

**DERECHOS DE AUTOR Y MÚSICA: PERSPECTIVA CRÍTICA EN LA VALORACIÓN
DE LA CREATIVIDAD, LA ORIGINALIDAD Y LA PROTECCIÓN DE LAS OBRAS**



Margarita Rosa Cabrera Libreros y Alejandro Restrepo García

Facultad de Humanidades, Pontificia Universidad Javeriana de Cali

Profesor: PhD Iván Leonardo Martínez Pinilla.

17 de julio de 2023

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN:	5
1.1. Derechos de autor y música:.....	6
1.2. Sistema Jurídico aplicable:	9
1.3 Problemática de obras originales y obras derivadas.	10
2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN:	12
3. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN:	12
3.1. OBJETIVO GENERAL:	12
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:.....	12
4. METODOLOGÍA:	13
5. TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN:	14
6. QUÉ IMPLICA EL EUROCENTRISMO EN LA MÚSICA:	15
6.1 Colonialidad bajo las categorías de “Diferencia Colonial” y “Diferencia Imperial” qué nos dice acerca de la Colonialidad del Saber?:.....	15
6.2 Colonialidad del Saber	18
6.3 ¿La notación musical desde la educación se enmarca dentro Eurocentrismo?.	19
6.4 ¿Logra el eurocentrismo permear la educación musical en Latinoamérica?.	20
7. IMPACTO DE LOS DERECHOS DE AUTOR Y DEL EUROCENTRISMO EN EL JAZZ:	21
7.1 La reinterpretación, un fenómeno musical invisibilizado por el Copyright:	23
7.2 Limitaciones del rol de intérprete en el jazz.	24
7.3 La “copia”, una categoría inexistente en el jazz.	25
8. Acercamiento entre la Norma y la Música: ¿Existe un acento Eurocéntrico?...26	26
8.1. ¿Qué hay tras el Convenio de Berna?:.....	26
8.2. ¿Será el eurocentrismo en los Derechos de Autor un fenómeno subyacente al ordenamiento jurídico colombiano?:	29
8.4. Un acercamiento al Copyright Act de 1976 de Estados Unidos:	35
8.4.1 Imputaciones jurídicas dentro del Copyright Act.	37
8.4.2 Obras originales y obras derivadas, fenómenos jurídicos poco esclarecidos.	38
8.4.3 La improvisación bajo el esquema del Copyright Act.....	40
9. Análisis del caso en la Praxis: una mirada a las decisiones judiciales en el campo musical:	41
9.1 Caso Griffin v. Sheeran:.....	41
9.2 Greggs v Grande:	44
9.3 Hart vs Graham:	46
10. CONCLUSIONES:	48

Resumen:

El artículo indaga la presencia de una perspectiva **eurocéntrica** en las normas de **derechos de autor**, puntualmente, el Copyright Act de 1976, la ley 23 de 1982 (ley colombiana) y el Convenio de Berna; a partir de la constatación de eurocentrismo en las reglas estudiadas, el artículo plantea la cuestión de la imputación-adjudicación a la hora de establecer la originalidad de una obra (desde su clasificación de **obra original** y **obra derivada**). Tomando el Jazz como caso de estudio, en tanto proviene de tradición afroamericana signada por la **improvisación** y la **espontaneidad**, los autores identifican el problema de la imputación-adjudicación en tanto el Jazz adjudica la originalidad a obras construidas mediante la constante reinterpretación de obras antiguas. De este modo los autores constatan la incompatibilidad entre las reglas de valoración de obras originales -que impregnan actualmente el ordenamiento- y las formas propias de imputación de originalidad existentes en la praxis del Jazz. El texto cuestiona entonces la capacidad del ordenamiento jurídico a la hora de abordar fenómenos musicales cuyas formas de adjudicación de originalidad no se adecuan al estándar europeo. Finalmente se debate la posibilidad de ampliar el uso de diferentes medios probatorios más allá de la **notación musical** en el ámbito judicial para determinar la originalidad de una obra.

Palabras clave: Notación Musical, Eurocentrismo, Obra Original, Obra Derivada, Jazz, Derechos de Autor, Copyright, Creatividad, Espontaneidad e Improvisación.

Abstract:

This article inquires the presence of a Eurocentric perspective inside copyright law. Specifically, in the 1976 Copyright Act, the Act 23 of 1982 (Colombian Law) and the Berne Convention; from this verification of eurocentrism, the article states the problem of the imputation-adjudication

when it comes to establishing if a work is original (from its classification of original and derivative works). Taking Jazz as our case of study, since it comes from African American tradition marked by **improvisation** and **spontaneity**, the authors identify the problems of imputation-adjudication since Jazz also recognizes a work as original even if it is the constant reinterpretation of old works. Thus, the authors point out the incompatibility between the rules of assessment of original works – that influence the legal system in the present– and Jazz own way of determining an original work in the praxis. This text questions the capacity of the legal system when it comes to facing musical phenomena that does not fit the European standard. At last, it debates the possibility to enlarge the use of different means of proof beyond **musical notation** in the judicial field to determine whether a work is original or not.

Keywords: Musical Notation, Eurocentrism, Original Work, Derivate Work, Jazz, Copyright, Creativity, Spontaneity and Improvisation.

1. INTRODUCCIÓN:

De antaño las expresiones creativas han sido una parte esencial de lo que comprende el desarrollo del ser humano en su plano social. En la medida en la que la sociedad ha crecido masivamente a nivel demográfico, se han configurado dinámicas cada vez más complejas y esto le ha dado un gran protagonismo al Derecho. Al tenor de lo anterior resaltamos que tanto en lo social como en lo cultural, según Maximiliano Salitano (2013)¹ “el **eurocentrismo** como nuevo modo de producción y de control de la subjetividad, imaginario, memoria y ante todo del conocimiento. Expresa la nueva subjetividad², las relaciones intersubjetivas que se procesan en el nuevo patrón de poder” (p. 3). Este proceso de transformación implicó la invisibilización de algunos “nuevos intereses sociales y necesidades sociales” en la medida en que fueran diferentes de la lógica aceptada. Es de esta manera que los mencionados intereses³ se ven inmersos en una posición inferior por tratarse de “subjetividades” que no han sido consensuadas en un contexto global; este fenómeno se da esencialmente porque Europa desde el siglo XV se tornó como un actor de mérito conquistador y dominante no sólo sobre sus fronteras continentales sino sobre todo el mundo y como consecuencia alteró una innumerable cantidad de aspectos de la vida social, política, jurídica, científica, artística, entre muchos otros. Todo proceso de transformación, vale destacar, trae consigo consecuencias positivas y algunas otras negativas. En esta investigación nos centraremos en algunos aspectos que consideramos negativos.

Es a partir de ello que comenzamos afirmando que muchas expresiones culturales dentro de este contexto, diferentes a la Europea entraron en conflicto con lo que se había impuesto, hasta que eventualmente podemos hablar de un **Eurocentrismo**. Esta manera de saber-pensar el

¹ Dentro de categorías tan amplias como lo “cultural” y “social” se entiende que también alude a las esferas jurídica y política. Texto: Colonialidad del Saber y epistemologías desde el Sur.

² En un contexto de intersubjetividad consensuadas, se empieza a concebir como la nueva objetividad.

³ “Intereses” es un concepto también amplio, por lo que se hace necesario aclararle al lector que a partir de nuestro análisis, estos intereses a los que se refiere el autor se traducen a prácticas sociales y culturales como la música, esto, en tanto la misma, com arte, despierta el interés de millones de personas en el mundo.

mundo en una gran medida moldeó las nociones de Derecho que se habían recuperado de los Romanos dándole un especial énfasis a las necesidades particulares que iban surgiendo de cada una de las dimensiones de la sociedad de la época, de nuevo, enfatizando el contexto particular de la conquista y posterior colonialismo. Así pues, los avances en la materia limitaron el deber ser de la conducta humana cada vez con mayor detalle desde las reglas de juego. Bajo este análisis resaltamos que otros modos de saber-pensar de los actores que fueron colonizados se cimentaron bajo una noción de inferioridad al no estar enraizados en las tradiciones Europeas dominantes, a causa de ello, hoy en día se pueden evidenciar algunas de las consecuencias negativas y es por eso que queremos dar especial énfasis a la categoría (**Eurocentrismo**), pues, de alguna u otra forma está en el núcleo de lo que compone nuestro problema de investigación.

1.1. Derechos de autor y música:

Si bien pretendemos analizar el **Eurocentrismo** y la manera en que parece permear todo tipo de ámbitos, estimamos que es una tarea que recoge un tema tan amplio que sería altamente dispendioso, y quizás un despropósito intentar abarcar más de lo que sería prudente en un trabajo investigativo de esta índole. Es por esto que puntualmente aludimos a una de las cuestiones principales del **Eurocentrismo** como categoría, a los ojos de un caso en particular. Se trata en términos generales de la manera en que esta forma de saber-pensar el mundo ha sido el fundamento para el desarrollo de un sistema “universal” de **notación musical**, pues, desde esta perspectiva de dominación, la música europea fue concebida desde una posición objetiva (hasta natural) y se configuró como el parámetro guía para la formación musical, el proceso creativo musical, la concepción de qué se considera una obra como arte y las reglas que regulan dichas prácticas desde el Derecho.

Al respecto se resalta lo que plantea Shifres (2018):

El dominio de la **notación musical** está minado por incontables dificultades que dieron origen a una cantidad considerable de propuestas didácticas y desarrollos pedagógicos para su resolución. A pesar de la superación notable de estos problemas que ha posibilitado la reflexión pedagógica sobre ellos, muchas restricciones permanecen e, incluso, otras nuevas parecen haber aparecido. (P. 15)

El autor alude puntualmente a las dificultades que hacen problemática a la **notación musical** y nosotros a partir de esta investigación la vinculamos con el **Eurocentrismo**. Esta problemática señala que desde la enseñanza de la música (aspecto que se abordará más adelante) está naturalizado este sistema, el cual ha sido pensado desde las necesidades y las características propias de occidente, con lo cual las distorsiones epistemológicas del mismo pasan desapercibidas en tanto ha sido entendido como un fenómeno natural. Esto lo profundizaremos más adelante.

Dentro del mismo contexto, la implementación de derechos de autor con respecto a ciertas creaciones artísticas ha constituido una traba para el desarrollo de determinados géneros musicales; en una gran medida, debido a que el trasfondo de los derechos de autor se desarrolló bajo la teoría de la **notación musical** europea. Y según vamos a demostrar, esta interpretación epistémico-ideológica deja por fuera diferentes expresiones artísticas que provienen de formas no europeas de hacer y pensar la música. Al lado de esta condición eurocéntrica también el derecho en general y los derechos de autor en particular han sufrido la misma suerte. Con ello, creemos que la implementación de los derechos de autor no ha procurado incentivar la **creatividad** en la **notación musical** sino por el contrario, la ha limitado, creando una única percepción de lo que es la originalidad en este arte. De esta manera, se ha cerrado la puerta a otros métodos alternativos (como lo son las obras remezcladas) negándose la posibilidad de ser considerados originales y se ha dejado de lado el reconocimiento de derechos de autor plenos a esas obras, las cuales terminan siendo desprotegidas por carecer, a percepción de la legislación, del componente de **creatividad**

que ellos mismos han definido y en la misma medida han limitado al Juez a fallar desde la **notación musical**.

En resumen, hemos identificado al **Eurocentrismo** como un fenómeno que ha traído diversas problemáticas; una de las cuales está en el campo de la música y se trata del sistema de **notación musical**, este ha sido el medio a través del cual un Juez puede interpretar dos obras desde la norma para decidir sobre la originalidad de una sobre la otra. Siguiendo este análisis, es fundamental aterrizar estas problemáticas a la praxis, y un caso particular que expresa con bastante evidencia este fenómeno y sus consecuencias es el **Jazz**, pues este género musical está marcado por una característica especial, la cual es el desarrollo **espontáneo**. Desde el Derecho, se puede afirmar que la legislación de derechos de autor se inspiró en dos preceptos; de un lado, “incentivar” la creación y difusión de obras de valor social; y de otro lado, retribuir a los creadores una compensación por su trabajo.⁴ Tal y como se presentan en el mundo real, estos elementos dieron como resultado la definición de la propiedad intelectual desde una perspectiva occidental eurocéntrica, esto es, en términos de composiciones escritas y **notación musical**. Sin embargo, en las raíces del **jazz** se encuentra el elemento de la **improvisación** y, durante la mayor parte de su historia, se ha transmitido en gran medida de forma oral, no escrita (Steve Provizer, 2020). Esto nos permite concluir que la legislación de Copyright no se compadece con la estructura y la tradición cultural del **jazz**, y, bajo este entendido, cuestionamos entonces cuál es el carácter que deben tener los derechos de autor; es decir, ¿Los derechos de autor pueden adecuarse proporcionalmente al contexto de origen de una obra? ¿Deben entrar directamente a definir qué es originalidad? ¿Qué tipo de herramientas debe tener un juez para generar seguridad jurídica ante fallos en esta materia?; estas son diferentes preguntas que surgen a partir de esta problemática socio-jurídica.

⁴De *Jazz and Copyright Law*, por Steve Provizer

De acuerdo a los planteamientos del acápite anterior, es importante entonces estudiar las diferentes normas de protección de los derechos de autor, teniendo en cuenta que la construcción de las mismas tiene su acento principalmente en proteger los derechos del autor de la **obra original**, concediéndole prerrogativas sobre su creación. De esta manera, la legislación ha distinguido entre obras originales y obras derivadas, pues cada una tiene una connotación diferente en el plano jurídico-económico, dado que las obras derivadas acogen elementos de obras originales, y la segunda, debe propender por no vulnerar los derechos de las obras originarias que haya utilizado. La línea entre una **obra original** y una **obra derivada**, es muy delgada, y se estará en una o en otra, según la cantidad determinada de elementos procedentes de una **obra original**, sin embargo, lo pertinente a discusiones en el ámbito, se centra de cara a determinar cómo se llega a la conclusión de qué tipo de obra es (original o derivada), ya que de esta manera será protegida (en esto profundizaremos más adelante).

1.2. Sistema Jurídico aplicable:

Por otro lado, es importante resaltar también que la jurisprudencia internacional ha desarrollado diferentes formas de identificar los elementos originales y derivados de una obra, dentro de los cuales se destacan “protected expression test”, “substantial similarity test”, “test son el Ordinary observer Test (Test del observador medio)”, “el Extrinsic/Intrinsic Approach (enfoque extrínseco/intrínseco)” y uno muy utilizado por tribunales en Estados Unidos denominado striking similarity (“similitud notable”)⁵. De esta manera, se identifica que hay diferentes formas de determinar el carácter original o derivado de una obra, el cual no está consensuado.

⁵ De *LA SECUELA COMO OBRA DERIVADA*, por Fernando Revelo Guillén.

Actualmente, existen diferentes normas a nivel internacional sobre derechos de autor resaltando algunas como lo son El Convenio de Berna⁶, 2. Tratado de la OMPI sobre derecho de autor⁷, Convención universal sobre derechos de autor⁸, El Acuerdo sobre los ADPIC y los instrumentos internacionales a los que hace referencia⁹, Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos de la OMPI¹⁰. Estas normas sin duda han trazado la protección de diferentes obras, sin embargo, su nivel de abstracción es muy alto, esto es, porque le corresponde a cada Estado legislar en la materia y, por lo tanto, ante casos particulares como el de Jazz puede que resulten insuficientes.

1.3 Problemática de obras originales y obras derivadas.

Asimismo, cabe recalcar otra problemática del esquema conceptual de obras originales y de las derivadas, pues dentro de las atribuciones concedidas al autor de una **obra original** está la facultad para permitir o prohibir elementos de su obra, es decir, de limitar su uso en otras obras. Y, sin duda, lo anterior, se ha convertido en una gran problemática, dado que dependiendo del análisis sobre una obra se obtienen derechos, ya sea de **obra original** o de obra derivada. Y esta concepción genera una limitación, en ciertos casos casi que absoluta, para la creación musical, simplificando la complejidad y la libertad artística en un concepto abstracto como la “originalidad” sin tener en cuenta que la originalidad no es un término objetivo que se pueda identificar con facilidad, y menos musicalmente, y en segundo lugar, que no hay obras 100% originales.

⁶ Convenio de Berna, 9 de septiembre de 1886.

⁷ Tratado de la OMPI (Organización Mundial de Propiedad Intelectual) sobre derechos de autor, creado en el año 1996.

⁸ Convención Universal sobre derechos de autor o Convención de Ginebra, creada en septiembre 6 de 1952.

⁹ El Acuerdo sobre los ADPIC y los instrumentos internacionales a los que hace referencia, es una colección de documentos como el Acuerdo sobre Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio, contenido en el Anexo 1C de Marrakech.

¹⁰ Principios sobre Derechos de Autor, creados por la OMPI en el año 2005.

Desde esta perspectiva, cabe mencionar que las normas jurídicas no han recalcado puntualmente cómo determinar una obra original, y consecuentemente para una obra musical pueden haber muchas aristas a tener en cuenta por ejemplo, la armonía, la melodía y el ritmo, como elementos esenciales, más los adornos insertados (y entre otros aspectos musicales).

Dentro de la jurisprudencia está el reconocido caso de George Harrison, quien había sido acusado de una infracción de **derechos de autor** en su obra “My Sweet Lord”. El demandante alegaba que su obra “He’s So Fine” había sido plagiada, dado que “My Sweet Lord” había realizado una repetición de dos adornos (son estructuras o grupos de sonidos que no hacen parte de la estructura básica de la pieza musical, y forman parte del diseño musical) en su melodía (se define como una sucesión de sonidos de alturas distintas que en conjunto son una estructura musical), y con dichos adornos la obra se consideraba altamente original y única, cuando estos ni siquiera eran originales de la misma. Finalmente, la Corte decidió que era bastante claro que “My Sweet Lord” era casi la misma obra que “He’s So Fine”, y declara que sí constituye una infracción contra “He’s So Fine”.¹¹

Es importante entender que la creación del **jazz** puede darse en escenarios públicos, por parte de quien interprete una obra preexistente, y esta es una forma válida en que los artistas crean nuevas obras en este género. Con ello es más que habitual el uso de estándares melódicos de otras obras musicales, y esto hará que el público se familiarice un poco con la obra que está siendo creada en vivo permitiéndole a la audiencia disfrutar mucho más los arreglos que el artista le está incorporando a la nueva obra.

Bajo este entendido, es patente señalar que la **espontaneidad** es un elemento intrínseco al desarrollo del **jazz**, un género artístico con raíces afroamericanas que refleja una construcción epistémico-ideológica de base no eurocéntrica. Esto amerita un análisis en el trasfondo de los

¹¹ De *Discontented Blues: Jazz Arrangements and the Case for Improvements in Copyright Law*, por John R. Zoesch III.

derechos de autor, y de las normas institucionalizadas que como hemos mencionado, han centrado su criterio en la teoría musical europea. Lo que hemos planteado hasta ahora nos permite generar una hipótesis de que la legislación de Copyright no se compadece con la estructura y la tradición cultural del **jazz**.

2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN:

Teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente nos planteamos el siguiente problema de investigación:

¿Existe una perspectiva eurocéntrica implícita en las normas del Convenio de Berna, el Copyright Act de 1976 (Estados Unidos) y la Ley 23 de 1982 sobre derechos de autor que invisibiliza expresiones creativas diferentes dentro de la música e impide la transmisibilidad de dichos derechos?

3. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN:

A partir de la pregunta de investigación formulada nos proponemos cumplir los siguientes objetivos de investigación:

3.1. OBJETIVO GENERAL:

Determinar si existe una perspectiva eurocéntrica implícita en las normas del Convenio de Berna, la ley colombiana y el Copyright Act sobre **derechos de autor** que invisibiliza algunas expresiones creativas en la música.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1. Describir las teorías que han hablado sobre el **eurocentrismo** y **eurocentrismo** en la música.
2. Describir el **Jazz** como caso emblemático de **eurocentrismo** en la música.

3. Describir el sistema jurídico aplicable a partir de las estipulaciones del Copyright Act , la ley colombiana y el Convenio de Berna.
4. Analizar el comportamiento de la doctrina y de la jurisprudencia en el **Jazz** y demás géneros musicales.

4. METODOLOGÍA:

Nos centraremos principalmente en dos perspectivas del derecho. En primer lugar, en el realismo jurídico norteamericano y, segundo, los denominados critical legal studies. Desde el realismo jurídico, le daremos prelación al análisis de jurisprudencia como derecho en acción¹² y además, a la normativa actual, las cuales guían y amparan las decisiones de los jueces con respecto a las creaciones musicales. En este sentido, se buscará si realmente hay rasgos eurocéntricos en las normas del Convenio de Berna y del Copyright Act de 1976 de Estados Unidos, además, la manera en que estas normas son abordadas en la jurisprudencia y podrían llegar a invisibilizar obras musicales que salen del espectro de la teoría musical europea, como lo es el **jazz**.

Desde la perspectiva del realismo jurídico, el juez Oliver Wendell Holmes rescata la perspectiva del derecho como experiencia, exaltando como la esencia del derecho. Como también, Roscoe Pound, quien insiste en ver que las connotaciones jurídicas, instituciones, doctrina y normas, afectan los intereses sociales e individuales (Zamora, 2010)¹³. Con lo anterior, el análisis en el presente trabajo buscará basarse en la efectividad de la norma para los intereses sociales e individuales, dándole mayor relevancia a que es la misma experiencia la que le da la esencia al

¹² Realismo jurídico estadounidense Brian Leiter.

¹³ De Nociones fundamentales del Realismo Jurídico. Revista de Ciencias Jurídicas.

derecho y de esta misma manera este debería transformarse, es decir, en función de las necesidades actuales de los individuos.

A partir de la visión de los Critical Legal Studies, el profesor de la Universidad de Harvard Duncan Kennedy reconoce que, si bien existe un grado alto de creencia en la imparcialidad de la retórica jurídica, detrás de ella existe también un conjunto de debates de tipo ético que encarnan dilemas “entre visiones irreconciliables de la humanidad y la sociedad”¹⁴. Lo que quiere decir el autor con esto es que detrás de la llamada objetividad de la norma, existen un sinnúmero de contextos que imposibilitan obtener una aceptación total de los preceptos y situada en la mitad de esta tensionante situación, está la ética. Algo que es importante, ya que la tesis que sostiene Kennedy, es que en últimas la retórica y la lógica jurídica no pueden proporcionar una base racional para decidir sobre los valores en conflicto. Además de criticar el enfoque formalista y tradicional imperante en el Derecho, Kennedy también afirma que el realismo por sí solo no generó una revolución en el pensamiento legal porque no abordó las bases culturales de la educación y práctica legal. En otras palabras, sostiene que el enfoque del realismo es no-reconstrutivo de tal manera que no propone una alternativa del derecho, sino que expone las limitaciones del discurso legal existente. Finalmente, el autor sugiere que la pérdida de fe en la posibilidad de toma de decisiones objetivas y de carácter absoluto y razonado, puede tener efectos positivos al permitir que surjan actitudes críticas.

En esencia, Critical Legal Studies “es un movimiento académico que critica al derecho y a la educación legal como instituciones que legitiman las injusticias sociales y denuncia que el razonamiento jurídico presenta a las normas del sistema como naturales, necesarias y justas, cuando frecuentemente no lo son” (Unger, como se citó en Miljiker, 2006). Esto es exactamente

¹⁴ Miljiker Maria Eva (2006) Duncan Kennedy y la crítica a los derechos.

lo que ocurre en el **jazz**. Por ello, consideramos tener en cuenta sus criterios y formas para poder interpretar esta problemática.

5. TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN:

Las principales técnicas que utilizaremos en virtud de la presente investigación serán las siguientes:

1. **Interpretación de textos legales:** Eventualmente se buscará la interpretación de normas jurídicas, en especial el copyright act de 1976 y la Convención de Berna, con apoyo de la línea jurisprudencial que es la encargada de realizar la interpretación de dichas normas para la aplicación al caso concreto.
2. **Interpretación de textos no legales:** Para el análisis utilizaremos la teoría del realismo jurídico norteamericano y Critical Legal Studies para mirar a través de la doctrina, reiteramos que el derecho es transversal a otras áreas del conocimiento por eso se hace necesario basarnos en la filosofía en general desde epistemología, la sociología y la música para entender los matices del problema.
3. **Estudio de casos:** Un caso particular que utilizaremos será el Jazz, dado que es una creación musical basada en la cultura afroamericana, lo cual contrasta con los **derechos de autor** que se fundamentan en la teoría musical eurocéntrica. Y es la más evidente, sin embargo, también consideramos de suma pertinencia estudiar casos análogos y en general que se hayan dado en otros géneros para medir la trazabilidad de las decisiones judiciales en el ámbito de la música.

6. QUÉ IMPLICA EL EUROCENTRISMO EN LA MÚSICA:

Hemos planteado que la música en su dimensión más general está permeada por el saber-hacer eurocéntrico. A partir de aquí conviene estudiar a fondo este fenómeno empezando por una

pregunta realmente importante: ¿Qué matices tiene el concepto de **Eurocentrismo**?. Una de las respuestas yace en la Colonialidad del Saber.

6.1 Colonialidad bajo las categorías de “Diferencia Colonial” y “Diferencia Imperial” qué nos dice acerca de la Colonialidad del Saber?:

Por otro lado, la Real Academia de la Lengua no define el término de ‘colonialidad’ propiamente; con lo cual se torna necesario acudir, de nuevo, a la doctrina. Los autores Axel Rojas y Eduardo Restrepo desde el Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar de la Universidad Javeriana y desde la Universidad del Cauca realizaron una investigación en la cual reunieron los conocimientos de diversos intelectuales y académicos de toda América que se han dedicado a estudiar en la modernidad, los efectos de la Colonialidad y la Inflexión decolonial. Partiendo de esto, es patente aclarar que no existe un consenso acerca de la noción de Colonialidad como concepto. Sin embargo, hay acercamientos a la misma. Afirman los autores que el concepto de colonialidad tiene mayor elaboración cuando se tienen en cuenta las Categorías de ‘diferencia colonial y diferencia imperial’ de Walter Mignolo (Como se citó en Rojas y Restrepo, 2015). De una parte,

‘diferencia colonial’ alude al lugar y a las experiencias de quienes han sido objeto de inferiorización por parte de aquellos que en medio de la empresa colonial, se consideran como superiores. Los conocimientos, seres, territorios y poblaciones colonizadas (o que son colonizables, cabría agregar) son epistémica, ontológica y socialmente interiorizados por la mirada colonialista (P. 132).

Según los autores se trata casi de una lógica para poder clasificar conceptos, categorías, prácticas, normas y, en general, cualquier cosa que sea producto de nuestra racionalidad y con esto naturalizarlos e incluso jerarquizarlos. Es decir, incorporarlos a nuestros saberes y haceres. De otra parte, la ‘diferencia imperial’ se refiere a dos experiencias históricas diferentes. Primero,

la de los imperios de medio oriente y Asia de comienzos del anterior milenio que no tenían las tradiciones y saberes de las civilizaciones Europeas como inferiores aún cuando sus condiciones de vida eran paupérrimas. Y luego está la de Europa como Imperio naciente de la segunda modernidad. Estos autores establecen que:

Es sólo después, en la segunda modernidad (siglo XVIII) y con la consolidación de la hegemonía cultural e ideológica europea, que se establece una genealogía de la superioridad civilizacional europea que se remonta a Grecia; es en ese momento que se articula la diferencia imperial al interior de Europa haciendo que ciertas naciones (Portugal, España, Italia) y regiones europeas (el sur de Europa) sean subalternizadas. De ahí emerge esta segunda modalidad de la diferencia imperial (P. 134).

La colonialidad del saber es una categoría que nos ayuda mucho a entender la profundidad que ha tenido este fenómeno epistémico, no obstante, antes de poder ilustrar puntualmente su alcance, resulta conveniente detenerse en el **Eurocentrismo** ya que lo hemos mencionado muchas veces y no lo hemos definido.¹⁵ El **Eurocentrismo** contemporáneo definido por Ella Shohat y Robert Stam (2014):

Es el residuo discursivo precipitado del colonialismo, el cual no es más que el proceso por medio del cual las potencias europeas alcanzaron posiciones de hegemonía económica, militar, política y cultural sobre la mayor parte de Asia, África y las Américas.

Según Enrique Dussel (2000) a pesar de que cada cultura es etnocéntrica en sí misma, el etnocentrismo europeo moderno es el único que puede pretender identificarse con la “universalidad- mundialidad”. De esta manera, contamos con un fundamentalismo que no acepta nada que sea diferente. El mayor problema del **Eurocentrismo**, es entonces que está siendo

¹⁵ La idea de explicar qué es eurocentrismo antes de hablar de colonialidad del saber, es directamente tomada del trabajo de Rojas y Restrepo.

aplicado (en este caso particular desde la norma) como dogma incuestionado, pudiendo llegar a desconocer otras formas válidas de producción del saber y culturales que existen en nuestro mundo (P.29).

A partir de esas categorías podemos entender que una de las consecuencias más graves del **Eurocentrismo** como verdad-objetividad en los diferentes aspectos de nuestra sociedad yace en la colonialidad del saber. Existen muchas maneras y expresiones de dominación, hay algunas más y otras menos evidentes; lo cierto es que la dominación implica una situación de poder en donde existe necesariamente una parte que se somete a la otra y resulta reducida y menoscabada; lo que queremos plantear es que en gran medida, la dominación del etnocentrismo europeo (en otras palabras **Eurocentrismo**) se ha visto reflejada en los conocimientos y saberes de las culturas que en determinado momento de la historia fueron dominadas. En palabras de Rojas y Restrepo (2010):

La colonialidad del saber supondría una especie de arrogancia epistémica por quienes se imaginan modernos y consideran poseedores de los medios más adecuados (o incluso los únicos) de acceso a la verdad (sea ésta teológica o secularizada) y, por tanto, suponen que pueden manipular el mundo natural o social según sus propios intereses. Otras formas de conocimiento, generalmente asociadas a poblaciones no europeas, son descartadas como ignorancia, menospreciadas, inferiorizadas o, en ciertas ocasiones, apropiadas por los aparatos de producción del conocimiento teológico, filosófico y científico europeos. (P. 135).

6.2 Colonialidad del Saber

Consideramos que las prácticas de colonialidad del saber en el marco de la música no son aceptables. Pues el conocimiento jamás puede ser un solo, en el momento en el que este se vuelve absoluto se empieza a perder la percepción de la realidad. Un ejemplo particular de esta práctica

dentro de este contexto lo encontramos en la educación; y si bien nuestro enfoque de investigación no es propiamente la educación, somos conscientes de que la misma es un canal que conecta con dimensiones políticas, culturales y sociales que le dan forma a las próximas generaciones de nuestro planeta, por ello es importante mencionarla. Al respecto, Shifres y Gonnet (2015) sostienen que:

(...) la cosmovisión colonial pervive en la educación musical a través de sus objetivos a menudo incuestionados orientados a marcar diferenciación del sujeto músico del no músico. Esa marca tiene dos pilares fundamentales: el dominio de la **notación musical** y el desarrollo experto de las habilidades de ejecución instrumental (P. 51).

6.3 ¿La notación musical desde la educación se enmarca dentro Eurocentrismo?.

A partir de lo que nos quiere decir el autor, es importante resaltar que existe una notoria diferencia entre el que es y no es considerado músico; por semántica, debería ser aquel que hace y aquel que no hace música, una cuestión sencilla porque hacer o no hacer música debería depender de una construcción humana más abierta como la capacidad de crear y no tan restrictiva como la lectoescritura musical occidental, es algo extraño, pues sería como si alguien no habla español y por pensar en otro lenguaje, sus conocimientos fueran inválidos. Ahora, otra cuestión es que por consecuencia del **eurocentrismo** esta diferenciación se haya vuelto aún más técnica y en esta medida obedezca a razones socio-culturales que al menos deben ser revisadas. Pues bajo esta lógica solamente se reconoce como músico a quien domine la Notación Musical y tenga un título que así lo certifique, nadie más.

Por todo lo anterior, resulta conveniente constatar brevemente en qué consiste la **notación musical**. Así, las autoras Maria Isabel Reyzábal y Eva María Gallo (2005) plantean que:

Podemos definir la **notación musical** como un sistema gráfico que representa el sonido en todos sus grados musicales, las modificaciones de tiempo, intensidad, articulación y

matices que le afectan así como las pautas rítmicas y silencios que limitan su intervención. La escritura musical en la que vamos a fijar nuestro estudio es la que conocemos como notación occidental y que Jacques Chailley denomina “notación ortocrónica”, es la que ha sido empleada de forma general por los compositores occidentales a partir del S. XVIII. En ninguna otra cultura ha alcanzado el grado de complejidad y precisión que tiene en la música culta de Occidente (p.3)¹⁶.

De la definición citada, nos llama la atención que se concibe la música de Occidente como culta. En otras palabras, superior, pues sí la de Occidente es “cultura”, se puede inferir que las demás formas de hacer y pensar la música no lo son, aún siendo esto una insinuación.

Los problemas de la educación como sostuvimos en párrafos anteriores se reflejan en las demás esferas de la sociedad como la jurídica y la política. Es importante entonces que sea también la ley la que tenga en cuenta que dentro del mundo de la música existen un sinnúmero de tradiciones y prácticas de valor social y cultural que merecen ser diferenciadas entre sí y cuyo valor radica en lo humano. De esta forma, planteamos que si bien reconocemos que existen expresiones creativas que emanan del intelecto de un solo individuo dentro de los presupuestos de originalidad establecidos, hay otras que se estructuran en torno a una cultura que no obedece esta lógica.

6.4 ¿Logra el eurocentrismo permear la educación musical en Latinoamérica?.

Desde una visión colonialista, sin duda, Europa impuso en América una serie de elementos sociales, políticos, económicos y culturales, dentro de los cuales entra la teoría musical europea, como un segmento que permitió la dominación. De esta manera, los europeos basaron sus experiencias en un concepto de universalidad, erradicando cualquier diferencia. Particularmente,

¹⁶ La notación musical, dificultades de lecto-escritura en alumnos del 2do ciclo de E.S.O.

ello tiene una connotación en el desarrollo de creaciones artísticas, así como lo señala Pilar Holguín Tovar (2017)¹⁷:

La educación musical en América Latina se caracteriza por el traslado de aparatos ideológicos de diferentes periodos históricos que influenciaron la concepción de la música. En el periodo de la conquista, se estableció la noción de arte a partir de la diferencia y el imaginario de la superioridad racial. En ese momento se implantó la colonialidad del poder cuando el conquistador definió el tipo de producción que se consideró como arte (p. 151).

Con todo lo planteado, no cabe la menor duda de que la música y particularmente la teoría musical europea fue otra manera de dominación. Y esto hace que sea de suma importancia identificar la estrategia colonialista, pues a raíz de ello se da una expansión institucional reconocida actualmente, lo cual soporta quién es la autoridad y su criterio para decidir cuestiones puntuales como qué se considera arte y qué no o quién es músico y quién no; y con todo esto, se llega a decidir sobre el problema objeto de esta investigación: cuándo será original una obra y cuándo no. Sin duda, el concepto de “Racionalidad Universal” frente a otras cosmovisiones se integró desde una perspectiva cartesiana, desde la cual el hombre primero comprende y analiza sus estados mentales, y posteriormente analiza los estados mentales del otro, pero más allá veían al otro como un objeto del conocimiento.

El Derecho se convierte en un actor principal, pues en esencia, es transversal a las demás áreas del conocimiento específicamente y a las dinámicas de la sociedad en general y de esta manera suele ser la puerta de entrada y salida de muchas problemáticas. Así como el Derecho puede regular acerca de la originalidad de las obras musicales, también puede regular en materia de educación; de esta manera se empezarían a visibilizar y tratar las dificultades que ha traído la

¹⁷ La música desde el Punto Cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad. Pilar Holguín.

“verdad” consolidada en el proceso de colonización europea en situaciones particulares como la música.

7. IMPACTO DE LOS DERECHOS DE AUTOR Y DEL EUROCENTRISMO EN EL JAZZ:

Ahora conviene hablar propiamente del **jazz**. Este género comenzó a practicarse en 1913, siendo una música distinguible por su volumen, audacia y rebeldía. Poseía una energía rítmica especial nunca vista antes en la música popular. Además, el **jazz** era atrevido e impredecible; el mismo sonido sonaba diferente en cada presentación y esto solo lo hacía más atractivo. Los músicos improvisaban siguiendo la inspiración y adaptando la melodía a los sonidos de otros instrumentos que se tocaban en el escenario. El **jazz** surgió como una combinación de varias culturas musicales de diferentes pueblos: ritmos africanos y armonía americana... El resultado de los procesos de mezcla que tuvieron lugar fue primero la aparición del ragtime, el blues y el protojazz, y luego el **jazz** en el sentido convencional (Madov, 2022).

El **jazz** es un género profundo e incluso controversial, y está cargado de un enfoque creativo distintivo, esto es, un elemento crucial que es la **improvisación**. Por ello, y en vista de que originalmente el **jazz** pertenece a raíces afroamericanas y no europeas, su estructura y composición muestra elementos creativos que el derecho, en la praxis de los **derechos de autor**, no logra incorporar, la estructura eurocéntrica de la **notación musical** impide al **jazz** “acomodarse” a la estructura también eurocéntrica del derecho, hace, en efecto que estos elementos sean prácticamente invisibles ante la norma. Cabe resaltar el inmenso impacto social y cultural de este género musical, pues denota una etapa simbólica de reivindicación de la comunidad negra entre los años 20 y 60 (Troyano, 2021)¹⁸. Sin embargo, de ser un rito pasó a generar un significado que trascendió a edificar un nuevo arte ante los ojos del mundo. Y dentro

¹⁸ De *El cambio de la concisión del Jazz*, (pp. 76-81), por Juan F. Troyano

de las cuestiones auténticas del **jazz**, la interpretación sin duda ha sido un sesgo de gran pronunciamiento en este género, más allá del placer de la composición, el **jazz** ha resaltado su desarrollo en el intérprete, en su capacidad de improvisar con base en una obra y en su posibilidad de expresión por medio de la música. De esta manera, el grosor del **jazz** está en la interpretación, en la ejecución del mismo, y consigo, los derechos de autor deberían centrarse en esta característica.

Además, realizando un seguimiento de este género, nos percatamos que parte de la virtud del mismo se debe a Europa. Pues en cuestiones históricas fue difícil la aceptación del **jazz** como un arte en Estados Unidos, ya que provenía de una población totalmente segregada, por ello, el **jazz** adquirió características europeas, e incluso se ha convertido en un arte universal, dejando de lado las cuestiones raciales. Y si bien en su lógica, adquiere reconocimiento y sin duda un enriquecimiento del arte, también se convierte en parte del mercado, como se verá, con el modelo normativo imperante, sin embargo, este éxito no alcanza a sus artistas, más allá de eso, el género habita en un círculo determinado, y el ordenamiento no estima su importancia desde la óptica del arte, de sus orígenes, o de sus características, desdibujando la naturaleza del mismo. Es por esto que el jazz sirve a efectos de señalar cómo la normativa de derechos de autor merece ser analizada para poder presenciar en ella el fenómeno eurocéntrico y cómo este disminuye la capacidad de protección para la norma al jazz, específicamente en el fenómeno de la reinterpretación.

7.1 La reinterpretación, un fenómeno musical invisibilizado por el Copyright:

Es importante hacer hincapié y darle seguimiento al hecho de la prioridad que le da el **jazz** al intérprete más que al compositor, lo que sin duda ha traído una desestimulación en el desarrollo del **jazz**, pues “el Copyright desalienta la reinterpretación” (Harvard Law Review Association, 2005), dado que sin duda no reconoce derechos sobre la misma, más que para una obra derivada. El intérprete, básicamente utiliza fragmentos de un trabajo sobresaliente, en virtud de darle su

interpretación, la cual es original y propia del mismo intérprete, este es el sello del **jazz** y es una cuestión reconocida por sus oyentes. Sin embargo, para el Copyright, tan solo es una recopilación de fragmentos de obras originales, y no le otorgan su carácter original. Ello ocurre, porque la visión del Copyright no viene preparada para las particularidades de un género como el **jazz**, sin duda, urge acoplar esta necesidad al sistema jurídico, dado que de lo contrario no se permitiría el registro de obras reinterpretadas.

La emoción del Jazz parte de ver la transformación de una obra o fragmentos familiares a una interpretación nueva del artista, y en palabras de Harvard Law Review Association (2005)¹⁹ parte del impacto del escenario se deriva de que los oyentes escuchen una obra familiar, pues así se logrará apreciar con mayor facilidad la habilidad para realizar arreglos y reinventar por medio de la **improvisación** porque ya conocen la **obra original** (p. 1942). De esta manera, el juez deberá distinguir el uso de obras distintivas como inspiración entre la apropiación de las mismas, que sí constituye una infracción al Copyright. Pero para lo anterior en ese ejercicio, debe haber comprensión del **Jazz** en su estilo y forma.

7.2 Limitaciones del rol de intérprete en el jazz.

Al margen de la teoría musical occidental, hay un énfasis en la individualidad en la propiedad de una obra musical, separando la composición de la interpretación, de esta manera la **improvisación** se dejó de considerar poco a poco. Es así como el Copyright se fue materializando con este enfoque y las partituras escritas fueron un segmento clave para otorgar la propiedad sobre una obra musical, alejando así a la **improvisación** de la posibilidad de estos (Noble, 2021). Lo anterior, es un breve resumen de los cimientos y perspectiva de los **derechos de autor**, pues se centra particularmente en una forma de desarrollar música.

¹⁹ De *Jazz Has Got Copyright Law and That Ain't Good*, por Harvard Law Review Association.

Esta visión remarca el **eurocentrismo** en el Copyright, fomentando la separación entre compositor e intérprete de una obra. Con ello, se afecta a géneros como el **Jazz**, en los cuales el autor y el intérprete trabajan de la mano para el desarrollo musical y el enriquecimiento de la misma, pues sin duda ello es lo que resalta este género. Es clara la distinción entre el compositor y el intérprete de la obra; por un lado, el compositor tiene derechos patrimoniales sobre la obra; mientras el intérprete sólo goza de derechos de ejecución pública de la misma obra. Por lo anterior, urge la reacomodación de la propiedad sobre las obras musicales para los intérpretes en el **jazz**, puesto que el esquema del Copyright cierra la posibilidad de reconocer a la reinterpretación como una nueva obra en sí misma, y consigo, desincentivando la creación de las mismas, ya que el intérprete no tendrá crédito de autor sino simplemente como “Obra derivada”.

7.3 La “copia”, una categoría inexistente en el jazz.

Reiterando un poco lo anterior, ya enfocándose en la estructura de la norma jurídica, esta establece un original y una copia, es la única clasificación que permite. Sin embargo, en vista de lo expuesto, es evidente que, en un género como el **jazz**, es imposible esta distinción, dado que de aceptarla invisibilizaba inmediatamente el rol del intérprete, quien comparte un rol esencial en el desarrollo del género al complejizar y dotar de **creatividad** una obra antigua o con estándares convencionales del **jazz**, para resurgir una obra totalmente nueva e incluso enriquecedora para sus oyentes. En la medida de la libertad del arte musical, agudizar las expresiones musicales en conceptos tan básicos como la “originalidad” y la “copia”, sería estropear la libertad de crear.

Sin embargo, el Copyright Act de 1976 en su capítulo 2 en acápite de “Ownership of Copyright” (Traducción en Español “Propiedad de los Derechos de Autor” no prevé la imposibilidad de la existencia de la “copia” en el jazz, ya que normalmente la improvisación no es una característica resaltante de la teoría musical europea, lo que inmediatamente dota a la reinterpretación de un carácter “poco original”, negándole su independencia y unicidad, aún cuando esta proviene del

saber de un nuevo autor y que si bien recoge retazos de otras obras, tiene una interpretación totalmente nueva que merece reconocimiento porque surge de la creación intelectual de un nuevo artista y más allá de ello, porque es consistente con la dinámica creativa del jazz, cuestión que debe caber en los derechos de autor a una tradición musical reconocida mundialmente como el jazz.

8. Acercamiento entre la Norma y la Música: ¿Existe un acento Eurocéntrico?

Habiendo estructurado un análisis general del **Eurocentrismo** y la Colonialidad del saber como categorías críticas y sabiendo, en términos generales, de qué manera se expresa y materializa un género musical con características tan particulares como el **jazz**, ahora es procedente estudiar la norma internacional de los **derechos de autor** (el Convenio de Berna), la ley colombiana y la estadounidense con miras a obtener mayor profundidad y especificidad respecto de la cuestión que nos atañe en este trabajo investigativo; esto es, qué tan marcada es la influencia del etnocentrismo europeo en la protección a obras musicales y de qué manera ha invisibilizado o descartado otras formas de producción en este ámbito.

8.1. ¿Qué hay tras el Convenio de Berna?:

Se trata de la primera norma a nivel internacional encargada de regular la protección a obras literarias y artísticas. Es de destacar que el Convenio de París de 1883 para la protección de la propiedad industrial fue el que marcó un precedente en la propiedad intelectual en general; de esta manera, es que tres años después se suscribió el Convenio de Berna entre los principales actores internacionales de la época, el propósito era generar un marco guía y cimentar una autoridad en materia derechos de autor y luego que los estados que se incorporaron moldearan su legislación para que se garantizara la protección de una nueva serie de derechos y obligaciones en los campos de las artes y las ciencias.

En este sentido, es patente señalar que el Convenio de Berna se convirtió en la principal referencia y autoridad en materia de **Derechos de Autor**. Cabe destacar que desde 1886 hasta 1979 sufrió 8 enmiendas hasta ser el instrumento que hoy conocemos. Lo que nos lleva a establecer que en el curso de un largo siglo, el convenio ha procurado adaptarse a cambios en la tecnología, las ciencias y la forma en que opera el mundo en general, extendiendo su protección a obras tanto literarias como artísticas y científicas. Sin embargo, creemos que algo ha faltado.

A partir de lo que planteamos en este capítulo, lo que pretendemos es esbozar con mayor claridad el fenómeno histórico que hemos descrito en los capítulos precedentes desde el análisis de la norma, a partir de la interpretación de la escuela del realismo jurídico haremos un recorrido por los artículos que consideramos que guardan una estrecha relación con los conceptos que hemos explicado y cuestionado hasta este punto como Derechos de titularidad, originalidad, derechos de explotación económica, entre otros. De esta forma podremos responder puntualmente si el Convenio de Berna está o no marcado por la lógica Eurocéntrica.

Así pues, esperamos que creandonos una idea real del propósito del Convenio de Berna en la propiedad intelectual podremos lograr observar algunos de sus aspectos favorables, pero también de aquellos que dejan mucho por cuestionar. En primer lugar, el artículo 2 establece que las obras protegidas comprenden: *“todas las producciones en el campo literario, científico y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión”*.

Algo destacable es que también contempla la posibilidad de que obras que se basen en otras puedan ser protegidas. Por otro lado, el artículo 6 bis define una categoría denominada “derechos morales” como los derechos que se tienen de reivindicar una obra, de oponerse a algunas modificaciones y atentados de la misma, entre otros.

En este entendido, dispone que:

1) Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación.

A partir de un análisis del numeral 1, nos llama la atención que el convenio no define qué se entiende por “atentado” a una obra o qué constituye un perjuicio a su honor o reputación, simplemente deja a cargo de cada legislación establecer los medios procesales para suplicar ante un juez el reconocimiento de estos derechos; hecho que en sí mismo puede resultar en una tarea bastante dispendiosa para un Juez quien tiene que acudir a la ley especial y si esta no es suficiente (lo cual suele ocurrir en cuestiones tan ambiguas), optar por la doctrina, que en definitiva, parece no haber llegado a algún consenso; todo esto, en definitiva parece que pudiera generar algo de inseguridad jurídica.

Continuando este análisis, también es destacable el artículo 12 que establece que son solo los autores de una obra quienes pueden autorizar las adaptaciones, arreglos y demás transformaciones de sus obras convirtiéndose en un derecho exclusivo del autor, algo lógico. Por otro lado, nos percatamos de que el Convenio de Berna goza de un nivel alto de abstracción y generalidad, es muy común que el instrumento remita la particularización de sus prescripciones al Estado para que a través de su legislación determine las limitaciones y defina con mayor profundidad los derechos que se contemplan en el mencionado instrumento.

Por ello, es importante subrayar que si bien el Convenio de Berna está marcado por la lógica eurocéntrica de la que venimos hablando, no restringe la capacidad de cada Estado de legislar en esta materia, por el contrario, acude a los Estados que se suscribieron a profundizar más allá de las disposiciones contenidas en el instrumento para generar una protección más amplia que la derivada del mismo convenio (Art. 19), pero sobre todo, para generar mayor seguridad jurídica (aunque esto no ocurre siempre); de esta manera, lo que se pretende con esta norma es dictar los

preceptos más generales de la protección de obras literarias, científicas y artísticas para ser el marco de guía y en últimas, autoridad.

Por otro lado, el Convenio también crea una “unión” de países con la finalidad de hacer más fuerte esta protección; es decir, darle mayor validez y observancia a los **Derechos de Autor**. Es por todo esto que consideramos que sin duda alguna es un instrumento necesario en esta área del Derecho y, aunque llegan a surgir algunas preguntas respecto a cuestiones muy específicas como qué es un atentado a una obra y la reputación del autor, estimamos adecuada su estructura general, pues al final del día depende de cada Estado materializar sus preceptos.

En virtud de esta lógica, es evidente que el problema radica en las leyes especiales de cada país, de esta manera, siendo colombianos, estimamos necesario darle un análisis a la Ley colombiana y por otro lado, teniendo en cuenta que el **jazz** es originario de los Estados Unidos y es el caso objeto de estudio, se hace necesario también analizar la norma estadounidense.

8.2. ¿Será el eurocentrismo en los Derechos de Autor un fenómeno subyacente al ordenamiento jurídico colombiano?:

Colombia incorpora en su ordenamiento jurídico la Ley 23 de 1982, la cual consagra el régimen de protección en materia de **Derechos de Autor**, antes de entrar en materia, se hace necesario aclarar el corte Iusnaturalista que la caracteriza, pues en ella se evidencia un vínculo de gran importancia entre el autor y su obra, recobrando el valor del intelecto y la creatividad humana para la ejecución de una obra. Es decir, que los derechos de autor potencian la importancia del proceso de creación, al darle identidad a una obra desde su autor y ello se ve materializado en el reconocimiento de derechos morales como derechos fundamentales, así como lo ha señalado la Corte Constitucional en la sentencia C-155 de 1998:

Los derechos morales de autor se consideran derechos de rango fundamental, en cuanto la facultad creadora del hombre, la posibilidad de expresar las ideas o sentimientos de forma particular, su capacidad de invención, su ingenio y en general todas las formas de manifestación del espíritu, son prerrogativas inherentes a la condición racional propia de la naturaleza humana, y a la dimensión libre que de ella se deriva. Desconocer al hombre el derecho de autoría sobre el fruto de su propia creatividad, la manifestación exclusiva de su espíritu o de su ingenio, es desconocer al hombre su condición de individuo que piensa y que crea, y que expresa esta racionalidad y creatividad como manifestación de su propia naturaleza. Por tal razón, los derechos morales de autor, deben ser protegidos como derechos que emanan de la misma condición de hombre.

Desde esta perspectiva, la Corte les ha dado una connotación muy específica a los derechos morales de un autor sobre su obra, pues valora la creatividad y el empeño de quien la desarrolla, dado que proviene de la capacidad creadora inherente al hombre. De esta manera, este es un panorama mucho más favorable, dado que es una perspectiva que logra encarar el protagonismo del arte y a su relación directa con el autor de la misma.

Esta es una de las razones por las que es importante profundizar en conceptos como los derechos de autor y lo que se considera obra musical en el ordenamiento jurídico colombiano, aterrizando los fundamentos de esta normativa. En un reporte de 2017²⁰ sobre la información en materia de propiedad intelectual en Colombia de la Superintendencia de Industria y Comercio (en adelante SIC) y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (en adelante OMPI) se planteó que se puede interpretar la propiedad intelectual como “*(..) Aquella disciplina jurídica que tiene por objeto la protección de bienes inmateriales de naturaleza intelectual y de contenido creativo, así como de sus actividades relacionadas*”.

²⁰ De Reporte sobre la información en materia de propiedad Intelectual en Colombia, por la Superintendencia de Industria y Comercio (2017).

Se destaca la mención de dos áreas importantes de diferenciar, una es la propiedad industrial (que no estudiaremos en este trabajo) y la otra son los **Derechos de Autor**. Algo muy interesante es que en el capítulo 4 de este reporte se define como categoría objeto de análisis la “obra musical” de la siguiente manera: “*Se entiende como la creación que abarca toda clase combinaciones de sonidos, composiciones, con o sin texto, para su ejecución por instrumentos, músicos, y/o la voz humana*” (P.55).

Esta definición de obra musical es bastante innovadora, de hecho, favorece la crítica a uno de los mayores problemas que hemos mencionado hasta ahora y es el reconocimiento de quién es músico y quien no y por lo tanto, qué es música y qué no; es bastante acertado señalar de manera enfática que se trata de música “con o sin texto”, en otras palabras, con total independencia de la **Notación Musical**. Aunque parece esperanzador, todavía estamos un poco lejos de poder ampliar el margen de protección, pues, aunque esta definición fue dada tanto por las autoridades nacionales como internacionales en materia de **derechos de autor**, la misma está contenida en la doctrina, la cual no proporciona suficiente seguridad jurídica.

Entrando en materia, la Ley 23 de 1982 al igual que el Convenio de Berna tiene como ámbito de aplicación en cuanto a la protección, las obras artísticas, científicas y literarias (Art. 1). Dentro de la descripción extensiva que ofrece este artículo, son objeto de protección las composiciones musicales (no define qué son); de cualquier manera el texto citado es bastante amplio pues también establece que: “*(...) se comprenden todas las creaciones del espíritu en el campo científico, literario y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión y cualquiera que sea su destinación..*”.

Hasta este punto, no es evidente el acento europeo en la norma. Otra cuestión relevante es la del artículo 2 de la ley que consagra tres principales derechos en cabeza del autor de una obra; a saber, el derecho de disposición, el derecho de apropiación económica y los derechos morales. Es

claro, que toma esta última categoría del convenio de Berna; por derechos morales ya sabemos que el legislador se refiere a aquellos derechos que comprenden reivindicar la obra y oponerse a modificaciones y “atentados” en contra de la misma (reiteramos que es una cuestión muy ambigua); hasta ahora, cabe destacar, nada diferente al convenio.

Siguiendo la misma línea, el artículo 4 expresamente determina quién es titular de una obra, y en principio, es el autor; pero los intérpretes o ejecutantes son titulares de los derechos sobre su interpretación o ejecución; de esta manera, se hace notorio que estos últimos derechos que nacen de la interpretación de otra obra, pueden verse en una posición desventajosa frente a una categoría tan subjetiva como “atentado” en contra de la **obra original**, eso sí, siempre y cuando el autor de la obra haga efectivos estos derechos; de esta manera empezamos a notar algunas de las falencias de nuestra ley.

El artículo 5, contrario a lo que se podría esperar, dificulta aún más la interpretación de cara a los límites que tienen los **derechos de autor** de una **obra original**, pues establece que:

son protegidos como obras independientes, sin perjuicio de los derechos de autor sobre las obras originales y en cuanto representen una creación original... arreglos musicales y demás transformaciones realizadas sobre una obra del dominio privado, con autorización expresa del titular de la obra original.

El riesgo de usar la palabra “original” dentro del lenguaje técnico legal tiene grandes implicaciones, esto es, porque el alcance de su significado llega a ser problemático; en otras palabras, obliga al Juez a apelar una noción de originalidad que aparentemente no ha sido cuestionada (por el contrario, naturalizada) y que hemos criticado fuertemente en esta investigación, donde lo que es o no es “original” se determina a partir de la Teoría de Notación Musical Europea lo cual hace más evidente que queden desprotegidas otras formas de expresión como lo pueden llegar a ser géneros que hayan evolucionado a partir de tradiciones y propuestas diferentes a la Europea. El párrafo del artículo entorpece aún más la viabilidad de la

prerrogativa en favor del “segundo autor”, pues dispone que *“La publicación de las obras a que se refiere el presente artículo deberá citar el nombre o seudónimo del autor o autores y el título de las obras originales que fueron utilizadas”*.

En definitiva, es claro para nosotros que el legislador no busca incentivar expresiones creativas de un autor que se base en la obra de otro, por el contrario, parece ser que pretende restringir esta práctica imponiendo condiciones muy específicas para que se pueda dar. Esto no está mal. El problema se da cuando no contempla la posibilidad (dentro de la norma) de que existan otras nociones de originalidad y de música.

Por otro lado, el artículo 8 define algunos de los conceptos que contiene la ley, y si bien NO encontramos qué es originalidad, sí encontramos otras dos categorías de suma importancia. Por un lado, está el concepto de **obra originaria** como aquella que es primigeniamente creada, y por otro lado, el concepto de **obra derivada** que es aquella que resulte de la adaptación, traducción, u otra transformación de una originaria, siempre que constituya una creación autónoma.²¹ Esto también genera mucha incertidumbre ya que no se establece de manera clara algún criterio (podría ser dimensional) para determinar con certeza la autonomía de una obra respecto de otra.

También es de vital importancia estudiar el artículo 15 que reza:

El que con permiso expreso del autor o de sus causahabientes adapta, transporta, modifica, extracta, compendia o parodia, una obra del dominio privado, es titular del derecho de autor sobre su adaptación, transporte, modificación, extracto, compendio o parodia, pero salvo convención en contrario, no podrá darle publicidad sin mencionar el título de la obra originaria y su autor.

Cabe destacar la expresión “salvo convención en contrario de la norma”, pues le da libertad al autor de la **obra originaria** de negociar con quien quiera basarse en su obra para que se le dé o

²¹Esta condición se reitera en muchos artículos de la ley 23 de 1982.

no publicidad a esta última. Aunque esto parece algo esperanzador, aún cuando la **obra derivada** llegue a ser considerada como autónoma, susceptible de apropiación económica y se le reconozca publicidad (contando con la autorización del autor de la obra primigenia) existen muchas trabas para materializarlo y en este entendido, muchas prerrogativas en favor del autor de la **obra original** hasta cierto punto es comprensible, esto, porque sencillamente no existe cabida para que de los autores de una obra que en primer lugar ha sido denominada “derivada” pueda llegar a considerarse como original.

La sección segunda de la ley se dedica exclusivamente a tratar la categoría de “derechos morales”. Por un lado, el artículo 30- en recepción del mandado de Berna- establece que el autor tiene el derecho perpetuo, inalienable, e irrenunciable de:

Reivindicar en todo tiempo la paternidad de su obra; a oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de la obra, cuando tales actos puedan causar o acusen perjuicio a su honor o a su reputación, o la obra se demerite, y a pedir reparación por esto; modificarla, antes o después de su publicación; y a retirarla de la circulación o suspender cualquier forma de utilización, aunque ella hubiere sido previamente autorizada.

En términos generales, es perfectamente idóneo y se torna necesario que exista un marco de protección tan amplio a los derechos de autor sobre sus obras originales; sin embargo, lo que no contempla la norma es la posibilidad de que a partir de una obra original surja otra obra también original. En cuanto a composiciones musicales esto se da siempre y cuando se reconozcan diferentes formas válidas de hacer, estudiar y pensar la música. Como la ley no es realmente clara con estas situaciones se puede llegar a existir un vacío sustancial.

Finalmente, del artículo 31 al artículo 44 se regulan las excepciones y limitaciones a los **derechos de autor**. En el texto legal consultado, no encontramos ningún artículo que siquiera mencione nociones de diferentes formas de expresión musical.

En definitiva, existe una posibilidad real y concreta de que las vaguedades y ambigüedades del texto legal puedan ser interpretadas mediante la hermenéutica. En otras palabras, frente a expresiones culturales en donde la distinción entre obra original y derivada no son claramente identificables la interpretación eurocéntrica terminará por desconocer el derecho de los autores de la reinterpretación, quienes fungen aquí a título de autor y no de mero intérprete. Con base en ello, estimamos necesario siquiera mencionar algunos posibles casos destacables a nivel nacional como el del *bunde*, *el aguabajo*, *la contradanza*, *el makerule*, *el mapalé* y *el currulao*; pues estos son algunos de los ejemplos que encontramos de tradiciones y saberes musicales ancestrales (diferentes al europeo) en nuestra tierra, que claramente se encontraría en una posición de desventaja. Sin embargo, al no existir suficiente material de investigación respecto de estos géneros nos resulta imposible determinar qué tan afectados han sido los mismos por la norma, lo cierto es que, en efecto, están desprotegidos y esto merece una investigación más exhaustiva, empero, nosotros decidimos enfocarnos en el Jazz como quiera que el desarrollo investigativo de este caso es mucho más amplio, ilustrativo y existe más información disponible al respecto.

8.4. Un acercamiento al Copyright Act de 1976 de Estados Unidos:

Al centrar nuestro análisis en el **jazz**, un género afroamericano, se hace necesario apelar a la normativa estadounidense, el Copyright Act de 1976, para así mismo lograr analizar cómo está compuesta y qué aspectos eurocéntricos logramos identificar, de esta manera, convirtiéndose medianamente incompatible con este género musical.

El Copyright Act, es una normativa que tiene sus matices en la tradición jurídica del common law, lo cual implica necesariamente que de acuerdo a este sistema, los derechos de propiedad intelectual tengan un único propósito, esto es, la promoción de la ciencia y el arte útil para la comunidad, de esta manera, quienes son denominados autores cuentan con la facultad de

“explotar exclusivamente” (Plata López, 2007)²² la obra que ha creado. De esta manera, logramos identificar cómo la perspectiva del **Copyright** se fundamenta en la individualidad de la autoría de una obra, alejando de esta concepción la originalidad de una obra reinterpretada y con ello, inmediatamente dejando desprotegido en este caso al **jazz**, pues solo se entenderá un único autor de la obra y será quien tendrá la potestad para apropiarse de ella patrimonialmente.

Otro aspecto de gran relevancia, es que el **Copyright** no incluye los derechos morales, aunque actualmente existen excepciones para artes visuales:

En particular, para los Estados Unidos la protección exclusiva que se le da a los autores no parte desde el beneficio privado que se les otorga a titulares, incluyendo cualquier consideración de carácter moral, sino en la necesidad de asegurar la demanda pública que existe frente a la producción artística, literaria o musical (Conde, 2021, párr. 6).²³

Esto genera una concepción sobre la creación de una obra, pues no protegen la relación del autor con su obra, sino que se enfocan en que se pueda suplir la demanda pública, más allá del beneficio privado, es decir, que con tal de que con la concesión de derechos de autor se logre el bienestar social de acceder a esta obra, desde la perspectiva utilitarista, no hay mayor importancia sobre el vínculo que el autor tenga con su obra, desligando la importancia al proceso de creación. De acuerdo a esto, es posible que no haya un alto grado de análisis sobre casos como el jazz sobre las reinterpretaciones, ya que desde esta perspectiva, esto hace parte de un ámbito de poca relevancia para el **Copyright**.

Es por ello, que se hace extremadamente necesario estudiar el Copyright Act de 1976, pues esta es la norma oficial de **derechos de autor** dirigida a la protección de “Obras Originales” en Estados Unidos, ya sean obras literarias, musicales, dramáticas, artísticas, entre otras, buscando

²² De *Introducción al análisis económico de los derechos de autor*, (pp. 284-299), por Luis Carlos Plata López.

²³ El Derecho Moral de Autor: Comparaciones con el Copyright, Comunidad Andina y Tratados de Libre Comercio, Departamento de Propiedad Intelectual Universidad Externado de Colombia.

otorgar derechos al autor y así habilitan al autor para realizar diferentes actividades sobre su obra, como autorizar o realizar “Obras Derivadas” de las Obras Originales, Interpretar la obra públicamente, reproducir las obras en ejemplares, entre otros (United States Copyright Office, 2012). Cabe resaltar que el Copyright Act de 1976 hace parte del título 17 del Código de los Estados Unidos, el cual es una compilación de los estatutos federales. Teniendo en cuenta que la constitución de Estados Unidos en el artículo 1, sección 8, cláusula 8 destaca la facultad del congreso para establecer los **derechos de autor**:

1. El Congreso tendrá facultad: Para establecer y recaudar contribuciones, impuestos, derechos y consumos; para pagar las deudas y proveer a la defensa común y bienestar general de los Estados Unidos; pero todos los derechos, impuestos y consumos serán uniformes en todos los Estados Unidos.

8. Para fomentar el progreso de la ciencia y las artes útiles, asegurando a los autores e inventores, por un tiempo limitado, el derecho exclusivo sobre sus respectivos escritos y descubrimientos. (Constitución de los Estados Unidos, 1787)²⁴

De esta manera, cabe resaltar que no solamente se da la facultad de establecer normas de derecho de autor, sino que explícitamente busca fomentar “la ciencia y las artes útiles”, es decir, que claramente pretende que las normas dentro de su efectividad, tengan la capacidad de crear incentivos para fomentar el arte y la ciencia, otorgándole a los autores facultades sobre sus obras, en la medida que “crear obras” se equipare a recibir beneficios por su creación. De esta manera, al ser el objetivo del Copyright Act, la interpretación de sus disposiciones deberá estar dirigida a que sus disposiciones se concentren en proteger las obras, con la finalidad al desarrollo del arte y la ciencia, en favor del bienestar común de los Estados Unidos.

²⁴ Constitución de los Estados Unidos 1787.

8.4.1 Imputaciones jurídicas dentro del Copyright Act.

Por otro lado, es importante adentrarse en el Copyright Act de 1976, el cual aterriza las normas empleadas en los **derechos de autor**. En primer lugar, en el capítulo 2 se señala en el literal A que como “Initial Ownership” (Traducción en español como “Titularidad inicial”) se refiere a los **derechos de autor** que ostenta inicialmente el autor de dicha obra o trabajo, en caso de autoría conjunta se hablará de copropietarios de los **derechos de autor**. En segundo lugar, en el literal B, se señala que en caso de “Works made for hire” (Traducción en español como “Obras hechas por encargo”), refiriéndose al supuesto en el que una obra o trabajo haya sido hecha por encargo, así la persona encargada de realizarla será considerada como “Autor” en el título de propiedad, y los **derechos de autor** le corresponderán a éste salvo disposición contraria (Copyright Act, 1976)²⁵.

Adicionalmente, se menciona “contributions to collective works” (Traducción en español como “contribuciones a obras colectivas”), para lo cual se expresa que el propietario de los **derechos de autor** de una obra colectiva, salvo disposición en contrario en el cual se le transfieran los derechos sobre las otras contribuciones de la obra, se entenderá que los derechos darán la facultad de reproducir y distribuir la contribución o el fragmento a la obra colectiva, más no de toda la obra colectiva, dado que es diferente hablar de los derechos sobre la obra colectiva, que los derechos de cada contribución. Esta título de imputación, podría servir como un fenómeno jurídico análogo si se entiende al **jazz** desde una concepción en la cual cada intérprete solo añade ciertas contribuciones y no se concibe su creación como una propia nueva y original suya; sin embargo este no es el reconocimiento que busca un intérprete de **jazz**, ya que su **creatividad** sigue siendo cuestionada, en la medida en que solo se reconoce la incorporación de unos

²⁵ Copyright Act 1976. Estados Unidos.

elementos a una **obra original** preexistente, y no el nacimiento de una **obra original** en sí misma.

8.4.2 Obras originales y obras derivadas, fenómenos jurídicos poco esclarecidos.

De esta manera, es importante reconocer que la titularidad de los **derechos de autor** principalmente va dirigida para los autores originales de una obra, dado que solo hacen una aclaración para el caso de “Obras hechas por encargo” y “Contribuciones a obras colectivas” exclusivamente. Por lo anterior, el reconocimiento de las prerrogativas de los derechos de autor es excluyente, en la medida en que se entenderán como titulares cuando sean los autores originales de la obra, bajo un concepto de originalidad bastante cerrado, al ilustrar a las “Obras Derivadas” como una compilación de obras preexistentes, limitando a la originalidad a una obra totalmente nueva básicamente.

Por lo anterior, es meritorio mencionar las “**Obras Derivadas**”, y el Copyright Act las define como obras basadas en una o más de una obra preexistente, en el cual la obra original haya sido adaptada o transformada. Puede afirmarse que, en la simplicidad de la definición de **obra derivada**, existe una apertura a un sinnúmero de interpretaciones sobre cuándo se está frente a una obra derivada y cuándo frente a una original, lo cual supondría un amplio margen de interpretación que dificultaría la elaboración de cláusulas entre autores.

Es así como se abren cuestiones alrededor de los **derechos de autor**, en tanto ¿Quién será el merecedor de ostentar la calidad de titular de **derechos de autor** de una obra musical de **jazz**?, porque si bien se reconoce en las obras originales el esfuerzo de los autores por la realización de una obra, también hay un gran esfuerzo del autor que compila diferentes obras originales para sacar una nueva, pues incluso la unión de fragmentos de otras obras, requerirá un arduo trabajo. A simple vista puede pensarse que usar fragmentos de otras obras y arrojar otra nueva puede ser fácil y se cataloga como una “copia”, sin embargo la remezcla o **improvisación** son fenómenos

complejos como lo menciona Lawrence Lessing en su libro *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, al señalar que la remezcla entre 200 y 250 samples²⁶ de 167 artistas en un solo CD, no solo “copiar”, de esta manera el autor compara los sonidos con una paleta de pintura, pero los colores han sido salpicados por otros colores (como se citó en Martínez, 2013)²⁷. Lo anterior es una forma de desmentir el poco valor artístico de fenómenos musicales en los cuales se utilizan obras ya existentes para componer una nueva de alta complejidad.

Además, también es complejo concluir cuando una obra musical es original, a sabiendas del uso de aspectos ya preexistentes con relación a la melodía, armonía, ritmo y diferentes arreglos. Consecuentemente al contar con diferentes variables inmersas ya mencionadas, en la práctica vienen diferentes problemas, ya que si bien la norma no agota todas las posibilidades (lo cual es imposible), deja una tarea ardua al juez para la interpretación jurídica a la hora de imputar y adjudicar **derechos de autor** sobre una obra determinada.

Teniendo en cuenta el caso concreto del **jazz**, sin duda, se amplifican estas problemáticas en la aplicación de las normas de **derechos de autor**. En primer lugar, porque la norma no ofrece certeza en qué se considerará **obra original**, para así asignar al titular de los **derechos de autor**. Pero adicional a ello, como lo ordena la constitución en lugar de estimular la promoción de crear nuevas obras artísticas, el Copyright Act ostenta ambigüedades que devienen obstáculos para los compositores de **jazz**, porque condiciona a que solo será el autor original de una obra aquel que la compone, no será así para quien utilice obras preexistentes; ostentará entonces la calidad de autor pero de **obra derivada**, lo que en el ámbito de la asignación de **derechos de autor** en el **jazz** genera un alto grado de dificultad por la **espontaneidad** propia de su interpretación musical y porque los intérpretes (diferentes al compositor) en vivo acuden a estándares familiares del **jazz**, viéndose obligados a utilizar otras obras preexistentes para

²⁶ Anglicismo utilizado para la palabra “muestra”, el cual se define como un sonido preexistente y pregrabado.

²⁷ Sampling. Study on Copyright Limitations For Critical Functions of Remixed Works.

originar una nueva interpretación. Esta característica particular, observada desde la lógica del **Copyright**, impide a los autores titulares de sus derechos como autores de una obra original, pues este no adiciona la posibilidad del registro de obras reinterpretadas.

8.4.3 La improvisación bajo el esquema del Copyright Act.

Queda pues, bastante claro, que la norma de **Copyright** desalienta la **improvisación** -una forma de creación a partir de lo creado-, debido a que la **improvisación** absorbe elementos preexistentes para que el intérprete aborde una creación desde la **espontaneidad** frente a un público, sin embargo, el intérprete no podrá reclamar esta acción a título de derecho patrimonial, la norma desconoce la complejidad que supone el poder ejecutar dicha reinterpretación en público. Claramente, sin el incentivo del reconocimiento de **derechos de autor** al creador de una obra de **jazz** “derivada pero original”, la tradición de este género musical, fuertemente anclada en la **improvisación**, podría sufrir una transformación que supondría su desaparición.

9. Análisis del caso en la Praxis: una mirada a las decisiones judiciales en el campo musical:

Posterior al análisis normativo, consideramos prudente observar el fenómeno “en la praxis jurisprudencial”. De este modo, se verá el impacto de la normativa, sus rasgos eurocéntricos, y además la interpretación del juez sobre la misma. El ejercicio permitirá esbozar el desarrollo musical, comercial y cultural entre artistas del mismo y de diferentes géneros. Así se distinguirá cómo la perspectiva de la teoría musical europea puede llegar a ser fundamento para una decisión judicial en el marco creativo musical.

9.1 Caso Griffin v. Sheeran:

Para el primer caso, vamos a ilustrar el litigio entre Griffin v. Sheeran²⁸, se trata de un caso algo polémico y de gran envergadura internacional ya que se dio entre dos obras musicales de gran reconocimiento, y posterior a varios años de análisis del presente caso, en mayo del 2023 el juez desestimó la demanda bajo la decisión del jurado. En primer lugar, existe un aspecto no menor de naturaleza probatoria en donde la prueba formal es la partitura, la **notación musical** de la obra, mediante este instrumento se hace posible el reconocimiento o no de los **derechos de autor**.

En este caso el juez decidió no acudir a otros medios probatorios complementarios como otros textos que hicieron parte del proceso creativo, a parte de la partitura; el Juez Stanton desestimó el posible análisis de la grabación de sonido antes de ser lanzada al mercado, y limitó a la copia de depósito para no confundir al jurado²⁹.

En este caso en particular los demandantes alegaban como “corazón de la obra” de LGO la armonía, este aspecto claramente es de gran fundamento en una obra musical, sin embargo su interpretación es problemática a la hora de clasificar la originalidad de la obra y, de contera, asignar los derechos al proceso creativo de un artista. En vista de lo anterior, limitar una obra exclusivamente desde este ámbito condenaría eternamente la libertad creativa de los compositores e incluso de los intérpretes, pues no se puede hablar de libertad creativa si en el ámbito judicial se faculta al peticionario para acusar erróneamente cada parte del proceso creativo de una obra musical, es decir, en una demanda no se debería cuestionar el uso de aspectos

²⁸ El caso de Griffin v Sheeran, en el cual se encuentran implicados el artista británico Ed Sheeran y los demandantes, alegando poseer un interés parcial en los derechos de autor de la composición musical "Let's Get It On" ("LGO") como herederos de Edward B. Townsend, iniciaron esta acción por infracción de derechos de autor. Alegan que una composición musical "Thinking Out Loud" ("TOL"), coescrita por el acusado Edward Christopher Sheeran y Amy Wadge, infringe sus derechos de autor en LGO.

²⁹ Opinión y Orden Sobre sobre los Demandados Primer Resolución, marzo 24 de 2020.

musicales preexistentes que son de dominio público, que no son aspectos protegibles como tampoco son en sí mismo una **obra original**.

En este sentido, este era un caso en el que el jurado debía decidir si habría o no habría infracción sobre LGO, no solo a partir de una prueba como la partitura, sino abordando otros medios probatorios como elementos del proceso creativo. Lo anterior, incluso fue una conclusión por el propio artista Ed Sheeran³⁰, este hizo énfasis en el impacto de esta decisión como precedente judicial, pues en caso de que el juez hubiese estimado las pretensiones de la demanda, se estaría dando sustento para acabar con la libertad creativa de los artistas.

De esta manera, la disputa se centró en declarar si había o no similitud sustancial entre ambas obras, partiendo de dos elementos particularmente: 1) La progresión del coro 2) El ritmo armónico³¹. De esta manera el Jurado ante el Tribunal de Nueva York, enfrentó serios problemas para dar su veredicto final, al asegurar en algunas fases del proceso judicial que en la combinación de ambos elementos mencionados habría una progresión de acordes y ritmo armónico muy similar, sin embargo, la decisión del caso fue a favor del artista británico. En efecto, dichos elementos por sí solos no constituían una “**obra original**” para monopolizar su uso, es decir, están en un margen de “Elementos de dominio público” y por ello su uso no está limitado, sino que, al contrario, pueden ser parte de la libertad de creación de nuevas obras musicales.

Desde esta visión, en primer lugar, las partituras no constituyeron un rol dominante en el análisis de ambas obras, porque si bien sí fueron de gran importancia en este proceso, se hizo gran distinción en que ambas obras, LGO y TLO, eran muy diferentes desde la interpretación, mientras la primera con un énfasis muy efusivo, la segunda tiene elementos más románticos y melancólicos; es decir, se le da una categoría predominante a la interpretación de la obra. Además,

³⁰ De *Noticias BBC Mundo*.

³¹ Opinión del TRIBUNAL DE DISTRITO DE LOS ESTADOS UNIDOS PARA EL DISTRITO SUR DE NUEVA YORK, septiembre 29 de 2022

al margen de los **derechos de autor**, la interpretación del concepto de “**Obra original**” fue detallado, pues su análisis se centró en atribuir el peso de esta institución jurídica sin dejar de lado elementos de dominio público que todos los artistas pueden usar, o como en el **jazz** se conocen como estándares, lo cual genera un precedente para la facilidad de uso de estos elementos, sin monopolizarlos y atribuirles un único autor, como normalmente lo direcciona la teoría musical europea al intentar individualizar un único autor.

Adicional a ello, el juez correspondió con un aspecto relevante del Copyright Act, específicamente del Appendix Q (Traducción en Español como Anexo Q), que fue adicionado por el acto de implementación de la Convención de Berna de 1988, y son los aspectos musicales pertenecientes al dominio público, los cuales no pueden ser materia de protección y apropiación por parte del Copyright, y en este sentido cualquier artista podría implementarlos sin infringir la norma. Sin duda el concepto de dominio público destaca la imposibilidad de privatización de ciertos aspectos musicales y como en el presente caso, los acordes no son apropiables.

9.2 Greggs v Grande:

El segundo caso que analizamos fue el caso Greggs v Grande³², que desde la perspectiva del peticionario, la artista Ariana Grande y los coautores de este sencillo infringieron las normas de **Copyright** al vulnerar derechos reconocidos a este sobre “Takes All Night” bajo dicha normativa. Dentro de las acusaciones señala que los demandados han realizado trabajos derivados sobre una obra original protegida por **Copyright**, dentro de ellos se menciona 1. “One Last Time” ejecutado por Ariana Grande y la grabación de sonido de “One Last Time”; 2. la composición a dúo y

³² John Greggs reconocido como “Alex Greggs” alega que la artista Ariana Grande en coautoría del DJ Pierre David Guetta, reconocido como “David Guetta”, entre otros, han infringido los Derechos de autor sobre su obra “Takes All Night” con uno de sus grandes éxitos “One Last Time” registrada en la Oficina de Estados Unidos de Copyright el 28 de enero de 2015. (COMPLAINT FOR COPYRIGHT INFRINGEMENT; DEMAND FOR JURY TRIAL)

grabación de sonido de “Attends-Moi”, y 3. la composición a dúo y el sonido grabando de una versión italiana de “One Last Time”.

En resumen, el peticionario en la demanda hace alusión a que existe una similitud muy notable entre ambas obras musicales en el coro, el cual es el “hook” o el “gancho”, por ser la parte más memorable, añadiendo que el fondo armónico sigue siendo el mismo en ambas canciones durante los dieciséis compases completos del coro. Como también indica que tienen un similar contorno melódico, colocación rítmica, el tempo y la orquestación de acompañamiento. Ante estas acusaciones el Tribunal de los Estados Unidos Distrito Central de California División Occidental ordenó la desestimación del caso por estipulación de las partes.

Es prudente hacer mención de varios aspectos, dentro de las cuales el uso de un compás 4/4³³ de uso común y con énfasis³⁴ en el primer y tercer tiempo, consecuentemente acomodándose el contorno melódico (haciendo referencia al direccionamiento que van a tomar las notas de una melodía) y la letra de las canciones, no es un aspecto que se pueda señalar de similitud entre ambas obras. Como también es irrelevante el fondo armónico³⁵ de los estribillos³⁶, el cual funciona en torno a la repetición de unos acordes, lo cual no es una expresión protegible, como tampoco lo son el tempo o la colocación rítmica por sí solos o combinados ya que los aspectos mencionados concurren en la dimensión del dominio público acogida en el Copyright Act y en la Convención de Berna, anteriormente mencionado.

Con este caso en particular, podemos concluir que abordar de manera estricta elementos de **notación musical** en un contexto aislado desemboca un análisis limitado de lo que puede ser

³³ El compás es una unidad de medida musical para medir el tiempo. El compás 4/4 significa que según el numerador 4 se divide en cuatro tiempos y según el denominador 4, cabe una negra en cada uno, para llegar a una totalidad de cuatro.

³⁴ Con “énfasis” se hace referencia a que llevan un acento diferente a los otros, incluyendo mayor intensidad

³⁵ El fondo armónico o colchón armónico son notas sostenidas simultáneamente (acordes) que buscan generar una atmósfera musical específica.

³⁶ El estribillo es una estructura de la canción que suele repetirse en varias ocasiones dentro de la misma.

una **obra original**, pues si bien la **notación musical** occidental ha generado unas figuras musicales que ayudan a definir una obra, no pueden absorber el complejo del concepto de **creatividad**. Por ello, las acusaciones del peticionario son simplistas y se reducen a cuestiones poco simbólicas, incluso para el **Copyright**, al volver a dirigirse a elementos de uso común por los artistas y que no son apropiación de los autores de obras anteriores que los han utilizado.

En vista de este caso, hubiera sido muy interesante reconocer las categorías de “Obra Original” y “Obra Derivada” descritas en las definiciones del Copyright Act en el análisis jurisprudencial, ya que si bien la norma prevé que de una obra original pueda elaborarse otra obra, siendo la “Obra Derivada”, falta mayor respaldo normativo ya que bajo esto subyace una problemática latente y es cómo diferenciar una obra derivada, puesto que las obras como resultado pueden tener aspectos similares y no necesariamente debe ser una obra derivada, por ende, la verificación de originalidad puede volverse poco tangible al ubicarse en el intelecto de la persona. En este sentido el llamado al artista, para que blinde su proceso de creación musical con pruebas notables para el juez, que soporten que dicha creación proviene de su intelecto, es decir, resaltando la relación del autor con su obra, de esta manera permitiendo la amplificación del espectro de protección de las normas de derecho de autor. Lo anterior, es un proceso arduo en un contexto normativo como el de Estados Unidos, donde los derechos morales apenas cobran relevancia!

9.3 Hart vs Graham:

Otro caso interesante que debió haber sentado un precedente importante en Estados Unidos y no lo hizo fue el de Hart et al. v. Graham³⁷. The Original Dixieland Jazz Band (en adelante ODJB) fue una de las primeras bandas de **jazz** en Estados Unidos que ayudaron a popularizar el género; y para el año 1917 lanzan lo que se convertiría en un disco lleno de controversias. Se trata de 78-

³⁷El caso fue tomado de la narración de la autora Katherine Maskell Leo en “who wrote those “Livery Stables Blues”(s.f).

rpm record o Victor 18255 disc. Las partes involucradas eran visiblemente Max Hart quien era el manager de la banda ODJB y, por otro lado, Roger Graham quien era un publicista de partituras musicales de Chicago. Sin embargo, el problema existió realmente entre Dominic LaRocca el líder de la banda y dos ex-miembros, Alcide Nunez y Ray Lopez, ambas partes reclamaban la autoría original. El conflicto se dió en virtud del registro de LaRocca de una canción comúnmente conocida como “Livery Stable Blues”, y aunque este nombre era considerado ofensivo para algunas audiencias y se recomendó (por parte de la disquera) cambiarlo a “Barnyard Blues”, se publicó por accidente durante unas semanas como “Livery Stable Blues” (y esto motivó a la otra parte a actuar), sin embargo, cabe destacar que el registro se hizo efectivo bajo el nombre de “Barnyard Blues”. Por otro lado, Nunez y Lopez acudieron a Graham para publicar la canción bajo el nombre de “Livery Stable Blues” y ambas partes reclamaban la autoría sobre este título.

Por estas razones, LaRocca de la mano de Hart, decide demandar al publicista Graham en representación de los dos exmiembros de la banda. Por su parte, los demandados reclamaban autoría basándose en la afirmación de que la pieza era una obra derivada de otra obra denominada “More Power Blues” de la cual también reclamaban autoría. La cuestión se complicó aún más porque otro miembro de la banda también reclamó autoría sobre esta última pieza.

Lo más interesante de este caso es que el Juez Carpenter desestimó las pretensiones y las excepciones y archivó el caso con base en el testimonio del pianista de Blues Slap White quien afirmó que “El blues es blues”. De esta manera, el juez terminó declarando que ninguna de las dos partes tenía derechos de apropiación sobre las piezas por ser realmente una pieza que genéricamente obedece a un ritmo y una tradición cultural, esto es, por no tener ninguna de las dos piezas en cuestión suficiente elementos característicos que las permitiera diferenciarse de la pieza original.

El juez Carpenter (1917) sostuvo:

(...) La única pregunta es, ¿ha habido una idea preconcebida de la melodía que corre a través de la llamada “livery stable blues”? Estoy inclinado a tomar la postura del profesor Slap White en este caso de que ésta es una vieja melodía negra, que ha sido conocida por muchos años... pero la corte está satisfecha de haber revisado los manuscritos en donde se hace evidente que hay una decidida similitud entre la melodía de “More Power Blues y Livery Stable Blues. La Corte, en consecuencia, encuentra que ninguna de las partes concibió la idea de esta melodía... no alcanzaron la originalidad en sí misma.

En virtud de ello, la corte decidió negarle el registro de **Copyright** a ambas partes y esto nos deja muchas cosas que analizar. En primer lugar, el hecho de que se reconocieran las tradiciones propias del género en un plano de análisis legal. Ello, porque el Juez tomó el criterio de un pianista reconocido del género como autoridad en la materia y porque llevando un análisis detallado de los elementos que “diferenciaban” cada obra en este caso no eran suficientes para poder decir que existía autonomía en ese sentido.

Bajo este criterio, y teniendo en cuenta las características particulares del **jazz y el blues** en este caso la autora Katherine Meskell (s.f) plantea algo muy interesante:

Recordar el caso Hart desde una perspectiva histórica revela dos sistemas cruzados de derechos de dominio entre el copyright y el **jazz**. Mientras que estos dos sistemas son en teoría compatibles, con el registro de copyright protegiendo el derecho moral establecido en la comunidad del **jazz** sus tradiciones opuestas de transmisión que sustenta esos derechos chocan sobre diferentes condiciones de expresar el trabajo musical (P. 10).

Hoy en día, el margen de decisión que tienen los jueces en casos de **Copyright** es extremadamente restrictivo, y los autores que deseen los derechos sobre una obra en este contexto de estas tradiciones opuestas al sistema de notación musical occidental van a seguir en desventaja.

10. CONCLUSIONES:

En efecto, existe una perspectiva eurocéntrica implícita en las normas del Convenio de Berna, el Copyright Act de 1976 y la Ley 23 de 1982 de sobre **derechos de autor** y la ley colombiana que invisibiliza expresiones creativas en la música e impide la transmisibilidad de dichos derechos.

Estudiar la norma a partir de la praxis, de su realidad, es un ejercicio necesario; por sí mismo, sin embargo, esto no es suficiente, y con ello, a través de esta investigación se quiso construir una visión más crítica de la norma y los fenómenos que la componen, no solo para visibilizar los problemas sino para legitimar las soluciones a dichos problemas, pues en últimas, queríamos poner en evidencia lo que consideramos que es una falencia en el área de la propiedad intelectual. Por ello, encontramos que la metodología empleada en la investigación fue la adecuada para cumplir con este propósito.

Es de esta manera que en general, pretendíamos dilucidar la cuestión acerca de si hay o no un tufo eurocéntrico en los Derechos de Autor tal y como se han construido a lo largo de los años, esto sí es así, y sin importar los sistemas normativos (sean Civil Law o Common Law), notamos que existe una naturalización de conceptos que son perfectamente discutibles, problemáticos, para entenderlo fue indispensable el caso del Jazz.

En alusión a los Objetivos Específicos que nos planteamos en este trabajo, concluimos que se identificaron diversos aspectos incompatibles entre la normativa actual de **derechos de autor** (tanto en lo nacional como en lo internacional) y el **jazz**.

Primero, el hecho de que los **derechos de autor** restringen la exclusividad de los **derechos patrimoniales** al compositor de una obra. De tal suerte que quien sea solamente intérprete tendrá claras limitaciones en sus derechos, esto en el **jazz**, como lo hemos ilustrado, contradice el protagonismo que tiene el intérprete creando una obra nueva a partir de otra, y en

la medida en que no hay reconocimiento de estas prácticas no se ofrecen suficientes garantías legales; Segundo, la imposibilidad de registrar una obra reinterpretada por falta de “**creatividad**”, lo cual simboliza un obstáculo en el desarrollo del **jazz**; Tercero, la norma designa una única clasificación: obra original y obra derivada; otros géneros como el **Jazz**, consideran la reinterpretación como una obra nueva, creativa y con suficientes elementos para ser **obra original** sin perjuicio de la obra en la que se basó.

Proponemos una reestructuración del sistema normativo, con una ampliación en el reconocimiento de lo que es una **obra original**, los **derechos de autor** podrían alcanzar mayor protección frente a estos procesos creativos de reinterpretación, contemplando derechos como el de registro, y por consiguiente, la apropiación económica en estas obras, algo anhelado por cualquier artista.

En definitiva, la música es una forma de expresión humana compleja, evidentemente la ley está llamada a generar seguridad, y por eso estamos de acuerdo con la mayor parte de lo que es la propiedad intelectual en general y los derechos de autor específicamente. Sin embargo, hay que tener en cuenta el contexto de cada cultura – y con ella cada tradición musical- son diferentes, y el hecho de que una norma sea adecuada o no dependerá necesariamente de imputación - adjudicación ejecutada desde las dinámicas particulares de cada cultura y no desde una única y generalizante universalidad impuesta. Colombia, por ejemplo, es un país diverso en este sentido, es menester que se destinen recursos para poder visibilizar con mayor claridad este tipo de problemáticas para que se logre identificar con mayor eficiencia cómo se debe proceder y lograr este fin con las prerrogativas contenidas en esta área del derecho. Repensar la norma no es una tarea fácil, quizás es dispendiosa y representa un costo para el Estado; no obstante, consideramos que estamos llamados a hacerlo, de lo contrario pueden existir situaciones en las que genuinamente se menoscaben los derechos de un grupo representativo en la sociedad, el jazz fue

nuestro ejemplo de esto, y reiteramos que, aunque ocurrió en Estados Unidos (país también culturalmente diverso) Colombia no es ajena a estos problemas.

Parte de la reestructuración normativo-interpretativa que proponemos es que la ley redefina los conceptos de **creatividad** y **originalidad**, ya que están contenidos dentro de la jurisprudencia y de la norma siempre que se hace alusión a infracciones a los **derechos de autor**, como no están propiamente definidos, pueden ser muy amplios y ambiguos o simplemente no estar cuestionados, esto podría generar inseguridad jurídica. Al margen de lo anterior, y entendiendo que son conceptos difíciles de definir, encasillarlos en una sola óptica también es problemático, pues el proceso musical, en últimas, busca libertad para crear, por lo que limitar estos conceptos vendría en detrimento de una praxis humana de creación cuya única condición de posibilidad es la libertad más amplia posible. Otra opción, entonces, podría ser avanzar en procesos de imputación-adjudicación entre dos obras. Por ejemplo, el test de “Similitud Sustancial” que hace evidente qué tan restrictiva es la norma, cambiando estos procesos, no solo podría existir mayor libertad para el artista, sino que, en el plano jurídico, sería ideal que el Juez tenga diversas herramientas que le permitan adecuar la norma a cada caso en particular.

Con ello, lo que queremos decir es que es necesario que la norma se reajuste para que el juez tenga las herramientas para analizar el proceso creativo en general más allá de la **Notación Musical** que ha sido el único elemento hasta ahora para determinar estas categorías en el caso en concreto. Lo anterior, le podría permitir al artista demostrar que no ha “atentado” contra otra obra, sino que la creación es un reflejo de su **creatividad** y de la libertad de usos de elementos musicales, totalmente autónomos e independientes, intentando no confundir el uso de aspectos similares entre dos obras por cuestiones de armonía, melodía y ritmo. De esta manera se podría reducir la posibilidad de una infracción sobre **derechos de autor** - usar una obra para hacerla pasar como propia-.

Un aspecto que queremos resaltar, es que a lo largo de esta investigación nos dimos cuenta que obtener la información necesaria no fue fácil y esto obedece a diversas razones. En primer lugar, en la medida en que creemos que los artistas autores de reinterpretaciones y “**obras derivadas**” al estar desprotegidos y en desventaja, no suelen comercializar las obras para evitar litigios o simplemente ya no cuestionan el orden establecido por lo que no hay muchos casos que ilustran esta problemática especialmente. Segundo, en Colombia puntualmente, no encontramos casos de estas categorías frente a la música, por lo que traspolar la problemática a géneros como los que mencionamos anteriormente de Colombia, sería algo necesario y digno de investigación. Sin embargo, hasta el momento no hay información que nos indique con certeza cuál es la realidad en este caso.

Obtener un por qué quizás no nos resulte beneficioso, y ni siquiera creemos que llegue a existir un consenso frente a estas cuestiones. Lo cierto es que si hay acciones concretas que llevan a obtener mejores resultados como lo hemos expuesto en nuestras conclusiones, al menos los que creemos que pueden llegar a ser más justos. Hemos identificado el **Eurocentrismo** y la Colonialidad del saber cómo problemáticas que han permeado la norma y esta es la raíz del problema, sin embargo, la norma no es inmutable, por el contrario, es susceptible de ser reformada y adaptada y eso es lo que invitamos a que se haga, pues es esencial que no dejemos de observarla, de pensarla ni que asumamos que en algún momento se va a perfeccionar; así, como estudiantes de último semestre de la carrera de Derecho reconocemos que nos falta un largo recorrido para poder tener un mayor criterio, sin embargo, no pensamos dejar de realizar este ejercicio, pues, reconocer los problemas es parte del camino para poder solucionarlos, de esta manera nos apropiamos de nuestra realidad y pretendemos transformarla, esto también es parte de la academia. Esperamos genuinamente que se abra el camino a investigar sobre el tinte eurocentrista en la norma colombiana e internacional y que se empiece a cambiar esta práctica de tantos años.

REFERENCIAS:

- Campos-Zamora, F.J. (2010). Nociones Fundamentales del Realismo Jurídico. Revista de Ciencias Jurídicas (122).
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/juridicas/article/view/13562>
- Conde, C. (2021). El Derecho Moral de Autor: Comparaciones con el Copyright, Comunidad Andina y Tratados de Libre Comercio.
<https://propintel.uexternado.edu.co/en/el-derecho-moral-de-autor-comparaciones-con-el-copyright-comunidad-andina-y-tratados-de-libre-comercio/>
- Copyright Act. (1976). Congreso de Estados Unidos.
<https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf>.
- Constitución de los Estados Unidos. (17 de septiembre de 1787). Delegados de la Convención de Filadelfia.
- Dussel Enrique (2000). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708040738/4_dussel.pdf
- Ed sheeran gana la demanda sobre los derechos de autor de su éxito Thinking out loud. (2023). BBC News Mundo.
- Gallo, Eva María; Reyzábal, María Isabel (2005) LA NOTACIÓN MUSICAL. DIFICULTADES DE LECTO-ESCRITURA EN ALUMNOS DE 2º CICLO DE E.S.O. International Journal of Developmental and Educational Psychology, vol. 3, núm. 1, 2005, pp. 465-485.
<https://www.redalyc.org/pdf/3498/349832310044.pdf>

Harvard Law Review Association. (2005). Jazz Has Got Copyright Law and Ain't Good. *Harvard Law Review*, 118 (6), 1940-1961.
<https://www.jstor.org/stable/4093288>

Holguín, P. (2017). La música desde el Punto Cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad. *Revista Internacional de Educación Musical*, (5).
<https://revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/136>.

Maskell Leo Katherine (S.f.). ¿Who wrote those livery stable blues? Musical Ownership in Hart et al, v, Graham.
https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/51781/KM_Maskell_Who_Wrote_Those_Livery_Stable_Blues.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Leiter Brian (2015). Realismo Jurídico Estadounidense. Bibliotecas Jurídicas de la Universidad Autónoma de México.
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3875/10.pdf>

Madov Aykhan (2022). THE HISTORY OF JAZZ. WHAT IS JAZZ?
<https://www.youtube.com/watch?v=5qtg6L6P7Ic&t=340s>

Martínez, 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.
<https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/view/3>

Miljiker Maria Eva (2006). Duncan Kennedy y la crítica a los derechos, *Revista Jurídica de la Universidad de Palermo*.

https://www.palermo.edu/derecho/publicaciones/pdfs/revista_juridica/n7N1-Julio2006/071Juridica03.pdf

Noble, R. (2021). The invisible Artists of Copyright Jurisprudence Joint Authotship in Jazz Improvisation Under Canadian Law.

https://www.cba.org/Sections/Intellectual-Property/Resources/Resources/2021/The-Invisible-Artists-of-Copyright-Jurisprudence#_edn12

Plata López. L. (2007). Introducción al análisis económico de los derechos de autor. *Revista de Derecho*, núm. 28, diciembre, 2007, pp. 284-299. Universidad del Norte Barranquilla, Colombia. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85102811>

Provizer, S. (2020, marzo 27). Jazz and Copyright Law. *The Syncopated Jazz*. <https://syncopatedtimes.com/jazz-and-copyright-law/>

Quijano, Aníbal (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

Real Academia de la Lengua Española: definición de Colonia. <https://www.rae.es/drae2001/colonia>

Revelo Guillén, F. (2021). La secuela como obra derivada. *Revista De Derecho de la UNED*, (27), 899-928. <https://revistas.uned.es/index.php/RDUNED/article/view/31110>

Rojas Axiel, Restrepo Eduardo. (2010). Inflexión Decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos. <http://www.ramwan.net/restrepo/documentos/Inflexion.pdf>

Salitano Maximiliano (2013). Colonialidad del Saber y epistemologías desde el Sur. El proyecto Amawtay Wasi. X jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

<https://cdsa.academica.org/000-038/155.pdf>

Superintendencia de Industria y Comercio. (2017). Reporte sobre la información de materia de propiedad intelectual en Colombia. [https://www.sic.gov.co/sites/default/files/files/Proteccion Competencia/Estudios Economicos/Documentos elaborados Grupo Estudios Economicos/Reporte-informacion-en-materia-de-Propiedad-Intelectual-en-Colombia.pdf](https://www.sic.gov.co/sites/default/files/files/Proteccion%20Competencia/Estudios%20Economicos/Documentos%20elaborados%20Grupo%20Estudios%20Economicos/Reporte-informacion-en-materia-de-Propiedad-Intelectual-en-Colombia.pdf)

Shifres Favio (2018). Realidad e idealización del dominio de la notación musical.

<https://www.academica.org/favio.shifres/360>

Shifres Favio, Gonnet Daniel (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. (Pgs. 51-67).

<https://www.academica.org/favio.shifres/243.pdf>

Shohat Ella, Robert Stam (2014): Unthinking Eurocentrism, multiculturalism and the media; Routledge publisher. <http://www.ramwan.net/restrepo/documentos/Inflexion.pdf>

Troyano, José F. (2021). El Cambio de la Condición del Jazz. Institut Valencià de Cultura.

United States District Court Central District of California Western Division. (2016). COMPLAINT FOR COPYRIGHT INFRINGEMENT; DEMAND FOR JURY TRIAL Alexander John Greggs v Ariana Grande-Butera. <https://bpb-us->

[w2.wpmucdn.com/blogs.law.gwu.edu/dist/a/4/files/2018/12/GreggsvGrande
Complaint-2i2130m.pdf](https://w2.wpmucdn.com/blogs.law.gwu.edu/dist/a/4/files/2018/12/GreggsvGrandeComplaint-2i2130m.pdf)

United States District Court for the Southern District of New York, LOUIS L. STANTON, United States District Judge.. (2022). Structured Asset Sales, LLC v. Sheeran, 2022 U.S.P.Q.2d 890 (S.D.N.Y. 2022), Court Opinion. <https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.law.gwu.edu/dist/a/4/files/2023/04/Opinion-5839.pdf>

United States District Court for the Southern District of New York, LOUIS L. STANTON, United States District Judge.. (2022). OPINION & ORDER ON DEFENDANTS' FIRST MOTION IN LIMINE, Structured Asset Sales, LLC v. Sheeran, 2022 U.S.P.Q.2d 890 (S.D.N.Y. 2022).<https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.law.gwu.edu/dist/a/4/files/2016/05/Opinion-GriffinSheeran-3.24.20.pdf>

Zoesch III, J.R. (2006). "Discontented Blues": Jazz Arrangements and the Case for Improvements in Copyright. *Catholic University Law Review*, 55(3). <https://scholarship.law.edu/lawreview/vol55/iss3/12>

