

¿Me inspiré?: La diversificación del “plagio” y su influencia en la originalidad de la música actual

Was I inspired? The diversification of “plagiarism” and its influence on the originality of today’s music

— Gabriela Alexandra Herbozo Villayzán* —

Resumen

La presente investigación busca determinar la necesidad de acoger las subdivisiones del término “plagio” en la doctrina frente a la creciente industria musical y el impacto que generaría su inclusión en la norma del derecho de autor. Por tanto, se analizará la doctrina relacionada a la especificidad del término, la relación a generarse de incluirse en la norma sobre el derecho de autor y la influencia sobre el criterio de originalidad. Asimismo, permitirá identificar la presencia o ausencia de una sola definición de “originalidad” en el derecho de autor y, así, determinar la diferencia o límite entre dicho concepto y la “inspiración” en el proceso de creación de una obra musical. Sobre la base del análisis y comparación de casuística de Estados Unidos, país con la industria musical más desarrollada en el mundo, en demandas de plagio y sus resoluciones, el contexto actual en el Perú en la materia y las herramientas que se tienen para ello. Entre las conclusiones se propone que la presencia y propuesta de diversos tipos de plagio generan una mayor incertidumbre en la determinación de los supuestos a sancionar, así como un impacto negativo en un criterio unificado en la jurisprudencia y la normativa sobre la originalidad en una obra musical.

Palabras clave

Plagio, industria musical, derechos de autor, obra musical, originalidad, inspiración.

Abstract

This research seeks to determine the need to incorporate the subdivisions of the term “plagiarism” in the doctrine in view of the growing music industry, and the impact that it would generate if it were included in copyright law. Therefore, we will analyze the doctrine related to the specificity of the term, the relationship to be generated, if included, with copyright law and the influence of the originality criterion. Likewise, it will allow us to identify the presence or absence of a single definition of “originality” in copyright law and thus determine the difference or the limit between such concept and the “inspiration” in the process of creation of a musical work. Based on the analysis and comparison of casuistry of the United States, a country with the most developed music industry in the world, in plagiarism lawsuits and its resolutions, the current context in Peru on the matter and the tools that are available for this purpose. Among the conclusions, it is proposed that the presence and proposal of different types of plagiarism generates a greater uncertainty in the determination of the cases to be sanctioned, as well as a negative impact on a unified criterion in the jurisprudence and law on originality in a musical work.

Keywords

Plagiarism, music industry, copyright, musical work, originality, inspiration.

* Bachiller en Derecho por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Asociada del área de Propiedad Intelectual del Estudio Diez Canseco Abogados, en Lima, Perú. Correo electrónico: gabriela.herbozov@gmail.com Código ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3480-9098>.

1. Introducción

A partir de la evolución de las obras musicales y los diferentes formatos en los cuales se han presentado en estas últimas dos décadas, el fenómeno del plagio ha tenido una mayor presencia en el mismo ámbito. Debido a que las obras musicales ya no se limitan a la creación de una letra y una melodía espontánea, sino a una serie de diversificaciones; el “plagio”, de la misma manera, se ha “diversificado”. Este término ya no se limita a referirse a la “copia evidente de una creación ajena”, sino en otras modalidades menos evidentes para el público común. No obstante, estas no tienen una claridad en el marco legislativo por lo que no se encuentra tampoco un concepto base en la jurisprudencia disponible. Es debido a la mayor diversidad de estas modalidades de las obras musicales y su creación, que la línea entre lo que puede determinarse como un tipo de plagio y la inspiración se hace cada vez más imperceptible.

Partiendo de dichas observaciones, es necesario determinar la afectación o implicancia que la ausencia de conceptos genera en la industria musical. Asimismo, si la variedad de modalidades de plagio o el uso “simulado” -concepto que se desarrollará más adelante- de las obras musicales preexistentes afecta al derecho moral de paternidad de los autores.

Con la presente investigación se busca analizar cuál es la necesidad de subdivisión y, por ende, creación de más tipos del término “plagio” frente a la creciente industria musical, y como su falta de regulación y presencia en la normativa correspondiente genera duda, no solo al definir si se está ante un supuesto de plagio, sino si la obra en cuestión tiene originalidad. En paralelo, se determinará una línea divisoria clara entre lo que es “plagio” y lo que es “inspiración” en el derecho de autor; ello aunado directamente a la definición de “originalidad”, que no se encuentra en la ley de derechos de autor ni como un criterio único en la jurisprudencia respectiva.

En ese sentido, la carencia de una determinación conceptual del fenómeno del plagio en las obras musicales puede generar confusión en la regulación en materia de derecho de autor e, incluso, incertidumbre o gran discreción en su aplicación para establecer las sanciones correspondientes de ser el caso. En conjunto, la falta de definición de la “originalidad” en la norma y jurisprudencia, tanto nacional como internacional, deja un margen más amplio sobre lo que puede ser protegible y, por tanto, lo que recae en un supuesto de plagio.

Mediante la revisión y comparación de doctrina nacional y extranjera, principalmente de Estados Unidos, España, Colombia y Argentina, se tratará de comprender la subdivisión de este término de “plagio” y los beneficios o perjuicios que ha causado, y cómo ello tendría implicancias de implementarse en la normativa pertinente. De igual forma, el recurso a la casuística relacionada con casos relevantes de plagio en obras musicales, en su mayoría de Estados Unidos, pero también de Perú, permitirá entender, en la práctica, la resolución de este tipo de controversias y si los resultados dados se beneficiarían o no de una implementación en la ley del concepto de plagio y sus tipos, así como un criterio único sobre la “originalidad”.

La claridad y determinación de conceptos en el uso jurídico son necesarias para una mejor resolución de controversias en cada materia. La producción en nuestra industria musical poco a poco crece. Por tanto, los instrumentos normativos y jurisprudenciales deben dar las pautas necesarias para resolver los conflictos que puedan surgir y, de esa forma, no generar incertidumbre, tanto a los nuevos artistas como a los que ya están presentes en la industria.

2. El plagio en la doctrina y en el derecho: concepto y normativa

Previo a abordar el impacto del plagio en la industria musical, es necesario identificar cómo se le determina en la doctrina jurídica y legislación referente a la propiedad intelectual, específicamente, el derecho de autor. El plagio no es un fenómeno nuevo y mucho menos desconocido, sino que, como se ha mencionado, ha tomado mucha mayor presencia en disputas jurídicas.

El plagio tiene su origen en el derecho romano, siendo que la palabra “plagio” provenía del latín “*plagiari*”, de la ley *Fabia de plagiariis*. Ella hacía referencia al castigo por “secuestro o robo de niños, esclavos y hombres libres” (Nettel Díaz, 2013, p. 140), que ahora se plantea como un símil, en ese sentido, como el “robo” del “hijo” -la obra- de otra persona. De un ámbito netamente penal, ha logrado tomar presencia en el área de la propiedad intelectual, centrándose en el “robo de la ‘idea’ de otro”, en un principio, y llegando a ser lo que es la atribución o copia de una obra, expresión de dicha idea ajena como propia.

2.1. Plagio en la doctrina

Como se adelantó, se ha dado una evolución a partir de una definición de “plagio” que en la ac-



tualidad se ha subdividido en tres conceptos distintos, pero que apuntan a un mismo objetivo: la obra observada, de una forma u otra, es “copia” de otra. Así, en las siguientes líneas se hará la distinción existente entre los tres tipos establecidos en la doctrina jurídica: (i) el plagio servil, (ii) el plagio inteligente y (iii) el plagio involuntario.

2.1.1. Plagio servil

El plagio **servil o evidente**, es lo que sería el concepto primigenio del término “plagio”. En palabras del profesor Bardales: “El plagio se presenta como la situación a través de la cual se apropia de las partes originales de la obra ajena. (...)” (2020); en pocas palabras, es la copia total o parcial de una obra ajena ya existente, de sus elementos esenciales. Es la primera “variación” o modalidad que se le destacó al fenómeno del plagio con el fin de diferenciarlo de la siguiente a desarrollar.

Tal como su nombre lo dice, es una modalidad o tipo de plagio que es apreciable a simple vista en una comparativa de dos obras. Los ejemplos abundan en cuanto a la identificación de este tipo, sea en el ámbito escrito al trasladar párrafos enteros o secciones enteras de un trabajo hacia otro, omitiendo la indicación del verdadero autor de esas secciones; el uso de estrofas enteras de una canción en otra nueva, entre otros más. Es un plagio que, por más justificación a ofrecer, no hay manera de desmentirlo.

Como se denota, esta modalidad de plagio, al coincidir con el significado original del término en cuestión, no presenta problema para su identificación, por lo que su existencia y establecimiento como tal en la normativa de Derecho de Autor resultaría clara y pertinente.

2.1.2. Plagio inteligente

Este segundo tipo de plagio, el **plagio inteligente**, se refiere a una modalidad de plagio con un grado mayor de dificultad para identificarlo en una obra que podría caer en ese supuesto. En este caso, la persona plagiaria -que copia o plagia- presenta como propia una parte o la totalidad de la obra de otra persona, pero empleando técnicas o estrategias para ocultar o camuflar dicho acto. En otras palabras, agrega alteraciones mínimas a través de las cuales se disimula la verdadera versión plasmada en la obra de la persona acusada. La inclusión del término “inteligente” hace alusión a la perspicacia del plagiario al momento de cometer este acto, la astucia o ardid que utilizó para tratar de disimular

esta grave infracción a los derechos de autor de la persona creadora de la obra tomada.

Si bien existe una diferencia entre los conceptos del plagio servil y el plagio inteligente, de igual forma existe un elemento común: la intención de cometer dicha infracción. En el plagio servil es claro, y en esta modalidad también existe esta misma intención de utilizar una obra existente y colocarla como propia. Hay un fin, un propósito de engañar a los demás sobre la titularidad de una obra, solo que, en esta modalidad, se realiza un esfuerzo mayor para no ser descubierto.

Es necesaria la anterior aclaración ya que, tras la descripción de este tipo de plagio, es posible que se genere una confusión entre esta modalidad de infracción y el surgimiento de nuevas obras, en donde si bien se busca dar un agregado nuevo, no existe una intención de mala fe o causar daño a los derechos de otro autor. Lo último en mención del siguiente tipo de plagio en doctrina. Sin embargo, esta “intención” habría que entenderla o tratarla de manera similar, sino igual, a lo que sería en materia penal **el dolo** dado que en estos dos tipos de plagio se cumplen los elementos que lo componen: un **conocimiento** por parte del infractor de que su actuar generará un perjuicio al autor original y la **voluntad** de generar ese perjuicio al atribuirse la autoría de la obra en cuestión a su favor.

Lo anterior no se señala con un ánimo de dar un tratamiento netamente penal a esta investigación, ni que la implementación del plagio en la normativa sea directamente en ese mismo rubro. Lo que se busca comprender es la identificación de esta “intención” de plagiar, de manera burda o inteligente, la totalidad o elementos esenciales de la obra de otro; y que ello finalmente permita la introducción de las consecuencias, a nivel administrativo o civil, de este tipo de infracciones en materia de derechos de autor.

2.1.3. Plagio involuntario

Este tipo de plagio, a diferencia de los otros dos tipos, no incluye tal cual el componente de **dolo** en sí para que se origine, de acuerdo a lo señalado en el acápite anterior. Se encuentra en los casos donde, si bien no se identifica la intención del autor acusado de plagiar, igual se determina que lo hizo, pero de manera inconsciente, o en todo caso, que su “subconsciente” lo hizo. A partir de este nuevo tipo de plagio, de un “análisis claro de la presencia de plagio”, nos vemos trasladados al plano de la psicología y el funcionamiento de la memoria del

ser humano para poder determinar si efectivamente, de alguna forma, parte de una obra existente puede plasmarse de manera similar en una obra “nueva”.

El **plagio involuntario** se mencionó por primera vez en el año 1976, en la demanda contra George Harrison, ex miembro de la banda británica The Beatles, por el supuesto plagio de la canción “He’s So Fine” de The Chiffons en su canción “My Sweet Lord”¹. Su surgimiento en este caso generó controversia en la industria musical, puesto que, además de afectar el derecho de autor de George Harrison y el cuestionamiento a su proceso creativo para crear su canción, luego de la sentencia dictada, el juez reconoció que no hubo *intención de plagiar*, pero que el subconsciente del acusado “lo habría provocado”.

A partir de este punto, nos adentramos y cuestionamos los límites de lo que verdaderamente sería plagio y lo que forma parte de los conocimientos y experiencias adquiridas de un autor para poder producir sus obras. Esta nueva figura, ahora desarrollada en doctrina, genera el mayor cuestionamiento sobre los límites de lo que es “plagio” y lo que sería “inspiración”. Además, plantea la interrogante sobre si el añadir esta nueva “modalidad” de plagio en la normativa correspondiente produciría una mayor facilidad de abarcar mayores supuestos de este fenómeno o si en realidad causase mayores cuestionamientos respecto a si se encuentran ante un caso de plagio o no.

2.2. Ausencia de “plagio” en la norma

Tras la determinación del concepto de “plagio” y de sus diversas modalidades en la doctrina jurídica, es necesario realizar la aproximación de los derechos implicados en esta temática respecto a lo señalado en la normativa correspondiente a derechos de autor. De igual forma, se debe analizar la relevancia o no de la presencia de dicha figura en la normativa al momento de análisis de casos de este tipo por parte de las autoridades peruanas en materia de propiedad intelectual.

2.2.1. Derechos morales del autor

De manera inicial, hay que señalar que los autores tienen dos tipos de derecho: derechos morales y derechos patrimoniales. Brevemente, los **derechos**

morales del autor se refieren a la relación personal entre el autor y la esencia de la obra elaborada; mientras que los **derechos patrimoniales** se refieren a la explotación económica que puede ejecutar el autor con la misma (Flórez-Acero, Salazar y Durán, 2017).

Los derechos patrimoniales no serán desarrollados en la presente investigación al no ser objeto de análisis en relación al fenómeno planteado, pero, de todas maneras, se mencionarán aquellos que componen este grupo de acuerdo a la legislación nacional, Decreto Legislativo 822, Ley de Derecho de Autor. En principio, se encuentran reseñados en el artículo 37, el cual comprende una lista de derechos **abierta**, dentro de los cuales se mencionan los siguientes: (i) derecho de reproducción, (ii) derecho de distribución, (iii) derecho de comunicación pública, (iv) derecho de transformación y (v) derecho de importación. Como se mencionó, este abanico de derechos faculta al autor, coautores o titulares de una obra la explotación económica de esta, de la forma en la que ellos vean conveniente, ya sea por su cuenta o autorizando a un tercero para ello, pero siempre obteniendo las ganancias respectivas.

En cuanto a los **derechos morales** del autor, el foco y relación directa con el fenómeno analizado en este ámbito se compone de una lista de derechos **cerrada**. Dicha lista contiene seis derechos: (i) derecho de divulgación, (ii) derecho de paternidad, (iii) derecho de modificación o variación, (iv) derecho de integridad, (v) derecho de retiro de la obra del comercio (derecho de arrepentimiento), y (vi) el derecho de acceso a la obra. Tal y como se señaló líneas arriba, este grupo de derechos se orienta a la protección de la “relación intrínseca que tiene el autor con la esencia de su obra” (Flórez-Acero, 2017, p.76). Y si bien todos estos derechos buscan esa misma protección a través de distintas aristas del derecho de autor, la principal y directamente afectada con el plagio, en cualquiera de sus formas, es el **derecho de paternidad**.

El derecho de paternidad, de acuerdo al artículo 24 de la Ley de Derecho de Autor, es el derecho que tiene el autor de ser reconocido como tal y de que se le atribuya según él/ella lo disponga, ya sea por su nombre o bajo un seudónimo o signo, incluso de forma anónima. En otras palabras, este derecho consiste en la **atribución de autoría** a la persona creadora de la obra protegida.

1 Caso relatado en el artículo ‘My Sweet Lord’ y el ‘plagio inconsciente’ de George Harrison: ‘¿por qué no me di cuenta?’ – Los40 https://los40.com/los40/2021/08/31/los40classic/1630415432_466277.html



En ese sentido, ¿cómo surge la relación con el plagio? Estos dos conceptos se relacionan por el hecho de que cuando sucede un caso de plagio, una persona quiere atribuirse la autoría de una obra ajena, es decir, quiere quitarle el título de “autor” que ostenta el verdadero creador, para así poder tenerlo como propio. Se pone en tela de juicio la titularidad de una obra, porque al mantener similitudes las obras en conflicto, se debe determinar quién es el que verdaderamente la produjo y quién la copió. También entran a tallar aspectos como el tiempo, respecto a quién creó primero la obra, pero finalmente todo recae en el verdadero autor, el “**autor original**”.

Por ese motivo, la presencia e identificación de este derecho moral del autor (el derecho de paternidad) es importante para poder evidenciar el impacto generado, de por sí, a los autores afectados por quienes tienen la intención de robar o atribuirse la autoría de algo que no es suyo, así como para aquellos que sí son los verdaderos autores de la obra cuestionada, pero que igual no se mantienen elementos que configuren, sin duda alguna, que lo son. El cuestionamiento va en ambos sentidos: los autores plagiados y los supuestos plagiados; éstos últimos en los casos de plagio involuntario e incluso, plagio inteligente.

2.2.2. Ausencia de determinación del término plagio en el Decreto Legislativo 822

Continuando con el plagio, es momento de identificarlo en la normativa local, en particular, en el Decreto Legislativo 822 – Ley de Derecho de Autor. Luego de una extensa revisión del reseñado cuerpo normativo, se ha determinado que el concepto de plagio no se encuentra de manera explícita en ninguno de sus artículos. Al tratar de buscar sinónimos para este término, surge entonces la palabra “copia”; no obstante, el significado atribuido a dicho término es distinto al que puede relacionarse con el plagio, puesto que, en la norma de derechos de autor peruana, la “copia” hace referencia a los ejemplares de una obra, en cualquier modalidad o presentación.

Esto significaría entonces que el plagio no se contempla como tal en la norma que regula los derechos de autor. Ello se confirma por lo señalado por el profesor Bardales en relación a este tema, dado que, al no encontrarse definida en la norma señalada, se nos “obliga” a intentar una definición

(2020). Ello finalmente resulta en una interpretación del conocimiento y vínculo que se tiene de este fenómeno junto a los derechos de autor. De ese modo, la falta de definición y presencia del concepto de “plagio”, así como lo que se refiere a “originalidad” -concepto a analizarse en un acápite posterior- brinda carta abierta a la interpretación de jueces, o en nuestro caso, de los funcionarios del Indecopi² en la Sala de Propiedad Intelectual, para decidir respecto a los casos de controversias de plagio en obras musicales.

La libertad de interpretación podría ser, en el caso peruano, contraproducente al no tener claridad en la decisión, además de la falta de jurisprudencia y desarrollo de la industria musical en nuestro contexto, por la ausencia de lo que implica dicho fenómeno en la normativa correspondiente para decidir. Si en Estados Unidos, estos casos cada día se incrementan más, y sólo se guían de los precedentes judiciales que tienen sobre estos tipos de conflictos, y aun así otorgan fallos cuestionables; en el Perú, el escenario sería igual o peor al no solo guiarnos en la jurisprudencia que tenemos, sino en la normativa aplicable al caso, donde en ninguno de estos dos instrumentos se encuentra, siquiera, la palabra “plagio”.

2.2.3. La figura del “plagio” en el Convenio de Berna y Decisión 351 de la Comunidad Andina

En el contexto de la normativa internacional relacionada al Derecho de Autor, nos encontramos con dos cuerpos: el Convenio de Berna de 1992 y la Decisión 351 de la Comunidad Andina. Aunque existe una diferencia respecto al alcance de su aplicación, siendo el primero de carácter mundial, mientras que el segundo aplica a nivel de los países de la Comunidad Andina (Ecuador, Bolivia, Perú y Colombia), ambos representan una protección de los derechos de autor a nivel supranacional.

De la misma forma, luego de un análisis de ambos cuerpos normativos, se obtuvo el mismo resultado que con el Decreto Legislativo 822, donde se verifica la ausencia de la figura del “plagio”. En el caso del Convenio de Berna, no hay presencia, siquiera, del sinónimo “copia” como ejemplar, sino a forma de notificación o de documentación necesaria para trámites; mientras que en la Decisión 351, si bien no se da este concepto de manera explícita, cabe una posibilidad de identificarlo tomando atención

2 Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Propiedad Intelectual

a las prohibiciones que indican para los autores de las obras bajo protección de derechos de autor. Incluso en esta última norma, el sinónimo de plagio (“copia”) es utilizado como un término para hacer referencia a ejemplares o material reproducido de la obra, más no como una atribución tal cual de la obra o la acción que implica infracción.

Entonces, y de manera preocupante, salta a la vista la gran ausencia de esta figura en la protección positiva (legislativa) de los derechos de autor. Como ya se mencionó, si bien los jueces encargados de resolver este tipo de controversias en el sistema romano germánico se basan en la jurisprudencia existente, la norma expresa también cumple un importante rol. Por tanto, si esta figura no se encuentra presente en la normativa correspondiente y la jurisprudencia respecto de obras musicales en este tipo de controversias es escasa, no se puede augurar análisis precisos y claros por parte de las autoridades correspondientes. He ahí la importancia de la fijación y presencia de este fenómeno en la normativa, dejando claro los supuestos que abarcaría.

2.3. Derecho y Psicología: El plagio involuntario y la criptomnesia

Como se ha señalado, el fenómeno del plagio se ha clasificado en 3 tipos, siendo el último el plagio involuntario. Este “nuevo” tipo de plagio, presenta la comprensión de cómo funciona la memoria del ser humano, así como los procesos mentales que se realizan para poder generar una obra, en este caso, musical. En esa línea, resulta necesario considerar e investigar brevemente los fenómenos en la psicología que pudieran relacionarse con este tipo de plagio. De esa investigación surge el concepto de la **criptomnesia**.

La **criptomnesia** se refiere a un fenómeno en la psicología que fue por primera vez descrito por Théodore Flournoy en 1900, que de acuerdo a este mismo significa “memoria escondida u oculta” (De Battista, 2017, p. 104). En otras palabras, este fenómeno psicológico se enfoca en determinar cuándo ideas, experiencias o creaciones son consideradas como originales por la persona, pero en realidad son vivencias que, por algún motivo, resultan ocultas dentro de su mente o fueron olvidadas. De manera más certera, el Diccionario de Psicología APA³ define a la “criptomnesia” de la siguiente manera: “Un

fenómeno de la **memoria implícita** en el cual las personas erróneamente creen que un pensamiento reciente o idea es un producto de su propia creación cuando, en realidad, lo han encontrado previamente y se olvidaron de ello (...)” (traducción propia).

Entonces, nos encontramos frente a un “actuar” de nuestro inconsciente que deriva en la acción de cometer plagio sin intención. Tal como lo considera De Battista (2017), así como en su momento el propio Flournoy, aquí no está presente una deliberada acción de atribución de la obra de otra persona como propia, pero plantea la interrogante sobre si es posible “culpar” a alguien de un fenómeno que se encuentra en una parte de la memoria sobre la cual el ser humano no puede decidir si accede a ella o no fácilmente.

Siguiendo esa línea, se denota una relación interesante entre este fenómeno psicológico y el plagio inconsciente. La criptomnesia plantea que no es que una persona carezca de recuerdo o consciencia de cómo obtuvo ciertos conocimientos o vivencias que más tarde aplicó en la creación de una obra, sino que no tiene la capacidad de **reconocer** ese recuerdo o algún estímulo que podría identificarlo sin éxito (Piquero, 2021). Al no poder reconocer el pensamiento o idea como un recuerdo, en un conflicto judicial se podría señalar que la persona ha tenido que haber visto u oído dicha canción u obra musical, lo que podría alterar la verdadera realidad de sus recuerdos y hacerla susceptible de aceptar la acusación dicha. Por ende, cualquiera podría ser víctima de algún “episodio criptomnésico”⁴, ya que poder reconocer y recordar absolutamente todo lo vivido o escuchado es imposible. Lamentablemente, este fenómeno, en muchos casos, se manifiesta durante los procesos creativos donde uno se ve susceptible a diversos estímulos, pero no es capaz de reconocerlos; justamente lo que atraviesa un compositor.

La ausencia de voluntad para copiar o atribuirse la titularidad de una obra ajena, vinculada a la memoria frágil del ser humano, no debería ser objeto de una acusación de infracción a los derechos de autor. Es creíble y posible, en tanto el ser humano es producto de lo heredado y lo adquirido, siendo esto último una recopilación de las vivencias obtenidas que con el pasar del tiempo pueden ser olvidadas y resurgir, pero tergiversadas, involuntariamente, como nuevas memorias.

3 American Psychological Association (Asociación Americana de Psicología).

4 Término utilizado en el artículo de la Sexta – “**Criptomnesia, cuando plagiamos las ideas de otros sin ser conscientes de ello**” (2017) https://www.lasexta.com/tecnologia-tecnoplora/ciencia/divulgacion/criptomnesia-cuando-plagiamos-ideas-otros-ser-conscientes-ello_201712135a399b6a0cf2492cbfd5fcc5.html



Adicionalmente, y sin perjuicio de lo que se desarrolla en este artículo, resulta interesante la visión que plantea Freud respecto a la criptomnesia relacionada al plagio, en cuanto la identificación y alegación de este último tipo de plagio es respuesta a una “paranoia que poseen los creadores frente a los nuevos y viceversa en cuanto a la búsqueda de ‘nuevas’ obras” (como se citó en De Battista, 2017).

La necesidad de que exista este **plagio inconsciente** no parece, entonces, tener un sustento viable, más aún con la presencia de la criptomnesia, que solo resultaría en un análisis del subconsciente del ser humano y su funcionamiento, en lugar de centrarse en si la realización del acto de plagio tuvo una intención real o no. Además, la presencia de esta modalidad, como lo plantea Freud e incluso diversos artistas en el medio musical, genera un disturbio y angustia en cuanto la necesidad de reconocer y recordar todas las influencias en sus vidas y estar atentos a ellas sin caer en reformular la obra de alguien más y que, en consecuencia, se le considere plagio mas no una obra original.

3. El plagio en la música y la originalidad: entre la novedad y la personalidad

Teniendo claro el concepto de “plagio” según la doctrina relevante, es necesario identificar lo que significa este fenómeno en el ámbito de la música. En ese sentido, se denotará el impacto que realmente genera el plagio en la música, específicamente en qué componente o forma de expresión genera una mayor afectación, así como la identificación de los criterios necesarios para poder proteger una obra musical bajo derechos de autor y cómo esos mismos criterios pueden ser utilizados para determinar un caso de plagio.

Si bien una obra musical se compone de la parte melódica y de notas, así como de la letra, para los efectos de esta investigación, se considerará y analizará este fenómeno en base a la primera y segunda parte. Ello por el hecho que es en esas partes de una canción donde es mucho más complejo identificar alguno de los tipos de plagio ya desarrollados, y donde el límite entre plagio y originalidad en la composición se torna más borroso.

3.1. Elementos de una obra musical

Previo a un análisis de la afectación de la obra musical por el fenómeno del plagio, es necesario dejar en claro los elementos que la componen. Incluso, su relevancia tiene relación con la originalidad que

se le otorga a este tipo de obras intelectuales, que se da tras “la combinación de sus 3 elementos fundamentales: **armonía, melodía y ritmo**” (énfasis agregado) (García Sedano, 2016, p. 259).

El elemento de la **armonía**, de acuerdo a lo establecido por el Diccionario de la Real Academia Española, se entiende como “la unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes”. Es decir, una mezcla de diversos sonidos que el autor agrupa de tal forma que se logre una coherencia entre ellos, para que posteriormente sea aunado a los demás elementos de la obra musical.

A partir de este primer elemento, se puede encontrar una combinación de sonidos que pueden ser desde los más cotidianos como el presionar la tecla en una computadora, el cerrar una puerta, etc.; hasta sonidos ya existentes, cuya combinación será diferente. Además, se le podría considerar como la base o soporte sobre la cual la melodía es incorporada. En síntesis, la combinación de sonidos que componen una armonía, no son más que la conjunción de las notas musicales existentes, que son siete, las cuales “suenan” al mismo tiempo formando así el sonido parte de una armonía.

Aunque en este primer elemento no podrían denotarse rasgos de originalidad del autor, igual es fundamental en un análisis de plagio dado que las combinaciones a generar, que parten de las únicas siete notas musicales que existen, como una fórmula matemática, son limitadas y, mientras avanza el tiempo y se crean más obras, las “combinaciones libres” se van acaparando (TEDxTalk, 2020). Lo cierto es que las combinaciones, junto a la melodía y ritmo, generan una nueva visión del propio autor para la creación de su composición. Desde la música clásica se han tomado, en muchas ocasiones, éstas mismas combinaciones de sonidos y acordes, pero que, en conjunto, bajo un nuevo contexto otorgado por el compositor, se genera una obra totalmente original.

El segundo elemento, **la melodía**, de acuerdo a la Real Academia Española, es la “composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento, en oposición a *armonía*, combinación de sonidos simultáneos diferentes, pero acordes”. Asimismo, la misma fuente señala que es la “dulzura y suavidad de la voz o del sonido de un instrumento musical”. Su estructura se compone de compases agudos o graves.

Entonces, a este elemento se le puede entender como *aquel agregado u ordenamiento de los sonidos*

puestos en la armonía, pero que brindan un resultado agradable para el oyente. En diversos casos, se ha considerado a este elemento de la obra musical como la propia esencia de esta obra, puesto que, es aquello que “se percibe” claramente y es más sencillo de recordar por cualquier persona.

No obstante, la relevancia que demuestra, no se puede dejar de lado o sólo enfocar un análisis de plagio en materia musical sin considerar los otros componentes puesto que estos le brindan diversos puntos que resultan en diferencias significativas entre una obra y otra.

Y finalmente, se tiene al elemento del **ritmo**. Nuevamente, de acuerdo a la Real Academia Española, este elemento consiste en la “proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical”. Es en este último donde entra a tallar el tiempo o *tempo* de los compases pertenecientes a la obra musical. Es el elemento más dinámico de los 3 ya que varía los movimientos y la rapidez o lentitud con la cual estos se dan durante la ejecución de la composición musical. Establece tanto la interposición de mayor o menor cantidad de “silencios” en la obra, o en todo caso, acortar y multiplicar algunas notas musicales haciendo más “rápido o lento” el compás o compases.

A partir de este último elemento, es cuando se puede generar una marcada diferencia entre una obra y otra, puesto que también se puede evidenciar la percepción del autor de cada una de ellas. La tonalidad de una temática en la cual se centre la canción puede ser vista como movimientos bruscos y rápidos por un autor, pero lentos y suaves por otro.

Sin perjuicio de lo señalado y con cargo a desarrollarse en un acápite posterior, de acuerdo a la Resolución N.º 074-2000/TPI-INDECOPI, las obras musicales sólo son protegidas en el extremo de la melodía, dado que, a criterio del Indecopi, es la “creación propiamente dicha”, a diferencia de la armonía, la cual está compuesta por acordes cuyo número limitado impide su apropiación por una sola persona; así como el ritmo, que define el género musical al que se dirige una canción (Maraví, 2010).

En la jurisprudencia peruana sobre la materia, si bien se reconoce estos tres elementos como componentes de la obra musical, sólo se analiza uno de ellos, dejando de lado los demás. Si bien estos elementos excluidos son limitados y, por tanto, su “protección” no debería darse, lo cierto es que for-

man a la obra musical bajo análisis y en consecuencia, forman la melodía reconocible por el oyente. A partir de la explicación de los tres elementos en conjunto, se podrá determinar la originalidad, así como la existencia o no de alguno de los tres tipos de plagio mencionados y el impacto en dicho criterio, de implementarse en la normativa.

3.2. El criterio de originalidad en la norma

La originalidad es un criterio de evaluación para la determinación de la protección de una obra bajo los derechos de autor, siendo incluso el criterio más importante a considerar. De acuerdo a Lipszyc, la originalidad está definida como “(...) la expresión -o forma representativa- creativa e individualizada de la obra por mínimas que sean esa expresión y esa individualidad” (como se citó en Caverro, 2015). Este criterio se menciona en diversos artículos del Decreto Legislativo 822 – Ley de Derecho de Autor; sin embargo, carece de desarrollo en su definición o lo que esencialmente implica la “originalidad” en una obra.

Sin perjuicio de lo señalado, se plasma una relación interesante entre ambos conceptos. El plagio, en cualquiera de sus tipos, señala la ausencia de “originalidad”, pero si no hay una definición clara en la norma o en la doctrina y jurisprudencia, ¿cómo será posible determinar un criterio uniforme de originalidad? Su conceptualización en la norma, en el contexto peruano, es necesaria y permitirá también definir los supuestos de plagio a considerar llegado el caso. En ese sentido, en la doctrina, autores como García Sedano y Maraví, han dividido a la originalidad en dos tipos: la **originalidad objetiva** y la **originalidad subjetiva**.

3.2.1. Originalidad objetiva

En cuanto a este primer tipo, la **originalidad objetiva** alude a “la trascendencia de la obra (...) no basta una novedad objetiva cualquiera, sino que se requiere una relevancia mínima” (García Sedano, 2016, p. 261). En otras palabras, además de la implicancia de la novedad, también debe estar presente la “relevancia” que su creación generaría en la sociedad, o al menos, en el ámbito en el cual se va a plasmar la obra. La relevancia mínima que se debe tener puede darse en función del autor o el ámbito en el que se insertará la obra, sin embargo, es en la novedad donde este tipo de originalidad no resultaría factible (García Sedano, 2016).

La novedad, en la actualidad, es una característica muy complicada de lograr por el simple hecho



que “nada es totalmente nuevo”. Incluso, lo último señalado es el debate en cuanto al reconocimiento del **plagio inconsciente o involuntario**: ¿cómo es el identificar lo “nuevo” con todo el acervo cultural que acompaña a cada persona? Ya sea por la cultura que siempre tenemos presente, la historia, los referentes, etc., todo aquello que se ha creado ha tenido como punto de partida una obra previa, pero que se ha modificado de tal forma de ofrecer algo más, toma en cuenta una característica antes no percibida, o porque, en el contexto en el cual se va a expresar o plasmar, se debe presentar de esa forma.

Lo señalado en el párrafo precedente se refiere a una **novedad absoluta**. Pero si no se tratara entonces de una “novedad absoluta”, porque todos debemos partir de algo previo, sería una “novedad relativa”, donde es permitido tomar algo ya existente siempre que el autor actual busqué darle otro enfoque o perspectiva para hacer algo suyo, darle esa “personalidad” a su obra.

En ese sentido, sería mucho más factible e impulsaría la inventiva del ser humano. Su obra sí sería considerada original, “nueva”, en tanto ofrece algo más o lo plantea de otra forma que le impregna un conocimiento que tal vez antes no se poseía. Esto último se relaciona con una crítica realizada por Maraví Contreras en cuanto a la consideración de la originalidad como novedad, en donde señala:

Si bien la novedad absoluta establece una regla mucho más fácil de delimitar que la que existe en otras teorías sobre la originalidad, también es cierto que es un criterio mucho más restrictivo, con tendencia a limitar la cantidad de creaciones que se van a proteger. (subrayado agregado) (Maraví, 2010, p. 19)

Por tanto, el requerimiento de “completa novedad”, actualmente para las obras terminaría siendo perjudicial para el propio autor e incluso para el *desarrollo cultural*⁵ de la sociedad.

Ello justamente se aplica en el ámbito de la música. Los grandes compositores de la música clásica son siempre los referentes para cualquier artista o compositor, puesto que, ellos han sido quienes han generado compases, acordes, armonías, secuencias, etc., que al día de hoy se utilizan, pero con un ritmo distinto o una melodía que incluye otra secuencia de armonías. Y así seguirá en el futuro en cuanto el contexto y otras circunstancias acompa-

ñen al compositor o autor de este tipo de obras, y le den su “novedad” a las mismas.

3.2.2. Originalidad subjetiva

En el caso de la **originalidad subjetiva**, esta “defiende la protección de la creación siempre y cuando ésta sea el reflejo de la personalidad del autor” (subrayado agregado) (García Sedano, 2016, p.262). Entonces, esta parte del criterio de originalidad alude más a la “espiritualidad” que puede impregnar el autor en su obra, donde sea fácil identificar que esa persona efectivamente la ha creado. Aquí nos encontramos entonces en la faceta de la originalidad donde prevalece, como se señala en la cita, “la personalidad del autor”, es decir, que una parte de él se halle en la obra.

Aunque a diferencia de un criterio más objetivo, analizar la originalidad de una obra a partir de la percepción o identificación de la personalidad del autor en la misma resultaría más complicado, se tornaría en realidad en un criterio más *genuino* de evaluación. La complejidad en el análisis de la originalidad de la obra, partiendo de la personalidad, se sustenta en el hecho que cada persona configura su personalidad a partir de sus propias experiencias y con lo que nacieron, que, si bien puede coincidir en algún punto con la de otra persona, su percepción e interpretación, de una u otra forma, resultará distinta. Ello requeriría más de una evaluación psicológica que de conocer solamente al autor/compositor de la obra a través de lo que la propia obra nos puede mostrar en un par de notas musicales.

En esa línea, Delia Lipszyc, relacionando la personalidad con la “individualidad” del autor, señala lo siguiente: “(...) la individualidad ‘expresa más adecuadamente la condición que el derecho impone para que la obra goce de protección: que tenga algo individual y propio de su autor’” (como se citó en Maraví, 2010).

A partir de lo citado y leído, se puede inferir que la **originalidad subjetiva**, como tal, no solo se enfoca en encontrar la personalidad del autor plasmada en su obra, es decir, en que sea fácil identificar ese “estilo” que debería tener marcado, sino en que su “individualidad” sea distintiva. El autor, como individuo, por medio de su obra, debe poder diferenciarse de otro sin problema. A simple vista u oído, dos canciones pueden ser similares, pero con

5 Término utilizado como parte de la crítica hacia las teorías de la originalidad como novedad que realiza Alfredo Maraví (2010).

mayor atención, en cada una se podrá identificar aquello característico de cada compositor.

No obstante, lo mencionado y como se señaló líneas arriba, es posible que este enfoque del criterio de originalidad resulte “complejo” para resolver controversias en torno a derecho de autor y el plagio. Ello, justamente, porque el hecho de percibir o identificar la personalidad del autor sobre su obra, en parte proviene de la misma persona, pero también no se debe olvidar o no considerar que la personalidad de cualquier persona se forma por influencias, modelos y el entorno. En ese sentido, podría ser sencillo señalar “plagio” por parte de una persona que toda su vida escuchó probablemente a Michael Jackson, y que, en consecuencia, adoptó parte de su música y de su estilo a su personalidad y que ahora lo está plasmando en su obra, por lo que, probablemente, se pueda identificar algún rasgo del “rey del pop”.

Lo último, evidentemente, no debería ser una carta libre para justificar lo que sí pueda ser plagio servil, inteligente o involuntario como tal, pero es importante no perder de vista la presencia de la “personalidad del autor”. Pero, con ello, aunque diversos factores o experiencias conformen la misma y ello se pueda asimilar como parte de cada uno, tras lo leído en este punto, será posible, aun así, destacar aquel rasgo esencialmente propio del autor de la obra musical.

Finalmente, se coincide con la siguiente inferencia: “La dificultad de definir claramente la originalidad ha propiciado la falta de reconocimiento del plagio como delito” (Nettel Díaz, 2013, p. 151). Si bien el objetivo de esta investigación no es el establecimiento del plagio como delito, sí lo es su definición como tal en la normativa pertinente, así como la pertinencia de sus modalidades en la misma. En consecuencia, conocer ambos aspectos del criterio de originalidad permite claridad sobre el mismo y permite identificar un supuesto de plagio, por lo que resulta necesario en la legislación sobre derechos de autor y aplicarse en nuestra jurisprudencia.

3.3. Nuevo tipo de obra musical: *Sampling*

El *sampling*, de acuerdo al Diccionario de Oxford, se refiere a la “técnica de codificar digitalmente la música o el sonido y reutilizarlo como parte de una composición o grabación”. Como se ve, es una técnica que recoge muestras o pequeñas partes de distintas obras, musicales en este caso, y las modifica y combina de tal forma para así generar un producto nuevo y propio. El *sampling* se entendería como

“el hecho de coger una muestra de un todo mayor, la obra original, para utilizarla en un contexto diferente y de nueva creación, la obra remezclada.” (Martínez Cabezudo, 2013, p. 144). Si bien no se evidencia una creación desde cero para este tipo de obras, el producto que finalmente se obtiene es diferente sobre los cuales se ha basado, pues existe en estos un proceso de creación de por medio, donde el autor impregna en su obra, su personalidad.

Aunque a simple lectura se entienda a este método como uno sencillo de realizar, mucho más en la realidad con la variedad de herramientas aptas a la mano, este es en realidad un proceso mucho más complejo del que se cree. No sólo consiste en tomar fragmentos de canciones que al compositor o “mezclador” le gusten y quiera colocar en una sola canción, sino que debe analizar si esos fragmentos, juntos, generan una melodía agradable, si su ritmo es similar y, si no es así, modificar el ritmo de todos o el de algunos para llegar a uno uniforme, así como con las armonías que pueda producir. En todo ese proceso de creación, se puede denotar un desarrollo particular, según cada autor, en cuanto qué es lo que quiere obtener finalmente.

En esa línea argumentativa, se considera más al *sampling* como una obra independiente de la obra base original, pero ello tampoco significa que pueda ser considerada una obra original; si no, como en la doctrina se le ha ubicado: **obra derivada**. Aunque determinarla como este tipo de obra, de igual manera, le otorga un atisbo de “originalidad” y, en consecuencia, la hace merecedora de protección bajo el derecho de autor, todavía no se siente totalmente independiente, sino condicionada a la autorización de los autores originales, sin establecer un rechazo hacia la protección y garantía de los derechos de los autores o titulares originarios de las obras.

Sin embargo, tras el desarrollo de los aspectos que contiene el criterio de originalidad y lo que implica el *sampling*, en opinión de este trabajo, se le debería considerar como una obra distinta de las que toma como base. Incluso, de acuerdo a lo señalado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual en cuanto a este nuevo tipo de obra musical: “(...) las obras en que se utiliza el *sampling* pueden considerarse obras derivadas que contienen elementos de obras artísticas tomados de una fuente original pero que son, no obstante, la obra de creación de sus autores.” (Rychlicki y Zielinski, 2009). En ese sentido, el quedarse en la mera creencia de que cualquier intento burdo de uso de *sampling* para la creación de una obra



musical terminará en algún tipo de plagio, es una inferencia carente de fundamento.

En consecuencia, el *sampling* se puede observar desde dos perspectivas: como un tipo de plagio o infracción a los derechos de autor, o como una nueva forma de expresar y plasmar la originalidad en la creación de obras musicales de la mano de “nuevas” tecnologías. Existen diversos criterios para determinar si el *sampling* recae en alguna u otra perspectiva, como el famoso *fair use*⁶, para así permitir un uso, si bien limitado y “vigilado”, de parte de una obra previa para formar una nueva, con agregados adecuados por el autor.

Considerando solo el aspecto subjetivo de la originalidad para otorgar protección independiente a la obra musical nacida del *sampling*, donde puede ser evidente la personalidad del autor, también puede generarse la suspicacia de si verdaderamente es el autor y no una “copia inteligente” o camuflada del uso ilegítimo de partes de una obra. Nuevamente surge la necesidad de definir con claridad el criterio de originalidad, tanto en la norma como en la jurisprudencia respectiva, para así poder determinar la naturaleza misma de estos nuevos tipos de obra en ámbitos artísticos como la música, en lo que, con el paso del tiempo, se desarrollan nuevos métodos que hacen posible implantar la impronta del autor junto a fragmentos de otros autores, pero el identificable será el autor del, en este caso, *sampling*.

Es por este tipo de supuestos, donde la línea es tan difusa entre lo que se califica como plagio o no, bajo qué tipo se encuentra, y si se identifica o no un rasgo de originalidad en la obra musical en cuestión, o si, a pesar de su composición, es posible diferenciar la nueva obra, de su “base”. Si se da el último supuesto, entonces el requerimiento de una licencia no sería necesario, pero aun así persistiría la duda de si verdaderamente no se atenta contra el derecho de autor o si, finalmente, todo es en favor de un mayor desarrollo del acervo cultural que usamos día a día.

Para el propósito de esta investigación, este nuevo tipo de obra musical se considera una **obra derivada** y, como tal, necesita solicitar las licencias de uso respectivas. Ello subyace en un motivo sencillo: a comparación de los tipos de plagio donde es evidente la motivación del infractor de atribuirse otra

obra, en todo o parte, como propia, y aquel realizado involuntariamente por diversas circunstancias, quien realiza *sampling* tiene claro de dónde extrae los fragmentos base para su obra, en ese sentido, buscará atribuirle rasgos propios como individuo para distanciarse lo más posible de las bases tomadas. Eso mismo, incluso, agrega un elemento más a considerar para identificar alguno de los tipos de plagio, así como la necesidad de implementar el plagio involuntario, la “diligencia” del autor al crear, al existir un conocimiento de tomar fragmentos existentes de otras obras.

No se identifica el objetivo de hacer pasar esas partes como propias, por lo que la autorización es necesaria. Por más que se ha demostrado en este acápite que es posible que un *sampling* sea totalmente distinto a su base —difícil de identificar— evidenciando un proceso creativo que demuestra **originalidad**, en el contexto jurídico peruano, distanciándonos de Estados Unidos y su doctrina del *fair use*, no podría ser calificado como una obra originaria *per se*. Por tanto, de no actuar diligentemente, dicho comportamiento podría calificarse en un supuesto de plagio, aunque carezca de otros elementos.

3.4. Criterio de originalidad aplicado en la jurisprudencia

En la propiedad intelectual se utilizan distintos criterios para otorgar protección bajo su normativa respecto a la obra, signo o invento que la solicite.

En la doctrina se ha podido distinguir en qué consiste el criterio de originalidad, pero no con la certeza y uniformidad para definir en realidad qué lo compone o a qué se refiere al otorgar protección a una obra respecto a los derechos de autor. Por otro lado, en la normativa, si bien existe presencia de este criterio, no existe explicación ni desarrollo sobre lo que implica el mismo para el derecho de autor. Finalmente, en la jurisprudencia peruana, como criticó en su momento el profesor Javier Murillo Chávez (2017), no “existe” un criterio de originalidad sobre la obra musical como un criterio jurisprudencial o un precedente de observancia obligatoria a nivel de Indecopi que proporcione un criterio unificado y preciso sobre **originalidad** en el análisis de supuestos de plagio en obras musicales, y en general para cualquier obra bajo derecho de autor.

6 “Uso justo” que se encuentra planteado en el Copyright Law de Estado Unidos donde se establece que no será necesaria la autorización de un autor para usar partes de su obra como base para una obra nueva, si cumple con una serie de requisitos en favor de un mayor desarrollo de la cultura de la sociedad. (Rojo, 2014)

Sin perjuicio de ello, aunque a la fecha no se ha emitido un precedente de observancia obligatoria con un criterio de originalidad definido y aplicable para todos los casos (unificado), sí existe una resolución que aborda un aspecto del mismo. De acuerdo a la Resolución N° 286-1998/TPI-INDECOPI:

Debe entenderse por originalidad de la obra, la expresión (o forma representativa) creativa e individualizada de la obra, por mínima que sea esa creación y esa individualidad. La obra debe expresar lo propio del autor, llevar la impronta de su personalidad. (subrayado agregado) (Sala Especializada de Propiedad Intelectual del Indecopi, 1998)

En ella se establece, lo que hasta ahora sería, una primera “definición” de la originalidad como criterio a evaluar al momento de verificar la protección de una obra por derecho de autor. Dicha definición, si se toma atención a las partes subrayadas, hace alusión a la originalidad en su aspecto **subjetivo**: la personalidad del autor en su obra y la relación que se debe evidenciar con la misma.

De la misma manera, en la resolución antes citada, se deja en claro que “no todo lo producido con el esfuerzo de su creador merece protección por derechos de autor (...)” (Sala Especializada de Propiedad Intelectual del Indecopi, 1998). En ese sentido, se entiende que, a pesar de señalar que la presencia de la personalidad del autor en la obra dota a ella de originalidad, el esfuerzo en el proceso de creación no será tomado en cuenta. Lo relevante de esto último es que, en realidad, el esfuerzo del creador también forma parte del aspecto subjetivo. Por lo que solo se acepta una parte del criterio de originalidad brindado por la doctrina, que, a consideración de esta investigación, no resultaría en una evaluación diligente sobre la originalidad de una obra musical.

No obstante, en resoluciones posteriores a mencionar, dicha definición, así como el punto en donde se debería identificar la originalidad en la obra musical, variaría y, actualmente, no tendría una determinación clara sobre su composición, así como su identificación.

Comenzando por el criterio de originalidad en la jurisprudencia referida a derechos de autor, como señala Murillo, se fue formando un criterio jurisprudencial a partir de ciertas resoluciones, hasta

que el año 2016 con la Resolución N° 0657-2016/TPI-INDECOPI, caso LESLIE SUSANNE PATTEN contra UNIQUE S.A., se establecieron tanto los elementos componentes de la obra musical, así como aquel en el cual se identificará la originalidad de la obra. En dicha resolución se determinan los tres elementos de la obra musical: melodía, armonía y ritmo, tal como se desarrollaron en una sección anterior de esta investigación, así como lo que es una “obra musical”.

Sin embargo, en la misma decisión de la Sala, se establece lo siguiente: (...) **para el derecho de autor** solo se puede adquirir **derechos exclusivos** sobre la **melodía**. (...) La melodía es la creación formal.” (como se citó en Murillo, 2017). Entonces, lo que establece esta segunda resolución es que la originalidad de la obra musical sólo yace en el elemento de la melodía y que su presencia es lo que dota de “creación” a la obra en sí.

Pero ello resulta contradictorio ya que la propia Sala señaló que la obra musical es “el conjunto”⁶ de los elementos ya mencionados, por lo que establecer que por la presencia de uno ya habría obra musical, carece de fundamento. Incluso, años después, la Comisión de Derechos de Autor del Indecopi, en la Resolución N° 004-2019/CDA-INDECOPI, señalada como “precedente de observancia obligatoria”, establece lo siguiente citando a Rodrigo Bercovitz Cano: “(...) La originalidad de una obra musical radicará en la melodía, en la armonía o en el ritmo o en dos o en todos ellos a la vez. (...)” (2019, p.18).

En ese sentido, comparando las dos resoluciones reseñadas, se puede identificar una falta de definición y claridad sobre lo que implica la originalidad en las obras artísticas y, específicamente, en la obra musical, además de un criterio cambiante que en unos años puede regresar a lo señalado por la Sala. Por más que la última resolución se haya calificado como precedente de observancia obligatoria, a criterio de esta investigación, no deja definido si el conjunto o la individualidad de los elementos de la obra musical la dotan de originalidad.

Por otro lado, respecto al análisis realizado por Indecopi en materia de derechos de autor, se presentan una serie de circunstancias que se deben tener en consideración en lo que se refiere a la evaluación de la originalidad y, en consecuencia, supuestos de

6 Opinión que se comparte con lo señalado por Javier Murillo en su texto, en cuanto a lo que verdaderamente cubre la originalidad en la obra musical en la jurisprudencia peruana.



plagio en la jurisprudencia peruana. En la Resolución N° 0651-2014/TPI-INDECOPI, referente al caso “CONCA” vs. UNIQUE VOLEY 1, se aborda la infracción al derecho de autor sobre la obra musical “CONCA” utilizada en un spot publicitario sin autorización, por el uso un fragmento de la misma. En primera instancia, la denuncia interpuesta se declaró **improcedente**, pero al darle traslado a la Sala, ésta decidió declararla **procedente**; lo que resulta en un cambio radical entre una instancia y otra en este proceso contencioso.

Entre diversos factores, el Tribunal señaló que “(...) –al contrario de lo señalado por la denunciante– el análisis de la originalidad de una obra es realizado por la autoridad y no puede ser encargado a un perito” (como se citó en Murillo, 2017). Se evidencia una controversia respecto al rol que tienen los jueces en el sistema judicial o, en este caso, los miembros de la Sala en Indecopi. En referencia a los jueces, aún persiste la discusión sobre el “conocimiento” que tienen para resolver controversias en la materia que se les indique y si ello es suficiente para dicho propósito, dando o no relevancia a la opinión de expertos.

Si bien la autoridad tiene experiencia y aporta un punto de vista como oyente común, el análisis debe recaer además en la experiencia del usuario objetivo, en lo técnico, si según la evaluación y comparativa de los elementos de cada obra musical, efectivamente se ha suscitado un supuesto de plagio, y cuál de ellos carece de originalidad. Esa evaluación de elementos técnicos le corresponde al experto o perito.

Lo señalado coincide con lo establecido por Raquel de Román:

(...) el mejor criterio es el del experto por varias razones. En primer lugar, porque su preparación, además de permitirle hacer un examen técnico de las obras en cuestión, le permite predecir o, en su caso, analizar la impresión que causan las obras sobre el público. Y, en segundo lugar, debido a que en la opinión del público influyen en mayor medida factores externos, (...). (2003, p. 63)

Ciertamente, además del conocimiento que pueda tener el especialista, estos casos tienen un criterio objetivo de análisis, en cuanto se centrará en lo que presentan las obras musicales involucradas, dejando de lado factores externos influyentes en la percepción del público oyente, en el cual se puede incluir al juez o, en el caso peruano, a los miembros de la Comisión de Derechos de Autor del Indecopi. En suma, es clara la falta de determinación existen-

te sobre lo que es propiamente la originalidad en la jurisprudencia, y que las definiciones actuales se basan en el criterio de los tribunales evaluadores, más no en el de expertos en las materias correspondientes. No se busca desmerecer ni minimizar el criterio que posea la autoridad (Indecopi) para resolver; sin embargo, es necesario tomar en cuenta la opinión de los especialistas para, finalmente, generar predictibilidad y seguridad jurídica al momento de evaluar la protección de obras bajo el derecho de autor.

3.5. El autor y su obra musical: Experiencias y cultura aplicada a la creación

El autor, más allá de ser un profesional con estudios o alguien con talento nato, es un ser humano y, como tal, se compone de “lo heredado y lo adquirido”. Ello incluso se establece como parte del “desarrollo del ser humano” que “es un proceso dinámico de toda la vida. La interacción entre la naturaleza del individuo y el ambiente determina que tipo de conducta y que motivo de conducta emerge y se hace manifiesto” (Mönnk, 1996, p. 114).

Si bien lo último mencionado se orienta más a un ámbito psicológico de la persona, era necesario hacer la correlación por lo mencionado, ya que puede marcar una diferencia en sí se le encuentra culpable de una infracción por algún tipo de plagio o no. La interacción con el entorno más cercano, las experiencias generadas a partir de ella y el conocimiento o costumbres adquiridos, es un conjunto de elementos que más tarde el autor vierte en su próxima obra. Aquello, claro está, tampoco tiene el propósito de dejar de lado un análisis jurídico, en base a la norma y jurisprudencia, al momento de tratar casos de plagio, pero sí permite colocar en debate este tipo de situaciones “comunes” pero significativas para crear una obra musical.

Tampoco se plantea un supuesto en el cual el autor acusado de plagio pueda alegar que parte de su inspiración, cuando, tras un análisis técnico se concluya lo contrario y sea evidente el plagio alegado. Las experiencias, así como la cultura de una persona, le proporcionan al autor material capaz de ser transformado en una obra artística con un nivel de originalidad en donde se identifique su propia esencia y que aquello en lo cual se haya inspirado no ocupe un rol principal en su obra. La inspiración -los referentes utilizados- deben servir al autor como un incentivo para, si bien aspirar a una calidad de obra similar, tratar de encontrar su propio “estilo” y distanciarse del “material de origen”. Lo previo es igualmente señalado en la siguiente cita:

“La forma de influencia más importante es aquella que da lugar a la elaboración más original y más personal.” (Rosen, 1999, p. 15). Es innegable que en algún trabajo musical se perciban pequeños rasgos de obras pasadas, pero ello no debería negar la originalidad que la propia obra puede tener.

Y si bien ello es y debería ser el objetivo de los diversos autores al momento de crear sus obras musicales, un comentario común que ha surgido es que se tiene cierto temor sobre las “influencias” que uno pueda tener y que quiera plasmar en sus obras, ya que, actualmente, podría ser calificado como un tipo de plagio, principalmente inteligente o involuntario⁷. Ello no sólo surge a partir de la cantidad de demandas o acusaciones de plagio involuntario que han incrementado en esta última década, sino por una “paranoia” desde el ámbito de la psicología sobre lo que verdaderamente es original o no, y de no ser el caso, si verdaderamente es un plagio sancionable.

Dicha discusión es planteada por De Battista de la siguiente forma:

Principio de angustia –al que también llama desazón o melancolía– referido a la lucha de los poetas jóvenes por lograr una individuación o autonomía con respecto a los padres creadores, en un campo donde el hecho de que ‘todo ha sido dicho y dicho magistralmente’ abre con insistencia la pregunta acerca de qué pueden aportar las generaciones venideras. (2017, p. 106)

Lo citado, trasladado al ámbito de la música, es la realidad que se ha hecho evidente con el aumento de acusaciones y, en ciertos casos, demandas por algún tipo de plagio. En las últimas dos décadas, la cantidad de estos casos ha sido tal que surge ese cuestionamiento en los agentes acusados. Resultaría, entonces, que el uso de las experiencias y la cultura en la cual se ve inmerso cualquier autor o compositor, de cualquier forma, podría terminar en un supuesto de plagio al tener la duda de si las “influencias” que tiene el artista son un medio para su propia originalidad aparente o si finalmente moldean enteramente la obra, haciendo pensar al autor que no realizó “nada nuevo o diferente”.

Es la necesidad de distanciarse de las vivencias que forman a una persona y que, en muchas ocasiones, son plasmadas en distintos tipos de obras, lo que

finalmente genera un cuestionamiento sobre la originalidad de las mismas por los propios autores. La poca claridad o duda sobre lo que implica la originalidad y lo que implica el plagio, en conjunto con el cuestionamiento del propio autor, establecen un obstáculo para la creación y motivación en la misma industria.

Es inevitable que un autor considere su cultura, su entorno y lo vivido para su proceso creativo al momento de generar una obra musical, lo cual podría coincidir con la de otro artista o provenir de varios. Puede que en alguno de estos casos sea una atribución clara de la obra de otro autor –plagio servil o plagio inteligente–, pero en la industria la mayoría sólo los utiliza como un medio para poder hallar y plasmar su identidad en cada creación.

4. La falta de determinación del término “plagio”: ¿afecta la industria musical?

Luego del análisis de conceptos de “plagio” y de “originalidad”, así como de comprobar su ausencia en las normas de derecho de autor, es momento de identificar si ello está afectando, ahora o desde antes, a la industria musical. En el apartado anterior, se mencionó una posible afectación en cuanto a la percepción de los artistas actuales que se desarrollan en ese ámbito, especialmente en Estados Unidos; no obstante, en el caso peruano, no es posible saberlo por ahora. Sin embargo, teniendo como referente a Estados Unidos y el contexto que atraviesan los compositores en dicho país, que, con una industria tan grande, se puede inferir que en Perú se traslade dicha situación. Si bien en el país norteamericano utilizan el *common law*, sistema basado en la jurisprudencia y precedentes, el contexto peruano es diferente, dado que la norma tiene prevalencia por sobre la jurisprudencia a utilizarse, que igualmente es escasa en estos casos.

4.1. La resolución de controversias de derechos de autor tras la falta de determinación del término “plagio”

Entre las diversas acusaciones por plagio suscitadas en lo que va del siglo XXI, y aquellas que terminaron en demandas judiciales, tres de ellas, a consideración de este trabajo y diversos portales de noticias del mundo de la música, marcaron hitos

7 Opinión formulada a partir de citas de diversos personajes de la industria musical en Estados Unidos en un artículo del portal “The New York Times”: Compose música en la era de demandas por plagio. <https://www.nytimes.com/es/2019/04/03/espanol/cultura/musica-plagio-demandas.html>



respecto al fenómeno del plagio y los derechos de autor en este ámbito. El primero de ellos es el caso de George Harrison por su canción “My Sweet Lord”, que, si bien no ocurrió en el siglo XXI, sino a finales del siglo XX, es necesario su análisis para los efectos de esta investigación.

George Harrison, ex miembro de la banda británica The Beatles, fue acusado de plagio por su primera canción como solista “My Sweet Lord” que se consideraba plagio de la canción de 1963 “He’s So Fine” de la banda The Chiffons. Fue una de las batallas legales más largas en Estados Unidos respecto al ámbito de la música y marcó un precedente para el mundo del derecho de autor. Entre las alegaciones y argumentos emitidos por cada parte implicada, se entendió que, aunque existían similitudes entre ambas canciones, a nivel técnico, no se consideraba plagio servil o plagio inteligente. No obstante, ello, y tomando como base el fundamento de que el acusado pudo escuchar la canción del demandante y haber usado ciertos componentes para su obra, surgió el dictamen definitivo y un nuevo tipo de plagio: **el plagio involuntario**. El juez del caso finalmente le indicó a Harrison que, si bien, no hubo manera de demostrar fehacientemente que él quiso adueñarse de la composición de “He’s So Fine” bajo otro nombre y arreglos, lo hizo, pero “inconscientemente”.

Como se ve, hasta ese momento no existía ese tipo de plagio, pero al no haber un concepto definitivo en la norma, o en el caso de EE.UU., un precedente vinculante, entonces quedaba a discrecionalidad del juez generar este nuevo supuesto. Una ausencia, una falta de regulación fue lo que le costó a George Harrison, no solo la titularidad de su mayor éxito musical, sino que también todas las regalías que pudo percibir por su reproducción hasta el día de su fallecimiento en 2001.

El segundo caso relevante es el del compositor y cantante Pharrell Williams con su canción “Blurred Lines” del año 2013. Este es un caso de plagio inteligente en el cual se declaró culpable a Williams y otros por haber modificado partes de la obra original de Marvin Gaye “Got To Give It Up”. No obstante, la decisión, uno de los jueces del caso, M. Smith, emitió un voto discordante. Dentro de la “opinión” de dicho juez, este señaló que era pertinente aceptar la apelación del demandado (Williams) dado que, tras un análisis de expertos en lo técnico, se ha identificado que los demandantes buscan en realidad apropiarse de elementos musicales que básicamente les darían la exclusiva de todo un género musical (Williams v. Gaye, 2018).

Respecto al **plagio inteligente** son claros los “problemas” que genera su identificación y definición dentro de un sistema que se basa netamente en jurisprudencia y precedentes. No se toman en cuenta criterios claros establecidos en alguna norma o resolución judicial, sino que se queda en manos de los expertos la decisión final en este caso. En un punto anterior no se negó la importancia de la opinión y evaluación de los expertos en estas materias, pero ello no descarta la necesidad de criterios o pautas claras en cuanto a la identificación de este supuesto de plagio y los puntos de la obra musical a evaluar.

Finalmente, el tercer caso es respecto a la cantante y compositora Katy Perry con su canción “Dark Horse” lanzada en el año 2013. En este caso se acusaba a la cantante estadounidense de copiar el elemento “ostinato” de la canción de rap cristiano “Joyful Noise” de 2008 del artista Flame. El elemento del “ostinato” se refiere a una figura instrumental repetitiva dentro de una melodía (Katy Perry y otros vs. Marcus Gray, PKA Flame, 2022). El demandante aseguraba que la cantante habría tomado el ostinato usado en su canción y lo había plasmado en la de ella, realizando un ligero cambio en la última nota del mismo, así como un ritmo diferente de acuerdo al género musical que ella produce. En una primera sentencia se determinó la culpabilidad de Katy Perry, no obstante, en un nuevo juicio resuelto en marzo de 2022, los jueces del Noveno Circuito Judicial de Estados Unidos determinaron que el elemento musical del “ostinato” consiste solamente en un elemento musical común y carente de originalidad, por lo que la protección bajo el derecho de autor no tiene lugar (Katy Perry y otros vs. Marcus Gray, PKA Flame, 2022).

En este último caso se contempló la posibilidad de dar protección a un solo elemento musical común que finalmente, de haberse otorgado, no sólo habría perjudicado a la artista en cuestión, sino a todo aquel que hubiera deseado usar, junto a otros elementos, ese ostinato y cambiarlo, sin tener conocimiento de su uso previo o incluso tornándolo para un género musical totalmente distinto.

Ed Sheeran, uno de los compositores hasta el momento acusado más de una vez por plagio en sus canciones, se ha pronunciado al respecto tras su primera victoria, en la demanda de plagio por “Shape of You”. En un video subido en su perfil dentro de la red social Instagram, el compositor y cantante británico muestra su felicidad tras el

resultado del juicio que tuvo que afrontar, pero también criticó la situación actual en la industria musical y las acusaciones de plagio (Instagram, 2022). Dentro de su discurso señaló: “hay una cultura donde se hace una denuncia con la idea que **un acuerdo será más barato que llevarlo a los tribunales**, incluso si no hay base para el reclamo” (BBC News, 2022). De parte de esta investigación, se entiende que el reclamo o frustración no se dirige en sí al sistema de justicia, sino a la ausencia de una definición sobre qué califica como plagio y qué es original, ya que ese vacío resulta en acusaciones sin fundamento donde esa sola acción merma en la industria musical poco a poco.

5. Conclusiones

En un inicio, el término “plagio” hacía referencia a la apropiación sin autorización de una obra ajena. Con el pasar del tiempo, surgieron otras situaciones y con ellas, se fueron estudiando y generando supuestos jurídicos relacionados al plagio pero que no cabían tal cual en el único supuesto reseñado. En esa línea y como se ha ido describiendo, el significado del plagio se dividió en tres supuestos: (i) plagio servil o burdo, (ii) plagio inteligente y (iii) plagio involuntario. Si bien cada uno de estos supuestos ha sido descrito y estudiado en la doctrina jurídica referente al derecho de autor, ésta no ha sido incluida ni en la jurisprudencia ni la normativa correspondiente.

Aunque el desarrollo de estos tipos en la doctrina aparente ser suficiente para el análisis de casos referentes a dicha infracción, en realidad no dejan clara su identificación y, por ende, tratamiento respectivo para determinar la vulneración de derechos de autor frente a cualquier tipo de obra, y con mayor incidencia, en la obra musical. La remisión a doctrina, si bien útil hasta cierto punto, no debe ser el único material que un juez o tribunal deba tomar en consideración para poder identificar bajo que supuesto recae el caso que se presente.

Siendo que cada tipo de plagio señalado hace referencia a un supuesto cada vez más difícil de probar, así como de refutar, genera incertidumbre respecto a la presencia del mismo así de cómo se debería proceder. Mucho más aún el tipo más reciente, el **plagio involuntario**, que ha sido y puede continuar siendo confundido con la **inspiración o influencias** que tiene todo compositor musical. Asimismo, la existencia de la criptomnesia como fenómeno psicológico bajo el cual no

somos conscientes de los recuerdos que podemos tener y por tanto sea confundible ello con una nueva creación y original, deja borroso el panorama en ese extremo.

La definición precisa del plagio y los tipos identificables son necesarios, no solo en la jurisprudencia respectiva sino también en la normativa, tanto nacional como internacional. Se entiende la división entre plagio servil -copia total o parcial o apropiación evidente de obra ajena- y plagio inteligente -copia o apropiación simulada-, pero incluir la actuación inconsciente del ser humano ya excede la materia a tratar en derechos de autor, así como la falta de relevancia de cubrir todos los supuestos a surgir que se refieren al entendimiento de los procesos cognitivos del ser humano.

Este fenómeno en la industria musical actual, incluso a finales del siglo XX, no sólo ha mellado en las técnicas y evaluación de este tipo de acusaciones o demandas, sino que, incluso, ha ocasionado duda en la aplicación del **criterio de originalidad**. Al no tener un concepto legislativo o casuístico en cuanto al plagio y sus tipos en materia de derecho de autor, la interpretación y aplicación de la originalidad para identificar la protección y vulneración de derechos de una obra musical se ve afectado. Plagio es apropiación de una obra original, pero si no se tiene claro aquello que verdaderamente es original, no es posible tampoco identificar la presencia de este fenómeno o no entre dos o más obras musicales. Adicionalmente, la falta de definición e imprecisión respecto a la originalidad de la obra también deja en una “nebulosa” la protección que pueden merecer nuevos tipos de obra musical como el *sampling*.

Tras este análisis, comparación e identificación de los conceptos y material necesario, se puede concluir que esta ausencia en la normativa del fenómeno del plagio ha generado y genera aún un perjuicio en la industria musical actual y en crecimiento. Ante ello, la necesidad de subdividir y agregar más supuestos o tipos de plagio en la doctrina, no provoca más que incertidumbre en el tratamiento de este fenómeno por las autoridades en materia de derechos de autor. Ya se ha evidenciado sus repercusiones en la industria norteamericana, por lo que no se puede descartar un impacto igual o mayor en la industria peruana, dado que no sólo nos valemos de la jurisprudencia como tal, sino de la normativa que es prevalente en la mayoría de resolución de controversias judiciales y administrativas.



6. Bibliográficas

- Asociación Americana de Psiquiatría. (2020). *APA Dictionary of Psychology*. <https://dictionary.apa.org>.
- Bardales, E. (2020). *No es copia, es plagio: Apuntes sobre el plagio de las obras musicales*. Parthenon. <https://www.parthenon.pe/propiedad-intelectual/no-es-copia-es-plagio-apuntes-sobre-el-plagio-de-obras-musicales/>
- BBC News Mundo. (2020). *Led Zeppelin: la larga disputa legal por plagio de «Stairway to heaven» que terminó con un final feliz para la banda británica*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51811648>
- BBC News Mundo. (2022). *Ed Sheeran gana juicio tras ser acusado de plagiar su éxito «Shape of You»*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-61016067>
- Cabezudo 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, I Época, Vol. 8*, pp. 139 – 159.
- Comunicación Corporativa. (2021). *PwC Perú: industria musical y radial generarán USD 201 millones en el 2024 pese al COVID-19*. Amcham News. <https://amcham.org.pe/news/pwc-peru-industria-musical-y-radial-generaran-usd-201-millones-en-el-2024-pese-al-covid-19/>
- De Battista, J. (2017). LA PRETENSIÓN DE ORIGINALIDAD Y LA ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS: una contribución a la lectura de obstáculos frecuentes para la redacción de planes de tesis en psicoanálisis. *Anuario de Investigaciones, XXIV*, pp. 97-109. ISSN: 0329-5885. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369155966040>
- De Román Pérez, R. (2003). *Obras musicales, compositores, interpretes y nuevas tecnologías* (1.ª ed.). Editorial Reus. <https://doi.org/10.30462/9788429013887>
- Domingo Baldoví, J. J. (2021). *‘Sampling’: libertad artístico-creativa vs. infracción de derechos de autor*. Legal Today: Portal jurídico de Thomson Reuters. <https://www.legaltoday.com/opinion/articulos-de-opinion/sampling-libertad-artistico-creativa-vs-infraccion-de-derechos-de-au>
- tor-2021-07-21/
- Flórez-Acero, G. D., S. Salazar & M. A. Durán. (2017). *El concepto de plagio en la industria musical*. En *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y derecho del consumo. Reflexiones desde el moderno derecho privado, JUS-Privado* (11.ª ed., pp. 67–93). Universidad Católica de Colombia. https://repository.ucatolica.edu.co/bitstream/10983/18302/1/Propiedad-intelectual-nuevas-tecnolog%C3%ADas-y-derecho-del-consumo_Cap03.pdf
- Instagram (2022, 6 de abril). https://www.instagram.com/tv/CcANzfjhaHL/?utm_source=ig_web_copy_link.
- Maraví Contreras, A. (2010). *Breves apuntes sobre el problema para definir la originalidad en el Derecho de Autor*. Cuaderno de Trabajo No. 16. Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/46738/cuaderno%2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mönks, F. J. (1996). *Herencia y ambiente: una aproximación interactiva hacia el talento*. *Revista de Psicología de la PUCP, Vol. 14, N° 2*, pp. 111–128.
- Murillo Chávez, J. (2017). *Fa-Sol-La. Completando conceptos sobre la obra musical y su originalidad en la jurisprudencia peruana*. *Diálogo con la Jurisprudencia, N° 221*, pp. 229 – 254.
- Nettel Díaz, A. L. (2013). *Derechos de autor y plagio*. *Alegatos Revista, 83*, pp. 135 – 152. Universidad Autónoma Metropolitana, México. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r32329.pdf>
- Piquero, I. (2021). *Criptomnesia: qué es, causas, síntomas y ejemplos*. *Psicología-Online*. <https://www.psicologia-online.com/criptomnesia-que-es-causas-sintomas-y-ejemplos-5779.html>
- Presidencia de la República. (1996, 23 de abril). *Decreto Legislativo 822. Ley sobre el derecho de autor*.
- Ramón Fernández, F. (2018). La originalidad en la música y la imagen: una aproximación y estudio de diversos supuestos en el derecho español. *Revista La Propiedad Inmaterial, (25)*, pp. 5–25. <https://doi.org/10.18601/16571959.n25.01>

- Rojó, F. (2014). Fundamentos filosóficos de la doctrina del fair use. *Isonomía*, (41), pp. 69 - 96. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-02182014000200004&lng=es&tlng=es.
- Rosen, C (1999). *Influencia: Inspiración y plagio*. En *Quodlibet: Revista de especialización musical*, n.13, pp.13-30 , ISSN 1134-8615. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/35945/influencia_rosen_QB_1999.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Rychlicki, T., & Zieliński, A. (2009). ¿Supone el sampling una infracción del derecho de autor en todos los casos? *Revista de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)*. https://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2009/06/article_0007.html
- Resolución 286-1998/TPI-INDECOPI. (1998, 23 de marzo). Sala Especializa de Propiedad Intelectual
- Sánchez, A. (2021). *My sweet lord' y el "plagio inconsciente" de George Harrison: "¿Por qué no me di cuenta?"* LOS40. https://los40.com/los40/2021/08/31/los40clas-sic/1630415432_466277.html
- Sandoval, P. X. (2016). ¿Copió Led Zeppelin su famosa canción «Stairway to Heaven»? *El País*. https://elpais.com/cultura/2016/06/15/actualidad/1465946138_714864.html
- Serrano, N. (2020). *Estos son los plagios de canciones más sonados de los últimos tiempos en el mundo de la música*. ABC. https://www.abc.es/cultura/musica/abci-estos-plagios-canciones-mas-sonados-ultimos-tiempos-mundo-musica-202001131259_noticia.html
- Sisario, B. (2019). *Componer música en la era de demandas por plagio*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/es/2019/04/03/espanol/cultura/musica-plagio-demandas.html>
- Suárez, P. C. (2020). *Las implicaciones del sampling en la propiedad intelectual*. Blog de Propiedad Intelectual. Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid. <https://www.propiedad-intelectual.dursa.com/blog-propiedad-intelectual/item/174-las-implicaciones-del-sampling-en-la-propiedad-intelectual>
- TEDx Talks. (2020, 30 enero). *Copyrighting all the melodies to avoid accidental infringement | Damien Riehl | TEDxMinneapolis* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sJtm0MoOgiU&list=LL&index=4>
- Timal López, S., & Sánchez Espinoza, F. (2017). El plagio en el contexto del derecho de autor. *Tlamelaua*, 11(42), 48-66. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-69162017000200048&lng=es&tlng=es.
- Williams v. Gaye, 885 / 1150. (2018, 21 de marzo). Noveno Circuito de la Corte de Apelaciones de Estados Unidos. <https://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/ca9/15-56880/15-56880-2018-03-21.html>