



Revista de
Derecho
Comunicaciones y
Nuevas Tecnologías

**HACIA UNA MUNDIALIZACIÓN DE LA EXPLOTACIÓN
DE OBRAS EN LÍNEA
PROPOSICIÓN DE UN SISTEMA INTERNACIONAL
DE ADMINISTRACIÓN DIGITAL DE DERECHOS DE AUTOR**

ANA MARÍA PÉREZ GÓMEZ

Universidad de los Andes

Facultad de Derecho

Revista de Derecho, Comunicaciones y Nuevas Tecnologías

No. 10, Julio - Diciembre de 2013. ISSN 1909-7786

Hacia una mundialización de la explotación de obras en línea

Proposición de un sistema internacional de administración digital de derechos de autor*

Ana María Pérez Gómez**

RESUMEN

La dinamización del mercado de la cultura en redes digitales implica la creación de un sistema jurídico internacional, que incite al respeto del derecho de autor en redes digitales y que permita la comercialización legal de la obra igualmente en medios digitales caracterizados por estar desprovistos de fronteras físicas. Esta dinamización puede ser lograda a través de la implementación de un sistema centralizado de gestión de obras del espíritu en redes digitales, capaz de otorgar licencias tanto multiterritoriales como multirrepertorio. La sociedad en su conjunto se beneficiaría del sistema, dada la disminución de los costos de transacción vinculados a la gestión, la creación de economías

ABSTRACT

To foster the culture market in digital networks is necessary to implement an international legal framework able on the one hand, to promote copyright respect and on the other hand, the legal commercialization of the copyrighted work on those networks which are void of physical borders. Market stimulation can be achieved by means of the implementation of a centralized international system of rights administration in digital networks able to grant cross-border and cross-repertory licenses. Society will be better off as far as the centralized system leads to transaction costs diminutions, scale economies and the promotion of global culture.

* Cómo citar este artículo: Pérez Gómez, A. M. (Diciembre, 2013). Hacia una mundialización de la explotación de obras en línea. Proposición de un sistema internacional de administración digital de derechos de autor. *Revista GECTI*, 10.

** Abogada, *Avocat à la Cour* inscrita en la barra de abogados de París, Francia. Socia de la firma de abogados Lexplana Avocats, París. *Docteur en Droit* de la Universidad de Nantes, en Nantes, Francia y *Doktor iuris* de la Universidad Ludwig-Maximilians-Universität München, en Múnich, Alemania. *Master of Laws* (LL.M.) en Análisis Económico del Derecho de la Universidad de Utrecht, Utrecht, Holanda. *Diplôme d'études approfondies* (DEA) en Propiedad Intelectual de la Universidad de Nantes, Nantes, Francia. Docente de la Maestría en Derecho con énfasis en Propiedad Intelectual de la Universidad Externado de Colombia. Correo: amperez@lexplana.com.

de escala y la posibilidad de promover la cultura mundial.

PALABRAS CLAVE: derecho de autor, gestión colectiva, análisis económico del derecho de autor, economía del derecho, licencias en línea, licencias multirrepertorio, licencias multiterritoriales, ventanilla única, piratería en línea.

KEYWORDS: law and economics, copyright collectives, digital licenses, cross border licenses, cross repertory licenses, one stop shop, online piracy, copyright.

SUMARIO

Introducción – I. DIVERGENCIA DE INTERESES ENTRE LOS ACTORES DEL MERCADO DE LA CULTURA – II. NATURALEZA JURÍDICA Y ECONÓMICA DEL DERECHO DE AUTOR – A. *El derecho exclusivo del autor sobre su obra* – B. *El monopolio del autor sobre su obra ¿existe realmente?* – C. *La competencia monopolística, un mercado para el derecho de autor* – III. NATURALEZA JURÍDICA Y ECONÓMICA DE LA GESTIÓN COLECTIVA DEL DERECHO DE AUTOR – IV. PRESENTACIÓN DEL SISTEMA INTERNACIONAL DE ADMINISTRACIÓN DIGITAL DE DERECHOS DE AUTOR – A. *Estructura del sistema internacional de administración digital de derechos de autor* – B. *Actores de la ventanilla única* – 1. *Administración de la ventanilla única* – 2. *Miembros de la ventanilla única* – 3. *Beneficiarios de la ventanilla única* – 4. *Usuarios de la ventanilla única* – C. *Funcionamiento de la ventanilla única* – 1. *Función de información* – 2. *Función de promoción* – 3. *Otorgamiento de las licencias* – 4. *Recolección y repartición de las regalías* – D. *Empleo de medidas técnicas de protección* – E. *Costos de la administración de la ventanilla única* – F. *Régimen legal que permite la instauración de la ventanilla única* – V. CONCLUSIÓN – Bibliografía.

Introducción

La revolución tecnológica ha generado efectos tanto positivos como negativos en el mercado de la cultura. El mercado ha sido dinamizado a través de la digitalización de obras del espíritu y la multiplicación de métodos para crear, grabar y comunicar estas obras en medios digitales como Internet o las redes de telefonía móvil. El usuario medio de obras del espíritu en la era actual se parece en poco al usuario medio de obras del espíritu de hace unas décadas, pues la revolución tecnológica ha implicado un cambio radical en los hábitos de consumo.

El usuario de hace unas décadas consumía la obra grabada en discos de vinilo, en CD y en libros de papel, por citar algunos ejemplos. El usuario actual disfruta la obra grabada en formato digital en su computador, teléfono móvil, tableta, MP3, MP4, lectores digitales de libros, entre otros. La desmaterialización de las obras del espíritu ha traído como consecuencia una mundialización del mercado, pues las obras se transmiten a la hora actual a través de redes digitales desprovistas de fronteras físicas. Estos cambios en los hábitos de consumo implican la necesidad de adaptar la legislación a la realidad actual del usuario.

Gracias a la revolución tecnológica, los autores pueden autoproducirse sin tener que acudir a un profesional de la edición literaria o artística o de la producción de fonogramas para comercializar su obra. Gracias también a la revolución tecnológica, los usuarios tienen acceso a un catálogo sin precedentes de obras del espíritu

digitales. El progreso de mecanismos y equipos que permiten la grabación de la información en formatos digitales¹ ha influido en el cambio de hábitos de consumo de las obras del espíritu. La digitalización de obras del espíritu ha permitido su condensación (de la información) en tan solo unos cuantos bits lo que facilita su grabación, transporte y comunicación. Hoy por hoy, es posible, gracias a la tecnología del *bluetooth* y a la sincronización entre los diferentes dispositivos digitales (celulares, tabletas, computadores, MP3, MP4, etc.), transportar la información entre ellos. De igual manera, son estas mismas tecnologías y la dimensión mundial de Internet las que permiten transportar la información, comunicarla, venderla, regalarla, explotarla, etc., en un solo *click*. Por consiguiente, la información ha adquirido un valor muy alto.²

La facilidad de acceso y de puesta a disposición de los usuarios de las obras del espíritu a través de medios digitales ha dinamizado el mercado de la cultura. Para la mayoría de los países desarrollados la propiedad intelectual aporta una gran parte del producto interno bruto.³ Esta es

1 Román Pérez, R. V. de (2003). *Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías*. Colección de propiedad intelectual. Madrid: Editorial Reus S. A. y Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión, p. 259 y ss.

2 Hollander, A. (1984). Market structure and performance in intellectual property. *International Journal of Industrial Organization*, 2, 199-216, p. 199.

3 Ver más en detalle: Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo. (2010). *Informe sobre la economía creativa: una opción factible de desarrollo*. Traducción de la Universidad Tecnológica de Chile, INACAP, p. 61 y ss. Pérez Gómez, A. M. (2011). Perspectivas económicas. En Metke, R.; León, E.I. y Varela, E. (eds.). *Propiedad intelectual, reflexiones*. Bogotá: Universidad del Rosario, p. 400 y ss. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2010). *Le pouvoir de la culture pour le développement*, p. 5.

una de las razones por las cuales la propiedad intelectual e industrial constituye un tema de *lobby* muy importante para estas naciones y forma parte de la actualidad de los medios de comunicación, lo que politiza el derecho de autor.⁴ Visto el impulso dado a la propiedad intelectual por los cambios tecnológicos tanto los legisladores como los industriales de la cultura y de la comunicación, así como los autores de obras del espíritu han tenido que adaptar sus estrategias legislativas, comerciales y creativas a este nuevo entorno digital de explotación de las obras.

Sin embargo, la revolución industrial no ha acarreado exclusivamente efectos positivos, por el contrario, los efectos negativos de la dinamización del mercado de la cultura han puesto en jaque, a nivel mundial, tanto a los legisladores como a los industriales de la cultura.

El acceso a estos nuevos modos de explotación digital de las obras ha conllevado un aumento considerable de su comercialización a escala planetaria.⁵ Cabe distinguir entre dos tipos de usuarios: los usuarios finales, que son aquellos que adquieren la obra para su utilización personal, y los usuarios comerciales, es decir, aquellos que quieren comercializarla y requie-

ren que les sean otorgadas las respectivas licencias para poder explotar legalmente la obra. Por lo general, las obras pueden ser adquiridas legalmente a través de sitios autorizados de descarga de obras en línea, a un precio inferior en comparación con el de las versiones impresas. Sin embargo, las obras pueden también ser descargadas ilegalmente a un costo cercano a cero,⁶ lo que trae como consecuencia negativa el no pago de los derechos de autor al titular de estos y la pérdida de beneficios y rentas para la industria de la cultura.

Dos fenómenos negativos se presentan: de una parte, en el entorno digital, algunas veces se intercambian con total impunidad obras protegidas por el derecho de autor, entre usuarios finales que no pagan las regalías correspondientes; de otra parte, la legislación aplicable a la protección del derecho de autor es de carácter nacional, por más que esté regulada por instrumentos internacionales como el *Convenio de Berna para la protección de obras literarias y artísticas*. El Convenio de Berna se limita a delinear los principios básicos de la protección, lo que significa que en términos prácticos la protección y la sanción a la violación de derechos de autor es la expresión de la potestad de cada Estado, dentro de los límites que le impone el ser parte de dicho Convenio. Así, la piratería en Internet que tiene lugar a nivel global, y la aplicación de una reglamentación de protección al derecho de autor de carácter local generan un problema mayor para el legislador. Para los

4 Caron, C. (2006). *Droit d'auteur et droits voisins*. Paris: Litec, p. 5.

5 "Con la digitalización, nuevas utilidades comerciales de la obra han aparecido tales como: la *webradio* (*simulcasting* o *webcasting*) música en línea que puede ser utilizada por *streaming* o en descarga. Estos nuevos servicios no están limitados por fronteras nacionales". Traducción libre. Benabou, V. L. y Geffroy, A. G. (Octubre, 2006). *Etude sur la recommandation de la Commission européenne sur la gestion collective transfrontière des droits musicaux en ligne*. Rapport au ministre de la Culture, p. 49.

6 Lee, R. (2004). Propertyrights in price and quote information. En G. de Geest y R. van Den Bergh (eds.). *Comparativelaw and economics*. Cheltenham: Edward Elgar, p. 316.

usuarios comerciales el carácter local de la reglamentación constituye su principal dificultad. Dado que Internet es un entorno desprovisto de fronteras físicas, el usuario comercial requiere obtener las licencias para la explotación de la obra en aquellos países en los que cree poder comercializarla; de esta manera, las licencias multiterritoriales son una necesidad para él. En consecuencia, urge la puesta en marcha de un marco jurídico eficaz y, sobre todo, adaptado a esta realidad de ausencia de fronteras físicas en el entorno digital.

El presente artículo tratará de promover la mundialización de la explotación de obras en línea, a través de la proposición de un sistema internacional de administración digital de derechos de autor que cubra obras del espíritu digitales. El sistema pretende centralizar la gestión de derechos de autor sobre las obras digitales en cuanto a su distribución y otorgamiento de licencias multiterritoriales y multirrepertorio, independientemente de su categoría o de su género. Teniendo en cuenta que hasta el momento no existe una solución global⁷ a los problemas que pretenden ser resueltos con nuestra propuesta, las licencias multiterritoriales y multirrepertorio cubrirían la explotación de todos los derechos

exclusivos licenciables para una explotación únicamente en redes digitales.⁸

Los principales objetivos perseguidos por este sistema son: aumentar la eficiencia económica de la administración transfronteriza de derechos de autor, incitar a los usuarios a respetar los derechos de autor y promover la cultura internacional a través del otorgamiento de oportunidades iguales a los diversos autores de obras del espíritu a nivel internacional.

El sistema internacional de administración digital de derechos de autor estará basado en dos presunciones: primera, las obras del espíritu son comercializadas en un mercado de competencia monopolística y, segunda, la gestión colectiva de derechos de autor es considerada el mecanismo más eficiente para la administración de estos y, por consiguiente, para otorgar licencias multirrepertorio y multiterritoriales para una explotación en redes digitales. En los siguientes apartes se describe en detalle el sistema.

I. DIVERGENCIA DE INTERESES ENTRE LOS ACTORES DEL MERCADO DE LA CULTURA

Acabamos de ver cómo, dada la evolución actual de las telecomunicaciones, la puesta a disposición de las obras del espíritu a través de redes digitales no tiene límites y los diferentes

7 Los sistemas de administración y de distribución de obras más desarrollados proponen soluciones que son limitadas en cuanto al territorio, al tipo de derechos que se licencian o al tipo de obra objeto de la licencia (repertorio o categoría de obra). En muchos de los casos se limitan a licencias para una explotación no comercial o a la explotación en un territorio específico. Algunos ejemplos: plataformas como iTunes, Jamendo, MusicMe y Deezer, entre otras, tienen una presencia mundial pero se circunscriben al uso personal y no a la explotación comercial de las obras. Las licencias *creative commons* se reducen a las obras literarias o artísticas, lo que es muy limitado ya que se requiere verificar sistemáticamente cuáles usos han sido permitidos en la licencia, según la expresión de la voluntad del titular de derechos de la obra.

8 Las licencias propuestas por algunas sociedades de gestión colectiva de derechos nacionales que permiten una explotación para *streaming* se limitan al repertorio de la sociedad de gestión colectiva de derechos en cuestión, a pesar de que el alcance de la licencia es global.

actores de la propiedad intelectual han debido adaptarse a la realidad del mercado.

Como en todo mercado, existe divergencia de intereses entre quienes producen el bien o proveen el servicio y aquellos que lo consumen.⁹ El legislador debe velar porque la divergencia de intereses entre productores (titulares de derechos) y consumidores (usuarios) se minimice.¹⁰ Antes del advenimiento de la revolución tecnológica, el autor de una obra del espíritu estaba obligado, en la mayoría de los casos, a colocarla en manos de un tercero para poder producirla y ponerla a disposición de los usuarios. Hoy en día, como lo hemos descrito anteriormente, el autor no necesita acudir a los servicios del productor para ver su obra en el mercado. En algunos casos el autor preferirá acudir al productor, pero esto será una cuestión de decisión y no de necesidad como sucedía antes de la era digital. Así pues, los intereses del autor y del productor no son los mismos.

Al momento de crear la ley, el legislador debe tener en cuenta los intereses del autor, del productor y del usuario para tratar de generar un equilibrio entre ellos.¹¹ La búsqueda del equilibrio de intereses¹² es la razón por la cual al au-

tor se le confiere un derecho exclusivo temporal para que los usuarios (independientemente de su capacidad económica) puedan tener acceso a la obra en algún momento. La limitación del ejercicio del derecho exclusivo en el tiempo permite equilibrar los intereses de los actores de la propiedad intelectual.

La teoría de intereses diverge según el tipo de sistema que se examine. Muchos de los sistemas de derecho continental, como el derecho de autor colombiano o el derecho de autor francés, concentran el análisis en los intereses del autor y hacen de este el centro de la protección.¹³ En los países del *common law* y en algunos de derecho continental, como el derecho de autor alemán, el análisis se centra en la búsqueda del equilibrio de intereses entre los diversos actores económicos de la propiedad intelectual y no solamente en el interés del autor.¹⁴

9 Hilty, R. M. y Peukert, A. (Eds.). (2004). *Interessenausgleich im Urheberrecht*. Baden-Baden: Nomos.

10 Pérez Gómez, A. M. (2006-2007). Análisis económico del derecho de autor y del copyright. La propiedad inmaterial. *Revista del Centro de Estudios de la Propiedad Intelectual*, 10 (11), p. 17 y ss.

11 Geiger, C., Peukert, A., Schmid, G., y Seip, F. (2004). *Interessenausgleich im Urheberrecht - ein Diskussionsbericht*. En R. M. Hilty y A. Peukert. (Eds.). *Interessenausgleich im Urheberrecht*. Baden-Baden: Nomos, p. 289.

12 La problemática del equilibrio de intereses es una cuestión que pre-

ocupa a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. En su discurso titulado *Conferencia sobre la dirección futura del derecho de autor*, Francis Gurry pone de presente este equilibrio en los términos siguientes: "¿Cómo puede la sociedad poner a disposición del público más amplio posible obras culturales a precios asequibles, velando al mismo tiempo porque creadores y artistas, y sus socios comerciales, puedan llevar una existencia económica digna que les permita abrirse paso en el entorno económico en que se desenvuelven? Se trata de una cuestión que entraña una serie de relaciones de equilibrio: por una parte, la disponibilidad de las obras y, por otra, su control y su distribución a fin de extraer valor de ellas; además, está el equilibrio entre consumidores y productores, entre los intereses de la sociedad y los de los creadores en particular y entre la gratificación a corto plazo del consumo inmediato y el proceso a largo plazo de proporcionar incentivos económicos que recompensen la creatividad y fomenten una cultura dinámica". Recuperado de http://www.wipo.int/about-wipo/fr/dgo/speeches/dg_blueskyconf_11.html.

13 Lucas et H-J. Lucas. (2006). *Traité de la propriété littéraire et artistique*. 3ème éd. Paris: Litec, p. 33.

14 Landes, W. y Posner, R. (2003). *The economic structure of intellectual property law*. Cambridge: Harvard University Press, p. 11.

Con el objetivo de no violar los derechos de autor, los usuarios comerciales digitales deben obtener las licencias respectivas, de las diferentes sociedades de gestión colectiva de derechos de autor encargadas de administrar las obras del espíritu que ellas proveen. En general, las sociedades de gestión colectiva hacen la gestión local de las obras de sus miembros adherentes. Sin embargo, sobre la base de acuerdos bilaterales de reciprocidad, están en capacidad de administrar también los repertorios extranjeros representados territorialmente por otras sociedades de gestión colectiva de derechos de autor, cuando alguna de estas obras va a ser utilizada localmente.

Víctimas de la revolución tecnológica, los industriales de la comunicación y de la cultura han venido denunciando una disminución importante de sus ventas. Los estudios de impacto de la revolución tecnológica en la industria fonográfica muestran una relación directa de la pérdida de ingresos con la violación creciente de derechos sobre estas obras en Internet.¹⁵ A este reclamo se suma el empleo generalizado de aparatos que permiten grabar la información en formato digital, lo que facilita el intercambio de obras protegidas a costos muy bajos. A pesar de la existencia de varios estudios estadísticos que evalúan estas pérdidas,¹⁶ es muy difícil identi-

car las causas reales que las generan, pues estas varían en función de la persona jurídica que ha pagado por el estudio estadístico. Lo que sí es posible constatar es la existencia de un *lobby* muy activo por parte de los industriales de la cultura, que ha obligado a los legisladores del mundo entero a pensar o repensar nuevas maneras de proteger el derecho de autor, particularmente cuando las obras son comercializadas en redes digitales.

En el presente artículo empleamos el análisis económico del derecho como herramienta que permitirá exponer en detalle el sistema internacional de administración digital de derechos de autor que proponemos. Primero, abordaremos la naturaleza jurídica y económica del derecho de autor con el objetivo de explicar por qué se desarrolla en un mercado de competencia monopolística. Segundo, trataremos la naturaleza jurídica y económica de la gestión de los derechos de autor para fundamentar las razones que nos permiten afirmar que es el mecanismo más eficiente para administrar los derechos de autor en un entorno digital. Estos dos elementos constituyen los pilares de nuestra proposición.

15 Para una visión crítica sobre este punto, ver Handke, C. (Diciembre, 2006). Plain destruction or creative destruction? Copyright erosion and the evolution of the record industry. *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 3 (2).

16 Para obtener una visión sobre estudios estadísticos independientes, ver, por ejemplo: Handke, C. Copyright and digital copying technology. A critical introduction to the economic literature with reference to the British and German record industries. In C. Eisenberg, R. Gerlach, et C. Handke (éd.). *Cultural industries: the British experience in*

international perspective. Berlin: Humboldt University Berlin, Edoc. Server. Recuperado de <http://edoc.hu-berlin.de/conferences/cultural-industries/handke-christian/PDF/handke.pdf>.; Handke, C. (Diciembre, 2006). Plain destruction or creative destruction? Copyright erosion and the evolution of the record industry. *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 3 (2); Liebowitz, S. (Abril). File-sharing, creative destruction or just plain destruction? *Journal of Law and Economics*, 49(1), 1-28; Liebowitz, S. (2005). Economists examine file-sharing and music sales. In M. Peitz, et P. Waelbroeck (éds). *The Industrial Organization of Digital Goods and Electronic Markets*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

II. NATURALEZA JURÍDICA Y ECONÓMICA DEL DERECHO DE AUTOR

A. El derecho exclusivo del autor sobre su obra

La mayoría de legislaciones tanto de derecho de autor como de *copyright* tienden a garantizar al autor de una obra un derecho exclusivo sobre esta.¹⁷ Las diferencias en la percepción de la naturaleza del derecho exclusivo del autor sobre su obra son puestas en evidencia cuando se aborda su justificación.

El derecho de autor justifica la existencia del derecho exclusivo a través de la teoría del derecho natural.¹⁸ Según esta teoría, el autor tiene un derecho natural a ser remunerado,¹⁹ algo que es inherente a su condición de creador de la obra del espíritu. El autor es el único llamado a decidir la suerte de su obra, de ponerla a disposición o no del público, de autorizar o impedir su uso o explotación y de indicar la manera en que la obra será explotada.²⁰ De esta manera, el derecho exclusivo es percibido como un derecho natural del autor a explotar económicamente su

obra,²¹ razón por la cual el término “monopolio” ha sido frecuentemente utilizado.

La justificación del derecho exclusivo en la doctrina del *copyright* es diferente. El centro del análisis en el *copyright* no está en la persona del autor sino en la sociedad considerada como un todo, lo que comprende tanto a los autores como a los usuarios. El *copyright* explica el derecho exclusivo como un mecanismo para obtener el bienestar general de la sociedad, basándose en la teoría del equilibrio de intereses antes abordada.²² En esta visión utilitarista no se tiene en cuenta solamente la remuneración del autor sino el derecho otorgado al autor para autorizar o prohibir que terceras personas puedan reproducir o representar la obra sin su autorización.²³ Por esta razón, la doctrina jurídica del *copyright* no hace referencia al término monopolio de explotación sino más bien emplea la noción de derecho exclusivo, en el sentido de derecho de exclusión.²⁴

Como acabamos de ver, la doctrina (no la ley) califica frecuentemente el derecho exclusivo como monopolio. Esta calificación es errónea a la luz de la ciencia económica, pues cuando el legislador hace referencia al derecho exclusivo, este no corresponde a la noción de monopolio en el

17 Por ejemplo, la Constitución de los Estados Unidos establece el derecho exclusivo del autor sobre su obra en la sección I, artículo 8; el legislador inglés lo integra en la *UK, Copyright, designs and patentact* 1988, capítulo 48, parte I, *copyright*, capítulo II, derechos del titular de derechos; el derecho alemán lo hace en el artículo 15 de la *Gesetzüber Urheberrecht und verwandte Schutzrechte. Verwertungsrechte*.

18 Uno de los representantes más importantes de esta teoría y de sus efectos económicos es Nozick. Ver más en detalle: Nozick, R. (1974). *Anarchy, state and utopia*. New York: Basic Books.

19 Fisher, W. *Theories of intellectual property*. Recuperado de <http://cyber.law.harvard.edu/people/tsifher/iptheory.pdf>, p. 2.

20 Pollaud-Dullian, F. (2005). *Le droit d'auteur*. Paris: Economica, p. 357.

21 Rehbinder, M. (2006). *Urheberrecht, ein Studienbuch*. München: Verlag C.H. Beck, p. 37-38.

22 Landes, W. y Posner, R. (1989). An economic analysis of copyright law. *The Journal of Legal Studies*, 18 (2), p. 326.

23 Birks, P. (Ed.). (2000). *English private law*. Oxford: Oxford University Press, p. 483.

24 Torremans, P. (2005). *Holyoak and Torremans intellectual property law*. 4ª ed. Oxford: Oxford University Press, p. 14.

sentido económico del término y por consiguiente no encuentra una aplicación en el campo de la propiedad literaria y artística.²⁵ El empleo sistemático de la palabra monopolio obedece seguramente a la connotación económica propia de la explotación de derechos.

B. El monopolio del autor sobre su obra ¿existe realmente?

Con la finalidad de determinar si el derecho exclusivo constituye realmente un monopolio, resulta indispensable abordar los elementos que caracterizan este tipo de mercado.²⁶ Vamos a analizar las cinco principales características del monopolio en términos económicos, para enseguida compararlas con el ejercicio del derecho de autor y determinar si el autor es un monopolista, y si el derecho de autor se desarrolla en un mercado de monopolio o si, al contrario, se desarrolla en otro tipo de mercado.

La primera característica del monopolio hace referencia a la capacidad para producir el bien o servicio; así, en presencia de un monopolio, solo existe una persona natural o jurídica capaz de producir el producto o de proveer el servicio en el mercado. Segundo, existe una pluralidad de consumidores que estarían dispuestos a comprar el bien o servicio propuesto en el mercado.

Al analizar estas dos características a la luz del derecho de autor notamos que el autor es el único productor de la obra. La obra es considerada en términos económicos como un bien homogéneo. En general, existe en el mercado una gran cantidad de compradores potenciales de la obra. Sin embargo, este aspecto de creación única se relativiza cuando el autor pone a disposición del usuario su obra introduciéndola en el mercado,²⁷ pues existe un gran número de autores capaces de producir obras similares dándole la posibilidad al usuario de substituir unas obras por otras. A causa de los efectos de substitución de las obras, el autor puede tener un verdadero monopolio sobre su obra únicamente entre el momento de la creación y el momento en el que otro autor crea una obra similar que substituya la obra original.²⁸

Una tercera característica del monopolio es que la única empresa que produce el bien o provee el servicio, produce un bien considerado como único. El monopolista es el único con capacidad para producir el bien o proveer el servicio específico en el mercado, lo cual los hace insustituibles.²⁹ Por tanto, el productor tiene la capacidad de decidir qué cantidad del bien producir y de ponerlo a disposición del consumidor en el mercado.

25 Bechtold, S. (2002). Von Urheber-zum Informationsrecht. Implikationen des Digital Rights Management. Munich: Ed. C.H. Beck, p. 291.

26 El desarrollo de las características del monopolio están basadas principalmente en los libros: Pyndick, R. y Rubinfeld, D. (2013). *Microeconomía*. 8ª edición. Prentice-Hall; Colander, D. (2010). *Microeconomics*. 8ª ed. New York: McGraw Hill; Krugman, P., Wells, R. y Graddy, K. (2008). *Economics*. Hampshire: Worth Publishers.

27 Según Watt, la obra adquiere un mayor valor cuando es puesta en el mercado. Watt, R. (2000). *Copyright and economic theory. Friends or foes?* Cheltenham: Ed. Edward Elgar, p. 3.

28 Greffe, X. (2005). *Économie de la propriété artistique*. Paris, pp. 5 y 149.

29 Abraham-Frois, G. (2004). *Introduction à la microéconomie*. Paris: Ed. Economica, p. 186.

En el mercado de la propiedad intelectual el autor de una obra es el único que la produce. Incluso, si otras obras similares son creadas y puestas a disposición del público en el mercado, estas no serían idénticas a la obra original. Por consiguiente, el criterio de originalidad es fundamental para determinar la posición de monopolista del autor, y el nivel de competencia en el mercado va a depender también de la posibilidad de substituir los bienes.

Gracias a los elementos que acabamos de analizar surge una cuarta característica del monopolio, pues el hecho de ser el único productor de un bien o servicio homogéneo propuesto en el mercado, le da a ese productor la posibilidad de influenciar los precios. El mecanismo utilizado por el monopolista para incrementar sus ingresos es aumentar el precio de su producto por encima del nivel competitivo. En el monopolio, el bien es homogéneo y no existen substitutos cercanos. Como la demanda no es muy elástica al precio, si el titular del monopolio decide aumentar el precio de su bien o de su servicio, el consumidor que verdaderamente desea adquirirlos no tiene otra opción que pagar el precio solicitado. El monopolista tiene la capacidad de influenciar el precio en su calidad de fijador del precio. Es esta capacidad para afectar el precio lo que se conoce bajo el nombre de poder de monopolio. Al analizar esta característica en el marco del derecho de autor constatamos que el autor puede, en principio, ser considerado como un monopolista, e incluso tener poder de monopolio, pero a corto plazo como lo explicamos anteriormente. Sin embargo, la realidad del mercado del derecho de autor permite compro-

bar que los autores no tienen, efectivamente, un verdadero poder de monopolio y que difícilmente pueden fijar con libertad el precio de su obra.

La quinta característica del monopolio hace referencia a las barreras para entrar al mercado. Abordaremos solo algunas de ellas. En primer lugar, las economías de escala. Estas constituyen el escenario propicio para la creación de monopolios naturales. Los monopolios naturales tienen lugar cuando una única empresa puede producir el bien o servicio a un costo menor del que podría implicar su producción por dos o más empresas. Otra barrera de ingreso al mercado es la superioridad tecnológica. Esta se presenta generalmente sobre un periodo corto, cuando las exigencias de producción de un bien son tan elevadas que la inversión en tecnología es muy alta. Tiene frecuentemente lugar en presencia de externalidades de red. Los Estados pueden también crear artificialmente barreras al mercado; un ejemplo es el otorgamiento de derechos exclusivos sobre las invenciones o las creaciones, por medio del derecho de patentes.

El monopolio del autor de una obra del espíritu no puede subsistir en el largo plazo por dos razones. Primera, el derecho exclusivo otorgado por el Estado tiene un carácter temporal, de manera que una vez el término de la protección ha expirado, no existe una barrera que impida la entrada al mercado de nuevas obras que compitan con la obra original. Segunda, tanto en el derecho de autor como en el *copyright* la legislación protege la expresión de la idea y no la idea misma, por lo cual el Estado no puede establecer una barrera para la entrada al mercado de

nuevos autores, cuando estos presentan una nueva expresión de la idea que ya ha sido tratada por otro autor. Una de las condiciones de protección de una obra nueva es que debe garantizar un nivel de originalidad suficiente que permita calificarla como tal.

Con lo anterior queda demostrado que el derecho exclusivo que el autor tiene sobre su obra no le confiere un monopolio en el sentido económico del término. Ahora cabe preguntarse, ¿en qué mercado desarrolla el autor de una obra del espíritu su actividad creadora?

C. La competencia monopolística, un mercado para el derecho de autor

Un mercado que permite al autor desarrollar su actividad creadora es el mercado de la competencia monopolística.³⁰ Este es un mercado intermediario entre el monopolio y la competencia perfecta.³¹ El análisis de las características económicas de este mercado va a permitir comprobar esta afirmación.³²

En el mercado de la competencia monopolística las empresas venden productos diferenciados

y hay pocas barreras de entrada. El nudo central de este mercado es el nivel de diferenciación de los productos y servicios propuestos.³³ Los productos diferenciados pueden ser bienes sustitutos de otros bienes producidos por otros productores.

La entrada al mercado del derecho de autor es fácil por la posibilidad de substituir las obras y por la diferenciación entre los productos. Esta diferenciación permite el desarrollo de la competencia entre los autores de las obras. Como consecuencia de estas facilidades de acceso al mercado se crea un gran número de obras y los autores se sienten motivados a crearlas. Además, existe una pluralidad de productores y de compradores, de manera que ningún productor del bien puede influenciar el precio de modo determinante en el mercado.

Otra característica de la competencia monopolística es que los productos que han sido puestos a disposición en el mercado son diferenciados y es posible substituirlos.³⁴ En el caso del derecho de autor, los bienes pueden ser substituidos, pero no son bienes sustitutos perfectos pues estos son diferenciados.

Como lo indicamos, en el mercado del derecho de autor no existen barreras a la entrada ni a la salida. Cualquier autor puede poner a disposición del público su obra, sin embargo, dado que la expresión de la idea y no la idea misma es lo

30 El primero en afirmar que el derecho de autor se desarrolla en un mercado de competencia monopolística fue Christopher Yoo. Ver más en detalle su artículo: Copyright and product differentiation. *New York University Law Review*, 79, abril 2004.

31 La teoría de la competencia monopolística fue desarrollada por Chamberlain. Ver Chamberlain, E-H. (1933). *The theory of monopolistic competition*. Cambridge: Harvard University Press.

32 El desarrollo de las características de la competencia monopolística están basadas principalmente en los libros de: Pyndick, R. y Rubinfeld, D. (2013). *Microeconomía*. 8ª edición. Prentice-Hall; Colander, D. (2010). *Microeconomics*. 8ª ed. New York: McGraw Hill; Krugman, P., Wells, R. y Graddy, K. (2008). *Economics*. Hampshire: Worth Publishers.

33 Abraham-Frois, G. (2004). *Introduction à la microéconomie*. Paris: Ed. Economica, pp.183 y 184.

34 Welch, P. y Welch, G. (2004). *Economics theory and practice*. 7ª ed. Hoboken: John Wiley and Sons, Inc., p. 383.

que se protege, el autor gozará de esta posición privilegiada en el mercado solo mientras que otro autor (competencia) ponga a disposición del usuario una obra con características similares a la del primer autor.³⁵ Además, el grado de poder del mercado es mínimo, pues todos producen bienes diferenciados que son considerados substitutos imperfectos.

Lo anterior permite concluir que el derecho de autor se desarrolla en un ambiente de competencia monopolística y no en un mercado monopolístico.

III. NATURALEZA JURÍDICA Y ECONÓMICA DE LA GESTIÓN COLECTIVA DEL DERECHO DE AUTOR

La gestión del derecho de autor implica la puesta en marcha de una serie de actividades que involucran un costo elevado tanto para el titular de derechos como para el consumidor. Dentro de las actividades principales de la gestión del derecho de autor se encuentran:³⁶ para el titular de derechos: negociar las licencias con los usuarios potenciales; otorgar autorización de explotación de la obra al usuario; recolectar las regalías y vigilar la correcta utilización que de la obra debe efectuar el usuario. El usuario potencial debe, por su parte, determinar quién es el verdadero titular de derechos de la obra que de-

sea explotar; negociar los términos y condiciones de la licencia y pagar las regalías correspondientes a la licencia. Cuando estas actividades se efectúan de manera individual por el titular de derechos la multiplicación de los costos es evidente.

La gestión del derecho de autor puede ser económicamente más eficaz cuando es una sociedad de gestión colectiva quien la ejerce, en calidad de representante de una colectividad de titulares de derechos,³⁷ porque permite desarrollar economías de escala a través de la disminución de los costos transaccionales, proveer el servicio de gestión a un costo medio total inferior al que tendría para el titular de derechos asumirla directamente y generar beneficios para la sociedad. Estas economías tienen lugar porque los costos fijos ligados a la gestión de derechos de autor son muy elevados y, por consiguiente, es mucho más rentable que una sola empresa, en nuestro caso la sociedad de gestión colectiva de derechos de autor, preste el servicio, pues la distribución de los costos fijos en el tiempo es viable. En la práctica, la gestión colectiva de derechos de autor crea naturalmente un monopolio que se deriva de las economías de escala logradas. Así, la sociedad de gestión colectiva de derechos de autor va a estar en la capacidad de proveer el servicio de gestión, a un costo medio total inferior al costo total de la gestión individual efectuada por los titulares de derechos directamente.

35 Pindyck, R. y Rubinfeld, D. (2005). *Microeconomics*. 8ª ed. Prentice Hall, p. 495.

36 Ver más en detalle: Baumgärtel, K. (2006). *Popsong Economy, Institutionen und Institutioneller Wandel des Musikmarktes*. Berlin: Logos Verlag.

37 Ver más en detalle: Pérez Gómez, A. M. (2011). Análisis económico de la gestión del derecho de autor. La propiedad inmaterial. *Revista del Centro de Estudios de la Propiedad Intelectual*, 15.

Las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor poseen mejor información sobre el mercado que los titulares de derechos individualmente considerados. Esta información incluye, entre otros, la determinación exacta de quién o quiénes son los titulares de derechos de una obra específica. Gracias al manejo de esta información y al nivel de representatividad, el poder de negociación de las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor es elevado. Tanto para el titular de derechos como para el licenciario, el riesgo es mucho menor cuando negocia una licencia a través de una sociedad de gestión colectiva que si lo hacen directamente.³⁸

Por la infraestructura de la sociedad de gestión colectiva de derechos de autor el costo marginal³⁹ de las actividades de vigilancia y control sobre la obra, así como de la recolección de las regalías no es muy elevado, pues están mejor capacitadas que el autor para efectuarlas.⁴⁰ De lo anterior podemos concluir que la gestión colectiva de derechos de autor es más eficiente comparada con la gestión individual.⁴¹

Algo que permitiría mejorar sustancialmente la gestión de derechos a nivel digital es la instau-

ración de un verdadero sistema de ventanilla única, que centralice toda la gestión y permita recrear el equilibrio entre los intereses de los titulares de derechos y los del consumidor.⁴² Nuestra propuesta de sistema internacional de administración digital de derechos de autor busca la creación de una ventanilla única para la administración de derechos de autor en redes digitales.

III. PRESENTACIÓN DEL SISTEMA INTERNACIONAL DE ADMINISTRACIÓN DIGITAL DE DERECHOS DE AUTOR

Las dos presunciones que acabamos explicar, a saber: el derecho de autor se desarrolla en un mercado de competencia monopolística, y la gestión colectiva de derechos de autor es el mecanismo más eficaz para administrar los derechos, constituyen las bases del sistema internacional de administración digital de derechos de autor que proponemos. El funcionamiento del sistema se describe a continuación.

A. Estructura del sistema internacional de administración digital de derechos de autor

El sistema internacional que permitirá una administración digital de derechos de autor para la explotación en línea de obras del espíritu, se centrará en la creación de una ventanilla úni-

38 Ver más en detalle: Pérez Gómez, A. M. (2008). Considering the risk dimension in the administration of copyright. *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 5 (1).

39 El costo marginal hace referencia al costo de la producción de una unidad adicional.

40 Gervais, D. (2006). Collective management of copyright and related rights Pays-Bas. *Kluwer Law International*, p. 18.

41 Rochelandet, F. (2000). Are copyright collecting societies efficient organizations? An evaluation of collective administration of copyright in Europe. In W., Gordon y R., Watt. *The economics of copyright. Development in research and analysis*. Cheltenham: Edward Elgar, p.178.

42 Siiriainen, F. (2006). *Théorie générale de la gestion collective, dimension d'intérêt général et régulation de la gestion collective*. Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique, Fasc. 1552, Paris: Lexis Nexis S. A., 38, p. 13. Liaskos, E. (2004). La gestion collective des droits d'auteurs dans la perspective du droit communautaire. Bruxelles: Ed. Bruylant, p. 26 y 27.

ca capaz de otorgar licencias multirrepertorio y multiterritoriales.

B. Actores de la ventanilla única

Los actores del mercado de la cultura interesados en explotar obras del espíritu en medios digitales tienen vocación para participar en el sistema internacional de administración digital de derechos de autor.

1. Administración de la ventanilla única

La gestión de derechos de autor a nivel digital es un tema que preocupa a la mayoría de las naciones y, en especial, a los países desarrollados, para quienes, como lo hemos indicado, la explotación de derechos de propiedad intelectual constituye un rubro importante de su producto interno bruto. Conferir la administración de la ventanilla única y, en resumen, la administración de las obras del espíritu en redes digitales a un país en particular no sería adecuado, por el riesgo que implicaría para el equilibrio de intereses entre autores, productores y usuarios, por lo que consideramos conveniente asignar dicha responsabilidad a un órgano internacional, en lo ideal, compuesto por representantes de la mayor cantidad de países del mundo, de modo que se garantice su independencia, neutralidad y visibilidad global.⁴³

En este marco pueden ser estudiadas dos opciones. Una, confiar la administración de la ven-

tanilla única a un órgano internacional que ya exista, que cumpla con los criterios de independencia, neutralidad y visibilidad global exigidos y que, además, desarrolle funciones en el sector de la tecnología o de la cultura. En esta alternativa lo más simple es tomar en cuenta organismos pertenecientes a la Organización de las Naciones Unidas, como podrían ser la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI); la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco); la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT) o acudir a la Organización Mundial del Comercio (OMC).

La segunda opción es crear un organismo destinado específicamente a administrar la ventanilla única. Dado el carácter internacional de la problemática, su solución debe partir de un acuerdo de voluntades que convoque la participación del mayor número de Estados, de modo que el organismo sea creado a través de un mecanismo de consenso internacional, por ejemplo, un tratado o una conferencia⁴⁴ que permita a los Estados adherirse y ser miembros del sistema. En aras de facilitar la adhesión de los Estados al instrumento internacional, esta deberá ser casi automática y no condicionada. Si fuera requerida alguna condición de admisión esta podría ser la pertenencia al Convenio de Berna.

El organismo internacional encargado de administrar la ventanilla única tendría una sola oficina principal, desde donde administraría todo

43 Lewin, A. (2000). *Principes communs aux organisations internationales. Eléments constitutifs*. Juris Classeur Droit International, Fasc. 112-20, Ed. Lexis Nexis, p. 4.

44 La OPEP es uno de los raros organismos que han sido creados a través de una conferencia internacional.

el sistema, teniendo en cuenta que por cumplir sus funciones a través de Internet no sería necesario contar con oficinas locales.

2. Miembros de la ventanilla única

Crear la ventanilla única a través de un tratado internacional al que solamente los Estados estarían en capacidad de adherir y ser miembros tiene como objetivo internacionalizar la solución, y garantizar la participación de todo tipo de titular de derechos interesado en la gestión de derechos de autor en redes digitales. Vale destacar que los países menos desarrollados tendrían un interés particular en ser miembros, por la posibilidad que dicha ventanilla ofrece para dar a conocer las obras a un gran público y, por consiguiente, potencializar la comercialización de la cultura local a nivel global.

Otro elemento fundamental, que debe ser tenido en cuenta, es que la gestión colectiva de derechos de autor viene funcionando desde hace varias décadas y resultaría impertinente modificar radicalmente el modo actual de funcionamiento de las sociedades que vienen desarrollando esta función a nivel local. Nuestra propuesta se focaliza específicamente en una solución para el problema de la gestión internacional de obras del espíritu en redes digitales, lo cual no interfiere con el actual esquema de gestión que adelantan las sociedades de gestión colectiva en el entorno físico, al contrario, la ventanilla única vendría a complementar la actividad ya desarrollada por las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor locales, toda vez que estas solamente tendrían que re-

nunciar a la administración de obras del espíritu que serían explotadas en redes digitales.

Otros modelo que otorga licencias de uso es el *Copyright Clearance Center* (ccc) pero limita la participación a los miembros adherentes,⁴⁵ entendiéndose por tales a todo titular de derechos que adhiera y que comunique las obras para que sean incluidas dentro de la base de datos. CCC está a cargo de otorgar las licencias, cobrar las regalías y repartirlas entre sus miembros adherentes. La solución propuesta por ccc es completa, pero desafortunadamente limitada en cuanto al repertorio. Esta es la razón por la cual nuestro sistema propone la adhesión a la ventanilla única de los Estados, quienes a su vez exigirán a las sociedades de gestión colectiva nacionales la obligación de incluir sus repertorios en la base de datos de la ventanilla única. Las sociedades de gestión colectiva nacionales podrán así beneficiarse del sistema como lo veremos a continuación.

3. Beneficiarios de la ventanilla única

El tratado internacional que daría origen a la ventanilla única determinaría también las personas naturales y jurídicas que calificarían en las categorías de beneficiarios: primero, las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor locales; segundo, autores que administran individualmente sus derechos y que no pertenecen a una sociedad de gestión colecti-

45 El ccc ofrece la posibilidad de otorgar licencias para el uso (no la explotación comercial) principalmente de libros, periódicos, blogs y películas. Ver más en detalle el sitio web de Copyright Clearance Center: <http://www.copyright.com>

va de derechos de autor local; tercero, autores provenientes de países en los cuales la gestión colectiva de derechos no existe.

Los Estados, en su calidad de miembros de la ventanilla única, tendrían que velar porque las personas naturales y jurídicas indicadas en el tratado internacional puedan beneficiarse del sistema.

4. Usuarios de la ventanilla única

Si se tiene en cuenta la función de información que analizaremos más adelante, la ventanilla única constituirá una biblioteca universal de obras del espíritu susceptibles de ser explotadas en medios digitales. Sobre esta base, la ventanilla única puede prestar un doble servicio según la categoría de usuarios: otorgar licencias para la explotación de la obra con propósitos comerciales y otorgar licencias para uso personal y no para explotación comercial.

Según los dos servicios que acabamos de enunciar, dos usuarios tienen vocación a beneficiarse del sistema:⁴⁶ primero, el usuario de bajo valor comercial (usuario final), es decir, la persona física que quiere hacer un uso personal de una obra y a quien la ventanilla única le servirá de medio para la descarga legal de obras; segundo, los usuarios de alto valor comercial (usuario comercial), esto es, toda persona física o jurídica que desempeñe actividades comerciales en

redes digitales y desee hacer una explotación económica de la obra.

C. Funcionamiento de la ventanilla única

Por estar a cargo de la gestión de derechos de autor en redes digitales, la ventanilla única tendría las funciones antes descritas relativas a la negociación y otorgamiento de las licencias; al control y vigilancia sobre la explotación de la obra; a la recolección de las regalías; y a la promoción de la cultura. A continuación haremos una breve descripción de estas funciones.

1. Función de información

La ventanilla única constituirá una biblioteca mundial de obras del espíritu susceptibles de ser explotadas en redes digitales. La centralización de la información se logrará a través de la creación y mantenimiento de una base de datos nutrida por los catálogos de las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor locales y las obras reportadas por los titulares de derechos que ejerzan una gestión individual de su creación. La base de datos debe ser completa e internacional, como una condición esencial para permitir el otorgamiento de licencias multi-territoriales y multirrepertorio, y para que pueda cumplir la función de beneficiar a la sociedad mundial como tal, mediante la promoción de la cultura también a nivel internacional.

En aras de asegurar la actualización, solidez y universalidad de la información disponible en la base de datos, será una obligación de los be-

46 Katz, A. (2006). The potential demise of another natural monopoly: new technologies and the administration of performing rights. *Journal of Competition Law & Economics*, 2(2), p. 251.

neficiarios naturales y jurídicos transmitir a la ventanilla única las obras nuevas puestas a disposición del usuario. Los miembros de la ventanilla única deberán velar porque esta obligación se cumpla e instaurar un sistema sancionatorio para quienes no la acaten.

Algunos autores que han desarrollado modelos de gestión de derechos de autor en entornos digitales, como William Fisher y Marco Ricolfi, dan libertad a los titulares de derechos para registrar o no sus obras ante estas centrales de información. Para Fisher, la finalidad es que los titulares de derechos puedan dejar sus obras en el dominio público si lo desean.⁴⁷ Para Ricolfi el objetivo es permitir al titular de derechos decidir sobre el tipo de derechos que quiere que la sociedad de gestión colectiva le administre, y manejar particularmente, por ejemplo, el otorgamiento de licencias para una explotación no comercial sobre su obra.⁴⁸

Nuestro sistema prevé la centralización de la administración de los derechos de autor en una única entidad. Evidentemente, el titular de derechos mantendrá la capacidad de decidir si explota su obra o la deja en el dominio público. En este último caso, deberá informar a la ventanilla única internacional.

La base de datos constituirá no solo un mecanismo eficiente para tener acceso a las obras

del espíritu susceptibles de ser explotadas en redes digitales sino una fuente de información fidedigna en cuanto a quién es el titular de derechos. Esto permitirá, primero, eliminar riesgos ligados al otorgamiento de licencias por parte de personas que no son titulares de derechos; segundo, disminuir los costos que implica la búsqueda y determinación del titular de derechos, así como los de negociación de la licencia.

La base de datos será igualmente un catálogo universal de obras susceptibles de ser explotadas en redes digitales, esto incluye las obras literarias, artísticas, audiovisuales, musicales, entre otras.

La idea de constituir una única y sólida base de datos es tomada de la experiencia de los países del *common law* y de las *clearing-houses*. Brian Day construyó un modelo de gestión de derechos de autor en entornos digitales comparando, precisamente, el mecanismo de venta en línea de servicios de turismo propuesto por los centros de información turística (*travel clearing-houses*) con la gestión colectiva de derechos. Según Day, el centro de intercambio de información puede funcionar como una ventanilla única capaz de otorgar a los titulares de derechos una remuneración justa, de acuerdo con las reglas del mercado, y a los usuarios pagar un precio específico por una utilización determinada de la obra.⁴⁹ Sin embargo, este modelo ha sido pensado para aplicarse exclusivamente dentro del territorio de los Estados Unidos, lo que nos

47 Fisher, W. (August, 2004). *Promises to keep: technology and the future of entertainment*. Stanford University Press, p. 5.

48 Ver más en detalle: Ricolfi, M. (2008). Individual and collective management of copyright in the digital environment. In P. Torremans (éd.), *Copyright law: a handbook on contemporary research*. Cheltenham: Edward Elgar, p. 314 y ss.

49 Ver más en detalle: Day, B. (Invierno, 2010). Collective management of music copyright in the digital age: the online clearinghouse. *Texas Intellectual Property Law Journal*, 18(2).

parece un poco restringido dada la naturaleza mundial de la problemática.

2. Función de promoción

Acabamos de indicar que la ventanilla única cumplirá una función fundamental de información. Sin embargo, a través de la base de datos los usuarios del sistema tendrán la posibilidad de acceder no solo a un nutrido repertorio de obras de carácter internacional, sino también a la información detallada sobre cada una de ellas, cumpliendo así una evidente función de promoción de la cultura. La distinción entre artistas más o menos reputados quedaría un tanto al margen pues las obras estarían catalogadas solamente por tipo y género, con lo cual la sociedad en su globalidad se beneficiaría y los autores o artistas intérpretes podrían aprovechar de la fama de aquellos más conocidos para entrar en contacto con usuarios potenciales y viceversa.

Como consecuencia de lo anteriormente descrito, los autores y artistas provenientes de países en los cuales la gestión colectiva no está presente o donde las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor no tienen una presencia fuerte en el mercado, pueden aprovechar el sistema y llegar así a nuevos usuarios potenciales.

Actualmente, los bienes informáticos provenientes de países anglófonos tienden a dominar el mercado; la ventanilla única podría posicionarse como un sistema neutral y promover un equilibrio al promocionar las obras en todos los idiomas.

3. Otorgamiento de las licencias

La ventanilla única estaría en la capacidad de otorgar licencias diferentes para los dos tipos de usuarios que ya mencionamos.

En aras de promover el uso y descarga legal de las obras entre los usuarios de bajo valor comercial, la ventanilla única podría proponer licencias con limitaciones diversas y a diferentes precios. Las limitaciones tendrían relación con el tipo de uso, por ejemplo, en el caso de fonogramas: licencia solo para escuchar la obra; licencia para escuchar y compartir con terceros la obra; licencia para copiar la obra o explotarla comercialmente. La clasificación de la licencia según el uso permitirá la instauración de un sistema de discriminación de precios según el cual, la licencia que permite solo escuchar será menos onerosa que la licencia que permite escuchar, compartir, grabar y explotar la obra comercialmente. En igual sentido, los usuarios de bajo valor comercial podrán adquirir una licencia no solo en función del uso particular que quieran hacer de la obra sino según sus limitaciones presupuestales.⁵⁰

Los usuarios de alto valor comercial, principales interesados en explotar comercialmente una obra en redes digitales necesitan licencias multirrepertorio y multiterritoriales. Según el tipo de utilización comercial que deseen efectuar, tendrán la posibilidad de adquirir licencias genera-

⁵⁰ Un sistema similar ha sido empleado por Ariel Katz en su modelo de distribución en línea y otorgamiento de licencias para obras musicales. Katz, A. (2006). The potential demise of another natural monopoly: new technologies and the administration of performing rights. *Journal of Competition Law & Economics*, 2(2), p. 250 y ss.

les que cubran la integralidad del repertorio de la ventanilla única y que serían válidas para el mundo entero; licencias de derechos de reproducción y representación de la obra;⁵¹ licencias limitadas tanto en el repertorio (solo las administradas por las sociedades de gestión colectiva locales o las de un artista específico) como en el territorio, de manera tal que aquí también aplicaría una discriminación de precios.

Adicionalmente, la discriminación de precios podría aplicarse a licencias que sean limitadas técnicamente, por ejemplo, licencias que permitan el uso de la obra un número limitado o ilimitado de veces.

La ventaja del sistema de ventanilla única internacional es permitir el acceso a un catálogo mundial de obras y, por consiguiente, a la posibilidad de explotar legalmente la obra en el mundo. Actualmente, existen algunos sistemas comerciales de administración de derechos de autor en línea, pero ninguno de ellos está en la capacidad de otorgar licencias multirepertorio o multiterritoriales globales. Para citar solo algunos ejemplos, MediaNet otorga licencias delimitadas territorialmente a Canadá, Estados Unidos y el Reino Unido⁵². iTunes, a pesar de tener un catálogo muy completo, dedica su oferta a usuarios finales.

En el 2005, la Comisión Europea emitió la *Recomendación relativa a la gestión colectiva transfronteriza de los derechos de autor y derechos afines en el ámbito de los servicios legales de música en línea*,⁵³ en la que propone la puesta en marcha de un sistema competitivo de gestión de derechos sobre obras musicales entre las sociedades de gestión colectiva europeas. Fruto de esta Recomendación nacieron dos modelos comerciales de otorgamiento de licencias que vale la pena analizar brevemente. De una parte, Celas, ventanilla única para el otorgamiento de licencias paneuropeas de derechos de reproducción mecánica y de ejecución pública para uso en telefonía móvil y explotación en línea, que surgió en el 2007. Sus licencias están limitadas a los repertorios de las sociedades de gestión colectiva inglesa PRS for Music y la alemana GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs - und mechanische Vervielfältigungsrechte). Este repertorio comprende las obras del editor de música Emi Music Publishing. De otra parte, Armonía, plataforma digital dedicada al otorgamiento de licencias paneuropeas sobre los derechos de reproducción mecánica y ejecución pública para una explotación en línea o en teléfonos móviles.⁵⁴ Esta licencia cubre los repertorios de la sociedad francesa de gestión colectiva SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), la sociedad italiana de gestión de derechos SIAE (Società Italiana

51 Ver más en detalle: Heyde, J. (2011). *Die grenzüberschreitende Lizenzierung von Online-Musikrechten in Europa, eine urheber und wahrnehmungsrechtliche Studie*. Berlin: Nomos Verlag. MBH + Co.

52 Ver más en detalle el sitio web de MediaNet: <http://www.mndigital.com>. Visitado el 26 de octubre 2013.

53 Recomendación 2005/737/CE, de la Comisión, de 18 de mayo, relativa a la gestión colectiva transfronteriza de los derechos de autor y derechos afines en el ámbito de los servicios legales de música en línea.

54 Ver más en detalle el sitio web de Armonía: http://www.armoniaonline.com/homeLayout_es?request_locale=es, visitado el 26 de octubre 2013.

Degli Autori ed Editori) y la sociedad española de gestión de derechos SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) y el repertorio de los editores de música: Universal Music Publishing, Emi Music Publishing y Sony/Atv.

Como puede deducirse, todos son modelos de alcance limitado.

4. Recolección y repartición de las regalías

Las licencias de explotación o uso de la obra tienen como contraprestación el pago de regalías sobre el repertorio contenido en la base de datos de la ventanilla única. La base de datos es alimentada por el repertorio de las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor locales y por las obras de los autores que administran individualmente sus derechos de autor. Las regalías deberán ser distribuidas entre los diferentes beneficiarios de la ventanilla única.

William Fisher propone en su modelo un nuevo sistema de compensación a los autores de obras del espíritu, caracterizado por poseer un mecanismo de registro centralizado de las obras. Cada obra sería identificada con un número que permite establecer las características propias de la obra, evaluar su precio y determinar el monto de regalías a pagar a cada titular de derechos.⁵⁵

En nuestro sistema, el monto de las regalías dependerá en gran medida de: quiénes son los

titulares de derechos; a qué repertorio pertenecen las obras (si a sociedad de gestión colectiva de derechos nacional o no); y cuál es el uso que el usuario da a la obra. Así, la recolección y la repartición de regalías se efectuarán en función del tipo de beneficiario al que concierne la licencia. Cuando la licencia concierne el repertorio de una sociedad de gestión colectiva de derechos de autor local, al otorgar una licencia la ventanilla única cobrará el precio solicitado por la respectiva sociedad y lo transferirá enseguida a esta. Posteriormente, la sociedad de gestión colectiva de derechos de autor local repartirá este monto entre sus miembros siguiendo sus reglas tradicionales de repartición. De esta manera, no se perturba el funcionamiento normal de las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor locales. Cuando la licencia corresponde a obras pertenecientes a un titular de derechos que administra individualmente sus derechos de autor, la ventanilla única fijará el precio teniendo en cuenta las leyes del mercado.

El objetivo fundamental de la ventanilla única es dinamizar el mercado de la cultura y no crear un negocio de gestión de derechos de autor en redes digitales, por esta razón, el precio que se cobra es el mismo determinado por las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor locales.

D. Empleo de medidas técnicas de protección

El ejercicio de las diversas funciones que debe desarrollar la ventanilla única puede facilitarse

⁵⁵ Fisher, W. (August, 2004). *Promises to keep: technology and the future of entertainment*. Stanford: University Press, p. 4 y ss.

con el uso de medidas técnicas de protección.⁵⁶ Como lo indicamos anteriormente, esta puede otorgar diferentes tipos de licencias, lo que permite establecer un sistema de discriminación de precios en función del territorio y del tipo de uso. En este aspecto, las medidas de protección permitirán delimitar técnicamente la obra para adecuarla al tipo de licencia que se ha otorgado sobre ella y facilitarán el control y la vigilancia sobre el cumplimiento de la licencia y la posible violación a los derechos de autor. La sociedad en su conjunto también se verá beneficiada por el uso de estos mecanismos, toda vez que se forman economías de escala y que los costos de ejecución de la licencia a través del control y vigilancia sobre las obras disminuyen.⁵⁷

El empleo de medidas técnicas de protección ha sido también tomado en cuenta en otros modelos como, por ejemplo, el propuesto para la distribución de contenidos en línea y el otorgamiento de licencias sobre obras musicales diseminadas en sistemas digitales de Ariel Katz. Según Katz, las medidas técnicas de protección integradas a la obra facilitarían la administración en Internet, ya que cumplirían varias funciones: impedir una utilización no autorizada de la obra; determinar la utilización que se está haciendo de la obra; e implementar un sistema de

micropagos de conformidad con la utilización y la frecuencia de uso.⁵⁸

E. Costos de la administración de la ventanilla única

Teniendo en cuenta que la actividad de las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor locales estará limitada a la distribución de regalías entre sus miembros, es posible que se presente cierta competencia entre estas en lo que refiere al costo de administración que implica la repartición de las regalías. Para darle transparencia al sistema se requiere que cada sociedad de gestión colectiva de derechos de autor local indique de manera precisa el costo de su administración, para que los miembros adherentes lo tengan como criterio a la hora de elegir la que más les convenga.

Los costos administrativos de la ventanilla única deberán repartirse entre los diferentes actores del sistema, incluidos los usuarios y los titulares de derechos que administran individualmente sus derechos, para evitar la deserción de los miembros adherentes de las sociedades de gestión colectiva de derechos.

Los usuarios de la ventanilla única, que serían los más beneficiados con el otorgamiento de licencias multiterritoriales y multirrepertorio, son los más llamados a cubrir parte del costo administrativo del sistema, a través de una suma adicional al valor de la licencia, que será calculado

56 Bomsel, O. y Geffroy, G. (2005). *Analyse économique des systèmes numériques de gestion de droits*. Paris: Cerna, Centre d'économie industrielle. Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris.

57 Handke, C. y Towse, R. (2007). Economics of copyright collecting societies. *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, 38(8).

58 Katz, A. (2005). The potential demise of another natural monopoly: new technologies and the administration of performing rights. *Journal of Competition Law and Economics*, 1(3), p. 274.

considerando que su vocación no es comercial ni de lucro y que el sistema es ejercido por una entidad neutra cuya operación emana de la voluntad de los Estados.

Podría pensarse que los Estados, como miembros del sistema, y los beneficiarios asumieran los gastos administrativos de la ventanilla única. Sin embargo, esto no sería pertinente por varias razones. Es bien conocida la predominancia en el mercado de la cultura de obras provenientes de países anglófonos, particularmente de Estados Unidos y del Reino Unido. Este hecho implicaría una participación muy activa de estos Estados en el funcionamiento del sistema, y al establecer una cuota según la participación automáticamente quedarían en una posición privilegiada que conllevaría la politización del sistema y, en cierta medida, la pérdida de la neutralidad que debe caracterizarlo. Las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor no serían llamadas a participar y tampoco tendrían ningún incentivo para hacerlo.

También se han considerado otros mecanismos de financiación, por ejemplo, acudir a un impuesto. Esta opción ha sido explorada por Fisher, quien propone el aumento del impuesto sobre la renta para financiar el sistema.⁵⁹ La gran diferencia entre nuestra propuesta y la de Fisher radica en que este último promueve un sistema que se autofinancie, de manera tal que el usuario no deba pagar por beneficiarse de las licencias de uso no comercial de la obra. Así, se-

ría la sociedad en su conjunto, a través del pago de impuesto sobre la renta, la que financiaría el acceso a la cultura.

F. Régimen legal que permite la instauración de la ventanilla única

Como lo hemos indicado, la tecnología avanza mucho más rápido que la reglamentación jurídica. Esto dificulta la intervención del legislador, quien no solo está enfrentado a la evolución permanente de la comercialización de obras en un medio desprovisto de fronteras físicas como son las redes digitales, sino al desafío de promulgar reglas que permitan un impacto internacional y puedan adaptarse a la continua evolución de la tecnología.

En consecuencia, el derecho de autor en redes digitales debe ser regulado a nivel internacional y no localmente como se ha venido haciendo. Esta evolución reglamentaria deberá permitir la implementación de un mecanismo eficaz para desestimular la violación de derechos de autor en Internet, y de un sistema susceptible de dinamizar el comercio de estas obras a través del otorgamiento de licencias multiterritoriales y multirrepertorio a nivel global.

Teniendo en cuenta los diversos mecanismos internacionales existentes que podrían permitir la implementación del sistema propuesto, y las razones anteriormente expuestas, lo más apropiado sería optar por un tratado internacional regulado por la Convención de Viena. Según esta Convención, el tratado es “un acuerdo internacional celebrado por escrito entre Estados

⁵⁹ Fisher, W. (August, 2004). *Promises to keep: technology and the future of entertainment*. Stanford University Press, p. 16 y ss.

y regido por el derecho internacional, ya conste en un instrumento único o en dos o más instrumentos conexos y cualquiera que sea su denominación particular”.⁶⁰ Como lo hemos venido argumentando, se requiere la expresión de la voluntad de los Estados para el establecimiento del sistema. Así, al adherir al tratado internacional, el Estado se convierte automáticamente en miembro de la ventanilla única, beneficiando así el funcionamiento del sistema.

Abordaremos brevemente algunas de las opciones que pueden ser estudiadas para dar a luz al tratado internacional que instaurará la ventanilla única.

Siendo que el sistema que requiere ser creado hace referencia al derecho de autor, una posibilidad sería acudir al artículo 27 del *Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas*, que prevé su revisión. Sin embargo, la puesta en marcha de este mecanismo de revisión del Convenio no es simple, dado que se requiere la unanimidad de los votos emitidos.⁶¹

Por otra parte, de conformidad con el artículo 20 del Convenio de Berna, es posible para los países miembros de la Unión de Berna adoptar arreglos particulares cuyo objetivo sea conferir a los autores derechos más amplios o la inclusión de nuevas estipulaciones que no sean contrarias al Convenio. Este artículo permitiría introdu-

cir en la Convención las disposiciones relativas a la creación de la ventanilla única. Dentro del marco de la negociación de las nuevas estipulaciones se podría llamar a una conferencia diplomática. El inconveniente es que la conferencia diplomática podría tomar mucho tiempo, porque se requiere la participación de la mayoría de los Estados.

Una opción más expedita para la realización de una conferencia diplomática es que la convocatoria provenga de un organismo internacional, como por ejemplo la OOMPI, y que dicha Organización se encargue del borrador de tratado internacional que sería negociado y aprobado por los Estados que acudan a la conferencia diplomática.

Una convención diplomática internacional también puede ser convocada por los Estados interesados. Dados los intereses en juego, y teniendo en cuenta que la cultura tiene un gran peso en la economía mundial, muchos países estarían interesados en la implementación de una solución que permita el consumo legal de obras del espíritu en redes digitales y la dinamización del mercado. Por esta razón consideramos que los Estados están llamados a actuar y a promover enérgicamente iniciativas que permitan evolucionar en este campo.

La ventanilla única deberá ser, consecuentemente, fruto de una regulación internacional, idealmente de un tratado que estipule su misión, sus funciones de administración de obras del espíritu sobre redes digitales, además del establecimiento del marco jurídico que determinará las conductas violatorias al derecho de au-

60 Artículo 2, 1, a) de la Convención de Viena sobre el derecho de los tratados de 1969.

61 En relación con la dificultad de la puesta en marcha del mecanismo de revisión del Convenio de Berna, ver más en detalle: Von Lewinski, S. y Reinbothe, J. (2002). *The WIPO treaties 1996*. Butterworths: Lexis Nexis, p. 1.

tor en este entorno. Este marco jurídico será la base que permitirá a los Estados establecer un régimen sancionatorio y de represión de estas conductas punitivas.

V. CONCLUSIÓN

Junto con la creación de un marco jurídico más adaptado a la realidad digital del derecho de autor, el legislador debe velar por medidas que permitan concientizar a los usuarios ilegales de obras sobre la gravedad de sus acciones. Este nuevo marco jurídico puede incluir la creación de una ventanilla única capaz de dinamizar la comercialización de obras en medios digitales e incentivar el consumo legal de estos bienes. Por esta razón, la puesta en marcha de una ventanilla única internacional para administrar los derechos de autor en medios digitales debería centrarse, obligatoriamente, en un marco jurídico desprovisto de fronteras físicas que permita una comercialización global y, por consiguiente, operable a nivel internacional. En este contexto jurídico, la ventanilla única podría ser el mecanismo para otorgar licencias transfronterizas (multirrepertorio y multiterritoriales), dinamizar el mercado y mejorar la eficiencia económica de la administración de derechos de autor.

La centralización de la administración de obras del espíritu en medios digitales beneficiaría a la sociedad en su conjunto, dadas las economías de escala y la reducción de los costos de transacción a los que habría lugar,⁶² pues el costo

marginal total de la administración efectuada por la ventanilla única sería inferior a la adición del costo marginal⁶³ de la administración ejercida por las sociedades de gestión colectiva locales. Además, la creación de economías de escala y de reducción de costos transaccionales tanto para los usuarios como para los titulares de derechos⁶⁴ podría ser apoyada por el empleo de medidas técnicas de protección, que de ser utilizadas adecuadamente contribuirían a la buena y eficaz administración de los derechos de autor en medios digitales y a la dinamización de este mercado.

Bibliografía

- Abraham-Frois, G. (2004). *Introduction à la microéconomie*. Paris: Ed. Economica, p. 186.
- Baumgärtel, K. (2006). *Popsong Economy, Institutionen und Institutioneller Wandel des Musikmarktes*. Berlin: Logos Verlag.
- Benabou, V. L. y Geffroy, A. G. (Octubre, 2006). *Etude sur la recommandation de la Commission européenne sur la gestion collective transfrontière des droits musicaux en ligne*. Rapport au ministre de la Culture, p. 49.

rights. In Wipo International forum on intellectual property and traditional knowledge: our identity, our future. Geneva:OMPI, 20.

62 International Bureau of the World Intellectual Property Organization. (2002). Introduction to collective management of copyright and related

63 Miceli, T. (2004). *The economics approach to law*. Stanford: Stanford University Press.

64 Towse, R. y Handke, C. (2007). *Análisis económico de las sociedades de derechos de autor*. Madrid: Ediciones Autor - Datautor.

- Bechtold, S. (2002). Von Urheber-zum Informationsrecht. Implikationen des Digital Rights Management. Munich: Ed. C.H. Beck.
- Birks, P. (Ed.). (2000). *English private law*. Oxford: Oxford University Press.
- Bomsel, O. y Geffroy, G. (2005). *Analyse économique des systèmes numériques de gestion de droits*. Paris: Cerna, Centre d'économie industrielle. Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris.
- Caron, C. (2006). *Droit d'auteur et droits voisins*. Paris: Litec.
- Chamberlain, E.H. (1933). *The theory of monopolistic competition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Colander, D. (2010). *Microeconomics*. 8ª ed. New York: McGraw Hill.
- Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo. (2010). *Informe sobre la economía creativa: una opción factible de desarrollo*. Traducción de la Universidad Tecnológica de Chile, INACAP.
- Day, B. (Invierno, 2010). Collective management of music copyright in the digital age: the online clearinghouse. *Texas Intellectual Property Law Journal*, 18(2).
- Román Pérez, R. V. de. (2003). *Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías*. Colección de propiedad intelectual. Madrid: Editorial Reus S. A. et Artistas intérpretes sociedad de gestión.
- Fisher, W. (August, 2004). *Promises to keep: technology and the future of entertainment*. Stanford University Press.
- Fisher, W. *Theories of intellectual property*. Recuperado de <http://cyber.law.harvard.edu/people/tsifher/iptheory.pdf>.
- Geiger, C., Peukert, A., Schmid, G., y Seip, F. (2004). Interessenausgleich im Urheberrecht - ein Diskussionsbericht. En R. M. Hilty y A. Peukert. (Eds.). *Interessenausgleich im Urheberrecht*. Baden-Baden: Nomos.
- Hollander, A. (1984). Market structure and performance in intellectual property. *International Journal of Industrial Organization*, 2, 199-216.
- Gervais, D. (2006). Collective management of copyright and related rights Pays-Bas. *Kluwer Law International*.
- Grefe, X. (2005). *Économie de la propriété artistique*. Paris.
- Guibault, L. (2005). A quand l'octroi de licences transfrontalières pour l'utilisation de droits d'auteur et de droits voisins en Europe? En *e-Copyright Bulletin Unesco*.
- Handke, C. (Diciembre, 2006). Plain destruction or creative destruction? Copyright erosion and the evolution of the record industry. *Re-*

view of *Economic Research on Copyright Issues*, 3(2).

- Handke, C. Copyright and digital copying technology. A critical introduction to the economic literature with reference to the British and German record industries. In C. Eisenberg, R. Gerlach, et C. Handke. (éd.). *Cultural industries: the British experience in international perspective*. Berlin: Humboldt University Berlin, Edoc.Server. Recuperado de <http://edoc.hu-berlin.de/conferences/culturalindustries/handke-christian/PDF/handke.pdf>.
- Handke, C. y Towse, R. (2007). Economics of copyright collecting societies. *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, 38(8).
- Handke, C. (2007). *Análisis económico de las sociedades de derechos de autor* Madrid: Ediciones Autor - Datautor.
- Heyde, J. (2011). *Die grenzüberschreitende Lizenzierung von Online-Musikrechten in Europa, eine urheber und wahrnehmungsrechtliche Studie*. Berlin: Nomos Verlag, MBH + Co.
- Hilty, R. M. y Peukert, A. (Eds.). (2004). *Interessenausgleich im Urheberrecht*. Baden-Baden: Nomos.
- Hollander, A. (1984). Market structure and performance in intellectual property. *International Journal of Industrial Organization*, 2, 199-216.
- International Bureau of the World Intellectual Property Organization. (2002). Introduction to collective management of copyright and related rights. In WIPO International forum on intellectual property and traditional knowledge: our identity, our future. Geneva:OMPI, 20.
- Katz, A. (2005). The potential demise of another natural monopoly: new technologies and the administration of performing rights. *Journal of Competition Law and Economics*, 1(3).
- Krugman, P., Wells, R. y Graddy, K. (2008). *Economics*. Hampshire: Worth Publishers.
- Landes, W. y Posner, R. (2003). *The economic structure of intellectual property law*. Cambridge: Harvard University Press.
- Landes, W. y Posner, R. (1989). An economic analysis of copyright law. In *The Journal of Legal Studies*, 18(2).
- Lee, R. (2004). Property rights in price and quote information. En G. de Geest y R. van den Bergh. (Eds.). *Comparative law and economics*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Lewin, A. (2000). *Principes communs aux organisations internationales. Eléments constitutifs*. Juris Classeur Droit International, Fasc. 112-20, Ed. Lexis Nexis.
- Liaskos, E. (2004). *La gestion collective des droits d'auteurs dans la perspective du droit communautaire*. Bruxelles: Ed. Bruylant.

- Liebowitz, S. (Abril). File-sharing: creative destruction or just plain destruction? *Journal of Law and Economics*, 49(1), 1-28.
- Liebowitz, S. (2005). Economists examine file-sharing and music sales. In M. Peitz, et P. Waelbroeck (éds). *The Industrial Organization of Digital Goods and Electronic Markets*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Lucas et H-J. Lucas. (2006). *Traité de la propriété littéraire et artistique*. 3ème éd. Paris: Litec.
- Miceli, T. (2004). *The economics approach to law*. Stanford: Stanford University Press.
- Nozick, R. (1974). *Anarchy, state and utopia*. New York: Basic Books.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2010). *Le pouvoir de la culture pour le développement*.
- Pérez Gómez, A. M. (2011). Perspectivas económicas. En Metke, R.; León, E. I. y Varela, E. (eds.). *Propiedad intelectual, reflexiones*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Pérez Gómez, A. M. (2006-2007). Análisis económico del derecho de autor y del copyright. La propiedad inmaterial. *Revista del Centro de Estudios de la Propiedad Intelectual*, 10(11).
- Pérez Gómez, A. M. (2008). Considering the risk dimension in the administration of copyright. *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 5(1).
- Pollaud-Dullian, F. (2005). *Le droit d'auteur*. Paris: Economica.
- Pyndick, R. y Rubinfeld, D. (2013). *Microeconomía*. 8ª edición. Prentice-Hall.
- Rehbinder, M. (2006). *Urheberrecht, ein Studienbuch*. München: Verlag C. H. Beck.
- Ricolfi, M. (2008). Individual and collective management of copyright in the digital environment. In P. Torremans (éd.). *Copyright law: a handbook on contemporary research*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Rochelandet, F. (2000). Are copyright collecting societies efficient organizations? An evaluation of collective administration of copyright in Europe. In W. Gordon y R. Watt. *The economics of copyright. Development in research and analysis*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Torremans, P. (2005). *Holyoak and Torremans intellectual property law*. 4ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Towse, R. y Handke, C. (2007). *Análisis económico de las sociedades de derechos de autor*. Madrid: Ediciones Autor - Datautor.
- Siirainen, F. (2006). Théorie générale de la gestion collective, dimension d'intérêt général et régulation de la gestion collective. *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, Fasc. 1552, Paris: Lexis Nexis S. A.

- Strowel, A. (1993). *Droit d'auteur et copyright. Divergences et convergences*. Bruxelles: Bruylant.
- Valencia Restrepo, H. (2008). *Derecho internacional public*. 3° ed. Medellín: Librería Jurídica Comlibros.
- Von Lewinski, S. y Reinbothe, J. (2002). *The WIPO treaties 1996*. Butterworths: Lexis Nexis.
- Watt, R. (2000). *Copyright and economic theory. Friends or foes?* Cheltenham: Ed. Edward Elgar.
- Welch, P. y Welch, G. (2004). *Economics theory and practice*. 7ª ed. Hoboken: John Willey and Sons, Inc.
- Yoo, C. (Abril, 2004). *Copyright and product differentiation*. New York University Law Review, 79.