

**UNIVERSIDAD MONTEÁVILA
COMITÉ DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
ESPECIALIZACION EN PROPIEDAD INTELECTUAL**

LOS REMIXES Y LOS MASH-UPS COMO LIMITACIONES AL DERECHO DE AUTOR

**Trabajo Especial de Grado, para optar al Título de Especialista en Propiedad Intelectual,
presentado por:
Vivas Romero, Grace Carolina, CI. V-26.989.021**

**Asesorado por:
Rodríguez, Manuel Antonio**

Caracas, julio de 2025

Yo, Grace Carolina Vivas Romero, mayor de edad, domiciliada en Caracas, portadora de la cédula de identidad número V-26.989.021, autora del trabajo especial de grado titulado “Los remixes y los mash-ups como limitaciones al derecho de autor”, presentado ante la Universidad Monteávila para optar al título de especialista en Propiedad Intelectual, otorgo mi autorización a la Universidad para comunicar públicamente mi obra en su Repositorio Institucional.

Esta autorización es válida para que el trabajo especial de grado sea usado, divulgado y prestado, en formato impreso, digital, electrónico, virtual y para usos en redes, internet, intranet y en general por cualquier formato conocido o por conocer, donde se garantizará:

- El reconocimiento de mi autoría sobre la obra.
- La conservación de la obra entregada a través del Repositorio Institucional.
- La reproducción y/o transformación a cualquier formato, que permita legibilidad en las diferentes herramientas ofrecidas por las tecnologías información y comunicación.

La visibilidad en internet a través de motores de búsqueda, directorios y demás medios de difusión del conocimiento interoperables con el Repositorio Institucional.

Caracas, 14 de julio de 2025

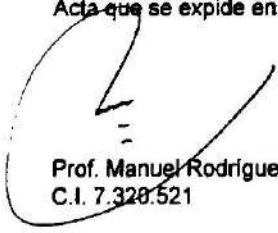


**Comité de Estudios de Postgrado
Especialización en Propiedad Intelectual**

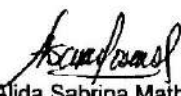
Quienes suscriben, profesores evaluadores nombrados por la Coordinación de la Especialización en Propiedad Intelectual de la Universidad Monteávila, para evaluar el Trabajo Especial de Grado titulado: "LOS REMIXES Y LOS MASH-UPS COMO LIMITACIONES AL DERECHO DE AUTOR", presentado por la ciudadana: VIVAS ROMERO, GRACE CAROLINA, cédula de identidad N° V- 26.989.021, para optar al título de Especialista en Propiedad Intelectual, dejan constancia de lo siguiente:

1. Su presentación se realizó, previa convocatoria, en los lapsos establecidos por el Comité de Estudios de Postgrado, el día 08 de julio de 2025, de forma presencial en la sede de la Universidad.
2. La presentación consistió en un resumen oral del Trabajo Especial de Grado por parte de su autor, en los lapsos señalados al efecto por el Comité de Estudios de Postgrado; seguido de una discusión de su contenido, a partir de las preguntas y observaciones formuladas por los profesores evaluadores, una vez finalizada la exposición.
3. Concluida la presentación del citado trabajo, los profesores evaluadores en vista del rigor y suficiencia de la presentación, la excelencia en el abordaje de la temática y el aporte novedoso que a la práctica de nuestra área realiza se decide otorgar la calificación de Aprobado "A" por considerar que reúne todos los requisitos formales y de fondo exigidos para un Trabajo Especial de Grado, sin que ello signifique solidaridad con las ideas y conclusiones expuestas.

Acta que se expide en Caracas, el día 08 del mes de julio de 2025.



Prof. Manuel Rodríguez
C.I. 7.328.521



Prof. Alida Sabrina Matheus Osechas
C.I. 14.454.077



CARTA DE CONFIRMACIÓN DEL TUTOR

Quien suscribe, **MANUEL ANTONIO RODRÍGUEZ**, titular de la cédula de identidad. N° **V-7.320.521**, CONFIRMO QUE EL TRABAJO ESPECIAL DE **GRADO** presentado por el estudiante **GRACE CAROLINA VIVAS ROMERO**, titular de la cédula de identidad No. **26.989.021**, cursante de la Especialización de Propiedad Intelectual, titulado "**LOS REMIXES Y LOS MASH-UP COMO LÍMITES AL DERECHO DE AUTOR**", al cual me comprometí en orientar desde el punto de vista académico, cumple con todos los requisitos para su presentación.

En Caracas, a los seis días (06) días del mes julio de 2025


Firma del Tutor

MANUEL RODRÍGUEZ
IPSA: 24.371
C.I.: V-7.320.521

DATOS DEL Tutor:
Nombre y Apellido: Manuel Antonio Rodríguez
Cédula: V-7.320.521

UNIVERSIDAD MONTEÁVILA
COMITÉ DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
ESPECIALIZACION EN PROPIEDAD INTELECTUAL

LOS REMIXES Y LOS MASH-UPS COMO LÍMITES AL DERECHO DE AUTOR

Autor: Vivas Romero, Grace Carolina

Asesor: Manuel Rodríguez

Año: 2025

RESUMEN

El presente trabajo analiza el fenómeno de los *remixes* y *mash-ups* como prácticas creativas contemporáneas que desafían el marco tradicional del Derecho de Autor, particularmente en Venezuela. Estas expresiones artísticas, ampliamente difundidas a través de plataformas digitales, han impulsado el debate sobre los límites entre la creación original y la infracción de derechos patrimoniales y morales. A partir de un enfoque jurídico-comparado con el sistema español, se identifican las como ambas legislaciones abordan a los desafíos tecnológicos y culturales del siglo XXI.

El estudio parte de una revisión doctrinal y jurisprudencial, nacional e internacional, y se apoya en entrevistas a expertos en propiedad intelectual y creadores musicales. A través de este enfoque metodológico cualitativo, se identifican criterios legales que permiten analizar cuándo los *remixes* y *mash-ups* pueden constituir transformaciones legítimas y protegibles, y cuándo constituyen usos ilícitos. Se examinan además figuras como la parodia, el pastiche y las

excepciones por uso honrado, actualmente inexistentes en la legislación venezolana, pero reconocidas en otros ordenamientos como el español.

Finalmente, una eventual reforma legislativa podría incorporar nuevas limitaciones al Derecho de Autor en Venezuela, con el fin de equilibrar la protección de los titulares con el fomento de la creación digital. El reconocimiento legal de estas nuevas prácticas es fundamental para garantizar un entorno jurídico que promueva tanto la innovación como la seguridad jurídica, contribuyendo al desarrollo cultural del país en el contexto digital.

ABSTRACT

This paper analyzes the phenomenon of *remixes* and *mash-ups* as contemporary creative practices that challenge the traditional framework of Copyright Law, particularly in Venezuela. These artistic expressions, widely disseminated through digital platforms, have fueled the debate on the boundaries between original creation and the infringement of economic and moral rights. Based on a comparative legal approach with the Spanish system, the study identifies how both legislations address the technological and cultural challenges of the 21st century.

The study begins with a review of national and international doctrine and jurisprudence and is supported by interviews with intellectual property experts and music creators. Through this qualitative methodological approach, legal criteria are identified to analyze when *remixes* and *mash-ups* can constitute legitimate and protectable transformations, and when they constitute illicit uses. Figures such as parody, pastiche, and fair use exceptions, currently non-existent in Venezuelan legislation but recognized in other legal systems like the Spanish one, are also examined.

Finally, a potential legislative reform could incorporate new limitations to Copyright Law in Venezuela, to balance the protection of rights holders with the promotion of digital creation. The legal recognition of these new practices is fundamental to guarantee a legal environment

that promotes both innovation and legal certainty, contributing to the country's cultural development in the digital context.

Línea de Trabajo: Derecho de autor

Palabras clave: Remix, mash-up, límites y excepciones, derecho de autor, parodia, pastiche, creación digital

Agradecimientos

A lo largo del desarrollo de este Trabajo Especial de Grado, he contado con el invaluable apoyo de personas que hicieron posible su culminación. Mi más sincero agradecimiento al Prof. Manuel Rodríguez, por su paciencia y dedicación y a la Prof. Sabrina Matheus por su constancia en el seguimiento de nuestros avances para llevar a cabo esta investigación. A mis compañeros, por el apoyo mutuo y finalmente, a mi familia y amigos, por su comprensión y motivación incondicional.

Índice de contenido

Introducción	1
Capítulo I. El Problema	4
1. Planteamiento del Problema	4
2. Objetivos.....	5
Objetivo General:.....	5
Objetivos Específicos:	5
3. Justificación	6
4. Alcance y delimitación del problema identificado para el trabajo.....	7
Capítulo II. Marco teórico	8
1. Antecedentes.....	8
Internacionales	8
Nacionales.....	10
2. Bases teóricas	10
Concepto de remix	11
Concepto de mash-up	16
Ejemplos de remixes y mash-ups	20
Conclusiones	21
3. Bases legales	23
Normativa común entre España y Venezuela	23
Normativa internacional (España).....	23
Normativa nacional	24
Capítulo III. Aspectos generales del Derecho de autor y derechos conexos	25
1. Concepto de Derecho de Autor.....	25
2. Obras protegidas	26
3. Obra originaria y obras derivadas	27
4. Requisitos para la protección.....	28
5. Derechos del Autor	30
Derechos morales	30
Derecho patrimonial	31
Elementos.....	33

Características.....	34
Contenido.....	34
6. Los derechos conexos de los productores de fonogramas	34
7. Limitaciones y excepciones	37
Capítulo IV. Convenios Internacionales comunes entre Venezuela y España.....	41
1. Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas.....	41
2. Acuerdo Sobre los Aspectos De Los Derechos De Propiedad Intelectual Relacionados Con El Comercio.....	54
3. Convención Internacional Sobre La Protección De Los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Los Productores De Fonogramas y Los Organismos De Radiodifusión (Convenio De Roma).....	59
Capítulo V. Estudio de la legislación, doctrina y jurisprudencia venezolana sobre limitaciones y excepciones al Derecho de Autor.	63
1. Legislación y doctrina	63
Constitución de la República Bolivariana de Venezuela	63
Ley sobre el Derecho de autor.....	63
Sobre los derechos conexos	69
De los Derechos de los Artistas Intérpretes y Ejecutantes.....	69
De los Derechos de los Artistas Intérpretes y Ejecutantes.....	71
2. Reglamento de la Ley sobre el Derecho de autor	72
3. Jurisprudencia	74
Capítulo VI. Estudio de la legislación, doctrina y jurisprudencia española sobre limitaciones y excepciones al Derecho de Autor.	75
1. Legislación y doctrina	75
Constitución Española	75
Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (TRLPI)	75
Derechos de los productores de fonogramas.	91
Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información. (DDASI).....	93

Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE	96
Real Decreto-ley 24/2021, de 2 de noviembre, de transposición de directivas de la Unión Europea en las materias de bonos garantizados, distribución transfronteriza de organismos de inversión colectiva, datos abiertos y reutilización de la información del sector público, ejercicio de derechos de autor y derechos afines aplicables a determinadas transmisiones en línea y a las retransmisiones de programas de radio y televisión, exenciones temporales a determinadas importaciones y suministros, de personas consumidoras y para la promoción de vehículos de transporte por carretera limpios y energéticamente eficientes.	98
Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT)	109
Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT).....	111
Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes.	112
Derechos de los productores de fonogramas.	114
2. Jurisprudencia	116
Tribunal Supremo Español. Sentencia STS 763/2012 de fecha 18 de diciembre de 2012.....	116
Audiencia Provincial de Pontevedra, Sección 1.ª. Sentencia 351/2019 del 13 de junio de 2019.....	118
Tribunal de Justicia de la Unión Europea.....	120
Capítulo VII. Marco metodológico	125
1. Línea de investigación	125
2. Tipo de investigación	125
Investigación proyectiva	125
Investigación documental	126
Investigación descriptiva.....	127
Diseño de la investigación	127
Instrumento de recolección de datos	128
Entrevista.....	128
Resultados.	130

Profesionales En La Música.....	130
Abogados.....	133
Capítulo VIII. Conclusiones.....	139
Capítulo IX. Desarrollo de la propuesta	143
1. Propuesta de condiciones para considerar los <i>remixes</i> y <i>mash-ups</i> como límites y excepciones al derecho de autor	143
Introducción.....	143
Consideraciones desde el derecho interno venezolano	143
Aportes del derecho comparado: La normativa española	144
Instrumentos internacionales: Convenio de Berna y ADPIC	145
Propuesta de condiciones para considerar a los remixes y mash-ups como límites al derecho de autor.....	145
Consideraciones finales.....	147
Bibliografía	150

Introducción

En el contexto contemporáneo de la cultura digital, han surgido nuevas formas de creación artística que trastocan los límites tradicionales del Derecho de Autor. Entre ellas destacan los *remixes* y *mash-ups*, prácticas musicales ampliamente difundidas que consisten en la modificación, combinación o reutilización de fragmentos de obras preexistentes para producir nuevas obras. Estas expresiones, que han encontrado en las plataformas digitales un espacio productivo para su desarrollo y circulación masiva, ponen en juego la originalidad, autoría y reproducción protegida, elementales en materia de propiedad intelectual.

La popularización de estas prácticas constituye una forma dominante de producción cultural en la era digital. Esta situación ha llevado a que múltiples ordenamientos jurídicos comiencen a debatir y, en algunos casos, a reconocer que determinadas formas de remezcla podrían constituir usos legítimos de obras protegidas, especialmente cuando cumplen funciones críticas, paródicas o transformativas. En este sentido, se ha abierto un campo de discusión sobre la necesidad de adaptar los sistemas de propiedad intelectual para permitir un equilibrio más justo entre los derechos exclusivos del autor y la libertad creativa que caracteriza al entorno digital en la actualidad.

En Venezuela, el ordenamiento jurídico no contempla figuras específicas que permitan abordar adecuadamente las prácticas derivadas del *remix* y el *mash-up*. Esto genera una zona de incertidumbre jurídica tanto para los creadores como para los titulares de derechos, dificultando el desarrollo de una cultura digital inclusiva y legalmente protegida. Mientras que legislaciones como la española han incorporado limitaciones y excepciones como la parodia o el pastiche, que permiten cierto grado de intervención sobre obras protegidas sin necesidad de autorización previa, el ordenamiento venezolano mantiene una visión más restrictiva, que no se adecua del todo a la realidad tecnológica y cultural del siglo XXI.

Este trabajo parte precisamente de la necesidad de estudiar con detenimiento posibles alternativas que se presentan en la legislación venezolana en materia de *remixes* y *mash-ups*, a fin de proponer soluciones jurídicas viables. El análisis parte de una revisión sistemática del ordenamiento jurídico en materia de Derecho de Autor vigente en Venezuela, contrastado con el sistema español, y apoyado en jurisprudencia y doctrina relevante. Asimismo, el estudio se nutre de un enfoque metodológico cualitativo que incorpora entrevistas a expertos del ámbito jurídico y musical, a fin de comprender de forma más precisa de las condiciones reales de producción y circulación de estas obras, así como de los retos que enfrentan los creadores ante un marco legal un tanto inflexible.

De este modo, se plantea como objetivo general analizar la legislación, la jurisprudencia y la doctrina en materia de derecho de autor en Venezuela y España, para establecer criterios bajo los cuales los *remixes* y *mash-ups* puedan considerarse como límites legítimos al derecho de autor. Esta finalidad se desglosa en objetivos específicos que incluyen el estudio de las normas vigentes en Venezuela y España aplicables a este tipo de creaciones, la identificación de criterios doctrinales y jurisprudenciales relevantes, y la formulación de condiciones jurídicas claras que orienten tanto a autores como a legisladores hacia un marco más equilibrado entre protección e innovación.

La relevancia del estudio no solo se inscribe en el ámbito jurídico, sino también en el social, cultural y por supuesto, económico. Las industrias creativas representan un sector estratégico para el desarrollo de los países y la producción de contenidos digitales. En este sentido, la falta de una normativa adecuada podría inhibir la creatividad, limitar el acceso a nuevas formas de expresión y obstaculizar el crecimiento de un mundo digital más seguro. Por tanto, el análisis de figuras como el *remix* y el *mash-up* no debe entenderse únicamente como una cuestión técnica del Derecho de Autor, sino como parte de un debate más amplio sobre los

derechos culturales, la libertad de creación y la necesidad de un derecho flexible, capaz de adaptarse al dinamismo propio de las tecnologías de la información.

Este Trabajo Especial de Grado, en consecuencia, propone no solo una reflexión jurídica teórica, sino una propuesta práctica que permita, desde la legislación venezolana, abrir espacios normativos para el reconocimiento legal de estas formas creativas. A través del estudio comparado con el derecho español -donde el desarrollo doctrinal y jurisprudencial sobre estas figuras ha sido más amplio- se identifican herramientas que podrían servir de guía para la adecuación del derecho venezolano. La finalidad última es contribuir a la construcción de un sistema legal que, sin renunciar a la protección de los derechos de los autores originales, reconozca también el valor creativo y transformador que los *remixes* y *mash-ups* pueden aportar a la cultura contemporánea.

Capítulo I. El Problema

1. Planteamiento del Problema

En la era digital, donde las redes sociales juegan un papel fundamental, las nuevas formas de expresión artística, como los *remixes* y *mash-ups*, proliferan y desafían los marcos legales tradicionales de la propiedad intelectual. A diario, se está expuesto a estas creaciones, especialmente en el ámbito musical.

Si bien los *remixes* y *mash-ups* existen desde hace tiempo, su masiva difusión en las redes sociales ha generado un debate sobre su estatus como obras originales. Para algunos, al incorporar elementos de obras preexistentes con un sello propio, constituyen nuevas creaciones merecedoras de protección mediante derecho de autor. Esta postura defiende el desarrollo cultural y el progreso artístico.

Sin embargo, otra perspectiva sostiene que estas obras carecen de la originalidad necesaria para ser protegidas, pues se basan en obras preexistentes amparadas por derecho de autor. Esta visión anticipa potenciales conflictos con los titulares de ese derecho. Los autores que sostienen esta posición señalan que la creación de remixes implica una infracción al derecho de autor de las obras originales, ya que, al incorporar elementos de una obra preexistente en una nueva creación, se vulneran tanto el derecho de reproducción del autor original, afectando los derechos morales y patrimoniales del autor (Rostama, 2015).

La magnitud de esta controversia ha impulsado a diversos países a abordar el tema a nivel judicial y normativo. Se han establecido pautas para determinar cuándo este tipo de obras constituyen infracciones al derecho de autor de las obras originales que las inspiraron. En Venezuela, la Ley de Derecho de Autor de 1993 no contempla explícitamente las complejidades que surgen en la era digital. El rápido avance tecnológico y la constante evolución de los medios de comunicación dejan vacíos legales que requieren ser abordados.

En este contexto, surgen interrogantes cruciales: ¿Los remixes o mash-ups creados sin autorización de la obra original siempre representan una infracción de derecho de autor? ¿Los remixes y los mash-ups se pueden considerar como una obra derivada bajo la legislación venezolana? ¿Existen excepciones o limitaciones al derecho de autor que permitan su creación sin autorización expresa del titular? ¿La legislación venezolana las considera infracciones o las reconoce como excepciones? ¿Podría considerarse la inclusión de nuevas disposiciones en la legislación venezolana para regular temas novedosos, como lo son el remix y el mash-up?

Es fundamental analizar estas interrogantes en profundidad para adaptar el marco legal venezolano a la realidad del siglo XXI y fomentar la creatividad, protegiendo tanto el derecho de autor como la libertad de expresión artística en la era digital. Se requiere flexibilizar las normas para que puedan abarcar y proteger adecuadamente las nuevas creaciones y comprender su impacto en la industria creativa.

2. Objetivos

Objetivo General:

Analizar la legislación, la jurisprudencia y la doctrina en materia de derecho de autor en Venezuela y en España, para determinar las condiciones y criterios bajo los cuales los *mash-ups* y *remixes* pueden ser considerados limitaciones legítimas al derecho de autor, con el fin orientar a los autores y fomentar un entorno propicio para la innovación y el desarrollo cultural.

Objetivos Específicos:

- Analizar las disposiciones de la legislación venezolana y española vigente, que puedan ser aplicadas en materia de limitaciones y excepciones al Derecho de autor para determinar si los *mash-ups* y los *remixes* pueden considerarse limitaciones al derecho de autor bajo la legislación venezolana actual.

- Identificar si existen criterios jurisprudenciales y doctrinales en Venezuela y en España en materia de limitaciones y excepciones al Derecho de autor que puedan ser aplicables a los *remixes* y los *mash-ups* para establecer una base legal sólida que permita su uso legítimo y promover un entorno favorable para la creación y difusión de este tipo de obras,
- Establecer las condiciones bajo las cuales los *mash-ups* y *remixes* podrían ser considerados como limitaciones al derecho de autor de autor en Venezuela para orientar a los autores sobre las prácticas permitidas, fomentando así la innovación y el desarrollo cultural.

3. Justificación

En la actualidad, la proliferación de nuevas formas de expresión artística, como los *remixes* y *mash-ups*, en las redes sociales ha generado un debate significativo sobre la protección del derecho de autor. Estas creaciones, que combinan elementos de obras preexistentes con un toque personal, desafían los marcos legales tradicionales de la propiedad intelectual. Mientras algunos argumentan que estas “obras derivadas” deben ser protegidas como creaciones originales, otros sostienen que carecen de la originalidad necesaria, generando posibles conflictos con los titulares de derechos de las obras originales.

En Venezuela, la Ley de Derecho de Autor de 1993 no aborda explícitamente estas nuevas complejidades surgidas en la era digital, creando vacíos legales que deben ser llenados para adaptarse a la realidad contemporánea. La falta de claridad en la legislación actual puede inhibir la creatividad y el desarrollo cultural, ya que los autores de *remixes* y *mash-ups* enfrentan incertidumbre sobre la legalidad de sus obras.

Este estudio es fundamental para orientar a los autores sobre las prácticas permitidas, fomentando así un entorno propicio para la innovación. Al analizar la legislación venezolana vigente, la jurisprudencia y la doctrina tanto local como comparada, en particular de España se

podrán establecer condiciones y criterios para que los *remixes* y *mash-ups* sean considerados limitaciones legítimas al derecho de autor. Esto no solo protegerá el derecho de los autores originales, sino que también incentivará la libertad de expresión artística y el progreso cultural en la era digital.

Además, este análisis permitirá identificar la necesidad de posibles reformas en la legislación venezolana para incorporar disposiciones específicas que regulen adecuadamente estas formas de creación. De esta manera, se busca promover un equilibrio justo entre la protección del derecho de autor y el fomento de la creatividad y la innovación en la industria cultural.

4. Alcance y delimitación del problema identificado para el trabajo

Este Trabajo Especial de Grado tiene como alcance el análisis jurídico de los *remixes* y *mash-ups* como posibles límites al derecho de autor en el contexto venezolano, a partir del estudio comparado de la legislación la española, que ha incorporado figuras como el pastiche y la parodia como excepciones al derecho exclusivo del autor. El estudio se enfoca en determinar si estas creaciones, características de la cultura contemporánea, pueden ser legitimadas dentro del ordenamiento jurídico como manifestaciones transformadoras y no infractoras, partiendo de la revisión doctrinal, jurisprudencial y legal sobre los límites y excepciones al derecho de autor.

La investigación se delimita a las obras musicales, por ser los formatos más comunes donde se manifiestan los *remixes* y *mash-ups*, excluyendo otras formas de reutilización. Asimismo, el análisis se concentra en el marco normativo venezolano vigente y su contraste con la normativa española actualizada. No se abordan los aspectos contractuales ni las implicaciones penales del uso no autorizado de obras protegidas.

Capítulo II. Marco teórico

1. Antecedentes

Internacionales

Medina (2021) en su trabajo especial de grado titulado “La propiedad intelectual y el derecho musical” para optar al grado en Derecho, estableció como objetivo explicar la regulación del derecho musical y las nuevas realidades existentes dentro de la industria además de los objetivos específicos que permitirán comprender los derechos que tienen los artistas o desarrollar el marco jurídico de esas situaciones novedosas tales como el *sampling* o la piratería digital, entre otras. En el trabajo concluye que, en un mundo globalizado, la protección de las creaciones intelectuales es esencial para evitar su explotación no autorizada. La digitalización ha potenciado tanto la piratería como el surgimiento de plataformas legales como Spotify, que han reducido su impacto. Asimismo, técnicas como el *sampling* requieren autorización, salvo que el fragmento incorporado sea irreconocible, mientras que los *covers* necesitan permiso del titular de los derechos de autor, aunque no de los intérpretes originales.

Sabater (2016) en su trabajo especial de grado titulado “HitRECORD: Cultura remix y copyright. Una experiencia en primera persona en el interior de la Compañía de Producción hitRECORD” para optar al grado de Publicidad y Relaciones Públicas, en el que se plantea como objetivo la experiencia dentro de la comunidad hitrecord.org se desarrolla con el propósito de alcanzar objetivos específicos. En este proceso, las habilidades adquiridas durante la formación académica deben reflejarse y fundamentarse en un conocimiento previo sobre la cultura del *remix* y del *copyright*. Este autor en su trabajo concluye en que se vive en una era dominada por la cultura del remix. Aunque esta práctica no es nueva, siempre ha sido una forma natural de estructurar y dar sentido al mundo. Ante este contexto, surge la necesidad de adaptar parcialmente las leyes de propiedad intelectual, permitiendo cierta flexibilidad por parte de los grandes productores culturales, quienes históricamente han priorizado sus intereses

económicos. La expansión de comunidades creativas, como hitRECORD, evidencia la importancia de actualizar la legislación y establecer normas de convivencia que se ajusten a las dinámicas contemporáneas.

Woolcott y Flórez (2014) en un artículo de investigación titulado “La paradoja del derecho de autor en el entorno de la industria musical frente a las nuevas tecnologías” buscan identificar el impacto de Internet en la industria musical, destacando dos efectos principales: el aumento de la piratería en línea, que ha reducido el pago de derechos de autor, y la transformación del modelo tradicional de la industria, examinando las diversas respuestas regulatorias tanto a nivel nacional como internacional, así como las estrategias adoptadas por la propia industria para enfrentar estos desafíos. Finalmente concluyen que el avance tecnológico del siglo XX y XXI ha impactado significativamente la industria musical. Por un lado, el crecimiento de la piratería digital ha afectado los derechos de autor y ha reducido la venta de formatos físicos, lo que ha obligado a la implementación de regulaciones nacionales e internacionales. A pesar de estos esfuerzos legislativos, la represión por sí sola no ha logrado frenar la infracción de derechos en Internet, lo que evidencia la necesidad de combinar medidas normativas con estrategias educativas y soluciones desde la propia industria. La jurisprudencia ha desempeñado un papel clave en la protección del derecho de autor en el entorno digital.

Lessig (2012) en su libro titulado “Remix: Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital” estableció que la normativa sobre *copyright* ha impuesto restricciones excesivas, generando más inconvenientes que ventajas y limitando el potencial creativo que ofrece la tecnología digital. Para sustentar esta afirmación, el autor analiza diversos casos en los que una regulación desproporcionada del *copyright* ha impactado negativamente en proyectos creativos, recreativos y profesionales, tanto de artistas como del público en general. Al final del libro, el autor concluye que resulta fundamental enfrentar el complejo desafío de crear un sistema de derechos de autor que fomente plenamente la diversidad de formas creativas y colaborativas

que permite internet. Este nuevo modelo debería sustentarse en las oportunidades económicas y artísticas que brindan las estructuras híbridas y la creatividad basada en la remezcla, evitando al mismo tiempo la criminalización de conductas comunes en los jóvenes.

Nacionales

Para Dugarte (2022) la obra “Florentino y el Diablo” del maestro Alberto Arvelo Torrealba, fue, es y ha sido fuente de inspiración para los desafíos de contrapunteo llanero, pero este hecho no implica que las letras improvisadas de los contrapunteos llaneros sean obras derivadas de esta obra individual.

2. Bases teóricas

Aunque los términos "remix" y "mash-up" han surgido recientemente en nuestro vocabulario, las actividades creativas que representan son tan antiguas como la humanidad misma. Estos conceptos emergieron principalmente para clasificar una modalidad musical específica que consiste en entregar los componentes sonoros originales de una composición a un artista diferente, quien posteriormente los reordena y modifica para crear una interpretación nueva. Actualmente, estas herramientas permiten acciones más sofisticadas como extraer y aislar elementos sonoros específicos de una pieza musical determinada para incorporarlos en una composición completamente distinta (Movia, 2009).

El autor destaca que, aunque los términos "remix" y "mash-up" son incorporaciones relativamente recientes al lenguaje cotidiano, las prácticas creativas que representan tienen mucho más tiempo. En efecto, se tratan de conceptos que surgieron principalmente para identificar una modalidad musical en la cual se entregan se alteran componentes sonoros originales de una obra para producir una nueva obra. En efecto, aunque los *remixes* y los *mash-ups* no son precisamente creaciones recientes, han evolucionado con el tiempo, tanto en su forma de elaboración como en su forma de distribución. Lo esencial de estas prácticas, como lo señala el autor antes citado, es que este tipo de creaciones continúa involucrando

fundamentalmente la "reordenación y modificación" de una composición musical para dar lugar a una nueva obra.

Los *remixes* y *mash-ups* fueron aceptados por la industria musical cuando sólo los grandes sellos tenían acceso a la tecnología necesaria. Sin embargo, al democratizarse estas herramientas y volverse accesibles al público general, estas prácticas pasaron a considerarse ilegales o peligrosas. Mientras experimentos como los de The Beatles y George Martin eran vistos como arte, actualmente hacerlo desde una computadora personal puede ser criminalizado. Un ejemplo paradigmático es el *Grey Album* de Danger Mouse, que combinó instrumentales de The Beatles con voces de Jay-Z. Aunque Jay-Z permitió el uso de sus pistas vocales, el uso no autorizado de los temas de The Beatles generó controversia legal, a pesar de que el resultado era una obra nueva y reconociblemente transformadora. (Movia, 2009).

Partiendo de lo anterior, se resalta otra característica relevante de este tipo de creaciones: su dependencia de la tecnología. En un principio, a medida que los grandes sellos discográficos adquirían herramientas tecnológicas más avanzadas, se facilitó la expansión de los *remixes* y *mash-ups*. No obstante, en sus primeras etapas, el acceso a dichos equipos resultaba costoso, lo que limitaba la posibilidad de crear este tipo de obras a determinados sellos o personas con mayores recursos. Actualmente, la situación ha cambiado significativamente, ya que la evolución tecnológica ha democratizado el acceso a estos medios. Hoy en día, con una laptop relativamente equipada y el uso de diversas aplicaciones -algunas de las cuales no requieren suscripción-, es posible realizar *remixes* y *mash-ups* de manera mucho más accesible.

Concepto de remix

Para Lessig (2012), el origen del remix ocurrió de la siguiente manera:

A diferencia del texto escrito, en el que las citas se integran de forma lineal dentro de una oración —como en este caso, donde se introduce una cita diciendo: «y a continuación se

añade una cita»—, los medios remezclados permiten combinar distintos elementos de manera más dinámica. Así, pueden superponerse sonidos sobre imágenes, vídeos sobre textos o textos sobre sonidos. Como resultado, las citas se fusionan entre sí, dando origen a una nueva creación: el *remix* (p. 104).

Este autor plantea una analogía muy interesante respecto al origen del *remix*, equipándolo con el concepto de cita. En este sentido, señala que un *remix* implica la combinación de elementos, que para los fines de este trabajo se entienden exclusivamente como elementos musicales. No obstante, aclara que el concepto de *remix* puede extenderse también a otros ámbitos creativos, como las imágenes, los videos y los sonidos.

Si entendemos las diversas formas de *remix* como maneras novedosas en que la gente crea y se expresa culturalmente, es importante diferenciar dos ideas de *remix*. Por un lado, está el remix como una forma general de actuar culturalmente que ha existido desde siempre. Por otro lado, está el remix como una palabra que se ha vuelto importante recientemente en la cultura popular, relacionada con muchas actividades relacionadas con la tecnología digital, casi siempre asociada únicamente con la música. (Knobel y Lankshear, 2011).

Como se ha destacado en líneas anteriores, la noción de *remix* ha estado presente en las prácticas creativas de la humanidad desde tiempos remotos, manifestándose a través de la reinterpretación y reconfiguración de obras existentes. Sin embargo, su aplicación específica en el ámbito musical es relativamente más reciente, aunque ya cuenta con varias décadas de desarrollo y consolidación. En la actualidad, el término "remix" se encuentra estrechamente vinculado a la industria musical, al punto de que su uso común evoca casi de inmediato la idea de la remezcla de canciones. Esta asociación refleja tanto la evolución de las prácticas artísticas como el impacto de la tecnología y los medios de comunicación en la difusión y consolidación de nuevos formatos creativos.

En este sentido, para Knobel y Lankshear (2011) “el remix musical se popularizó en diversos géneros, sobre todo el hip hop, el house y la jungle music, así como en el pop más convencional, el rhythm and blues e incluso el heavy metal” (p. 106).

Estos autores destacan que el remix musical logró una amplia popularización en diversos géneros, especialmente en el hip hop, el house y la jungle music, pero también en corrientes más convencionales como el pop, el rhythm and blues e incluso el heavy metal. En este sentido, el autor subraya cómo el fenómeno del *remix* no quedó restringido a géneros considerados alternativos o marginales, sino que alcanzó a toda la industria musical, adaptándose a distintos estilos y público. Esta expansión evidencia la versatilidad del remix como herramienta creativa y su capacidad para “dar vida” obras existentes, generando nuevas interpretaciones.

Autores como Jon (2023) se encargan de definir lo que debe entenderse por remix, exponiéndolo en los siguientes términos:

An official remix is created when a producer (remixer) gets the stems and then alters them in terms of tempo, beat, effects, etc to essentially create a new track.

The stems, for those of you who have had little experience with production, are each of the individual recordings (guitars, vocals, synths, etc.) that make up the whole audio recording of the song. These stems are then mixed and mastered to create the final track. (Jon, 2023, párr. 3-4).

Este autor delimita el concepto de remix en un sentido técnico y específico. Según este autor, un remix oficial se produce cuando un *remixer* obtiene los *stems*, es decir, las grabaciones individuales de los distintos elementos que componen una canción y los altera modificando el tempo, el ritmo, los efectos, entre otros aspectos, para crear una nueva versión de la obra. Es decir, el *remix* no implica simplemente una reproducción o copia, sino una transformación creativa que involucra un conocimiento técnico que da lugar a una nueva expresión musical.

Knobel y Lankshear (2011) explican que el *remix* musical “consiste en tomar elementos de canciones o de piezas musicales (a veces también de sonidos o de discursos) y ensamblarlos para crear un producto nuevo que difiere en mayor o menor medida del original” (p. 113).

La definición propuesta por estos autores guarda una evidente similitud con la expuesta previamente por Jon (2023), en tanto ambos coinciden en que el *remix* implica la combinación o "ensamblaje" de elementos de composiciones musicales preexistentes para dar lugar a una nueva obra. Sin embargo, los autores analizados introducen un matiz adicional de gran relevancia: subrayan que el resultado de este proceso creativo -el remix- no solo representa una reconfiguración de elementos, sino que además puede ser suficientemente diferenciable de la obra original. Esta diferenciación no se limita a un simple cambio superficial en la estructura o el ritmo, sino que puede llegar a conferir al remix una identidad propia, capaz de ser percibida como una creación autónoma en el ámbito musical. Este aspecto resulta fundamental, especialmente al momento de analizar las implicaciones jurídicas y los debates sobre la originalidad y la autoría en el campo del derecho de autor.

Es así que Lessig (2012) expone que en el caso de los remixes “No se trata de una mera copia, sino que los sonidos se emplean como la pintura de una paleta, si bien toda esa pintura ha sido rayada de otros cuadros.” (p.105). Para este autor, el *remix* no puede entenderse como una simple copia, sino como un proceso creativo en el que los sonidos se utilizan de manera análoga a la pintura extraída de distintos cuadros para dar vida a una nueva obra. A juicio del autor, esta metáfora resulta especialmente ilustrativa, pues resalta que, aunque el *remix* parte de materiales preexistentes, su valor reside en la manera en que esos elementos son reinterpretados y reorganizados para generar una expresión artística distinta. De este modo, el *remix* se presenta como una manifestación de creatividad que, si bien reconoce la influencia de obras anteriores, produce un resultado propio y autónomo.

El creador de remixes utiliza fragmentos de cultura almacenados en su repertorio digital. Entre las remezclas, el autor refiere que de sus favoritas son aquellas en las que la combinación de elementos logra transmitir un mensaje más impactante que cualquiera de las obras originales por separado, y, sin duda, más poderoso que el que podrían expresar sólo las palabras. (Lessig, 2012).

Navas (s/f) distingue tres tipos esenciales de remixes. En primer lugar, encontramos el *remix extendido*, una versión ampliada de la canción original que despliega largas secciones instrumentales. En segundo lugar, el *remix selectivo* se centra en la adición o sustracción de material del tema primigenio. Este tipo de remezcla fue clave para la popularización de DJs y productores en la corriente principal de la música. Finalmente, el *remix reflexivo* representa una interpretación alegórica y una extensión de la filosofía del sampleo. En esta modalidad, la nueva versión dialoga con la esencia de la original, buscando su propia voz. Se incorporan o se eliminan elementos, pero las pistas originales se mantienen reconocibles en su mayor parte.

Esta distinción resulta sumamente útil para comprender la amplitud de posibilidades creativas que ofrece el *remix* como práctica cultural y musical. Respecto al *remix extendido*, el autor destaca que su objetivo no es alterar la esencia de la obra original, sino expandir mediante la prolongación de secciones instrumentales, lo que permite una nueva experiencia de escucha sin romper con la estructura primigenia. En cuanto al *remix selectivo*, el autor subraya su importancia histórica, ya que permitió a DJs y productores intervenir directamente en las obras, agregando o eliminando elementos específicos para adaptarlas a nuevos contextos sonoros, facilitando así su masificación y aceptación en el mercado musical. Finalmente, sobre el *remix reflexivo*, el autor considera que representa la forma más compleja y profunda de remezcla, ya que no se limita a una modificación técnica, sino que establece un diálogo creativo con la obra original. En esta modalidad, aunque las pistas iniciales permanecen mayormente reconocibles,

el proceso de reinterpretación busca construir una nueva identidad artística, lo que refleja el potencial del remix como vehículo de expresión personal y cultural.

El valor de los remixes o remezclas es especialmente significativo dentro de la industria musical, ya que, aunque parten de una obra originaria, su transformación puede ser tan profunda que, desde un punto de vista artístico, logran transmitir un mensaje aún más poderoso que el de la obra que les sirvió de inspiración. Para autores como Lessig, este fenómeno evidencia la relevancia de estas prácticas creativas, destacando su capacidad para generar nuevas formas de expresión cultural a partir de elementos preexistentes.

Para (Álvarez, 2013) aunque existen diversas formas de distribuir remixes, su difusión inicial se dio gracias a las redes de usuarios que elaboraban y compartían sus propias versiones. Los remixes son perfectos para transmitirse a través de canales gratuitos y sin intermediarios. No obstante, estas creaciones no son productos finales, sino obras en constante evolución que inspiran nuevas producciones.

Este autor sostiene que, si bien hoy existen múltiples formas de distribuir remixes, su difusión inicial se vio impulsada principalmente por las redes de usuarios que elaboraban y compartían sus propias versiones de manera independiente. A juicio del autor, esta reflexión subraya el carácter comunitario y descentralizado que marcó el origen de los remixes, favorecido por espacios gratuitos y libres de intermediarios tradicionales de la industria musical. Asimismo, destaca que los remixes no deben entenderse como productos terminados, sino como obras en permanente evolución, capaces de inspirar nuevas reinterpretaciones y creaciones. Esta idea refuerza la naturaleza dinámica y abierta del remix como fenómeno cultural de la actualidad.

Concepto de mash-up

Tal y como fue expuesto anteriormente, el acontecimiento clave que relaciona los *mash-ups* con la naciente cultura participativa en Internet fue el llamado Martes Gris. El 24 de febrero

de 2004, más de 170 sitios web -en su mayoría blogs personales- compartieron archivos MP3 de The Grey Album. Este álbum era un *mash-up* que combinaba las voces a capela de The Black Album de Jay-Z con fragmentos musicales del álbum blanco de The Beatles de 1968. La protesta fue una respuesta directa contra EMI, la compañía dueña de los derechos de grabación de The Beatles, después de que abogados de Capitol (filial de EMI en ese momento) enviaran cartas de “cese y desista” a varios usuarios para exigir la eliminación de las mezclas de los Beatles de la red. (Jones, 2021).

El autor analiza el auge de los *mash-ups* en torno al papel que jugó *The Grey Album* en dentro de la cultura musical digital. Efectivamente, para esa época la industria musical ya estaba comenzando a escalar dentro del entorno de Internet, y fue justamente en este contexto donde los *mash-ups* encontraron un espacio propicio para su difusión y popularización. Desde esta perspectiva, el autor antes referido destaca que el *Martes Gris* no solo representó un acto de resistencia frente a los intentos de control por parte de las grandes compañías discográficas, sino que además constituyó un hito que evidenció el surgimiento de una nueva forma de participación cultural en línea. Este evento confirmó que Internet transformaba las dinámicas de creación, circulación y defensa de nuevas expresiones artísticas como el *mash-up*. En 2007, el *mash-up* se convirtió en la música de moda de la élite de San Francisco (Silicon Valley) (Jones, 2021).

Para López Cano (2010) la palabra *mash-up* es problemática debido a su significado impreciso. Aunque inicialmente designaba una técnica particular de reutilización musical, en la actualidad se emplea de manera general para cualquier tipo de intervención auditiva o audiovisual de material existente.

Si bien en sus inicios el *mash-up* era asociado principalmente con una forma de reutilizar música preexistente, su evolución dentro de la industria musical, impulsada por el desarrollo de herramientas tecnológicas cada vez más sofisticadas y de acceso más amplio al público, le ha conferido un nuevo rol. Hoy en día, el *mash-up* puede ser visto incluso como una forma de

creación, en tanto permite la transformación significativa de una pieza musical, generando una expresión artística distinta a partir de elementos preexistentes.

Es así que para Rodríguez (2016) el *mash-up* “consiste en juntar o mezclar diferente información, media u objetos sin alterar la fuente de información; el formato original se mantiene y puede ser rastreado a su forma y contenido inicial, a pesar de ser re combinado en nuevos trabajos y contextos” (p.173).

Tanto el *mash-up* como el *remix* pueden ser asociados a distintas formas de creaciones artísticas, no solamente relacionadas con la música. Sin embargo, debido al enfoque del presente trabajo, se mira hacia la música. De esta definición aportada por Rodríguez, se destacan varios elementos, estos son: i) mezcla, ii) asociación con el formato original, iii) re combinación con nuevos trabajos. No obstante, si bien es cierto que los mash-ups parten de materiales preexistentes, el proceso de reconfiguración y ensamblaje puede llegar a transformar sustancialmente tanto la forma como el contenido de los elementos originales, dificultando, en muchos casos, su reconocimiento o rastreo en la nueva obra. La esencia creativa del mash-up radica precisamente en esa capacidad de alterar, resignificar y desdibujar los límites de las obras de origen, dando lugar a una creación que no se limita a una mera suma de partes, sino que puede constituir una nueva expresión artística.

Para Movia (2009) el mash-up es “tomar desde partes infinitesimales de una canción y mezclarlos con otras partes de otras canciones para generar algo nuevo” (p.1). Esta concepción resulta un tanto diferente a la planteada por Rodríguez (2016), en tanto reconoce que el *mash-up* implica un proceso de transformación activa, donde los fragmentos originales se combinan de tal manera que dan lugar a una nueva creación. El enfoque de Movia enfatiza la capacidad del *mash-up* para darle un nuevo significado a los elementos utilizados, difuminando los límites de las obras de origen y produciendo un resultado que, aunque se construye a partir de piezas preexistentes, adquiere identidad propia.

El *mash-up* se define por tres características principales. Primero, su transparencia radica en el uso de samples largos y reconocibles, presentados casi intactos, lo que permite al oyente identificar las fuentes originales, sin embargo, su producción implica habilidades técnicas y de creatividad. Segundo, su modularidad fragmenta la música en elementos distinguibles, revelando la naturaleza construida de la música grabada y permitiendo combinaciones atemporales entre géneros y épocas. Finalmente, su carácter transgénero se manifiesta en la convergencia de diversos géneros, revelando una "lengua universal" musical (Jones, 2021).

Estas características reflejan la complejidad que supone la creación de *mash-ups*. Respecto a la transparencia, el autor reconoce que, aunque los *samples* utilizados suelen ser largos y fácilmente identificables. Sin embargo, aunque suele ser lo ocurre normalmente, no siempre es así y pueden darse situaciones en las que no sean tan fácil de identificar. El proceso de ensamblaje implica necesariamente habilidades técnicas y creativas que trascienden la simple copia o superposición de fragmentos musicales. En cuanto a la modularidad, el autor destaca la fragmentación de la música en elementos discernibles, ya que ello evidencia que el *mash-up* no sólo reinterpreta las obras originales, sino que también revela la estructura y la artificialidad inherente a la música grabada. Finalmente, con relación al carácter transgénero, el autor considera especialmente relevante el hecho de que el *mash-up* permita la convergencia de distintos géneros musicales, lo cual enriquece la diversidad sonora de la nueva obra.

Maguregui (2009) señala que:

Los mashups permiten que cualquier navegante, usuario, consumidor y/o espectador combine, de forma innovadora, materiales de diferentes formatos que existen en la web. La elaboración de un mashup no requiere demasiados conocimientos técnicos y es relativamente fácil de editar/producir. Los creadores de mashups son generalmente

personas inquietas que desean combinar de formas nuevas y creativas materiales ya disponibles públicamente en la red. (párr. 24)

Como se ha destacado en líneas anteriores, la creación de *mash-ups* en la actualidad no requiere de habilidades técnicas avanzadas ni de conocimientos especializados. Internet ha puesto a disposición del público una amplia variedad de recursos tecnológicos que facilitan este tipo de prácticas creativas. A partir de la posición de Maguregui (2009), resulta importante subrayar que la elaboración de *mash-ups* puede partir de materiales cuyo acceso al público no esté restringido, como es el caso de aquellos que cuentan con licencias abiertas, lo que facilita aún más su creación y difusión de manera legítima.

Ejemplos de remixes y mash-ups

Remix	
Obra original (es)	Remix
https://www.youtube.com/watch?v=45cYwDMibGo&list=R45cYwDMibGo&start_radio=1 (Canal The Beatles, 2018, 4m18s)	https://www.youtube.com/watch?v=mTTDOss5jUE (Canal OmegaDubstep, 2010, 4m29s)
https://www.youtube.com/watch?v=iArXv64tCJA&list=RDiiArXv64tCJA&start_radio=1 (Canal Peter Bjorn and John, 2015, 4m36s)	https://www.youtube.com/watch?v=RwutZGx6nww (Canal Peter Bjorn and John, 2015, 6m09s)
https://www.youtube.com/watch?v=ijJghDsb5cE&list=RDijJghDsb5cE&start_radio=1 (Canal m2c, 2012, 5min35s)	https://www.youtube.com/watch?v=5yXQJBU8A28 (Canal Jonas Blue, 2016, 3m35s)

https://www.youtube.com/watch?v=XS088Opj9o0&list=RDXS088Opj9o0&start_radio=1 (Canal Madonna, 2009, 5m29s)	https://www.youtube.com/watch?v=l8DgGTf8jzs (Canal SickickMusic, 2022, 3m46s)
https://www.youtube.com/watch?v=Cdu3a2arXdw&list=RD Cdu3a2arXdw&start_radio=1 (Canal The Police, 31 de julio de 2018, 3m12s)	https://www.youtube.com/watch?v=WQaxtMJb1sl (Canal Xovo González, (Filter. Eater, 4m46s)
Mash-ups	
https://www.youtube.com/watch?v=324it5DKoXU (Canal ClassicVideos80s, 2015, 4m12s) https://www.youtube.com/watch?v=X4bgXH3sJ2Q (Canal Iron Maiden, 2015, 4m23s)	https://www.youtube.com/watch?v=Y2ij7o8akDo (Canal Bill McClintock, 2021, 4m18s)
https://www.youtube.com/watch?v=QtTR-Klcq8&list=RDQtTR-Klcq8&start_radio=1 (Canal The Offspring, 2017, 3m12s)	https://www.youtube.com/watch?v=KbWug0sFAJQ (Canal DJ Cumberbund, 2021, 3m48s)
https://www.youtube.com/watch?v=fWNaR-rxAic&list=RDfWNaR-rxAic&start_radio=1 (Canal Carly Rae Jepsen, 2012, 3m19s) https://www.youtube.com/watch?v=W3q8Od5qJio&list=RDW3q8Od5qJio&start_radio=1 (Canal Rammstein Official, 2015, 3m55s).	https://www.youtube.com/watch?v=TcJbc0AIBZg (Canal Oneboredjeu mashup, 2019, 3m06s)

Conclusiones

El *remix* y el *mash-up* son procesos ligeramente diferentes. El primero modifica una canción sin cambiar su identidad, mientras que el segundo crea una nueva obra mediante la

combinación de elementos preexistentes. En el *mash-up*, la originalidad no está en los elementos en sí, sino en la forma en que se combinan. (López Cano, 2010).

Los conceptos de *remix* y *mash-up*, aunque contemporáneos en términos lingüísticos, se fundamentan en prácticas creativas de reconfiguración que han existido a lo largo de la historia humana. Si bien inicialmente estos términos se asociaron con el ámbito musical, las prácticas involucradas han trascendido el tiempo y el contexto, permitiendo hoy la creación de nuevas obras a partir de composiciones preexistentes. Esta reconfiguración implica una modificación sustancial de los elementos originales, generando interpretaciones artísticas que pueden adquirir una identidad propia, como bien señalan autores como Lessig (2012) y Knobel y Lankshear (2011).

La evolución de estas prácticas también se encuentra estrechamente vinculada a la democratización de la tecnología. En sus primeros días, la creación de *remixes* y *mash-ups* estaba restringida a la industria musical, a los sellos discográficos y a aquellos con acceso a herramientas costosas. Hoy en día, gracias a la evolución tecnológica y la accesibilidad de programas y equipos más asequibles, cualquier individuo con una computadora puede experimentar con estas formas creativas, abriendo así la puerta a una expansión exponencial de los *remixes* y *mash-ups*, los cuales se han popularizado en todos los géneros musicales.

Además, como se observa en la controversia del *Grey Album* de Danger Mouse, el uso de obras preexistentes en estos formatos puede generar importantes dilemas legales sobre la originalidad, la autoría y los derechos de autor. En este sentido, el *remix* y el *mash-up* se presentan no solo como una forma artística, sino también como un desafío para los marcos legales tradicionales, los cuales aún no logran dar respuesta a las nuevas realidades tecnológicas y culturales que estos fenómenos traen consigo.

Por otro lado, el *remix* y el *mash-up* tienen un carácter transgresor y de participación comunitaria. Como resalta Álvarez (2013), la difusión de estos trabajos ha sido posible gracias a las redes sociales y los canales de distribución descentralizados, lo que permite que los creadores lleguen directamente a su público, sin la intervención de los intermediarios tradicionales de la industria musical. Este fenómeno refleja un cambio en las dinámicas de producción y distribución cultural, promoviendo una cultura más abierta y colaborativa.

Por último, tanto el *remix* como el *mash-up* deben ser entendidos no sólo como técnicas de reutilización, sino como prácticas dinámicas que promueven nuevas formas de expresión artística y que constituyen una de las formas más destacadas de la creatividad contemporánea. La capacidad de estos formatos para reconfigurar obras ya existentes y transformarlas en algo novedoso refleja su importancia no solo en el ámbito musical, sino en el espectro cultural más amplio, influyendo en las artes visuales, el cine, y otros campos creativos. Así, *remixes* y *mash-ups* continúan evolucionando y redefiniendo las fronteras de la autoría y la creatividad en la era digital.

3. Bases legales

Normativa común entre España y Venezuela

- Convenio de Berna para la protección de obras literarias y artísticas
- Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio
- Convención Internacional sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (Convenio de Roma)

Normativa internacional (España)

- Constitución Española

- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.
- Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información.
- Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE
- Real Decreto-ley 24/2021, de 2 de noviembre, de transposición de directivas de la Unión Europea en las materias de bonos garantizados, distribución transfronteriza de organismos de inversión colectiva, datos abiertos y reutilización de la información del sector público, ejercicio de derechos de autor y derechos afines aplicables a determinadas transmisiones en línea y a las retransmisiones de programas de radio y televisión, exenciones temporales a determinadas importaciones y suministros, de personas consumidoras y para la promoción de vehículos de transporte por carretera limpios y energéticamente eficientes.
- Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT)
- Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT)

Normativa nacional

- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela
- Ley sobre el Derecho de autor
- Reglamento de la Ley sobre derecho de autor

Capítulo III. Aspectos generales del Derecho de autor y derechos conexos

1. Concepto de Derecho de Autor

La expresión derecho de autor está referida a:

Los derechos de los creadores sobre sus obras literarias y artísticas. Las obras que se prestan a la protección por derecho de autor van desde los libros, la música, la pintura, la escultura y las películas hasta los programas informáticos, las bases de datos, los anuncios publicitarios, los mapas y los dibujos técnicos. (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, s.f., párr.1)

Para Antequera Parilli (1998) el Derecho de Autor protege:

Obras artísticas, científicas y literarias, al cual agregaríamos los “derechos conexos”, vecinos o afines, según la terminología empleada por las distintas legislaciones, entre ellas los artistas intérpretes y ejecutantes, de productores de fonogramas y organismos de radiodifusión. (p.45)

Las dos definiciones antes referidas resultan ser complementarias. En primer lugar, la definición de la OMPI se enfoca en los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas, y describe un conjunto muy amplio de manifestaciones susceptibles de protección: desde formas tradicionales como libros y pinturas, hasta expresiones más modernas como software y bases de datos en algunos países. Esta visión subraya la diversidad de las obras protegibles, pero limita su enfoque a los titulares originales de la creación, es decir, los autores en sentido estricto.

En contraste, Antequera Parilli (1998) incorpora en su definición no solo las obras artísticas, científicas y literarias, sino también los llamados “derechos conexos” o “afines”, como los de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión. Esta inclusión permite una concepción más integral del sistema de propiedad

intelectual, al reconocer que existen otros actores fundamentales cuya protección es igualmente necesaria.

2. Obras protegidas

La Ley sobre el Derecho de autor venezolana (1993) dispone en su artículo 1 lo siguiente:

Artículo 1.- Las disposiciones de esta Ley protegen los derechos de los autores sobre todas las obras del ingenio de carácter creador, ya sean de índole literaria, científica o artística, cualesquiera sea su género, forma de expresión, mérito o destino. Los derechos reconocidos en esta Ley son independientes de la propiedad del objeto material en el cual esté incorporada la obra y no están sometidos al cumplimiento de ninguna formalidad. Quedan también protegidos los derechos conexos a que se refiere el Título IV de esta ley.

Este artículo de la Ley establece con claridad una concepción amplia del derecho de autor, al proteger todas las “obras del ingenio de carácter creador”, sin distinción de género, forma de expresión, mérito o finalidad. Es decir, la protección no depende de criterios como el valor artístico o el uso de la obra, sino únicamente de su originalidad y carácter creativo. Además, el mismo artículo resalta dos elementos fundamentales: la independencia del derecho de autor respecto a la propiedad del soporte material, y la no exigencia de formalidades para su protección.

Adicionalmente, esta ley establece en el artículo 2 un listado no exhaustivo de las obras que se consideran protegidas como "obras del ingenio", es decir, aquellas creaciones originales que gozan de protección legal por su carácter literario, artístico o científico. Entre las obras mencionadas, se destacan expresamente las composiciones musicales con o sin palabras.

Particular atención merece el artículo 2, donde se enumeran distintos tipos de obras protegidas, entre las cuales el autor destaca las composiciones musicales con o sin palabras.

Esta inclusión reviste especial importancia dentro del presente trabajo, dado que se trata de una categoría central en el análisis de los *remixes* y *mash-ups*. Un aspecto relevante de este artículo es su parte final, donde se señala que también están protegidas “toda producción literaria, científica o artística susceptible de ser divulgada o publicada por cualquier medio o procedimiento”. Esto amplía el ámbito de protección más allá de un *numerus clausus*, permitiendo que obras no contempladas expresamente también puedan ser amparadas por el Derecho de Autor, siempre que reúna los requisitos de originalidad.

Finalmente, la LSDA también incluye a cierta categoría de obras que sin ser las originales gozan de protección:

Artículo 3.- Son obras del ingenio distintas de la obra original, las traducciones, adaptaciones, transformaciones o arreglos de otras obras, así como también las antologías o compilaciones de obras diversas y las bases de datos, que por la selección o disposición de las materias constituyen creaciones personales.

Este artículo es también significativo, en tanto y en cuanto reconoce protección a ciertas obras derivadas, como traducciones, adaptaciones, transformaciones, arreglos, compilaciones y bases de datos, siempre que impliquen una “selección o disposición” que refleje una “creación personal”. Esta norma permite analizar la legitimidad de creaciones como los *mash-ups* y *remixes*, que podrían, bajo ciertas condiciones, calificar como arreglos o transformaciones originales, y, por ende, susceptibles de protección autónoma dentro del marco legal vigente.

3. Obra originaria y obras derivadas

La distinción entre obra originaria y obra derivada es esencial para los puntos que se abordarán posteriormente. Esta diferenciación es clave para analizar si un *remix* o *mash-up* constituye una nueva creación protegida por derecho propio o si infringe los derechos exclusivos del autor de la obra preexistente. Además, ayuda a determinar si se requiere autorización para

su uso o si podría considerarse una excepción o limitación legítima, como en el caso de la parodia o el uso transformativo porque permite delimitar los derechos del autor original frente a los del creador que reinterpreta o transforma la obra.

A los efectos de este trabajo, se partirá de las definiciones establecidas en el artículo 2 del Reglamento de la Ley sobre el derecho de autor, que disponen lo siguiente:

Artículo 2.- Sin perjuicio de las definiciones contenidas en la Ley sobre el Derecho de Autor y en la Decisión 351, las expresiones que siguen y sus respectivas formas derivadas tienen el significado siguiente:

12.- Obra derivada o compuesta: Es la basada en otra ya existente, sin perjuicio de los derechos del autor de la obra originaria o su derechohabiente y de la respectiva autorización y cuya originalidad radica en la adaptación o transformación de la obra primigenia o en los elementos creativos de su traducción a un idioma distinto.

13.- Obra originaria: Es la primigeniamente creada.

4. Requisitos para la protección

Dentro de los requisitos para la protección se tiene que en primer lugar de acuerdo con lo que establece Saiz (2000) que la creación intelectual debe originarse del esfuerzo de una persona natural para poder ser amparada por la protección legal del derecho de autor. En este sentido, el Reglamento de la Ley sobre el Derecho de autor lo consagra en estos términos en el artículo 2, ordinal 1º en el que establece que se considera como autor a la persona natural. La obra debe surgir como fruto de un esfuerzo realizado a través de un proceso intelectual. Sin embargo, esa voluntad por sí sola no basta para obtener protección; también es indispensable que se materialice en una obra que posea carácter “original”. (Saiz, 2000).

En el contexto del derecho de autor, la originalidad de una obra se refiere a su carácter individual, más que a su novedad en sentido estricto. Esto implica que la creación debe contar

con rasgos propios en su forma de expresión que la diferencien de otras del mismo tipo. No se considera original una reproducción total o parcial de una obra ajena (lo que constituiría plagio), ni la simple aplicación automática de ideas o conocimientos de otros sin aporte personal, ni tampoco una ejecución puramente técnica que solo demande destreza manual (Antequera Parilli, 1998).

Los *remixes* y *mash-ups* plantean un dilema jurídico interesante: aunque parten de obras preexistentes -protegidas por derecho de autor y derechos conexos-, transforman su expresión original para crear algo nuevo. En este contexto, la línea divisoria entre la transformación de una obra original y vulneración del derecho de autor depende de cuánto del “modo de expresión” original que se conserva en la obra derivada y si esto puede ampararse en una limitación o excepción legal, como el “uso honrado” en ciertos sistemas jurídicos, o una transformación que implique un nuevo valor creativo.

La manera en que se manifiesta el contenido de una obra debe poder hacerse perceptible, lo cual sucede, por ejemplo, al fijarse en un soporte físico. Sin embargo, como se ha mencionado, una obra puede llegar a concretarse y hacerse visible sin necesidad de haberse plasmado aún en un objeto material, aunque lo más común es que dicha manifestación se produzca mediante su incorporación a un elemento tangible. (Antequera Parilli, 1998).

El planteamiento de Antequera Parilli (1998) resulta especialmente relevante en el contexto digital contemporáneo, donde las obras pueden adquirir forma perceptible sin necesidad de un soporte físico tradicional. En el caso de los *remixes* y *mash-ups*, esta idea cobra fuerza, ya que su circulación y consumo ocurren mayoritariamente en entornos digitales -plataformas de *streaming*, redes sociales, *software* de edición- donde la fijación material no es un requisito indispensable para su percepción pública. Esta evolución tecnológica desafía las nociones clásicas de “incorporación tangible”, y obliga a reconsiderar los criterios legales sobre fijación y

comunicación de las obras, especialmente cuando se trata de creaciones derivadas que reconfiguran contenidos preexistentes sin necesidad de imprimirlos en un soporte físico.

Con relación a todo lo anterior, se debe tener en cuenta que la LSDA excluye de su protección determinadas obras, entre ellas: los textos de las leyes, decretos, reglamentos oficiales, tratados públicos, decisiones judiciales y demás actos oficiales.

5. Derechos del Autor

Derechos morales

De conformidad con lo establecido por la OMPI, se tiene que:

Los derechos morales permiten que el autor o el creador tomen determinadas medidas para preservar y proteger los vínculos que los unen a sus obras. El autor o el creador pueden ser los titulares de los derechos patrimoniales o bien tales derechos pueden ser cedidos a uno o más titulares de derecho de autor (OMPI, 2016, p.9).

Los derechos morales permiten al creador mantener el vínculo personal e intransferible con su obra, independientemente de la titularidad de los derechos patrimoniales. En otras palabras, aun cuando los derechos patrimoniales hayan sido cedidos a terceros, el autor conserva facultades fundamentales como el derecho a ser reconocido como tal y a oponerse a modificaciones que puedan afectar la integridad de su obra.

Los derechos morales en Venezuela tienen un conjunto de caracteres que han sido delimitados por la doctrina. Es así como, para Antequera Parilli (1998) estos son que el derecho moral es absoluto, inalienable, irrenunciable, inembargable, imprescriptible, transmisible por causa de muerte y perpetuo. Según este autor, los derechos morales poseen un carácter absoluto, lo que implica que pueden hacerse valer frente a cualquier persona; son inalienables e irrenunciables, ya que no pueden ser transferidos ni descartados por el autor; además, son inembargables e imprescriptibles, lo cual significa que no pueden ser objeto de ejecución forzosa

ni extinguirse por el transcurso del tiempo. Asimismo, destaca que estos derechos son transmisibles por causa de muerte y tienen carácter perpetuo, permitiendo que los herederos del autor velen por la integridad y paternidad de la obra incluso después de su fallecimiento.

El artículo 6 bis del Convenio de Berna establece que, al margen de los derechos patrimoniales -incluso si han sido cedidos- el autor mantiene ciertos derechos morales sobre su obra. Específicamente, conserva el derecho a ser reconocido como el creador (derecho de paternidad) y a oponerse a cualquier alteración, mutilación o acto que modifique la obra de forma que pueda perjudicar su honor o reputación. Estos derechos son independientes, inalienables y se mantienen vigentes incluso cuando los derechos económicos han sido transferidos a terceros.

Para Antequera Parilli (1998) el derecho de paternidad consiste en “la facultad del autor de exigir que su nombre o seudónimo se vinculen con cualquier difusión de la obra o que su creación se haga conocer al público en forma anónima” (p.375) y el derecho a la integridad de la obra se relaciona con que “el autor tiene el derecho a que la obra sea divulgada con respeto a su integridad, y está facultado para impedir supresiones, adiciones o modificaciones que alteren la concepción de la obra o su forma de expresión” (Antequera Parilli, 1998, p. 376).

Es decir, los derechos morales se concretan fundamentalmente en el derecho de paternidad y el derecho a la integridad de la obra. El primero otorga al autor la potestad de decidir cómo será identificado frente al público, ya sea con su nombre, seudónimo o incluso de forma anónima, garantizando así su vínculo con la obra. Por su parte, el derecho a la integridad le permite al autor preservar la obra en su forma original, impidiendo que terceros introduzcan cambios, supresiones o añadidos que puedan desvirtuar su contenido o forma de expresión.

Derecho patrimonial

Es un derecho cuyo contenido se considera, en principio, ilimitado, lo que implica que no está sujeto a un *numerus clausus*. Desde esta perspectiva, abarca la posibilidad de explotar la

obra por cualquier medio, forma o procedimiento, presente o futuro, tal como lo reconocen de manera expresa diversas legislaciones. Al tratarse de un derecho general que abarca el uso de la obra por cualquier medio o procedimiento, las excepciones a este derecho exclusivo deben interpretarse de manera estricta. Desde esta óptica, el autor tiene la facultad de autorizar o prohibir cualquier forma de utilización de su obra, ya sea mediante técnicas actuales o mediante tecnologías que puedan desarrollarse en el futuro. (Antequera Parilli et al., 2006).

El hecho de que el derecho se configure como general y flexible exige que sus excepciones se interpreten restrictivamente, es decir, que solo puedan admitirse los usos no autorizados por el autor cuando exista una norma expresa que lo permita, y siempre dentro de límites precisos. Este principio es coherente con la protección del derecho de autor, que privilegia el control del titular sobre cualquier forma de explotación de la obra.

Desde esta perspectiva, los *remixes* y *mash-ups*, al implicar nuevas formas de transformación y comunicación de obras protegidas, podrían ser considerados actos de explotación que requieren autorización del titular, salvo que puedan ampararse bajo una excepción legítima, como el “uso honrado” o incluso la parodia, según el ordenamiento jurídico aplicable.

Las distintas formas de explotación que integran el derecho patrimonial exclusivo son autónomas entre sí, lo que significa que la autorización otorgada para una modalidad específica no se extiende, por sí sola, a otras formas de utilización. En consecuencia, los efectos de cualquier cesión patrimonial o licencia de uso quedan restringidos exclusivamente a los métodos expresamente contemplados en el contrato. Este principio se encuentra recogido en diversas legislaciones, entre ellas, la española y la venezolana. (Antequera Parilli et al., 2006).

Cada forma de uso de la obra debe contar con su propia autorización expresa, sin que pueda presumirse una extensión automática a otros usos no contemplados en la misma

garantizando así la protección efectiva de los intereses del autor frente a usos indebidos o no autorizados de su obra, y está reconocida tanto en la legislación venezolana como en la española. En consecuencia, cualquier cesión de derechos patrimoniales o licencia de uso debe ser interpretada de forma restrictiva y literal, lo cual resguarda el control que el autor mantiene sobre la explotación económica de su creación.

Dado que resulta imposible anticipar todas las formas de explotación que puedan surgir con el desarrollo tecnológico, la tendencia predominante -especialmente en el ámbito jurídico de tradición continental o latina- consiste en reconocer al autor el derecho a utilizar y explotar su obra mediante cualquier medio o procedimiento, ya sea conocido en la actualidad o que pueda descubrirse en el futuro (Antequera Parilli et al., 2006).

Es imposible prever todas las formas de explotación que podrían surgir en el futuro, por lo que resulta necesario otorgar al autor la facultad de explotar su obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea actual o aún no existente. Esta visión flexible no solo protege de forma más eficaz los intereses del autor frente a nuevos escenarios tecnológicos, sino que también refuerza la vigencia del derecho de autor en contextos de innovación, adaptándolo a los desafíos del entorno digital y permitiendo una mayor seguridad jurídica en la utilización de las obras.

Elementos.

Las notas del derecho patrimonial de autor que guardan una relación más estrecha con el régimen de limitaciones o excepciones a su facultad de explotación son las siguientes: i) derecho “exclusivo” ii) derecho de “contenido en principio ilimitado”, iii) De interpretación restrictiva. iv) “independientes entre sí” (Antequera Parilli et al., 2006).

El derecho patrimonial de autor se caracteriza por una serie de elementos que resultan fundamentales para comprender su régimen de explotación y sus límites, especialmente en lo que respecta al tratamiento de las limitaciones o excepciones. Tal como señalan Antequera Parilli

et al. (2006), este derecho se configura como exclusivo, lo que significa que solo el titular puede autorizar el uso de su obra; su contenido es en principio ilimitado, en tanto permite la explotación por cualquier medio conocido o por conocerse; debe ser interpretado restrictivamente cuando se trata de excepciones; y cada forma de explotación es independiente, lo que impide la presunción de cesiones tácitas o extensivas.

Características.

Dentro de las características que componen el derecho patrimonial se tiene que este es: exclusivo, disponible, expropiable, renunciable, embargable, temporal (Antequera Parilli, 1998).

El titular de una obra protegida por derecho de autor posee el control sobre el uso de dicha obra y puede negarse a que otros la utilicen sin su autorización. Por lo general, las leyes nacionales otorgan a estos titulares derechos exclusivos, los cuales permiten o restringen ciertos usos por parte de terceros, siempre considerando los límites legales y los intereses públicos. Así, el autor o titular del derecho tiene la facultad de permitir o prohibir actos como la reproducción, distribución, ejecución pública, radiodifusión, traducción o adaptación de la obra (OMPI, 2016).

Contenido.

La legislación y la doctrina reconocen diversas formas de ejercicio de los derechos patrimoniales, las cuales, de manera enunciativa, tales como los derechos de transformación, reproducción, distribución y comunicación pública. Estos se desarrollarán más adelante de conformidad con lo dispuesto en el ordenamiento jurídico venezolano y español.

6. Los derechos conexos de los productores de fonogramas

La Convención de Roma establece en el artículo 3 importantes definiciones, estas son:

Artículo 3. A los efectos de la presente Convención, se entenderá por:

a) «artista intérprete o ejecutante», todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística;

b) «fonograma», toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos;

c) «productor de fonogramas», la persona natural o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos;

Si bien comúnmente el fonograma recoge la grabación de la interpretación de una obra sonora ya existente, también puede comprender la fijación de otros sonidos audibles, como por ejemplo ruidos naturales, el canto de aves o sonidos ambientales como los de la selva (Antequera Parilli, 1998).

Este artículo de la Convención de Roma es clave para entender cómo se estructuran los derechos conexos al derecho de autor, particularmente en lo que respecta a los intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y la naturaleza del fonograma. En el contexto de los *remixes* y *mash-ups*, estas definiciones cobran especial relevancia, ya que estos tipos de obras suelen construirse a partir de fragmentos de fonogramas preexistentes o de ejecuciones previamente grabadas.

En primer lugar, los *remixes* y *mash-ups* suelen implicar la reutilización de interpretaciones musicales fijadas en fonogramas. Por tanto, cuando se incorporan voces, instrumentaciones u otros elementos de obras interpretadas y grabadas, se está accediendo indirectamente a los derechos tanto del artista intérprete o ejecutante como del productor del fonograma, quienes ostentan facultades sobre el uso posterior de esas fijaciones. Esto significa que, incluso si se trata de una obra en dominio público o una composición licenciada, el uso del

fonograma concreto puede requerir una autorización adicional, ya que el fonograma tiene una protección independiente de la letra.

Además, la amplitud de la definición de *fonograma* -que incluye no solo interpretaciones musicales sino también sonidos diversos como ambientes naturales- permite entender que los *mash-ups* que incorporan efectos sonoros, paisajes acústicos o grabaciones no musicales también están sujetos a esta regulación. Esto tiene especial impacto en las producciones contemporáneas, donde la mezcla de registros sonoros no tradicionales forma parte del lenguaje artístico de DJs y productores.

Así, la Convención de Roma y su interpretación por autores como Antequera Parilli muestran que el uso de fonogramas en la creación de *remixes* y *mash-ups* puede afectar diversos niveles de derechos: los del autor de la obra original, los del intérprete que la ejecutó, y los del productor que la fijó. Por ello, se configura un entramado de derechos que obliga a analizar cada caso con detenimiento para determinar si es necesaria una autorización, o si podría aplicarse alguna excepción, como la parodia, el uso honrado o un régimen de licencia no voluntaria.

La atribución de derechos y protecciones jurídicas a los productores fonográficos no puede traducirse en una limitación o menoscabo de los derechos que corresponden a los autores sobre la reproducción, distribución y comunicación pública de sus obras, ni afectar su legítima expectativa de percibir una remuneración compensatoria por las copias privadas de los fonogramas que contienen sus creaciones. Del mismo modo, tales atribuciones no deben interferir con el derecho de los artistas intérpretes o ejecutantes a recibir una retribución por la difusión de sus interpretaciones fijadas en fonogramas, ni con su participación justa y proporcional en el canon establecido para las grabaciones privadas sin fines lucrativos. (Antequera Parilli, 1998).

En efecto, si bien los productores fonográficos poseen derechos sobre la fijación sonora y su explotación, esta posición no puede operar en detrimento de los derechos morales y patrimoniales de los autores de las obras musicales originales ni de los artistas cuyas interpretaciones se han fijado en los fonogramas. Por ejemplo, al usar fragmentos de una canción en un *remix*, no solo se estaría accediendo al fonograma (derecho del productor), sino también a la obra (derecho del autor) y, eventualmente, a una interpretación protegida (derecho del ejecutante).

Este triple nivel de protección exige que cualquier reutilización, respete no solo las autorizaciones necesarias, sino también el derecho de los autores a recibir una remuneración compensatoria justa. Desde esta perspectiva, la creación de *remixes* y *mash-ups* debe considerar cuidadosamente las limitaciones y excepciones aplicables, para no vulnerar los derechos patrimoniales ni las expectativas económicas legítimas de los distintos titulares. Este análisis reafirma la necesidad de actualizar el marco normativo, especialmente en legislaciones como la venezolana, donde estas figuras no se encuentran reguladas de forma específica.

7. Limitaciones y excepciones

Los bienes culturales que responden a necesidades de educación, información y entretenimiento no surgen de manera espontánea, sino que son fruto del ingenio humano, el cual se nutre y a su vez contribuye al entorno social en el que se desarrolla. El creador se inspira en los valores culturales ya existentes, pero cuenta con la capacidad de transformarlos y dar lugar a nuevas formas originales de expresión (Antequera Parilli et al., 2006).

Los límites y excepciones al derecho de autor no deben considerarse como meras concesiones ni como debilitamientos injustificados del derecho exclusivo del autor, sino como instrumentos esenciales para garantizar la continuidad y el dinamismo de la creatividad. Así, figuras como la cita, la parodia, el uso educativo o el uso honrado, permiten que las obras protegidas puedan ser reutilizadas bajo ciertas condiciones, lo cual es vital para la creación de

nuevas obras, como ocurre en el caso de los *remixes*, *mash-ups* y otras prácticas propias de la cultura digital.

Este razonamiento también lleva a cuestionar los modelos excesivamente cerrados o restrictivos en la formulación de límites, como aquellos basados en un *numerus clausus* estricto de excepciones, característico de la tradición jurídica continental. Frente a ello, se propone un enfoque más dinámico y funcional que, sin desproteger los intereses legítimos del titular de derechos, reconozca el carácter social, acumulativo e interactivo de la creación cultural, habilitando espacios normativos más flexibles.

Las limitaciones y excepciones a los derechos de autor previstas legalmente permiten el uso de las obras sin requerir autorización del titular ni obligación de remuneración. Por regla general, corresponde a la legislación interna de cada Estado establecer el alcance y los supuestos en los que tales excepciones resultan procedentes. No obstante, la facultad de consagrar excepciones no es absoluta, razón por la cual el derecho internacional ha establecido ciertos límites mediante la denominada regla de los tres pasos. Conforme a dicho principio, las excepciones deben aplicarse únicamente en casos específicos, siempre que no interfieran con la explotación normal de la obra ni ocasionen un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del titular de los derechos (Cerdeira Silva, 2013).

En su análisis, el autor destaca que las limitaciones y excepciones al derecho de autor constituyen una vía legal para permitir el uso de obras protegidas sin necesidad de contar con la autorización del titular ni con el deber de remunerarlo. Esta posibilidad, sin embargo, no puede entenderse como una facultad absoluta, ya que queda condicionada al marco normativo de cada país, el cual debe determinar con precisión los casos en que tales excepciones resultan procedentes. No obstante, esta potestad nacional, se reconoce que existen límites supranacionales que deben ser respetados, especialmente aquellos derivados de instrumentos internacionales como el Convenio de Berna.

El régimen jurídico del derecho de autor contempla diversas limitaciones y excepciones a la protección de las obras. En primer término, ciertas categorías de creaciones pueden quedar excluidas del ámbito de protección, bien sea por su naturaleza o por no cumplir con requisitos formales, como la fijación en un soporte tangible. En segundo lugar, la normativa contempla situaciones en las que determinados actos de explotación pueden realizarse sin la autorización previa del titular, siempre que se den las condiciones previstas en la ley. Estas excepciones se agrupan en dos grandes categorías: a) la utilización libre, que permite el uso sin necesidad de autorización ni pago de remuneración; y b) las licencias no voluntarias u obligatorias, que habilitan el uso sin autorización, pero exigen el pago de una compensación al titular de los derechos (OMPI, 2016). Puede añadirse una tercera, que implica “los supuestos de excepción previstos en la Ley donde el uso de la obra es libre, pero sometido al pago de una remuneración (“derechos de remuneración”)” (Antequera Parilli et.al, 2006).

No se puede analizar adecuadamente el tema de las excepciones a los derechos de autor y conexos sin situarlo dentro del marco más general de los límites de estos derechos. Dichos límites pueden entenderse como fronteras, restricciones o excepciones, y en todos los casos buscan definir el alcance de las facultades exclusivas que otorga la propiedad intelectual. Las fronteras establecen qué queda dentro o fuera de la protección, como ocurre al reconocer que solo las obras originales de forma están amparadas por el derecho de autor. Las restricciones o excepciones, por su parte, determinan qué usos de obras protegidas deben ser permitidos sin necesidad de autorización ni pago, ya sea por razones legislativas o por función social, como en el caso de citas, usos educativos o textos legales (Sirinelli, 1999).

En el análisis del régimen de límites y excepciones a los derechos de autor, resulta esencial comprender que estos no solo definen lo que se encuentra fuera del ámbito de protección, sino también qué usos pueden hacerse legítimamente sin autorización del titular. Esto es particularmente relevante en el caso de creaciones como los *remixes* y *mash-ups*, que se

nutren de obras preexistentes. Estas prácticas pueden situarse dentro del marco de restricciones o excepciones, especialmente cuando persiguen fines transformativos, educativos, paródicos o experimentales. Así, los *remixes* y *mash-ups* podrían beneficiarse de límites al derecho de autor si cumplen con criterios legalmente reconocidos, lo cual refuerza la idea de que el sistema de propiedad intelectual debe equilibrar el reconocimiento al creador con la circulación cultural y la innovación.

Capítulo IV. Convenios Internacionales comunes entre Venezuela y España

1. Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas.

El Convenio de Berna tiene por objeto la protección de las obras literarias y artísticas, así como la salvaguarda del derecho de autor. Su estructura se fundamenta en tres principios esenciales y establece un conjunto de normas que fijan la protección mínima obligatoria que los Estados Contratantes deben garantizar. Los principios básicos son: i) El principio del “trato nacional”, ii) Principio de la protección “automática”, iii) Principio de la “independencia de la protección” (OMPI, s/f).

Antes de analizar los límites y excepciones establecidas en el Convenio de conformidad con el contenido de los derechos patrimoniales o de explotación, se hará referencia al derecho de transformación contemplado en el mismo. De conformidad con el artículo 12 del Convenio, los autores de obras literarias y artísticas tienen el derecho exclusivo de permitir o prohibir cualquier forma de adaptación, arreglo u otra transformación de sus creaciones.

Este derecho resulta relevante al analizar fenómenos como los *remixes* y *mash-ups*, ya que estas prácticas implican necesariamente una transformación de obras preexistentes. En ese sentido, el *remix* -al reconfigurar partes de una obra sonora- y el *mash-up* -al combinar fragmentos de distintas obras- constituyen actos que, por su propia naturaleza, entrarían dentro del ámbito de control del titular del derecho.

Sin embargo, el análisis no puede agotarse en la aplicación estricta del derecho exclusivo de transformación. También debe considerarse si estas formas creativas pueden beneficiarse de alguna excepción o límite legal, especialmente cuando implican un uso transformativo que añade nuevo significado, valor o expresión a las obras originales. En contextos jurídicos donde se aplican doctrinas como el “fair use” o “usos honrados”, es posible argumentar que *remixes* y *mash-ups*, bajo determinadas condiciones podrían ser considerados como un límite o excepción.

El Convenio de Berna contempla determinadas limitaciones y excepciones respecto de los derechos patrimoniales, permitiendo que, en ciertos supuestos, las obras protegidas puedan ser utilizadas sin necesidad de obtener la autorización del titular del derecho de autor ni de efectuar el pago de remuneración alguna. Tales supuestos, comúnmente denominados "libre utilización" de obras protegidas, se encuentran previstos en el párrafo 2) del artículo 9 (reproducción en casos especiales), el artículo 10 (uso de citas y utilización de obras con fines de ilustración en la enseñanza), el artículo 10bis (reproducción de artículos de prensa y utilización de obras para informar sobre acontecimientos actuales) y el párrafo 3) del artículo 11bis (grabaciones efímeras para fines de radiodifusión). Asimismo, el Anexo del Acta de París del Convenio faculta a los países en desarrollo a establecer licencias no voluntarias para la traducción y reproducción de obras en determinados casos relacionados con actividades educativas. En tales circunstancias, la utilización de las obras podrá efectuarse sin la autorización del titular de los derechos, debiendo, no obstante, abonarse una remuneración conforme a las disposiciones establecidas en la legislación nacional aplicable. (OMPI, s/f).

Por otra parte, el Convenio de Berna contempla de forma general dos situaciones en las que se pueden otorgar licencias no voluntarias. La primera se encuentra en el artículo 11bis.2, que se refiere a los derechos de radiodifusión, comunicación al público por cable y otros medios similares para obras ya radiodifundidas. La segunda está en el artículo 13.1, que trata sobre el derecho de autorizar la grabación sonora de obras musicales cuya fijación ya haya sido permitida. (Antequera Parilli et al., 2006).

De conformidad con Antequera (Antequera Parilli et. al, 2006), las licencias no voluntarias pueden ser de dos tipos: las licencias obligatorias y las licencias legales. Se entiende por *licencia obligatoria* "una forma especial del permiso que ha de concederse obligatoriamente, en la mayoría de los casos por las autoridades competentes o por conducto de organizaciones de autores, en condiciones definidas y para tipos determinados de utilización de las obras". Por el

contrario, de las *licencias legales*, “que en virtud de ley autorizan directamente sin previa solicitud ni notificación, las licencias obligatorias están sujetas a una previa solicitud de concesión formal de la licencia, o al menos a una notificación previa al titular del derecho de autor.” (Instituto Nacional del Derecho de Autor, s.f, p.4).

Este esquema revela un mecanismo de equilibrio entre la protección de los derechos patrimoniales del autor y la satisfacción de intereses sociales o culturales, como el acceso a la cultura o la promoción de nuevas formas de expresión creativa. En el caso de los *remixes* y *mash-ups*, el reconocimiento de licencias legales o la eventual implementación de licencias obligatorias podría facilitar su legitimación jurídica, especialmente cuando se trate de usos que no interfieren con la explotación comercial original o que tengan fines transformativos relevantes. De este modo, el análisis de las licencias no voluntarias resulta esencial para entender cómo el derecho puede adaptarse a las dinámicas contemporáneas de producción cultural.

El artículo 9 del Convenio de Berna reconoce el derecho de reproducción y, en su numeral 2, establece que corresponde a las legislaciones nacionales de los Estados miembros, la facultad de autorizar la reproducción de las obras en determinados casos especiales, siempre que dicha reproducción no interfiera con la explotación normal de la obra ni cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor.

En este sentido, el derecho de reproducción de conformidad con lo expuesto por Antequera Parilli siguiendo a Lipszyc, reposa sobre los siguientes principios:

1. Se extiende sobre el todo y cada parte o fragmento de la obra.
2. Se aplica sobre todas las formas de reproducción, sean directas (fotocopias de impresos, grabación en cinta de un disco o cassette, etc.), o bien indirectas (v.gr.: transcripción de una obra literaria para su incorporación en la memoria de un computador, etc.).

3. No importan ni la finalidad de la reproducción (comercial, cultural, benéfica, de investigación o docencia), ni el ámbito en que se utilice (público o privado).

4. Cada reproducción debe ser expresamente autorizada por el autor o titular del derecho.

5. Se protege al autor contra el mero hecho de hacer copias de las obras, con independencia de la cantidad y de que sean o no distribuidas o puestas en circulación.

6. La falta de mención en la ley de determinado medio técnico no puede interpretarse como excluido de la protección, toda vez que el derecho de reproducción concedido al autor tiene un carácter genérico (Antequera Parilli, 1998, p.402-403).

Para Sirinelli (1999):

Dicha facultad se inscribe, sin embargo, en un marco que permite limitar sus efectos perjudiciales para los autores o los derechohabientes. Así, es preciso que la reproducción tolerada en estas condiciones *“no atente a la explotación normal de la obra ni cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos de su autor”*. La fórmula, que podría parecer vaga a un lego en la materia, saca justamente la fuerza que tiene de esta flexibilidad suya. Las tres condiciones acumulativas que impone para que se acepte una excepción al derecho exclusivo se conocen hoy con el nombre de la *“prueba en tres etapas”* (p.6).

Ciertamente, no se aporta una delimitación clara sobre cuáles excepciones deben considerarse aceptables. Incluso cabe cuestionar si contribuyen a una verdadera armonización, dado que otorgan a los Estados contratantes la posibilidad de mantener o introducir nuevas excepciones y limitaciones adaptadas al entorno digital, siempre que estas sean compatibles con las disposiciones del Convenio de Berna. No obstante, puede reconocerse que al menos establecen un marco de análisis común y obligan a los Estados a revisar y, si es necesario,

modificar su normativa interna conforme a esta nueva norma general, conocida como la “regla de los tres pasos” (Sirinelli, 1999).

Aunque la “regla de los tres pasos” -principio rector en el marco del Convenio de Berna- establece un criterio unificado para evaluar la legalidad de las excepciones y limitaciones a los derechos exclusivos, lo cierto es que no delimita con precisión cuáles deben considerarse aceptables. Esta ambigüedad permite a los Estados contratantes mantener o introducir excepciones adaptadas a sus propios contextos, incluyendo los desafíos y oportunidades del entorno digital.

Desde esta perspectiva, si bien podría cuestionarse la eficacia armonizadora del sistema, también puede valorarse positivamente su flexibilidad, al ofrecer un marco común que obliga a los países a analizar y, en caso necesario, reformar sus legislaciones internas bajo parámetros internacionales. Para el caso específico de los *remixes* y *mash-ups*, esta flexibilidad reviste particular importancia: permite explorar la posibilidad de reconocer legalmente estas prácticas dentro del margen de usos permitidos, siempre que su incorporación cumpla con los requisitos de la mencionada prueba -esto es, que se trate de casos especiales, no se afecte la explotación normal de la obra, ni se cause un perjuicio injustificado a los intereses del titular-. Así, la regla de los tres pasos se presenta como un posible puente entre la protección de los derechos de autor y el reconocimiento de nuevas formas creativas propias de la cultura digital.

El artículo 10 del Convenio de Berna contempla la libre utilización de obras en determinados supuestos. En su numeral 1, dispone que serán lícitas las citas extraídas de una obra lícitamente puesta a disposición del público, siempre que se efectúen conforme a los “usos honrados” y en la medida justificada por el fin perseguido. En el numeral 2, se otorga a las legislaciones de los Estados de la Unión, así como a los acuerdos particulares vigentes o que se establezcan entre ellos, la potestad de permitir la utilización legítima de obras literarias o artísticas a título de ilustración de la enseñanza, mediante publicaciones, emisiones de

radiodifusión o grabaciones sonoras o visuales, siempre que dicha utilización respete los “usos honrados” y se ajuste a la finalidad perseguida. Finalmente, el numeral 3 exige que, en las citas y utilidades referidas en los apartados anteriores, se mencione la fuente y el nombre del autor, siempre que este último figure en la fuente utilizada.

Ricketson (2003) sobre la definición de cita expone:

Aunque el Artículo 10.1) no ofrece una definición, por “cita” se entiende la utilización de una parte de un todo mayor -un grupo de palabras de un texto o de un discurso, un pasaje musical o una imagen visual de una pieza musical o de una obra de arte- realizada por una persona distinta al autor de la obra (p.12).

La extensión de una cita debe limitarse a lo estrictamente necesario según un criterio cualitativo, ya que la diversidad de obras y contextos impide establecer una regla exacta. Por ello, el legislador opta por un enfoque general y deja la valoración a los usuarios y, en última instancia, a los jueces (Diéguez, 2020). Finalmente, el Artículo 10.1) no impone restricciones respecto a los tipos de obras que pueden ser objeto de cita (Ricketson, 2003).

En este sentido, al no establecer el legislador una regla fija sobre la cantidad o naturaleza de lo citado, sino más bien un estándar abierto sujeto a interpretación, se abre una ventana de análisis para considerar si ciertos usos en *remixes* o *mash-ups* pueden encuadrarse como citas legítimas. Esto es particularmente significativo cuando tales obras no reproducen material ajeno con fines de explotación directa, sino como parte de una nueva creación que dialoga o resignifica el contenido original.

Además, la ausencia de restricciones en cuanto al tipo de obra susceptible de cita -como lo señala Ricketson (2003)- refuerza la posibilidad de aplicar esta excepción no solo a textos, sino también a obras musicales, visuales o sonoras, lo que incluye expresamente el tipo de material comúnmente reutilizado en *remixes* y *mash-ups*. En consecuencia, este enfoque flexible

otorga a los jueces un papel fundamental al evaluar caso por caso si un *remix* o un *mash-up* pueden estar amparados por el derecho de cita.

El segundo párrafo del artículo 10 del Convenio aborda el uso de obras con fines educativos, delegando su regulación a los Estados miembros. Aunque no declara expresamente su licitud, establece que dicho uso debe ajustarse a los usos honrados y limitarse a lo necesario para la enseñanza, pudiendo realizarse a través de medios como publicaciones, emisiones o grabaciones sonoras o visuales.

Finalmente, el tercer párrafo indica que debe mencionarse la fuente y el nombre del autor, si este aparece en dicha fuente, con el fin de salvaguardar su derecho de paternidad.

Las excepciones orientadas a la ilustración de la enseñanza, previstas en los países de la región, están concebidas para su utilización dentro del ámbito académico, específicamente en el contexto de instituciones educativas o de formación. Esto implica que su aplicación abarca tanto la educación formal como la no formal, siempre que exista una estructura institucional y una comunidad académica organizada con el objetivo de enseñar y aprender (Monroy, 2009).

El segundo párrafo señala que el uso de obras para fines educativos debe limitarse a lo necesario para la enseñanza, siempre ajustándose a los "usos honrados". Este principio es de especial interés en el contexto de los *remixes* y *mash-ups*, dado que muchos de estos trabajos se generan dentro del ámbito educativo, en especial en el marco de proyectos artísticos, críticos o colaborativos. A pesar de que el artículo no otorga una licencia explícita para la creación de remixes con fines educativos, permite un uso flexible de las obras siempre que se respeten los límites establecidos. Por ejemplo, el uso de fragmentos de obras en un *remix* educativo, como parte de una actividad de análisis o experimentación en el aula, podría ser interpretado bajo esta excepción, dado que la finalidad del uso sería ilustrar conceptos o explorar nuevas formas de expresión.

A pesar de lo anterior, dicha regulación establece la necesidad de citar la fuente y el nombre del autor. En el caso de los *remixes* y *mash-ups*, la obligación de dar crédito al autor original no solo es una cuestión legal, sino también ética, ya que la autoría de los creadores originales se ve claramente reflejada en las obras derivadas, independientemente de la transformación que hayan sufrido. Por último, las excepciones para fines educativos, si bien están orientadas a contextos institucionalizados, ofrecen un campo para la experimentación creativa en el marco de la enseñanza. Este ámbito permite la reinterpretación de obras dentro de un contexto que podría justificar ciertos usos de *remixes* y *mash-ups*, especialmente cuando su objetivo es fomentar la creatividad, la reflexión crítica dirigida hacia lo educativa.

Con relación a los usos honrados, la Guía del Convenio de Berna de la OMPI (Masouyé, 1978) establece que “un uso cualquiera no puede ser aceptado como norma: el uso debe ser “honrado” y el empleo de esta expresión en plural “usos honrados” revela la intención de referirse precisamente a lo que es normalmente admisible, a lo que corrientemente se acepte, a lo que no se opone al sentido común. Esto debe ser apreciado de manera objetiva. Al fin y al cabo, la noción de equidad, como cualquier otra, es algo que han de apreciar los tribunales” (p. 67). De acuerdo con Diéguez (2020), “Sería contraria a los usos honrados toda utilización de la obra hecha de mala fe o de manera tal que merezca reprobación o rechazo a juicio de un público objetivo” (p.58).

Los *remixes* y *mash-ups*, si bien son formas innovadoras de expresión artística, pueden entrar en conflicto con la noción de “usos honrados” si se utilizan de manera que se perciban como una apropiación injusta o despectiva de la obra original. De acuerdo con la interpretación de Diéguez (2020), cualquier uso de una obra que se realice de mala fe o de forma que sea objetivamente reprochable, va en contra de los “usos honrados”. Esto puede aplicarse a los *remixes* y *mash-ups* cuando estos no respetan los principios de buena fe o cuando la transformación de la obra original se realiza sin tener en cuenta el contexto social o el impacto

sobre el autor original. Por ejemplo, si un *remix* utiliza una obra de forma que perjudique injustamente al creador original o explote la obra sin respeto a su integridad o reconocimiento, este uso podría considerarse contrario a los "usos honrados".

No obstante, es posible argumentar que los *remixes* y *mash-ups* pueden estar dentro de lo que se considera un uso honrado si su creación tiene un propósito legítimo y si se reconoce adecuadamente la autoría de la obra original. En estos casos, los *remixes* y *mash-ups* no solo se consideran aceptables, sino que pueden enriquecer el panorama cultural y artístico, siempre que no se utilicen de manera destructiva ni comercialmente explotadora. Por lo tanto, los tribunales, como señala Masouyé, son los encargados de interpretar de manera objetiva si el uso de la obra cumple con el "uso honrado", tomando en cuenta los valores y normativas actuales de la sociedad.

La noción de "usos honrados" no constituye por sí sola una limitación directa al derecho de explotación, sino que actúa como un criterio orientador para definir las circunstancias en las que pueden establecerse restricciones al ejercicio exclusivo de utilizar o autorizar el uso de obras protegidas por el derecho de autor (Antequera Parilli et. al, 2006).

Ahora bien, resulta importante hacer una pequeña diferenciación entre "usos honrados" y su institución análoga en países de tradición anglosajona *fair use*. Si bien el concepto de *fair use* guarda similitud con el de «usos honrados», en tanto ambos permiten ciertas limitaciones al derecho exclusivo del autor bajo condiciones específicas —como que no se perjudique la explotación normal de la obra ni se cause un daño injustificado al titular, existe una diferencia fundamental entre ambos sistemas. En la tradición jurídica latina, las limitaciones están taxativamente enumeradas en la ley, mientras que, en el sistema estadounidense, el *fair use* opera como una cláusula abierta, otorgando al juez un margen considerable de interpretación caso por caso, siempre que se respeten los criterios generales establecidos por la normativa.

Con relación a los límites, también vale la pena referirse a la aplicación del principio “*ius usus innocui*” o derecho del uso inocuo en materia de Derecho autor como lo ha expuesto la doctrina en esta materia. Al respecto Antequera Parilli refiere que “tampoco constituye un límite en sí mismo al derecho del autor sobre su obra, sino que es un método interpretativo al momento de analizar y aplicar las excepciones o limitaciones previstas en la ley” (Antequera Parilli et.al, 2006, p.30).

En el contexto de los *remixes* y *mash-ups*, el uso inocuo podría ser aplicado para evaluar si el uso de fragmentos de obras preexistentes para la creación de una nueva pieza artística respeta los derechos del autor original y no afecta de manera significativa la explotación normal de la obra original. Si la transformación no perjudica gravemente la capacidad del autor original para explotar su obra o causar un daño a sus intereses, podría considerarse que el uso es inocuo y, por lo tanto, aceptable dentro de los límites de las excepciones legales.

El artículo 10 *bis* del Convenio de Berna contempla otras modalidades de libre utilización de obras. En su numeral 1, se reserva a las legislaciones de los Estados de la Unión la facultad de autorizar la reproducción por la prensa, la radiodifusión o la transmisión al público por hilo de artículos sobre temas de actualidad económica, política o religiosa publicados en periódicos o publicaciones periódicas, así como de obras radiodifundidas de carácter análogo, siempre que no se haya reservado expresamente el derecho de reproducción, radiodifusión o transmisión. En todo caso, deberá indicarse claramente la fuente, quedando la sanción por el incumplimiento de esta obligación sujeta a la legislación del Estado donde se solicite la protección. En el numeral 2, igualmente se reserva a las legislaciones nacionales la facultad de regular las condiciones en las que, con motivo de la difusión de informaciones sobre acontecimientos de actualidad mediante fotografía, cinematografía, radiodifusión o transmisión por hilo al público, puedan ser reproducidas y puestas a disposición del público, en la medida justificada por el objetivo

informativo, las obras literarias o artísticas que deban ser vistas o escuchadas en el desarrollo de dicho acontecimiento.

El artículo 11 *bis* del Convenio de Berna regula los derechos de radiodifusión y derechos conexos. En su numeral 1, establece que los autores de obras literarias y artísticas dispondrán del derecho exclusivo para autorizar: 1º) la radiodifusión de sus obras o su comunicación pública a través de cualquier medio destinado a la difusión sin hilo de signos, sonidos o imágenes; 2º) toda comunicación pública, por hilo o sin hilo, de la obra radiodifundida, cuando dicha comunicación sea efectuada por un organismo distinto del que realizó la radiodifusión originaria; 3º) la comunicación pública de la obra radiodifundida mediante altavoz o cualquier instrumento análogo destinado a transmitir signos, sonidos o imágenes. En su numeral 2, se reserva a las legislaciones internas de los Estados miembros de la Unión la facultad de determinar las condiciones de ejercicio de los derechos enunciados en el párrafo anterior, siempre que tales condiciones se limiten exclusivamente al territorio del Estado que las establezca y no vulneren ni el derecho moral del autor ni su derecho a percibir una remuneración equitativa, cuya fijación, en ausencia de acuerdo amistoso, corresponderá a la autoridad competente. El numeral 3 dispone que, salvo pacto en contrario, la autorización otorgada conforme al numeral 1 no incluirá el derecho a grabar la obra radiodifundida mediante instrumentos destinados a la fijación de sonidos o imágenes. No obstante, las legislaciones nacionales podrán regular las grabaciones efímeras realizadas por organismos de radiodifusión, siempre que dichas grabaciones se efectúen por medios propios y para sus propias emisiones. Asimismo, se podrá autorizar la conservación de dichas grabaciones en archivos oficiales debido a su carácter excepcional como documentación.

El artículo 12 reconoce a los autores de obras literarias o artísticas el derecho exclusivo a autorizar cualquier forma de adaptación, arreglo o transformación de sus creaciones, reservándoles así la facultad de decidir sobre modificaciones sustanciales que afecten la integridad o estructura original de la obra.

En relación con los *remixes* y *mash-ups*, este derecho exclusivo adquiere una relevancia particular. Estas prácticas, que implican la manipulación o la remezcla de obras preexistentes para crear algo nuevo, dependen de la transformación sustancial de la obra original. Así, los autores de las obras originales tienen el derecho de decidir si permiten o no que sus creaciones sean utilizadas de esta manera. El artículo 12 asegura que los autores mantengan control sobre el uso de sus obras, permitiéndoles autorizar o prohibir transformaciones que puedan alterar el sentido, el estilo o la integridad de la obra original.

Este derecho, sin embargo, no es absoluto. Como se ha expuesto en líneas precedentes, existen limitaciones y excepciones legales que permiten, bajo ciertas condiciones, la modificación de obras protegidas sin el consentimiento explícito del autor. Las excepciones, como los "usos honrados", permiten que ciertos usos de las obras modificadas sean legales, incluso si no se obtiene autorización del titular del derecho. Sin embargo, tales excepciones están sujetas a estrictos criterios y deben cumplir con condiciones que no perjudiquen la explotación normal de la obra original ni causen un daño injustificado a los intereses del autor.

El artículo 13 del Convenio de Berna establece que los Estados miembros pueden prever reservas y condiciones respecto al derecho exclusivo del autor de una obra musical —y del autor de la letra, si la hubiere— para autorizar la grabación sonora de dicha obra, siempre que esta ya haya sido previamente autorizada. No obstante, dichas reservas tendrán efectos estrictamente limitados al territorio del Estado que las adopte y no podrán vulnerar el derecho del autor a recibir una remuneración equitativa, determinada por la autoridad competente en caso de no existir acuerdo. Asimismo, se permite que las grabaciones realizadas conforme a las disposiciones del artículo 13.3 de los Convenios de Roma (1928) y Bruselas (1948) puedan ser reproducidas en el mismo país sin necesidad del consentimiento del autor durante un plazo de dos años desde que dicho país quede obligado por la presente Acta. Finalmente, las grabaciones efectuadas en virtud

de estas disposiciones, si son importadas sin autorización a un país donde no sean lícitas, podrán ser objeto de decomiso.

Aunque el Artículo 13.1 no alude de manera explícita a las "licencias obligatorias", la mención a las "reservas y condiciones" que pueden imponerse al derecho exclusivo del autor para la grabación de su obra, así como la exigencia de que tales restricciones no vulneren su derecho a percibir una remuneración equitativa, permiten interpretar que dichas licencias están implícitamente comprendidas dentro del alcance de la norma (Ricketson, 2003).

Las reservas y condiciones solo serán aplicables una vez que el autor haya otorgado autorización previa para la grabación de la obra musical junto con sus letras, lo que significa que corresponde exclusivamente al autor determinar el momento en que tendrá lugar la primera explotación mecánica de su creación, y cualquier limitación solo podrá establecerse con posterioridad a dicha autorización inicial. (Ricketson, 2003).

La posibilidad de que los Estados establezcan "reservas y condiciones" implica que, en ciertos casos, el uso de la obra puede ser permitido sin la autorización directa del autor, pero siempre bajo ciertas condiciones que deben alinearse con el principio de remuneración equitativa para el autor. Esta disposición tiene un impacto directo sobre la creación de *remixes* y *mash-ups*, ya que los autores de obras musicales tienen el derecho de determinar quién puede utilizar su obra para grabaciones, y los creadores de *remixes* y *mash-ups* que deseen usar material protegido por derechos de autor deben tener en cuenta estas limitaciones.

Además, la interpretación de que las "licencias obligatorias" están implícitamente comprendidas en este artículo es relevante para los *remixes* y *mash-ups*, ya que proporciona una vía para que terceros obtengan el derecho de utilizar obras protegidas sin necesidad de un consentimiento previo del autor, pero en condiciones específicas que deben ser acordadas por la autoridad competente.

Con relación a la “remuneración equitativa” no se proporciona una definición precisa del término. Si bien corresponde inicialmente a las partes establecer el monto mediante negociación, la incorporación de una disposición de esta naturaleza en el derecho interno tiende a reducir la capacidad negociadora del autor. Por ello, la intervención de la autoridad competente resulta esencial, ya que deberá realizar una valoración hipotética sobre la suma que se habría acordado si no existiera una licencia obligatoria. En definitiva, será la legislación nacional la que establezca los criterios aplicables a esta materia. (Ricketson, 2003).

2. Acuerdo Sobre los Aspectos De Los Derechos De Propiedad Intelectual Relacionados Con El Comercio

Según el artículo 9.1 del Acuerdo sobre los ADPIC, se reconocen como válidas las limitaciones y excepciones al derecho de autor previstas en los artículos 1 al 21 del Convenio de Berna (Monroy, 2009). Este artículo reafirma el reconocimiento y la vigencia de las limitaciones y excepciones al derecho de autor ya contempladas en el Convenio de Berna, específicamente en sus artículos 1 al 21. Este reconocimiento implica que los Estados miembros de la OMC no solo deben respetar los derechos exclusivos conferidos por dicho Convenio, sino también las excepciones establecidas en el Convenio de Berna.

El artículo 13 establece que los Miembros deberán restringir las limitaciones o excepciones a los derechos exclusivos a casos especiales determinados, pero estas limitaciones no deben afectar de manera indebida la explotación normal de la obra ni ocasionen un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del titular de los derechos.

Este punto es particularmente relevante en el contexto de prácticas creativas como los *remixes* y *mash-ups*, ya que ofrece una base jurídica que puede legitimar ciertos usos transformadores de obras preexistentes, siempre que estos se ajusten a las excepciones admitidas por el Convenio. Sin embargo, dado que el Convenio de Berna no define de forma exhaustiva cuáles usos están permitidos, corresponde a cada Estado regular internamente estas

excepciones dentro del marco de la llamada “regla de los tres pasos”. Esto significa que los *remixes* y *mash-ups* solo podrán considerarse legales si se inscriben en un uso específico, no interfieren con la explotación normal de la obra y no causan un perjuicio injustificado al titular de los derechos.

En consecuencia, este artículo no amplía las excepciones, pero sí consolida su validez internacional y obliga a los Estados a aplicarlas dentro de los límites definidos por el derecho internacional, lo cual es un punto clave para armonizar la protección del derecho de autor con las nuevas formas de creación digital.

El artículo 13 del Acuerdo sobre los ADPIC, que establece la regla de los tres pasos, parece aplicable únicamente a las limitaciones o excepciones relacionadas con el derecho de autor, excluyendo a los derechos conexos. Esto se debe a que el artículo 13 sigue a las disposiciones que abordan específicamente el derecho de autor, y no es sino a partir del artículo 14 cuando se inicia el desarrollo de la protección para los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión. Además, el artículo 14.6 del Acuerdo contiene una disposición específica sobre limitaciones o excepciones en relación con los derechos conexos. En el texto del artículo 13 se hace referencia a la explotación normal de “la obra”, sin mencionar específicamente las interpretaciones o ejecuciones artísticas, los fonogramas o las emisiones de radiodifusión. Por lo tanto, conforme al Acuerdo sobre los ADPIC, la regla de los tres pasos no se aplicaría a las limitaciones o excepciones relativas a los derechos conexos (Monroy, 2009).

Sin embargo, según refiere Vásquez, a finales de la década de los ochenta, el desarrollo del entorno digital evidenció la insuficiencia del marco jurídico existente. Las disposiciones del Convenio de Berna y de la Convención de Roma resultaban inadecuadas para afrontar los desafíos derivados de las nuevas tecnologías. En respuesta, los Tratados Internet adoptados en 1996 extendieron expresamente la aplicación de la prueba de los tres pasos a la totalidad del

derecho de autor, así como al ámbito de los derechos conexos, superando su aplicación restringida al derecho de reproducción. No obstante, dichos tratados no incorporaron limitaciones específicas. Durante su elaboración, se debatió la aplicabilidad del derecho de reproducción en el entorno digital, particularmente en lo relativo a reproducciones temporales o transitorias. Este debate influyó directamente en la redacción de normas posteriores pero la única disposición adoptada por consenso fue una Declaración Concertada sobre el derecho de reproducción. Asimismo, se acordó otra Declaración Concertada en torno a la necesidad de adaptar las limitaciones y excepciones del derecho de autor a las particularidades del entorno digital (Antequera Parilli et al., 2006).

Desde una perspectiva doctrinal, el artículo 13 del ADPIC ha generado debate en torno al alcance de la regla de los tres pasos y su aplicabilidad a los derechos conexos. Monroy (2009) sostiene que dicha disposición se refiere exclusivamente a los derechos de autor, ya que se ubica en la parte del Acuerdo dedicada a regular estos derechos (artículos 9 a 13), mientras que los derechos conexos son abordados posteriormente, a partir del artículo 14. En este sentido, señala que la expresión “la obra” utilizada en el artículo 13 no incluye interpretaciones, fonogramas ni emisiones, lo que refuerza su posición de que la regla de los tres pasos no es aplicable a las limitaciones o excepciones relativas a los derechos conexos.

Sin embargo, Vásquez (Antequera Parilli, 2006) adopta una postura más amplia y evolutiva, destacando que el surgimiento del entorno digital puso en evidencia la insuficiencia de los marcos jurídicos tradicionales, como el Convenio de Berna y la Convención de Roma, para afrontar los nuevos desafíos tecnológicos. En respuesta, los Tratados Internet de 1996 (Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor y Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas) extendieron expresamente la aplicación de la regla de los tres pasos no solo a todo el derecho de autor, sino también al ámbito de los derechos conexos. Esta interpretación se sustenta en las declaraciones concertadas adoptadas durante la negociación de dichos tratados,

las cuales reconocen la necesidad de adaptar las limitaciones y excepciones al nuevo contexto digital.

La diferencia entre ambas posiciones no es meramente interpretativa, sino que tiene implicaciones prácticas relevantes, especialmente en relación con las creaciones digitales contemporáneas como los *remixes* y *mash-ups*. Estas prácticas, que combinan fragmentos de obras, interpretaciones y fonogramas preexistentes, requieren de un análisis jurídico que considere tanto los derechos de autor como los derechos conexos. Desde la postura de Monroy, el análisis se limitaría a las excepciones aplicables al derecho de autor, sin contemplar el régimen de los derechos conexos. En contraste, la interpretación propuesta por Vásquez permitiría una evaluación integral del sistema de propiedad intelectual, facilitando un mayor margen de acción para usos transformadores, siempre que estos cumplan con los criterios de la regla de los tres pasos: casos especiales, no afectación a la explotación normal de la obra, y ausencia de perjuicio injustificado a los intereses legítimos del titular.

En consecuencia, resulta más coherente con las exigencias del entorno digital contemporáneo asumir la postura de Vásquez, en tanto que permite abordar de forma armónica las tensiones entre el derecho exclusivo y los usos creativos derivados, como los *remixes* y *mash-ups*, que constituyen una expresión significativa de la cultura participativa actual.

Para Ricketson, 2003:

El Artículo 13 del Acuerdo sobre los ADPIC se aplica a otros “derechos exclusivos”, aparte del derecho de reproducción, que están protegidos en virtud de los Artículos 1 a 21 del Convenio de Berna, a saber, el derecho de traducción (Artículo 8), el derecho de representación o de ejecución públicas (Artículo 11), el de radiodifusión y otras comunicaciones (Artículo 11bis), de recitación pública (Artículo 11ter) y de adaptación (Artículo 12). Asimismo, se aplica a los derechos protegidos expresamente en virtud del

propio Acuerdo sobre los ADPIC, en este caso el derecho de arrendamiento limitado, contemplado en el Artículo 11. Además, debe interpretarse junto con las demás limitaciones y excepciones permitidas con arreglo al Convenio de Berna, algunas de las cuales se aplican al derecho de reproducción y a otros derechos exclusivos. El Artículo 13 del Acuerdo sobre los ADPIC tendrá modalidades distintas de aplicación según los tipos de derechos y excepciones de que se trate (p.53).

El artículo 14 del ADPIC establece derechos para los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión. Los artistas intérpretes o ejecutantes tienen el derecho de impedir la fijación no autorizada de sus interpretaciones, así como su reproducción, difusión por medios inalámbricos y comunicación pública en vivo. Los productores de fonogramas pueden autorizar o prohibir la reproducción de sus fonogramas. Por su parte, los organismos de radiodifusión tienen el derecho de impedir la fijación, reproducción y retransmisión de sus emisiones sin su autorización, y, en caso de que no se otorguen estos derechos, los titulares de los derechos de autor sobre el contenido emitido podrán impedir tales actos. Además, los miembros del ADPIC pueden aplicar un sistema de remuneración equitativa para los derechos relacionados con el arrendamiento de fonogramas, siempre que no perjudique los derechos exclusivos de reproducción. La duración de la protección para los artistas y productores no debe ser inferior a 50 años, y la de los organismos de radiodifusión a 20 años. Finalmente, los miembros pueden establecer limitaciones y excepciones a estos derechos conforme a la Convención de Roma y a las disposiciones del Convenio de Berna.

Los artistas intérpretes o ejecutantes reciben protección contra la fijación no autorizada de sus interpretaciones, así como contra su reproducción, emisión y comunicación pública. Se reconoce así su derecho a controlar la explotación secundaria de sus actuaciones, un aspecto clave en la era de la digitalización masiva de contenidos.

En el caso de los productores de fonogramas, el derecho a autorizar o prohibir la reproducción de sus fonogramas refuerza su posición dentro del mercado, especialmente frente al uso no autorizado en plataformas digitales o servicios de transmisión. Un elemento relevante del artículo es la posibilidad para los Estados miembros de establecer un sistema de remuneración equitativa en relación con el arrendamiento de fonogramas, siempre que ello no perjudique el derecho exclusivo de reproducción. Esto abre la puerta a enfoques más flexibles que favorecen el acceso y la circulación de obras grabadas, sin eliminar la compensación para los titulares.

Finalmente, el artículo reafirma que los miembros pueden establecer limitaciones y excepciones, siempre que estas se encuentren en conformidad con la Convención de Roma y, de forma más general, con el marco del Convenio de Berna. Esto subraya la necesidad de equilibrar los intereses de los titulares con el acceso legítimo al contenido por parte del público, y conecta directamente con debates actuales sobre la aplicabilidad de dichas excepciones a contextos como el digital, los *remixes* y *mash-ups*, donde se reutilizan interpretaciones y fonogramas preexistentes.

3. Convención Internacional Sobre La Protección De Los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Los Productores De Fonogramas y Los Organismos De Radiodifusión (Convenio De Roma)

Así como refiere Vásquez: “La Convención de Roma de 1961 no trajo consigo una armonización de las limitaciones de los derechos conexos. El artículo 15 de la Convención de Roma contiene la única disposición relativa a la posible adopción de limitaciones de los derechos conexos” (Antequera Parilli et. al, 2006, p.299).

La Convención reconoce tres categorías de derechos conexos al derecho de autor: los correspondientes a los artistas intérpretes o ejecutantes, a los productores de fonogramas y a los organismos de radiodifusión. La extensión y condiciones de protección de estos derechos

varían significativamente entre sí, y las posibles limitaciones o excepciones aplicables están reguladas en el artículo 15, el cual tiene un carácter facultativo, ya que otorga a los Estados contratantes la posibilidad —pero no la obligación— de establecer ciertas excepciones o limitaciones a estos derechos. Las limitaciones permitidas conforme a dicho artículo se dividen en dos grupos: primero, las excepciones expresamente enumeradas en el artículo 15.1; y segundo, aquellas limitaciones que ya estén contempladas en las leyes nacionales en relación con la protección de obras literarias y artísticas, según lo previsto en el artículo 15.2 (Ricketson, 2003).

Las limitaciones previstas por la Convención de Roma de 1961 respecto a los derechos conexos resultan más amplias que las aplicables al derecho de autor, incluyendo usos como el privado, breves extractos en informaciones de actualidad, fijaciones efímeras por emisoras y fines educativos o científicos. Además, se asume que las excepciones válidas para los derechos de autor también aplican a los conexos. Sin embargo, esta Convención no establece una cláusula general como la regla de los tres pasos del Convenio de Berna (Sirinelli, 1999).

El **artículo 15** de la Convención establece que los Estados Contratantes podrán incorporar en su legislación excepciones a los derechos conexos en ciertos casos específicos: uso privado, utilización de fragmentos breves con fines informativos sobre hechos noticiosos, fijaciones efímeras realizadas por organismos de radiodifusión para sus propias emisiones, y usos con fines exclusivamente docentes o de investigación científica. Además, se permite que los Estados establezcan limitaciones semejantes a las previstas para el derecho de autor en su normativa nacional, en relación con la protección de artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión. Sin embargo, aclara que solo podrán imponerse licencias u autorizaciones obligatorias si estas resultan compatibles con las disposiciones de la Convención.

Es así que, para Sirinelli (1999):

El Acuerdo sobre los ADPIC que contribuiría a generalizar esta prueba al extenderla a todas las excepciones o restricciones a los derechos de autor, no prevé en ninguna parte una medida similar relativa a los derechos conexos. El tratado de la OMPI del 20 de diciembre de 1996 sobre interpretación o ejecución y fonogramas no cita ninguna excepción particular pero, y esto es un gran progreso, impone la “prueba de las tres etapas” a todas las excepciones relativas a los derechos conferidos a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de fonogramas (artículo 16). Al igual que en el caso de los derechos de autor, esta disposición faculta a las partes contratantes para mantener y establecer nuevas excepciones y limitaciones apropiadas al soporte digital siempre que *“no atenten a la explotación normal de la interpretación o ejecución o del fonograma ni causen un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del artista intérprete o ejecutante o del productor del fonograma.”* (p.7).

El artículo 16.1 del Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) recoge los principios esenciales establecidos previamente en el artículo 15.2 de la Convención de Roma (Antequera Parilli et.al, 2006). El artículo 16.1 del Tratado WPPT establece lo siguiente:

Artículo 16.- Limitaciones y excepciones.

1) Las Partes Contratantes podrán prever en sus legislaciones nacionales, respecto de la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas, los mismos tipos de limitaciones o excepciones que contiene su legislación nacional respecto de la protección del derecho de autor de las obras literarias y artísticas.

El señalamiento de Sirinelli (1999) respecto a la ampliación de la “regla de los tres pasos” más allá del ámbito tradicional del derecho de autor revela una evolución significativa en el tratamiento normativo de los derechos conexos en el marco internacional. Mientras el Acuerdo

sobre los ADPIC (1994) adoptó la regla como un estándar general aplicable a las limitaciones y excepciones al derecho de autor (artículo 13), dejó fuera de su alcance de forma expresa a los derechos conexos según refieren algunos doctrinarios, los cuales fueron abordados únicamente en el artículo 14, sin establecer una cláusula general equivalente.

No obstante, esta omisión parece corregirse con la adopción del Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) de 1996, cuyo artículo 16 incorpora expresamente la regla de los tres pasos para las limitaciones relativas tanto a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes como a los productores de fonogramas. La inclusión de esta disposición representa, como indica Sirinelli, un “gran progreso”, ya que establece un criterio de compatibilidad sustancial entre las limitaciones que los Estados pueden introducir y la protección efectiva de los intereses legítimos de los titulares de derechos conexos.

Al aplicar la regla de los tres pasos -es decir, que la excepción esté *limitada a ciertos casos especiales, no interfiera con la explotación normal de la obra y no cause un perjuicio injustificado al titular del derecho*- el WPPT dota de coherencia sistemática al régimen internacional de propiedad intelectual.

El reconocimiento explícito de esta regla en el WPPT resulta especialmente relevante frente a las prácticas contemporáneas como los *remixes* y *mash-ups*, que a menudo reutilizan grabaciones fonográficas e interpretaciones previas. La norma permite que los Estados adapten sus sistemas legales a estas formas de expresión cultural contemporánea, siempre que dicha adaptación respete las condiciones impuestas por la regla. Así, el estándar se convierte en una herramienta clave para evaluar la legalidad de excepciones que busquen facilitar la creatividad transformadora sin menoscabar el mercado legítimo de explotación de los fonogramas originales ni los derechos de sus intérpretes.

Capítulo V. Estudio de la legislación, doctrina y jurisprudencia venezolana sobre limitaciones y excepciones al Derecho de Autor.

1. Legislación y doctrina

Constitución de la República Bolivariana de Venezuela

El artículo 98 establece la libertad de creación cultural, que abarca la producción, inversión y divulgación de obras en diversas áreas. Se garantiza la protección legal del derecho de autor y de propiedad intelectual sobre obras científicas, literarias, artísticas e innovaciones, conforme a la legislación nacional e internacional.

En el artículo 124 se establece la protección de la propiedad intelectual colectiva de los conocimientos y tecnologías de los pueblos indígenas. Se prohíbe el registro de patentes sobre estos conocimientos y los recursos genéticos asociados, garantizando que su uso genere beneficios colectivos.

Ley sobre el Derecho de autor

El artículo 1 de ley protege los derechos de los autores sobre todas las obras del ingenio con carácter creativo, sin distinción de género, mérito o destino. Los derechos de autor son independientes de la propiedad del soporte material y no requieren formalidades para su protección.

Este artículo enuncia un principio amplio de protección, esto es que, cualquier manifestación del ingenio humano que posea carácter creativo será objeto de tutela, sin que importe su género, valor estético o finalidad. Este enfoque, en teoría, permitiría a los *remixes* y los *mash-ups*. El artículo no define qué se entiende por “carácter creativo”, lo cual deja un margen de interpretación amplio que puede ser resuelto mediante doctrina y criterios jurisprudenciales. En el caso de los *remixes* y los *mash-ups*, que consiste en combinar o modificar fragmentos de obras protegidas, la determinación del carácter creativo puede estar sujeta a criterios subjetivos y, en algunas ocasiones, restrictivos.

En el artículo 3 se establece que las traducciones, adaptaciones, transformaciones, antologías, compilaciones y bases de datos que impliquen una selección o disposición original son consideradas obras derivadas protegidas.

Esta disposición resulta especialmente relevante para el objeto de esta investigación, en tanto reconoce como obras protegidas aquellas que, sin ser completamente originales, derivan de otras mediante procesos de adaptación, transformación o arreglo. En otras palabras, la ley admite la existencia de obras derivadas que, por su carácter creativo propio, merecen protección independiente.

Desde esta perspectiva, los *remixes* y *mash-ups* podrían, en principio, considerarse como formas contemporáneas de “transformación” o “arreglo” de obras preexistentes. Estas prácticas creativas implican una intervención artística sobre material ya existente con el objetivo de producir una obra nueva, cuya originalidad puede derivar tanto de la selección como de la combinación, fragmentación o aporte de un nuevo significado del contenido de origen.

El artículo 21 establece que el derecho exclusivo del autor comprende la autorización sobre traducciones, adaptaciones, arreglos y demás transformaciones de su obra.

Este artículo consagra uno de los aspectos elementales del derecho de autor, esto es, el derecho exclusivo del titular sobre la transformación de su obra. Es decir, no solo se protege la reproducción o difusión del contenido original, sino también cualquier forma de modificación sustancial que derive en una obra nueva basada en la preexistente.

Los *remixes* y los *mash-ups* suponen, por definición, implican una transformación de obras preexistentes. Al establecerse que solo el autor puede hacer o autorizar dichas transformaciones, el artículo 21 pone a los creadores de *remixes* y *mash-ups* en una posición jurídica de dependencia absoluta del consentimiento del titular de derechos. Esta situación resulta poco realista en la práctica ya que, si se considera la velocidad y el volumen de creación

en plataformas digitales, donde obtener autorizaciones previas para cada fragmento que se use puede ser un proceso inviable.

En el artículo 23 se establece que el autor tiene el derecho exclusivo de explotación económica de su obra. La expropiación de este derecho solo puede realizarse por utilidad pública o interés general, conforme a normas especiales. Mientras la obra sea inédita, su explotación no es embargable. En este sentido, el artículo 60 de la Ley refiere que el autor tiene la facultad de autorizar públicamente el uso de su obra por parte de terceros. Sin embargo, dicha autorización puede ser revocada por causa justificada, utilizando el mismo medio mediante el cual fue otorgada o uno equivalente. Esta revocatoria no afectará a quienes, actuando de buena fe, ya hubiesen iniciado la explotación de la obra antes de su emisión. No obstante, estas personas no podrán ampliar ni modificar la forma o el alcance de dicha explotación más allá de lo que estuviesen realizando al momento de la revocación.

Ambos artículos establecen las implicaciones del derecho patrimonial como uno de los componentes del derecho de autor, al reconocer que corresponde exclusivamente al autor la facultad de decidir cómo y en qué condiciones se explota económicamente su obra. Esta prerrogativa abarca todas las formas de uso y reproducción, lo cual incluye cualquier transformación o reutilización que pueda generar un beneficio económico o visibilidad pública.

Este requisito de autorización puede resultar problemático en el entorno digital actual, en el que la cultura del *remix* y *mash-up* son prácticas comunes. El marco normativo venezolano, al no prever ninguna excepción o limitación específica en favor de usos creativos no comerciales o transformativos, pone a estos nuevos autores en un riesgo jurídico constante de vulnerar derechos patrimoniales, incluso cuando su intención no sea explotar económicamente la obra, sino reinterpretarla o aportarle un nuevo significado.

El artículo 39 refiere que el derecho de explotación abarca la comunicación pública y la reproducción de la obra. En el artículo 43 se establece que se consideran comunicaciones lícitas aquellas realizadas sin fines lucrativos en el ámbito doméstico, en actos oficiales o religiosos con acceso gratuito, y en contextos científicos o didácticos. El artículo 44 dispone que las reproducciones lícitas incluyen copias personales sin ánimo de lucro, reproducciones parciales con fines educativos o de preservación en bibliotecas, copias de seguridad de programas de computación y reproducciones para procedimientos judiciales o administrativos.

El artículo 39 se alinea con las características del derecho patrimonial reconocida en los convenios internacionales como el Convenio de Berna. No obstante, al establecer un régimen exclusivo sobre estos actos, el artículo 39 encierra una dificultad sustancial para la creación de obras derivadas no autorizadas, como los *remixes* y *mash-ups*, que necesariamente implican la reproducción de fragmentos y su eventual comunicación pública mediante plataformas digitales. En la medida en que estos actos no estén amparados por una licencia o por una excepción legal explícita, estarían *prima facie* vulnerando el derecho de explotación del autor original.

El artículo 43 introduce algunas excepciones al derecho exclusivo de comunicación pública, reconociendo ciertos supuestos de licitud en actos sin fines de lucro y con finalidad social o educativa, como:

- Comunicaciones en el ámbito doméstico;
- Actos oficiales o religiosos con acceso gratuito;
- Finalidades científicas o didácticas.

Estas excepciones son restrictivas y no contemplan expresamente los usos transformativos, ni aquellas formas de reutilización creativa que puedan implicar una forma no comercial de comunicación pública, como ocurre muchas veces en los *remixes* y *mash-ups* difundidos por redes sociales o plataformas como YouTube y SoundCloud.

Estas limitaciones podrían interpretarse como una enumeración taxativa, lo que excluye interpretaciones extensivas que pudieran dar cabida a nuevas prácticas culturales, aun cuando no tengan fines lucrativos. En consecuencia, este marco legal parece ser insuficiente para sostener jurídicamente la comunicación pública de *mash-ups* o *remixes* sin el consentimiento del autor, incluso si no hay ánimo de lucro y se actúa con fines artísticos, experimentales o de crítica.

El artículo 44 establece un conjunto de excepciones al derecho de reproducción, que permiten ciertos usos sin necesidad de autorización del titular de derechos, siempre que se cumplan requisitos específicos. En el contexto actual, donde muchas creaciones digitales (como *remixes* o *mash-ups*) son realizadas en el ámbito privado, con fines artísticos, de experimentación o incluso de difusión cultural sin ánimo de lucro, esta excepción podría invocarse para una interpretación extensiva de la norma.

Asimismo, la excepción referida a usos educativos puede tener una proyección positiva, sobre todo si se considera que muchos procesos de creación y difusión de *remixes* y *mash-ups* se desarrollan en contextos pedagógicos, de formación artística, o como prácticas académicas dentro de instituciones universitarias. Una interpretación favorable del artículo 44 podría permitir considerar ciertas prácticas de *remixes* y *mash-ups* como ejercicios educativos o experimentales, siempre que se respete la finalidad no comercial y el uso del mismo.

A la luz del análisis de los artículos 39, 43 y 44, si bien el marco normativo venezolano no establece de forma explícita una excepción para obras transformativas como los *remixes* o *mash-ups*, sí contiene elementos que podrían servir como punto de partida para su reconocimiento futuro.

Las excepciones relacionadas con el uso personal, educativo y patrimonial son manifestaciones de una política legislativa que reconoce la necesidad de equilibrar el derecho de autor con el interés público, el acceso al conocimiento y la cultura. Este principio puede ser la

base para una interpretación progresiva de la ley, en línea con estándares internacionales y con la evolución de las prácticas creativas contemporáneas.

El artículo 45 señala que el autor de una obra musical puede incorporar pequeños fragmentos de textos literarios o poemas breves, siempre que no hayan sido creados específicamente para dicho fin, debiendo compensar equitativamente al autor del texto.

Aunque el artículo está formulado específicamente en el contexto de letras musicales basadas en textos literarios, contiene principios aplicables al análisis de los *remixes* y *mash-ups*, como por ejemplo:

- La legitimidad del uso de fragmentos breves con finalidad distinta a la original;
- La admisión del uso sin autorización previa, compensado económicamente;
- La licitud de ciertos actos de difusión del contenido transformado

Estos principios pueden justificar la inclusión parcial de otras obras musicales o audiovisuales en nuevas creaciones transformativas, como ocurre en muchos *remixes* o *mash-ups*. Este artículo abre terreno para plantear que el reconocimiento en el ordenamiento venezolano válidamente el uso de obras preexistentes en composiciones creativas, bajo ciertas condiciones, entre ellas, los *remixes* y *mash-ups*.

El artículo 46 establece que, siempre que se identifique claramente al autor y la fuente, es lícito incluir obras ya publicadas dentro de una obra científica original con fines de aclaración, siempre que dicha inclusión sea proporcional a ese propósito. En el caso específico de obras de arte, su reproducción también se permite, aunque no hayan sido publicadas, siempre que estén expuestas de forma permanente al público. Asimismo, se autoriza la cita de partes específicas de obras previamente divulgadas dentro de una obra original en la que el autor utilice el lenguaje como medio de expresión.

Aunque su redacción se refiere principalmente a obras literarias y científicas, este precepto puede ser interpretado para permitir ciertos usos de fragmentos en creaciones digitales transformativas como los *remixes* y los *mash-ups*. En este sentido, puede entenderse como una base normativa que permite reconocer legalmente prácticas creativas contemporáneas que recontextualizan materiales preexistentes, aportando un nuevo mensaje o significado, sin sustituir ni competir directamente con la obra original.

Sobre los derechos conexos

De los Derechos de los Artistas Intérpretes y Ejecutantes.

El artículo 91 dispone que los titulares de derechos conexos podrán hacer uso de todas las normas aplicables a los autores, siempre que sean compatibles con la naturaleza de sus propios derechos. Esto incluye tanto las acciones legales y procedimientos establecidos en el Título VI como las limitaciones a los derechos de explotación previstas en el Título II de la ley. Además, cuando sea pertinente, también podrán beneficiarse de lo dispuesto en los artículos 15, 16 y 59 de esta misma ley.

Se reconoce expresamente que los titulares de derechos conexos -como los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión- pueden ampararse en las disposiciones aplicables a los autores, siempre que estas sean compatibles con la naturaleza de sus derechos. Esto incluye tanto las acciones judiciales, procedimientos y las limitaciones a los derechos patrimoniales establecidas en la Ley. Esta disposición amplía el marco de protección para los actores de la cadena creativa sin equipararlos por completo al autor, permitiendo que también puedan beneficiarse de excepciones legítimas al derecho de explotación. Desde una perspectiva favorable a los *remixes* y *mash-ups*, este artículo puede interpretarse para extender ciertas limitaciones no solo a las obras protegidas, sino también a interpretaciones, fonogramas y emisiones protegidas por derechos conexos, lo que es

especialmente relevante cuando se reutilizan grabaciones o ejecuciones en composiciones transformativas.

El artículo 92 reconoce a los artistas intérpretes o ejecutantes, así como a sus derechohabientes, el derecho exclusivo de autorizar o prohibir la fijación, reproducción y comunicación pública de sus interpretaciones, por cualquier medio. No obstante, no pueden oponerse a que se comunique al público una interpretación si ésta ya fue fijada con su consentimiento y publicada comercialmente. Además, se les concede un derecho moral, que incluye: a) exigir que se vincule su nombre o seudónimo a la interpretación, y b) impedir cualquier alteración que perjudique su decoro o reputación.

Los artistas intérpretes o ejecutantes -o sus derechohabientes- gozan del derecho exclusivo de autorizar o no la fijación, reproducción o comunicación pública de sus interpretaciones, por cualquier medio. No obstante, esta exclusividad presenta un límite importante: si la fijación de la interpretación fue realizada con su consentimiento y publicada con fines comerciales, no podrán oponerse a su posterior comunicación al público. Esta limitación introduce un matiz relevante para el análisis de los *remixes* y *mash-ups*, especialmente aquellos que reutilizan grabaciones comerciales ya difundidas legalmente. En este contexto, podría argumentarse que, una vez autorizada y publicada la fijación original, ciertos usos posteriores - como su incorporación transformativa en una obra nueva- podrían considerarse lícitos, siempre que se respeten los derechos morales del intérprete, como el derecho de paternidad y de integridad de la obra.

Esta disposición abre la posibilidad de compatibilizar el reconocimiento de los derechos de los ejecutantes con formas modernas de creación como los *mash-ups* y *remixes*, siempre que se utilicen grabaciones ya autorizadas y se preserve el respeto al vínculo moral entre el artista y su interpretación.

De los Derechos de los Artistas Intérpretes y Ejecutantes.

El artículo 95 reconoce a los productores fonográficos el derecho exclusivo de autorizar o prohibir la reproducción, importación, distribución al público, alquiler o cualquier otro tipo de uso de las copias de sus fonogramas, por cualquier forma o medio.

Este artículo otorga a los productores fonográficos un control económico sobre sus fonogramas. Al reconocerles el derecho exclusivo de autorizar o no la reproducción y utilización de sus grabaciones, se establece una barrera frente a cualquier forma de apropiación o reutilización no autorizada. Esto tiene implicaciones directas en la creación de *remixes* y *mash-ups*, ya que el uso de fragmentos de fonogramas como “samples” de canciones requeriría, en principio, la autorización del productor. Sin embargo, este derecho exclusivo no es absoluto en su alcance social o cultural. En contextos donde la transformación del fonograma se haga con un propósito artístico legítimo, generando una obra sustancialmente nueva que no compita en el mercado con la original, puede plantearse la necesidad de interpretar este artículo de forma armónica con otros principios del derecho de autor, como el fomento a la creación y el equilibrio entre los intereses de los titulares y los usuarios.

El artículo 96 establece que los productores de fonogramas tienen derecho a recibir una remuneración por la comunicación pública de sus fonogramas, excepto en los casos contemplados en el artículo 43 de la misma Ley (que trata sobre usos sin autorización bajo ciertos límites o excepciones).

Este artículo reconoce un derecho de remuneración -no exclusivo- para los productores de fonogramas cuando sus grabaciones son comunicadas al público. Sin embargo, admite limitaciones. La remisión al artículo 43 (que permite comunicaciones sin fines lucrativos en ámbitos domésticos, educativos o religiosos) introduce una distinción importante: no toda comunicación pública genera automáticamente la obligación de pagar, sino solo aquellas que

escapan de los usos legalmente justificados. En el contexto de los *remixes* y *mash-ups*, esto cobra relevancia cuando tales creaciones se comunican públicamente sin fines de lucro, por ejemplo, en entornos académicos, artísticos o experimentales. En tales casos, puede argumentarse que no se infringe este derecho de remuneración, siempre que el uso se mantenga dentro de los parámetros del artículo 43. Así, el artículo 96 puede ser interpretado como un reconocimiento del interés legítimo del productor, pero también como una vía para justificar ciertos usos transformativos y no comerciales de fonogramas que contribuyen al ecosistema creativo contemporáneo sin sustituir ni perjudicar la explotación del fonograma original.

2. Reglamento de la Ley sobre el Derecho de autor

El artículo 18 dispone que el derecho exclusivo de explotación otorga al titular la facultad de autorizar cualquier forma de utilización de la obra, salvo las limitaciones expresamente establecidas en la ley.

Desde la perspectiva de los *remixes* y *mash-ups*, este artículo implica que cualquier reutilización de una obra protegida -aun cuando sea con fines creativos o transformativos- estaría sujeta a autorización previa del titular, salvo que pueda ampararse en una excepción expresa prevista en la propia ley. Es decir, que la legalidad de este tipo de creaciones depende de que se ajusten a algún límite reconocido por la legislación, como las citas, los usos educativos o la incorporación parcial con justificación científica o artística (por ejemplo, los artículos 43, 44, 45 y 46).

Sin embargo, este artículo también deja abierta una puerta importante: al decir “salvo limitación legal expresa”, permite que el legislador reconozca excepciones y límites al derecho de explotación, lo cual es esencial en el entorno digital donde el acceso, la transformación y la recontextualización de contenidos son parte del proceso creativo.

El artículo 19 establece que las limitaciones al derecho exclusivo de explotación deben interpretarse de manera restrictiva.

Las limitaciones al derecho exclusivo de explotación del autor deben interpretarse de manera restrictiva, lo que significa que no pueden ampliarse por analogía ni aplicarse más allá de los supuestos expresamente contemplados por la ley. Es decir, las excepciones a los derechos patrimoniales son excepcionales y deben aplicarse con cautela para no desvirtuar el carácter exclusivo del derecho.

Desde el punto de vista de los *remixes* y *mash-ups*, este artículo plantea un reto jurídico importante. Al exigir una interpretación restrictiva de las limitaciones, se cierra la posibilidad de aplicar con flexibilidad los límites legales que podrían amparar este tipo de creaciones, como el uso parcial de obras para fines educativos, científicos, artísticos o de crítica. En consecuencia, si un remix no encaja claramente en una de las limitaciones expresas (como las previstas en los artículos 44 a 46), su legalidad será cuestionable, independientemente de su valor transformativo o cultural.

No obstante, esta visión estricta puede ser matizada en el marco de los derechos fundamentales y los estándares internacionales. El derecho comparado ha reconocido, especialmente a través de la prueba de los tres pasos (contenido en el Convenio de Berna y en el ADPIC), que las limitaciones pueden ser válidas si: (1) se aplican a ciertos casos especiales, (2) no afectan la explotación normal de la obra, y (3) no causan un perjuicio injustificado al titular. A partir de este enfoque, es posible defender que ciertas prácticas transformativas como los *remixes* y *mash-ups* podrían encajar en un caso especial que no compita con la obra original ni la sustituya en el mercado, por lo cual podrían considerarse usos lícitos, aunque no estén expresamente tipificados.

Aunque el artículo 19 exige una interpretación restrictiva, ello no excluye la posibilidad de que se reconozca la legitimidad de algunas formas de creación derivada o transformativa cuando se respete el equilibrio entre los derechos del autor y el interés público en la innovación y el acceso a la cultura.

3. Jurisprudencia

Durante el desarrollo de la investigación no se identificó jurisprudencia relevante en el ámbito venezolano que aborde de manera directa el uso de *remixes* o *mash-ups* como posibles límites al derecho de autor. Esta ausencia podría deberse, en parte, a que los conflictos relacionados con este tipo de creaciones no suelen escalar a Tribunales, bien sea por desconocimiento de los derechos en juego, por la informalidad en la circulación de estos contenidos o por la preferencia de las partes involucradas por soluciones extrajudiciales o la inacción. Esta situación genera un vacío interpretativo por parte de los tribunales nacionales respecto a formas contemporáneas de creación derivada en el entorno digital, y limita la posibilidad de establecer criterios jurisprudenciales claros que orienten a los creadores, juristas y operadores jurídicos sobre la legalidad de estas prácticas, lo que refuerza la necesidad de una actualización normativa y doctrinal que contemple expresamente estos nuevos fenómenos culturales.

Capítulo VI. Estudio de la legislación, doctrina y jurisprudencia española sobre limitaciones y excepciones al Derecho de Autor.

1. Legislación y doctrina

Constitución Española

El artículo 149 dispone que el Estado posee competencia exclusiva en materia de legislación relacionada con la propiedad intelectual e industrial.

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (TRLPI)

El artículo 1 se refiere al hecho generador en el que la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica surge en favor del autor por el solo hecho de su creación.

Esta disposición tiene implicaciones clave para los *remixes* y *mash-ups*. En primer lugar, significa que cualquier fragmento de obra que se utilice como parte de un *remix* o *mash-up* -una melodía, una letra, una base rítmica, etc.- ya está jurídicamente protegido, incluso si no ha sido registrada formalmente.

No obstante, este principio también protege al creador del *remix* o *mash-up*. Si bien su obra se construye a partir de elementos preexistentes, en la medida en que incorpore un aporte creativo propio y sustancial -y se convierta en una transformación original-, esa nueva obra también goza de protección automática desde su creación. Esto es fundamental para argumentar que los *remixes* y *mash-ups* no son simples copias o reproducciones, sino nuevas manifestaciones de creatividad que merecen tutela jurídica por sí mismas.

El artículo 2 que regula el contenido de la propiedad intelectual dispone que se compone de derechos de carácter personal y patrimoniales, otorgando al autor plena disposición y derecho exclusivo de explotación, con las limitaciones legales correspondientes.

El artículo 2 establece que la propiedad intelectual comprende tanto derechos de carácter personal (morales) como derechos patrimoniales o económicos, los cuales otorgan al autor la plena disposición y el derecho exclusivo de explotación sobre su obra, salvo las excepciones expresamente contempladas en la Ley.

En el contexto de los *remixes* y *mash-ups*, este artículo es especialmente relevante porque deja claro que cualquier transformación de una obra ajena -como las que implican estas prácticas- incide en ambos planos del derecho de autor: puede afectar el derecho moral del autor de la obra original, y también supone una forma de explotación que requiere autorización previa. Sin embargo, la propia norma señala que este derecho exclusivo no es absoluto, sino que se ejerce "sin más limitaciones que las establecidas en la Ley", lo que remite a las excepciones o usos legítimos previstos en la Ley. Así, aunque este artículo refuerza la posición dominante del autor sobre su creación, también deja margen para que, bajo ciertas condiciones, sea posible realizar usos transformativos sin infringir el derecho de autor.

El artículo 2 TRLPI, introduce el concepto de límites al establecer que la propiedad intelectual comprende derechos tanto morales como patrimoniales, sujetos únicamente a las restricciones previstas por la propia Ley. Las razones que justifican una restricción a los derechos exclusivos de explotación del autor no pueden ser caprichosas; deben estar debidamente fundamentadas. (Diéguez, 2020).

Diéguez (2020) hace referencia "regla de los tres pasos", la cual establece los criterios fundamentales que deben guiar la interpretación de los límites al derecho de autor. Esta regla representa la aplicación concreta de un principio general del Derecho, recogido en el artículo 7 del Código Civil, que exige el ejercicio de los derechos conforme a los principios de buena fe y prohíbe su uso abusivo. El artículo 7 antes citado establece que los derechos deben ejercerse conforme a los principios de buena fe, y que la ley no ampara su uso abusivo o antisocial. En este sentido, cualquier conducta -ya sea una acción u omisión- que, por su intención, propósito

o por las circunstancias en que se lleve a cabo, exceda claramente los límites normales del ejercicio de un derecho y cause perjuicio a terceros, podrá dar lugar a una indemnización y a la adopción de medidas judiciales o administrativas para evitar la continuidad del abuso.

Este artículo reconoce que la propiedad intelectual otorga al autor derechos tanto morales como patrimoniales, pero aclara que estos se ejercen dentro del marco de las limitaciones previstas en la ley. Esta noción es clave para el análisis de prácticas creativas contemporáneas como los *remixes* y *mash-ups*, que —aunque reutilizan obras protegidas— pueden encajar dentro de ciertos límites legítimos al derecho de autor. Como señala Diéguez (2020), las limitaciones a los derechos exclusivos de explotación deben ser jurídicamente justificadas, es decir, no pueden responder a criterios subjetivos o arbitrarios. En el contexto de las creaciones derivadas digitales, esto significa que no basta con afirmar que un *remix* infringe el derecho de autor por incorporar fragmentos ajenos; hay que analizar si dicho uso se ajusta a los límites previstos por la normativa.

En este punto cobra especial importancia la regla de los tres pasos, un principio consolidado tanto en tratados internacionales (como el Convenio de Berna o el ADPIC) como en la legislación española y europea. Esta regla establece que toda excepción o limitación al derecho de autor debe: (1) aplicarse a casos especiales, (2) no afectar negativamente la explotación normal de la obra original y (3) no perjudicar de forma injustificada los intereses legítimos del titular. Desde esta perspectiva, un *remix* o *mash-up* que represente una transformación creativa, no sustituya al original en el mercado y no cause un daño económico significativo, podría considerarse lícito bajo estos parámetros.

Diéguez vincula esta regla con el artículo 7 del Código Civil español, que recoge el principio de buena fe y prohíbe el ejercicio abusivo del derecho. Esta norma refuerza la idea de que los derechos exclusivos de autor no pueden ejercerse para bloquear de manera desproporcionada usos creativos que no lesionan sustancialmente al titular. En este sentido, si un creador de *mash-up* actúa con fines transformativos, no comerciales o incluso paródicos, y el

titular de derechos pretende impedir ese uso sin base suficiente, podría estarse incurriendo en un uso abusivo del derecho, lo que justifica la necesidad de límites normativos más claros.

La incorporación de la "regla de los tres pasos" al ordenamiento jurídico español fue consecuencia del proceso de armonización impulsado por la normativa comunitaria. Sin embargo, en el caso de España, esta incorporación se produjo antes de la aprobación de la Directiva sobre Derechos de Autor en la Sociedad de la Información (DDASI), concretamente con la transposición de la Directiva 96/9/CE sobre bases de datos, a través de la Ley 5/1998, de 6 de marzo (Braga de Siquiera, 2015).

En el caso español, como señala Braga de Siqueira (2015), la introducción formal de esta regla no fue una consecuencia directa de la Directiva 2001/29/CE (conocida como Directiva sobre Derechos de Autor en la Sociedad de la Información, DDASI), sino que ya había sido introducida previamente con la transposición de la Directiva 96/9/CE sobre la protección jurídica de las bases de datos, mediante la Ley 5/1998. Esto demuestra que la lógica limitativa del derecho de autor mediante criterios objetivos y proporcionados -representada por la regla de los tres pasos- comenzó a formar parte del marco normativo español antes de que se consolidara a nivel comunitario en el ámbito digital.

Este antecedente es especialmente relevante para los *remixes* y *mash-ups*, ya que refuerza el argumento de que el derecho europeo, y por ende el español, no concibe los derechos de autor como absolutos, sino como derechos condicionados por el interés general, la libertad de creación y el equilibrio entre autores y usuarios. Este análisis permite destacar que el marco normativo español ofrece una base conceptual avanzada y coherente para incorporar prácticas culturales digitales dentro del conjunto de usos permitidos por ley, siempre que se respeten los límites previamente establecidos

El artículo 11 sobre obras derivadas dispone que sin afectar los derechos que correspondan al autor de la obra original, también se reconocen como objeto de propiedad intelectual las siguientes creaciones derivadas: las traducciones y adaptaciones; las revisiones, actualizaciones y anotaciones; los compendios, resúmenes y extractos; los arreglos musicales; así como cualquier otra forma de transformación de una obra literaria, artística o científica.

Se reconoce expresamente que las obras derivadas -como traducciones, adaptaciones, arreglos musicales, compendios, resúmenes y, en general, cualquier transformación de una obra literaria, artística o científica- también son objeto de propiedad intelectual, siempre sin perjuicio de los derechos del autor de la obra original. Este artículo es de gran importancia para el estudio de los remixes y *mash-ups*, ya que establece la base legal para considerar a este tipo de creaciones como obras protegidas por el Derecho de Autor, en la medida en que constituyen transformaciones creativas de obras preexistentes. Desde esta perspectiva, los remixes (que modifican, remezclan o reorganizan partes de una obra musical existente) y los mash-ups (que combinan fragmentos de varias obras distintas para generar una nueva) pueden ser entendidos como formas de transformación.

Sin embargo, el mismo artículo deja claro que estos derechos derivados no anulan los derechos del autor de la obra primigenia. Es decir, el titular de una obra derivada tiene derechos sobre su propia aportación creativa, pero necesita autorización del titular de la obra original si desea explotar públicamente esa transformación, salvo que se aplique una excepción legal.

Esto plantea un reto importante para la legitimación jurídica de los *remixes* y *mash-ups*: si bien la Ley permite su protección como creaciones intelectuales originales, también exige que no vulneren los derechos de terceros. Por ello, en la práctica, los creadores de estos contenidos deben operar dentro de los márgenes de licencias, acuerdos de uso, o invocar limitaciones legales como la parodia (art. 39), la cita (art. 32), o incluso los derechos fundamentales, cuando sea posible, para justificar su legalidad.

En el artículo 17 se establece que el derecho exclusivo de explotación corresponde al autor en cualquier modalidad, incluyendo reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, salvo excepciones legales.

El énfasis en la transformación es relevante para el análisis de prácticas contemporáneas como los *remixes* y *mash-ups*, que implican la modificación creativa de obras preexistentes. La norma deja claro que estas modalidades de explotación no pueden realizarse sin la autorización previa del titular, salvo que la Ley disponga alguna excepción expresa, reafirmando la necesidad de respetar el derecho patrimonial.

Lo anterior obliga a los creadores de *remixes* y *mash-ups* a buscar mecanismos legales para obtener autorización o fundamentar su actividad en alguna limitación legal, como las previstas en la Ley, para evitar la vulneración del derecho exclusivo.

La transformación de acuerdo con el artículo 21, comprende la traducción, adaptación o cualquier modificación de la obra que genere una nueva creación, requiriendo autorización del autor de la obra preexistente para su explotación.

La transformación de una obra incluye su traducción, adaptación o cualquier modificación que dé lugar a una nueva creación, lo cual abarca a los *remixes* y *mash-ups*. Esta norma reconoce que el autor de la transformación adquiere derechos sobre su aporte creativo, siempre que la obra derivada cumpla con el requisito de originalidad; sin embargo, subraya que la explotación de dicha obra requiere la autorización del titular de la obra original durante todo el plazo de protección. En consecuencia, aunque se protege la creatividad derivada, persiste la necesidad de obtener permiso para su uso comercial o público, salvo que medie una excepción legal.

El artículo 31 establece que no requieren autorización las reproducciones provisionales sin valor económico independiente y las copias privadas realizadas por personas físicas para uso

personal, sin fines comerciales y a partir de fuentes lícitas. Se excluyen las obras accesibles en línea mediante suscripción, bases de datos electrónicas y programas informáticos.

Lo que dispone este artículo resulta relevante para *remixes* y *mash-ups* en el entorno digital, pues muchas veces implican actos técnicos de reproducción temporal que podrían quedar amparados bajo esta excepción, especialmente en etapas no comerciales del proceso creativo. En segundo lugar, se permite la copia privada sin autorización del titular, siempre que la realice una persona física para uso exclusivamente personal, sin fines comerciales ni asistido por terceros, a partir de una fuente lícita. Si bien esta excepción no legitima la distribución de *remixes* o *mash-ups*, sí protege al usuario individual que los crea o consume en privado, fuera de un contexto profesional.

El artículo 32 establece que es legal incorporar fragmentos de obras ajenas —escritas, sonoras o audiovisuales— así como obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo previamente divulgadas, dentro de una obra propia, siempre que se haga con fines educativos o de investigación científica, a modo de cita, análisis, comentario o crítica, y se indique la fuente y el nombre del autor. Asimismo, los servicios de agregación de contenidos en línea deberán obtener autorización para poner a disposición fragmentos de publicaciones protegidas. El personal docente de la educación reglada, así como el de universidades y organismos públicos de investigación, podrá reproducir, distribuir y comunicar públicamente pequeños fragmentos de obras y obras individuales de carácter plástico o fotográfico figurativo, sin necesidad de autorización, si no hay finalidad comercial y se cumplen ciertas condiciones: que las obras ya hayan sido divulgadas, que no sean libros de texto o publicaciones asimiladas (con excepciones limitadas), que el uso se justifique por su finalidad educativa o investigadora y que se mencione la fuente y el autor, salvo imposibilidad. También se permite la reproducción parcial de obras impresas o susceptibles de serlo. Ciertas excepciones no se aplican a partituras, obras de un solo uso ni a recopilaciones de fragmentos o de obras plásticas o fotográficas aisladas.

El artículo 32 regula el uso lícito de fragmentos de obras ajenas con fines de cita, análisis, docencia o investigación, abriendo así una vía importante para ciertos usos transformativos dentro del marco legal. En su primer apartado, se permite incluir fragmentos de obras ya divulgadas —ya sean escritas, sonoras, audiovisuales o plásticas— en obras propias siempre que su uso responda a una finalidad docente o investigativa, y que se indique adecuadamente el nombre del autor y la fuente.

En el caso de los límites recogidos en el artículo 32 del TRLPI, su justificación radica, en última instancia, en la defensa del interés general, el cual prevalece sobre el interés individual que sustenta el derecho del autor. Estos límites cumplen una función social, ya que permiten el acceso a obras protegidas que resultan especialmente relevantes en contextos educativos, culturales, científicos, entre otros (Diéguez, 2020).

Partiendo de lo anterior, los límites del artículo 32 no son una excepción arbitraria, sino una respuesta a la necesidad de garantizar derechos fundamentales como la educación, la investigación o la libertad de expresión. Desde la perspectiva de los *remixes* y *mash-ups*, este análisis abre espacio para discutir la legitimidad de nuevas formas creativas que se desarrollan dentro de marcos colaborativos o de reutilización cultural. Es decir, si el acceso y reproducción limitada de obras puede justificarse en nombre del interés educativo o científico, también podría explorarse la validez de ciertos usos transformativos con fines culturales, como ocurre en las creaciones derivadas digitales.

Esta disposición resulta especialmente relevante para la cultura digital, ya que podría amparar ciertos tipos de *remixes* o *mash-ups* que se utilicen como forma de comentario, análisis o crítica, particularmente en proyectos académicos o de investigación.

Aunque el artículo excluye expresamente algunas categorías -como partituras musicales, obras de un solo uso o compilaciones de fragmentos- y establece ciertos límites cuantitativos y

contextuales, su enfoque en permitir el uso parcial y justificado de obras ajenas con fines culturales, educativos y científicos ofrece una base legal significativa para ciertos usos creativos, incluyendo los *remixes* y *mash-ups*. En definitiva, si bien no los menciona de forma directa, el artículo 32 puede interpretarse como una herramienta útil para legitimar estas formas de creación siempre que se integren en marcos no comerciales, educativos o críticos, contribuyendo así a una mayor flexibilidad en el ecosistema de la creación digital contemporánea.

El artículo 37 *bis* regula el uso de las obras huérfanas, es decir, aquellas cuyos titulares de derechos no pueden ser identificados o localizados tras una búsqueda diligente. Permite que instituciones como bibliotecas, archivos, museos, centros educativos y organismos públicos de radiodifusión las utilicen sin ánimo de lucro y con fines culturales o educativos, siempre que se respeten ciertos requisitos: se debe mencionar a los autores conocidos, registrar el uso y permitir que los titulares, si aparecen, puedan reclamar sus derechos y recibir una compensación equitativa. La obra debe haber sido publicada o difundida por primera vez en la Unión Europea, y el proceso debe ser registrado ante la autoridad competente.

Estas obras, muchas veces de gran valor histórico, artístico o documental, permanecen inaccesibles por la imposibilidad de identificar o contactar a sus titulares de derechos. Desde la perspectiva de la cultura digital y la creación derivada, como los *remixes* y *mash-ups*. Si bien no menciona expresamente usos creativos, su espíritu podría respaldar proyectos que involucren la reutilización de materiales huérfanos, sobre todo si se enmarcan en proyectos educativos, de archivo o de preservación cultural. Si los *remixes* o *mash-ups* utilizan fragmentos de obras huérfanas preservadas por instituciones públicas, podrían estar amparados legalmente siempre que no persigan fines comerciales y se respete la normativa de búsqueda y registro.

El artículo 39 establece que la parodia de una obra ya divulgada no se considerará una transformación que requiera la autorización del autor, siempre que no genere confusión con la obra original ni cause perjuicio a esta o a su creador.

Tobar (2014) define a la parodia de la siguiente manera:

Es la imitación de cualquier obra, generalmente haciendo uso de aspectos cómicos, sea con objetivo de burla o de homenaje, a partir de la cual se crea una nueva obra original, claramente diferenciada, pero en la cual se identifica todavía la obra originaria (p.17)

La definición de parodia propuesta por Tobar (2014) aporta elementos clave para entender la amplitud del concepto en el ámbito del derecho de autor, especialmente en lo que respecta a las creaciones musicales. Al señalar que la parodia consiste en la imitación de *cualquier* obra, se establece un criterio amplio que no restringe el fenómeno a géneros literarios o audiovisuales, sino que incluye también a las obras musicales. Este enfoque resulta particularmente útil al analizar prácticas contemporáneas como los *remixes* y los *mash-ups*, que muchas veces se valen de fragmentos reconocibles de obras preexistentes.

De igual forma, Tobar destaca que la finalidad de la parodia puede ser tanto la burla como el homenaje, lo cual abre un abanico interpretativo sobre la intención del autor paródico. Aplicado al ámbito musical, esto permite considerar que un *remix* o un *mash-up* podrían inscribirse dentro de la categoría de parodia si su propósito es reinterpretar, ironizar o rendir tributo a una o varias obras musicales. La clave está en que el resultado sea una nueva creación claramente diferenciable, pero que mantenga identificable el vínculo con la obra original. En este sentido, la definición de Tobar sirve como base para argumentar que, bajo ciertas condiciones, estas formas musicales modernas pueden ser comprendidas como expresiones legítimas de parodia y, por ende, beneficiarse de posibles excepciones dentro del régimen de derechos de autor.

Entre las legislaciones que abordan la parodia, se pueden distinguir tres categorías: aquellas que la prohíben expresamente, como es el caso de Colombia; las que no hacen referencia alguna a ella, como ocurre con la legislación venezolana; y las que la autorizan, entre las cuales se encuentran países iberoamericanos como Brasil, Ecuador, Perú, Nicaragua y

España. Ni la doctrina ni la jurisprudencia parecen coincidir en torno a cuáles son los elementos fundamentales que caracterizan a la parodia (Tobar, 2014).

Es fundamental considerar que estas parodias no deben utilizar el material original de la canción, sino que deben recrearlo desde cero, lo cual las distingue de una remasterización. En este contexto, la finalidad humorística resulta clave para evitar que se clasifiquen como un "cover" musical, el cual consiste únicamente en una nueva interpretación de una canción ajustada al estilo del intérprete. (Tobar, 2014).

En este sentido, cabe preguntarse si el carácter transformador de los *remixes* y *mash-ups* podría equipararse a la transformación paródica, especialmente cuando su intención es crítica, irónica o de homenaje. La finalidad humorística o expresiva, elemento central en la delimitación entre parodia y cover según Tobar, también puede estar presente en muchos *mash-ups* y *remixes*, lo que sugiere una posible cercanía conceptual entre estas prácticas y la parodia.

Si se interpreta de forma rígida la exigencia de "no usar material original", se corre el riesgo de excluir del ámbito paródico a una extensa producción musical que, a pesar de utilizar fragmentos existentes, da lugar a obras originales. Por tanto, resulta necesario reconsiderar el criterio de originalidad lo que abriría la posibilidad de reconocer *remixes* y *mash-ups* como formas válidas de parodia bajo ciertas condiciones.

El artículo 40 bis señala que las disposiciones contenidas en el capítulo relativo a las limitaciones no deben entenderse ni aplicarse de forma que provoquen un daño injustificado a los intereses legítimos del autor ni que interfieran con la explotación habitual de las obras a las que se refieren.

Este artículo incorpora en el derecho interno el principio conocido como la regla de los tres pasos, consagrado en el Convenio de Berna (art. 9.2) y reiterado en instrumentos internacionales como el ADPIC y el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT). Esta

regla impone tres condiciones acumulativas que deben cumplir las excepciones y limitaciones a los derechos de autor:

1. La excepción debe estar claramente definida y responder a un interés específico.
2. No deben atentar contra la explotación normal de la obra.
3. Que no perjudiquen injustificadamente los intereses legítimos del autor.

Este artículo intima a interpretar las excepciones (como la cita, la copia privada, el uso educativo o los usos de obras huérfanas) de forma que se respete ese equilibrio entre el interés público y la protección de los derechos de autor.

El artículo 40 bis excluyó el primer paso de la regla de los tres pasos y alteró el orden de los dos restantes. De este modo, su formulación se aparta del texto y estructura establecidos en los tratados internacionales mencionados. En cuanto a su finalidad, a diferencia del artículo 5.5 de la DDASI que se dirige al legislador, el artículo 40 bis de la TRLPI está pensado como una norma interpretativa dirigida a los jueces. Estos deben aplicar los dos criterios previstos al resolver casos concretos, lo que les otorga mayor flexibilidad para ponderar las circunstancias específicas de cada situación. Por ello, resulta fundamental examinar con detenimiento los conceptos clave que integran esta regla – “casos especiales”, “normalidad de la explotación”, “injustificación del perjuicio” o “intereses legítimos” -, así como las ambigüedades que pueden surgir de su aplicación. (Braga de Siquiera, 2015).

Este artículo introduce una formulación singular de la regla de los tres pasos, apartándose tanto del orden como del contenido establecido en los tratados internacionales, como el Convenio de Berna o el ADPIC. Mientras que estos instrumentos plantean los tres elementos de manera acumulativa y estructurada, el artículo 40 bis omite el primero "casos especiales" y reorganiza los dos restantes, lo que ha generado debates doctrinales sobre su alcance y coherencia.

A diferencia del artículo 5.5 de la Directiva 2001/29/CE (DDASI), que orienta al legislador europeo en la creación de excepciones, el artículo 40 bis tiene una naturaleza interpretativa, orientada a guiar a los jueces en la resolución de casos concretos. Esta distinción es clave: mientras que la directiva actúa a nivel normativo general, el TRLPI otorga al juez un margen de flexibilidad considerable para ponderar la legalidad de un uso a partir del análisis contextual y fáctico de cada caso.

Este enfoque judicializado como señala Braga de Siquiera (2015), requiere una atención especial a la ambigüedad de los conceptos que estructuran la regla, como “normalidad de la explotación” o “perjuicio injustificado”, pues su interpretación dependerá en gran medida del criterio del juzgador y de las particularidades de la práctica en cuestión. Este análisis resulta especialmente pertinente en el contexto de una tesis sobre *remixes* y *mash-ups*, ya que estas formas de creación suelen operar en zonas grises. La ausencia del requisito de “caso especial” en el artículo 40 bis puede abrir la puerta a interpretaciones más abiertas y contemporáneas, que tomen en cuenta la transformación y originalidad de estas prácticas, siempre que no perjudiquen de manera injustificada la explotación legítima de las obras originales.

Ahora bien, como es la regla de los tres pasos en el Derecho español. La formulación de la regla de los tres pasos en el artículo 40 bis de la TRLPI presenta ciertas diferencias respecto a la versión recogida en la Directiva 2001/29/CE (DDASI). Esta divergencia se explica por una razón cronológica: el artículo 40 bis fue incorporado al ordenamiento jurídico español mediante la Ley 5/1998, de 6 de marzo, con la finalidad de transponer la Directiva 96/9/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 11 de marzo de 1996, relativa a la protección jurídica de las bases de datos. Al examinar ambas normas, se constata que el legislador español, al redactar dicho precepto, tomó como referencia el contenido y estructura de esta última directiva. (Diéguez, 2020).

La regla de los tres pasos presenta una formulación particular que no sigue de manera estricta el modelo establecido en instrumentos internacionales ni en la Directiva 2001/29/CE (DDASI). El artículo 40 bis del TRLPI refleja esta regla, pero lo hace de forma distinta debido a un factor cronológico y de origen normativo: su incorporación al ordenamiento jurídico español tuvo lugar antes de la aprobación de la DDASI, específicamente a través de la Ley 5/1998, con el objetivo de transponer la Directiva 96/9/CE sobre la protección jurídica de las bases de datos. Como explica Diéguez (2020), esta circunstancia hizo que el legislador español tomara como base la estructura de dicha directiva, en lugar de la que posteriormente adoptaría la DDASI. De ahí se derivan ciertas diferencias, como la ya comentada exclusión del primer paso (“casos especiales”) y la reorganización de los otros dos elementos de la regla.

Este origen y configuración particular de la regla en el TRLPI tiene implicaciones relevantes en su interpretación y aplicación judicial, sobre todo en contextos donde se debaten los límites al derecho de autor frente a nuevos usos creativos, como ocurre con los *remixes* y *mash-ups*. En lugar de imponer un marco normativo rígido y cerrado, la formulación del artículo 40 bis refuerza la discrecionalidad judicial para ponderar, caso por caso, si un uso afecta o no la explotación normal de la obra o si causa un perjuicio injustificado a los intereses del titular de derechos. Esta flexibilidad, a pesar de las críticas puede resultar funcional para adaptar el Derecho de Autor español a la realidad tecnológica y cultural actual, ofreciendo espacios para una interpretación más abierta y equilibrada de las limitaciones, especialmente en el ámbito de la creación digital transformativa.

Como se ha mencionado previamente, el primer paso de la regla de los tres pasos también impone un límite al intérprete, al impedirle reconocer excepciones al derecho de autor que no hayan sido expresamente previstas por el legislador, o aplicar analógicamente las ya existentes. No obstante, esta exigencia no se refleja de forma clara en el artículo 40 bis del TRLPI. De su redacción literal se desprende que el intérprete no puede aplicar los límites de

manera que perjudiquen injustificadamente los intereses legítimos del autor o afecten la explotación normal de la obra. Sin embargo, no se establece expresamente una prohibición de incorporar supuestos distintos a los contemplados legalmente como límites. Esta omisión plantea una cuestión relevante: ¿podría entenderse que nuestro ordenamiento permite, a través de esta vía, la incorporación de nuevos límites, siempre que no afecten sustancialmente la explotación de la obra ni los intereses del autor? En otras palabras, se plantea la interrogante de la aplicación de una figura similar al “fair use” del sistema estadounidense. La cuestión ya ha sido abordada por la jurisprudencia, la cual ha rechazado dicha posibilidad. (Diéguez, 2020).

Este análisis subraya una ambigüedad crítica en el artículo 40 bis del TRLPI, relativa a la posibilidad de introducir nuevos límites al derecho de autor más allá de los expresamente previstos por el legislador. Este punto es altamente relevante para la tesis sobre *remixes* y *mash-ups*, ya que la falta de flexibilidad puede representar una barrera para la legitimación jurídica de estas formas creativas.

En lo que respecta a la tercera y última particularidad, el artículo menciona primero los intereses legítimos del autor antes de hacer referencia a la explotación normal de la obra. Sin embargo, el análisis correcto de la regla de los tres pasos requiere que estos se apliquen de manera secuencial, lo que implica que no debe examinarse el tercer paso si no se ha cumplido previamente con el segundo. Por esta razón, resulta significativo que el legislador español haya modificado el orden establecido de los pasos en la normativa. (Diéguez, 2020).

Esta inversión en el orden de los pasos no es meramente formal: tiene implicaciones interpretativas significativas. Como señala Diéguez (2020), el correcto análisis de la regla exige una aplicación secuencial. Es decir, no debería evaluarse si existe un perjuicio injustificado a los intereses del autor si antes no se ha verificado que la explotación normal de la obra no se vea afectada. Esto responde a una jerarquía de protección: primero se protege el mercado de la obra,

como sustento económico del derecho de autor, y solo si esa condición se respeta, se pasa a ponderar los intereses subjetivos del titular.

La modificación de este orden por parte del legislador español puede generar confusión en la aplicación judicial, al no adecuarse con los estándares internacionales y europeos que sirven de referencia. Esto cobra especial importancia en el contexto de prácticas como los *remixes* y *mash-ups*, donde precisamente se debate si esas nuevas formas de uso afectan o no la explotación comercial tradicional de las obras originales, y en qué medida los intereses legítimos del autor deben ceder frente a nuevos usos creativos y culturales. La alteración del orden en la regla de los tres pasos puede debilitar la alineación con el marco internacional, sino que también obstaculiza una interpretación progresiva que pueda abrir espacio a expresiones artísticas derivadas que no compitan económicamente con la obra original, pero sí generen valor social y cultural.

En el contexto de los *remixes* y *mash-ups*, el artículo 40 bis puede ser interpretado de dos maneras:

- Restrictivamente. Al usarse como argumento para limitar cualquier uso transformador que pueda suponer una "interferencia" con la explotación de la obra original, por ejemplo, si un remix sustituye económicamente al original o no reconoce al autor.
- Flexiblemente. Como herramienta de ponderación: si el uso creativo cumple una función distinta (parodia, crítica, homenaje), no afecta negativamente el mercado de la obra original y no lesiona de forma injustificada los intereses del autor, podría considerarse legítimo bajo un análisis conforme a la regla de los tres pasos.

No todos los *remixes* o *mash-ups* están prohibidos, pero sí deben superar esta prueba para considerarse una excepción. Esto abre la puerta a argumentar que ciertos usos

transformadores no comerciales y creativos pueden ser admisibles, siempre que respeten la proporcionalidad, finalidad y el impacto en el mercado original.

El artículo 41 establece que cuando los derechos de explotación de una obra se extinguen, esta ingresa al dominio público. A partir de ese momento, cualquiera puede utilizarla, siempre y cuando se mantenga el reconocimiento del autor y se preserve la integridad de la obra, según lo establecido en los apartados 3 y 4 del artículo 14.

Aunque se elimina la necesidad de autorización o pago por el uso de la obra, se mantiene la obligación de atribuir correctamente al autor y de no modificar la obra de manera que perjudique su reputación o distorsione su significado. En relación con los *remixes* y *mash-ups*, este artículo resulta especialmente favorable, ya que permite reutilizar legalmente obras en dominio público como materia prima para nuevas creaciones, fomentando la innovación cultural y el acceso abierto al patrimonio artístico, siempre que se mantenga el debido respeto a los derechos morales, lo que constituye una manifestación clara del equilibrio que exige la regla de los tres pasos: permitir el uso libre sin afectar de forma injustificada los intereses legítimos del autor ni interferir con la explotación normal de la obra.

Derechos de los productores de fonogramas.

El artículo 114 define al fonograma como toda fijación sonora de una ejecución o de otros sonidos, y al productor del fonograma como quien asume la iniciativa y responsabilidad de esa primera fijación, siendo considerado como tal también el titular de la empresa que la realice.

Las definiciones a las que hace alusión el artículo son fundamentales en el ámbito de los *remixes* y *mash-ups*, ya que delimita quién tiene derechos sobre la grabación original que puede ser utilizada, transformada o combinada, aportando claridad sobre a quién deben dirigirse las solicitudes de licencia o, en su caso, qué derechos se ven involucrados en la creación de nuevas obras derivadas.

El artículo 115 otorga al productor de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar su reproducción, derecho que puede ser transferido o licenciado.

Este derecho otorga al productor control sobre la copia de sus fonogramas, protegiendo su inversión creativa y económica. Además, el artículo señala que dicho derecho puede ser transferido, cedido o licenciado mediante contrato, lo que permite su gestión flexible en el mercado. En el contexto de los *remixes* y *mash-ups*, este artículo es especialmente relevante, ya que el uso de fragmentos de fonogramas preexistentes implica necesariamente una reproducción, lo que obliga a contar con la autorización del productor o valorar si el uso puede ampararse bajo un límite legal.

El artículo 116 reconoce al productor de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública de sus grabaciones y sus reproducciones, conforme a lo dispuesto en el artículo 20.2.i), que regula la puesta a disposición interactiva de obras. Este derecho se extiende también a las transmisiones por satélite o cable, sujetas a condiciones específicas. Además, cuando un fonograma publicado comercialmente se utiliza para cualquier forma de comunicación pública, los usuarios tienen la obligación de pagar una remuneración equitativa y única, que será distribuida entre productores y artistas intérpretes o ejecutantes. Si no hay acuerdo sobre cómo repartirla, se divide en partes iguales.

Este artículo refuerza la protección de los intereses económicos del productor de fonogramas frente a la utilización pública de sus grabaciones, estableciendo mecanismos claros para la autorización y remuneración. Para el uso de fonogramas en *remixes* o *mash-ups*, este precepto es especialmente importante, ya que cualquier comunicación pública del resultado (por ejemplo, subirlo a una plataforma digital) puede requerir autorización o generar la obligación de pago. La posibilidad de que estas comunicaciones estén sujetas a remuneración equitativa - incluso cuando no se pida una autorización previa- evidencia un equilibrio entre facilitar el acceso

y asegurar compensación a los titulares de derechos, de conformidad con los principios de la regla de los tres pasos.

El artículo 197 establece que los titulares de derechos de propiedad intelectual que protejan sus obras o prestaciones mediante medidas tecnológicas eficaces deben garantizar a los beneficiarios de ciertos límites legales (como copia privada, enseñanza, investigación, accesibilidad, conservación, seguridad pública, entre otros) los medios adecuados para ejercer dichos límites, siempre que el acceso a la obra sea legal. Si los titulares no lo hacen voluntariamente, los beneficiarios pueden acudir a la jurisdicción civil, y, si son consumidores o usuarios, pueden ser representados por entidades legitimadas.

Para los creadores de *remixes* y *mash-ups*, este artículo tiene implicaciones indirectas: si su actividad encaja en alguno de los límites reconocidos (como fines educativos o de investigación), pueden reclamar su derecho al acceso, incluso si hay restricciones tecnológicas, aunque sin menoscabar el equilibrio entre protección y uso legítimo.

Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información. (DDASI)

El artículo 5 de la Directiva establece aquellos casos en las que los Estados miembros de la UE pueden permitir ciertos usos de obras protegidas sin necesidad de autorización del titular de derechos, siempre bajo condiciones específicas. Se estructura en cinco apartados:

1. Reproducción provisional automática

Queda exenta del derecho de reproducción toda copia temporal o transitoria que:

- Sea parte esencial de un proceso tecnológico;
- Tenga como único fin facilitar la transmisión o una utilización lícita;
- No tenga valor económico independiente.

2. Excepciones específicas al derecho de reproducción

Los Estados pueden permitir usos sin autorización, pero con compensación equitativa en casos como:

- Copias privadas (no comerciales) hechas por personas físicas.
- Reproducción por bibliotecas, archivos o museos sin fines de lucro.
- Grabaciones efímeras por emisoras.
- Reproducciones por hospitales o prisiones, con compensación.

3. Otras excepciones

Permite usos más diversos, por ejemplo:

- Citas, parodias, caricaturas y *pastiche*.
- Usos educativos, científicos, judiciales o de seguridad pública.
- Inclusión incidental de obras
- Obras ubicadas permanentemente en espacios públicos.
- Reproducciones para uso interno de bibliotecas mediante terminales.

Si se autoriza la reproducción bajo una excepción, también se puede permitir la distribución cuando sea necesario para cumplir esa finalidad. Todas las excepciones deben cumplir la regla de los tres pasos.

Este artículo establece un conjunto de excepciones y limitaciones al derecho de reproducción y distribución, permitiendo ciertos usos de obras protegidas sin requerir la autorización del titular de derechos. En primer lugar, reconoce que los actos de reproducción transitoria o provisional -como podrían ser los realizados automáticamente en la memoria de un

equipo durante una transmisión digital- están exentos de autorización, siempre que no tengan valor económico independiente y sean parte esencial de un proceso tecnológico que permita una utilización lícita de la obra. Además, la Directiva permite a los Estados miembros establecer un listado de excepciones más amplias, bajo determinadas condiciones. También se incluyen supuestos como la inclusión incidental de una obra en otro contenido, la cita con fines de crítica o reseña, la utilización de obras ubicadas permanentemente en espacios públicos, y lo que resulta especialmente relevante: el uso con fines de parodia o pastiche.

Este último caso, consagrado en la letra k) del numeral 3 del artículo, puede ofrecer una vía jurídica para la legitimación de ciertos *remixes* y *mash-ups*, siempre que puedan ser considerados como una forma de pastiche. Esta figura que puede implicar imitación estilística o combinación de obras preexistentes, siempre que se diferencie suficientemente del original y no afecte de forma significativa su explotación normal. Si un *remix* o *mash-up* adopta una intención crítica, humorística, o simplemente creativa y transformadora, y no compite con la obra original en el mercado, podría ampararse por esta excepción.

No obstante, la Directiva establece que todas las excepciones deben cumplir con la conocida regla de los tres pasos del Convenio de Berna: deben aplicarse solo en casos concretos, no interferir con la explotación normal de la obra y no perjudicar injustificadamente los intereses legítimos del titular. Esta exigencia actúa como un límite al alcance de las excepciones y dificulta su aplicación automática o extensiva. Por tanto, aunque existen fundamentos para interpretar que ciertos *remixes* y *mash-ups* pueden beneficiarse de la excepción por parodia o pastiche.

En consecuencia, si bien el Artículo 5 ofrece mecanismos legales que podrían abrir espacios de legitimidad para las prácticas creativas derivadas como los *remixes* y *mash-ups*, su eficacia depende de una interpretación flexible y evolutiva por parte de los Estados y los

tribunales, así como de una eventual reforma normativa que reconozca explícitamente el valor cultural y transformador de estas nuevas formas de expresión.

Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE

El artículo 4 establece que los Estados miembros de la UE deberán incluir en sus legislaciones nacionales una excepción o limitación a ciertos derechos de reproducción y extracción con el objetivo de permitir la minería de textos y datos (TDM). Esta excepción se aplica cuando las obras o prestaciones han sido accedidas legalmente, y las copias o extracciones se realizan exclusivamente para fines de TDM. Las reproducciones y extracciones pueden conservarse durante el tiempo necesario para cumplir esa finalidad. Sin embargo, esta excepción no será aplicable si el titular de derechos ha reservado expresamente su uso, por ejemplo, utilizando mecanismos técnicos como etiquetas de exclusión legibles por máquinas.

Finalmente, se aclara que esta disposición no afecta otras normas sobre TDM que se contemplan en el artículo 3 de la misma Directiva, que protege actividades de investigación científica realizadas por instituciones sin ánimo de lucro.

Este artículo representa un reconocimiento legal a la minería de datos como herramienta fundamental para el desarrollo tecnológico, científico y cultural. Aunque la norma está principalmente enfocada para aplicaciones como la inteligencia artificial, el aprendizaje automático o el análisis masivo de datos en entornos académicos y comerciales, su alcance también puede tener repercusiones indirectas sobre las prácticas creativas contemporáneas como los *remixes* y *mash-ups*.

Estos formatos creativos, especialmente en su vertiente digital, a menudo se alimentan de grandes volúmenes de obras preexistentes. En este sentido, la TDM puede ser una etapa previa al proceso de creación, ya que permite a los autores analizar, descomponer y reorganizar

material sonoro, textual o visual para generar nuevas expresiones. Por ejemplo, un creador puede utilizar TDM para analizar patrones rítmicos, líricos o armónicos de miles de canciones con el fin de producir un remix innovador.

El hecho de que el artículo permita excepciones al derecho de reproducción para la TDM, siempre que no se haya reservado expresamente ese uso por parte del titular, podría proporcionar un marco inicial de legitimidad para ciertos procesos técnicos asociados a la producción de *mash-ups* y remixes algorítmicos, sobre todo en contextos experimentales o no comerciales.

Sin embargo, esta excepción no permite la comunicación pública ni la distribución de las obras derivadas resultantes del análisis mediante TDM. Es decir, el uso del contenido original se limita al análisis y no a su reutilización creativa o expresiva. Por tanto, aunque la norma abre una puerta al acceso y análisis masivo de obras, la transformación y difusión de nuevas obras creadas a partir de ese proceso sigue estando sujeta a las restricciones convencionales de los derechos de autor, salvo que otra excepción como la de parodia o pastiche sea aplicable.

El artículo 5 de la Directiva establece una excepción obligatoria a los derechos patrimoniales sobre obras protegidas con el objetivo de facilitar el uso digital de contenidos en actividades educativas. Esta excepción se aplica únicamente con fines de ilustración para la enseñanza, siempre que no tenga propósito comercial, y que el uso se realice bajo la responsabilidad de una institución educativa, ya sea en sus sedes físicas o mediante entornos electrónicos. Un requisito fundamental es que se indique la fuente y el autor, salvo que sea imposible, lo cual subraya la importancia de reconocer la autoría incluso en contextos no comerciales.

El artículo reconoce que esta excepción puede no aplicarse a ciertos contenidos -como materiales creados específicamente para el mercado educativo o partituras- si existen licencias

disponibles y adecuadas en el mercado que permitan su uso. En tales casos, los Estados miembros pueden condicionar el uso a la obtención de una licencia, siempre que se garantice que estas licencias sean visibles, accesibles y adaptadas a las necesidades de los centros educativos. Además, se establece el principio de territorialidad educativa digital, señalando que el uso educativo en línea se considerará realizado únicamente en el país en el que esté establecido el centro educativo, lo cual facilita las actividades pedagógicas transfronterizas dentro de la Unión Europea al reducir conflictos entre legislaciones nacionales. Finalmente, el artículo faculta a los Estados miembros para establecer un sistema de compensación equitativa en favor de los titulares de derechos, lo que permite equilibrar el interés público en el acceso a la educación con los derechos de los autores y titulares.

Este artículo reconoce una excepción específica para el uso de obras protegidas en entornos pedagógicos digitales y transfronterizos, lo que abre una vía legal para la utilización de contenidos sujetos a derechos de autor -incluidos potencialmente *remixes* y *mash-ups*- en contextos educativos, siempre que se cumplan ciertos requisitos: que el uso sea con fines ilustrativos, no comerciales, y en entornos seguros controlados por instituciones educativas.

Un *remix* o *mash-up* -siempre que se utilice como material de análisis, crítica o ilustración en una clase de música, comunicación audiovisual o arte- podría quedar cubierto por esta excepción, lo cual sería una forma legítima de incorporar estas expresiones culturales dentro del sistema jurídico sin necesidad de autorización previa. Además, al considerar la posibilidad de una compensación equitativa a los titulares, el artículo mantiene un equilibrio entre los derechos del creador original y el interés colectivo en el acceso a la cultura y la educación. Partiendo de la idea de que los remixes y mash-ups, lejos de constituir siempre infracciones, pueden desempeñar un papel esencial en la innovación, la educación y la evolución cultural.

Real Decreto-ley 24/2021, de 2 de noviembre, de transposición de directivas de la Unión Europea en las materias de bonos garantizados, distribución transfronteriza de

organismos de inversión colectiva, datos abiertos y reutilización de la información del sector público, ejercicio de derechos de autor y derechos afines aplicables a determinadas transmisiones en línea y a las retransmisiones de programas de radio y televisión, exenciones temporales a determinadas importaciones y suministros, de personas consumidoras y para la promoción de vehículos de transporte por carretera limpios y energéticamente eficientes.

LIBRO CUARTO. Transposición de la Directiva (UE) 2019/789 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019 por la que se establecen normas sobre el ejercicio de los derechos de autor y derechos afines aplicables a determinadas transmisiones en línea de los organismos de radiodifusión y a las retransmisiones de programas de radio y televisión, y por la que se modifica la Directiva 93/83/CEE, y la Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019 sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE

El artículo 65 establece el objeto y ámbito de aplicación que regula los derechos de propiedad intelectual en el mercado europeo, especialmente en usos digitales y transfronterizos. Introduce límites a los derechos exclusivos para facilitar el acceso a contenidos en investigación, educación e innovación. También establece normas para la retransmisión y acceso transfronterizo a programas de radio y TV.

Este artículo sienta las bases de una modernización del marco legal de propiedad intelectual, buscando un equilibrio entre protección y acceso, en conjunto con la regla de los tres pasos: las limitaciones deben estar definidas en casos especiales, no deben perjudicar injustificadamente los intereses legítimos de los titulares y no deben interferir con la explotación normal de las obras. El énfasis en los usos digitales y transfronterizos responde a los retos que plantea el entorno en línea y la circulación de contenidos en la UE. Para prácticas creativas como los *remixes* y *mash-ups*, esta norma ofrece una apertura potencial, ya que reconoce nuevos

modelos de uso impulsados por la tecnología, aunque su aplicación concreta dependerá de cómo se definan y reconozcan los límites en los artículos siguientes. En todo caso, destaca una voluntad legislativa de favorecer el acceso sin desproteger a los creadores.

En el artículo 67 sobre la minería de textos y datos se establece la posibilidad de la reproducción de obras accesibles legalmente para minería de datos sin autorización del titular. Estas copias pueden conservarse por el tiempo necesario bajo cumplimiento de la normativa de protección de datos. No aplica si los titulares han reservado expresamente su uso. Instituciones de investigación y culturales pueden almacenar estas copias bajo medidas de seguridad. Se permite la extracción de bases de datos protegidas si se hace con fines de minería de datos.

Este artículo regula el uso de obras protegidas por derechos de propiedad intelectual con fines de minería de textos y datos (*text and data mining*, TDM), estableciendo que no se requerirá autorización previa del titular de derechos para realizar reproducciones y extracciones de obras accesibles de forma legítima, siempre que estas se usen con dicho fin.

Este artículo representa un avance significativo en la adecuación del derecho de autor a los entornos tecnológicos actuales, al incorporar expresamente una excepción funcional para la minería de datos y textos, práctica clave en la investigación académica, el desarrollo de inteligencia artificial y la innovación digital. En términos de la regla de los tres pasos, se trata de una excepción claramente delimitada, no interfiere con la explotación normal de las obras -ya que el uso no es expresivo ni sustitutorio-, y protege los intereses legítimos de los titulares al permitirles reservar el uso mediante indicaciones explícitas. Para *remix* o *mash-ups* a partir de minería, el artículo delimita un marco donde ciertos usos preliminares estarían legitimados, lo cual puede tener implicaciones indirectas en el mundo creativo digital.

El artículo 68 que regula el uso en actividades pedagógicas digitales y transfronterizas, se autoriza la reproducción, distribución y comunicación pública de obras para fines educativos

sin permiso del titular, siempre que: a) Sea realizada por docentes e investigadores en el sistema educativo español. b) Se haga en un entorno electrónico seguro. c) Se cite la fuente y autor cuando sea posible. Estos actos se consideran realizados en España, aunque el destinatario esté fuera del país.

Conforme a la regla de los tres pasos, se trata de un límite claramente definido. Este límite amplía el acceso legítimo a contenidos con fines educativos, respetando el equilibrio entre derecho de acceso al conocimiento y la protección de los creadores.

El artículo 70 establece que el pastiche, no requiere autorización para la transformación de una obra si combina elementos característicos para crear una obra independiente, siempre que no cause confusión ni dañe al autor o la obra original. Aplica tanto a usos digitales como no digitales.

Para Pozo Cabrera (2023), el pastiche es entendido como “aquella imitación que tiene como objetivo mezclar diversos componentes o elementos de obras de diversos artistas, de tal forma que de dicha combinación novedosa nazca una obra original, esta puede poseer un tono paródico como satírico” (p.22).

La concepción del pastiche que propone Pozo Cabrera (2023) permite ampliar la visión de análisis sobre las formas contemporáneas de creación artística, especialmente en el ámbito musical y audiovisual. Al describirlo como una imitación que mezcla elementos de distintas obras para dar lugar a una creación original, el autor resalta el carácter híbrido y transformador del pastiche. El hecho de que Pozo Cabrera reconozca la posibilidad de que el pastiche tenga un tono paródico o satírico también sugiere que esta figura puede compartir ciertos rasgos con la parodia, aunque sin limitarse necesariamente a una finalidad humorística o crítica.

Desde esta perspectiva, el pastiche desafía los límites del derecho de autor, al producir obras nuevas mediante el uso reconocible de materiales ajenos. En consecuencia, esta definición

permite abrir el debate sobre la necesidad de adaptar los marcos jurídicos a formas de creación donde lo "original" se construye a partir de la apropiación y reinterpretación legítima de lo existente.

El Real Decreto-ley 24/2021, de 2 de noviembre establece en el preámbulo:

Son también relevantes los límites dirigidos a la conservación del patrimonio cultural y a la difusión de obras fuera del circuito comercial por parte de las instituciones culturales; asimismo, se refuerzan los límites ya existentes relativos a la educación y a la investigación científica puesto que las tecnologías digitales permiten nuevos tipos de usos para los que la normativa existente se revela insuficiente. Asimismo, se incluye por primera vez en el derecho español el límite de «pastiche», que refuerza la cobertura legal de las expresiones y construcciones multimedia que se replican y transmiten mediante Internet de persona a persona hasta alcanzar una amplia difusión –los conocidos como «memes»–, aunque este límite extiende también su ámbito al entorno analógico.

La inclusión del límite de “pastiche” en el derecho español a través del Real Decreto-ley 24/2021 representa un avance significativo en la adaptación del marco jurídico a las prácticas creativas propias de la cultura digital. Este reconocimiento legal no solo responde a la creciente circulación de contenidos como *memes* o expresiones virales en redes sociales, sino que también ofrece un fundamento normativo para otras formas de creación derivada, entre ellas los *remixes* y *mash-ups*, que comparten con el pastiche la característica esencial de combinar elementos de obras preexistentes para dar lugar a una nueva expresión cultural.

El énfasis del decreto en los nuevos usos permitidos por las tecnologías digitales pone de relieve cómo las formas tradicionales de limitación al derecho de autor resultan insuficientes frente a estas nuevas dinámicas de producción y circulación. En este sentido, el reconocimiento del pastiche como límite expreso puede interpretarse como una apertura del derecho a formas

de creación que, aunque derivadas, poseen un alto grado de originalidad transformativa. Para los *remixes* y *mash-ups*, este tipo de regulación supone una potencial vía de legitimación jurídica, siempre que se entienda que estas obras cumplen funciones similares al pastiche: reconfiguran fragmentos musicales (o audiovisuales) para producir un nuevo sentido estético, cultural o incluso crítico.

Perdices (2023) comenta que, aunque el término "pastiche" es reciente en el ámbito legal español, no lo es en la legislación europea. De hecho, las tres expresiones - caricatura, parodia y pastiche- ya figuraban juntas en el artículo 5.3 k de la Directiva Infosoc 2001/29/CE del 22 de mayo, y se repiten en el artículo 17.7 de la Directiva 2019/790. En ambos casos, estas directivas las utilizan como limitaciones al derecho de autor. Tanto en España como en otros países, la definición de pastiche es ambigua. Ni siquiera la Real Academia Española (RAE) ofrece una aclaración precisa, a pesar de que el artículo 70 del Real Decreto-Ley 24/2021 la parafrasea.

Para Perdices (2023):

La noción más extendida en el uso común es la que, con tintes normalmente despectivos, identifica el pastiche con una obra que copia o imita en conjunción los elementos o recursos que caracterizan un estilo, sea de una o de varias obras representativas del gusto o estilo imitado. Eso puede tener en algunas ocasiones intención burlesca o crítica del original, aunque en otras tiene una pretensión de seriedad o incluso de tributo, lo que hace que el pastiche quede como algo simplemente feo o, en todo caso, fuera de tiempo o de lugar (p.8).

La interpretación que ofrece Perdices (2023) del pastiche como una práctica percibida comúnmente con cierto desdén revela una tensión interesante entre la intención del creador y la percepción social de la obra derivada. Esta visión del pastiche como una copia o imitación de

estilos preexistentes, frecuentemente considerada como algo anacrónico o de mal gusto, pone en evidencia cómo el juicio estético puede interferir en la valoración jurídica y cultural de ciertas formas de creación, entre ellas los *remixes* y *mash-ups*.

Sin embargo, esta definición también permite abrir el debate sobre el valor creativo y expresivo de estos formatos. Tal como ocurre con el pastiche, los *remixes* y *mash-ups* no buscan esconder su deuda con obras anteriores; por el contrario, su fuerza expresiva reside precisamente en el reconocimiento del material original, el cual es reorganizado, yuxtapuesto o reinterpretado para producir un nuevo mensaje. Esta operación puede tener múltiples finalidades: burla, homenaje, crítica o exploración estética, lo cual los acerca a los propósitos descritos por Perdices. Tal como sucede con el pastiche, los *remixes* y *mash-ups* deben ser analizados no por su cercanía formal con obras anteriores, sino por su capacidad transformadora y por el nuevo sentido que introducen en el contexto cultural.

Un ejemplo dado por Perdices (2023) sobre el pastiche sería: “de acuerdo con los gustos del propietario, un arquitecto diseñe un edificio neogótico a la manera medieval en el centro de Madrid, con almenas, contrafuertes y gárgolas, no dejará de ser, en el siglo XXI, un pastiche o un falso” (p.8).

El informe sobre "Contribución a la consulta pública previa sobre un borrador de anteproyecto de ley sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital europeo" refiere:

Es claro que la transposición del art. 17(7) de la nueva Directiva obliga a los Estados a dar cobijo al “pastiche” como medio para permitir contenidos tales como “remixes” y “mashups”, y otras combinaciones (“medleys” = popurrí), es decir, creaciones transformativas de escasa importancia, y en general, creaciones en las que se reutiliza contenido preexistente, combinándolo con contenido original (típico ejemplo del vídeo

familiar al que se le añade una música de fondo) sin que esta actividad represente riesgo potencial para los intereses económicos y comerciales de los titulares de derechos de autor de los contenidos originales reutilizados. (Red de Bibliotecas REBIUN de la CRUE, 2020, p.19)

Este informe proporciona un respaldo normativo para legitimar jurídicamente los *remixes* y *mash-ups* dentro del entorno digital europeo. Al señalar que la transposición del artículo 17.7 de la Directiva sobre derechos de autor en el mercado único digital exige a los Estados miembros reconocer el *pastiche* como un límite permitido, el texto introduce una herramienta legal que respalda la creación de contenidos transformativos, característicos de la cultura digital contemporánea.

Lo más relevante de esta interpretación es que vincula directamente al *pastiche* con prácticas concretas como los *remixes*, *mash-ups* y *medleys*, reconociendo su condición de obras derivadas que reutilizan material preexistente sin atentar contra los intereses económicos esenciales de los titulares de derechos. Esta visión contrasta con enfoques más rígidos del derecho de autor que tradicionalmente colocan a estas formas creativas al margen de la legalidad, a pesar de su potencial innovador y su bajo impacto comercial negativo.

En el caso de los *remixes* y *mash-ups*, el informe aclara que su valor no radica necesariamente en la originalidad absoluta, sino en la forma en que combinan elementos ya existentes con contenido nuevo para generar expresiones culturales con nuevos significados o fines comunicativos.

Para países como Venezuela, donde la legislación vigente aún no reconoce figuras como el *pastiche* ni regula expresamente estas formas de creación transformativa, este enfoque europeo puede servir de modelo para equilibrar la protección de los derechos de autor con el fomento de la creatividad digital, la libertad de expresión y el acceso a la cultura.

“El término pastiche, específico del derecho de autor, se aplicará a muchas (pero no a todas) las publicaciones de los géneros mencionados en la exposición de motivos alemana del código de derechos de autor (remixes, memes, GIF, mashups, fan art, fan fiction y sampling)” (Kreutzer, T., & Reda, F, 2023, parr.11)

Talos Abogados (2024) señalan que el pastiche debe diferenciarse de la obra original, pudiendo darse de dos maneras:

- Distancia interna: Debe existir una separación semántica con la obra original. Por ejemplo, cambiando el mensaje o insertando la obra en un contexto diferente.
- Distancia externa: Debe tener un aspecto diferente a la obra original, lo cual se logra cambiando el diseño, otorgándole diferente estilo o tipo de obra, o añadiéndola a otras obras, como en un patchwork. (párr.16)

En el contexto de los *remixes* y *mash-ups*, estas dos formas de distancia resultan especialmente relevantes. Estas dos nociones de distancia son fundamentales para sostener que los *remixes* y *mash-ups* no son simples copias o imitaciones, sino procesos creativos que reinterpretan el contenido original desde una nueva perspectiva. Además, el criterio de transformación implícito en esta diferenciación puede servir como una guía para los legisladores y jueces a la hora de decidir si estas formas de expresión caen dentro de un uso legítimo o si, por el contrario, infringen los derechos exclusivos del autor original.

Para Perdices (2023) no resultaría razonable restringir -y menos aún en el entorno digital- el uso creativo y crítico que las personas hacen sobre obras ajenas, especialmente cuando este se traduce en expresiones generalmente pasajeras y que, en la mayoría de los casos, no responden a fines comerciales. Esta reflexión puede ser clave para abordar el tema: debe permitirse la chispa creativa, el ingenio e incluso la ironía aplicada a obras preexistentes, no solo porque sería inviable socialmente impedirlo, sino porque la crítica humorística contribuye tanto al

enriquecimiento del panorama cultural como al desarrollo individual de quienes crean y reinterpretaban.

La prohibición de este tipo de obras creativas, especialmente cuando son efímeros, no lucrativos y esencialmente críticos o humorísticos, resulta no solo innecesario desde el punto de vista jurídico, sino inviable desde una perspectiva social que fomenta la cultura digital. En el caso de los *remixes* y *mash-ups* que, si bien se basan en el uso de materiales preexistentes, no buscan suplantar a la obra original, sino reinterpretarla, comentarla o incluso confrontarla.

El artículo 73 establece que las plataformas que permiten compartir contenidos realizan un acto de comunicación pública y deben obtener autorización de los titulares de derechos. Si no logran obtenerla, serán responsables de los actos no autorizados, salvo que demuestren haber hecho esfuerzos diligentes para impedir el acceso a contenidos protegidos. Se establecen mecanismos de reclamación y supervisión para garantizar el respeto a los derechos de autor sin afectar excepciones como la parodia o la cita. También se obliga a estas plataformas a cooperar con titulares de derechos y establecer mecanismos de resolución de disputas.

Los *remixes* y *mash-ups* constituyen formas contemporáneas de creación cultural en el entorno digital, en las que se reutilizan fragmentos de obras preexistentes para generar nuevas expresiones creativas. Este tipo de obras, muy comunes en plataformas como YouTube, TikTok o SoundCloud,

Cuando un usuario sube un *remix* o *mash-up* que contiene fragmentos protegidos (por ejemplo, una base instrumental con derechos o un *sample*), el acto se considera comunicación pública atribuible a la plataforma, que debe contar con autorización previa de los titulares de derechos esto implica que las plataformas deben negociar licencias globales con entidades de gestión o titulares que cubran los usos que hacen sus usuarios. Si la plataforma no tiene esas licencias, los *remixes* y *mash-ups* pueden ser bloqueados, eliminados o generar responsabilidad,

salvo que se apliquen algunas de las excepciones previstas. Para los creadores digitales, esto genera un marco de incertidumbre jurídica, ya que el éxito o permanencia de sus publicaciones depende de los acuerdos (o la falta de ellos) entre plataformas y titulares de derechos.

El artículo 73.2 ofrece cierta protección: si la plataforma tiene autorización, esta cubre también a los usuarios que no actúen con fines comerciales o no generen ingresos significativos. Muchos creadores de *remixes* o *mash-ups* entran en esta categoría, por lo que esta disposición favorece a la creación *amateur* o semiprofesional. Sin embargo, esto no elimina la necesidad de autorización previa, sino que la traslada a la plataforma, que debe obtenerla en nombre de los usuarios.

El artículo 73.4 permite a la plataforma eludir la responsabilidad si demuestra que: i) hizo sus mayores esfuerzos para obtener licencias; ii) actuó diligentemente para impedir el acceso a obras protegidas; iii) retiró con rapidez los contenidos no autorizados cuando fue notificada. Esto, en la práctica, ha llevado a la implementación de sistemas de filtrado automático (como *Content ID*), que muchas veces bloquean preventivamente *remixes* o *mash-ups*, sin tomar en cuenta que estos pueden estar amparados por límites legales como la parodia, cita o *pastiche*.

El numeral 8 adquiere relevancia en el tema de los *remixes* y *mash-ups*, ya que garantiza que la cooperación entre plataformas y titulares no impida los usos legítimos amparados por las excepciones legales, como:

- La parodia (por ejemplo: *mash-ups* humorísticos o satíricos),
- La cita o el análisis
- El *pastiche*

Esta disposición ofrece una vía de legitimación para determinados *remixes* y *mash-ups*, aunque sigue existiendo el riesgo de bloqueos automatizados preventivos que los eliminen sin considerar su naturaleza legal.

Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT)

El artículo 1 establece que el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT) actúa como un *arreglo complementario* al Convenio de Berna para los países que forman parte de dicho convenio. No modifica ni deroga los derechos y obligaciones existentes bajo el Convenio de Berna y no se vincula con otros tratados. Se reconoce específicamente como base la Acta de París de 1971 del Convenio de Berna, y se obliga a las Partes Contratantes del WCT a cumplir con los artículos 1 a 21 y el Anexo del mismo.

El artículo 10 sobre las limitaciones y excepciones establece que las Partes Contratantes pueden incluir en sus leyes nacionales limitaciones o excepciones a los derechos de autor, siempre que se trate de casos especiales, que no interfieran con la explotación normal de la obra ni perjudiquen injustificadamente los intereses legítimos del autor. Esta misma regla debe aplicarse también a las limitaciones o excepciones permitidas por el Convenio de Berna, garantizando así una protección equilibrada entre los derechos de los autores y los intereses públicos.

La Declaración concertada respecto del Artículo 10 establece que:

Queda entendido que las disposiciones del Artículo 10 permiten a las Partes Contratantes aplicar y ampliar debidamente las limitaciones y excepciones al entorno digital, en sus legislaciones nacionales, tal como las hayan considerado aceptables en virtud del Convenio de Berna. Igualmente, deberá entenderse que estas disposiciones permiten a las Partes Contratantes establecer nuevas excepciones y limitaciones que resulten adecuadas al entorno de red digital.

También queda entendido que el Artículo 10.2) no reduce ni amplía el ámbito de aplicabilidad de las limitaciones y excepciones permitidas por el Convenio de Berna (p.2).

El Artículo 10 del WCT reconoce la facultad de las Partes Contratantes de establecer limitaciones y excepciones a los derechos de autor en sus legislaciones nacionales, siempre y cuando estas cumplan con la regla de los tres pasos.

Este marco tiene gran relevancia para la protección de usos transformadores como los *remixes* y *mash-ups*, ya que estas creaciones pueden ser vistas como un "caso especial" de reutilización creativa con fines expresivos, educativos, críticos o culturales. Sin embargo, su admisibilidad como excepción depende de que se logre ese delicado equilibrio entre el derecho del autor y el interés público en la innovación y el acceso cultural.

La Declaración concertada que acompaña al Artículo 10 es vital para la interpretación del tratado, porque aclara que:

- Las Partes pueden adaptar las excepciones tradicionales al entorno digital (por ejemplo, el derecho de cita o la parodia),
- También pueden crear nuevas limitaciones y excepciones específicamente diseñadas para las nuevas formas de creación y uso de contenidos en red, como lo son los *remixes* y *mash-ups*.

Esto permite que, en el plano internacional, a que los Estados legislen favorablemente sobre prácticas creativas emergentes sin violar sus compromisos en el marco del WCT. En otras palabras, no solo se permite, sino que se alienta a que el derecho autoral evolucione junto con la tecnología y las prácticas culturales.

A partir del artículo 10 y su Declaración concertada, se puede afirmar que:

- Las legislaciones nacionales pueden incorporar excepciones específicas que legitimen el uso de fragmentos protegidos en creaciones transformadoras no comerciales, siempre que se justifiquen como casos especiales y cumplan con la regla de los tres pasos.
- Estas excepciones pueden fundarse en fines como la parodia, la cita, el pastiche o la ilustración educativa.
- El uso de obras en *remixes* y *mash-ups* no necesariamente vulnera el derecho de autor si está debidamente regulado, lo cual proporciona una base internacional legítima para que países como España, y eventualmente Venezuela, modernicen sus leyes e incluyan excepciones explícitas que reconozcan estas formas creativas.

Sin embargo, también es importante señalar que el WCT no obliga a los Estados a establecer estas excepciones: simplemente lo permite. Esto deja un margen amplio de discrecionalidad legislativa.

Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT)

El artículo 1 establece que el WPPT no afecta las obligaciones existentes entre sus Partes Contratantes en virtud de otros tratados, como la Convención de Roma de 1961. Asimismo, la protección de los derechos conexos otorgada por este Tratado no menoscaba los derechos de autor sobre obras literarias y artísticas. En consecuencia, el WPPT coexiste con otros tratados internacionales sin interferir en los derechos u obligaciones derivados de ellos.

El artículo 2 del WPPT establece las definiciones fundamentales para la interpretación del Tratado. Se entiende por artistas intérpretes o ejecutantes a todas aquellas personas que representen, interpreten o ejecuten obras literarias, artísticas o expresiones del folclore, como actores, cantantes o músicos. El término "fonograma" se refiere a toda fijación sonora de una ejecución o de otros sonidos, excluyendo las fijaciones incluidas en obras audiovisuales. Por su parte, la "fijación" se refiere al proceso mediante el cual los sonidos se incorporan a un soporte

que permita su percepción, reproducción o comunicación. Asimismo, se define al productor de fonogramas como la persona natural o jurídica que asume la iniciativa y la responsabilidad económica de la primera fijación sonora. La publicación de una interpretación o de un fonograma implica su ofrecimiento al público con el consentimiento del titular del derecho, y en cantidad suficiente.

Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes.

El artículo 6 sobre los Derechos patrimoniales sobre interpretaciones o ejecuciones no fijadas reconoce a los artistas intérpretes o ejecutantes el derecho exclusivo a autorizar tanto la comunicación pública o radiodifusión de sus actuaciones no fijadas, como también la fijación (grabación) de las mismas. Sin embargo, no se requiere autorización si la ejecución ya forma parte de una emisión radiodifundida.

Este artículo reconoce a los artistas intérpretes o ejecutantes un conjunto de derechos patrimoniales sobre sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas (es decir, que no han sido grabadas aún en soporte físico o digital).

Aunque el artículo se refiere a ejecuciones *no fijadas*, tiene implicaciones relevantes para los *remixes* y *mash-ups*, especialmente porque:

- En muchos casos, quienes crean *remixes* o *mash-ups* parten de grabaciones derivadas de interpretaciones previamente no fijadas, como *samples* tomados de actuaciones en directo o de transmisiones en streaming.
- Si un *remix* se basa en una captura no autorizada de una interpretación en vivo, estaríamos ante una infracción de este derecho, ya que el autor del *remix* estaría utilizando una fijación no autorizada de una ejecución protegida.

Este artículo resalta que en la creación de un *remix* o *mash-up*, no basta con obtener autorización del autor de la obra original (como el compositor). También puede ser necesario obtener autorización del intérprete o ejecutante, especialmente si:

- El *remix* o *mash-up* utiliza fragmentos de una interpretación vocal o instrumental protegida,
- La interpretación fue difundida o grabada sin el consentimiento del artista.

Por lo tanto, en la práctica, el creador de un *remix* y *mash-up* debe asegurarse de que el uso de voces, instrumentos o interpretaciones concretas no viole estos derechos adicionales.

El artículo 7 sobre el Derecho de reproducción señala que los artistas tienen el derecho exclusivo de autorizar la reproducción, ya sea directa o indirecta, de sus interpretaciones o ejecuciones que estén fijadas en fonogramas, sin importar el medio o la forma utilizada.

Este artículo tiene especial relevancia para la práctica de los *remixes* y *mash-ups*, ya que estas creaciones:

- Usualmente se basan en fonogramas existentes, es decir, en grabaciones ya fijadas que contienen la interpretación de un artista.
- Al reutilizar un fragmento vocal, instrumental o rítmico de una interpretación grabada, se está haciendo una reproducción, incluso si se altera o manipula esa parte.

Por tanto, sin autorización del intérprete o ejecutante, la inclusión de su interpretación en un *remix* o *mash-up* constituye una infracción del derecho de reproducción. Dado que el WPPT no prohíbe expresamente las limitaciones al derecho de reproducción, pero remite a la regla de los tres pasos, los legisladores nacionales tienen la posibilidad de: 1) Establecer excepciones específicas para usos transformativos (como la parodia, la crítica, o incluso el remix cultural). 2)

Implementar sistemas de licencias colectivas o licencias obligatorias, que permitan el uso de fragmentos interpretativos sin necesidad de negociar caso por caso.

Los *remixes* y *mash-ups*, como formas legítimas de expresión cultural transformadora, necesitan un entorno jurídico que reconozca su valor artístico y social, sin desproteger los intereses de los intérpretes. La solución está en la armonización responsable de estos derechos en la legislación nacional.

Derechos de los productores de fonogramas.

El artículo 11 reconoce a los productores de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar la reproducción de sus fonogramas, ya sea directa o indirecta, sin importar el procedimiento o la forma utilizada.

Este artículo tiene una importancia central en la legalidad de los *remixes* y *mash-ups*, porque estas prácticas normalmente implican la reproducción parcial o total de fonogramas preexistentes. Para crear un *remix* o *mash-up*, el usuario debe copiar o extraer partes del fonograma original. Aunque se usen solo unos segundos, eso constituye una reproducción, y ende, requiere autorización del productor.

Aunque si el nuevo creador no copia directamente el fonograma (por ejemplo, si extrae un fragmento a través de software automatizado o sampleo), el resultado sigue siendo una reproducción indirecta protegida por el artículo. En términos prácticos, esto implica que todo *remix* o *mash-up* que reproduzca un fonograma sin autorización del productor es, en principio, ilegal salvo que:

- Exista una excepción o limitación legal nacional válida (como uso justo, parodia, fines educativos, etc.)
- Se haya obtenido una licencia previa del titular del fonograma

- El fonograma se encuentre en dominio público (lo cual es excepcional en la música contemporánea)

El artículo 16 permite que los países firmantes establezcan en sus leyes nacionales limitaciones o excepciones a los derechos de los artistas intérpretes y productores de fonogramas, similares a las aplicadas al derecho de autor sobre obras literarias y artísticas. Sin embargo, estas limitaciones deben aplicarse solo en casos especiales, y no deben perjudicar injustificadamente a los titulares de derechos ni interferir con la explotación normal de las interpretaciones, ejecuciones o fonogramas.

La declaración concertada establece la disposición referida al Artículo 10 del Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor, que trata sobre las limitaciones y excepciones, es igualmente aplicable, con las modificaciones pertinentes, al Artículo 16 del Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, que aborda el mismo tema (OMPI, 1996).

Este artículo replica también la regla de los tres pasos a la que se ha hecho referencia en múltiples ocasiones. La declaración concertada aclara que el Artículo 16 del WPPT debe interpretarse de manera coherente con el Artículo 10 del WCT, es decir:

- Los países pueden adaptar las excepciones al entorno digital;
- Pueden extender sus leyes para incluir nuevas limitaciones en contextos de red y digitalización;
- No se amplía el alcance sustantivo de lo permitido originalmente en el Convenio de Berna.

El artículo 16 habilita a los países a incluir en su legislación excepciones específicas para obras transformativas digitales, como los *remixes* y *mash-ups*, siempre que cumplan con los tres pasos. Puede ser invocado por legisladores o jueces para permitir usos creativos que no sustituyen al original, sino que generan nuevos significados, como ocurre con muchos mash-ups.

La referencia a la declaración del WCT permite a los países ampliar razonablemente sus límites a medida que la tecnología evoluciona, sin quedar atrapados en interpretaciones rígidas que impidan la innovación en el mundo digital.

2. Jurisprudencia

Tribunal Supremo Español. Sentencia STS 763/2012 de fecha 18 de diciembre de 2012.

La Sentencia STS 763/2012, de 18 de diciembre, del Tribunal Supremo español, analiza si las adaptaciones musicales realizadas para tonos monofónicos y polifónicos constituyen transformaciones protegidas por la Ley de Propiedad Intelectual. El tribunal concluye que dichas adaptaciones pueden considerarse obras derivadas siempre que incorporen una aportación creativa suficiente que afecte elementos esenciales como la melodía, armonía, ritmo o instrumentación. La sentencia resalta la importancia de una labor pericial para determinar si se ha generado una realidad acústica distinta y creativamente original, aunque aún reconocible en relación con la obra preexistente. Asimismo, se aclara que, aunque estas obras puedan gozar de protección propia, su utilización requiere autorización del titular de la obra originaria, a menos que la transformación haya dado lugar a una creación autónoma.

En este sentido, el Tribunal español sobre los arreglos musicales como obra derivada, expone lo siguiente:

Pero no cualquier arreglo musical puede considerarse una obra derivada susceptible de generar derechos de propiedad intelectual y, lo que importa en nuestro caso, constituir una transformación de una obra preexistente originaria. Hay simples modificaciones técnicas de escasa importancia, que no constituyen una obra nueva y original. Para que un arreglo musical pueda considerarse una obra derivada, debe suponer una aportación creativa que reúna suficiente originalidad. Esta originalidad puede afectar, respecto de la obra originaria, al elemento melódico o a otros aspectos como los armónicos, rítmicos, de instrumentación, etc.

Está claro que por tratarse de una obra derivada será relativamente original. Y es en este plano de la apreciación del quantum de originalidad necesario para poder considerar que existe una transformación de la obra preexistente, apreciable en cada caso, en el que se movía el tribunal de instancia en este caso.

La Sentencia STS 763/2012, de 18 de diciembre, constituye una referencia jurisprudencial de gran relevancia para delimitar el alcance de las obras derivadas en el ámbito musical. Lo destacable de esta sentencia es su énfasis en que no toda modificación o arreglo musical alcanza el umbral necesario de originalidad para ser considerado obra derivada: es indispensable que exista una aportación creativa sustancial que incida en aspectos esenciales como la melodía, la armonía, el ritmo o la instrumentación.

Este enfoque puede ser dirigido al fenómeno del *remix* y el *mash-up*. Ambas formas creativas parten de obras preexistentes, pero lo hacen para construir una nueva realidad sonora, que, aunque reconocible, se separa cualitativamente del original. La sentencia reconoce que, si bien puede mantenerse cierta identificabilidad respecto a la obra de origen, lo determinante es si se ha generado una “realidad acústica distinta” con suficiente carga creativa.

Un punto particularmente relevante para el caso del *remix* o *mash-up* es la valoración pericial. El Tribunal deja claro que la determinación del carácter derivado -y por tanto protegido- del arreglo debe apoyarse en una prueba técnica que evidencie esa transformación creativa. En el contexto de obras digitales que reutilizan fragmentos musicales, esta exigencia pericial puede ser una herramienta útil tanto para los creadores que buscan legitimidad jurídica, como para los tribunales que deben resolver conflictos sobre apropiación y autoría.

No obstante, la sentencia también reafirma que, incluso si una obra derivada cumple con los requisitos de originalidad y es susceptible de protección propia, su utilización sigue

requiriendo la autorización del titular de la obra originaria, salvo que haya alcanzado autonomía suficiente.

La STS 763/2012 es útil en tanto que dibuja una la frontera entre transformación legítima y simple modificación técnica, pero también pone de manifiesto la necesidad de actualizar los criterios normativos y doctrinales a las nuevas realidades de creación digital. Aunque el fallo abre una puerta a reconocer como obras derivadas aquellos arreglos con suficiente creatividad, no aborda con claridad la posibilidad de aplicar límites o excepciones que permitan usos sin autorización en contextos como lo serían el *remix* y el *mash-up*, lo cual representa un desafío para quienes defienden la necesidad de un espacio más flexible para la reutilización creativa.

Audiencia Provincial de Pontevedra, Sección 1.ª. Sentencia 351/2019 del 13 de junio de 2019.

Esta sentencia versa sobre el litigio entre la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y una coral que interpretó obras musicales en conciertos sin autorización. La coral argumentó que las interpretaciones eran transformaciones originales que no requerían permiso adicional. Sin embargo, el Tribunal concluyó que las adaptaciones realizadas eran simples arreglos sin la originalidad suficiente para considerarse obras derivadas autónomas. Por tanto, determinó que la explotación de estas versiones requería la autorización del titular de los derechos de la obra original, salvo que la transformación alcanzara un grado creativo que la convirtiera en una obra completamente nueva.

Sobre el grado de originalidad, la sentencia 351/2019 aclara que:

El art. 21 parte del concepto de obra transformada para asignar al autor de la transformación autonomía de derechos en relación a esta última. Como el grado de "originalidad" o la intensidad o altura creativa de la transformación es relevante, se considera que constituye, en cierto modo, también una obra nueva u original, en el sentido del art. 10 TRLPI, susceptible, en consecuencia, de protección autónoma. Si hay

originalidad creativa, la obra transformada se desprende de la original, en el sentido de que genera derechos de protección de la creación intelectual independientes, aunque compatibles con los del autor de la obra primigenia, en el sentido del apartado 2 del art. 21.

Sobre las características de una obra derivada, y la autorización del titular del derecho sobre la obra originaria, la sentencia refiere que:

En conclusión, el derecho del autor de la obra derivada es dependiente y precisa de la autorización del titular de los derechos sobre la obra originaria. Sólo en el caso de que el grado de originalidad del proceso creativo de la transformación fuera tal que convirtiera la obra en una obra enteramente autónoma, meramente inspirada en la originaria, cabría prescindir de aquella autorización. Aunque la transformación incontestada no afecte al derecho de reproducción, no constituye tampoco una actividad legítima, pues atenta contra el derecho de transformación que reconoce el art. 21.1.

La Sentencia 351/2019 resulta importante para comprender el criterio del Tribunal Supremo español respecto a la noción de obra derivada y la exigencia de autorización del titular de la obra originaria. La defensa de la coral se basó en el argumento de que sus versiones eran transformaciones originales, susceptibles de considerarse obras derivadas con identidad suficiente para no requerir una nueva autorización. No obstante, el Tribunal aclara que no toda modificación implica automáticamente una transformación protegida, ya que la clave está en el grado de originalidad.

El Tribunal estableció que los arreglos realizados por la coral carecían del umbral creativo necesario y, por tanto, no podían ser considerados obras derivadas autónomas conforme a lo establecido en los artículos 10 y 21 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual

(TRLPI). Es decir, solo pueden constituir obra derivada solo a aquellas creaciones que introduzcan un aporte creativo sustancial.

Los *remixes* y *mash-ups* suelen encontrarse en una zona gris, donde el aporte creativo es innegable, pero su dependencia de obras ajenas también lo es. La sentencia reconoce que si la transformación alcanza un nivel tal de originalidad -que se desprenda de la obra primigenia y se convierta en una obra nueva e independiente- podría no requerirse autorización. Sin embargo, también advierte que esta excepción es extremadamente limitada y sujeta a una valoración rigurosa del grado de creatividad implicado.

El fallo también reitera que el derecho de transformación (art. 21 TRLPI) no puede entenderse de forma aislada: incluso si la obra derivada posee cierta originalidad. Esto implica que, salvo en casos excepcionales donde la obra transformada sea meramente inspirada pero no derivada, la autorización del autor original es indispensable. En un entorno digital donde la reutilización de contenido especialmente musical se ha convertido en una herramienta legítima de expresión artística, mantener una interpretación estricta del concepto de originalidad y dependencia puede entrar en tensión con las nuevas prácticas creativas. Por ello, este tipo de jurisprudencia refuerza la necesidad de repensar los límites al derecho de transformación, especialmente si se desea fomentar la innovación cultural sin afectar los intereses legítimos de los autores originales.

Tribunal de Justicia de la Unión Europea.

Conclusiones del Abogado General Sr. Maciej Szpunar presentadas el 12 de diciembre de 2018 en el asunto C-476/17, Pelham GmbH, Moses Pelham y Martin Haas contra Ralf Hütter y Florian Schneider-Esleben.

La Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea (TJUE) en el asunto C-476/17, dictada el 29 de julio de 2019, abordó el uso de muestras sonoras "sampling" sin autorización del

titular de derechos. El caso surgió cuando los productores musicales Moses Pelham y Martin Haas incorporaron una muestra de dos segundos de la canción "Metall auf Metall" del grupo Kraftwerk en su tema "Nur mir". El TJUE determinó que la reproducción de una muestra sonora, incluso breve, constituye una reproducción parcial del fonograma original y, por tanto, requiere autorización del productor. Sin embargo, si la muestra se utiliza de forma modificada y no es reconocible al escucharla, no se considera reproducción en el sentido de la Directiva 2001/29/CE. Además, el Tribunal concluyó que la normativa alemana que permitía el uso libre de obras protegidas sin consentimiento no se ajustaba al Derecho de la Unión. También se estableció que la excepción de cita no es aplicable si la muestra no permite identificar la obra original ni tiene como objetivo interactuar con ella.

En este sentido, el Bundesgerichtshof (Tribunal Supremo de lo Civil y Penal de Alemania) plantea cuestiones prejudiciales al Tribunal de Justicia de la Unión Europea (TJUE) en relación con la legalidad del *sampling* musical sin autorización. Se propone que el artículo 2, letra c), de la Directiva 2001/29/CE debe interpretarse en el sentido de que tomar un fragmento de un fonograma para incluirlo en otro *-sampling-* constituye una reproducción que interfiere con el derecho exclusivo del productor, salvo que el fragmento no sea reconocible en la nueva obra. Asimismo, señala que un fonograma que incorpora *samples* no equivale a una "copia" del original conforme a la Directiva 2006/115/CE. Se establece que no puede invocarse una norma interna como la alemana (artículo 24.1 de la UrhG) para permitir una creación independiente sin autorización, ya que ello excede las limitaciones previstas taxativamente en el artículo 5 de la Directiva 2001/29. Además, la excepción de cita no es aplicable cuando no existe una intención clara de interactuar con la obra citada ni es posible distinguir el fragmento en el nuevo fonograma. Finalmente, se concluye que los Estados miembros deben garantizar la protección de los derechos exclusivos conforme a los artículos 2 a 4 de dicha Directiva, y que este derecho de los productores no vulnera la libertad artística reconocida en el artículo 13 de la Carta de los

Derechos Fundamentales de la UE. Estas respuestas son claves para armonizar la interpretación del uso transformativo de obras musicales en el entorno digital europeo.

Es así que, mediante Sentencia del Tribunal de Justicia (Gran Sala) de 29 de julio de 2019 (petición de decisión prejudicial planteada por el *Bundesgerichtshof* — Alemania) — Pelham GmbH, Moses Pelham, Martin Haas/Ralf Hütter, Florian Schneider-Esleben (Asunto C-476/17), sobre las cuestiones prejudiciales decidió lo siguiente:

1. El artículo 2, letra c), de la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información, debe interpretarse, a la luz de la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea, en el sentido de que el derecho exclusivo conferido por esta disposición al productor de fonogramas a autorizar o prohibir la reproducción de su fonograma le permite oponerse a que un tercero use una muestra sonora, incluso muy breve, de su fonograma con el fin de insertarla en otro fonograma, a menos que esa muestra sea incorporada de forma modificada y que no resulte reconocible al escucharla.
2. El artículo 9, apartado 1, letra b), de la Directiva 2006/115/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 12 de diciembre de 2006, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual, debe interpretarse en el sentido de que un fonograma que contiene muestras musicales transferidas desde otro fonograma no constituye una «copia», en el sentido de esta disposición, de este otro fonograma si no incorpora la totalidad o una parte sustancial de ese mismo fonograma.
3. Un Estado miembro no puede establecer, en su Derecho nacional, una excepción o limitación del derecho del productor de fonogramas contemplado en el artículo 2, letra

- c), de la Directiva 2001/29 distinta de las establecidas en el artículo 5 de esta Directiva.
4. El artículo 5, apartado 3, letra d), de la Directiva 2001/29 debe interpretarse en el sentido de que el concepto de «citas», contemplado en esta disposición, no abarca una situación en la que no es posible identificar la obra objeto de la cita de que se trate.
 5. El artículo 2, letra c), de la Directiva 2001/29 debe interpretarse en el sentido de que constituye una medida de armonización completa del contenido material del derecho que contempla.

Esta decisión representa un precedente clave en el debate sobre la legalidad del *sampling* musical y los límites del derecho exclusivo del productor de fonogramas. En esta decisión, el TJUE consolida una interpretación restrictiva del uso de muestras sonoras sin autorización, al considerar que incluso un fragmento muy breve de un fonograma constituye una reproducción que requiere el consentimiento del titular, en virtud de la Directiva 2001/29/CE. Es así que no se exige una reproducción sustancial ni cualitativa del fonograma, sino simplemente que el fragmento sea reconocible al oído. Aunque el TJUE afirma que la protección al productor no vulnera dicha libertad, en la práctica esta interpretación limita seriamente la reutilización creativa de fragmentos sonoros como forma de expresión artística.

Un punto central del fallo es que la modificación del *sample* de forma que no sea reconocible sí puede quedar fuera del ámbito de protección. Esto introduce un punto importante: la ilegibilidad acústica podría eximir al creador de la necesidad de obtener autorización, aunque este criterio técnico es difícil de aplicar de manera objetiva y puede generar inseguridad jurídica para los creadores musicales, especialmente en el entorno digital.

Asimismo, el TJUE anula la posibilidad de aplicar normas internas -como el artículo 24.1 de la Ley alemana de propiedad intelectual (UrhG)- que permitan el uso libre de obras en nombre

de la creación independiente. Esta decisión refuerza el carácter taxativo de las excepciones contempladas en el artículo 5 de la Directiva 2001/29/CE, descartando cualquier flexibilidad nacional que se asemeje a un sistema como el *fair use* americano.

El TJUE aclara que no puede invocarse la excepción de cita cuando el fragmento no sea reconocible ni tenga como finalidad dialogar o interactuar con la obra original. Esto excluye gran parte del *sampling* utilizado en *remixes* o *mash-ups*, que suelen funcionar como materiales de base más que como referencias explícitas.

Capítulo VII. Marco metodológico

Autores como Arias (2012, p. 110) la metodología del proyecto define el tipo de investigación a realizar, así como las técnicas y los instrumentos específicos que se utilizarán para recopilar y analizar los datos necesarios para responder a la pregunta de investigación.

Para Niño (2011) el diseño metodológico sienta las bases de la investigación, precisando el enfoque a seguir, caracterizando la población de estudio, seleccionando una muestra representativa, formulando las hipótesis que guiarán la investigación y definiendo las variables y los instrumentos de medición necesarios para recolectar los datos. (p. 54)

En el siguiente capítulo se detallará la metodología empleada en esta investigación, esto tomando en cuenta que se trata de un enfoque cualitativo. En este sentido, se explicará el diseño de estudio, la selección de los participantes, así como las técnicas e instrumentos de recolección de datos, es decir, la entrevista. Asimismo, se analizarán las respuestas de los entrevistados a los fines de poder arribar a una conclusión con base a los objetivos planteados en la presente investigación.

1. Línea de investigación

La línea de investigación del trabajo especial de grado es sobre el Derecho de autor, en particular sobre sus límites y excepciones.

Dada el constante y rápido avance de la tecnología los temas de propiedad intelectual han adquirido una relevancia muy importante. Este trabajo se centra en analizar desde una perspectiva cualitativa, los límites y excepciones del Derecho de autor relacionado con los remixes y los mashups.

2. Tipo de investigación

Investigación proyectiva

Para Mousalli-Kayat (2015, p.25) la investigación proyectiva se asocia a la elaboración de un modelo, plan, propuesta como solución a un problema detectado por el investigador.

Hurtado de Barrera (2000, p.328) señala que para que un proyecto se considere investigación proyectiva, la propuesta debe estar fundamentada en un proceso sistemático de búsqueda e indagación que recorre los estadios descriptivo, comparativo, analítico, explicativo y predictivo de la espiral holística.

Es así que para Hurtado de Barrera (2000, p.329) la investigación proyectiva no implica necesariamente la ejecución de la propuesta, pues en ese caso pasaría a ser investigación de verificación empírica o investigación interactiva.

Esta investigación se considera proyectiva pues al analizar la legislación, la jurisprudencia y la doctrina, se podrá construir un marco conceptual que permita determinar las condiciones en que los remixes y mashups sean reconocidos como una limitación al derecho de autor, de tal manera que se fomente la innovación y el desarrollo cultural, al tiempo que se protege el derecho de autor.

Investigación documental

La investigación documental consiste en una metodología que involucra la identificación, selección, análisis y síntesis de información contenida en documentos, con el objetivo de construir nuevos argumentos y conocimientos científicos, presentados de manera estructurada y fundamentada. (Tancara, 1993)

Según Gómez (2011, p.230) la investigación documental procura sistematizar y dar a conocer un conocimiento producido con anterioridad al que se intenta construir ahora.

La presente investigación se considera documental porque se basa en el análisis de legislaciones, doctrina y criterios jurisprudenciales. Al revisar la legislación venezolana y compararla con la de otros países, como España, se construirá un marco teórico que te permitirá

identificar las lagunas legales y proponer soluciones. La naturaleza documental de tu investigación permitirá realizar un análisis de las diferentes posiciones doctrinales y jurisprudenciales sobre el tema.

Investigación descriptiva

Es una investigación de segundo nivel, inicial, cuyo objetivo principal es recopilar datos e informaciones sobre las características, propiedades, aspectos o dimensiones de las personas, agentes e instituciones de los procesos sociales (Esteban, s/f, p.2)

La información suministrada por la investigación descriptiva debe ser verídica, precisa y sistemática. Se debe evitar hacer inferencias en torno al fenómeno. Lo fundamental son las características observables y verificables. (Guevara et al., 2020, p.166)

Esta investigación se considera descriptiva porque busca describir la situación actual de la legislación venezolana en materia de derecho de autor en relación con los remixes y mashups, comparándola además con la española. Al analizar la legislación vigente, la jurisprudencia y la doctrina, se proporcionará una descripción detallada del marco legal actual y de las posibles soluciones para adaptarlo a las nuevas realidades.

Diseño de la investigación

La investigación cualitativa implica recopilar y analizar datos no numéricos para comprender conceptos, opiniones o experiencias, así como datos sobre experiencias vividas, emociones o comportamientos, con los significados que las personas les atribuyen. (García, 2023, p.198)

El enfoque cualitativo utiliza la recolección y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación. (Sampieri et al., 2014, p.7).

Las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general. (Sampieri et al., 2014, p.8).

En la mayoría de los estudios cualitativos no se prueban hipótesis, sino que se generan durante el proceso y se perfeccionan conforme se recaban más datos; son un resultado del estudio. (Sampieri et al., 2014, p.8).

La elección de un enfoque cualitativo se justifica por la necesidad de comprender en profundidad las dinámicas sociales, culturales y legales que se relacionan con la creación y el consumo de *remixes* y *mash-ups*. A través de entrevistas en profundidad con profesionales en la industria musical y abogados especializados, se podrá explorar los conocimientos, percepciones, experiencias de cada uno de ellos y obtener una visión completa del tema y construir una comprensión más rica y detallada de las implicaciones legales, sociales y culturales de los *remixes* y *mash-ups*.

Instrumento de recolección de datos

Los instrumentos diseñados para llevar a cabo esta investigación son los siguientes:

Entrevista.

Se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados). En el último caso podría ser tal vez una pareja o un grupo pequeño como una familia o un equipo de manufactura. (Sampieri et al., 2014, p.403).

En la entrevista cualitativa pueden hacerse preguntas sobre experiencias, opiniones, valores y creencias, emociones, sentimientos, hechos, historias de vida, percepciones, atribuciones, etcétera (Sampieri et al. 2014, p.407)

Las entrevistas semiestructuradas se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información. (Sampieri et al., 2014, p.403).

La decisión de emplear entrevistas semiestructuradas en esta investigación se fundamenta en la necesidad de obtener una comprensión profunda y contextualizada de las percepciones, experiencias y conocimientos de los actores clave involucrados en el ámbito de los remixes y mashups.

Al entrevistar a profesionales de la industria musical, se busca explorar sus perspectivas sobre el impacto de estas prácticas en sus negocios, así como identificar las necesidades y desafíos que enfrentan en un entorno cada vez más digitalizado. Por otro lado, las entrevistas a abogados especializados permitirán obtener una interpretación detallada de la legislación vigente y su aplicación a casos concretos, así como conocer las tendencias jurisprudenciales y las posibles reformas legislativas.

Las entrevistas semiestructuradas ofrecen la flexibilidad necesaria para adaptar las preguntas a las respuestas del entrevistado, lo que facilita una conversación más natural y profunda. Además, permiten explorar temas complejos y sensibles de manera detallada, obteniendo información cualitativa rica y contextualizada.

Al proporcionar un espacio para que los entrevistados expresen sus opiniones y experiencias de forma abierta, las entrevistas semiestructuradas permiten construir una comprensión más completa de los fenómenos estudiados. Esta información será necesaria para analizar la situación actual, identificar las lagunas legales existentes y proponer soluciones que promuevan un equilibrio justo entre la protección de los derechos de autor y la libertad de expresión artística.

Resultados.

Profesionales En La Música.

▪ **Baden Goyo¹**

El entrevistado ofrece respuestas basada en su experiencia como músico ejecutante y su conocimiento basado en su ejercicio profesional sobre la regulación del derecho de autor en Venezuela. Destaca que uno de los principales retos para los creadores de *remixes* y *mash-ups* es la dificultad de obtener autorización de los autores originales, lo que ha llevado a la proliferación de obras sin autorización de los titulares. Sin embargo, reconoce que estos trabajos pueden ser distintivos y no necesariamente copias.

En cuanto a la situación legal en Venezuela, menciona que SACVEN, la principal entidad de gestión colectiva no es estricta en la regulación y aplicación de la normativa de derecho de autor, lo que genera un ambiente de permisividad en la creación y difusión de *remixes* y *mash-ups*. Considera que la debilidad institucional facilita la producción de este tipo de obras, ya que no existen mecanismos claros de control ni sanción.

Sobre el impacto en la industria musical, señala que los *remixes* y *mash-ups* se basan en éxitos previos, lo que les da una ventaja comercial y un alcance potencialmente alto. No obstante, tiene una postura crítica respecto a considerarlos "creaciones originales", pues argumenta que más bien son modificaciones de obras preexistentes, ya que utilizan los *stems* o pistas originales de las canciones.

El entrevistado resalta que las plataformas digitales juegan un papel clave en la difusión de estos contenidos, ya que priorizan la maximización de reproducciones y beneficios

¹ Pianista, compositor y arreglista venezolano con una destacada trayectoria en el jazz y la música popular, formado académicamente en la Escuela Lino Gallardo y con el maestro Gerry Weil. Ha representado a Venezuela en escenarios internacionales y colaborado con reconocidos artistas nacionales. Su trabajo ha sido reconocido por importantes instituciones y culminó en 2017 con la inclusión de una de sus composiciones en un álbum ganador de dos Latin Grammy. <https://www.badengoyo.com/?lang=es>

económicos. A pesar de esto, cree que deberían asumir un rol más activo en la protección del derecho de autor, aunque reconoce que es difícil dada la lógica de negocio que las rige.

Sobre posibles cambios en la legislación venezolana, insiste en la necesidad de regulaciones más claras y de una mejor organización de instituciones como SACVEN para garantizar el respeto a los derechos de autor y evitar que la falta de control fomente infracciones. Finalmente, enfatiza la importancia de la educación en materia de propiedad intelectual y arte desde edades tempranas para generar una mayor conciencia sobre el valor de la creación y el respeto por el derecho de autor.

- **Bartolomé Díaz²**

El entrevistado ofrece una opinión crítica y de reflexión sobre el fenómeno de los *remixes* y *mash-ups*, aunque desde una perspectiva más cercana a la música académica que a la cultura digital contemporánea. Su desconocimiento declarado sobre este ámbito específico no impide que aporte consideraciones valiosas, especialmente en lo relativo a la ética creativa, la valoración de la obra original y la necesidad de una verdadera cultura musical como cimiento para cualquier proceso de intervención artística.

Uno de los puntos centrales de sus respuestas es la distinción entre creación y consumo: destaca que vivimos en un mercado que consume mucho más de lo que crea, lo cual pone en tela de juicio la calidad y profundidad de muchas manifestaciones actuales. Esto se conecta con su preocupación por la superficialidad de algunos procesos creativos contemporáneos, donde,

² Bartolomé Díaz Sahagún es un reconocido músico e investigador musical venezolano, actual director de Cultura de la Universidad Metropolitana. Su labor artística se ha centrado en la recuperación e interpretación de repertorios históricos, con énfasis en la música colonial americana, la época independentista y la música infantil latinoamericana. Ha dirigido importantes agrupaciones como DÉCIMO NÓNICO y El Taller de los Juglares, con las que ha llevado a cabo una extensa actividad discográfica y de conciertos, siendo distinguido en 1998 con el Premio Monseñor Pellín por su aporte a la cultura nacional. <https://www.revistapalimpsesto.com/cantando-entre-lineas-prologo-de-bartolome-diaz-sahagun/>

según él, los “re-creadores” muchas veces no comprenden ni respetan el valor del material original.

Reconoce la necesidad de aplicar con mayor rigor la legislación existente, y plantea de manera intuitiva que las plataformas digitales podrían tener un rol más activo en la regulación y prevención de infracciones. Asimismo, reconoce su papel central en la difusión masiva de estos contenidos.

Finalmente, su visión acerca del equilibrio entre derecho de autor e innovación se sustenta en un principio cultural profundo: la creatividad auténtica sólo puede florecer cuando se cultiva el respeto y la comprensión del legado artístico. Desde su óptica, cualquier intento de intervención legítima sobre una obra debe estar guiado no solo por el marco legal, sino también por una conciencia artística que conecte al creador con el deseo de aportar algo valioso para el mundo.

- **Félix Carmona³**

Del análisis de las respuestas ofrecidas por el entrevistado se desprenden varios elementos clave que permiten comprender mejor la compleja relación entre la creación de *remixes* y *mash-ups*, el marco jurídico venezolano y el mundo digital actual.

En primer lugar, el entrevistado postula a la educación como medio para generar un equilibrio entre el respeto a los derechos de autor y la libertad creativa. Desde su experiencia como formador de DJs y productores, sostiene que muchos de los conflictos derivados del uso no autorizado de obras ajenas no responden a una intención dolosa, sino a la falta de

³ Músico, guitarrista, tecladista y docente con más de 30 años de trayectoria en la música, profundamente vinculado a la creación sonora desde una perspectiva estética y tecnológica. Su trabajo en la música electrónica abarca la producción con dispositivos analógicos y digitales, con discos como *Elemental*, *Natural* y *Switched-On Q*, que le han valido reconocimientos como nominaciones a los Premios Pepsi Music. Fue miembro de las bandas EGOS y ENTRENOS —con la que obtuvo Disco de Oro y altos puestos en la radio venezolana— y ha compartido escenario con grandes figuras del ámbito internacional. Actualmente es director del CentroTECmusical y profesor del Diplomado en Música Electrónica de la Universidad Metropolitana. https://felixcarmona.net/?page_id=701

conocimiento técnico y legal por parte de los creadores. En este sentido, insiste en que es necesario instruir a los actores de la industria musical, brindándoles herramientas tanto tecnológicas como legales para una creación original.

El entrevistado considera que la legislación y la aplicación de la misma a través de órganos como el SAPI, se encuentra alineada con las prácticas actuales, en la medida en que exige que el creador declare ser titular de todo el contenido sonoro involucrado en su producción. No obstante, reconoce que las autorizaciones requeridas por parte de disqueras o editoras para el uso de másters continúan siendo un obstáculo práctico significativo, especialmente para artistas independientes o emergentes.

Por otro lado, el entrevistado destaca el impacto determinante de las plataformas digitales tanto en la distribución como en la vigilancia del uso de contenidos. Señala que los algoritmos implementados por plataformas como YouTube permiten detectar automáticamente infracciones a los derechos de autor, lo que implica que el entorno digital no solo ha facilitado la creación y difusión de remixes, sino también ha intensificado la fiscalización automática de los contenidos.

Asimismo, refiere a la aparición de inteligencia artificial como un nuevo factor disruptivo que ya está obligando a distribuidoras musicales a exigir mayor transparencia sobre los procesos creativos. Finalmente, el entrevistado insiste en que el cumplimiento de la ley es posible, siempre que el creador obtenga las debidas autorizaciones, aunque admite que ese proceso puede ser arduo o, en muchos casos, inviable. Una solución intermedia ha sido el uso de bancos de sonidos y muestras sonoras libres de derechos.

Abogados.

- **Ricardo Enrique Antequera⁴**

⁴ Ricardo Enrique Antequera. Abogado venezolano especialista en propiedad intelectual, con amplia experiencia en temas de alcance internacional. Se desempeña como *Of Counsel* en la firma Antequera Parilli & Rodríguez. Es egresado en Derecho de la Universidad Católica Andrés Bello y ha complementado su formación académica con estudios en gerencia en Concordia University (Canadá), así como en

El entrevistado considera que la legislación venezolana de derecho de autor no regula expresamente los *remixes* y *mash-ups*, pero los encuadra dentro de la categoría de obras derivadas, sujetas a autorización del titular de los derechos. No obstante, menciona que en algunos casos la ley permite transformaciones sin autorización, lo que abre la posibilidad de considerar ciertas excepciones aplicables a estas creaciones.

A diferencia de esta postura restrictiva, en el ámbito internacional, destaca que en Estados Unidos se han permitido *remixes* y *mash-ups* bajo el criterio del *fair use*, mientras que en la Unión Europea se tiende a exigir autorización, viéndolos como obras derivadas. En cualquier caso, no existe una normativa específica en estas jurisdicciones, siendo la jurisprudencia la que ha desarrollado criterios para su tratamiento legal. Esto podría sugerir que en Venezuela la evolución jurídica de estos casos también dependerá de los tribunales.

Al comparar la legislación española con la venezolana, el entrevistado considera que ambas comparten principios similares en materia de excepciones y limitaciones al derecho de autor, aunque la española es más detallada en ciertos aspectos, como la parodia y el uso educativo. Esta comparación resulta relevante, ya que el enfoque español podría servir de referencia en Venezuela.

Sobre los criterios para que los *remixes* y *mash-ups* sean considerados como limitaciones al derecho de autor, el entrevistado menciona la posibilidad de tratarlos bajo la figura de la parodia, siempre que no causen un perjuicio injustificado a la explotación normal de la obra ni afecten los intereses legítimos del autor. Sin embargo, en general sostiene que deben ser tratados como obras derivadas, requiriendo autorización del titular de los derechos.

propiedad intelectual en instituciones como McGill University, University of New Hampshire School of Law, Franklin Pierce Center for Intellectual Property (EE.UU.) y la Universidad Metropolitana en Caracas. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/actualidadmercantil/article/view/30901>

El entrevistado reconoce que no existe una fórmula única para diferenciar una obra derivada de una simple copia o plagio, y que siempre es necesario un análisis caso por caso. Asimismo, sostiene que las excepciones actuales en la legislación venezolana son suficientes, ya que los *remixes* y *mash-ups* deben ser tratados como obras derivadas. No considera necesaria una reforma legislativa, pero sugiere alternativas prácticas, como la taquilla única, para facilitar la autorización de estas creaciones.

En cuanto a las redes sociales, señala que han democratizado la creación y difusión de contenido, aumentando la popularidad de los *remixes* y *mash-ups*. Sin embargo, esto ha generado conflictos legales, especialmente cuando se utilizan sin autorización con fines comerciales. Reitera que algunos podrían interpretarse como parodias, pero en la mayoría de los casos deben ser considerados obras derivadas.

No tiene conocimiento de jurisprudencia venezolana sobre el tema, lo que confirma la ausencia de precedentes que definan una posición clara de los tribunales. Finalmente, sostiene que el derecho de autor debe interpretarse de manera flexible y dinámica, adaptándose a las nuevas tecnologías y promoviendo un equilibrio entre la protección de los autores y la innovación. En este sentido, insiste en que mecanismos prácticos, como la taquilla única, podrían facilitar dicho equilibrio.

- **Justo Morao⁵**

A lo largo de sus respuestas, se evidencia su preocupación por la falta de actualización del ordenamiento jurídico venezolano ante las transformaciones tecnológicas que han

⁵ Destacado compositor, arreglista, pianista, productor y songwriter, egresado *Magna Cum Laude* de Berklee College of Music, con especialización en *Contemporary Writing and Production*. Su sólida trayectoria profesional abarca la producción musical en estudio, música sinfónica, composición para cine y publicidad, combinando creatividad artística con excelencia técnica. Ha desarrollado una valiosa labor investigativa en torno al poder sonoro de la música en contextos sociales y políticos, siendo autor del libro *La publicidad electoral en sus dimensiones sonoras* (2010), una obra pionera en América Latina. Además, es abogado por la UCV, con formación en *Management & Innovation* en Bentley University y una maestría en Ciencia Política por la Universidad Simón Bolívar. <https://skynotestudio.com/quienes-somos/justo-morao/>

revolucionado la creación musical. Señala que la ley vigente no contempla adecuadamente estas nuevas formas de expresión y que, por tanto, los creadores de este tipo de obras quedan en una zona gris legal, sin protección clara ni orientación normativa.

Desde su experiencia como arreglista y productor, el entrevistado destaca que la ley no protege suficientemente a quienes transforman o reinterpretan obras, como los arreglistas o los productores musicales, lo que genera un vacío importante en el reconocimiento de su trabajo creativo. Relata que, en Venezuela, a diferencia de países como Estados Unidos, no existe el concepto legal de “obra por encargo”, lo que debilita aún más los derechos de quienes no son los autores formales pero sí contribuyen creativamente a las obras.

No percibe que exista una línea delgada entre una obra derivada y un plagio. En su visión, cuando existe un trabajo de transformación y reelaboración -como el cambio de ritmo, instrumentación o estilo- no puede hablarse de copia o plagio, sino de una nueva creación que debería tener protección jurídica. Esta afirmación evidencia su convicción de que la creatividad debe reconocerse también en los procesos de reinterpretación y no solo en la obra original.

Al referirse a las limitaciones y excepciones al derecho de autor, considera que la ley venezolana no está actualizada ni es suficiente para enfrentar el contexto de la creación digital. La velocidad con la que evoluciona la tecnología ha dejado atrás a la legislación, que no logra adaptarse a las nuevas herramientas y dinámicas creativas. Sin embargo, señala que esta realidad no debería llevar al desconocimiento del derecho de autor, sino que debería inspirar reformas legales que reconozcan estas nuevas formas de creación.

En cuanto al rol de las redes sociales, plantea que estas han permitido la proliferación de *remixes* y *mash-ups*, en muchos casos sin fines comerciales. Esto genera un espacio informal de creación que muchas veces no es perseguido legalmente, precisamente porque no produce ingresos directos. Sugiere que, si se reforma la ley, debería establecerse como mínimo la obligación de acreditar al autor o fuente original, de forma que este pueda percibir ingresos si la

obra es difundida comercialmente a través de plataformas como Spotify. Este punto revela su preocupación por la justicia económica y el reconocimiento del trabajo ajeno, incluso en contextos de producción colaborativa o digital.

También resalta que en Venezuela no existe jurisprudencia relevante en la materia. Según su conocimiento, nadie ha litigado por *remixes* o *mash-ups*, lo que atribuye a la decadencia del mercado musical local. En décadas anteriores, Venezuela fue un referente regional en producción musical, pero hoy en día la industria ha colapsado y la música grabada ha dejado de ser un negocio rentable. En este contexto, los conflictos sobre derechos de autor simplemente no llegan a los tribunales, y eso deja sin precedentes legales que pudieran orientar la interpretación del derecho en estos casos.

Por último, reafirma que una forma justa de abordar los derechos de autor en este nuevo entorno sería garantizar el crédito a todos los participantes de una obra. Menciona que él personalmente se asegura de incluir en los créditos a cualquiera que haya hecho una contribución, por mínima que sea. Esta práctica refleja una ética profesional que busca suplir, desde lo individual, la falta de mecanismos institucionales eficaces para asegurar el reconocimiento y la remuneración justa en la producción musical contemporánea.

▪ **Carlos Domínguez⁶**

Las respuestas del entrevistado reflejan una postura crítica respecto a la legislación venezolana para abordar adecuadamente la protección del derecho de autor en el contexto de los *remixes* y *mash-ups*. Si bien reconoce que la Ley sobre el Derecho de Autor de 1993 contempla figuras como las adaptaciones o transformaciones, considera que su redacción

⁶ Carlos Domínguez es abogado y socio de LE&A Abogados, con sólida experiencia en litigios civiles y comerciales, y un conocimiento profundo en Propiedad Intelectual. Ha representado a destacadas empresas en disputas relacionadas con marcas, patentes y derechos de autor, combinando su dominio técnico con estrategias efectivas de resolución de conflictos. Su participación en redes legales internacionales refuerza su perfil como referente en la protección jurídica de activos intangibles. <https://lega.law/a2-carlos-dominguez/>

ambigua y la ausencia de referencias explícitas a estas nuevas formas de creación generan incertidumbre jurídica. En consecuencia, sugiere que los remixes y mash-ups podrían estar protegidos si se interpretan como obras derivadas, siempre que cumplan con ciertos criterios de originalidad y transformación sustancial.

El entrevistado también advierte que la legislación venezolana presenta vacíos legales, especialmente en la definición de obra derivada y en la delimitación de los derechos de los creadores de estas obras frente a los titulares originales. Esta imprecisión abre la puerta a interpretaciones diversas y conflictos.

En relación con el derecho comparado, aunque el entrevistado no tiene un conocimiento profundo de otras legislaciones, reconoce la importancia de estudiar marcos internacionales como los de Estados Unidos, Canadá, la Unión Europea o el Tratado de Marrakech, donde ya existen disposiciones más avanzadas sobre limitaciones y excepciones al derecho de autor. Considera que este enfoque comparativo es fundamental para armonizar el derecho venezolano con las exigencias del entorno digital global, particularmente en lo que respecta al equilibrio entre la protección autoral y el acceso a la cultura.

Además, plantea varios criterios que podrían servir para determinar cuando un *remix* o *mash-up* puede considerarse una limitación legítima al derecho de autor, como la transformación significativa, el propósito del uso, la proporción de la obra original utilizada, el impacto económico y la atribución del autor original. Estos elementos, aunque no taxativos, ayudan a trazar un marco razonable para evaluar estas creaciones sin desalentar la innovación.

Finalmente, reconoce que existe una línea muy delgada entre lo que constituye una obra derivada y lo que puede ser considerado plagio, lo que subraya la necesidad de establecer directrices más precisas tanto a nivel legal como jurisprudencial. La claridad en esta distinción es clave para fomentar la creación cultural sin vulnerar los derechos de los autores.

Capítulo VIII. Conclusiones

El estudio de los *remixes* y *mash-ups* en el marco del ordenamiento jurídico venezolano en materia de Derecho de Autor en comparación con el sistema jurídico español ha permitido evidenciar algunas diferencias sobre el abordaje de la realidad creativa contemporánea. La Ley sobre el Derecho de Autor venezolana, promulgada en 1993, no contempla expresamente estas nuevas formas de creación derivadas de la era digital, lo cual ha generado incertidumbre jurídica en los creadores como los intereses de los titulares de derechos. A través del análisis doctrinal, comparado y empírico, que se ha sustentado en entrevistas a profesionales del derecho y de la música, se constató que estas prácticas son percibidas como manifestaciones artísticas legítimas para algunos pero otros lo miran con un poco más de recelo, pero al mismo tiempo se enfrentan a un marco normativo que las trata como infracciones potenciales y sólo bajo determinados supuestos como límites.

Los *remixes* y *mash-ups*, al constituir transformaciones de obras preexistentes con un aporte creativo sustancial, pueden ser reconocidos como obras derivadas originales en determinadas condiciones. La originalidad no reside únicamente en los fragmentos utilizados, sino en la manera en que estos se combinan, resignifican y se convierten en una expresión nueva. Esta valoración se alinea con la doctrina más avanzada en propiedad intelectual y con criterios jurisprudenciales desarrollados en países como España, donde se han adoptado límites y excepciones como la parodia o el pastiche, permitiendo el uso transformativo sin requerir autorización previa en ciertos casos.

La falta de disposiciones legales equivalentes en Venezuela limita el reconocimiento legal de estas expresiones, y, al no contar con figuras como el uso honrado, el fair use o la transformación legítima, se impone una lógica restrictiva que frena el desarrollo de la creatividad digital. A ello se suma el hecho de que la práctica musical en entornos digitales -mediante computadoras, software de edición, redes sociales y plataformas de streaming- ha superado

ampliamente las categorías jurídicas tradicionales. Las entrevistas evidencian que los creadores no tienen certeza sobre qué pueden o no hacer, ni sobre los límites de lo permitido, lo cual incrementa el riesgo de sanciones, desincentiva la producción artística y favorece la informalidad.

La propuesta contenida en este trabajo apunta hacia la revisión de las normativas vigentes con relación a los límites al derecho de autor que puedan ser aplicables a obras como los *remixes* y *mash-ups*. Esto debe incluir la incorporación de figuras como el uso transformativo, el reconocimiento de la parodia y el pastiche como limitaciones legales, así como la revisión del concepto de originalidad en las obras derivadas. De igual modo, resulta indispensable establecer mecanismos de licenciamiento simplificados o modelos de gestión colectiva que permitan a los usuarios legítimos acceder a obras preexistentes sin la necesidad de complejas negociaciones individuales, garantizando a su vez una retribución justa para los titulares.

En el mismo sentido, se recomienda fomentar procesos de formación legal dirigidos a artistas, productores y usuarios sobre los derechos y deberes en materia de propiedad intelectual, así como promover espacios de encuentro entre creadores y titulares que permitan discutir abiertamente el alcance de estas nuevas prácticas creativas.

Desde una perspectiva normativa más amplia, este trabajo aboga por una transformación del modelo actual hacia uno más flexible, inclusivo y adaptado a las nuevas dinámicas culturales. La propiedad intelectual no debe entenderse exclusivamente como una herramienta de control, sino también como un sistema que promueve la circulación, la innovación y la diversidad cultural. Reconocer jurídicamente a los *remixes* y *mash-ups* -siempre y cuando cumplan con criterios de originalidad, transformación y ausencia de perjuicio económico al titular- representa no solo una adecuación normativa, sino también un ordenamiento jurídico que promueve la innovación dirigida ahora hacia los nuevos creadores digitales que hoy construyen el mundo cultural contemporáneo desde plataformas tecnológicas.

El reconocimiento legal de estas prácticas no supone una amenaza para el derecho de autor, sino una oportunidad para fortalecerlo y modernizarlo en una época marcada por el desarrollo tecnológico constante. En tal sentido, resulta importante que Venezuela considere en eventuales procesos de reforma legislativa, estas formas de creación como expresiones legítimas, reguladas bajo parámetros claros, justos y equilibrados, en consonancia con las obligaciones internacionales más avanzadas de la propiedad intelectual.

En el entorno digital, donde las prácticas como el *remix* y el *mash-up* son formas legítimas de interacción cultural y construcción colectiva de significados, el sistema jurídico no puede mantenerse anclado a una visión cerrada de la creación individual. El reconocimiento de las obras derivadas transformativas no debe verse como una amenaza, sino como una oportunidad para renovar el alcance y la funcionalidad del derecho de autor desde una perspectiva social y evolutiva.

La práctica internacional demuestra que es posible alcanzar ese equilibrio. Países como España han logrado armonizar la protección del derecho exclusivo con la inclusión de excepciones que responden a necesidades culturales y sociales. La figura del pastiche, por ejemplo, permite la utilización de elementos preexistentes con fines creativos nuevos, lo cual se asemeja en muchos casos a lo que ocurre en el remix. Su incorporación en el artículo 39 de la Ley de Propiedad Intelectual española constituye un ejemplo concreto de cómo adaptar el derecho a formas actuales de creación sin desproteger a los titulares. El análisis comparado permite concluir que Venezuela podría seguir un camino similar, adaptando esta figura al contexto nacional mediante una definición legal lo más precisa posible, que imponga requisitos de originalidad, transformación y ausencia de perjuicio económico.

El reconocimiento de los *remixes* y *mash-ups* también puede visto desde una óptica de extensión del ejercicio de los derechos culturales. La normativa sobre propiedad intelectual, lejos de ser un obstáculo, debe ceñirse con estos principios y contribuir a su ejecución efectiva. El

derecho debe ser un instrumento para facilitar la producción y circulación del conocimiento, no para restringirlo arbitrariamente.

Por otra parte, la realidad evidenciada en las entrevistas refleja que los artistas, especialmente los jóvenes creadores digitales, encuentran numerosas barreras al momento de formalizar sus proyectos. Esto incluye desde el desconocimiento del régimen legal aplicable hasta el temor a sanciones o represalias por parte de los titulares. Esta situación revela la necesidad de educación legal continua, no solo para los creadores sino también para los titulares, quienes muchas veces carecen de claridad sobre los límites y alcance real de sus derechos. El Estado venezolano, a través de sus instituciones culturales y académicas, puede promover programas de formación en propiedad intelectual adaptados al contexto digital, que integren tanto los aspectos normativos como los éticos de la creación.

Asimismo, se recomienda incluir en la futura reforma una disposición que permita la resolución alternativa de conflictos en materia de propiedad intelectual vinculados a creaciones transformativas. Muchas disputas podrían evitarse mediante mecanismos de mediación o conciliación que favorezcan acuerdos entre titulares y creadores, permitiendo incluso licencias específicas para este tipo de creaciones.

Finalmente, es importante considerar que el impulso de una eventual reforma legislativa en esta materia requiere no solo voluntad política, sino también la participación de múltiples sectores: artistas, juristas, académicos, gestores culturales y colectivos creativos. Las propuestas normativas deben surgir del diálogo con la realidad en este mundo cada vez más tecnológico, y las figuras del *remix* y *mash-up* ofrecen una oportunidad privilegiada para repensar el derecho de autor como herramienta conectada la realidad del mundo digital.

Capítulo IX. Desarrollo de la propuesta

1. Propuesta de condiciones para considerar los *remixes* y *mash-ups* como límites y excepciones al derecho de autor

Introducción

En atención a la proliferación de nuevas formas de creación en el entorno digital, el presente trabajo tiene por objeto proponer una serie de condiciones bajo las cuales *los remixes* y *mash-ups* puedan ser considerados como usos autorizados por la Ley en el marco de los límites y excepciones al derecho de autor de los ordenamientos jurídicos analizados, estos son, Venezuela y España.

Estas prácticas creativas, basadas en la remezcla y recombinación de obras preexistentes, se han impuesto como manifestaciones artísticas contemporáneas. No obstante, su estatus jurídico en el ordenamiento jurídico venezolano puede resultar indeterminado y requiere de una interpretación armónica entre el derecho venezolano, inclusive en el derecho comparado como lo es el de España, y los instrumentos internacionales suscritos por estos países en materia de Derecho de autor.

La propuesta parte del análisis de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, las disposiciones de la Ley sobre el Derecho de Autor de 1993 y su Reglamento, así como los principios recogidos en la Constitución Española de 1978, la Ley de Propiedad Intelectual española, y los tratados internacionales de los cuales Venezuela y España son parte, en particular el Convenio de Berna y el ADPIC. Así como Tratados de los cuales forma parte España pero no han sido suscritos por Venezuela.

Consideraciones desde el derecho interno venezolano

La Constitución de la República Bolivariana de Venezuela establece en su artículo 98 la protección de los derechos morales y patrimoniales del autor, reconociendo a su vez la posibilidad de establecer límites y excepciones mediante ley para asegurar el acceso a la cultura.

La Ley sobre el Derecho de Autor de 1993, aunque no contempla expresamente a los *remixes* y *mash-ups*, prevé ciertas excepciones a los derechos patrimoniales del autor.

Aunado a ello, la interpretación de estos límites debe atender al equilibrio entre la protección del derecho exclusivo y la promoción de nuevas formas de expresión cultural, conforme a lo consagrado en la Constitución.

Aportes del derecho comparado: La normativa española

La Constitución Española, en su artículo 20.1.b), reconoce el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica, mientras que el artículo 44 propugna el acceso a la cultura y la promoción de la creatividad.

La Ley de Propiedad Intelectual española, aprobada mediante el Real Decreto Legislativo 1/1996, contiene previsiones relevantes sobre los límites al derecho de autor, incluyendo en su artículo 39 la posibilidad de realizar parodias, siempre que no generen confusión con la obra original ni perjudiquen al autor.

Este modelo normativo puede servir de guía para establecer criterios que permitan diferenciar el plagio de las formas legítimas de transformación creativa. La posibilidad de utilizar obras preexistentes con fines críticos, transformativos o incluso paródicos reconoce el valor cultural de la reinterpretación en un entorno de libertad de expresión y creación.

El Real Decreto-ley 24/2021, de 2 de noviembre, de transposición de directivas de la Unión Europea, antes mencionado, en su libro cuarto sobre la Transposición de la Directiva (UE) 2019/789 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019 por la que se establecen normas sobre el ejercicio de los derechos de autor y derechos afines aplicables a determinadas transmisiones en línea de los organismos de radiodifusión y a las retransmisiones de programas de radio y televisión, y por la que se modifica la Directiva 93/83/CEE, y la Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019 sobre los derechos de autor y

derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE, incluye la figura del *pastiche* como límite al derecho de autor lo que representa una vía legal para proteger formas de creación transformativa como los *remixes* y *mash-ups*. Esta figura permite el uso de elementos de obras preexistentes para generar una nueva obra, siempre que no se cause confusión ni se afecte al autor original. La doctrina española destaca el carácter crítico o satírico del *pastiche*, y su valor como herramienta de reinterpretación cultural, especialmente en el entorno digital. El reconocimiento del *pastiche* en directivas europeas también fortalece su legitimidad jurídica como límite aplicable a contenidos digitales y no comerciales. En este contexto, *los remixes* y *mash-ups* podrían encontrar sustento legal como expresiones creativas válidas que reconfiguran lo existente para dar lugar a nuevas obras. Esta visión puede servir de modelo para la evolución normativa en Venezuela, donde estas prácticas aún no tienen reconocimiento jurídico explícito.

Instrumentos internacionales: Convenio de Berna y ADPIC

Venezuela y España son signatarias del Convenio de Berna y del ADPIC, los cuales legitiman la implementación de excepciones y limitaciones al derecho de autor bajo la condición de cumplir con la denominado regla de los “tres pasos”. Según este estándar, las limitaciones deben estar establecidas legalmente, no se menoscabe la explotación ordinaria de la obra ni ocasione un daño injustificado a los intereses legítimos del titular del derecho de autor.

Este criterio resulta crucial para evaluar la legalidad de prácticas como los *remixes* y *mash-ups*, en tanto que permite su inserción dentro de un marco regulatorio siempre que su uso no suponga una explotación indebida ni afecte desproporcionadamente al autor original.

Propuesta de condiciones para considerar a los remixes y mash-ups como límites al derecho de autor

En función de las disposiciones constitucionales, legales e internacionales antes referidas, se propone que los *remixes* y *mash-ups* puedan considerarse como excepciones al derecho de autor cuando concurren las siguientes condiciones:

1. El *remix* o *mash-up* debe constituir una obra diferente desde el punto de vista auditivo o expresivo, mediante modificaciones que alteren el ritmo, secuencias, frecuencias, instrumentación o cualquier otro elemento sonoro propio de este tipo de creaciones, de forma tal que se diluya la identificación inmediata de la obra preexistente.
2. El *remix* o *mash-up* debe ser fruto de un proceso de selección, combinación y producción que denote originalidad y creatividad, que permita distinguirla de las obras originales.
3. El *remix* o *mash-up* no debe menoscabar la explotación económica de la obra original, sino que debe perseguir una finalidad diferente, ya sea experimental, expresiva, crítica, artística.
4. Siempre que sea posible, el autor del *remix* o *mash-up* deberá indicar la autoría de las obras utilizadas, mediante créditos visibles o información incorporada en los metadatos, en respeto a los derechos morales del autor original.
5. El uso de la obra preexistente debe ajustarse a los parámetros de legalidad previstos en el Convenio de Berna y el ADPIC, en resguardo del equilibrio entre protección de derechos y promoción e innovación cultural, en particular a lo que se refiere a lo que la doctrina ha denominado “la regla de los tres pasos”.
6. El *remix* o *mash-up* no debe menoscabar la integridad de la obra original ni atentar contra la reputación de su autor, evitando distorsiones ofensivas o peyorativas que contraríen el derecho moral.

7. En caso de que el *remix* o *mash-up* tenga naturaleza paródica, deberá cumplir con los requisitos previstos en el artículo 39 de la Ley de Propiedad Intelectual española, es decir, que no exista riesgo de confusión con la obra original ni se cause un perjuicio a la misma o a su autor.
8. Los *remixes* y *mash-ups* podrán considerarse usos lícitos bajo la excepción de pastiche conforme al artículo 70 del Real Decreto-ley 24/2021, siempre que concurran las siguientes condiciones:
 - i) La nueva obra debe consistir en una reelaboración creativa de la obra preexistente, evidenciando una aportación personal y original que la distinga sustancialmente de la obra o fragmentos utilizados.
 - ii) Ausencia de confusión sobre el origen: La obra transformada no debe inducir a error al público sobre su autoría ni sugerir una asociación o aprobación por parte del titular de los derechos originales.
 - iii) Siempre que sea posible, deberá mencionarse la obra o el autor de los fragmentos reutilizados, salvo que ello resulte incompatible con la naturaleza del uso.
 - iv) El uso no debe sustituir la demanda de la obra original ni interferir injustificadamente en su explotación económica habitual.
9. En los casos en que los *remixes* o *mash-ups* sean utilizados estrictamente con fines académicos o de enseñanza, en establecimientos educativos, sin fines lucrativos, se considerarán usos lícitos conforme al artículo 43, numeral 3, de la Ley sobre Derecho de Autor venezolana.

Consideraciones finales

La propuesta formulada busca brindar lineamientos partiendo de lo estipulado en los ordenamientos jurídicos que fueron analizados en el presente trabajo para canalizar las nuevas prácticas creativas que emergen del entorno digital. La interpretación evolutiva de los límites y excepciones al derecho de autor se presenta como una necesidad frente a los modos de creación cada vez más interactivo, colaborativo y tecnológico.

En este sentido, no será necesario requerir autorización del titular o titulares de las obras originales cuando estas se encuentren dentro del dominio público o cuando se cuente con licencias o autorizaciones válidas que permitan su uso, siempre que se cumplan con los requisitos previamente señalados.

Lo anterior resulta especialmente relevante en contextos donde los catálogos de dominio público constituyen una fuente de insumos creativos valiosa, permitiendo a los artistas reutilizar elementos sin infringir derechos exclusivos. Las licencias abiertas, pueden facilitar el aprovechamiento de contenidos bajo términos claros que autorizan su adaptación, transformación o combinación, siempre dentro del respeto a las condiciones estipuladas por el titular original. Por tanto, la existencia de tales autorizaciones o la pertenencia de la obra al dominio público exime al creador del *remix* o *mash-up* de solicitar permiso adicional, reforzando un entorno propicio para la innovación cultural dentro del marco jurídico aplicable.

La legislación española, mediante la incorporación de figuras como el *pastiche* y la *parodia* en su régimen de límites y excepciones al derecho de autor, permite establecer con mayor precisión un marco jurídico que podría acoger prácticas creativas como los remixes y los mash-ups, siempre que estas respeten las condiciones legales previstas. Estas figuras no solo amplían el alcance interpretativo de los límites tradicionales, sino que también ofrecen un espacio normativo más favorable para la creación transformadora en el entorno digital.

En contraste, el ordenamiento jurídico venezolano carece de disposiciones específicas equivalentes al *pastiche* o la *parodia* como límites expresos al derecho de autor, lo que dificulta el reconocimiento de estas formas contemporáneas de creación. Por tanto, en futuros proyectos legislativos sería útil considerar la incorporación de figuras similares al marco jurídico venezolano, bien sea como nuevos límites o como interpretaciones extensivas de las excepciones existentes, con el fin de equilibrar la protección de los derechos patrimoniales con la promoción de la innovación cultural y la libertad de creación.

Al adoptar criterios como los aquí planteados, se favorece un entorno normativo que reconozca tanto los derechos de los creadores originales como los de aquellos que, inspirados en obras preexistentes, desarrollan expresiones culturales innovadoras que enriquecen el patrimonio cultural de una determinada localidad.

Bibliografía

- Álvarez, L. (2013). *Remix: La dimensión política del arte sonoro como extensión de sus cualidades estéticas. Una visión de la teoría de medios y la evolución cultural* [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
https://www.academia.edu/8168382/Remix_La_dimensi%C3%B3n_pol%C3%ADtica_de_l_arte_sonoro_como_extensi%C3%B3n_de_sus_cualidades_est%C3%A9ticas_Una_vis_i%C3%B3n_de_la_teor%C3%ADa_de_medios_y_la_evoluci%C3%B3n_cultural_TESIS
—
- Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (Acuerdo sobre los ADPIC). 15 de abril de 1994.
<https://www.wipo.int/wipolex/es/treaties/details/231>
- Antequera Parilli, R. (1998). *Derecho de autor* (2ª ed.). Editorial Venezolana, C.A.
- Antequera Parilli, R., Cadarso Palau, J., Navas Navarro, S., Serrano Fernández, M., de Román Pérez, R. E., Vázquez López, V., de Oliveira Ascensão, J., Castán Pérez-Gómez, A., Rodríguez Tapia, J. M., Rams Albasa, J. J., Espín Alba, I., & Martín Villarejo, A. (2006). *Los límites del derecho de autor*. Editorial Reus.
- Audiencia Provincial de Pontevedra. Sección 1.ª. Sentencia 351/2019 (SAP PO 1464/2019). 13 de junio de 2019.
<https://www.poderjudicial.es/search/AN/openDocument/7d924f18eaf4226c/20190719>
- Bill McClintock. (23 de noviembre de 2021). Iron Sembello - "She's a Trooper".
<https://www.youtube.com/watch?v=Y2ij7o8akDo>
- Carly Rae Jepsen. (1 de marzo de 2012). Carly Rae Jepsen - Call Me Maybe. [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=fWNaR-rxAic&list=RDfWNaR-rxAic&start_radio=1

- Cerda Silva, A. J. (2013). *Una excepción a los derechos de autor para la comunicación pública de obras por pequeñas y medianas empresas*. *Revista de Derecho (Valparaíso)*, 40, 75-100. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173628597003>
- ClassicVideos80s. (17 de abril de 2015). Michael Sembello – Maniac (1983) (Official Video) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=324it5DKoXU>
- Constitución Española. 29 de diciembre de 1978. BOE N° 311 (España).
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (CRBV). 30 de diciembre de 1999. Gaceta Oficial N° 36.860 (Venezuela).
- Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. 9 de septiembre de 1886. <https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/>
- Convenio de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión. 26 de octubre de 1961. <https://www.wipo.int/wipolex/es/treaties/textdetails/12656>
- Declaraciones concertadas relativas al Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor adoptadas por la Conferencia Diplomática el 20 de diciembre de 1996. <https://www.wipo.int/wipolex/es/text/381457>
- Declaraciones concertadas relativas al Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas. 20 de diciembre de 1996. <https://www.wipo.int/wipolex/es/text/381461>
- Diéguez Morán, M. (2020). *Estudio de los límites al derecho de autor regulados en el artículo 32 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual* [Tesis doctoral]. Universidad de Burgos. <http://hdl.handle.net/10259/5932>
- Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo. Relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de

autor en la sociedad de la información. 22 de junio de 2001. DOCE N° 167

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-2001-81549>

- Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE. 17 de abril de 2019. <https://www.boe.es/doue/2019/130/L00092-00125.pdf>
- Dugarte, J. (2022). *El contrapunteo llanero como obra hecha en colaboración*. *Revista de Propiedad Intelectual*, (23), 85–104. http://www.ulpiano.org.ve/revistas/bases/artic/texto/RPI/23/rpi_2022_23_85-104.pdf
- Espín Alba, I. (2006). La parodia de obras divulgadas. En C. Rogel Vide (Coord.), *Los límites del derecho de autor* (pp. 275–294). Editorial Reus.
- Instituto Nacional del Derecho de Autor. (s.f.). *Glosario de términos en materia de derecho de autor*. Secretaría de Cultura. <https://www.cultura.gob.mx/seminario/descargas/GLOSARIO-INDAUTOR.pdf>
- Iron Maiden. (7 de agosto de 2015). Iron Maiden - The Trooper. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=X4bgXH3sJ2Q>
- Jon. (22 de junio de 2023). *The importance of a remix*. Music Gateway. <https://www.musicgateway.com/blog/how-to/the-importance-of-a-remix>
- Jonas Blue. (15 de enero de 2016). Jonas Blue - Fast Car ft. Dakota (Official Video) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5yXQJBU8A28>
- Jones, E. (2021). *The role of mashup music in creating Web 2.0's democratic promise*. *Convergence*, 27(4), 1112-1128. <https://doi.org/10.1177/1354856520983758>
- Knobel, M., & Lankshear, C. (2010). *Remix: La nueva escritura popular*. *Cuadernos Comillas*, (1), 105-126

[https://www.academia.edu/5382415/Michele Knobel y Colin Lankshear Remix la nueva escritura popular](https://www.academia.edu/5382415/Michele_Knobel_y_Colin_Lankshear_Remix_la_nueva_escritura_popular)

- Kreutzer, T., & Reda, F. (13 de marzo de 2023). *The Pastiche in Copyright Law – Towards a European Right to Remix*. Kluwer Copyright Blog. <https://copyrightblog.kluweriplaw.com/2023/03/13/the-pastiche-in-copyright-law-towards-a-european-right-to-remix/>
- Lessig, L. (2012). *Remix: Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. F. Cabello & M. García Perulero, Eds.; M. Itzel Portillo et al., Trans. Icaria Editorial. <https://biblioteca.articaonline.com/files/original/d8ab1b870fad6725999d89595f10638c.pdf>
- Ley sobre el Derecho de Autor. 01 de octubre de 1993. Gaceta Oficial Extraordinaria N° 5.908.
- López Cano, R. (2010). *La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital*. L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada (5). <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3690/3016>
- M2C. (25 de enero de 2012). Tracy Chapman- Fast Car (subtitulado español) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ijJghDsb5cE&list=RDijJghDsb5cE&start_radio=1
- Madonna. (26 de octubre de 2009). Madonna-Frozen (Official Video) [HD] [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XS088Opi9o0&list=RDXS088Opi9o0&start_radio=1
- Maguregui, C. (19 de mayo de 2021). *Narrativas transmediáticas, interactividad, mashup y edupunk*. Educ.ar. <https://www.educ.ar/recursos/111439/narrativas-transmediaticas-interactividad-mashup-y-edupunk>

- Masouyé, C. (1978). *Guía del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Acta de París, 1971)*. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. https://tind.wipo.int/record/35093/files/wipo_pub_615.pdf
- Medina Pérez de Ayala, I. (2021). *La propiedad intelectual y el derecho musical* [Trabajo académico de licenciatura]. Facultad de Derecho. Universidad Pontificia Comillas. <https://repositorio.comillas.edu/rest/bitstreams/437441/retrieve>
- Monroy Rodríguez, J. C. (2009). *Estudio sobre las limitaciones o excepciones al derecho de autor y los derechos conexos en beneficio de las actividades educativas y de investigación en América Latina y el Caribe (SCCR/19/4)*. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/es/sccr_19/sccr_19_4.pdf
- Movia, G. (2009). *En el principio fue el remix. (o el mashup)*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología. <https://cdsa.aacademica.org/000-062/68>
- Navas, E. (s.f.). *Remix defined*. Remix Theory. https://remixtheory.net/?page_id=3
- Neiva, M. R. B. de S. (2015). *La “regla de los tres pasos” como norma interpretativa del derecho de autor: por una aplicación razonable de los límites a la propiedad intelectual* [Tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/21542>
- OmegaDubstep. (12 de marzo de 2010). The Beatles - Come Together (Omega Remix).mov [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mTTDOss5jUE>
- Oneboredjeu Mashup. (10 de mayo de 2019). Du hast me maybe – Carly Rae Jepsen vs. Rammstein (Mashup) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TcJbc0AIBZg>

- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (2016). *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*.
https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_909_2016.pdf
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (s.f.). *Derecho de autor*.
<https://www.wipo.int/es/web/copyright>
- Perdices Huetos, A. B. (2023). *El pastiche, ¿más acá o más allá de la parodia? (Pastiche, Parody and Caricature: Three Faces of the Same Reality)*. En J. A. García Cruces González (Coord.), *De Iure Mercatus. Libro Homenaje al Prof. Dr. H.c. Alberto Bercovitz Rodríguez-Cano* (pp. 1335-1364). Tirant lo Blanch. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4719299
- Peter Bjorn and John. (16 de febrero de 2015). Peter Bjorn and John - Young Folks (Diplo Remix) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RwutZGx6nww>
- Peter Bjorn and John. (6 noviembre de 2015). Young Folks [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=iArXv64tCJA&list=RDIArXv64tCJA&start_radio=1
- Pozo Cabrera, S. (2023). *El género de la sátira, pastiche o parodia como limitación al derecho de autor y sus parámetros de aplicación en la legislación ecuatoriana* [Tesis doctoral]. Universidad Hemisferios.
<https://backdSPACE.uhemisferios.edu.ec/server/api/core/bitstreams/3a4918ae-2c73-4c94-a412-2b5aa4ab511d/content>
- Rammstein Official. (31 de julio de 2015). Rammstein - Du Hast (Official 4K Video) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=W3q8Od5qJio&list=RDW3q8Od5qJio&start_radio=1
- Real Decreto Legislativo 1/1996. Por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales

vigentes sobre la materia. 22 de abril de 1996. BOE N° 97.

<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

- Real Decreto-ley 24/2021. De transposición de directivas de la Unión Europea en las materias de bonos garantizados, distribución transfronteriza de organismos de inversión colectiva, datos abiertos y reutilización de la información del sector público, ejercicio de derechos de autor y derechos afines aplicables a determinadas transmisiones en línea y a las retransmisiones de programas de radio y televisión, exenciones temporales a determinadas importaciones y suministros, de personas consumidoras y para la promoción de vehículos de transporte por carretera limpios y energéticamente eficientes. 3 de noviembre de 2021. BOE N° 263 https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2021-17910
- REBIUN Línea 2 (3er. P.E.) Grupo de Propiedad Intelectual. (2020). *Contribución a la consulta pública previa sobre un borrador de anteproyecto de ley sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital europeo, por la que se incorporan al ordenamiento jurídico español la directiva (UE) 2019/789 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019, y la directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019.* <https://repositoriorebiun.org/handle/20.500.11967/637>
- Ricketson, S. (2003). *Estudio sobre las limitaciones y excepciones relativas al derecho de autor y a los derechos conexos en el entorno digital* (Documento SCCR/9/7). Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/es/sccr_9/sccr_9_7.doc
- Rodríguez Vargas, D. F. (2016). *Samples, remix, mashups y covers: Aprender arquitectura desde la herencia arquitectónica* [Trabajo de grado]. Universidad de los

Andes. <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/e808d2cc-47ba-4633-bd36-36e07ee37ac9>

- Rostama, G. (22 de junio de 2015). *Remix culture and amateur creativity: A copyright dilemma*. *WIPO Magazine*. <https://www.wipo.int/es/web/wipo-magazine/articles/remix-culture-and-amateur-creativity-a-copyright-dilemma-39210>
- Sabater Planelles, P. (2016). *HitRECORD: Cultura remix y copyright. Una experiencia en primera persona en el interior de la Compañía de Producción hitRECORD* [Trabajo fin de grado, Grado en Publicidad y Relaciones Públicas]. Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/18648>
- Saiz García, Concepción (2000). *Objeto y sujeto del derecho de autor*. (pp.1244. – 339) Tirant lo Blanch. <https://roderic.uv.es/items/ec7a819e-c191-44fe-a77e-b3d0d41656eb>
- SickickMusic. (19 de diciembre de 2021). Madonna Vs. Sickick - Frozen (Sickick Remix) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=l8DgGTf8jzs>
- Sirinelli, P. (1999). *Tratado de la OMPI sobre derecho de autor (WCT) y el tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas (WPPT). Excepciones y limitaciones al derecho de autor y los derechos conexos* (Documento WCT-WPPT/IMP/1). Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/es/wct_wppt_imp/wct_wppt_imp_1.pdf
- Talos Abogados. (4 de agosto de 2024). *¿Qué es el pastiche y cuál es su relación con los derechos de autor?*. Talos Abogados. <https://talosabogados.com/que-es-el-pastiche-y-cual-es-su-relacion-con-los-derechos-de-autor/>
- The Beatles. (21 de junio de 2018). Come Together [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=45cYwDMibGo>

- The Offspring. (17 de enero de 2017). The Offspring - Pretty Fly (For A White Guy) (Official Music Video) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=QtTR-Klcq8&list=RDQtTR-Klcq8&start_radio=1
- Tobar Zárate, C. (2014). *Permiso para reír: la parodia como limitación al derecho de autor*. *Revista de Derecho Privado*, (52), 1-37. <https://www.redalyc.org/pdf/3600/360033223019.pdf>
- The Police. (31 de julio de 2018). Roxanne. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Cdu3a2arXdw&list=RDCdu3a2arXdw&start_radio=1
- Tracklib. (12 de marzo de 2021). Sample Breakdown: Daft Punk - Discovery [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5AqHSvR9bqs>
- Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT). 20 de diciembre de 1996. https://www.wipo.int/wipolex/es/treaties/ShowResults?search_what=C&treaty_id=16
- Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT). 20 de diciembre de 1996. <https://www.wipo.int/treaties/es/ip/wppt/>
- Tribunal Supremo español. Sala Primera (Civil). Sentencia STS 763/2012; 18 de diciembre de 2012. <https://vlex.es/vid/musicales-transformacion-lpi-trlpi-417485830>
- Tribunal de Justicia de la Unión Europea. Conclusiones del Abogado General Sr. Maciej Szpunar presentadas el 12 de diciembre de 2018 en el asunto C-476/17, Pelham GmbH, Moses Pelham y Martin Haas contra Ralf Hütter y Florian Schneider-Esleben. 12 de diciembre de 2018. <https://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=208881&doclang=ES>
- Tribunal de Justicia de la Unión Europea. Gran Sala. Asunto C-476/17, Pelham GmbH y otros contra Ralf Hütter y Florian Schneider-Esleben (Metall auf Metall). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:62017CA0476&from=EN>

- Vázquez López, V. (2006). Perspectivas de futuro en torno a los límites del derecho de autor: Las tendencias internacionales y la posición de la OMPI. En C. Rogel Vide (Coord.), *Los límites del derecho de autor* (pp. 295–308). Editorial Reus.
- Woolcott, O., & Flórez, G. (2014). *La paradoja del derecho de autor en el entorno de la industria musical frente a las nuevas tecnologías*. *Revista Prolegómenos: Derechos y Valores*, 17(34), 13–32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5331220>
- Xovo González. (21 de marzo de 2022). The Police - Roxanne (Stereocool 'Red Light' Remix) [2013] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WQaxtMJb1sl>