

COMISIÓN DE CULTURA, ARTES Y COMUNICACIONES

PERÍODO LEGISLATIVO 2022 – 2026

Acta de la sesión 135/373^a

Miércoles 02 de julio de 2025 de 8:37 a 9:44 horas

SUMARIO:

Se continuó la discusión general del proyecto de ley, iniciado en moción, que **Modifica la ley N°17.336 para reconocer el derecho a remuneración de artistas intérpretes y ejecutantes por la puesta a disposición pública de sus interpretaciones musicales fijadas en fonogramas o formatos audiovisuales, correspondiente al boletín N°17.499-24.**

I.- ASISTENCIA

La sesión fue presidida por la diputada Viviana Delgado Riquelme (presidenta titular).

Concurrieron los integrantes de la Comisión: diputadas Nathalie Castillo Rojas, Sara Concha Smith, Clara Sagardia Cabezas y Daniela Serrano Salazar y los diputados Gustavo Benavente Vergara, Alejandro Bernaldes Maldonado, Jorge Durán Espinoza, Eduardo Durán Salinas, Guillermo Ramírez Diez, Hotuiti Teao Drago y Sebastián Videla Castillo.

Actuó como abogada secretaria, la señora Claudia Rodríguez Andrade; como abogado ayudante, el señor Andrés Cruz González y como secretaria ejecutiva, la señora Evelyn Gómez Salgado.

II.- INVITADOS

Asistieron el Director General de la Asociación de Productores Fonográficos y Videográficos de Chile A.G. (IFPI), señor Francisco Nieto Guzmán, acompañado de los señores Fernando Silva Cunich y Sebastián Valenzuela Agüero; el Gerente de LatinAutor, señor Adrián Restrepo Rendon; el Director General/ CEO de AIE, sociedad de gestión de artistas intérpretes o ejecutantes de España, señor José Luis Sevillano; el Presidente de la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD), señor Rodrigo Osorio Bórquez; la Directora de Asuntos Legales y Tarifarios de la misma Sociedad, señora Mónica de la Fuente y la cantante e intérprete nacional señora Gloria Simonetti Mazzarelli.

III.- CUENTA

1.- Oficio de la Secretaria General, mediante el cual comunica que la Sala accedió a la solicitud de refundir el proyecto de ley que denomina "Aeropuerto Gabriela Mistral" al actual Aeródromo La Florida, de la ciudad de La Serena, en la región de Coquimbo, correspondiente al boletín N° 17.598-24 con los boletines N°s. 17.599-24 y 17.600-24.

Se tomó conocimiento.

2.- Proyecto iniciado en moción de los diputados señores Rivas; Castro; Eduardo Durán, y Videla; y de la diputada señora Delgado, que Fomenta el respeto a la profesionalización de la carrera actoral, correspondiente al boletín N°17635-24.

Quedó en estado de Tabla.

3.- Oficio del Secretario Regional Ministerial de Cultura, las Artes y el Patrimonio de la región de Coquimbo por el cual se refiere a la situación del inmueble "Casa Novella" e indica que el 12 de junio del año en curso, la Secretaría Regional Ministerial de Desarrollo Social y Familia de la misma región despachó al arquitecto formulador de CECREA Nivel Central el Reporte Ficha IDI, Proceso Presupuestario 2025 Postula a



Ejecución, en la cual se entregó RATE FI para el proyecto de habilitación Centro de Creación CECREA Coquimbo y comunica que el formulador del proyecto se encuentra preparando respuesta a las observaciones y estima que se ingresarán la semana del 23 de junio. **Respuesta Oficio N°:815/24/2025-**

Quedó en estado de Tabla.

4.- Oficio de la Subsecretaria de las Culturas y las Artes, mediante el cual informa el detalle de las actividades que desarrolla el Teatro Municipal de Santiago en regiones. Documento con detalle fue remitido a los correos de los integrantes de la Comisión. **Respuesta Oficio N°:849/24/2025.**

Se puso a disposición.

5.- Oficio de la Subsecretaria del Patrimonio Cultural, mediante el cual informa el estado del inmueble Monumento Histórico Casa y parque de La Quinta Las Rosas de Maipú, conocido como "Casona Riesco" y adjunta Ordinario N°3050, de la Secretaria Técnica del Consejo de Monumentos Nacionales, que responde la consulta. **Respuesta Oficio N°: 792/24/2025, 837/24/2025.**

Se tomó conocimiento.

6.- Oficio de la Subsecretaria de las Culturas y las Artes, mediante el cual se refiere a la posibilidad de que, en el marco del proceso de elaboración del anteproyecto de Ley de Presupuestos del Sector Público para el año 2026, se elimine la exigencia contenida en la glosa N°3 de la partida del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en cuanto a que el aporte entregado por dicha Cartera al Teatro no sea mayor a los montos asignados a la misma Corporación por parte de la Municipalidad de Santiago, así como a la posibilidad de que los aportes que entrega la referida Municipalidad al Teatro Municipal puedan consistir no solo en recursos económicos, sino también en servicios debidamente valorizados. **Respuesta Oficio N°: 848/24/2025.**

Se tomó conocimiento.

7.- Correo electrónico de la Asociación Nacional de Funcionarios de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes, por el cual reitera la solicitud de audiencia, con el objeto de tratar los siguientes temas:

- a) Prioritario N° 1 Orgánica Ministerial.
- b) Pilar Prioritario N° 2: Regularización y Mejoramiento de Procesos y Subsistemas de Gestión y Desarrollo de las Personas.
- c) Pilar Prioritario N° 3: Carrera Funcionaria y Tercer Nivel Jerárquico.
- d) Pilar Prioritario N° 4: Mejoramiento de la Gestión acorde a las funciones específicas mandatadas por ley a la Subsecretaría.
- e) Pilar Prioritario N° 5: Nivelación de Brechas Salariales para funcionarios a contrata y trabajadores a honorarios.

Se puso a disposición y se adoptaron acuerdos.

8.- Correo electrónico del señor Graham Davies, President & CEO de Digital Media Association, por el cual reitera su solicitud de audiencia para participar vía telemáticamente en la discusión del proyecto de ley que Modifica la ley N°17.336 para reconocer el derecho a remuneración de artistas intérpretes y ejecutantes por la puesta a disposición pública de sus interpretaciones musicales fijadas en fonogramas o formatos audiovisuales, correspondiente al boletín N°17.499-24, con el objeto de presentar la perspectiva institucional de DIMA y aportar antecedentes técnicos y comparados que puedan contribuir a un debate informado y plural.

Se tuvo presente.

V.- ACTAS

El Acta de la sesión N°133 se da por aprobada por no haber sido objeto de observaciones. El Acta de la sesión N°134 queda a disposición de las señoras y señores parlamentarios.

V.- VARIOS

1.- El diputado **Bernales** pidió oficiar al alcalde de la Municipalidad de Puqueldón, señor Alejandro Cárdenas Quezada y a la Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, señora Carolina Arredondo Marzán, con el propósito de que informe –en detalle- las razones por las cuales la Municipalidad todavía no ha ejecutado los \$3.000.000.000 de pesos que fueron adjudicados a la comuna para la construcción del Centro Cultural Lemuy. Asimismo, indique los plazos y fechas que se han contemplado para la ejecución de dicho proyecto y en el evento de que no sea ejecutado, tenga a bien informar el destino de dichos recursos.

A su vez, solicitó oficiar al Presidente del Directorio de Televisión Nacional de Chile, señor Francisco Vidal Salinas, con el propósito de que informe las razones por las cuales el canal no ha incorporado, dentro de su programación, la transmisión de ningún encuentro deportivo vinculado a la participación de la selección chilena femenina de Básquetbol en el campeonato “FIBA AmeriCup 2025”, la cual, además, está siendo celebrada actualmente en Chile, así como tampoco al conjunto nacional masculino que representa a nuestro país en la Copa América de Vóleybol 2025.

2.- La diputada **Delgado** solicitó enviar una nota de felicitaciones a la Casa del Folklore Araucaria de Maipú; a la organización Amigos de la Cueca; a la Mesa del Folclore de Maipú; a la Asociación Danzas y Cantos Folklóricos Chilenos (DACAFOCHI); al Ballet Folklórico Arcoíris; a la Academia de Cueca; al Conjunto Folklórico Crisol; al Centro Cultural Amiley; al Conjunto Folklórico Tierra Chilena y a Rueda Cuequera, por la conmemoración del día del Cuequero y la Cuequera.

VI.- ACUERDOS

1.- Oficiar al Alcalde de la Municipalidad de Puqueldón, señor Alejandro Cárdenas Quezada y a la Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, señora Carolina Arredondo Marzán, con el propósito de que informe –en detalle- las razones por las cuales la Municipalidad todavía no ha ejecutado los \$3.000.000.000 de pesos que fueron adjudicados a la comuna para la construcción del Centro Cultural Lemuy. Indique los plazos y fechas que se han contemplado para la ejecución de dicho proyecto y en el evento de que no sea ejecutado, el destino de dichos recursos.

2.- Oficiar al Presidente del Directorio de Televisión Nacional de Chile, señor Francisco Vidal Salinas, con el propósito de que informe las razones por las cuales el canal no ha incorporado, dentro de su programación, la transmisión de ningún encuentro deportivo vinculado a la participación de la selección chilena femenina de Básquetbol en el campeonato “FIBA AmeriCup 2025”, la cual, además, está siendo celebrada actualmente en Chile, así como tampoco al conjunto nacional masculino que representa a nuestro país en la Copa América de Vóleybol 2025.

3.- Remitir una Nota de felicitaciones a la Casa del Folklore Araucaria de Maipú; a la organización Amigos de la Cueca; a la Mesa del Folclore de Maipú; a la Asociación Danzas y Cantos Folklóricos Chilenos (DACAFOCHI); al Ballet Folklórico Arcoíris; a la Academia de Cueca; al Conjunto Folklórico Crisol; al Centro Cultural Amiley; al Conjunto Folklórico Tierra Chilena y a Rueda Cuequera, por la conmemoración del día del Cuequero y la Cuequera.

VII.- ORDEN DEL DÍA

Se continuó la discusión general del proyecto de ley, iniciado en moción, que Modifica la ley N°17.336 para reconocer el derecho a remuneración de artistas intérpretes y ejecutantes por la puesta a disposición pública de sus interpretaciones musicales fijadas en fonogramas o formatos audiovisuales, correspondiente al boletín N°17.499-24.

El señor **Francisco Nieto Guzmán**¹, Director General de la Asociación de Productores Fonográficos y Videográficos de Chile A.G. (IFPI), expuso a modo de preámbulo, que la entidad que representaba era una organización no gubernamental que agrupaba a unos 8.000 productores de fonogramas y videomusicales de más de 70 países del mundo, lo que incluía a Chile y detalló que su misión se centraba en la creación y promoción de la música grabada como expresión artística y cultural valiosa y en constituirse en un sector productivo destinado a potenciar el talento artístico con el aporte profesional y empresarial de miles de personas alrededor del mundo.

Esbozó que, para dichos fines, la entidad procuraba a nivel global el reconocimiento, protección y defensa de los derechos de propiedad intelectual en beneficio de autores y compositores, artistas y productores de fonogramas, por igual.

Así también, detalló que la organización había participado y colaborado, en el plano nacional, en la preparación y en las reformas más importantes introducidas en la ley 17.336 sobre Propiedad Intelectual y, a nivel internacional, en el Comité de Expertos que culminó con la Conferencia Diplomática de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), en 1996, en que se suscribieron dos tratados sobre internet, uno relativo a los derechos de autor y el otro en materia de derechos conexos.

En cuanto al proyecto de ley, aseveró que actualmente nuestra legislación, particularmente en los artículos 20, 67 y 67 bis de la ley N°17.336, sobre Propiedad Intelectual, reconocía el derecho de los intérpretes para autorizar o no la puesta a disposición de sus interpretaciones al público, lo que incluía el derecho de remuneración; por ello, sostuvo que no era efectivo que en Chile existiera un vacío legal en este sentido.

Opinó que, dado que ya existía en nuestro país un sólido derecho de propiedad intelectual en favor de los artistas, en la categoría de derechos exclusivos y no solo de una simple remuneración, no resultaba comprensible las disposiciones que incorporaba el proyecto de ley toda vez que menoscaban este derecho, ya fuera impidiendo su libre disposición o afectando gravemente las facultades del titular encargado de administrarlo.

Además, puntualizó que el titular quedaba obligado a tramitar su derecho a través de la administración de una entidad de gestión colectiva, lo que constituía, a su vez, una grave afectación a su derecho constitucional de libertad de asociación.

En suma, enfatizó que el proyecto de ley contenía disposiciones que afectaban significativamente a importantes garantías constitucionales.

En esa línea, hizo presente que la propia Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales –en adelante SCD- en la presentación realizada ante esta Comisión, reconoció que la legislación actual contemplaba la facultad de autorizar o no la puesta a disposición de sus interpretaciones fijadas.

Por otro lado, aseveró que el proyecto de ley se sustentaba en una premisa errada puesto que desconocía la forma en que se relacionaban actualmente los artistas, dado que éstos contaban con múltiples opciones para explotar su música, ya que podían, indistintamente, firmar con una compañía internacional, celebrar acuerdos sobre management y “label services”, suscribir contratos con un sello independiente, distribuir su música por sí mismo, o bien, contratar con una compañía de servicios artísticos.

Al mismo tiempo, precisó que, si los artistas decidían firmar un acuerdo con un sello discográfico, tenía la libertad de decidir sobre el alcance y contenido del contrato, lo cual contrastaba enormemente con el escenario que existía hace más de 30 años en donde solo se contemplaba el contrato artístico como única posibilidad.

Detalló que actualmente los artistas contaban con la posibilidad de celebrar un contrato de distribución en el que, por un parte, los intérpretes retenían la titularidad sobre el fonograma y, por la otra, el sello discográfico realizaba la distribución global de la música.

¹Acompañó su presentación de un documento que se encuentra disponible en el siguiente sitio electrónico: https://www.camara.cl/verDoc.aspx?prmID=356786&prmTipo=DOCUMENTO_COMISION

Asimismo, puntualizó que, en lo relativo a los acuerdos denominados "label services" los artistas podían elegir ciertos servicios y mantener la titularidad sobre los fonogramas.

En tanto, explicó que en los contratos por tema o proyecto los artistas acordaban por tiempo limitado, o bien, por proyecto determinado e indicó que, bajo esa modalidad, los derechos sobre los fonogramas podían ser licenciados o cedidos.

Por su parte, añadió que en los contratos artísticos los intérpretes cedían sus derechos, a la vez que recibían un adelanto y acordaban el reparto de los ingresos, lo cual incluía todos los servicios del sello.

Del mismo modo, comentó que actualmente existían los acuerdos 360 que eran, básicamente, los contratos artísticos a los cuales se les agregaban las mercaderías, las giras, los fans clubs y los patrocinios, entre otros y consignó que en dicho contrato las partes acordaban el reparto de ingresos.

A modo de ejemplo, exhibió el siguiente listado –actualizado de forma semanal– que daba cuenta de quiénes eran los artistas chilenos más escuchados en plataformas digitales:

Listado actualizado de artistas nacionales más escuchados en plataformas

Pos.	Track	Artista	Sello	Distribuidora	Acumulado
1	Mambinho Brasileño	Benitalkapone	Nextlevel music	oneRPM	6.651.040
2	Y Ke Pa (Feat. Julianno Sosa, Jairo Vera)	Benitalkapone	SOSA MAFIA	The Orchard	10.902.340
3	Qloo*	Young Cister, Kreamly	Sony Music Entertainment Chile S.A	Sony Music Entertainment	10.300.382
4	Somos Diferentes (Feat. Juanka)	Nickoog Clk, Jere Klein, Katteyes	Nickoog CLK under exclusive license to UnitedMasters LLC	United Masters	3.133.533
5	Bela	Lucky Brown, Jere Klein, Nes	Lucky Brown	Virgin Music Group / Universal Music Group	11.504.678
6	2X1 (Feat. Valdi)	Jere Klein, Lucky Brown, Mateo On The Beatz	2025 JERE KLEIN	The Orchard	15.677.322
7	Amor Escondido	Lucky Brown, Jere Klein, Fran C	Lucky Brown	Virgin Music Group / Universal Music Group	6.691.485
8	Tiene	Tobal Mj, Lucky Brown	Stars Music Chile 2024	Virgin Music Group / Universal Music Group	27.073.082
9	Ponte Lokita	Katteyes, Kidd Voodoo	Jak Entertainment LLC	The Orchard	39.630.016
10	Whisky A La Roca	Swift 047, Kidd Voodoo & Jere Klein	Kidd Voodoo	The Orchard	34.881.979
11	Missing	Baynton, Jere Klein	Baynton	oneRPM	2.580.333
12	Cosa Linda	Lucky Brown	Lucky Brown	Virgin Music Group / Universal Music Group	39.401.959
13	Nubes	Ovy On The Drums, Lucky Brown, Darell	WEA Latina	Warner Music Group	8.585.408
14	La Verdad	Kidd Voodoo, Resonancia Etérea	Kidd Voodoo	The Orchard	19.177.801
15	Ay Mamasita	Jairo Vera	WM Chile	Warner Music Group	23.063.235
16	Confortas Pero Dañas	Kidd Voodoo & Resonancia Etérea	Kidd Voodoo	The Orchard	39.124.386
17	Bellaquera (Feat. Jere Klein)	Julianno Sosa	SOSA MAFIA	The Orchard	12.050.084
18	Daytona	Cris Mj	Sonar LLC	The Orchard	115.441.127
19	Conmigo Se Escapa	Cris Mj	Sonar LLC	The Orchard	5.780.379
20	Coqueta	Martinwhite, Dj Rocka	Sony Music Entertainment Chile S.A	Sony Music Entertainment	2.344.169
21	Del Lune Al Finde	Ithan Ny & Julianno Sosa	ITHAN NY	Warner Music Group	17.265.010
22	Resentia	Pablo Chile	G STARR ENT	AudioSalad LLC	33.507.013
23	Zundada De Fondo	Easykid, Face	Easykid	oneRPM	573.289
24	Party Mj	Cris Mj	Sonar LLC	The Orchard	7.052.125
25	Tas Texteandome	Katteyes & Kidd Voodoo	WAO Records	The Orchard	64.733.659
26	Gata Only	Floyminor & Cris Mj	FloyMinor under exclusive license to UnitedMasters LLC	United Masters	132.887.155
27	Satirologia	Kidd Voodoo & Dysbit	Kidd Voodoo	The Orchard	19.678.927
28	A200	King Savagge, Jairo Vera & Bayron Fire	King savagge	oneRPM	56.326.907
29	Minnie 2	Kidd Voodoo, Cris Mj	Kidd Voodoo	The Orchard	10.252.167
30	Shiny	Easykid	Easykid	oneRPM	481.116

Expuso que, a partir de dicho ranking, se observaba que en el puesto N°26 del ranking se encontraba el tema musical "Gata Only" de los artistas Floyminor y Cris Mg, el cual llevaba alrededor 133.000.000 de ejecuciones; que, en el puesto N°19, figuraba el tema musical "Daytona" del artista Cris Mg que llevaba alrededor de 115.000.000 reproducciones y que en el lugar N°9 figuraba el tema musical "Ponte Loquita" de los artistas Katteyes y Kidd Voodoo con 27.000.000 de reproducciones.

Pormenorizó que, de los artistas que figuraban en ese listado, los que aparecían en amarillo en la siguiente imagen correspondían a autoprodutores, es decir, componían y/o interpretaban sus temas para ponerlos a disposición de las distribuidoras, las que, a su vez, trabajaban con las plataformas digitales:

Listado actualizado de artistas nacionales más escuchados en plataformas

Pos.	Track	Artista	Sello	Distribuidora	Acumulado
1	Mambinho Brasileño	BenjitaKapone	Nextlevel music	oneRPM	6.651.040
2	Y Ke Pa (Feat. Julianno Sosa, Jairo Vera)	BenjitaKapone	SOSA MAFIA	The Orchard	10.902.340
3	Qloo*	Young Cister, Kreamly	Sony Music Entertainment Chile S.A	Sony Music Entertainment	10.300.382
4	Somos Diferentes (Feat. Juanca)	Nickoog CLK, Jere Klein, Katteyes	Nickoog CLK under exclusive license to UnitedMasters LLC	United Masters	3.133.533
5	Bela	Lucky Brown, Jere Klein, Nes	Lucky Brown	Virgin Music Group / Universal Music Group	11.504.678
6	2X1 (Feat. Valdi)	Jere Klein, Lucky Brown, Mateo On The Beatz	2025 JERE KLEIN	The Orchard	15.677.322
7	Amor Escondido	Lucky Brown, Jere Klein, Fran C	Lucky Brown	Virgin Music Group / Universal Music Group	6.691.485
8	Tiene	Tobal Mj, Lucky Brown	Stars Music Chile 2024	Virgin Music Group / Universal Music Group	27.073.082
9	Ponte Lokita	Katteyes, Kidd Voodoo	Jak Entertainment LLC	The Orchard	39.630.016
10	Whisky A La Roca	Swift 047, Kidd Voodoo & Jere Klein	Kidd Voodoo	The Orchard	34.881.979
11	Missing	Baynton, Jere Klein	Baynton	oneRPM	2.580.333
12	Cosa Linda	Lucky Brown	Lucky Brown	Virgin Music Group / Universal Music Group	39.401.959
13	Nubes	Ovy On The Drums, Lucky Brown, Darell	WEA Latina	Warner Music Group	8.585.408
14	La Verdad	Kidd Voodoo, Resonancia Etérea	Kidd Voodoo	The Orchard	19.177.801
15	Ay Mamasia	Jairo Vera	WM Chile	Warner Music Group	23.063.235
16	Confortas Pero Dañas	Kidd Voodoo & Resonancia Etérea	Kidd Voodoo	The Orchard	39.124.386
17	Bellaquera (Feat. Jere Klein)	Julianno Sosa	SOSA MAFIA	The Orchard	12.050.084
18	Daytona	Cris Mj	Sonar LLC	The Orchard	115.441.127
19	Connigo Se Escapa	Cris Mj	Sonar LLC	The Orchard	5.760.379
20	Coqueta	Martinwhite, Dj Rocka	Sony Music Entertainment Chile S.A	Sony Music Entertainment	2.344.169
21	Del Lune Al Finde	Ithan Ny & Julianno Sosa	ITHAN NY	Warner Music Group	17.265.010
22	Resentia	Pablo Chill-E	G STARR ENT	AudioSalad LLC	33.507.013
23	Zundada De Fondo	Easykid, Face	Easykid	oneRPM	573.289
24	Party Mj	Cris Mj	Sonar LLC	The Orchard	7.052.125
25	Tas Texteandome	Katteyes & Kidd Voodoo	WAO Records	The Orchard	64.733.659
26	Gata Only	FloyMenor & Cris Mj	FloyMenor under exclusive license to UnitedMasters LLC	United Masters	132.887.155
27	Satirológia	Kidd Voodoo & Dysbit	Kidd Voodoo	The Orchard	19.678.927
28	A200	King Savage, Jairo Vera & Bayron Fire	King savage	oneRPM	56.326.907
29	Minnie 2	Kidd Voodoo, Cris Mj	Kidd Voodoo	The Orchard	10.252.167
30	Shmy	Easykid	Easykid	oneRPM	481.116

Detalló que las distribuidoras ponían a disposición del artista una aplicación software en el celular que permitía conocer la información detallada de la cantidad, el lugar y el horario en que se ejecutaban las reproducciones de sus canciones y consignó que dichos artistas recibían, junto con su remuneración, de forma mensual, un reporte pormenorizado en esta materia, lo cual se diferenciaba de las entidades colectivas, toda vez que éstas últimas realizaban el referido proceso cada seis meses.

Por otro lado, refutó lo dicho por la SCD en torno a que existía una suerte de asimetría entre los autores de las canciones y los intérpretes, puesto que éstos últimos disponía de un derecho exclusivo para autorizar la puesta a disposición pública de sus presentaciones y por el contrario, consideró que la modificación propuesta en el proyecto de ley, lejos de fortalecer el derecho exclusivo de los intérpretes para autorizar la puesta a disposición de sus canciones, degradaba dicha facultad reduciéndola únicamente a un mero derecho de remuneración ya existente.

A su vez, advirtió que el proyecto de ley establecía una presunción en torno a la cesión del derecho a autorizar por parte de los artistas, lo cual también disminuía el carácter exclusivo de dicha facultad.

Por otra parte, analizó las cifras entregadas por la SCD en torno a la ejecución de los derechos de autor y conexos del año 2023, particularmente en lo relativo a los ingresos obtenidos a través de las plataformas digitales y, bajo esa línea, esgrimió que el dato aportado sobre el primero de dichos derechos no se ajustaba a la realidad en razón a que esos montos lo eran tanto por la puesta a disposición como por la ejecución de las canciones, lo cual quedó expresado en la siguiente imagen:

Recaudación por ejecución autoral y conexos SCD 2023			
Derechos de Ejecución Autoral		Derechos de Ejecución Conexos	
Radio	860.342.332	Radio	430.352.455
Televisión	1.749.840.216	Televisión	874.920.118
Cines	896.405.860	Cines	448.153.981
UGP	4.890.692.521	UGP	2.282.255.272
Espectáculos	6.172.486.307	Espectáculos	114.786.817
Fiestas	132.165.914	Fiestas	66.083.131
TV Paga	4.248.642.686	TV Paga	2.124.319.972
Digital	15.625.031.570	Digital	10.402.136
Total general	34.565.587.406	Total general	6.351.273.682

Al mismo tiempo, aseveró que las cifras aportadas por la SCD en cuanto a la ejecución de los derechos conexos en plataformas digitales no consideraban los distintos mecanismos por los cuales los artistas recaudaban la remuneración por la puesta a

disposición de sus presentaciones y calificó de falsas las afirmaciones que señalaban que los productores de fonogramas recaudaban ingresos sin la autorización de los artistas, así como también aquellas que indicaban que los referidos sellos discográficos no distribuían los dineros a los intérpretes.

A su vez, expresó dudas respecto de los motivos por los cuales el proyecto de ley proponía transformar el derecho de puesta a disposición en el ámbito digital, el cual se encontraba vigente en nuestra legislación, en un mero derecho de remuneración, irrenunciable e intransferible, pero bajo la gestión colectiva obligatoria y opinó que dicha modificación no iba en beneficio de los artistas, sino que única y exclusivamente de las entidades de gestión colectiva que participaban en este proceso.

Explicó que esta situación traería una serie de efectos indeseados como la retención de los ingresos que realizaban las entidades de gestión colectiva, dado que éstas descontaban hasta 30% por gastos de administración y 10% para la ejecución de fines sociales.

De igual forma, opinó que esta moción era contraria al derecho a la libertad de asociación consagrado en el artículo 19 N° 15 de la Constitución Política de la República, puesto que se obligaba a los artistas a pertenecer a una entidad de gestión colectiva para poder ejercer su derecho en el entorno digital.

Agregó que, sobre ese punto, cabía tener presente que dicha modificación ya fue rechazada en las legislaciones de Brasil, Paraguay, Perú, Costa Rica y Uruguay y detalló que no existían regulaciones de este tipo en ninguna de los ordenamientos jurídicos de América Latina.

Por ello, consideró que introducir, con carácter obligatorio, la participación de una entidad de gestión colectiva en la tramitación de los derechos de remuneración de los artistas, suponía imponer una solución del siglo XX a una industria del siglo XXI, lo cual, en la práctica, podría generar más costos que beneficios.

Por otra parte, comentó que, en lo relativo a la comunicación pública de los fonogramas en radio y televisión, se debía tener presente que actualmente las entidades de gestión colectiva pagaban 66% de los ingresos a los autores y compositores, mientras que el porcentaje restante se repartía en partes iguales entre los intérpretes y ejecutantes –lo que se conocía como derechos conexos- y los productores de fonograma –sellos discográficos-.

Expuso que en esta materia existían casos en que otras legislaciones, de manera voluntaria, optaron por aumentar la proporción de ingresos que correspondían a las productoras de fonogramas e intérpretes, como Uruguay que redujo a 60% los derechos de autor e incrementó en 20% la participación por derechos conexos.

Por su parte, a nivel internacional, puntualizó que, en el marco de las reuniones de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI) y del Grupo de Países de América Latina y el Caribe (GRULAC), el cual se encontraba liderado principalmente por Brasil, se había propuesto en las sesiones de abril 2024 y de abril 2025, de forma reiterada, la necesidad de establecer un “Plan de Trabajo sobre Derechos de Autor en el entorno digital”, solicitándose expresamente en dicha instancia que este fuera un tema permanente a tratar en las próximas audiencias que celebraría la primera de las mencionadas entidades, lo que fue apoyado por diversos países del mundo como China y Rusia.

Sin embargo, señaló que, tanto en el año 2024 como este año la propuesta no fue aprobada por la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI), por lo cual se dispuso únicamente que, en la próxima sesión del Grupo de Países de América Latina y el Caribe (GRULAC), se haría presente la necesidad elaborar un nuevo plan a fin de que fuera revisado por los estados miembros.

En ese sentido, manifestó que la experiencia comparada, a través de los diversos estudios de impacto regulatorio que se habían realizado sobre el particular, desaconsejaban la implementación de un Plan de Trabajo sobre Derechos de Autor en el entorno digital.

Del mismo modo, consignó que, a nivel de países, Letonia, Estonia e Italia descartaron establecer un derecho irrenunciable a la remuneración en el entorno digital a través de consultas públicas, mientras que Suecia, Polonia, Lituania y Croacia lo hicieron luego de conocerse los resultados de un estudio de impacto regulatorio.

A modo de ejemplo, especificó que, en Suecia, el gobierno solicitó un informe por un grupo de expertos, que concluyó que: *“No hay motivos suficientes para introducir un derecho irrenunciable a una remuneración. No se puede considerar que un derecho de este tipo pueda garantizar de mejor manera que los creadores y artistas intérpretes reciban una remuneración equitativa cuando las obras y las interpretaciones se suministran a petición de los consumidores. Hay riesgos más bien claros de que tendría un efecto negativo general en las condiciones de muchos de ellos”*.

En tanto, señaló que en Alemania, Bélgica y España se consagraron legalmente dichos derechos, sin embargo, advirtió que dichos países habían enfrentado serias dificultades en su implementación, por lo que no había dado los resultados esperados.

En ese sentido, consignó que en la industria del siglo XXI los artistas ejercían su derecho de puesta a disposición al público de múltiples formas, lo que les permitía percibir las remuneraciones correspondientes.

A partir de ello, manifestó que los supuestos en los que se basaba el proyecto de ley no se fundaban en antecedentes que permitieran evidenciar la existencia de la apropiación por terceros de la remuneración de los artistas.

Así también, aseveró que la experiencia internacional y la evidencia sobre la falta de consagración legal ponían en entredicho esta iniciativa toda vez que dejaba serias dudas en torno al beneficio real y directo que recibirían los artistas e intérpretes con esta propuesta.

Asimismo, opinó que los artistas debían mantener la libertad de elegir o no la autorización de la puesta a disposición pública de sus canciones, en los mismos términos que lo establecía actualmente nuestra legislación.

Finalmente, enfatizó que no existía justificación alguna para establecer una gestión colectiva obligatoria que limitara las opciones de los artistas.

El diputado **Benavente** consideró razonable que las entidades colectivas retuvieran algunos costos de administración de los montos recaudados, no obstante, calificó de preocupante que a los artistas se les cobrara 10% adicional para fines sociales, toda vez que ello podía dar lugar a un acto expropiatorio carente de toda justificación, o bien, a un tipo de impuesto encubierto. Al mismo tiempo, expresó serias dudas acerca de lo que implicaba el concepto de fines sociales, puesto que su significado semántico era vago y difícil de precisar en razón a su amplitud interpretativa y consultó por el significado que se le daba las entidades colectivas al momento de retenerlo.

El señor **Nieto** señaló que esta situación tenía dos grandes aspectos puesto que, por una parte, estaba la comunicación pública de los derechos de autor y conexos y, por la otra, la puesta a disposición de las presentaciones y, en ese sentido, explicó que esta materia decía relación con el primero de dichos elementos y no con el segundo.

Puntualizó que la retención del 10% para fines sociales fue establecida en una modificación que se realizó al inciso segundo del artículo 92 de la Ley de Propiedad Intelectual a través de la ley N°20.435, promulgada en el año 2010, no obstante, explicó que esa retención, en la práctica, había funcionado como una suerte de impuesto para los artistas dado que se desconocía completamente su uso, destino e inversión.

El señor **Rodrigo Osorio Bórquez**, Presidente de la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD), aclaró que los montos recaudados por concepto de fines sociales eran utilizados en un fondo de salud para los artistas, el cual resultaba tremendamente necesario en razón a que no contaban con ningún tipo de previsión social. En esa línea, recordó que gran parte de los compositores, cantautores e intérpretes surgieron desde los barrios sobre la base de su propio esfuerzo y dedicación, pero sin ningún tipo de respaldo económico previo y, en virtud de aquello, recalcó la necesidad de

mantener el fondo de salud para los artistas, puesto que contribuía a costear sus tratamientos médicos frente a patologías catastróficas o de difícil abordaje.

Detalló que esos recursos también eran utilizados en la generación de un aporte permanente solidario para aquellas personas que no recibían ningún tipo previsión, o bien, percibían únicamente los montos que entregaba la Pensión Garantizada Universal (PGU). Asimismo, puntualizó que, como organización, realizaban una reunión semanal para revisar los casos de artistas en condición de emergencia, ya sea por robo de instrumentos o por una situación precaria de salud, para efectos de generar las ayudas correspondientes.

Por otra parte, enfatizó que gran parte de los intérpretes de nuestro país “aplaudía de pie” esta iniciativa, puesto que muchos carecían de las oportunidades suficientes para impulsar sus carreras debido a la falta de recursos y resaltó la importancia de la SCD como entidad colectiva debido a su alta capacidad de negociación con los grandes sellos discográficos y plataformas digitales.

La diputada **Serrano** consultó el vínculo que existía SCD y la Sociedad de Productores Fonográficos y Videográficos de Chile (PROFOVI).

La señora **Mónica de la Fuente**, Directora de Asuntos Legales y Tarifarios de la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD), explicó que el artículo 67 de la Ley de Propiedad Intelectual ya consagraba, respecto del ámbito no digital, el ejercicio del derecho de remuneración a través de una gestión colectiva obligatoria.

Comentó que, de acuerdo a dicha disposición normativa, era la propia SCD la que representaba tanto a los productores fonográficos como a los artistas, intérpretes y ejecutantes para el cobro del derecho de remuneración respecto de la comunicación pública de la música en radio, televisión y locales comerciales y, a partir de ello, precisó que esta modificación pretendía replicar, en el mundo digital, el modelo que actualmente se aplicaba en el ámbito analógico en relación al pago de los derechos conexos a los intérpretes y ejecutantes de los temas musicales.

El señor **Fernando Silva Cunich**, en representación de la Asociación de Productores Fonográficos y Videográficos de Chile A.G. (IFPI), sostuvo que era efectivo que la Ley de Propiedad Intelectual consagraba un sistema de gestión colectiva obligatorio en el ámbito analógico, sin embargo, advirtió que dicho sistema constituía una “camisa de fuerza” para los autores, compositores, artistas intérpretes, ejecutantes y productores fonográficos, dado que dependían única y exclusivamente de lo que realizaran en este sentido la SCD.

Asimismo, detalló que la distribución de los ingresos era dispar entre autores e intérpretes, toda vez que éstos últimos solo recibían una cantidad ínfima de la recaudación total. Por ello, opinó necesario un cambio significativo en el reparto de los recursos, dado que actualmente los autores de las canciones percibían cerca del 70% de las ganancias mientras que el resto se repartía en partes iguales entre intérpretes y productores de fonogramas.

La diputada **Delgado** preguntó cuánto recibían los artistas intérpretes por la reproducción de sus canciones en aquellos casos en que trabajaban con empresas distribuidoras.

El señor **Nieto** expresó que existían artistas independientes que firmaban contratos con empresas de distribución que gestionaban la colocación de sus temas musicales a través de las distintas plataformas digitales. Agregó que eran esas empresas las que le pagaban directamente al artista por la cantidad de reproducciones que se escuchaban en las plataformas digitales, sin que concurrieran en esta negociación entidades intermediarias, no obstante, aseguró no conocer la cantidad exacta o el porcentaje de los ingresos que pagaban las empresas distribuidoras a los artistas por la reproducción de los temas musicales en las diversas plataformas digitales.

La señora **Gloria Simonetti Mazzarelli**, cantante e intérprete nacional, puntualizó que esta iniciativa buscaba hacer justicia en favor de los intérpretes y ejecutantes de los temas musicales, toda vez que ellos, junto a los autores y compositores, eran los que formaban parte de la comunicación pública de las canciones.

Precisó que los autores componían la letra de los temas musicales, mientras que los intérpretes traspasaban, a través de la voz, la emocionalidad, los sentimientos y la fuerza de las canciones.

En ese contexto, aseveró que actualmente los intérpretes pasaban por una enorme disyuntiva porque se sentían unos verdaderos “fantasmas”, dado que, si bien eran reconocidos y aplaudidos por el público, para las plataformas digitales eran prácticamente invisibles, por cuanto no se los consideraba al momento de repartir las ganancias obtenidas por la reproducción de sus ejecuciones musicales.

Respecto a la retención del 10% para fines sociales, comentó que era una participante activa del comité encargado de ayudar a los artistas asociados a la SCD que se encontraban atravesando una precaria situación económica o de salud. En esa línea aseveró que los artistas se encontraban en el último peldaño para los distintos gobiernos, por ello, recalcó la importancia de mantener el cobro del 10% para fines sociales.

El señor **Nieto** indicó que, si bien respetaba enormemente la opinión de la gran cantante Gloria Simonetti, debía tener presente que los nuevos avances tecnológicos y la irrupción de las plataformas digitales había permitido a los artistas disponer de un mayor dinamismo en cuanto a la difusión de sus obras musicales, lo que, a su vez, ha contribuido a aumentar la cantidad de presentaciones en vivo y el número de seguidores, incrementándose con ello sus ingresos.

El señor **Adrián Restrepo Rendon**, Gerente de LatinAutor, explicó que LatinAutor era una sociedad sin fines de lucro que agrupaba a la gran mayoría de las entidades de gestión colectiva de derecho de autor de Latinoamérica responsables de administrar y proteger los derechos de los autores, compositores y editores musicales. Además, consignó que operaba en toda Latinoamérica con excepción de México y Brasil y precisó que sus funciones decían relación con ejercer la representación regional e internacional y actuar como articulador de los intereses comunes de las sociedades. Agregó que la organización realizaba una gestión de licencias digitales en nombre de las sociedades, ejecutando un proceso de licenciamiento desarrollado a través de una negociación de tarifas, para luego pasar a un procesamiento de derechos, con el correspondiente recaudo de los derechos de las distintas plataformas digitales como YouTube, Spotify, Deezer y Apple Music, entre otras.

Detalló que estas plataformas digitales le pagaban a LatinAutor únicamente por los derechos de autor y no por los derechos conexos e indicó que, a su vez, dicha organización realizaba el procesamiento sin ningún tipo de costo para las sociedades.

En tanto, aclaró que el único costo que tenía para las sociedades el procesamiento de los derechos decía relación con los casos en que dicho trámite debía ser realizado por medios digitales.

Puntualizó que la organización entregaba los ingresos recaudados en los medios digitales a las entidades de gestión colectiva de cada país, para que éstas, a su vez, la distribuyeran entre los autores, compositores y editores musicales.

Señaló que normalmente en el mundo digital, del 100% de los ingresos que cobran las plataformas por concepto de suscripción o anuncios, alrededor del 50% era distribuido hacia los productores fonográficos, mientras que entre 10% y 15% de esos recursos era destinado para el pago de los derechos de autor y el 35% restante se quedaba en poder de las plataformas digitales para continuar con su funcionamiento y mantener su margen de utilidades.

Recalcó que la principal función de LatinAutor decía relación con defender los derechos de las entidades de gestión colectiva; licenciar el nombre de las sociedades y operar como intermediario en el ámbito de los derechos de autor y explicó que la organización se financiaba a través de las cuotas que pagaban las entidades asociadas, sin que ello incluyera algún costo por concepto de administración.

El señor **José Luis Sevillano**, Director General/ CEO de AIE, sociedad de gestión de artistas intérpretes o ejecutantes de España, expuso que representaba a una organización que agrupaba a 60 entidades de gestión colectiva del mundo, dentro de las

cuales se encontraba la SCD y que esta organización había demostrado, a lo largo de los años, una capacidad y transparencia a la altura de las mejores entidades del mundo, lo cual le había permitido representar de forma impecable los derechos de los artistas.

En cuanto al proyecto de ley, refutó lo dicho por el señor Fernando Nieto, en representación de la Asociación de Productores Fonográficos y Videográficos de Chile A.G. (IFPI), toda vez que, si bien consideraba lógicas las aseveraciones, hizo presente que en la práctica el mundo digital iba en un sentido opuesto a lo señalado y, en tal sentido, detalló que Chile, a través de la gestión del Grupo de Estados de América Latina y el Caribe (GRULAC), venía solicitando, desde el año 2015, el derecho a remuneración de los artistas en la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI).

Precisó que en dicha ocasión Chile presentó una propuesta que solo contó con la oposición de Estados Unidos y de Japón por medio de la cual solicitó expresamente el reconocimiento del derecho de remuneración de los artistas. Agregó que la oposición norteamericana y japonesa decía relación con la defensa del actual modelo económico en el ámbito musical, el cual, a la luz de los cambios digitales y culturales, calificó como “trasnochado” y anticuado.

A modo de ejemplo, consignó que la Unión Europea, desde el año 2019, estableció una directiva que propuso el derecho a remuneración en los mismos términos en que se encontraba planteado en este proyecto de ley y comentó que un estudio de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI), en 2018, reconoció como el mejor sistema de remuneración de los artistas el que incorporaba el pago de los derechos conexos de los intérpretes y ejecutantes en el mundo digital en los términos planteados en el proyecto de ley en estudio.

En ese contexto, discrepó con lo expuesto por el representante de la Asociación de Productores Fonográficos y Videográficos de Chile A.G. (IFPI), toda vez que indicó que a éste último no consideró el hecho de que alrededor del 87% de los artistas intérpretes del mundo no recibían ningún tipo de retribución por la comunicación pública de los temas musicales en las plataformas digitales.

Por otro lado, esbozó que el negocio de la música había crecido exponencialmente durante los últimos años, toda vez que el ingreso de las plataformas streaming permitió incrementar las ganancias hasta llegar a US\$29,4 millones de dólares en 2024.

Añadió que, desde 2010 en adelante, la industria musical comenzó a superar los problemas económicos que la afectaron durante muchos años y que decían relación con la piratería teniendo hoy en día las compañías discográficas totalmente controlado el negocio musical y citó como ejemplo el hecho de que el 50% de los ingresos que se producían por la suscripción de los usuarios a las plataformas digitales –con un precio de 9,9 euros en el caso europeo- eran destinados a las empresas productoras de fonograma.

En esa línea, sostuvo que era previsible que existiera una fuerte oposición de la organización encargada de representar los intereses de las productoras de fonogramas, puesto que ellas podían negociar directamente con las plataformas digitales sin considerar el parecer de los artistas, no obstante, que la situación actual del mundo digital evidenciaba la necesidad de modificar este modelo para que los artistas contaran con la posibilidad de fijar el precio al valor creativo de sus canciones e interpretaciones, sobre todo si se consideraba la cantidad de suscriptores de las plataformas digitales, las cuales llegaban a los 752 millones de usuarios.

Por otro lado, aclaró que la incorporación de una remuneración por derechos conexos derivados de la puesta a disposición pública de las interpretaciones musicales, en ningún caso, implicaba la eliminación de un derecho exclusivo sobre la misma y aseveró que de aprobarse esta iniciativa el derecho exclusivo de los artistas seguiría en vigor de la misma manera como estaba actualmente, lo que implicaba que los intérpretes y ejecutores pudieran decidir libremente con que productor musical trabajar y disponer de la posibilidad de recibir una remuneración por la puesta a disposición de sus interpretaciones, en perfecto equilibrio con los ingresos que actualmente percibían las empresas productoras de fonograma.

Al respecto, indicó que era menester realizar una distinción entre la comunicación pública y la puesta a disposición de las obras musicales, toda vez que la segunda solo operaba cuando existía una interactividad total –difusión en plataformas digitales-, mientras que la primera lo era respecto de todos los sistemas de música que no eran interactivos –medios análogos-.

Hizo presente que, cuando se trataba de la comunicación pública de las presentaciones, los ingresos se repartían 50% para el artista y 50% para las productoras de fonograma, en cambio, en el caso de la puesta a disposición, los artistas solo recibían lo que figurara en el respectivo contrato, en el mejor de los escenarios. En razón de ello, afirmó que actualmente existía un desequilibrio entre los derechos que se generaban en los medios interactivos en relación a aquellos que no lo eran y advirtió que se estaban aplicando contratos del siglo XX a un modelo de gestión del siglo XXI, es decir, se seguía utilizando en el ámbito musical la lógica de los contratos discográficos que operaban bajo el marketing, la distribución y la exhibición física de los temas musicales a través de discos, casetes o compact disc, no obstante, que esa lógica fue superada puesto que en esa época las personas acudían a tiendas especializadas a comprar los discos, casetes o compact disc de los artistas de moda, mientras que ahora las reproducciones musicales se realizan íntegramente a través de las plataformas digitales.

Hizo presente que la música que se utilizaba en las plataformas digitales tenía un tiempo máximo de 70 años, lo que implicaba que en dichos medios todavía se siguieran escuchando, por ejemplo, las canciones de Carlos Gardel, Los Beatles y de Lucho Gatica, sin embargo, señaló que la reproducción de esos temas musicales lo era sobre la base de contratos que estaban ligados a los años 60, en donde los artistas tenían nula capacidad de negociación con las empresas discográficas.

Agregó que dichos artistas, desde esa época hasta la actualidad, habían pasado por muchas compañías discográficas, lo que había derivado, ineludiblemente, en la pérdida de los recursos obtenidos por éstos últimos a partir de la compra de catálogos y las cadenas de ventas.

Asimismo, mencionó que al momento en que esos derechos llegaban a manos de los productores, que eran los que recibían el 90% de todo lo que pagaban las plataformas digitales –principalmente spotify-, se distribuían los ingresos hacia los artistas, pero sobre la base de una determinación global de las reproducciones, lo que implicaba que, cuando se tratara de artistas locales, los recursos fueran muy menores en comparación a aquellos artistas que tenían éxito internacional.

En tal sentido, aseveró que esta propuesta legislativa apuntaba, precisamente, a mejorar las condiciones de todos los artistas intérpretes, pero con el foco puesto en aquellos que se desempeñaban en el ámbito local, de modo tal, que contaran con la posibilidad de que, al momento de negociar con las plataformas digitales, pudieran conocer la música que se estaba utilizando, la cantidad de reproducciones y la forma en que se distribuían los ingresos a nivel nacional, y no sobre la base un análisis global como se hacía actualmente.

Por otro lado, indicó que el modelo bajo el cual se ejercía el derecho de remuneración de los artistas intérpretes había evolucionado durante los últimos años, pero con un sentido negativo para los mismos, puesto que sus derechos se habían visto mermados con el crecimiento de las plataformas digitales, pese a que disponían de contratos discográfico, adelantos y un royalty fijado. No obstante, advirtió que estos royalties eran bajos, puesto que oscilaban entre 10% y 15% de los ingresos que cobraban las empresas productoras de fonograma, lo que no resultaba una justa distribución por el valor creativo de los artistas.

Así también, esbozó que los artistas tenían una capacidad de negociación limitada frente a las productoras de fonogramas, puesto que, a diferencia de lo que ocurría en los medios analógicos como radio y televisión en donde se repartían las ganancias en un 50%, la puesta a disposición de las interpretaciones y ejecuciones en medios digitales operaban bajo la lógica del esquema de las ventas digitales, en la cual solo percibían los intérpretes una remuneración que estaba circunscrita a lo que hayan contratado con los sellos discográficos, mientras que los ejecutantes –artistas que acompañaban al cantante en un grupo musical- no recibían nada por su trabajo, en razón que ni siquiera eran considerados en los contratos discográficos.

Por lo anterior, hizo hincapié en la necesidad de reconocer, a nivel legislativo, los derechos conexos de los intérpretes y ejecutantes de los temas musicales en el mundo digital.

En ese ámbito, detalló que la organización que representaba realizó un estudio en 2024, denominado "Streams and Dreams, el cual demostró que, en los países de la Unión Europea, el 81% de los artistas se encontraban afiliados a una entidad de gestión colectiva y puntualizó que, de un universo de 9.000 artistas asociados a una entidad colectiva, solo 5,1% manifestaba estar satisfecho con los ingresos obtenidos a través de la puesta a disposición de sus canciones en las plataformas streaming, mientras que 68% se manifestaba muy en desacuerdo con los recursos que percibía desde el mundo digital.

Pormenorizó que, ese mismo estudio, reveló que 8% de los encuestados consideraba que la repartición de los ingresos en el mundo digital no era justa y equitativa con los artistas y sostuvo que a partir de ello la directiva 2019/790 de la Unión Europea propuso establecer el derecho a una remuneración justa en favor de los autores y artistas intérpretes o ejecutantes de temas musicales en el ámbito digital.

Por otro lado, comentó que existían muchos artistas musicales famosos que se habían expresado en contra de la forma en que se realizaba el reparto de las regalías por las plataformas digitales, en especial de Spotify, destacándose los Rolling Stone, Tom Jones, Paul McCartney y Taylor Swift, entre otros.

En cuanto a la forma en que se repartían las ganancias a nivel global en el mundo digital, precisó que sobre la base del estudio realizado por la organización Gema and Goldmedia –entidad de gestión colectiva equivalente a la SCD chilena- en 2022, de cada suscripción que se realizaba en la Unión Europea y una vez descontado el porcentaje que correspondía al pago del Impuesto al Valor Agregado, alrededor del 42,4% de los ingresos pasaban a las productoras de fonograma, mientras que 12,7 directamente a los intérpretes, 9,7% a los autores y compositores y 30% a las plataformas streaming.

Al mismo tiempo, advirtió que a los músicos ejecutantes no obtenían ningún ingreso por la puesta a disposición de sus ejecuciones en los países de la Unión Europea y, en consideración a ello, aseveró que el actual modelo de remuneración en el mundo digital era insostenible, toda vez que se generaba una gran brecha entre lo que la música estaba generando y lo que recibían efectivamente los artistas.

Expuso que en el caso chileno este desequilibrio era más pronunciado, puesto que los artistas intérpretes y ejecutantes no recibían absolutamente ningún tipo de retribución por la puesta a disposición de sus actuaciones y opinó necesario que dichos derechos de remuneración fueran ejercidos a través de la participación obligaría de una entidad de gestión colectiva, puesto que, a diferencia de los artistas individualmente considerados, las referidas organizaciones tenían las estructuras, los recursos y los medios técnicos que se requerían para negociar y confrontar los intereses de las plataformas digitales.

Por otra parte, consideró evidente la existencia de un desequilibrio entre los artistas locales y el repertorio de los cantantes y bandas musicales internacionales en el ámbito digital y, por ello, valoró esta iniciativa ya que contribuía a generar una justa redistribución económica en favor de los intérpretes nacionales.

En paralelo, señaló que, en España, a partir del año 2006, se implementó un sistema de remuneración que incluía a los intérpretes y que había logrado grandes resultados desde el punto de vista del equilibrio entre los ingresos de los artistas y los productores de fonogramas.

Además, precisó que, como entidad de gestión colectiva, la organización que representaba era extremadamente transparente con los artistas, toda vez que les entregaban una liquidación de sus ingresos, con el detalle de la cantidad reproducciones musicales y del lugar y hora en que se escuchó la respectiva canción y, en virtud de aquello, aseveró que las entidades de gestión colectiva eran óptimas para distribuir adecuadamente los ingresos obtenidos por la puesta a disposición de las interpretaciones y ejecuciones musicales.

Esgrimió que las entidades de gestión colectiva eran instituciones sin fines de lucro -en el 98% de los casos- que tenían como única finalidad distribuir adecuadamente los ingresos de sus asociados y defender sus derechos frente a los sellos discográficos y plataformas streaming y sostuvo que en antes estas entidades de gestión colectiva los propios autores, compositores y artistas intérpretes determinaban la forma en que se distribuirían los ingresos.

Finalmente, expuso que este sistema de remuneración a través de la gestión de entidades colectivas funcionaba en Alemania, Bélgica, Polonia, España, Hungría y Polonia y, en el caso latinoamericano, en México y Panamá y comentó que Perú había incorporado legislativamente este derecho solo para el ámbito audiovisual.

El debate de esta sesión queda registrado en un archivo de audio digital, conforme a lo dispuesto en el artículo 256 del Reglamento de la Corporación².

Por haberse cumplido con su objeto, siendo las 9:44 horas, la Presidenta levantó la sesión.

Claudia Rodríguez Andrade
Abogada Secretaria de la Comisión

² Disponible en el sitio electrónico: <https://www.youtube.com/watch?v=QBFk8P68SWc>