

# No es plagio, es *remix*: los *youtubers* de música enfrentando el algoritmo de *copyright* de YouTube

Luis Álvarez Azcárraga<sup>1</sup>

*El único arte que estudiaré es el material del que puedo robar.  
Creo que mi plagio es efectivo. ¿Por qué crea un artista, de todos modos?  
Tal como lo veo, si eres un inventor, inventas algo que esperas que las  
personas puedan usar. El arte puede ser una referencia política,  
una fuerza sexual, cualquier fuerza que desee, pero debería ser utilizable.  
¿Qué demonios quieren los artistas? ¿Piezas de museo?  
Cuanto más me roben, más me siento halagado.*

David Bowie

## Resumen

La cultura *remix* se ha diseminado a partir de los medios digitales, particularmente en aquellos en los que participan usuarios

---

<sup>1</sup> Correo electrónico: [luis.alvarez@edu.uaa.mx](mailto:luis.alvarez@edu.uaa.mx)

*amateurs* y en los que hay una audiencia participativa. En este artículo, se examina el caso de YouTube, a partir de 6 canales de música: Adam Neely, David Bennet Piano, Jaime Altozano, Alvinsch, ShaunTrack y Paul Davids. Cada uno en su estilo, estos canales producen videos de educación y divulgación musical. Se encuentran, pues, dentro del parámetro de Edutubers, aunque también tienen contenido de entretenimiento, en el que interactúan con sus seguidores, así como con otros productores de contenido. Si bien llevan algunos años realizando videos para una audiencia cada vez más grande (algunos incluso tienen más de 2 millones de seguidores), han tenido que crear estrategias para que sus videos no sean afectados por el algoritmo que detecta plagios o infracciones al *copyright* en YouTube (Content ID). Algunas de estas estrategias son económicas, como buscar ingresos fuera de YouTube, y recibiendo donaciones por parte de sus seguidores y seguidoras; la otra es generar una conciencia dentro de su audiencia con respecto a las medidas del sitio web con respecto al *copyright*, y a cómo funciona el plagio en la música en términos teóricos y musicológicos.

La pregunta que guía a esta investigación es: ¿cómo afectan los mecanismos de detección de infracción al *copyright* a los canales de YouTube que se dedican a la educación y divulgación musical?; y de manera secundaria, ¿se trata de una estrategia válida, tomando en cuenta que existen excepciones al *copyright* y los derechos de autor, como el denominado *fair use*?; y, además, ¿qué otras estrategias han encontrado estos creadores de contenido para seguir produciendo videos y tener ingresos monetarios a pesar de las restricciones?

## Introducción

Desde la aparición de la *Digital Millennium Copyright Act* (DMCA), los consumidores, prosumidores y creadores de contenido en Internet han experimentado una transformación en la forma de interacción con las producciones culturales que se encuentran en el ciberespacio; desde imágenes, videos, obras de arte, *software* y, por supuesto, música.<sup>2</sup> En 2005 irrumpe en la red YouTube, y, al poco tiempo, es adquirida por Google. YouTube es la plataforma de video

---

2 Eduardo Nivón Bolán, «Propiedad intelectual y Política cultural: una perspectiva desde la situación mexicana», en *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura*, ed. Alberto López Cuenca y Eduardo Ramírez Pedrajo (Puebla: Universidad de las Américas Puebla, Centro Cultural de España en México, 2008), 43-72.

más popular en Internet, así como el segundo sitio más visitado en el mundo con 2 000 millones de usuarios. Es prácticamente imposible saber cuántos videos hay en YouTube, pues cada minuto se suben 500 horas de video.<sup>3</sup>

El ecosistema de YouTube es complejo, pues como ha señalado Van Dijck,<sup>4</sup> ahí interactúan actores sociales de diversa índole, como usuarios *amateurs* que generan contenido original, canales institucionales de gobiernos, universidades, así como toda la industria del entretenimiento. Mientras que, en un principio, reinaba una suerte de anarquía con respecto a los derechos de autor (*copyright*) y el libre uso que los usuarios hacían de contenidos de terceros; más adelante YouTube tuvo que ajustar sus reglas a las disposiciones, leyes y reformas que los gobiernos aprobaron; añadiendo así limitaciones técnicas y políticas para sus usuarios, particularmente para quienes usaban la plataforma para subir sus propios videos. Uno de los elementos que YouTube comenzó a utilizar para controlar las infracciones al *copyright* fue el *notice and takedown* (notificación y retirada), un sistema que permitía que los usuarios reclamaran sobre el posible uso indebido del contenido de alguien más, retirando dicho video.<sup>5</sup>

El sistema de YouTube, sin embargo, ha sido criticado constantemente, debido a que no solo retira videos, sino que también afecta a quienes reutilizan fragmentos de contenido creado por terceros, aun cuando lo hacen con propósitos educativos, de crítica, o para mostrar un punto; lo cual, en principio, estaría protegido por las excepciones al *copyright*, el derecho a cita o el *fair use* (uso justo). Electronic Frontier Foundation (EFF) ha documentado casos en los que se ha usado el sistema de *notice and takedown* para retirar contenido que critica a políticos o a empresas, quienes han usado este sistema de manera fraudulenta para censurar contenidos en YouTube, Facebook u otros sitios. A esta colección de usos fraudulentos del sistema de «notificación y retirada», EFF lo ha llamado «*Takedown Hall of Shame*».<sup>6</sup>

3 Maryam Mohsin, «Estadísticas YouTube 2020 [Infografía] - 10 Datos fascinantes de YouTube», Oberlo, 2020. Recuperado de <[https://www.oberlo.com.mx/blog/estadisticas-youtube#9\\_Cuantos\\_videos\\_hay\\_en\\_YouTube\\_8211\\_Estadisticas\\_de\\_youtubers](https://www.oberlo.com.mx/blog/estadisticas-youtube#9_Cuantos_videos_hay_en_YouTube_8211_Estadisticas_de_youtubers)>.

4 José van Dijck, *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2017).

5 Steve Collins, «Youtube and limitations of fair use in remix videos», *Journal of Media Practice* 15, núm. 2 (2014): 92-106, Recuperado de <<https://doi.org/10.1080/14682753.2014.960764>>.

6 Electronic Frontier Foundation, «Takedown Hall of Shame». Consultado el 3 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.eff.org/es/takedowns>>.

Esta situación afecta sobre todo a usuarios comunes y a productores pequeños, quienes no están cobijados por una empresa o un despacho jurídico. Las personas que han usado Internet, y particularmente YouTube, como un estilo de vida, se han visto perjudicadas de forma directa, pues sus ingresos dependen de los pagos por publicidad que generan sus videos; y cuando YouTube los amonesta, restringe su monetización o la deriva a los «dueños» de las licencias, y los bloquea; les impide usar la plataforma para realizar una actividad que genera ingresos a esta misma, a las empresas que se anuncian, y también a las compañías que se dedican a enviar reclamos de infracción al *copyright*.

Por otro lado, en el mundo musical contemporáneo, tanto en la academia como en el sector profesional, se han comenzado a generar contenidos que cuestionan el sistema de derechos de autor, así como la forma en que se evalúa el plagio en los tribunales y las cortes. El plagio y la originalidad en la música son temas que se han estudiado de diversas formas, pero que a partir de los estudios del remix,<sup>7</sup> de intertextualidad<sup>8</sup> y de reciclaje musical digital,<sup>9</sup> han mostrado que hay muchos casos en los que los derechos de autor que se plasman en las leyes son contradictorios a la forma en que la música se crea en la vida real.

Es así que en este artículo se mostrará la forma en la que operan estos conceptos en la práctica de *youtubers* que se dedican a la divulgación musical, a la educación, y a crear contenido musical original; además de las problemáticas que atraviesan a partir de los sistemas de «notificación y retirada» y Content ID de YouTube, así como la forma en la que las enfrentan.

## Metodología

Esta investigación tiene una aproximación cualitativa e interpretativa, derivada de herramientas de etnografía virtual,<sup>10</sup> particularmente de observación no

7 Eduardo Navas, *Remix theory: The aesthetics of sampling* (Nueva York: Springer Wien, 2012).

8 Rubén López-Cano, *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (Barcelona: Musikeon Books, 2018).

9 Rubén López-Cano, «La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital», *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, núm. 5 (2010). Recuperado de <<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3690>>.

10 Christine Hine, *Ethnography for the internet: Embedded, embodied and everyday* (Londres: Bloomsbury Publishing, 2015).

participante, tomando como corpus de análisis los videos de seis *youtubers* que se dedican a la divulgación y educación musical.

Se analizaron videos de *youtubers* de música que tuvieran las siguientes características: un público amplio (más de 100 000 suscriptores), músicos profesionales, monetizan sus videos, han analizado el tema de plagio y el problema del *copyright* en al menos dos ocasiones, aunque no sea su principal tema del canal; además, que hayan tenido problemas con la herramienta Content ID de YouTube, así como con el sistema de notificación y retirada (*notice and takedown*), ya sea a través del algoritmo de YouTube o por las reclamaciones manuales. A continuación, se muestran los *youtubers* analizados, la cantidad de videos seleccionados, y el número de suscriptores hasta noviembre de 2020:

Nombre del canal	Número de videos a analizar	Suscriptores al canal
Jaime Altozano (España)	9	2 540 000 <sup>11</sup>
Adam Neely (EE. UU.)	7	1 170 000 <sup>12</sup>
David Bennett Piano (EE. UU.)	6	306 000 <sup>13</sup>
Alvinsch (Colombia)	3	1 120 000 <sup>14</sup>
ShaunTrack (España)	2	2 460 000 <sup>15</sup>
Paul Davids (Países Bajos)	2	1 990 000 <sup>16</sup>

Tabla 1. Lista de *youtubers* que se analizaron en esta investigación. (Elaboración propia).

Los datos de los videos fueron analizados y procesados a partir de tres conceptos fundamentales: el remix, el plagio en la música y el «efecto paralizante» (*chilling effect*) que producen las amonestaciones al *copyright*.

11 Jaime Altozano, «Jaime Altozano», YouTube, consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <[https://www.youtube.com/channel/UCa3DVIGH2\\_QhvWuWlPa6MDQ](https://www.youtube.com/channel/UCa3DVIGH2_QhvWuWlPa6MDQ)>.

12 Adam Neely, «Adam Neely», YouTube, consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/user/havic5>>.

13 David Bennett, «David Bennett Piano», YouTube, consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/channel/UCz2iUx-Imr6HgDC3zAFpjOw>>.

14 Alvinsch, «Alvinsch», YouTube, consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/c/Alvinsch/featured>>.

15 ShaunTrack, «ShaunTrack», YouTube, consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/channel/UCo5HJNjfdSoPWsdAHLsvSxQ>>.

16 Paul Davids, «Paul Davids», YouTube, consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/user/Luapper>>.

## Resultados

### Cultura remix en la época de Internet

A principios del milenio, algunos autores pronosticaban una nueva cultura del compartir y la inteligencia colectiva,<sup>17</sup> retomando la idea de un Internet en el que el flujo de la información fuera libre y sin intermediarios.<sup>18</sup> Sin embargo, pocos anticipaban la concentración de contenidos por unas cuantas empresas que monopolizarían el alojamiento, la distribución y la creación de estos.<sup>19</sup>

Al tener estas cualidades de acceso y de redistribución de la información, Internet incentiva la remezclabilidad de los datos y su reapropiación. Asimismo, las tecnologías digitales y los «metamedia»<sup>20</sup> —medios capaces de reutilizar otros medios—, dotaron a los usuarios de herramientas cada vez más accesibles, como en el caso de la remezcla musical con herramientas digitales,<sup>21</sup> el acceso a repositorios, bases de datos y al *big data*.

Brett Gaylor,<sup>22</sup> en el documental *RiP! A Remix manifesto*, así como también lo hace Ferguson<sup>23</sup> con *Everything is a Remix*, señalan que la cultura del intercambio de contenidos y música derivó en una cultura del remix cuando los usuarios comenzaron a mezclar las creaciones de los demás. Sin embargo, también señalan que Internet solo ha hecho más fácil la transformación de la cultura.

En el caso de la música, el remix siempre ha existido, sin embargo, es mucho más visible en la cultura popular, habiendo casos emblemáticos en el *blues*, *jazz* y *rock and roll*; este último es un género que se apropió rápidamente de melodías de la *vox pópuli* y la tradición oral. Attali,<sup>24</sup> Ferguson<sup>25</sup> y Gaylor<sup>26</sup> se-

17 Pierre Lévy, «Inteligencia colectiva», en *Por una antropología del ciberespacio* (Washington D. C.: BIREME, OPS, OMS, 2004), 150.

18 Tim Berners-Lee y Mark Fischetti, *Weaving the Web: The original design and ultimate destiny of the World Wide Web by its inventor* (Nueva York: HarperInformation, 2000).

19 Manuel Castells, *Comunicación y poder* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2012).

20 Lev Manovich, *The language of new media* (Massachusetts: MIT press, 2001).

21 Joanna Teresa Demers, *Steal this music: How intellectual property law affects musical creativity* (Athens: University of Georgia Press, 2006).

22 Brett Gaylor, *RiP!: A remix manifesto* (coproducción EyeSteelFilm y National Film Board, Canadá, 2011).

23 Kirby Ferguson, *Everything is a Remix*, 2015.

24 Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1995).

25 Ferguson, *Everything is a Remix*, *op. cit.*

26 Gaylor, *RiP!: A remix manifesto*, *op. cit.*

ñalan que la industria discográfica se apoderó de la subcultura del jazz para explotarla de manera comercial, y luego garantizar el lucro impidiendo que otros reutilizaran dichas creaciones utilizando las leyes del *copyright* como escudo. Sin embargo, la cultura de la reapropiación también es parte de la industria musical, y como ha indicado López-Cano, el *reciclaje* es fundamental en la cultura musical contemporánea.

Como lo señalarían Shiner,<sup>27</sup> Attali, Demers,<sup>28</sup> Gaylor y Ferguson, la tradición oral y la tradición escrita, antes de la aparición de los derechos de autor, no limitaban la «apropiación» de las obras —aun sin mencionar la fuente de donde provenía el material usado como inspiración—. Gaylor se aventura más y señala que la música es un campo de batalla en el que la industria busca controlar y limitar la creatividad, y que dicha lucha ha migrado a otros campos, como el de la biotecnología, y áreas de las cuales depende la humanidad para subsistir, como la propiedad de la tierra, los cultivos, los descubrimientos médicos y la información genética. «El concepto de propiedad intelectual es adictivo. Una vez que te das cuenta de que las ideas son más rentables que el petróleo, oro o incluso la tierra, entonces no hay límite para lo que se puede considerar como propiedad».<sup>29</sup> O como señala Bollier:

El experto en derechos de autor James Boyle afirmó en un famoso ensayo que nos encontramos en medio de un «segundo movimiento de cercamientos». El primero fue [...] el movimiento de cercamientos de tierras en Inglaterra [...]. El segundo, en marcha actualmente, es la sobreprivatización (en otras palabras, la corporativización) de las obras creativas, la información y el conocimiento.<sup>30</sup>

Para explicar los alcances de la «cultura remix» en la historia humana, Gaylor realizó el «manifiesto remix», similar a las apreciaciones de Lessig<sup>31</sup> y Sonvilla-Weiss,<sup>32</sup> el cual está basado en el axioma esencial de que la única forma en que se puede garantizar la creatividad humana es liberando los productos

27 Larry Shiner, *La invención del arte: una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004).

28 Demers, *Steal this music...*, *op. cit.*

29 Gaylor, *RiP!: A remix manifesto*, *op. cit.*

30 David Bollier, *Pensar desde los comunes* (Madrid: Traficantes de sueños, 2016), 72.

31 Lawrence Lessig, *Remix: cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital* (Barcelona: Editorial Icaria, 2012).

32 Stefan Sonvilla-Weiss, «Good Artists Copy; Great Artists Steal. Reflections on Cut-Copy-Paste Culture», en *The Routledge Companion to Remix Studies* (Nueva York: Routledge, 2015).

de toda actividad cultural (lo que incluye arte, música, tecnología, patentes, et-  
cétera). El «manifiesto remix» está sustentado en cuatro puntos esenciales:

1. «La cultura siempre se construyó basada en el pasado». Toda obra crea-  
da por el ser humano tiene un antecedente por el cual surgió, por lo que  
la *originalidad* no es absoluta.
2. «El pasado siempre intenta controlar el futuro». Las reglas del pasado  
intentan imponerse en el futuro.
3. «El futuro se está volviendo menos libre». Esto debido a las reglas y nor-  
mas del pasado que intentan controlar la distribución del conocimiento.
4. «Para construir sociedades libres es necesario limitar el control del pa-  
sado». Actualizar las reglas que se amolden a la necesidad humana de  
compartir la información.

A diferencia de los productos culturales de la industria que se desarrolló durante el siglo xx, el remix tiende a ser «anticapitalista» y apela a la «cultura libre». Como señala O'Dwyer, el «contenido digital es producido frecuentemen-  
te en el espíritu de la comunalidad no comercial, y esto es particularmente así con remixes, mashups y recortes de todo tipo».<sup>33</sup> Asimismo, la noción de *auto-  
ría* suele ser secundaria en este tipo de producciones, así como la de *propiedad*, por lo que no hay «restricciones para usar, abusar, beneficiarse y transferir».<sup>34</sup> Esto, como lo señala la misma O'Dwyer, también ha hecho que las empresas se beneficien de la cultura libre y remix, especialmente cuando estas produc-  
ciones se convierten en «virales» e incentivan que los usuarios se reapropien, hasta cierto punto, de los contenidos, siempre y cuando generen una alta re-  
muneración a las nuevas industrias que lucran con la creatividad *amateur*. Sin embargo, apunta, detrás del fenómeno de la remezcla de los productos cultu-  
rales quedan esas dos posibilidades dentro de la economía política, la de una ideología de la cultura libre, y «donde la obra de los artistas remix y de la au-  
diencia del remix produzcan valor para los dueños del contenido mediático, las plataformas en red y la infraestructura en red».<sup>35</sup>

---

33 Rachel O'Dwyer, «A Capital Remix», en *The Routledge Companion to Remix Studies* (Nueva York: Rout-  
ledge, 2014), 323-332.

34 O'Dwyer, «A Capital Remix», *op. cit.*, 325.

35 O'Dwyer, «A Capital Remix», *op. cit.*, 330.

Jenkins<sup>36</sup> y Navas han señalado que las tecnologías de la remezcla han facilitado que las personas puedan compartir información para recrearla y ponerla en circulación. Sin embargo, como también ha apuntado Lessig,<sup>37</sup> las restricciones legales cada vez son más arduas, colocando candados digitales como los *Digital Rights Management*, o creando leyes que criminalizan la reutilización de los contenidos por parte del público general, incluso si lo hace sin fines de lucro, como en la Digital Millenium Copyright Act (DMCA).

Antes de que el mercado abierto pusiera cada vez más restricciones para compartir, incluso antes del P2P (red *peer-to-peer*); el movimiento de *software* libre sentó las bases de una nueva forma de compartir y de incentivar la innovación en la tecnología digital a través del Manifiesto GNU de Richard Stallman:

Tienes derecho a correr el programa, para cualquier propósito.

Tienes derecho a modificarlo de acuerdo a tus necesidades.

Tienes derecho a distribuir copias, ya sea gratuitamente o por una tarifa.

Tienes el derecho de distribuir versiones modificadas del programa, para que la comunidad pueda beneficiarse con tus mejoras.<sup>38</sup>

A partir del *software* libre y los principios de la cultura libre, aparecieron diversos movimientos para modificar los derechos de autor tradicional en los entornos digitales. En el caso de la música, además de las licencias *Creative Commons*, surgió la música *copyleft* y la «música libre».<sup>39</sup> Sin embargo, el debate en torno al plagio se amplió y complejizó, porque las herramientas para compartir se expandieron, pero también las herramientas para limitar y sancionar su difusión.

36 Henry Jenkins, *Fans, bloggers, and gamers: Exploring participatory culture* (Nueva York: NYU Press, 2006).

37 Lawrence Lessig, *Remix: cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*; y también *Por una cultura libre: cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad* (Madrid: Traficantes de sueños, 2005).

38 Citado en Stefan Sonvilla-Weiss, «Introduction: Mashups, remix practices and the recombination of existing digital content», en *Mashup cultures* (Nueva York: Springer Wien, 2010), 12.

39 Ram Samudrala, «The Free Music Philosophy», RAM, 1998. Recuperado de <[http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html#what\\_it\\_is](http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html#what_it_is)>.

## El plagio en la música popular

La relación del plagio en la música es compleja, pues es un fenómeno del cual no se tiene constancia hasta la aparición de la escritura musical y la autoría, particularmente, cuando la industria editorial y la comercialización de partituras en el siglo XIX cobró importancia. Más tarde, con los sistemas de grabación y difusión comercial de la música, los casos de plagio en música se multiplicaron, convirtiéndose en una forma de establecer el monopolio sobre el trabajo creativo del compositor o compositora.<sup>40</sup>

Los *youtubers* de difusión musical aquí analizados han retomado el tema del plagio para mostrar la forma en que funcionan los sistemas de creación musical, y su implicación con lo que, desde los derechos de autor tradicional, se denomina como *plagio*. El caso de la demanda que interpuso Warner/Chappell Music a Lana del Rey por plagiar «Creep» (Radiohead, 1992) en su canción «Get Free» (2017), fue retomado por diversos medios, y también por dos *youtubers* de música, Jaime Altozano (9 de enero de 2018)<sup>41</sup> y Alvinsch (10 de enero de 2018)<sup>42</sup>. Ambos músicos realizaron una crítica a la demanda, pues Radiohead había pasado por una situación similar con «Creep» cuando, en 1993, fue acusado y demandado por The Hollies, por copiar partes de su tema, «The Air That I Breathe» (1972). Debido a esta razón, tuvieron que incluir a los músicos de The Hollies en los créditos de la canción y pagar una fracción de las regalías de «Creep».

Altozano señala que la secuencia armónica (progresión de acordes: I-V/VI-IV-IVm) de «Creep» y «Get Free» es la misma; así como la estructura rítmica (4/4 a 90 pulsaciones por minuto), que en conjunto producen un resultado muy similar entre sí. Pero ni las secuencias armónicas, ni las velocidades metronómicas o el compás de 4/4, pueden ser protegidas por *copyright* (según Altozano, sería como proteger palabras en concreto). Por tanto, la relación de las canciones proviene, en gran medida, de una selección armónica similar a la que se puede llegar de forma independiente. Se trata, en palabras de Altozano, de una batalla legal y una batalla moral, y no hay forma de conocer si realmente

40 Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía...*, *op. cit.*

41 Jaime Altozano, «¿Ha plagiado Lana del Rey a Radiohead? Creep vs. Get Free. Mi Análisis. | Jaime Altozano», YouTube, el 9 de enero de 2018. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=bvUxVEXgI4c>>.

42 Alvinsch, «Radiohead vs. Lana del Rey ¿Plagio o coincidencia? - Análisis de Creep vs. Get Free», YouTube, el 10 de enero de 2018, Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=PzjLbc1gdGk&t=2s>>.

Lana Del Rey usó «Creep» de forma indebida o como «plagio inconsciente».<sup>43</sup> Por su cuenta, Alvinsch señala que le parece improbable que las personas a cargo de la producción de «Get Free» no identificaran previamente las similitudes entre las canciones. Su conclusión es que el pop está lleno de demandas por plagio debido a la estandarización que hay en la industria musical y los pocos incentivos para que las y los músicos exploren otros estilos, melodías, etcétera.

En el video en el que habla de los «plagios» de los que se le ha acusado a Ed Sheeran, David Bennett señala que «ninguna música es verdaderamente original. Es básicamente casi imposible no estar al menos en parte inspirado por la música que te precede».<sup>44</sup> Tanto Bennett como Neely<sup>45</sup> usaron el caso de Sheeran para explicar la reutilización de elementos de otras canciones, de manera explícita o no, y cómo eso constituye parte del proceso de creación musical en la industria musical.

Adam Neely señala que la demanda es absurda, porque no es un reclamo de la canción en sí, sino la estructura armónica, que implicaría sancionar cualquier canción que use la estructura de tónica-substituto de tónica-predominante-dominante; que sería como reclamar el uso verbal de adjetivo, sustantivo y verbo. Tanto Bennett como Neely señalan que ambas canciones comparten la progresión armónica, pero el arco melódico es diferente; aunque Bennett apunta en que hay algunas similitudes. En su video, Neely señala que la demanda es de 100 millones de dólares, y que el argumento musicológico que acompaña esa reclamación es complejo y tendría que ser comprendido por un jurado que no estará compuesto por expertos en música, sino por personas comunes y corrientes que, probablemente, no entiendan esos tecnicismos.

Por otro lado, David Bennett hace hincapié en que Sheeran es un artista que tiene, dentro de su arsenal de composición, el samplear o reutilizar material que previamente otros artistas han realizado, y en canciones como «Shape of You» (inspirada en «No Scrubs», 1999, de TLC); «Strip that down» (2017), que interpreta Liam Payne (inspirada en «It Wasn't Me», 2000, de Shaggy; e, indirectamente, en «Smile Happy», 1975, de War), y «The Rest of Our Life» (2017) (inspirada en «When I Found You», 2015, de Jasmine Rae). En las dos

---

43 López-Cano, *Música dispersa. Apropiación, influencias...*, *op. cit.*

44 David Bennett, «6 Ed Sheeran Songs That 'Rip Off' Other Artists - David Bennett Piano», YouTube, el 5 de julio de 2020. Recuperado de <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_V4ktmwIFAw&t](https://www.youtube.com/watch?v=_V4ktmwIFAw&t)>.

45 Adam Neely, «Why the Ed Sheeran lawsuit makes no sense», YouTube, el 9 de julio de 2018. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=Tpi4d3YM79Q&t=482s>>.

primeras canciones, Sheeran comparte los créditos con las y los compositores de las piezas que retoma, y hay acuerdos previos para publicarlas; y en la de Jasmine Rae, sí hubo una disputa legal. La estrategia que utiliza Sheeran para componer, que se acerca a lo que López-Cano estudia como «intertextualidad en la música»<sup>46</sup> y reciclaje musical,<sup>47</sup> y que también ha sido analizado por Bennett en algunos otros de sus videos, en los que analiza cómo hay canciones de música pop que han «plagiado» o retomando fragmentos de «música clásica»,<sup>48</sup> de Johann Sebastian Bach<sup>49</sup>, otros hits pasados<sup>50</sup> o canciones populares.<sup>51</sup>

Jaime Altozano y Alvinsch fueron más allá, pues ambos colaboraron en un video llamado «Cómo plagiar SIN QUE TE PILLEN ft. Alvinsch»<sup>52</sup> en el que muestran cómo reutilizar una canción y transformarla hasta que se convierte en una pieza completamente nueva. Los pasos consisten en usar la estructura de una obra del canon que funcione; la siguiente es usar distintos estilos y mezclarlos (en el video utiliza a Beethoven, Chopin y Joe Hisaishi), pero que, al modificar dichos elementos, la pieza adquiera un estilo e identidad propios. En este sentido, la propuesta de Altozano navega por la idea de intertextualidad en la música, haciendo citas, alusiones e hipertextos.<sup>53</sup> Altozano señala que este es el principio de la composición musical: «Componer es esto, componer es construir sobre lo que ha hecho la gente antes que tú, no es inventar de cero».<sup>54</sup> Con estos principios, tanto Altozano como Alvinsch realizaron dos canciones, en las que «plagiaban» distintos elementos musicales, así como la letra de diversas canciones populares, dando como resultado canciones completamente nuevas.

Una de las conclusiones a las que llegaron otros *youtubers* de música es que, lo que desde el punto de vista legal es un plagio evidente, desde el punto

46 López-Cano, *Música dispersa. Apropiación, influencias...*, *op. cit.*

47 López-Cano, «La vida en copias...», *op. cit.*

48 David Bennett, «14 Songs That 'Rip Off' Classical Music», YouTube, el 18 de febrero de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=yknBXOSIFQs&t=59s>>.

49 David Bennett, «Songs Inspired By Bach», YouTube, el 10 de mayo de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=4E8HUjxroFA>>.

50 David Bennett, «18 Songs That 'Rip Off' Other Hits», YouTube, el 5 de noviembre de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=FHx3l6Iu47>>.

51 David Bennett, «7 Songs That 'Rip Off' Other Tunes», YouTube, el 14 de abril de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=t4ITkoyrISc>>.

52 Jaime Altozano, «Cómo Plagiar SIN QUE TE PILLEN ft. Alvinsch | Jaime Altozano», YouTube, el 26 de febrero de 2018. Recuperado de <[https://www.youtube.com/watch?v=F\\_oXza4I6k4&t](https://www.youtube.com/watch?v=F_oXza4I6k4&t)>.

53 López-Cano, *Música dispersa. Apropiación, influencias...*, *op. cit.*

54 Altozano, «Cómo Plagiar SIN QUE TE PILLEN...», *op. cit.*

de vista de la teoría musical no lo es. Adam Neely analizó el caso de la demanda que realizó Flame a Katy Perry, señalando que el tema «Dark horse» (2014) copió el *ostinato* (una frase que se repite a lo largo de la canción y que consta de dos secuencias de cuatro notas) de la canción góspel «Joyful noise» (2008). Neely señala que, a pesar de que el timbre del *ostinato*, que procede de un sintetizador, es similar, ese es un aspecto que no se puede tomar en consideración, porque los timbres no se pueden proteger con *copyright*. Por otro lado, el patrón del *ostinato* en ambas canciones es parecido, ya que poseen un arco melódico descendente propio de una escala menor (ambas están en una tonalidad menor); pero mientras «Dark horse» desciende hasta el quinto grado (v) de la escala en sus dos repeticiones, en «Joyful noise» desciende hasta el primer grado (I) la primera vez, y hasta sexto grado (VI) en la segunda. En el video, Neely también indica que Bach usó un patrón similar en el adagio de su Sonata para violín en Fa menor BWV 1018 y también se encuentra en un villancico llamado «Jolly old Saint Nicholas»; entre muchas otras piezas. En conclusión, Neely señala que no se puede considerar como original una escala menor descendente (o parte de ella, porque solo son cuatro notas), por lo que la demanda en contra de Katy Perry debería considerarse improcedente.<sup>55</sup>

Lo paradójico del asunto es que, algunos meses después, en febrero de 2020, Neely realizó otro video en el que señalaba que Warner había puesto una notificación de uso inadecuado de *copyright* en el video en el que defendía a Katy Perry, una artista de esa discográfica.<sup>56</sup>

### *Chilling effect*: el temor a usar contenido protegido por *copyright* y su efecto paralizante

El término *chilling effect* o efecto paralizante, suele usarse en el argot legal anglosajón para referirse a una ley, o el ejercicio de una ley, que inhibe el ejercicio de un derecho, como la libertad de expresión, el derecho a la información, etcétera. En el caso de los derechos de autor, se ha documentado que la sanción de infracciones de *copyright* puede generar este efecto paralizador, ya sea en usua-

55 Adam Neely, «Why the Katy Perry/Flame lawsuit makes no sense», YouTube, el 2 de agosto de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=oytoUuO-qvg>>.

56 Adam Neely, «Warner music claimed my video for defending their copyright in a lawsuit they lost the copyright for - YouTube», YouTube, el 6 de febrero de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=KM6X2MEI7R8&t=176s>>.

rios y usuarias, o en músicos que utilizan el sampleo dentro de sus composiciones. El caso de *Bridgeport Music, Inc. v. Dimension Films*, por ejemplo, generó un efecto paralizador en otros músicos y productores.<sup>57</sup> Asimismo, Collins<sup>58</sup> ha detectado cómo los algoritmos de YouTube, particularmente el Content ID, inhiben la creatividad de los productores *amateurs*, pues temen ser sancionados por el sistema si reutilizan contenido creado por terceros, aun dentro del marco del «uso justo» de los mismos.

En el video titulado «How today's copyright policy impacts me»,<sup>59</sup> Paul Davids entrevista a Adam Neely, y le pregunta que si el miedo a tener una reclamación afecta sus videos. Neely dice que sí, que no puede poner grabaciones de las canciones y hablar de ellas o analizarlas, y le parece algo ridículo, porque en las escuelas así se enseña música, se escuchan canciones y se habla de ellas. Señala una analogía: es como estar en una clase de cine, pero no tienes permitido ver ninguna película; y si el instructor recrea o actúa escenas de esas películas, es demandado por rehacer dichas escenas. Tanto Neely como Davids han señalado que Universal Music Group, en concreto, suele ser la compañía que más afecta su producción de videos, pues envía reclamaciones de manera sistemática.

ShaunTrack<sup>60</sup> señala que, cuando el algoritmo de YouTube (Content ID) detecta infracción de *copyright* en sus videos, lo que hace es ponerlo en privado, pues casi siempre le aparece como «reparto de ingresos», lo que implica que solo una pequeña cantidad de los beneficios por publicidad lleguen a sus manos. Otros análisis han llegado a la misma conclusión; las políticas de «notificación y retirada», así como la amenaza de que YouTube sancione con *strikes*, desmonetización o bloqueos del canal, crean un efecto paralizante en los productores de contenido. Por otro lado, los canales de YouTube que analizan directamente canciones, como lo hace ShaunTrack, han optado por poner fragmentos mínimos de las canciones y generar ganancias a partir de otras estrategias, como los patrocinadores y la plataforma Patreon, donde los seguidores

---

57 Samuel Cameron, *An Economic Approach to the Plagiarism of Music* (Cham: Springer International Publishing, 2020), 95. Recuperado de <<https://doi.org/10.1007/978-3-030-42109-0>>.

58 Collins, «Youtube and limitations of fair use in remix videos», *op. cit.*

59 Paul Davids, «How today's copyright policy impacts me», YouTube, el 2 de abril de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=JwGobQ7WC3c>>.

60 ShaunTrack, «La Rutina de un Canal de Música en YouTube | ShaunTrack», YouTube, el 7 de diciembre de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=1X2w-k6094E&t=606s>>.

del canal donan una cantidad de dinero para acceder a contenidos extra que ofrece el mismo *youtuber*.

Altozano<sup>61</sup> realizó un video en el que muestra, de manera didáctica, cómo funciona el *copyright* en YouTube, mostrando a su audiencia los aspectos legales y tecnológicos de la reutilización de contenido de terceros. Según Altozano, todas las personas infringen el *copyright* (cuando comparten un meme o un GIF en Twitter, por ejemplo); entonces la cuestión «no es cuándo estoy infringiendo *copyright*, sino cuándo y cómo una empresa va a ir a por mí; y esa es la clave de todo». Altozano explica cómo funciona el Content ID para limitar las infracciones del *copyright* de manera tecnológica evitando las demandas, pues le otorga las ganancias de todos los videos a quienes poseen los derechos de reproducción (las editoras, productoras, sociedades de gestión colectiva, etcétera), pero sin importar que haya videos que utilizan contenido de terceros de manera legal, porque el algoritmo detecta todos los videos por igual. También describe el sistema de apelación de YouTube, que se trata de una batalla legal, pues el presunto infractor libera de cualquier responsabilidad a la plataforma cuando llena los datos, los cuales envía directamente a la compañía o persona que se ostenta como dueña de los derechos de reproducción de la obra en cuestión. Altozano señala todos los trucos y estrategias que usa para que el mecanismo de Content ID no detecte los videos y música que utiliza en sus videos educativos, pues sabe que el sistema de apelación es una moneda al aire, y que, durante el proceso, no podrá monetizar sus videos. Por esto, el incentivo es a ganar la batalla tecnológica, no la legal. Aun así, existe la posibilidad de que, aunque el sistema de Content ID no detecte la posible infracción, alguna persona contratada para ese propósito pueda hacer una notificación manual, generando que el canal sea amonestado.

## Discusión: la tragedia del *copyright* en YouTube

El *copyright*, que en un principio fue creado para incentivar la creatividad, otorgándole el monopolio sobre su propia obra al artista, se fue convirtiendo, poco a poco, en un sistema que le otorgaba el poder casi completo sobre los productos de la cultura a la industria del entretenimiento y a las sociedades de gestión

---

61 Jaime Altozano, «El Copyright en Youtube | Jaime Altozano», YouTube, el 18 de mayo de 2018. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=4xJwoJIC2BA>>.

colectiva; quienes, además, reparten las ganancias, siendo mínimas o nulas las que llegan a los artistas musicales. Como señala David Byrne: «Igual que Pandora, Spotify paga a los dueños del *copyright* (una vez más, a las compañías de discos) que luego les echan unas migajas a los artistas». <sup>62</sup>

La gestión del *copyright* en YouTube y otros entornos digitales ha mostrado ser más un instrumento para el lucro de las compañías de la industria del entretenimiento, que un incentivo para la creatividad de las y los músicos. En 2016, por ejemplo, el sistema de Content ID de YouTube logró redirigir ganancias por 2 mil millones de dólares a las industrias dueñas de la propiedad intelectual de material que había sido subido por terceros a su plataforma. <sup>63</sup> Sin embargo, como se ha logrado corroborar en testimonios de los propios *youtubers*, estas ganancias «confiscadas» pueden provenir de contenidos amparados por el *fair use*, como los que tienen un propósito educativo o de divulgación.

En algunos casos, incluso *youtubers* como Paul Davids <sup>64</sup> han constatado cómo los algoritmos de YouTube hacen reclamos injustificados, como le sucedió a él, que fue acusado de usar material protegido por derechos de autor, pero, en este caso, se trataba de una pieza que él mismo escribió y había sido reutilizada por alguien más. <sup>65</sup> Estos casos no son aislados, porque como lo han constatado Electronic Frontier Foundation y otras organizaciones, los sistemas de control del *copyright* no son eficientes, y sus sistemas de reclamación no le dan garantías a los usuarios que los utilizan.

En 1968, Garrett Hardin <sup>66</sup> describió la «tragedia de los comunes», al señalar que los individuos tienden a destruir los recursos naturales que son finitos (agua, tierra, bosque, etcétera) porque, supuestamente, son incapaces de tomar decisiones racionales que les beneficien a largo plazo. Elinor Ostrom <sup>67</sup>, sin embargo, demostró que durante milenios —e incluso en algunas comunidades actuales—, se había producido en las comunidades humanas una gestión

62 David Byrne, *Cómo funciona la música* (Ciudad de México: Sexto Piso, 2015), 320.

63 Ben Popper, «YouTube to the music industry: here's the money», *The Verge*, el 13 de julio de 2016. Recuperado de <<https://www.theverge.com/2016/7/13/12165194/youtube-content-id-2-billion-paid>>.

64 Paul Davids, «Craziest COPYRIGHT STRIKE from YouTube ever?!», YouTube, el 3 de julio de 2018. Recuperado de <[https://www.youtube.com/watch?v=YvH77m\\_3MVU](https://www.youtube.com/watch?v=YvH77m_3MVU)>.

65 Tom Gerken, «Paul Davids, el youtuber que tiene una batalla legal... consigo mismo», *BBC News Mundo*, el 9 de julio de 2018. Recuperado de <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-44738276>>.

66 Garrett Hardin, «The Tragedy of the Commons», *Science* 162, núm. 3859 (1968): 1243–48. Recuperado de <<https://doi.org/10.1126/science.162.3859.1243>>.

67 Elinor Ostrom, *El gobierno de los bienes comunes: la evolución de las instituciones de acción colectiva* (Ciudad de México: FCE, 2011).

de recursos de manera sostenida y que beneficiaba a todo el grupo. Lo cierto es que la verdadera tragedia se ha generado a partir de la distribución inequitativa del conocimiento y de los bienes comunes intelectuales a partir del monopolio de la propiedad intelectual y el *copyright*.

## Conclusión

A lo largo de este texto se han analizado los casos concretos de seis *youtubers* que se dedican a la divulgación y análisis de música, y que en un principio se propusieron utilizar la plataforma de YouTube para promover el conocimiento musical de manera creativa. Muchos de sus videos utilizan ejemplos musicales que, en términos estrictos, no tienen derecho a reutilizar; sin embargo, las leyes de varios países amparan su reutilización para fines educativos, paródicos, de crítica, etcétera. En este sentido, los mecanismos tecnológicos y legales de YouTube, para controlar las infracciones al *copyright*, son ineficaces, pues generan un efecto paralizante en los creadores de contenido, particularmente en aquellos que no conocen del todo sus derechos o, aun conociéndolos, saben que el algoritmo puede fallar o pueden recibir una infracción manual por parte de alguien contratado para ello, y en total anonimato.

Las estrategias de algunos de estos *youtubers*, que van desde la solicitud de apoyos económicos a sus seguidores y seguidoras, los patrocinios de marcas, o, incluso, el tratar de apelar al «uso justo» de los contenidos protegidos por *copyright*, parecen insuficientes; por lo que también han comenzado una cruzada por la divulgación de contenido educativo con respecto al *copyright*, al plagio y a la reutilización de contenidos que, en principio, busca que las y los seguidores conozcan estos mecanismos y la forma en que opera la creatividad humana en el ámbito musical, así como lo injusto de la aplicación de las leyes de *copyright* al no tomar en cuenta las necesidades de las personas consumidoras, las cuales, potencialmente, se convertirán en creadoras de contenido musical o de videos de divulgación musical.

A partir de los resultados de esta investigación, es posible hacer, más adelante, un estudio a las audiencias de estos y otros *youtubers*, para conocer sus opiniones, sus comentarios en los videos, y la forma en que interactúan con los contenidos. Jaime Altozano, por ejemplo, ha hecho dinámicas entre sus seguidores y seguidoras para que hagan remixes o «plagios» de otros contenidos, co-

mo el que realizó con el himno de España, del cual creó una versión propia, y sus seguidores respondieron al reto enviándole 124.<sup>68</sup> Esto, por supuesto, puede llevar a una exploración más detallada de las músicas no occidentales y otros sistemas de gestión que se salen de los cánones del derecho de autor, y que se acercan más a la tradición oral y a sistemas de creación colectiva o comunal.

## Bibliografía

- Altozano, Jaime. «124 Maneras Diferentes de Hacer la Misma Canción - RETO DEL HIMNO | Jaime Altozano». YouTube, el 23 de abril de 2018. Recuperado de <[https://www.youtube.com/watch?v=ykc\\_uICzpXk](https://www.youtube.com/watch?v=ykc_uICzpXk)>.
- . «Cómo Plagiar SIN QUE TE PILLEN ft. Alvinsch | Jaime Altozano». YouTube, el 26 de febrero de 2018. Recuperado de <[https://www.youtube.com/watch?v=F\\_oXza4I6k4&t](https://www.youtube.com/watch?v=F_oXza4I6k4&t)>.
- . «El Copyright en Youtube | Jaime Altozano». YouTube, el 18 de mayo de 2018. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=4xJwoJIC2BA>>.
- . «¿Ha plagiado Lana del Rey a Radiohead? Creep vs. Get Free. Mi Análisis. | Jaime Altozano». YouTube, el 9 de enero de 2018. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=bvUxVEXgI4c>>.
- . «Jaime Altozano». YouTube. Consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <[https://www.youtube.com/channel/UCa3DVIGH2\\_QhvwuWl-Pa6MDQ](https://www.youtube.com/channel/UCa3DVIGH2_QhvwuWl-Pa6MDQ)>.
- Alvinsch. «Alvinsch». YouTube. Consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/c/Alvinsch/featured>>.
- . «Radiohead vs. Lana del Rey ¿Plagio o coincidencia? - Análisis de Creep vs. Get Free». YouTube, el 10 de enero de 2018. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=PzjLbc1gdGk&t=2s>>.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1995.
- Bennett, David. «6 Ed Sheeran Songs That ‘Rip Off’ Other Artists - David Bennett Piano». YouTube, el 5 de julio de 2020. Recuperado de <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_V4ktmwIFAw&t](https://www.youtube.com/watch?v=_V4ktmwIFAw&t)>.

---

68 Jaime Altozano, «124 Maneras Diferentes de Hacer la Misma Canción - RETO DEL HIMNO | Jaime Altozano», YouTube, el 23 de abril de 2018. Recuperado de <[https://www.youtube.com/watch?v=ykc\\_uICzpXk](https://www.youtube.com/watch?v=ykc_uICzpXk)>.

- . «7 Songs That ‘Rip Off’ Other Tunes». YouTube, el 14 de abril de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=t4ITkoyrISc>>.
  - . «14 Songs That ‘Rip Off’ Classical Music». YouTube, el 18 de febrero de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=yknBXOSIFQs&t=59s>>.
  - . «18 Songs That ‘Rip Off’ Other Hits». YouTube, el 5 de noviembre de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=FHX3l6Iu47k>>.
  - . «David Bennett Piano». YouTube. Consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/channel/UCz2iUx-Imr6HgDC-3zAFpjOw>>.
  - . «Songs Inspired By Bach». YouTube, el 10 de mayo de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=4E8HUjxroFA>>.
- Berners-Lee, Tim, y Fischetti, Mark. *Weaving the Web: The original design and ultimate destiny of the World Wide Web by its inventor*. Nueva York: HarperInformation, 2000.
- Bollier, David. *Pensar desde los comunes*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- Byrne, David. *Cómo funciona la música*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2015.
- Cameron, Samuel. *An Economic Approach to the Plagiarism of Music*. Cham: Springer International Publishing, 2020.
- Castells, Manuel. *Comunicación y poder*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2012.
- Collins, Steve. «Youtube and limitations of fair use in remix videos». *Journal of Media Practice* 15, núm. 2 (2014): 92-106. Recuperado de <<https://doi.org/10.1080/14682753.2014.960764>>.
- Davids, Paul. «Craziest COPYRIGHT STRIKE from YouTube ever?!» YouTube, el 3 de julio de 2018. Recuperado de <[https://www.youtube.com/watch?v=YvH77m\\_3MVU](https://www.youtube.com/watch?v=YvH77m_3MVU)>.
- . «How today’s copyright policy impacts me». YouTube, el 2 de abril de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=JwGobQ7WC3c>>.
  - . «Paul Davids». YouTube. Consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/user/Luapper>>.
- Demers, Joanna Teresa. *Steal this music: How intellectual property law affects musical creativity*. Athens: University of Georgia Press, 2006.
- Dijk, José van. *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2017.
- Electronic Frontier Foundation. «Takedown Hall of Shame». Consultado el 3 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.eff.org/es/takedowns>>.
- Ferguson, Kirby. *Everything is a Remix* [documental], 2015.

- Gaylor, Brett. *RiP!: A remix manifesto*. Coproducción EyeSteelFilm y National Film Board. Canadá, 2011.
- Gerken, Tom. «Paul Davids, el youtuber que tiene una batalla legal... consigo mismo». BBC News Mundo, el 9 de julio de 2018. Recuperado de <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-44738276>>.
- Hardin, Garrett. «The Tragedy of the Commons». *Science* 162, núm. 3859 (1968): 1243-48. Recuperado de <<https://doi.org/10.1126/science.162.3859.1243>>.
- Hine, Christine. *Ethnography for the internet: Embedded, Embodied and Everyday*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Jenkins, Henry. *Fans, bloggers, and gamers: Exploring participatory culture*. Nueva York: NYU Press, 2006.
- Lessig, Lawrence. *Por una cultura libre: cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.
- . *Remix: cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Barcelona: Icaria Editorial, 2012.
- Lévy, Pierre. «Inteligencia colectiva». En *Por una antropología del ciberespacio*, traducido por Felino Martínez Álvarez, 150. Washington D. C.: BIREME, OPS, OMS, 2004.
- López-Cano, Rubén. «La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital». *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, núm. 5 (2010). Recuperado de <<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3690>>.
- . *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books, 2018.
- Manovich, Lev. *The language of new media*. Massachusetts: MIT press, 2001.
- Mohsin, Maryam. «Estadísticas YouTube 2020 [Infografía] - 10 Datos fascinantes de YouTube». Oberlo, 2020. Recuperado de <[https://www.oberlo.com.mx/blog/estadisticas-youtube#9\\_Cuantos\\_videos\\_hay\\_en\\_YouTube\\_8211\\_Estadisticas\\_de\\_youtubers](https://www.oberlo.com.mx/blog/estadisticas-youtube#9_Cuantos_videos_hay_en_YouTube_8211_Estadisticas_de_youtubers)>.
- Navas, Eduardo. *Remix theory: The aesthetics of sampling*. Nueva York: Springer Wien, 2012.
- Neely, Adam. «Adam Neely». YouTube. Consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/user/havic5>>.

- .«warnermusicclaimedmyvideofordefendingtheircopyrightinalawsuitthey lost the copyright for - YouTube». YouTube, el 6 de febrero de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=KM6X2MEl7R8&t=176s>>.
  - .«WhytheEdSheeranlawsuitmakesnosense». YouTube, el 9 de julio de 2018. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=Tpi4d3YM79Q&t=482s>>.
  - .«Why the Katy Perry/Flame lawsuit makes no sense». YouTube, el 2 de agosto de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=oytoUuO-qvg>>.
- Nivón Bolán, Eduardo. «Propiedad intelectual y Política cultural: una perspectiva desde la situación mexicana». En *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura*, editado por Alberto López Cuenca y Eduardo Ramírez Pedrajo, 43-72. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, Centro Cultural de España en México, 2008.
- O'Dwyer, Rachel. «A Capital Remix». En *The Routledge Companion to Remix Studies*, 323-32. Nueva York: Routledge, 2014.
- Ostrom, Elinor. *El gobierno de los bienes comunes: la evolución de las instituciones de acción colectiva*. Ciudad de México: FCE, 2011.
- Popper, Ben. «YouTube to the music industry: here's the money». The Verge, el 13 de julio de 2016. Recuperado de <<https://www.theverge.com/2016/7/13/12165194/youtube-content-id-2-billion-paid>>.
- Samudrala, Ram. «The Free Music Philosophy», RAM, 1998. Recuperado de <[http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html#what\\_it\\_is](http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp.html#what_it_is)>.
- ShaunTrack. «La Rutina de un Canal de Música en YouTube | ShaunTrack». YouTube, el 7 de diciembre de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=1X2w-k6094E&t=606s>>.
- .«ShaunTrack». YouTube. Consultado el 2 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://www.youtube.com/channel/UC05HJNjfdSoPWsdAHLs-vSxQ>>.
- Shiner, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Sonvilla-Weiss, Stefan. «Good Artists Copy; Great Artists Steal. Reflections on Cut-Copy-Paste Culture». En *The Routledge Companion to Remix Studies*, 54-57. Nueva York: Routledge, 2015.
- .«Introduction: Mashups, remix practices and the recombination of existing digital content». En *Mashup cultures*, 8-23. Nueva York: Springer Wien, 2010.



# Lengua y literatura



