

Los derechos de autor de los archivos sonoros en la era de la información digital

PERLA OLIVIA RODRÍGUEZ RESÉNDIZ
Universidad Nacional Autónoma de México

LA ESCUCHA EN LA ERA DE LA INFORMACIÓN DIGITAL

Cada día son escuchados, a través de Internet, millones de contenidos sonoros. Desde hace algunos años, la escucha de discos compactos fue sustituida por las descargas de contenidos en formato MP3 y por los servicios de *streaming* a través de Internet. Derivado de estas formas de consumo sonoro, el uso del disco compacto como soporte sonoro ha sido progresivamente desplazado por computadoras y dispositivos móviles.

En 2015, el 71% de los usuarios de Internet escuchaba música a través de servicios de *streaming* (Shi, 2016). Este servicio es una tendencia a la alza, sobre todo entre los jóvenes de 16 a 24 años, que prefieren escuchar más música en *smartphone* que en computadoras (IFPI, 2016). De acuerdo con estudios recientes (Shi, 2016; IFPI, 2016) se proyecta que en los próximos años las descargas sean sustituidas por el uso de *streaming* como forma de escucha y consumo sonoro.

Se estima que en el año 2022, el 95 % de la música que se escuche será a través de *streaming* y por medio de los *smartphones* o teléfonos inteligentes. Lo que significa que las descargas y los soportes físicos serán relegados a un 5% (Shi, 2016). Probablemente por ello, es cada vez más evidente que las computadoras y los autos nuevos ya no están equipados con estos dispositivos. El disco compacto es ya un soporte obsoleto.

Conviene añadir que también la radio, el medio sonoro por excelencia, ha perdido presencia en los hábitos de escucha frente a la aparición de nuevos medios digitales, como la ciberradio o radio por Internet. La expansión de la radio a través de Internet ha sido contundente. Este nuevo medio digital se ha desarrollado de una forma constante desde hace más de dos décadas.

En tanto, la radio digital, considerada como un nuevo medio que sustituiría a la radio analógica de AM y FM, no ha tenido el desarrollo esperado. En algunos países, la radio digital nació con fecha de caducidad. En España y México, entre otros países, la radio digital captó la atención y creó muchas expectativas y no logró desarrollarse y tener la presencia que sí está teniendo la televisión digital. Afectaron el desarrollo de la radio digital entre otros factores “[...] el alto precio de los receptores digitales (más de 100 euros), la ausencia de publicidad institucional y el poco interés de las grandes cadenas por pasarse a este sistema ha motivado el fracaso” (*El País*, 2016: s/p). Sólo en algunos países ha tenido un éxito rotundo, como por ejemplo en Noruega. Se ha dado a conocer que en Noruega las frecuencias de FM se apagarán en 2017 (BBC, 2016) y la radio sólo será digital.

Frente al crecimiento y desarrollo de la radio por Internet, la radio digital pierde relevancia. La ciberradio se escucha a través de dispositivos móviles, ha incorporado

innovadoras formas de comunicación e interacción en tiempo real. Además, ha aportado la generación de nuevos productos y servicios de información sonora, como el podcast y los audioblogs (Cebrián, 2009). Su cobertura es mundial y la calidad de escucha digital, en la mayoría de los casos, es mejor que la ofrecida por la AM y FM.

Las plataformas de contenidos digitales sonoros y la ciberradio son dos múltiples medios a partir de los cuales se aprecia una nueva forma de escucha en la era de la información digital. Esta nueva forma de escucha es: *inmaterial*, *móvil* y *personal*. La escucha es *inmaterial*, porque ya no se necesita un soporte sonoro para reproducir los contenidos. Las descargas almacenadas en la nube y los servicios de *streaming* ocupan el lugar de las colecciones individuales de discos, casetes, discos compactos, entre otros soportes, que se almacenaban como parte del patrimonio personal. La escucha es *móvil*, porque se puede escuchar en prácticamente cualquier lugar y como acompañamiento al desarrollo de diversas actividades. Cada quien elige los lugares y momentos en que desea escuchar. La escucha es *personal* porque la actividad de oír es individual. La escucha colectiva ha perdido terreno frente a la escucha personal como un acto privado.

El consumo de contenidos sonoros es una tendencia al alza, sólo superada por el interés de ver contenidos audiovisuales, como series o películas, a través de *streaming* en Internet. Napster inició los servicios de descarga sonora en 1999, a través del uso de la tecnología P2P (peer to peer), considerada como una red que permitía descargar música gratuita entre internautas (Aparicio, 2015). Desde entonces, los servicios de *streaming* y descarga de contenidos sonoros se incrementan día a día.

En la actualidad se ofrecen servicios comerciales en Internet como: Spotify, Deezer, Apple Music, Google Play, Rhapsody, Xbox Music, Tidal, 7digital, rara.com y iTunes, Rdio, entre otros. En estas plataformas se puede tener acceso a 280 millones de canciones, podcasts de programas de radio y audio libros, entre otros productos sonoros (Portaltic, 2016; Aparicio, 2015; Summers, 2013). Asimismo, los usuarios pueden diseñar y programar radios *on line* gracias a los contenidos sonoros que tienen a su disposición. El acceso a estas plataformas fue en un principio gratuito; después, se estableció una cuota mensual de aproximadamente 10 euros.

En la búsqueda por incrementar el número de usuarios y posicionarse en el mercado de los contenidos digitales sonoros, las plataformas han emprendido alianzas estratégicas con los proveedores de contenidos. Es sabido que Deezer firmó un acuerdo con Disney para poner a disposición de sus usuarios contenidos musicales de películas, bandas sonoras, series y animaciones (Deezer, 2015). Por otra parte, se ha documentado que Spotify ha publicado los catálogos de empresas discográficas como Universal Music, Sony BMG, EMI Music y Warner Music, entre otros (Aparicio, 2015) (*Cuadro 1*).

Cuadro 1.
Plataformas de distribución de contenidos sonoros

Plataforma	Cantidad de canciones a disposición
Spotify	30 millones
Deezer	40 millones
Apple Music	30 millones
Google Play	30 millones
Rhapsody	32 millones
Xbox Music	38 millones
Tidal	25 millones
Rdio	32 millones
7 digital	23 millones

Fuente: Elaboración propia con información de Portaltic, 2016; Aparicio 2015; Summers, 2013.

PROPIEDAD INTELECTUAL *VERSUS* DOMINIO PÚBLICO

Tenemos a nuestra disposición una colosal cantidad de contenidos sonoros. La cantidad de grabaciones sonoras a nuestro alcance es tal que, probablemente, en toda una vida no logremos escuchar los materiales que se distribuyen en diversas plataformas a través de Internet.

Esta situación es paradójica. Se ofrecen millones de contenidos digitales, por medio de servicios de pago, en formatos de compresión como el MP3 y, en contraste, una gran cantidad de materiales sonoros que se resguardan en archivos y bibliotecas tienen un acceso limitado debido a las restricciones que establecen los derechos de autor. Más aún, los documentos sonoros a disposición de los usuarios, mediante un servicio de pago, superan el número de grabaciones que resguardan la mayoría de los archivos de radio, de investigación, las bibliotecas, e incluso en muchos casos los archivos nacionales.

Frente a este escenario, la propiedad intelectual y el dominio público son términos en torno a los cuales los archivistas sonoros reflexionan de forma constante. La propiedad intelectual es el derecho de explotación exclusiva que la ley reconoce, durante un determinado tiempo, sobre obras literarias y artísticas (DRAE, 2017). En tanto, el dominio público es la cualidad que tienen las obras de ser reproducidas, presentadas y editadas toda vez que ha vencido el plazo del derecho a su explotación exclusiva por parte del autor (DRAE, 2017). El vínculo entre la propiedad intelectual y el dominio público es importante para la cultura, la ciencia y la tecnología (Boyle, 2008) y también lo es para los archivos y las bibliotecas, sobre todo en el dominio digital. Entre la propiedad intelectual y el dominio público se origina una tensión intelectual en torno a las tareas de preservación debido

a las restricciones que imponen los derechos de autor y la misión de dar acceso a una mayor cantidad de documentos.

La conservación y el acceso son procesos clave de la preservación. Sin acceso, carece de sentido la conservación de colecciones sonoras, aun cuando se encuentren en las mejores condiciones de almacenamiento. Y sin conservación, es imposible dar acceso a las grabaciones sonoras.

Estas premisas, ampliamente debatidas en foros internacionales, son principios que la Unesco ha establecido en diversos instrumentos publicados en torno a la preservación del patrimonio sonoro y audiovisual de la humanidad. Entre otros se pueden señalar las *Recomendaciones sobre la Salvaguardia y Conservación de las Imágenes en Movimiento*, considerado el primer documento que puso en valor las grabaciones sonoras y audiovisuales, y en el que se estableció que se “[...] debería facilitar el más amplio acceso posible a las obras y fuentes de información que representan las imágenes en movimiento adquiridas, salvaguardadas y conservadas públicas o privadas de carácter no lucrativo” (Unesco 1980 : s/p). En tanto que en las *Directrices para la Preservación del Patrimonio Digital* se publicó que “[...] el objetivo de la conservación del patrimonio digital es que éste sea accesible para el público de modo permanente” (Unesco, 2003: s/p).

Conservar y dar acceso son metas a alcanzar por parte de los archivos sonoros. Y son los procesos documentales fundamentales en la preservación. En el entorno analógico, el acceso estaba restringido. Por ello, se emprendió la carrera contra el tiempo, para digitalizar en el menor tiempo posible la mayor cantidad de documentos sonoros.

Digitalizar para dar acceso fue el objetivo de los primeros archivos que emprendieron esta tarea. Una vez que se contó con un volumen de materiales digitalizados, los archivos se

vieron ante la necesidad de comprender que no se podía dar acceso libre a las colecciones. Debieron afrontar las restricciones establecidas por los derechos de autor. Porque, más allá de la buena voluntad de poner a disposición de los usuarios los contenidos digitalizados, se necesita contar con la autorización de los creadores de los materiales, en los diversos roles que intervienen en la producción sonora, para poder poner en acceso público los materiales.

En el ámbito de los archivos sonoros, los derechos de autor son un ámbito poco conocido. Esta situación ha inhibido durante muchos años la potencialidad de los documentos que se resguardan en un archivo sonoro, porque como ha señalado Kofler (1990) la mayoría de los países “[...] carecen de una legislación o cuando existe está incompleta”.

Los convenios internacionales que regulan los derechos de autor son la Convención Universal sobre Derechos de Autor, el Convenio de Berna; la Convención de Roma, el Acuerdo TRIP (Trade Related Intellectual Property Rigths) y el Convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas. Es importante subrayar que:

[...] los convenios, acuerdos y recomendaciones internacionales relacionados con los derechos de autor y derechos conexos, que se han creado a lo largo de la historia, hacen alusión a las grabaciones audiovisuales en general, pero no recuperan las necesidades que en esta materia tienen los archivos sonoros. (Rodríguez, 2012: 67)

En el caso de México, las grabaciones sonoras están protegidas por la Ley Federal de Derechos de Autor, que reconoce dos tipos de derechos: morales y patrimoniales. El primero “[...] está unido al autor y es inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable” (LFDA, 2016: 5); es el derecho que tiene al autor de que se le reconozca como

creador de la obra. Por su parte, el derecho patrimonial “[...] corresponde al autor el derecho de explotar de manera exclusiva sus obras, o de autorizar a otros su explotación, en cualquier forma, dentro de los límites que establece la presente Ley y sin menoscabo de la titularidad de los derechos morales” (LFDA, 2016: 6). Gracias a los derechos patrimoniales, una obra puede retransmitirse y el autor puede recibir regalías. En esta tarea participan, en favor de los autores, las Sociedades de Autores y Compositores de Música de cada país.

La Ley establece que los derechos “[...] patrimoniales estarán vigentes durante: I. La vida del autor y, a partir de su muerte, cien años más. Cuando la obra le pertenezca a varios coautores los cien años se contarán a partir de la muerte del último.” (LFDA, 2016: 7) En comparación con otras legislaciones, la mexicana es más extensa. Por ejemplo, los países de la Comunidad Económica Europea protegen los derechos de autor por un periodo de 75 años. Después de ese tiempo, las obras son de dominio público.

La Ley establece que se puede hacer una copia del documento sonoro que se resguarde en un archivo o biblioteca “por razones de seguridad y preservación” y cuando la obra “se encuentre agotada, descatalogada y en peligro de desaparecer” (LFDA, 2016: 23). Por lo tanto, la tarea de los archivos y bibliotecas se circunscribe a la creación de una copia para preservación, o bien, cuando las obras estén en riesgo de desaparecer.

Los derechos de autor son el punto de intersección entre la propiedad intelectual y el dominio público. Muchos archivos han digitalizado o bien desean iniciar sendos proyectos de digitalización, no sólo para conservar sino también para poner en valor sus colecciones a través del acceso. Pero el proceso no es sencillo. El acceso abierto, en línea a través

de Internet, a las colecciones sonoras está condicionado por los derechos de autor. Es decir, por los alcances o limitaciones que hayan establecidos los autores de los materiales que se encuentran a resguardo en los archivos.

Esta situación paraliza a muchas instituciones por la falta de conocimiento y claridad en relación con los derechos de autor. Los fondos sonoros se han creado gracias a las donaciones, entrega en comodato, adquisición y compra de colecciones que provienen de diversas personas e instituciones. Entre otros, conviene señalar que instituciones que producen documentos sonoros, como las radiodifusoras o instituciones productoras de materiales sonoros, donan sus colecciones para que estén en mejores condiciones de resguardo. Por otra parte, hay coleccionistas que han dedicado gran parte de su vida a almacenar grabaciones sonoras, sobre todo de discos editados en diversos formatos. En algunos casos, los familiares de investigadores y productores sonoros también acumulan grabaciones que entregan para su conservación a los archivos sonoros. En la mayoría de los casos la buena voluntad y el deseo de que los materiales sean conservados en condiciones adecuadas de almacenamiento motiva a los donadores a entregar sus colecciones al archivo sonoro. No obstante, en muchas ocasiones las personas o instituciones que donan o entregan en comodato las colecciones, ni siquiera son los dueños de los derechos de autor. Ante cualquier circunstancia los archivos sonoros deben tomar en consideración que los derechos de autor constituyen la variable a considerar para la preservación a largo plazo.

Durante el proceso de acopio, los derechos de autor deben quedar claramente establecidos. Se deben firmar los instrumentos legales con los poseedores de los derechos de los documentos sonoros que se acopian. Y desde el mo-

mento en que un documento se incorpora al archivo deben ser registrados, como parte de los metadatos de ingreso, el estatus de los derechos de autor. Se debe conocer si la obra puede ser consultada *in situ*, en la audioteca, y a través de Internet en la página de la fonoteca; además, si puede tener un futuro reuso educativo o cultural. La falta de precisión en este proceso, en apariencia sencillo, es el motivo por el cual muchas colecciones que han sido digitalizadas no pueden ser consultadas de forma remota.

Los documentos sonoros que se resguardan en un archivo sonoro pueden estar en cualquiera de las condiciones que a continuación se citan:

1. Documentos en dominio público que pueden ser utilizados libremente por cualquier persona, con la sola restricción de respetar los derechos morales de los respectivos autores.
2. Documentos sonoros protegidos por derechos de autor cuyos titulares permiten que, una vez digitalizados, puedan ser consultados, con limitación en su uso y reaprovechamiento educativo y cultural a futuro. Este tipo de documentos puede inhibir la potencialidad que tiene el documento como recurso de información.
3. Documentos sonoros protegidos por los derechos de autor, cuyo titular permite el ejercicio de algunos derechos de explotación conforme al esquema Creative Commons.
4. Documentos sonoros cuyos derechos de autor no están claramente identificados y establecidos. En este caso, lo recomendable es investigar la información que permita contactar al titular de los derechos.

5. Obras huérfanas. Se desconoce quién es el autor o autores de la obra y tampoco se cuentan con datos de la institución que la creó.

Una gran cantidad de obras musicales son reexplotadas comercialmente. Obviamente los dueños de estos derechos no quieren que la obra se publique de forma abierta en Internet. Esta situación es comprensible porque un autor espera, sobre todo en circuitos comerciales, regalías de su trabajo intelectual creativo. Y también hay una gran cantidad de documentos que han sido creados en la última década que no se reeditan y que nadie consulta porque tienen derechos de autor.

En muchos casos, ni siquiera se sabe quiénes poseen los derechos de autor. Muchas compañías disqueras, por ejemplo, han desaparecido. En otros casos, no se cuenta con la información de las personas que crearon la obra. Hay una gran cantidad de obras huérfanas que no se pueden digitalizar porque se desconoce a quién se debe pedir permiso para transferir los contenidos a otro soporte.

La situación se hace más compleja cuando tratamos de identificar los derechos de autor de los materiales que han sido publicados en Internet. Gran cantidad de estos materiales no cuenta con las referencias mínimas para saber a quiénes pertenecen los derechos. Muchas páginas cambian y los materiales desaparecen.

En gran medida, debido a esta circunstancia, las fonotecas, archivos sonoros y bibliotecas no publican en Internet las colecciones sonoras que han digitalizado. Sólo ofrecen la consulta *in situ*, en la audioteca. Porque la falta de conocimiento en torno a los derechos de autor no exime de responsabilidad a quien reutiliza un documento sonoro.

Los derechos de autor protegen al creador, pero son al mismo tiempo una barrera que restringe su uso. Los derechos de autor no son la única razón que restringe el uso de la obra; también la obsolescencia limita el uso de los materiales. Los contenidos que han sido grabados en soportes analógicos deben ser digitalizados para poder ser escuchados en reproductores digitales. Y este proceso cuesta dinero. Por ello, los derechos de autor son una variable a considerar en la digitalización de colecciones sonoras. Porque no tiene sentido invertir recursos humanos y económicos para digitalizar grabaciones que no pueden volver a escucharse.

La disponibilidad de contenidos digitales con fines educativos y culturales potencia su valor económico y patrimonial. Así, uno de los más relevantes propósitos de las instituciones culturales se ha orientado a la creación, difusión y preservación de objetos digitales. De hecho, las instituciones culturales del futuro sentarán sus bases en este circuito de creación, intercambio, uso, reaprovechamiento y conservación de contenidos digitales.

CONSIDERACIONES FINALES

Aun cuando la industria audiovisual y las Tecnologías de la Información y la Comunicación han abierto nuevos modos de distribución y acceso a contenidos sonoros y audiovisuales y, además, han generado nuevas oportunidades comerciales para las imágenes y sonidos, el derecho público al acceso gratuito de contenidos pierde terreno ante los imperativos jurídicos (Edmondson, 2004).

Los gobiernos reaccionan ante la presión empresarial con el endurecimiento e incremento de años que protegen los

derechos de autor. Como se ha señalado, en México los derechos de autor se extienden hasta 100 años después de que ha muerto el autor (LFDA, 2016). En contraste, la piratería aumenta y se hace cada vez más sofisticada. La transgresión de los derechos de autor es un problema importante. La tercera parte de los usuarios de Internet acceden a contenidos de música sin licencia. Esta cifra es sobre todo relevante en países como México, Brasil y Estados Unidos (IFPI, 2016). Por ello, se establecen sistemas informáticos para detectar en Internet violaciones y usos no autorizados de obras, sobre todo musicales. Uno de estos sistemas es el DRM (digital rights management).

En divergencia con la vigilancia y control de los contenidos, gana presencia la discusión pública encaminada a buscar soluciones para contar con un mayor número de contenidos sonoros que no estén sujetos a los derechos de autor.

Autores como Boyle (2016) se han pronunciado por pensar en conceptos que se opongan a la propiedad. Porque, de acuerdo con Boyle (2016), lo opuesto a la propiedad es un término más importante cuando entramos al mundo de las ideas, la información, la expresión y la invención en la era de la información digital.

Comparte esta posición *Europeana*, definida como una biblioteca digital europea, de la que derivó la rama *Europeana sounds*. La Estrategia 2015-2020 de Europeana establece como prioridad dar acceso a la mayor cantidad posible de documentos de las instituciones participantes en este proyecto. Para ello, se estableció la necesidad de priorizar la digitalización de las obras que sean de dominio público, para que estén disponibles, de forma gratuita y sin restricción alguna (Europeana, 2015). Se estableció que “[...] el dominio público es un recurso compartido que constituye las bases

de la actual sociedad. La digitalización del conocimiento y de la información conlleva a menudo la utilización de contratos legales que dificultan el libre acceso al dominio público digitalizado” (Europea, 2010). Esta condición es contraria no sólo para Europea sino para todos los archivos que han emprendido la digitalización de sus colecciones.

Sumado al dominio público se ha expresado la necesidad de que el material que no esté sujeto a derechos de autor esté disponible no sólo *in situ* en las audioteclas, sino también a través de servicios en línea. Una propuesta de avance, encaminada a posibilitar el acceso abierto a los contenidos de los archivos, es ofrecer los metadatos abiertos para que un mayor número de personas puedan conocer las colecciones (Europeana, 2015). Esta iniciativa se desarrolla bajo la premisa de que los metadatos derivados de la catalogación no tienen derechos de autor. Así, se ofrece a los usuarios la posibilidad de conocer qué documentos se conservan y en qué archivos se localizan estos materiales.

A este escenario se suma la adopción de la licencia Creative Commons como una tendencia sobre todo para los documentos de origen digital. Cada vez se producen más documentos y se crean repositorios digitales bajo la licencia Creative Commons. Gracias a esta licencia, los autores asumen que sus contenidos se pueden compartir en Internet de un modo sencillo para que puedan ser utilizados sin pedir autorización directa al autor y sólo citando al creador de la obra.

El surgimiento de estas iniciativas es aún incipiente, la mayor parte de la creación cultural del siglo XX que resguardan los archivos sonoros y las bibliotecas tiene derechos de autor y, en muchos casos, no están disponibles (Boyle, 2008). Probablemente por ello, Boyle (2008) ha considerado que en la era de la información es necesario crear un

movimiento similar al que se ha creado en torno al medio ambiente para preservar el dominio público. El desarrollo industrial provocó que volviéramos la mirada al medio ambiente. También el entorno de producción de información digital debe motivar a crear un movimiento que ensanche las posibilidades del dominio público. Los derechos de propiedad intelectual tienen un papel importante después de la innovación, facilitan la explotación eficiente y permiten a los creadores presentar sus invenciones a los circuitos comerciales y obtener ganancias por ello. Pero también la creación de la humanidad merece ser conocida, escuchada y disfrutada por la sociedad. Más aún, los archivos sonoros merecen ser preservados y escuchados por las generaciones del futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, D. (2015). El negocio de la música en 'streaming' sigue en auge : Apple Music se suma a Spotify , Deezer ... *20 minutos* [en línea], <http://www.20minutos.es/noticia/2498542/0/apple-music/spotify/musica-en-streaming/>.
- BBC (2017). "El fin de una era: Noruega, primer país del mundo en apagar su señal de FM", BBC Mundo [en línea], http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/04/150421_tecnologia_noruega_radio_fm_cambio_digital_ig?ocid=socialflow_twitter
- Boyle, J. (2008). *The Public Domain: Enclosing the Commons of the Mind*. London.
- Convención Universal sobre Derecho de Autor (1971). Revisada en París el 24 de julio de 1971 [en línea], <http://www.cerlalc.org/documentos/cupara.pdf> (9 de abril de 2010).

La Infodiversidad y el uso ético del conocimiento...

- Deezer (2015). “La magia de Disney llega a Deezer”, en Deezer [en línea], <http://www.deezer-blog.com/press/la-magia-de-disney-llega-a-deezer/>
- Edmondson, R. (2004). *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. Unesco.
- El País* (2016). La radio digital terrestre se apaga antes de nacer. *El País* [en línea], http://economia.elpais.com/economia/2015/08/22/actualidad/1440272026_485720.html
- Europeana (2010). Carta del dominio publico de Europeana, p. 4 [en línea], <http://pro.europeana.eu/documents/10602/556a29c2-6408-404e-bcce-4bde413e9706>
- Europeana (2015). “We transform the world with culture” [en línea], http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana%20Presidencies%20White%20Paper.pdf
- IFPI (2016). *Music Consumer Insight Report 2016*. IFPI.
- LFDA (2016). Ley Federal del Derecho de Autor.
- Kofler, B. (1990). Legal issues facing audiovisual archives. PGI-91/WS/5. Unesco, Paris.
- Portaltic (2016). “Deezer ya es el servicio con más canciones, por delante de Spotify o Apple Music”, *Portaltic* [en línea], <http://www.europapress.es/portaltic/sector/noticia-deezer-ya-servicio-mas-canciones-delante-spotify-apple-music-20160120181919.html?fuente=www20minutoses>
- Rodríguez, P. (2011). *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Shi, W. (2016). *Global Mobile Music Forecast 2010-2022*. Ed. Strategy Analytics.
- Summers, N. (2013). Open music platform firm 7digital to power the Music Hub app on Samsung ’ s Galaxy S4 Have a cookie Download Free Trial Now.

Los derechos de autor de los archivos sonoros en la era...

Unesco (1980). Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento: Unesco [en línea], http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

Unesco (2003). Directrices para la preservación del Patrimonio Digital [en línea], en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130071s.pdf>.