

# REMIX COMO HACKEO CULTURAL

Xavier Góngora

*We make use of a service already existing [...]. We explore [...]. We exist without skin color, without nationality, without religious bias [...]. My crime is that of curiosity.*  
*The Conscience of a Hacker, THE MENTOR*

En este artículo propongo una heurística de la composición musical *remix* como medio para la reconfiguración de la hegemonía aural (sonora y musical). En otras palabras, hablaré de cómo la manipulación directa de la intertextualidad inherente al *sampleo* en una práctica compositiva permite alterar la codificación cultural que una obra musical o texto sonoro tiene para un escucha ideal.<sup>1</sup> Este propósito puede ser formulado a manera de pregunta: ¿es posible cambiar o disolver la disposición jerárquica de la cultura, a partir de una práctica musical que trasponga las posiciones relativas de sus elementos?

Este planteamiento surge de una reflexión que atravesó mi tesis de maestría, en la que abordé el *remix* y el *sampleo* como categorías extensivas que me permitieron sintetizar, en la idea de una *composición postaurática*, algunas de las interacciones que observo entre el arte reproducible, la masificación de la experiencia estética, la mediación tecnológica, la disolución del autor y la representación digital (Zúñiga Góngora, 2021). Me interesa señalar el surgimiento de una agencia individual sobre la cultura a nivel macro, misma que la narrativa

---

<sup>1</sup> No *ideal* en su acepción de *idóneo*, sino en el sentido de una representación abstracta. El uso que haré de *codificación* y *cultura* se vincula con la semiótica cultural de la escuela de Tartu, en particular de Iuri Lotman, de quien tomaremos otros conceptos más adelante.

contemporánea incorpora en el *hacker*: personaje capaz de transformar el mundo mediante un uso trasgresor de la tecnología. Los sistemas informáticos, como campo de acción del hacker, figuran en un plano material y metafísico el cual determina el aspecto operativo del mundo. Similarmente observaremos que los textos mediáticos externalizados, fruto de la escritura-grabación, son un aspecto operativo de la cultura susceptible de manipulación tecnológica. Es debido a esto, y por la infusión conceptual transdisciplinaria de la informática, la cibernética y la ciencia de la computación en un sinnúmero de campos de estudio, que elijo llamar *hackeo cultural* al objeto y objetivo del presente texto.

Empecemos revisando algunos términos: entenderemos *sampleo* como el acto de “insertar un objeto sonoro previamente grabado y rastreado al interior de otro texto mediático”. Samplear es, en su sentido más simple, citar una obra dentro de otra introduciendo una función retórica de sinécdoque de la obra o su contexto.<sup>2</sup> Definimos el *remix* como el reconocimiento y sampleo de obras preexistentes en la cultura para la creación de obra derivada. Tenemos que acotar también el desbordante término de *cultura*:

La cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados (Lotman, 1996, p. 109).

Así, vemos la cultura simultáneamente como contenido y proceso, como un conjunto de textos a manera de memoria codificada y su dinámica de interacción, multiplicación y desarrollo. Para profundizar en el concepto de remix notemos cómo Navas (2012) piensa el “Remix” —con “R” mayúscula— como el tipo de discurso que distingue a la “cultura remix” que Lawrence Lessig (2008) utiliza para cuestionar el régimen de los derechos de autor. Como discurso, el

<sup>2</sup> Tal como es elaborado a mayor detalle por Julián Woodside en “Sobre el sampleo. Poética y política de la apropiación aural”, en este mismo libro.

Remix, más allá de la mera recombinación de material preexistente para crear algo nuevo, busca una “legitimación alegórica” a través de la preservación del *aura espectacular* de la obra fuente (Navas 2012, p. 116).<sup>3</sup> Esta caracterización se comprende observando cómo el reconocimiento y valor de la obra fuente dentro de una cultura afecta a la recepción de la obra derivada y, en consecuencia, al proceso de creación de la misma en la medida que se manipula intencionalmente dicho reconocimiento o valor cultural. Comúnmente asociado a la posmodernidad, el remix aglomera un conjunto de prácticas bajo una lógica que trasgrede, desde su esencia, la noción de autenticidad y autoría. El auge del remix —simultáneamente como discurso y estrategia para la producción de contenido— se relaciona con lo que Lev Manovich (2001) denomina “nuevos medios” para tratar el cambio de paradigma que la técnica digital introdujo en los ámbitos de la producción, almacenamiento y transmisión de objetos culturales. Cabe señalar que, así como el concepto de *sampleo* depende de la práctica de *copiar y pegar* sin reducirse a ello, el remix es más que la recombinación de materiales. En otros términos, lo que nos interesa aquí del remix es su capacidad de constituir una interfaz<sup>4</sup> para la deconstrucción de los atributos y valores de los objetos culturales sobre los que opera.

En la primera sección de este artículo abordaremos las características del remix que nos presentan algunas lógicas bajo las cuales se componen textos mediáticos; veremos un par de ejemplos donde el *sampleo* tiene efectos poéticos y políticos a partir del desplazamiento de contexto. En la segunda sección caracterizamos el espacio cultural a partir de las dinámicas entre el centro y la periferia de lo que Iuri Lotman (1996) define como *semiósfera*. Finalmente, en

<sup>3</sup> El *aura espectacular* es una combinación entre la noción de *aura* de Walter Benjamin y la teoría del espectáculo de Guy Debord que, en términos llanos, denota un valor exaltado derivado de la masificación y exhibición de la obra en la cultura, algo que adquiere al hacerse reconocible masivamente.

<sup>4</sup> La noción de *interfaz* es cercana al concepto de *frontera* que trato en la sección “Semiósfera y deconstrucción”. Las funciones liminales de mediación que caracterizan a una interfaz son discutidas en el texto colaborativo “Hacia una teoría del instrumento musical”, en este mismo libro.

la tercera sección realizaremos un ejercicio especulativo sobre la composición remix en busca de lo que planteo como hackeo cultural: un símil en el que una semiósfera es considerada un sistema informático cuyo código fuente está encriptado en el conjunto de textos que la conforman.

### COMPOSICIÓN REMIX

Un ejemplo paradigmático de la llegada del remix al ámbito cultural global, y en el que identifico el germen de las lógicas de la composición remix, se encuentra en la reconfiguración del DJ como ejecutante musical. Inicialmente dedicado a la concatenación de música grabada en contextos de fiesta y baile, la práctica del DJ se convirtió en una producción sonora similar a la reconocida en el intérprete de un instrumento acústico. Esto se hace patente, icónicamente, en el tornamesismo: el uso de las tornamesas y discos de vinilo como parte de una nueva disciplina instrumental, que se gestó en los años setenta y cuya dislocación de la ontología de la grabación —como registro siempre secundario de un acto creativo original— no se puede desestimar.<sup>5</sup> Por otra parte, la representación y manipulación tecnológica del sonido, ubicua en las prácticas musicales contemporáneas gracias a la eficiencia de la técnica digital,<sup>6</sup> enfatiza su reproducibilidad y disemina formas musicales en las que se intuyen resonancias con el tornamesismo. Por ejemplo, la interpretación de música electrónica, en muchos casos, involucra la manipulación de grabaciones y secuencias programadas en sintetizadores. Podemos incluso rastrear esta influencia en algunas interpretaciones de *live coding* donde el código fuente refiere a instrucciones algorítmicas de reproducción y muestreo de grabaciones —como los *buffers* y patrones en SuperCollider— con las que el músico-programador interactúa determinando sus valores de entrada y combinándolas en nuevas

<sup>5</sup> El término *grabación* es desbordado por la práctica de producción musical contemporánea en la que no necesariamente se graba algún evento sonoro externo.

<sup>6</sup> Sea en la producción, postproducción, distribución, transmisión, documentación, etc.

estructuras.<sup>7</sup> En estos ejemplos no podemos hablar *a priori* de la rastreabilidad del sampleo o la iconicidad de un elemento cultural, y, por tanto, tampoco de remix en sentido estricto; sin embargo, podemos observar cómo ciertas lógicas operativas, en lo que respecta a la manipulación de objetos culturales preexistentes (como grabaciones y código), permean prácticas que no buscan necesariamente legitimación alegórica mediante la referencia a determinado contexto cultural reconocible.<sup>8</sup> El conjunto de estas formas musicales presenta un panorama propicio para la proliferación del remix: la música y las prácticas sonoras, en tanto que textos mediáticos externalizados, entran a un estado de flujo en el espacio de su representación.<sup>9</sup>

Aquí no se trata de argumentar sobre la novedad del remix,<sup>10</sup> sino apuntar a la retroalimentación tecnológica que ha participado en su devenir como parte de una extensión perceptiva, corporal y cognitiva. Encontramos un gesto similar en el concepto de *tecno-vocalización*, donde el aparato vocal comprende los dispositivos que transmiten y procesan el sonido de la voz en un fenómeno que logra vincular, en su potencia poética y política, el pasado y el futuro.<sup>11</sup> Similarmente, la música en soportes de reproducción se vuelve una extensión de la memoria y el lenguaje sobre los que, especialmente en el caso digital, obtenemos

---

<sup>7</sup> El concepto de *algoritmidad* en el *live coding* parte de concebir los algoritmos como abstracciones con las que se interactúa a manera de pensamientos. Véase el artículo “Agencialidad del código y el algoritmo” de A. Escobar y H. Villaseñor, en este mismo libro.

<sup>8</sup> Podemos pensar el remix como ejemplo de *tecnología*, en el sentido de un *ensamblaje de preexistencias*, tal como se explora en el texto “Hacia una teoría del instrumento musical”, en este mismo libro. Esto sugiere una analogía entre la identidad de un instrumento musical y la identidad de una composición remix, ambas fundamentalmente dependientes del contexto cultural y semántico.

<sup>9</sup> Confróntese esta idea con el *remix regenerativo* que Navas (2012) define como aquel basado en la funcionalidad y la eficiencia del material utilizado (p. 73). Sería un abuso caracterizar al *live coding* de remix regenerativo, pero esta práctica propicia la manipulación y transformación de sampleos.

<sup>10</sup> Tanto Navas (2012) como Gunkel (2008) argumentan la “no-originalidad” como un carácter fundamental del remix.

<sup>11</sup> Véase “Tecno-vocalización: Flujos y consistencias de la voz electrificada”, de Ollin Vázquez, en este mismo libro.

nuevas agencias que “absorbe[n] y reconfigura[n] los sistemas de retención terciarios, convirtiéndose en la mnemotecnología del mañana” (Cuadra Rojas, 2006, p. 45). La música, como texto que codifica diversos aspectos culturales, en sí es un vehículo de la memoria; al estar codificada en formato digital pasa a un plano simultáneamente material y metafísico que deviene objeto manipulable mediante software computacional u otras técnicas de reproducción. A nivel de la cultura, esto implica no sólo una “nueva arquitectura de los signos, sino del espacio-tiempo y de cualquier posibilidad de representación y saber” (p. 45).

Aquí atendemos a la controversia cultural de antaño acerca del valor y función de la externalización de la memoria o, por antonomasia, la escritura. A través del dialogo entre Sócrates y Fedro, Platón escribe sobre el peligro que la escritura representa para la memoria viva y la búsqueda de la verdad. Muchos siglos después, Walter Benjamin (2003) lo trae nuevamente a colación, al observar la dislocación perceptual y política que el arte reproducible empieza a gestar en la sociedad, atendiendo a una teorización de la explosión cultural de su tiempo. En esta línea de pensamiento, pero analizando una escala de tiempo más extensa, Michel Serres (2007) habla de la revolución cultural en las sucesivas etapas de la externalización de la memoria, en las que ocurren cambios significativos del “acoplamiento entre el mensaje y el soporte” cuyos efectos abarcan todos los aspectos de la cultura y la organización social. De acuerdo con Serres, el surgimiento de la palabra escrita, como revolución cultural, hizo posible la aparición del Estado, la religión judeo-cristiana y la geometría. La siguiente etapa habría sido la invención de la imprenta, cuya llegada dio pauta a la ciencia experimental moderna (distinta de la ciencia natural abstracta de los griegos), el capitalismo y la Reforma de Lutero, quien proclamó que “todo hombre es un papa con una Biblia en la mano”. En este sentido me interesa el influjo tecnológico en relación con la reproductibilidad de las obras de arte que las lleva al registro de una memoria externalizada: el surgimiento de un potencial de transformación cultural accesible al individuo.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Podemos especular que este potencial tiene la capacidad de convertirse en una sofisticada dinámica de enajenación cuando se carece de un acceso activo a los medios de producción

Como escribe Woodside respecto al sampleo, ya sea a nivel de texto o de textura, como *sombra* o *reflejo*,<sup>13</sup> aquel despliega una retórica intertextual (musical) que, para nuestros propósitos, constituye la potencia de la composición remix. Como ejemplo, y explorando el potencial deconstructivo del remix, Gunkel (2018) argumenta que, en el *The Grey Album* —un remix del *White Album* de los Beatles y el *The Black Album* de Jay Z—, Danger Mouse “sintetizó una intervención crítica y calculada en el material de la cultura popular, creando a la vez perturbadores y reveladores *cortocircuitos* que desafían los estándares y prácticas existentes en la industria cultural” (p. 121, énfasis añadido);<sup>14</sup> esto lo logra mediante una retórica que enfrenta los ámbitos musicales de Los Beatles y Jay Z, utilizando principalmente el *sampleo reflejo*, cuyos públicos están culturalmente polarizados por lo general. Estos *cortocircuitos* son de particular interés: al pensar la cultura como un circuito eléctrico, el hackeo de la misma se figura en desviaciones de la topología<sup>15</sup> del flujo eléctrico en el circuito. Por otro lado, la recontextualización puede tomar matices lúdicos que no dejan de tener implicaciones semánticas, como la reapropiación que hace Datsunn del tema de la serie *The Mandalorian*,<sup>16</sup> donde dicho tema es traspuesto al registro del hip-hop instrumental. Este es un ejemplo de la práctica del *sample*

---

y reproducción. Esto se puede deber a cuestiones económicas o técnicas tales como carecer de una computadora, desconocer el software disponible o la falta de fluidez en el lenguaje de programación en cuestión.

<sup>13</sup> Véase “Sobre el sampleo. Poética y política de la apropiación aural”, en este mismo libro, donde se elaboran los conceptos de *sampleo reflejo* y *sampleo afiliatorio* que referiremos a continuación.

<sup>14</sup> “[H]e synthesized a critical and calculated intervention in the material of popular culture, creating both disturbing and revealing short circuits that challenge existing standards and practices in the culture industry.”

<sup>15</sup> *Topología* tiene dos acepciones principales: el conjunto de propiedades espaciales de un objeto (como la conexidad o la propiedad de tener frontera) y la rama de la matemática que estudia dichas propiedades en los espacios abstractos a partir de las nociones de continuidad, vecindad y forma (intuitivamente una geometría sin distancias). En efecto, el diagrama de un circuito nos indica su topología (omitiendo la forma exacta o tamaño de sus conexiones).

<sup>16</sup> Véase <<https://youtu.be/-2xeqJymJ1M>> (consultado el 24 de junio de 2021).

*flip*,<sup>17</sup> virtuosamente ejecutada por Datsunn, en donde la revalidación, remem-branza y legitimación alegórica —a partir del carácter de *sampleo afiliatorio* con la audiencia que reconoce la fuente— se suma al aspecto performático de la manipulación tecnológica de la grabación. En ambos casos hallamos un desplazamiento de textos mediáticos a nuevos contextos que afecta la forma en que significamos lo escuchado. De estos dos ejemplos nótese lo siguiente: la referencia de una obra remix a otros textos insertos en la cultura implica más que solo legitimación alegórica.

### SEMIÓSFERA Y DECONSTRUCCIÓN

En esta sección elaboraremos una caracterización del espacio cultural que nos permita imaginarlo susceptible de ser alterado intencionalmente. Para ello partimos del concepto de *semiósfera*: el espacio formado por un conjunto de textos interdependientes que hace posible la significación de los mismos y que se manifiesta en determinados puntos de vista (Lotman, 1996). La recon-figuración de la semiósfera puede demostrar una gran relevancia para una heurística de composición musical basada en el remix, siempre y cuando los procesos identitarios y de significación, que caracterizan la cultura, dependan íntimamente de artefactos culturales o textos mediáticos de soporte externo.<sup>18</sup> ¿Cómo abordaremos la reconfiguración de este espacio? Para empezar, ¿cómo se configura?

Revisemos primero el concepto de *texto* que elabora Lotman (2003) desde la semiótica de la cultura: más que un mensaje codificado, un dispositivo inteligente. En sus términos, el texto presenta una función socio-comunicativa en la que se despliegan cinco procesos: 1) el trato entre el remitente y el destinatario, el cual resume su función como mensaje dirigido; 2) el trato entre el auditorio y

<sup>17</sup> En el contexto del hip-hop instrumental, se trata del sampleo de una muestra musical enfatizando su carácter de recontextualización.

<sup>18</sup> Esta suposición aplica a la sociedad industrial global en que la cultura se transmite por medios externos, en contraposición a sociedades en que la cultura se encuentra mayormente corporizada en rituales y transmisión oral.

la tradición cultural, que refiere a su función de memoria cultural colectiva; 3) el trato del lector consigo mismo, al actualizar aspectos de la personalidad del lector (en especial en los casos de textos *canónicos*); 4) el trato del lector con el texto, que deviene interlocutor y desempeña un papel activo e independiente en el diálogo; y por último –para nuestro interés inmediato–, 5) el trato entre el texto y el contexto cultural por el cual el texto es una fuente o receptor de información que participa del acto comunicativo y adquiere, metafóricamente, un carácter metonímico respecto al contexto en que se enmarca (p. 4). En este punto, Lotman presenta un elemento clave para el presente argumento:

Al trasladarse a otro contexto cultural, [los textos] se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: *actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante*. Tal ‘recodificación de sí mismo’ en correspondencia con la situación pone al descubierto la analogía entre la conducta sígnica de la persona y el texto. Así pues, el texto, por una parte, al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y *adquiere rasgos de un modelo de la cultura* (Lotman, 2003, p. 5 énfasis añadido).

En otras palabras, el traslado de un texto —en el caso del remix, a través del sampleo— a un nuevo contexto deconstruye su proceso de codificación cultural: en tanto modelo de la cultura, el nuevo texto detona un proceso fractal de actualización. Esta interpretación resuena con Gunkel (2018), quien en su análisis del concepto de *deconstrucción* (acuñado por Jacques Derrida) señala que, aplicado al remix, el mismo no se reduce a la “ingeniería inversa” de la obra-texto fuente, sino que incluye la tentativa de “una reconfiguración, inquietante pero revitalizante, de la axiología occidental: la teoría del valor tanto en términos morales como estéticos” (p. 121).<sup>19</sup> Y esto se debe a que la deconstrucción “comprende tanto la inversión de una oposición metafísica clásica como la irrupción de un nuevo concepto que excede la comprensión del sistema existente y pone en cuestión todos los elementos del orden establecido”

<sup>19</sup> “[...] a disturbing but revitalizing reconfiguration of Western axiology—the theory of value in both moral and aesthetic terms.”

(p. 120).<sup>20</sup> Un señalamiento clave respecto a dichas “oposiciones metafísicas” (propias de los sistemas occidentales de significación, como materia/espíritu, emoción/razón, natural/artificial, hombre/mujer, centro/periferia, etc.) es que nunca se presentan en igualdad de condiciones, sino que atendemos a una jerarquía en la que uno de los términos tiene más poder que el otro (p. 118). El acto de deconstruir parte de un gesto “revolucionario” que se inclina hacia el término oprimido de la oposición y del que emerge un no-concepto “indecidible”. Se trata de algo que se encuentra simultáneamente *entre* los términos en oposición y en sus límites, sin constituir un tercer término que sintetice a los otros dos (p. 119). Sin este “indecidible”, la contraposición (revolucionaria) de los valores hegemónicos simplemente reforzaría la oposición de la que depende dicha hegemonía. Para oposiciones como original-copia o autor-audiencia, el remix sugiere dicho indecible.

Esta posición *entre y en los límites* evoca un procedimiento topológico llamado identificación o cociente: se trata de obtener un nuevo objeto-espacio topológico a partir de otro, “pegando” puntos suyos entre sí (Jänich, 1984, cap. 3). Resulta relevante notar cómo Lotman describe la semiósfera como un espacio topológico:<sup>21</sup>

un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. [...] el espacio de la semiósfera tiene un carácter abstracto. Esto, sin embargo, en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplee aquí en un sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información (Lotman, 1996, p. 10).

<sup>20</sup> “[C]omprises both the inversion of a classic metaphysical opposition and the irruptive emergence of a new concept that exceeds the grasp of the existing system and puts all elements of the established order in question.”

<sup>21</sup> Un espacio topológico es un espacio (conjunto de puntos) dotado de una familia de subconjuntos distinguidos como “vecindades” (Jänich, 1984, p. 7). Se trata de una estructura abstracta que codifica la noción de *continuidad* en un espacio.

Lo que hace de la semiósfera un “espacio cerrado en sí mismo” es que, cual *esfera*, cuenta con una frontera (semiótica): espacio de contacto entre su interior y exterior.<sup>22</sup> Los puntos de la frontera de una semiósfera son el lugar donde lo que no tiene significación (por estar fuera) es asimilado al interior de esta (Lotman, 1996, p.12). En esas zonas liminales se encuentran formas híbridas que comparten vecindad con elementos externos a la semiósfera, posiblemente propios de otros espacios culturales. Por ejemplo, “si nos ubicamos en la semiósfera de la industria musical, [en la proximidad de] la frontera encontraremos textos cuyos géneros son adjetivados como ‘experimentales’ o ‘alternativos’ y/o que exhiben formas (de creación, producción, distribución y escucha) opuestas a la explotación, colonización y proletarización que caracterizan al sistema capitalista” (Zúñiga Góngora 2021, p. 42). En contraposición a la frontera, y a su vecindad inmediata que llamamos “periferia”, encontramos el centro de la semiósfera. Este contiene al conjunto de textos *canonizados* y cuya posición de hegemonía establece distintas dinámicas. El siguiente fragmento ejemplifica una interacción entre estos conceptos:

un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente, introduce en su órbita colectividades (estructuras) externas y las convierte en su periferia. Esto estimula un impetuoso auge semiótico-cultural y económico de la periferia, que traslada al centro sus estructuras semióticas, suministra líderes culturales y, en resumidas cuentas, conquista literalmente la esfera del centro cultural. Esto, a su vez, estimula (por regla general, bajo la consigna del regreso «a los fundamentos») el desarrollo semiótico del núcleo cultural, que de hecho es ya una nueva estructura surgida en el curso del desarrollo histórico, pero que se entiende a sí misma en metacategorías de las viejas estructuras (Lotman, 1996, p. 14).

Esta dinámica se puede resumir como la renovación del centro a partir de los influjos de la periferia. La cuestión que nos interesa es cómo este influjo es

---

<sup>22</sup> El concepto de *frontera* tiene una definición equivalente en la rama matemática de la topología de conjuntos (véase Jänich, 1984, p. 6). De hecho, siguiendo la convención matemática usual, la esfera (de dos dimensiones) es propiamente la frontera o cáscara de una bola (de tres dimensiones). La imagen topológica que presenta Lotman se corresponde más con la bola que con la esfera.

capaz de incidir en las jerarquías estéticas y, en suma, replantear “las viejas estructuras”. Un sampleo en una obra remix puede ser pensado como un texto periférico/fronterizo, en la medida en que comunica distintos contextos musicales y genera, de este modo, un sentido nuevo. El remix como lógica de producción cultural, al comunicar puntos en vecindades distintas, no solo expande o desplaza la semiósfera, desde la cual leemos/escuchamos un texto, sino que reconfigura su topología y produce un nuevo sentido.

Por otro lado, podemos comprender el conjunto de textos centrales a través del *canon* de una cultura: esa parte de la memoria cultural activa se compone de “un pequeño número de textos normativos y formativos, lugares, personas, artefactos y mitos que están destinados a ser circulados y comunicados activamente en presentaciones y representaciones siempre nuevas” (Assmann, 2008, p. 100).<sup>23</sup> En la forma de sus referentes más emblemáticos, como los textos religiosos u obras de compositores clásicos, el canon se entiende como “una referencia estable que se utiliza durante siglos y milenios en continuos actos de reverencia, interpretación y práctica litúrgica” (p. 100).<sup>24</sup> La lógica del canon consiste en la exclusión, y su estrategia para ello en investir al texto de un “significado existencial” y un “aura” que conduce a una “contracción de la cultura” (p. 102). En contraposición al canon –en términos de la remembranza activa y pasiva de una cultura– encontramos el *archivo*: el conjunto de textos que son preservados por una cultura, que no circulan activamente y, típicamente, constituyen el acervo de fuentes para la investigación académica. El archivo tiene una lógica de preservación y una estrategia que contextualiza y seculariza los textos, procurando una “expansión de la cultura” (p. 102). Así, la oposición centro-periferia presenta una semejanza con la oposición canon-archivo, que nos da una imagen de la dinámica al interior de una semiósfera. Si bien, tanto

---

<sup>23</sup> “[...] on a small number of normative and formative texts, places, persons, artifacts, and myths which are meant to be actively circulated and communicated in ever-new presentations and performances.”

<sup>24</sup> “The canonized text is a stable reference that is used over centuries and millennia in continuous acts of reverence, interpretation, and liturgical practice.”

en el centro como en la periferia, los textos son dinámicos, creativos, transformativos y se encuentran en constante mutación, ocupan en determinado momento la posición de canon o de archivo.

Mientras el centro y el canon nos hablan de la cohesión y estabilidad de la cultura, ¿de qué se trata la semejanza entre la periferia y el archivo? Ambos son un reservorio creativo para la cultura, fuente de movimiento. Este movimiento transpone las posiciones relativas de los textos y es capaz de modificar las jerarquías culturales, procurando un tránsito constante y vivificador. Sin embargo, dicho movimiento se puede encontrar obstaculizado. Como instancia más emblemática del archivo, encontramos las bases de datos y servidores que dan sustento a internet (y, en gran medida, a la memoria cultural globalizada) y cuyos registros comprenden textos producidos en todo tipo de ámbitos—en general sin criterio de omisión discernible—, dando cuenta de diversas periferias. Este archivo es tan grande que, en el caso de la industria musical, todo texto corre el riesgo de perderse en la “distribución de cola larga” en las plataformas de *streaming* (Leary, 2012, p. 42). Nuestro acceso a este archivo nos trae con el remix la función de reciclar, es decir recircular, dichos textos. Tal recirculación no solo constituye una movilización del archivo a la remembranza activa, sino que es capaz de comunicar centro y periferia, detonando un trato con el contexto cultural. Como vimos al hablar de la función socio-comunicativa del texto, cuando un texto u obra se inserta en un nuevo contexto, el mismo se vuelve una instancia que deconstruye su propio espacio de significación. Para un remix, no solo se toma una fuente para lograr legitimación alegórica, sino que la recontextualización de la misma refiere directamente a la lógica canon, al hacerla recircular; es decir, la legitimación sucede en ambas direcciones. Así, es posible partir de dos intenciones: utilizar el canon para adquirir legitimación alegórica o recurrir al archivo para circular y revigorizar textos periféricos.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Aquí la periferia no es solo espacial, sino temporal: también textos antaño canónicos se encuentran en la periferia.

## HACKEO DE LA CULTURA

Existe una doble conexión entre los ámbitos del hacker y el remix: ambos surgen del ejercicio de ciertas literacidades —informáticas en el primer caso y transmediales en el segundo (véase Girón, 2019)— y se relacionan con un espíritu de experimentación lúdica con los sistemas informáticos y de los objetos culturales respectivamente. De forma similar, Navas (2012) señala que el DJ de los años setenta “comparte la tradición de los hackers, porque manipulaba grabaciones en una máquina que originalmente se usaba para la escucha pasiva” (p. 75).<sup>26</sup> El concepto de hackeo puede ser desplazado de su acepción meramente informática para ser considerado como “la aplicación de tecnología o conocimientos técnicos para superar alguna clase de problema u obstáculo” que se presenta como resultado del uso establecido (normativo) de esa misma tecnología.<sup>27</sup> Aún más, los ámbitos del hackeo y el remix establecen lo que podemos llamar una relación simétrica entre texto y contexto o, en términos benjaminianos, una “interacción concertada” que permite

ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas (Benjamin 2003, 56).

Tanto el software computacional como las grabaciones musicales son textos en el sentido semiótico de Lotman, lo que nos permite tender un puente entre la solución de un problema informático y la composición remix. La idea de un metafórico *hackeo cultural* mediante la composición remix se hace operativa si, en nuestros términos: 1) tratamos la semiósfera como un sistema estructurado

<sup>26</sup> “The 70’s DJ, however, shares the tradition of hackers, because s/he was manipulating records on a machine that was originally used for passive listening.”

<sup>27</sup> Véase <<https://www.avast.com/es-es/c-hacker>> (consultado el 26 de agosto de 2021).

por un *código fuente* susceptible de ser manipulado, y 2) determinamos cómo el remix da acceso a la manipulación de dicho código.

El primer objetivo se alcanza si tomamos el conjunto de grabaciones de audio como la representación de una semiósfera: entonces esta se vuelve manipulable en la medida en que sus textos se desplazan mediante la composición remix. El segundo objetivo lo he esbozado sucintamente al considerar la operación deconstructiva del remix y el trato que hay entre un texto y su contexto cultural. Como práctica, este hackeo trastoca la cultura mediante el desplazamiento y (re)combinación de textos mediáticos sonoros. El remix, en general, tiene en consideración el aura espectacular de las obras fuente, misma que nos presenta una forma intuitiva de ubicar la posición del texto mediático al interior de una semiósfera en términos —por ejemplo— de su referencialidad, identificabilidad y presencia mediática. Las decisiones composicionales que determinan la elección de sampleos, y que participan de la composición remix, suelen partir de distintos criterios no exclusivos entre sí: la identificación de la fuente como parte de la experiencia de recepción —como en el caso de los *mash-ups* (Gunkel, 2008)—, una función cultural específica (como la crítica o el tributo) o las cualidades sonoras del sampleo en cuestión —en alusión a la escucha reducida schaefferiana— (Landy, 2019, p. 133). Estas aproximaciones causan un entramado que condiciona y dirige la significación de un texto u obra musical.

Para atisbar la capacidad de un texto de extender su influencia, más allá de su recepción directa, en su trato con el contexto cultural a toda la semiósfera es necesario indagar en el proceso fractal de actualización que mencioné antes. En este proceso un texto en una nueva situación comunicativa actualiza su contexto cultural: un remix dado no está aislado, y así como su significación depende del resto de textos en determinada semiósfera, y muy directamente de los textos que samplea, el mismo participa y condiciona dicho proceso de significación (semiosis). A la fecha estoy indagando sobre la capacidad de un remix musical de alterar la topología de la semiósfera asociada al espacio de las grabaciones de audio, primero desde el punto de vista de la compositora y pos-

teriormente desde la perspectiva de espacios culturales de jerarquía superior (o más extensos).

### CONCLUSIONES

El planteamiento aquí presentado surge de un impulso, una búsqueda utópica, por vislumbrar el mecanismo por el que se da la disrupción de la hegemonía del plano musical al de la cultura en general a partir de las prácticas de remix. Propuse pensar la semiósfera como un espacio topológico de significación para enarbolar una heurística composicional que consiste en la transposición y/o comunicación de elementos (obras) entre el centro y la periferia, o el canon y el archivo. Creo que la asociación improbable y la superposición de contextos disímiles abre un camino hacia la resolución de algunas oposiciones metafísicas —como lo popular-alternativo, melódico-ruidoso o lo *mainstream-underground*— con las que caracterizamos la música que oímos. Se traza entonces un procedimiento, o un estilo, que cuestiona el orden jerárquico que hace desigual la visibilidad y recepción de la multitud de obras en un archivo en constante expansión.

Esta propuesta emerge de las prácticas musicales centradas en los medios de grabación y reproducción, pero en absoluto se reduce a ellas: los principios del remix se extienden en la forma de un diálogo en el que la cultura se recicla para volver a nacer, y los textos recirculan para producir nuevas lecturas. Algo que quedará pendiente desarrollar, para quien haya extraído de este artículo la intención de hackear la cultura, serán estrategias específicas propias para desplazar y resignificar propuestas estéticas, documentos históricos, corrientes artísticas, tradiciones locales y estructuras comerciales; en suma, las esferas culturales que están a nuestro alcance en el ecosistema digital como cultura objetivada en el espacio de sus representaciones. Así contaremos con herramientas para navegar en este espacio y aportar a la adaptación de lo humano “a las nuevas fuerzas productivas” puesto que una tecnología de representación —o *lenguaje* por antonomasia— deviene en una extensión perceptiva (véase

Cuadra Rojas, 2006). La mediación de tecnologías que permiten la externalización objetiva de un espacio cultural hace que tanto el sampleo como el remix se nos ofrezcan como interfaces que permiten una relación cibernética con dicho espacio desde la que es posible hackearlo mediante la creación de nuevos textos u obras musicales.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. En A. Erll, A. Nünning y S. B. Young (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (D. Moreno Soto, ed.; A. E. Weikert, trad.). México: Itaca.
- Cuadra Rojas, Á. (2006). La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital. *Re-Presentaciones: Periodismo, Comunicación y Sociedad*, 2.
- Girón, A. M. T. (2019). Literacidad transmedia: Un mecanismo de doble tracción. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32.
- Gunkel, D. J. (2008). Rethinking the Digital Remix: Mash-ups and the Metaphysics of Sound Recording. *Popular Music and Society*, 31(4).
- Gunkel, D. J. (2018). Deconstruction. En E. Navas, O. Gallagher, & xtine burrough (Eds.), *Keywords in remix studies* (pp. 115–124). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Jänich, K. (1984). *Topology*. New York: Springer-Verlag.
- Landy, L. (2019). Re-composing Sounds ... and Other Things. *Organised Sound*, 24(2).
- Leary, C. (2012). *Composing in the Internet Age of Post-Auratic Art* (Tesis de Doctorado en Música). Canada: Newcastle University.
- Lessig, L. (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: Penguin Press.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiósfera: Semiótica de la cultura y del texto* (Vol. I; D. Navarro, trad.). Valencia: Cátedra.

- Lotman, I. M. (1999). *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Lotman, I. M. (2003). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. (D. Navarro, trad.). *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2(6).
- Navas, E. (ed.) (2012). *Remix Theory*. Vienna: Springer.
- Serres, M. (2007, diciembre 11). *Les nouvelles technologies: Révolution culturelle et cognitive—Interstices*. <<https://interstices.info/les-nouvelles-technologies-culturelle-et-cognitive>>.
- Zúñiga Góngora, F. J. (2021). *El remix y el sampleo como prácticas de composición postaurática* (Tesis de Maestría en Tecnología Musical). México: Universidad Nacional Autónoma de México.