

# ***Remix y apropiación:***

la reproductibilidad  
técnica llega al  
Gran Caribe

## **Remix and Appropriation:**

Technical Reproduction  
Arrives to Great Caribbean

**David Martínez Houghton\***  
Universidad del Norte, Colombia

DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.2>

\* Magíster en Literatura de la Universidad Javeriana. Profesor tiempo completo en el Departamento de Español, Universidad del Norte. Correo electrónico: davidandresft4@hotmail.com



Recibido: 15 de julio de 2015 \* Aprobado: 9 de septiembre de 2015

**Resumen**

Gestado en los barrios negros de Kingston y Nueva York, el Remix es probablemente uno de los fenómenos culturales más relevantes de las últimas décadas, presente en una parte considerable de las prácticas artísticas contemporáneas. Conectado histórica y socialmente con escenarios de tradición afroamericana, se trata de una estrategia creativa que permite a muchos artistas marginales y emergentes desafiar los cercos culturales que se establecen desde las instituciones tradicionales de la cultura. Presente hoy en contextos geográficos y culturales diversos, la génesis del Remix puede hallarse en las dinámicas migratorias y de intercambio cultural que han caracterizado el universo cultural del Gran Caribe.

**Palabras clave**

Remix, Apropiación, Sampling, Rap, Dub.

**Abstract**

Conceived in the black neighborhoods of Kingston and New York, Remix is probably one of the most important cultural phenomena of recent decades, present in a considerable part of contemporary artistic practices. Historically and socially connected with some of the African-American traditions, it is a creative strategy that allows many marginal and emerging artists challenge the established cultural fences from traditional institutions of culture. Present today in different geographical and cultural contexts, the genesis of Remix can be found in the migration dynamics and cultural exchanges that have characterized the cultural universe of the Greater Caribbean.

**Keywords**

Remix, Appropriation, Sampling, Rap, Dub.

## Todo es *Remix*

... pero debiera decirse que una situación  
no pertenece al primero que la encuentra,  
sino a quien la ha fijado con fuerza  
en la memoria de los hombres.

Anatole France, *Apología del plagio*.

Es innegable que hoy en día asistimos a un momento cultural en el que las prácticas artísticas basadas en la remezcla de material ya existente (*Remix*) constituyen buena parte del patrimonio simbólico digital. Quizá por esa omnipresencia, muchos aspectos históricos y estéticos alrededor de la práctica del *Remix* siguen dándose por sentados, especialmente en el contexto académico latinoamericano. Y uno de los rasgos más significativos y al tiempo invisibilizados en esta reflexión es sin duda la conexión del *Remix* con la dinámica cultural de la diáspora africana. A pesar de que se trata de una estrategia creativa que se ha extendido a múltiples escenarios, desde el cine de Quentin Tarantino hasta la poesía del norteamericano Kenneth Goldsmith, el *Remix* tiene sus raíces específicas en contextos culturales marcados por la segregación y las luchas sociales de los negros en el Gran Caribe. Partiendo del dub jamaicano de la década del sesenta, pasando por el rap del Bronx o el Techno Brega brasileño, movimientos, géneros y prácticas culturales diversas asociadas al *Remix* son hoy por hoy fuerzas imprescindibles en el ámbito de la música popular contemporánea.

Es precisamente la omnipresencia de los principios del *Remix* la que nos lleva a proponerlo como un fenómeno de amplio alcance que debe incorporarse en las discusiones acerca de la cultura contemporánea. Siguiendo al investigador estadounidense Eduardo Navas, “as a form of discourse Remix affects culture in ways that go beyond the basic understanding of recombining material to create something different. For this reason, my concern is with Remix as a cultural variable that is able to move and inform art, music, and media in ways not always obvious” (Navas, 2012, p.3). Se trata de un campo de reflexión novedoso y pertinente, especialmente porque su consideración supone una serie de cuestionamientos sobre la figura del autor, el trabajo creativo y la propiedad intelectual. Trabajos diversos como el que vienen desarrollando el abogado Lawrence Lessig y su iniciativa *Creative Commons* y la profesora Rosalind Krauss, sin dejar de mencionar la influyente serie documental titulada *Everything is a Remix* (Ferguson, 2012), son apenas algunas muestras de la notoriedad que viene ganando el asunto.

Ahora bien, la gran mayoría de las aproximaciones académicas que se han hecho en torno al *Remix* coinciden en postularlo como una práctica o estrategia creativa que surge en contextos altamente marginales en los que predomina la presencia cultural de origen africano. A pesar de que la apropiación no es algo novedoso en el arte, es con el *Remix* que se da como una práctica explícita e incluso, como veremos más adelante, una necesidad creativa.

### **De cómo los tornamesas se tomaron el mundo: aproximación histórica al concepto de *Remix***

Ningún artista crea desde cero. Todos hacen parte de un amplio espectro cultural del que inevitablemente se alimentan para crear su obra. Desde la forma en que los poetas trágicos se apropiaron<sup>1</sup> del ciclo tebano, cada uno haciendo una lectura particular de estas historias pertenecientes al patrimonio cultural colectivo de los antiguos griegos, pasando por las apropiaciones de otros autores que hiciera William Shakespeare, hasta llegar al inmenso legado de apropiación dejado por el animador Walt Disney, la historia del arte puede resultar bastante fecunda a la hora de buscar ejemplos de esta práctica. El escritor estadounidense Ralf Waldo Emerson afirma que “la gran fuerza del genio consiste en no ser original en modo alguno, en ser completamente receptivo, en dejar que el mundo lo haga todo y en sufrir que el espíritu de la hora pase sin obstáculo a través de su mente” (Emerson, 1973, p.340). No obstante, esta perspectiva que considera el trabajo artístico como el producto de un esfuerzo colectivo y en todo caso siempre alusivo al trabajo hecho por artistas anteriores, cayó en desuso en la última parte del siglo XIX y comienzos del XX, cuando se extendió con más fuerza la idea de un autor inspirado, independiente y ajeno a todo préstamo. Las repercusiones de esta distorsión latente en las ideas de autoría y originalidad han sido varias, desde la comercialización indiscriminada de la imagen de un artista único y genial, hasta la histeria que hoy rodea a todo el tema de la propiedad intelectual.

Es tan solo con la llegada de ciertos avances en el terreno del arte musical, siem-

---

1 A lo largo de este artículo entenderemos el concepto de apropiación como un rasgo central de ciertas prácticas artísticas y que consiste en la toma de elementos (fragmentos, citas, temas, historias, etc.) para reinscribirlos en un contexto nuevo en el que, sin embargo, conservan algo de la obra de la cual provienen. En este sentido, el concepto de apropiación se entiende en la misma línea que lo plantea Arnd Schneider cuando afirma que es un proceso cultural complejo en el que un artista o grupo de artistas toma prestadas citas y contenidos del patrimonio cultural del que dispone, muchas veces como una solución estética frente a un conflicto determinado: “...an extended definition of cultural appropriation ‘as the taking –from a culture that is not one’s own– of intellectual property, cultural expressions or artefacts, history and ways of knowledge’” (Schneider, 2003, p.218).

pre fértil para la innovación técnica y la apertura creativa, que la apropiación se convierte en una actividad declarada. No es gratuito que en artes como la literatura y la pintura se exacerbara tanto la idea de un genio creador, pues en ellas la ilusión de que el artista trabaja solo fue más fácilmente aceptable e incluso deseable por las editoriales y los museos, instituciones que basaron muchas veces su prestigio y su éxito económico sobre la idea de un genio cuyo nombre constituye una marca de calidad. Como lo menciona Barthes (1968):

Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones. (párr. 2)

Por el contrario, en el arte musical, especialmente en géneros de origen afroamericano como el jazz y el blues, ha existido una “cultura del código abierto en la que fragmentos melódicos y estructuras musicales preexistentes son retrabajadas con libertad” (Lethem, 2008, p.14). De esta forma, la preocupación por la propiedad sobre las ideas o la pertenencia de tal o cual composición ha pasado a segundo plano en estos ámbitos. En contraste, aspectos como la interpretación o la improvisación a partir de motivos musicales ya existentes resultan más relevantes a la hora de preguntarse por la calidad o la importancia de una obra. Ahora bien, no solo en el blues y en el jazz ha existido esta cultura de código abierto. De sobra es conocida la génesis del rock & roll como una relectura de toda la tradición del blues, llegando incluso a niveles de apropiación como el que realizó la agrupación inglesa Led Zeppelin, quien tomaba directamente melodías y riffs de guitarra de artistas como Willie Dixon o John Lee Hooker. La lista podría ampliarse con nombres como David Bowie, Bob Dylan, The Residents, Daft Punk e incluso Gorillaz, todos ellos exponentes de una estética basada en la apropiación directa y consciente del patrimonio cultural con el que crecieron.

Si por apropiación entendemos aquí el acto de tomar elementos de obras ya existentes para crear algo nuevo, entonces esta práctica ha estado presente en la historia del arte de forma persistente, y el *Remix* no es más que su más refinado y poderoso estadio. Como lo identificaron muy bien Brett Gaylor (*RIP: A Remix Manifesto*, 2008) y Jonatham Lethem (*The ectasy of influence: A plagiarism*, 2007), desde Nabokov, pasando por T.S. Eliot, Walt Disney, Charlie Parker o

Andy Warhol, cada nueva generación de artistas va ratificando que la relación entre el autor (artista) y su obra no es una cuestión de inspiración netamente individual y aislada de la cultura de la que hacen parte. En el caso particular del Remix, se trata del punto de contacto entre la reproductibilidad técnica y las necesidades creativas y culturales de los artistas originarios de contextos conflictivos del espacio geográfico y cultural del Gran Caribe (el Bronx en New York, Trench Town en Kingston). Al descentralizar el acceso y la manipulación de los contenidos de la cultura, la reproductibilidad técnica permitió a los artistas jamaíquinos, neoyorkinos y luego de todas partes del mundo pasar de espectadores/oyentes a ser productores/creadores.

La reproductibilidad técnica del arte supone también, como ya lo anticipó Benjamin (2003) en su celebrado ensayo *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, una transformación decisiva en el estatuto mismo del arte. Por el nuevo tipo de relación que proponen con el espectador/oyente, las obras de arte hechas para ser reproducidas escapan a esa exigencia de autenticidad que sustentaba la crítica de arte del siglo XIX y buena parte del XX:

La técnica de reproducción, se puede formular en general, se para a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. (pp.44-45)

En lugar de la autenticidad, el nuevo valor atribuido a las obras de arte es el de su exhibición. Es precisamente este valor de exhibición y de impacto masivo el que nos permite reivindicar el *Remix* como una técnica artística de amplio alcance, más allá de su inserción conflictiva en el contexto del capitalismo. Cuando estas obras de arte son llevadas a mayor cantidad de público, las posibilidades de difusión se ven complementadas con un mayor acercamiento a la práctica cotidiana del lector/espectador/oyente. Si ahora, gracias a la técnica, es posible que cada quien pueda apropiarse de los medios para difundir su propio arte, entonces se rompe esa distinción estricta entre autor y público (lector/espectador/oyente). En palabras de Benjamin (2003, pp.76-77), un asunto funcional más que real, pues “el lector está dispuesto en todo momento a convertirse en alguien que escribe”.

Un antecedente decisivo en el proceso de apertura iniciado por la reproductibilidad técnica del arte es sin duda el de los trabajos de apropiación hechos por

algunos artistas de comienzos del siglo XX, pues nos hablan precisamente de cómo el estatuto del arte ya empieza a transformarse desde bien entrado el siglo XX. Propuestas como las de Tristan Tzara, Man Ray, Hannah Hoch, Marcel Duchamp o John Heartfield muestran de qué forma se consolida una tendencia creativa definida por un trabajo de apropiación a partir de material ya existente, siendo el punto de partida para esa especie de meta-creación que es el *Remix*. Asociados casi todos a las vanguardias artísticas que surgieron por esta época en Europa y América, estos artistas pusieron en práctica técnicas como el collage, el fotomontaje y el *ready made*, todas ellas consistentes en tomar fragmentos y darles un nuevo sentido.

Los artistas de vanguardia, sin embargo, estaban aún un paso a un lado de los artistas del *Remix* pues, a diferencia de estos últimos, los primeros trabajaban movidos por una necesidad de innovación y ruptura muy propia del arte moderno. Si bien algunos de ellos trabajaban basándose en material ya existente, lo hacían buscando una novedad que les permitiera renovar el lenguaje caduco del arte. Muchos de ellos aún distinguían entre alta y baja cultura, al tiempo que creían en el arte como el producto de una consciencia subjetiva que creaba a partir de su ego. Los esfuerzos de estos artistas fueron, no obstante, un gran impulso para la cultura del *Remix*, pues sentaron las bases para un uso extensivo de la apropiación.

Ahora bien, la hipótesis de este escrito es que la completa liberación de estas tendencias artísticas tiene lugar precisamente cuando la reproductibilidad técnica se encuentra —así sea de forma rudimentaria— con escenarios sociales específicos marcados por las carencias materiales y la marginalidad. Lugares específicos como El Bronx en Nueva York, Trench Town en Kingston o los barrios populares de Belem do Pará o Cartagena, fueron escenarios ideales para que el *Remix* pudiera mostrar la infinita gama de posibilidades que ofrecía a artistas emergentes. Como veremos a continuación, es en estos contextos sociales en donde tiene lugar un verdadero replanteamiento de ciertos problemas relativos a la práctica artística: el cuestionamiento de la idea del autor, la afirmación del arte como asunto colectivo, la disolución de los límites entre autor y espectador, entre otras muchas cuestiones que se abren paso con la inminencia del *Remix*.

Esta apertura corresponde a lo que Lawrence Lessig (2012, p.66) concibe como una cultura de lectura y escritura L-E, en contraposición a la cultura de solo lectura S-L que ha caracterizado a una parte importante de las prácticas artísticas. Tomando el concepto que permite restringir la modificación de algunos archivos

de texto digital con el sello de Solo Lectura, Lessig propone un escenario ideal en el que la relación entre el lector (espectador, oyente, etc.) y la obra sea más abierta y dinámica, permitiendo que el sujeto que escucha (o ve, o lee) pase de un lugar pasivo y contemplativo, a uno activo y propositivo. La propuesta de este abogado estadounidense permite dimensionar los efectos y posibilidades legales que tiene este asunto sobre el tema del *copyright*. En este caso, sin embargo, identificamos en estos artistas de comienzos de siglo un primer momento de apertura a este esquema de relación artística (L-E) que propone Lessig.

### **La música electrónica: o cuando la técnica superó el virtuosismo**

Desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, el desarrollo de diferentes dispositivos tecnológicos para la creación musical fue una constante. Desde el Theremin, patentado en 1920 por Leon Theremin, pasando por el Ondes Martenot, patentado en 1929, hasta llegar al órgano Hammond de la década del treinta, las diversas tecnologías diseñadas para manipular y controlar el sonido por medio de recursos electrónicos han definido gran parte de las revoluciones que ha vivido el arte musical en el último siglo. Por su parte, diversos movimientos como el futurismo y la música concreta abrieron el camino para una concepción de la música que estuviera acorde con los cambios incesantes que viene experimentando la técnica. En un texto titulado *El arte de los ruidos*, el futurista Luigi Russolo escribe que la “evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre” (1913, p.9).

Casi que atendiendo a los presagios de Russolo, el músico francés Edgar Varése fue uno de los más importantes e innovadores artistas de comienzos de siglo, pionero en el uso de instrumentos electrónicos como el Theremin en la composición de sus obras. Ligado en ocasiones a la música concreta, Varése es quizá la principal influencia que llevaría a músicos posteriores como Philip Glass o Stockhausen a experimentar con sonidos provenientes de dispositivos electrónicos. A pesar de que su obra es bastante breve y la mayoría de ella se encuentra perdida, su aporte fundamental consiste en abrir las posibilidades a la experimentación sonora, afirmando reiteradamente que la música no es otra cosa que una sucesión de ruidos organizados, enfatizando en aquellos sonidos que por su carácter extraño eran considerados por el público como “ruidos”.

Utilizando generadores, sintetizadores y amplificadores de diversos tipos, el alemán Karlheinz Stockhausen siguió la tradición abierta por Varése al fusionar los sonidos electrónicos con orquestas en vivo, creando un diálogo en el que estos



sonidos creados por máquinas adquirirían un sentido más complejo, pues interactuaban en un formato de música de cámara, a pesar de la aparente cacofonía. Otro gran precursor de la música electrónica fue el estadounidense John Cage, pionero en crear música a partir de instrumentos tradicionales intervenidos con recursos tecnológicos, así como en la manipulación del sonido a través de técnicas innovadoras, tal como lo muestran sus obras *Suite para piano de juguete* (1948) o *Concierto para piano preparado y orquesta* (1951), o sus famosos experimentos con el silencio.

Pese a sus innovaciones, estos músicos antes mencionados –sin descartar por supuesto otros nombres importantes como Schaeffer, Pierre Boulez o Wendy Carlos– se mantenían como miembros de una élite más bien desconocida y cuyo impacto seguía siendo principalmente académico. Originaria de la ciudad de Düsseldorf, la banda alemana Kraftwerk es responsable de difundir esta música a un público más amplio. Si bien sus orígenes se remontan al movimiento conocido como el *krautrock*, Kraftwerk toma distancia de esta tendencia y a partir de su álbum *Autobahn* (1974) se vuelca totalmente en la creación con recursos electrónicos. Y es que a pesar de que Ralf Hutter y los demás miembros de Kraftwerk no construían su música a partir de canciones ya existentes, sí perfeccionaron la técnica de samplear sonidos de su entorno, para luego ser transformados a partir de la mezcla y la repetición. Utilizando sintetizadores, percusiones electrónicas y otros recursos técnicos, Kraftwerk samplea sonidos de automóviles, trenes, fábricas, etc., para crear canciones alusivas a la tecnificación del mundo y a la relación del hombre con las máquinas. La mayoría de sus canciones están construidas a partir de estructuras repetitivas sobre las que se van añadiendo elementos sonoros, que a su vez se insertan en esa dinámica serial. En el disco de 1978 titulado *Die Mensch Maschine*, la agrupación alemana hace toda una declaración de principios sobre lo que ellos visualizan como un porvenir distópico basado en la superioridad de las máquinas. Su propuesta, menos densa que la de Stockhausen, se acercaba bastante a una sensibilidad pop que rápidamente fue asimilada por artistas como David Bowie o Africa Bambaataa, ambas piezas clave en la difusión de este sonido en los Estados Unidos e Inglaterra. Cuando el productor alemán Giorgio Moroder lanzó al mercado el éxito *I Feel Loved* (1977) de la cantante Donna Summer, un pegajoso tema disco que se basaba en las texturas sonoras creadas previamente por Kraftwerk, las pistas de baile recibieron abiertamente esta nueva estética que, como veremos más adelante, fue decisiva en la consolidación del *Remix*. La genialidad técnica de Europa se encuentra con el alma musical de África en las discotecas negras de Norteamérica. De allí a la

formación de géneros como el techno, el house, el jungle o el drum & bass, es una historia que ha definido la música contemporánea.

Ahora bien, es muy importante mencionar que el principal aporte que ha hecho la música electrónica al *Remix* ha sido sin duda el desarrollo técnico correlativo a su evolución. Para ser más específicos, en el momento en que los artistas del Bronx y Trench Town descubren a Kraftwerk, nace el nuevo universo del *Remix*. Casi todas las máquinas y programas de computador que permiten remezclar y samplear han sido creadas a partir de las necesidades y búsquedas de artistas electrónicos. El caso del Sampler<sup>2</sup>, un pequeño aparato con el que se puede grabar cualquier sonido y luego repetirlo, montarlo, extenderlo y contraerlo, es un ejemplo de esta afirmación. Diseñado a partir de los prototipos del *mellotrón*, el primer sampler fue desarrollado por una empresa australiana a partir de las necesidades del productor Trevor Horn, famoso por su trabajo junto a la banda experimental Art of Noise. Cuando Horn vio la necesidad de optimizar el funcionamiento del *mellotrón*, consistente en mezclar el sonido de cintas magnéticas, un imperativo artístico lo llevó al desarrollo de un dispositivo que a su vez fue un incentivo para la creación. El controlador MIDI<sup>3</sup>, una interfaz que permite controlar diferentes instrumentos a través de un pequeño teclado conectado a una *laptop*, fue otro recurso decisivo en la consolidación del *Remix*. Debido a su versatilidad y bajo costo, este controlador posibilita a cualquiera que tenga un computador tener un estudio casero de amplias posibilidades.

Uno de los puntos más sobresalientes en este proceso de asimilación en el que los recursos técnicos se fueron haciendo cada vez más importantes en el proceso creativo fue sin duda el techno de Detroit. Desarrollado a comienzos de los ochenta en las bodegas abandonadas del centro de esta ciudad en decadencia económica, el techno hace aparición cuando músicos como Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson implementaron de forma creciente el uso de diversos tipos de sintetizadores, cajas de ritmos (la famosa Roland TR-808<sup>4</sup> y la TR-909) y samplers en la composición de sus canciones, la mayoría de las cuales era producida en estudios caseros para luego ser ensamblada en las fiestas. El primer uso registrado de la palabra *techno* como referencia a un género musical data

---

2 Pese a que este término se usa en ocasiones como sinónimo de remix, el sampling constituye una práctica concreta que podría traducirse al español como “muestrear”, esto es, coleccionar fragmentos y apropiarse de ellos. De esta forma, el sampling es una técnica que permite hacer un remix.

3 *Musical Instrument Digital Interface* por sus siglas en inglés, esta interfaz fue introducida definitivamente en el mercado a comienzos de los noventa.

4 Con esta caja de ritmos fue grabado casi por completo el disco *Planet Rock* de Afrika Bambaataa (1980).

de 1988, cuando Stuart Cosgrove publica en la revista *The Face* de Detroit un artículo destacando los rasgos expresivos de este género que ya llevaba casi una década en gestación. El propio término *techno* deriva del concepto de “techno rebels”, presente en el libro *La Tercera Ola* del sociólogo estadounidense Alvin Toffler y que rápidamente se hizo popular en la escena afrodescendiente de Detroit.

Esta síntesis de ideas del techno traía a un mismo escenario el soul y el funk de los sesenta, la electrónica de Kraftwerk y Giorgio Moroder, además de una atmósfera futurista inspirada en las distopías de ciencia ficción como *Blade Runner* (Deely, 1982) o *Crash* (Ballard, 1973). En palabras de Bashill, “Atkins & Co. were able to create techno music with these seemingly clunky tools precisely because they didn’t want machines that sounded like human drummers. For some, I guess, ‘synthesize’ means ‘duplicate, But for me, ‘synthesize’ is synonymous with ‘create.’” (párr. 2). Una escena afrofuturista que desde su propio nombre estaba declarando la inevitable presencia de la tecnología en la música popular, ampliando lo que ya habían hecho las bandas inglesas de synth pop como Depeche Mode, New Order y The Human League. Es evidente aquí la forma en que una serie de cruces culturales y geográficos asociados a la diáspora africana en el Gran Caribe, hicieron posible una nueva escena musical. Este aspecto se hará mucho más evidente en las escenas del Dub y el Rap, ambas basadas totalmente en las posibilidades expresivas del *Remix*.

En cuanto al *Remix*, la música electrónica tiene su propia aproximación a una propuesta enteramente elaborada con fragmentos. A finales de 1993, el joven californiano Josh Davis —que luego sería mundialmente conocido como DJ Shadow— tiene la suerte de toparse con un sampler Akai S950. Aprovechando las inmensas posibilidades de este instrumento tan accesible e intuitivo, DJ Shadow se dio a la tarea de componer un álbum enteramente a partir de samples de temas de soul, funk, rap, R&B y música electrónica. Cada uno de los samples proviene de discos que Shadow recolectó en su periplo por las tiendas de discos de la costa oeste. Luego seleccionó aquellos fragmentos que serían la base para *Introducing* (1994), un álbum que revolucionó definitivamente la forma de entender el proceso creativo, llevando las técnicas del Dub, el Rap y la música electrónica a su máximo nivel. La participación de instrumentos convencionales o de músicos de carne y hueso es casi inexistente. Por supuesto, la línea que separa al oyente del creador, al productor del músico, se diluye en favor de una imagen elusiva del artista, que asume incluso un seudónimo que lo despersonaliza aún más. Este nuevo artista no requiere de habilidades compositivas habituales. Sus destrezas

pasan más por el saber intuitivo que le permite usar un sampler para juntar fragmentos de la cultura con la que creció. Es un coleccionista más que un genio, un artesano que junta fragmentos antes que un creador de objetos trascendentes.

### **La apropiación llega al Caribe en forma de Dub: el nacimiento del *Remix***

En tanto forma específica de apropiación, el *Remix* se diferencia del *collage*, el *ready made* o el fotomontaje, aunque las contiene a todas ellas. Su especificidad radica en que su nacimiento y posterior desarrollo está ligado de forma indisoluble al arte musical, pasando luego a otros campos de la cultura. Sin embargo, el nacimiento del *Remix* se da en un escenario popular y no al interior de ciertas elites artísticas. A diferencia de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, la idea de innovar no está explícita en el *Remix*. Antes bien, se trata de una práctica que se basa en parte en un regreso irónico al pasado, del cual se nutre para crear algo nuevo. No hay un rechazo de la tradición, como en el caso del Dadá o el surrealismo, sino una aceptación de que esta tradición antes que algo sagrado e intocable, es fuente inagotable de elementos que servirán de punto de partida para la creatividad.

El punto de partida del *Remix* se da en la escena musical de Jamaica post-independentista. De manera paralela a la consolidación de un proyecto político nacional, surgió una práctica musical conocida basada en los *sound systems*. Conformados a partir de equipos de grabación y reproducción muy primitivos; estos equipos de sonido móviles servían para animar fiestas en lugares determinados de la ciudad. Dadas las precarias condiciones materiales de existencia en la mayoría de los barrios negros de Kingston, especialmente en el gueto de Trench Town, muchos de los productores asociados a los *sound systems* se vieron en la obligación de remezclar canciones que ya habían probado su éxito en las pistas de baile. Estas nuevas mezclas, conocidas en el medio local como *versions*, se construían a partir de extender, sobreponer, alterar y rehacer piezas musicales ya existentes. Producto del trabajo con estas *versions*, fue surgiendo el *dubbing*, el cual consistía en pasar una grabación de un formato a otro para poder ser manipulado. De esta forma, las diversas remezclas hechas por los productores a partir de canciones de reggae, rocksteady y ska principalmente fueron llamadas por la prensa musical bajo la etiqueta de Dub. En ocasiones, sobre las pistas ya remezcladas a las cuales se les había suprimido previamente la parte vocal, se grababa una nueva letra, esta vez a través de la técnica vocal llamada *toasting*.

Los principales productores asociados al Dub como King Tubby, Clement “Co-

xone” Dodd, Duke Reid y Lee “Scratch” Perry crearon un género musical basado en el *Remix*, valiéndose de recursos mínimos: aparte de los equipos rudimentarios, muchas veces artesanales, que podían permitirse, la imposibilidad de pagar músicos de sesión y de costear una producción original fue también un aliciente para remezclar. Disponiendo de un repertorio común de canciones denominadas *riddims*, estos productores pudieron concentrarse en el desarrollo de efectos y técnicas de remezcla, cada una de las cuales iba enriqueciendo el género. Según el historiador del género John Bush (2000):

Versions provided the opportunity for people to focus on the music behind the singers and develop the “riddim” as a prominent force in the music. This was further enhanced by the development of true dub music, in which the mixing engineers take the instrumental version to the next level, using the power of the remix to change the whole sound and texture of the riddim. This was the turning point in which dub emerged as a unique and characteristic branch of music itself. (párr. 8)<sup>5</sup>

La precariedad material que vivían los músicos de Kingston, en medio de un ambiente políticamente agitado y un ascenso del crimen urbano, fue un hecho que permitió esta circulación libre de las ideas. Al tratarse de un mercado pequeño pero dinámico, en medio de una ciudad ocupada en luchas civiles y guerra de pandillas, la legislación en torno a asuntos de *copyright* no estaba muy al tanto de lo que pasaba en los estudios de grabación de Trench Town. La libre apropiación permitió la innovación musical y abrió el camino para una infinidad de géneros y estilos musicales, al tiempo que abonó el terreno para que sus principios fundamentales se hicieran extensivos a otros ámbitos de la cultura. En este sentido, una de las posibilidades que reintroduce el *Remix* es la de disponer de un patrimonio común de ideas para que sean aprovechadas de forma libre, sin menoscabo de la creatividad de ningún artista. Por otro lado, abre la posibilidad de comprender al ingeniero/productor como un artista, pues la tarea de remezclar se entiende también como creación, reafirmando lo que plantea García Canclini cuando afirma que “desde que tecnologías más avanzadas intervienen creativamente en el registro y reproducción del arte, la frontera entre productores y colaboradores se vuelve más incierta” (2001, pp.56-57). La posibilidad de que cada quien use

5 Tomado del texto *Dub Revolution: The Story of Jamaican Dub Reggae and Its Legacy*. No ha sido publicado en físico y aparece únicamente en el sitio Web: <http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/bush.html>

las máquinas en un sentido creativo hace que la categoría del artista se expanda, especialmente en contextos donde lo colectivo es decisivo, tal y como sucede en el cine o en ciertos géneros musicales.

El historiador Michael Veal (2007), en su investigación titulada *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, identifica dos tendencias en el contexto de la música jamaicana posterior a la independencia en 1962: por un lado, un circuito comercial que recibe amplio apoyo de las grandes disqueras estadounidenses o inglesas y que se encarga de producir un repertorio musical que satisface la demanda internacional de sonidos “jamaicanos”, muchas veces estereotipados y reducidos a expresiones mínimas. A esta tendencia pertenecería una disquera como Island Records. Por otro lado, circuitos musicales independientes o marginales que se mueven principalmente en Kingston, sin tener mayor impacto en otros países, y cuya principal forma de expresión es el Dub.

Este carácter marginal del Dub durante los años sesenta y setenta es sin duda uno de sus rasgos más importantes. Su marginalidad no estriba solamente en las condiciones materiales precarias en las que se desarrolló el género. Más allá de esto, esta condición viene dada por el posicionamiento que los productores del Dub tomaron frente al *mainstream*, apropiándolo y fagocitándolo a través de la remezcla. Los músicos jamaicanos saben que no pertenecen a los circuitos de los grandes estudios, ni tampoco a los de la radio oficial. A pesar de esto, no niegan estos contenidos culturales. Al contrario, se apropian de ellos de una manera ingeniosa que enriquece el repertorio musical. De esta forma, el *Remix* en sus inicios es una expresión cultural que se da en el margen, es decir, ni en contra ni a favor de una tendencia oficial. Más bien se da como expresión de aquello que asimila la modernidad y la reinscribe en un nuevo plano de significación. Según Bhabha (2002):

Esas culturas de una contramodernidad poscolonial pueden ser contingentes a la modernidad, discontinuas o enfrentadas a ella, resistentes a sus tecnologías opresivas y asimilacionistas; pero también despliegan la hibridez cultural de sus condiciones fronterizas para “traducir”, y en consecuencia reinscribir, el imaginario social de la metrópoli y la modernidad. (p.23)

Siguiendo a Bhabha, una expresión cultural como el Dub surge en lo que el autor de origen indio llamaría el umbral, un escenario complejo que se da siempre en los intersticios, exactamente en el margen opuesto a la falsa estabilidad que se le

atribuye a conceptos como el de identidad o el de etnia. En el caso particular del Dub, su origen muestra su naturaleza liminar, ni demasiado cerca de la música comercial como para ser un producto más del mercado, ni demasiado lejos como para no dejarse influir por ella. Para Bhabha (2002), estas culturas constituyen también formas de reinscribir y resignificar aquello que se subvierte (la tradición musical en el caso del dub o el rap), poniéndolo en diálogo con lo particular. De esta manera, algo liminar como el dub nos habla más de la cultura y la historia jamaicana que categorías inmóviles y reducidas como identidad nacional o racial.

Entendido de esta forma, el *Remix* inaugurado por los músicos jamaicanos estaría planteando una visión conflictiva respecto a las relaciones de su país con los antiguos colonizadores. Al tiempo que crean una música que se define desde la realidad de Jamaica posindependentista (la herencia africana, la pobreza material y la precariedad de recursos técnicos, la marginalidad, etc.), se apropian de la tradición musical de los países centrales para darle vuelta y asimilarla a sus propias necesidades. Este estado fronterizo entre la rebeldía y el asentimiento, entre la dependencia y la insubordinación es el que define el origen del *Remix*. Necesita de una tradición musical anterior para ganar visibilidad, pero subvierte esta tradición cuando la transforma y la resignifica.

### **El Rap: apropiación y crítica a la modernidad en los guetos del Bronx**

El siguiente momento en la evolución del *Remix* muestra cómo esta práctica se mantiene en los márgenes de la cultura, convirtiéndose en un mecanismo mediante el cual algunas comunidades segregadas en el contexto del Gran Caribe se expresan artísticamente. Como ya se mencionó anteriormente, gran parte de la música que salió de Jamaica hacia países como Inglaterra y Estados Unidos lo hizo a través de grandes disqueras que difundieron un grupo de artistas como exponentes de una cultura que suponían estática y claramente identificable. Muchos de los artistas que emigraron desde la isla a estos países en busca de empleo y otras oportunidades, fueron cooptados por la industria musical y distribuidos bajo la etiqueta del *reggae music*. Otros, más afortunados, fueron asimilados por movimientos musicales locales que estaban resignificando la tradición afroamericana y caribeña. Tal es el caso de los grupos asociados al sello británico *Two-Tone*, la mayoría de los cuales mezcló el espíritu del punk con la sensibilidad del reggae y el ska. Agrupaciones como The Specials y Madness se convirtieron de esta forma en expresiones de ese proceso de inserción de la diáspora caribeña en la sociedad inglesa.

Por otro lado, algunos inmigrantes que no contaban con la suerte de pertenecer a

una agrupación popular o de ser fichados por grandes sellos para difundir la idea que estos tenían de la música jamaicana, se vieron abocados a abrirse camino en medio de la marginalidad y la violencia. Uno de ellos fue Clive Campbell, mejor conocido como DJ Kool Herc. Nacido en Kingston, pasó su adolescencia y su vida adulta en el Bronx, un barrio que por entonces resumía todas las contradicciones de una ciudad azotada por las desigualdades y el crimen. Al tiempo que Campbell hacía lo posible para sobrevivir en la ciudad, sus conocimientos sobre el Dub jamaicano y los *sound systems* le permitieron empezar a desarrollar una práctica que consistía en remezclar pistas de canciones de funk o soul, casi siempre de James Brown, con ritmos latinos o africanos de percusión. Estas mezclas se hacían juntando dos tornamesas que permitían reproducir el mismo disco dos veces, acentuando las pistas de percusión (*break*) para darle una atmósfera de baile a las mezclas. Sobre las pistas mezcladas, Herc añadía una improvisación vocal conocida como *rapping*, cuyos temas casi siempre tenían que ver con la situación social de los negros en New York. De esta forma, un desplazamiento geográfico al interior del Gran Caribe, motivado en este caso por la falta de oportunidades y la precariedad material, fue de nuevo el fundamento para la consolidación de una nueva escena artística.

El estilo desarrollado por Herc fue reproducido inmediatamente por otros músicos negros como Gradmaster Flash y Afrika Bambaataa, quienes añadieron en gran parte el tema étnico dentro de sus líricas. El rasgo común a estos artistas es que se alimentan de una tradición musical ya existente, la transforman y la intervienen para producir algo nuevo. Sin embargo, la evolución del Rap demuestra en qué medida este género –al igual que otros como el Techno o el Trip Hop– no responde a una tradición lineal y pura de expresión artística afroamericana. Pese a que proviene directamente del Dub jamaicano, el Rap se alimenta también de la música electrónica gestada en Europa en las décadas anteriores y a la que ya nos referimos en un apartado anterior. En uno de sus *singles* más importantes titulado *Planet Rock* (1982), Afrika Bambaataa construye sus pistas a partir de fragmentos de canciones de la agrupación Kraftwerk, añadiendo a la sensibilidad afro un componente propiamente europeo como la experimentación electrónica.

Por otro lado, y según se desprende del concepto de Atlántico Negro propuesto por Paul Gilroy en su libro homónimo<sup>6</sup>, es imposible pensar la influencia cultural de la diáspora africana como un todo homogéneo tanto en lo temporal como en

---

6 *Atlántico Negro: Modernidad y doble consciencia* (2001).



lo espacial. Por el contrario, al tratarse de un proceso complejo y heterogéneo de desplazamientos poblacionales que ha venido ocurriendo desde hace quinientos años y contando, la diáspora africana viene haciéndose manifiesta en lugares distintos y hasta lejanos sin necesidad de una relación causal inmediata. A modo de ejemplo baste mencionar cómo en Colombia, veinte años antes de que surgiera el Dub jamaicano, ya elaboraban equipos de sonido rudimentarios (los populares *Picós*) para animar fiestas populares. Es muy probable que los músicos jamaicanos nunca hayan tenido conocimiento de los *sound systems* cartageneros, no obstante, muestra en qué medida la influencia africana se hace presente sin necesidad del vínculo espacial o histórico directo. La presencia del baile como elemento central en los géneros musicales de origen africano es otra evidencia de este Atlántico Negro que ha venido configurándose desde el inicio de la esclavitud. De cualquier modo, se trata de expresiones culturales y artísticas de carácter móvil, inestable, siempre en proceso de configuración. Y esto no solo debido a su origen, sino especialmente en la medida en que son manifestaciones que se dan en contextos marginales, en parte como estrategias de resistencia a la segregación.

Con pocas posibilidades de ingresar en las academias y facultades de música, impedidos para adquirir instrumentos costosos con los cuales componer, los músicos negros del Bronx o Trench Town acuden intuitivamente a la apropiación por vía de tecnología rudimentaria para evadir el cerco creativo. De esta forma, los fragmentos que toman prestados pertenecen a una tradición ya constituida de la que disponen con libertad, creando al tiempo que desafían los parámetros creativos. Toman prestadas canciones conocidas para resignificarlas, al tiempo que apelan a cierta nostalgia para lograr reconocimiento y desde ahí empezar a cobrar presencia. Si a Lee Perry le cierran la puerta de un gran estudio, va a la trastienda de su casa y crea uno propio, donde remezcla su colección de discos: “If you are a big tree, we are the small axe”, escribiría luego el productor jamaicano refiriéndose a su pelea con los grandes estudios que controlaban la música de su país por entonces<sup>7</sup>. Siguiendo a Bhabha (2002),

El “derecho” a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre

7 La historia de esta canción (Small Axe) es curiosa: hasta el día de hoy, la disquera Island sigue atribuyendo la letra a Bob Marley. No obstante, aún existe la polémica sobre si el tema fue escrito por Perry y luego cedido a Marley. Más allá del dilema legal que se presentó luego, es importante ver cómo se hacen elusivas las fronteras entre músico y productor, entre artesano y artista.

al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están “en la minoría.” El reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación. Al reescenificar el pasado introduce en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables. Este proceso enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición “recibida.” (p. 19)

Tanto el Dub como el Rap (y por extensión el *Remix*) surgen como expresiones desde el margen. Ninguno hace parte de una tradición afroamericana propiamente dicha, ni mucho menos de un circuito comercial anglosajón, pero se nutren libremente de ambos. Se trata de géneros que se oponen a lo estable, a lo cristalizado. Si la raíz sociológica del Dub se da en un contexto de pobreza que los obliga a desarrollar recursos técnicos para evadir la precariedad, al tiempo que les permite consolidar una escena musical propia luego de la declaración de independencia, el origen del Rap se da también en un contexto móvil y complejo: la inserción social –muchas veces frustrada– de inmigrantes latinoamericanos y afrocaribeños que trataban de desarrollar una forma de expresión que hablara de su pasado pero que se inscribiera en el presente de conflicto y violencia que se vivía. Ambos son fenómenos que se dan en el límite entre el pasado y el futuro: se trata de identidades en construcción que desaparecen justo cuando trata de definirlas, tal y como pasó con la música de Jamaica cuando trató de ser absorbida por el *mainstream*: se desmarcó y tomó la ruta del rap.

Además del uso extensivo del *Remix*, el Dub y el Rap tienen en común el ser expresiones que contrarrestan la idea de una línea evolutiva de la música afroamericana que parte del blues, como si las culturas pudieran pensarse como sistemas cerrados e incorruptibles que pueden ser categorizados y encasillados. Antes bien, estos géneros dan cuenta de la complejidad con la que se configuran los procesos culturales: impuros, impredecibles y multipolares. En este sentido, Gilroy entiende el Rap como una forma de expresión que da cuenta de los movimientos, adaptaciones y recontextualizaciones que definen un movimiento como el que vivieron las poblaciones recién libradas de la esclavitud o la dependencia colonial. Al respecto, Gilroy (2001) plantea que

Neste ponto, devemos perguntar como uma forma que se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, bem como de seu caráter transnacional, passa a ser interpretada como expressão de

alguma essência africano-americana autêntica? Como discutir o rap como se ele brotasse intacto das entranhas do blues? Outra maneira de abordar isto seria perguntar por que a elite literária da América negra precisa afirmar essa forma cultural diaspórica de maneira tão agressivamente nacionalista. (p.89)

Antes que una pureza étnica que idealiza al continente africano como una suerte de paraíso perdido, el arte y la cultura de la diáspora dejan ver una serie de estrategias culturales y sociales de supervivencia que se reconfiguran incesantemente en todos los lugares a los cuales se expandió este proceso. El *Remix*, entonces, sería una de estas estrategias de supervivencia cultural. Teniendo en cuenta las condiciones en las que surgen estos géneros asociados al *Remix*, es posible afirmar que se constituyen en expresiones críticas respecto del arte moderno. Permanecen inscritos en la modernidad mientras beben de su tradición y apelan a ciertos códigos, pero la cuestionan en la medida en que surgen como alternativas a las precarias condiciones a las que han sido llevadas las sociedades que fueron colonias. Según Gilroy (2001), esta posibilidad de enfrentar las condiciones adversas a través de la música se explica porque “Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos” (p. 160), obligando a las poblaciones marginales a desarrollar estrategias de expresión no lingüísticas y más ligadas al sonido y al manejo del cuerpo: “O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro há crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua” (p.161).

Prescindir de ciertos códigos comunicativos no es lo único que otorga el carácter crítico al arte basado en el *Remix*. Si consideramos detenidamente los elementos constitutivos del Rap, veremos en qué medida rompe con muchas de las ideas propias del arte moderno, ubicándose como una propuesta cultural que plantea una crisis de las ideas de autor único, originalidad y autonomía artística. Su carácter eminentemente fragmentado y basado en la apropiación hace de él una ruta novedosa respecto a lo que significa la creatividad musical. En principio, en el rap las pistas se construyen a partir de *samplear* diferentes fragmentos de canciones ya existentes, así como de discursos de Luther King o Malcolm X, noticias o audios de películas. En este sentido, y como ya se discutió anteriormente, la idea de originalidad que se propone en el arte moderno es la de un estado prístino en el que la novedad absoluta es directamente proporcional a la calidad artística, tal y como se pensó en el Romanticismo e incluso en las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. Por el contrario, la apropiación por vía del *sampling* que

se lleva a cabo en el Rap es un requisito para la composición de las canciones; las habilidades de estos músicos no radican en la ejecución de instrumentos tradicionales, sino en la manipulación de todos los recursos que la tecnología pueda brindarles, así como en la sensibilidad que tengan para seleccionar fragmentos, cortarlos y luego resignificarlos. Se apropian de lo ya existente sin pensar en una separación entre arte puro y copia. Para ellos el arte es en buena medida copia, y la calidad muchas veces está en la asertividad para seleccionar los diferentes *samples* (fragmentos) y reinscribirlos en un nuevo orden. A esta conclusión llega Shusterman (2000) cuando afirma que,

Postmodern art like rap undermines this dichotomy by creatively deploying and thematizing its appropriation to show that borrowing and creation are not at all incompatible. It further suggests that the apparently original work of art is itself always a product of unacknowledged borrowings, the unique and novel text always a tissue of echoes and fragments of earlier texts. (p.617)

Este trabajo a partir del fragmento no solo va en contravía de la idea habitual de originalidad. La estética del Rap (y del *Remix* por extensión) pone en cuestión la idea de unidad, pues si bien sus canciones tienen una cohesión expresiva, esta se construye sobre la base de una ruptura de unidades anteriores: el Rap fragmenta para luego ensanchar de nuevo. Esa unidad de sentido que se busca desde Aristóteles pierde su relevancia ante una forma de expresión cuya razón de ser es la apropiación. Para un músico de Rap la unidad de la obra no existe, pues una obra nunca está terminada del todo. Las obras anteriores, incluso aquellas que han pasado a conformar una especie de canon artístico en Occidente, son susceptibles de seguir siendo modificadas. Las canciones de Marvin Gaye, Wayne Shorter o Tito Puente no pueden ahora considerarse obras cerradas o terminadas en sentido estricto. Están abiertas porque así lo demuestra el Rap, que extiende su vida y su significado. En palabras de Shusterman (2000):

In contrast to the aesthetic of organic unity, rap's cutting and sampling reflects the "schizophrenic fragmentation" and "collage effect" characteristic of the postmodern aesthetic. In contrast to an aesthetic of devotional worship of a fixed untouchable work, hip hop offers the pleasures of deconstructive art-the thrilling beauty of dismembering (and rapping over) old works to create new ones, dismantling the prepackaged and wearily familiar into something stimulatingly different. (p.618)

## Algunas conclusiones finales

Pese a que resulta imposible referirse a todos los géneros musicales de origen afrocaribeño que han incorporado el *Remix* en su esencia creativa, la revolución estética causada por el Dub y el Rap se ha visto reafirmada en otros lugares. Podemos ver el *Remix* en la ciudad brasileña de Belem do Pará, en donde el género conocido como Techno Brega se basa en la remezcla de canciones de Brega tradicional, junto a los más emblemáticos temas del Rock y el Pop, creando una propuesta musical que es la base de las fiestas populares en los barrios de Belem. En otras ciudades como Cartagena o Marsella en Francia, los artistas de origen africano han echado mano del *Remix* para sobreponerse a todas las formas de exclusión cultural que las instituciones imponen. Es por eso que resulta de vital importancia involucrar los estudios sobre el *Remix* en el contexto académico colombiano: por la doble razón de ser un país en el que la población negra sigue siendo marginada y al mismo tiempo se mantiene como referente indiscutible de muchas prácticas artísticas relevantes en la vida cultural actual.

Hace pocos meses, una Corte estadounidense acaba de fallar a favor de los herederos del cantante Marvin Gaye en una demanda por plagio sobre el cantante Pharrel Williams. Si se escucha detenidamente la canción *Blurred Lines*, pieza motivo del litigio, es posible percibir la indisuctible influencia de Marvin Gaye en sus arreglos de guitarra, en su manejo del ritmo. No obstante, la acusación de plagio resulta más que excesiva si se tiene en cuenta que no es la primera ni la única vez que se da un caso de apropiación similar. Lo particular del caso es que hoy, casi medio siglo después de que la apropiación se ha mostrado como una fértil y liberadora práctica artística, muchas instituciones persisten en sacar beneficios económicos y políticos en imponerle restricciones.

Al otro lado del Atlántico, la justicia sueca acaba de proferir sentencia condenatoria sobre el portal de descarga de archivos The Pirate Bay. Este portal es apenas uno de los frentes de acción de un partido político conocido como The Pirate Party, que incluso consiguió algunos escaños en el parlamento del país nórdico. El sistema de descargas P2P, usado por el portal The Pirate Bay, permite a los usuarios intercambiar archivos entre computadores y dispositivos sin la mediación de una central de datos o un servidor común. Las posibilidades de este sistema son infinitas en lo que a libertad de acceso e intercambio se refiere. Obviamente, estos partidos políticos prometen ser actores esenciales en la sociedad contempo-

ránea, pues recogen preocupaciones que están empezando a afectar directamente a un mayor número de personas.

Es claro que uno de los principales escenarios en los que se dará este debate público en las próximas décadas es en el territorio digital. La impresionante disponibilidad de información, sumada a la facilidad con la que más y más personas pueden acceder a dispositivos tecnológicos para acceder y manipularla hacen de este un momento sin precedentes en la lucha por la libertad creativa. Por un lado, la descentralización en la circulación de la cultura ha hecho más difícil la elitización o centralización de las ideas y los objetos culturales. Esto ha permitido que lugares marginales como Kingston, el Bronx, Cartagena, Belem do Pará o Recife se hayan convertido en escenarios decisivos en el arte contemporáneo. Por otro lado, la existencia de estas periferias transnacionales trae de la mano una afirmación de una estética del “hágalo usted mismo” (*Do it yourself*), esencial para concebir la cultura fuera de jerarquías o criterios de selección impuestos desde una institución. Con esto, las ideas del artista, del original, de la creatividad misma cambian y dan lugar a nuevas posibilidades de reflexión estética, más orientadas a destruir esa frontera elusiva entre el creador y el espectador/oyente/lector.

El panorama actual: comunidades enteras produciendo y distribuyendo su música, haciéndose visibles ante el mundo; cientos de jóvenes sin preparación académica pero conocedores de la tradición y la cultura que los rodea, al tiempo que dominan la técnica para reelaborar esa cultura; miles de artistas que encuentran en el mundo virtual y en el *Remix* el único medio para evadir la presión de los grandes emporios de la industria cultural; millones de personas disfrutando y compartiendo sus artistas y escritores favoritos sin esperar a pagar cientos de dólares por ello; un océano de información e ideas disponibles para todo antropófago que quiera aprovechar el banquete que nos brinda.

Por supuesto, el punto de partida para asimilar estas transformaciones es asumir su debate al interior de la academia, siempre fuente de cambios sociales. Este breve artículo es un intento por seguir abriendo ese horizonte de debate tan necesario en un país en el que la cultura popular ya se anticipó: casos como el de la champeta cartagenera y su uso del *sampler*, experimentos que fusionan la música electrónica con los ritmos locales, una creciente escena del Rap en Bogotá y Medellín o ciertas variantes urbanas del reggaetón son apenas algunos de los caminos por los cuales podrían transitar estas búsquedas. En la mayoría de los casos, estos esfuerzos se dan en los márgenes de una sociedad que aún

lucha con la desigualdad y la corrupción. En esos márgenes están las historias de muchos artistas que han contribuido a la consolidación del hip hop o la música electrónica. Una historia de cómo el *Remix* ha permitido la emergencia de una nueva actitud creativa. Por su parte, el avance de incitativas como el Proyecto de Ley 241 de 2011 “Por la cual se regula la responsabilidad por las infracciones al derecho de autor y los derechos conexos en internet” en Colombia (Wikipedia, [https://es.wikipedia.org/wiki/Ley\\_Lleras](https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_Lleras)), más conocido por el apodo de Ley Lleras, tuvo que ser archivado por falta de interés en el Congreso. Sin embargo, es posible que entre más grande y competitivo se vuelva el mercado colombiano, aumente paralelamente la presión de las corporaciones para regular el acceso e intercambio de información. Por ahora es tiempo de seguir explorando el universo de posibilidades que nos brinda el momento presente, especialmente en lo que se refiere a la reproductibilidad técnica del arte y la cultura.

### Referencias bibliográficas

- Ballard, J. G. (1973). *Crash*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- Barthes, R. (1968). *La muerte del autor, en el susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Welker. México: Editorial Itaca.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Bush, J. (2000). *Dub Revolution: The Story of Jamaican Dub Reggae and Its Legacy*, 8 de julio de 2015. Recuperado de: <http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/bush.html>
- Decly, M. (Productor) & Scott, R. (Director) (1982). *Blade Runner* (Película). Estados Unidos: Warner Bros.
- Emerson, R.W. (1973). *Hombres Representativos*. Nueva York: W. M. Jackson, Inc.
- Ferguson, K. (2012). *Every thing is a Remix*. Recuperado de: [everythingisaremix.info/blog/the-4-steps-to-getting-an-idea](http://everythingisaremix.info/blog/the-4-steps-to-getting-an-idea)
- France, A. (2014). *Apología del plagio*. Barcelona: José J. De Olañeta.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gaylor, B. (2008). *Rip: A Remix Manifesto, derechos de autor en la era de la información*. Estados Unidos: Eyesteel Studios.
- Gilroy, P. (2001). *Atlántico Negro: Modernidade e dupla consciencia*. Trad. Cid Knipel Moreira. Sao Paulo: Editora 34.

- Lessig, L. (2012). *Remix: Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Trad. Maryam Itatí Portillo. Barcelona: Icaria Editorial.
- Lethem, J. (2007). The ecstasy of Influence. A plagiarism. *Harpers Magazine*, 314, 39-71.
- Lethem, J. (2008). *Contra la originalidad*. México: Tumbona Ediciones.
- Navas, E. (2012). *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Nueva York: Springer Wien New York.
- Russolo, L. (1913). El arte de los ruidos. *Revista sin título*, (3), Facultad de Bellas Artes, UCLM. Recuperado de: [http://monoskop.org/images/6/69/Russolo\\_Luigi\\_El\\_arte\\_de\\_los\\_ruidos\\_Manifiesto\\_Futurista.pdf](http://monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf)
- Shusterman, R. (2000). The fine art of rap. *New Literary History*, 22(3), 613-632.
- Schneider, A. (2003). On 'appropriation'. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices. *Social Anthropology*, European Association of Social Anthropologists.
- Veal, M. (2007). *Dub: Soundscapes and Shattered songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.

**Cómo citar este artículo:** Martínez Houghton, D. (2016). Remix y apropiación: la reproductibilidad técnica llega al Gran Caribe. *Cuadernos de Literatura*, (23), 15-38. DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.2>