

ESTUDIOS

Videomemética musical. Conversaciones digitales, diálogos directos, paramemética, contrapúblicos y descortesía digital

Music videomemetics. Digital conversations, direct dialogues, paramemetics, counter-publics and digital impoliteness

por

Rubén López Cano

Escola Superior de Música de Catalunya, España

lopezcano@yahoo.com

El intercambio de memes en la red propicia *conversaciones digitales*. A partir de entrevistas, etnografía virtual y análisis audiovisual, este artículo expone los diferentes niveles de conversaciones digitales que se generan a partir de un tipo específico de videomemes musicales; explicita los mecanismos de los *diálogos digitales directos* (cuando una remezcla responde, critica, amplifica o perfecciona un videomeme específico anterior) y describe las dinámicas de las *conversaciones parameméticas* (interacciones en la sección de comentarios en las plataformas), destacando la emergencia de *contrapúblicos* y *descortesía digital*. También se señalan los peculiares procesos de desarrollo y transformación memética en los videomemes musicales.

Palabras clave: Meme, videomeme musical, memética, conversaciones digitales, contrapúblicos, punctum, descortesía digital.

The exchange of internet memes on the web encourages digital conversations. Based on interviews, virtual ethnography and audiovisual analysis, this article exposes the different levels of digital conversations produced from a specific type of music video memes; makes explicit the mechanisms of direct digital dialogues (when a remix responds, criticizes, amplifies or improves to another previous specific videomeme) and describes the dynamics of paramemetic conversations (interactions in the comments section on platforms such as YouTube or Facebook) highlighting the emergence of counterpublics and digital impoliteness. The peculiar processes of memetic development and transformation in music video memes are also pointed out.

Keywords: Meme, music video meme, memetics, digital conversations, counterpublics, punctum, digital impoliteness.

1. INTRODUCCIÓN

Los *internet memes* son *unidades culturales de contenido digital* que circulan por la red y que son consumidas, valoradas, comentadas y, sobre todo, transformadas por sus usuarios antes de compartirlas de nuevo (Wiggins y Bowers 2015: 1888; Marino 2015: 50). Forman extensas y complejas *redes meméticas* con otras unidades con las que comparten algún aspecto de su forma, contenido, estrategia argumental, punto de vista, temática discursiva, etc.

(Shifman 2014: 152-55)¹. En la medida en que cada meme se hace en respuesta y con consciencia de otros anteriores, las redes meméticas se consideran *conversaciones digitales* (Wiggins y Bowers 2015: 1886). Un mismo meme puede pertenecer a varias conversaciones, cumpliendo diferentes funciones dentro de los procesos de propagación de cada memética. El desarrollo de estas redes sigue lógicas particulares con las que se instauran líneas de coherencia, temáticas discursivas, reglas, procesos, narrativas o argumentos propios que se van transformando a lo largo de la conversación digital. Los *internet memes* se distribuyen por medio de diferentes formatos. Los más comunes son el texto, la imagen macro, el gif animado y los videomemes (Aplicar QR 1 y ver Imagen 1, 2 y 3 y Video 1)².



QR 1. Acceso a imágenes y videos

En este trabajo analizaré algunos de los procesos más importantes de estas conversaciones soportados por diversos videomemes musicales. Si bien existen abundantes estudios acerca de la *remezcla digital*, a la fecha de envío de este artículo no he detectado trabajos que aborden las remezclas audiovisuales dentro de procesos meméticos³. El objetivo principal de este artículo es proponer las primeras bases teóricas para el estudio de esta manifestación de la cultura digital participativa. En primer lugar, abordaré los diferentes niveles de conversación digital que se establecen a partir de ellos. En la siguiente parte nos concentraremos en los *diálogos digitales directos*: cuando un meme responde a otro específico para criticarlo o perfeccionarlo. A continuación, revisaremos una variante particular de estos diálogos que tienden a establecer narrativas específicas. En la siguiente sección analizaremos las *conversaciones parameméticas*, es decir, los diálogos y discusiones escritas que intercambian en la sección de comentarios los usuarios en relación con un videomeme en determinada red social. En la última parte observaremos cómo se han estudiado las dinámicas de establecimiento, expansión y transformación de las meméticas en general y cómo se manifiestan estas fases en los peculiares procesos de intercambio en las conversaciones digitales sostenidas por videomemes. La perspectiva que seguiré será la de la semiótica pragmática, el análisis del

¹ Para una definición más detallada de la noción de *internet meme*, su historia y particularidades véase López-Cano (2020).

² Acceso alternativo a imágenes y videos: <https://bit.ly/3Ac6kel>

³ El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación personal y autofinanciado acerca de la remezcla musical en procesos meméticos. Este artículo es la segunda parte de otro publicado en esta misma revista (López-Cano 2020). En la elaboración de este trabajo no se recurrió a la ayuda de la inteligencia artificial en ninguna de sus formas.

discurso y el análisis del lenguaje audiovisual dentro de una orientación de investigación cualitativa. Una contribución importante del trabajo es la aplicación y adaptación a este objeto de estudio de las teorías meméticas que recientemente se han desarrollado en el campo de la comunicación.

2. NIVELES DE CONVERSACIÓN MEMÉTICA

Las conversaciones digitales a las que dan lugar los memes siguen las lógicas de la “oralidad mecánicamente *mediatizada* y, por tanto, diferida en el tiempo y/o en el espacio” (Zumthor 1991: 37). En este caso la mediatización se desenvuelve en el medio digital (Kuhn 2012). Existen diferentes niveles y tipos de interacción dentro de cada conversación memética. En los videomemes he encontrado cuatro niveles: *diálogos digitales directos*, *conversaciones parameméticas*, *propagación* y *consumo llano*. Comencemos con los *diálogos digitales directos*. Cada prosumidor elabora un meme que responde al anterior continuando o contradiciendo los argumentos principales, afirmando o desafiando su punto de vista, amplificando o matizando su *punctum*⁴, etc. De este modo, se producen procesos dialógicos de interacción y argumentación digital de los que emergen narrativas, temáticas discursivas, reglas o patrones de iteración. A este tipo de conversaciones las llamaré *diálogos digitales directos*, pues se basan en el intercambio mediante *contenido generado por los usuarios*; es decir, a partir de las remezclas específicas que cada prosumidor realiza como respuesta o reacción a un meme concreto anterior.

El segundo nivel, *conversaciones parameméticas*, está integrado por los comentarios escritos que acerca de cada video hacen usuarios en las plataformas donde se difunden, como YouTube o Facebook. Estos son diálogos digitales discursivos o indirectos. El tercero, *propagación*, incluye aquellos ejercicios que colaboran a la dispersión y viralización de cada meme cuando los usuarios los comparten en sus propias redes sociales o perfiles. En ocasiones su tarea se limita a la mera recirculación, pero en otros momentos realizan todo un trabajo editorial. Esto ocurre cuando, al compartírselos, los comentan, valoran y agregan paratextos cómicos, analíticos o críticos, pero siempre sin interactuar con los comentarios de otros usuarios, pues en ese caso pertenecerían al segundo nivel. Todo esto genera un valor añadido a la remezcla que enriquece, matiza o reorienta los significados de la conversación digital. Este proceso es más evidente cuando este trabajo es realizado por *influencers*. Por último, en el cuarto nivel, se encuentran los participantes que se limitan a consumir el contenido digital sin expresar públicamente sus reacciones u opiniones; es el *consumo llano*.

A continuación, nos ocuparemos de algunas conversaciones que ocurren en el videomeme que llamo *Cover Heavy-Cumbia*. Este consiste en el montaje de imágenes de videos y conciertos de rock duro internacional de bandas como Guns and Roses, Metallica, Slipknot o Korn sobre el sonido de “músicas ruines” (Soares 2017) o “músicas plebeyas” (Yúdice 2017) latinoamericanas. Se trata de géneros muy locales con fuerte arraigo popular y cargadas con poderosos estigmas de clase, género o etnia, como la cumbia en sus diversas variantes, el narcocorrido mexicano o la música de bandas de viento del norte de México.

⁴ Retomando el concepto original de Ronald Barthes, Marino (2015: 60) llama *punctum* a cada uno de los elementos de un meme que generan incoherencias, “errores”, cambios de sentido, etc. Se trata del gancho que nos interpela. Sobre este descansan algunos mecanismos meméticos fundamentales como la *captación y retención* de nuestra atención; la *continuidad y eficacia* del meme; la *inmersión e hipermediación*; la *lúdica* que engloba todas las posibles lecturas humorísticas, satíricas, paródicas, etc.; y los procesos de *contrapunto cognitivo*. Para una explicación más detallada de cada una de estas funciones véase López-Cano (2020).

El *punctum* principal del meme radica en hacernos creer que esas prestigiosas bandas están interpretando *covers* o versiones imposibles de músicas pertenecientes a escenas consideradas completamente distintas a nivel social y estético.

Estos videomemes fueron concebidos según el principio de *cortocircuito* característico del *mashup*, donde se combina la parte vocal de la grabación de una canción con la parte de acompañamiento de otra. En este dispositivo, una de las pistas se concibe como un “texto mayor” y la otra como “texto menor”. El principio de cortocircuito fue propuesto originalmente por Žižek (2006: IX) y aplicado posteriormente al remix por Gunkel (2016: 3293, 3354). Consiste en que una parte de la remezcla es considerada como un “texto mayor”, es decir, un clásico hegemónico, central, canonizado y reconocido. Este es escuchado, leído y comprendido a través de un “texto menor” subalterno, marginal, infravalorado por los criterios hegemónicos. La disparidad de esta combinación propicia la emergencia de significados que contradicen, critican, reflexionan o satirizan los valores del presunto “texto mayor” (López-Cano 2018: 252 y 2020: 165). Las nociones de “texto mayor” o “texto menor” son desde luego discutibles y, como veremos, reflejan prejuicios, sesgos y valores culturales muy arraigados en diferentes sociedades.

3. CONVERSACIONES EN EL PRIMER NIVEL: DIÁLOGOS DIGITALES DIRECTOS

El 3 de mayo de 2009, ECHOES2131⁵ subió a YouTube “The Doors - Pasito tun tun”. En esta remezcla el usuario emplea imágenes de la interpretación de “Touch me” que The Doors hicieron para el programa *The Smothers Brothers* en junio de 1968 (ver Video 2). Dentro de estas destacan trozos de Jim Morrison batiendo vigorosamente una maraca, el solo del saxofonista Curtis Amy y el acompañamiento de The Smothers Brothers Orchestra. Diversos fragmentos de la imagen de esta sección son montados sobre una vieja canción bailable caribeña: la guaracha “Pasito tun tun” interpretada en esta ocasión por la venezolana Orquesta Billo’s Caracas Boys. El dispositivo sigue el mismo principio de *cortocircuito* donde un texto, considerado por la mayoría de usuarios como “mayor”, es leído a través de un “texto menor” que lo comenta o satiriza.

En la introducción de la remezcla, Morrison parece que sigue el ritmo caribeño con sus maracas mientras toda la sección de metales aparenta ser interpretada por el saxo solista de Amy en un ejercicio de *sincronización metonímica*⁶. El inicio de la letra *Si bailas de aquí pa allá...* es arremetido vigorosamente por el cantante por medio de un salto con el que se abalanza sobre el micrófono realizando una *sincronización coadyuvante de fraseo*⁷. El remezclador aprovecha que la maraca y micrófono cubren constantemente la boca del cantante de los Doors para darnos la impresión que está entonando realmente la canción.

⁵ ECHOES2131 (<https://www.youtube.com/channel/UCjpAWLJatdpHWpI4XfLXMJA> [acceso: 14 de junio de 2023]) es un *líder memético*, es decir, uno de los usuarios que participan intensa y constantemente en las conversaciones digitales, producen continuamente memes, colaboran a instaurar las reglas meméticas y a perfeccionar técnicas y estilos (López-Cano 2020).

⁶ En la *sincronización efectora metonímica* el instrumento que se percibe en la banda de imagen es distinto al escuchado en la banda de audio, pero poseen algún vínculo, ya sea porque pertenecen a la misma familia (son metales, percusiones, voces, etc.) o por que comparten algún rasgo común (ambos tienen cuerdas, teclas, son eléctricos, etc.) (López-Cano 2020: 157). En este caso, el saxofón simula interpretar toda la sección de alientos.

⁷ En la *sincronización coadyuvante de fraseo*, los prosumidores aprovechan los gestos de los músicos con los que acentúan momentos especiales de una canción por medio de cabeceos u otros movimientos para ajustarlos con algunos principios, finales o giros relevantes de la canción remezclada (López-Cano 2020: 160).

Aunque hay un par de cuidadosas *sincronizaciones fuertes*⁸, en general, a lo largo de la remezcla, la sincronización tiende a ser *gruesa* y es interrumpida constantemente por cortes abruptos. La articulación de diversos planos de imagen sobre cada frase de la canción es por lo general bastante incoherente en relación con los usos habituales de la *performance* musical audiovisual, lo que mina bastante el efecto de *inmediación*⁹. El ritmo de edición de las imágenes de Morrison y su gesticulación no siempre coinciden de manera verosímil con los acentos y giros expresivos de la letra. Otro tanto pasa con las constantes intervenciones de la sección de vientos de la pista de audio que son “interpretadas” por el saxo solo de Amy. Aquí tampoco se aprovechan los inicios o finales de frase para hacer *sincronizaciones fuertes*: la imagen del saxofonista en ocasiones entra a mitad de una frase o desaparece antes que esta termine (ver Video 3).

En medio del *videomashup* entra el solo de piano de la grabación de la Orquesta Billo’s Caracas Boys. Su estilo es rapsódico y de apariencia improvisada. Esta sección musical se sincroniza con la imagen de Ray Manzarek tocando dos teclados diferentes. Sin embargo, la gesticulación del rockero no siempre se ajusta a lo que escuchamos en la música, lo que produce de nueva cuenta sincronizaciones gruesas. Al final del solo de piano, el remezclador inserta la imagen del final de la introducción de “Touch me”, donde los integrantes de The Doors realizan un gesto conclusivo muy enérgico. Sin embargo, este vigoroso final visual no se corresponde con el discreto cambio de sección de la música pues esta continúa con un *riff* de acompañamiento de los saxofones “interpretados” de nuevo por Amy. Para terminar la canción, ECHOES2131 añade fragmentos de video de baja calidad procedentes de otra presentación en directo donde Morrison parece que baila al son del “Pasito tun tun” (ver Video 3).

Tiempo después apareció una clara reacción a este videomeme, donde el mismo material de video se montó ahora sobre “Cómo te voy a olvidar” (1996), una famosa cumbia de la banda mexicana Los Ángeles Azules¹⁰. Si bien la respuesta memética replica el concepto y reglas del anterior, las desarrolla de una manera muy distinta. La banda de audio comienza con el *riff* de acordeón característico de esta cumbia. Mientras tanto, en la imagen aparece un primer plano de las manos de Manzarek batiendo sus teclados. En esta ocasión, la gesticulación del tecladista se articula mejor con los ataques y energía que desprende el sonido del acordeón, lo que propicia la percepción de una *sincronización metonímica* mucho más fina que en el videomeme anterior. Ocho compases después, entra la base de acompañamiento de la que sobresalen el bajo y la percusión. En ese instante se abre el plano y vemos al tecladista de The Doors a la izquierda, la batería al centro tañendo en un pulso muy similar al que escuchamos y acompañando el *break* de las pailas o timbales

⁸ La *sincronización fuerte* es un “momento de gran pregnancia audiovisual donde gesto y sonido coinciden de manera contundente” (López-Cano 2020: 163).

⁹ Cuando en este tipo de remezclas la cantidad de emisiones sonoras y niveles de energía coinciden entre la banda de sonido y las imágenes ajenas montadas sobre ella, decimos que la sincronización es *fina*. En caso contrario es *gruesa* (López-Cano 2020: 159). Esto último puede incrementar el *punctum* cómico pero también diluir la *inmediación* o impresión de verosimilitud. Para las nociones de *inmediación* e *hipermediación* en la remezcla véase López-Cano (2018: 237). Para su aplicación a los videomemes véase López-Cano (2020: 164).

¹⁰ No he podido localizar al realizador de esta remezcla, la que se viralizó y replicó intensamente en varios canales de YouTube. Las primeras noticias de esta actualización del meme y del gran atractivo que causó en el público datan de diciembre de 2010. En estas fechas algunos blogs y comentarios en redes sociales hablaron del *videomashup* y remitieron a enlaces que ahora no funcionan.

de la grabación, lo que produce un efecto de *sinéresis* fuerte¹¹. Finalmente, a la derecha vemos a algunos miembros de The Smothers Brothers Orchestra balanceándose al ritmo de los Ángeles Azules. Muy al fondo del plano, casi imperceptible, está Curtis Amy y su saxofón e instantes después iniciamos un *zoom* hacia él. Una vez captada nuestra atención, el músico entona con su saxofón el *riff* de trombón también característico de “Cómo te voy a olvidar”. Culminada su frase le responde de nuevo el acordeón, y en la imagen entra *a tempo* Manzarek de medio cuerpo tañendo su teclado. A su lado, la batería parece que está ejecutando ese sonido de cencerro que sobresale en la base rítmica. Al pulso incisivo de la cumbia se suma Morrison batiendo su maraca también *a tempo* antes de comenzar a cantar “amor, amor, amor” (ver Video 4).

El dispositivo audiovisual de esta respuesta es mucho más cuidadoso. En efecto, el ritmo de montaje se corresponde en estructura y jerarquía con la forma musical: en los tiempos fuertes en donde aparece cada instrumento solista vemos exactamente al músico que simula interpretarlo. Esto, aunado a que aquí se ajustan mejor los ataques e intensidades de los gestos que vemos con las incidencias musicales que escuchamos, propicia que las sincronizaciones fuertes y finas sean mayores en número y calidad que en la remezcla anterior. Todo ello produce una intensa experiencia de *inmersión*. Por su parte, el inicio acusa un encadenamiento de sincronizaciones metonímicas bastante eficaz. Primero con el piano y sintetizadores de Manzarek del que emerge el sonido del acordeón (todos son instrumentos de tecla); luego con la batería de John Densmore que o bien remeda el *break* que escuchamos del tímbal o pailas o bien parece que activa el machacón ritmo del cencerro con sus ataques alternados a diferentes platillos de su instrumento. A ellos se suma el saxofón de Amy de donde sale el sonido del trombón (otro instrumento de viento), y por último las voces intercambiadas entre Morrison y el cantante de los Ángeles Azules. Hay que observar que parece que es más verosímil cuando el solo de saxofón suena como a un trombón solo y no como toda una sección de alientos como en el video anterior. Aunque el sonido del acordeón está tímbricamente más alejado de los teclados de Manzarek que el piano del “Pasito tun tun”, su gesticulación en esta nueva remezcla está más próxima al sonido del *riff* de ese instrumento en esta cumbia. Estas características incrementan el *punctum* de la remezcla. Al parecer, la relación entre proximidad gestual y distancia tímbrica entre imagen y sonido intensifican el *punctum* y lo hacen más hilarante. La acumulación paulatina de sincronizaciones fuertes, finas y metonímicas atrapa nuestra atención, nos retiene, le brinda continuidad y eficacia al meme y colabora en nuestra inmersión en el dispositivo de esta pequeña pieza audiovisual.

También hay que notar que el remezclador aprovechó muy bien el *zoom* que presenta el solo de Amy en el material de video original. De hecho, si observamos con detenimiento, el saxofonista en la imagen ya comenzó a tocar antes de que escuchemos al trombón, pero los hábitos de recepción de las *performances* musicales audiovisuales colaboran a nuestra ilusión de que comenzó a tocar justo cuando lo escuchamos, de tal suerte que las partes precedentes sirvieron para preparar el solo del músico.

Durante las estrofas, cada vez que un instrumento distinto toma el papel protagónico, vemos la imagen del músico que simula interpretarlo entrar sincrónicamente en los tiempos fuertes del compás, cambiando de plano justo *a tempo* en el estilo habitual de las *performances* filmadas. Cuando el ritmo de cambio de instrumento es muy abrupto, el o la autora de la remezcla recurre a la superposición de planos. Por ello vemos con frecuencia cantar emotivamente a Morrison sobre el fondo del “trombón” de Amy. Esto le permite

¹¹ Para un estudio pormenorizado de la sincronización audiovisual en este tipo de memética, véase López-Cano (2020: 156-164).

gestionar mejor los planos de muy corta duración a la vez que resuelve el problema de la difícil sincronización de la letra de “Cómo te voy a olvidar” con la *performance* del cantante de The Doors. Hay que notar, además, que la longitud de las frases musicales no siempre se ajusta a la duración de los planos de la imagen. Por ello, el remezclador recurre varias veces a retroceder un poco sobre la marcha el mismo fragmento de video para que el movimiento de la cámara y el fragmento musical encajen a la perfección.

En “The doors - Pasito tun tun” vimos que ECHOES2131 aprovechaba el gesto enérgico con el que la banda termina la introducción de “Touch me” para enfatizar el fin del solo de piano del “Pasito tun tun” y la entrada enérgica de Morrison que salta hacia el micrófono para acentuar el primer verso de la canción. En cambio, en este segundo video, respuesta del anterior, el productor decide usar el primer gesto al final del penúltimo verso y el segundo al principio del último verso antes de llegar al estribillo emotivo y característico de “Cómo te voy a olvidar”. En efecto, su gestión de estos movimientos con alto nivel de pregnancia le permite preparar el clímax del falso videoclip, convirtiendo este gesto en todo un *vector conector* que *premodaliza* la entrada del estribillo (ver Video 4, 1:07)¹². Más adelante reutiliza el gesto de cierre de la banda en el final del estribillo y el de Morrison para entonar el último verso antes de la repetición del mismo. Sin embargo, esta repetición nunca llega. El productor del *videomashup* decidió omitirla y en su lugar precipitó la coda final del tema para terminar la pieza. De este modo, al no repetir el emotivo y famoso estribillo de la canción original de los Ángeles Azules, evita también repetir la misma secuencia de imágenes que eligió para acompañarlo. Se trata de una decisión muy astuta, pues en este tipo de remezclas la repetición mecánica de una sincronización o edición imaginativa demerita mucho la tensión y diluye el *punctum*.

Es evidente que el segundo remezclador, al ver la propuesta de ECHOES213, percibió que se le podía sacar mejor partido a la banda de imagen. En efecto, su propuesta logra un *videomashup* más eficaz e hilarante que el primero –de hecho, es uno de los más celebrados en redes sociales–. No solo retoma la primera propuesta, el dispositivo básico y el *punctum*, sino que los intensifica y refina. Eso es precisamente uno de los puntos neurálgicos de los diálogos digitales por medio de los *internet memes*.

4. ESTABLECIMIENTO Y TRANSFORMACIÓN DE NARRATIVAS

Revisemos otro caso de conversación memética donde se estableció una suerte de narrativa que fue expandida durante su paso por las redes. A mediados de 2009 comenzó a circular una remezcla que monta escenas del concierto *Live aus Berlin* (Hamilton 1999) de la banda de metal industrial alemana Rammstein sobre “El sonidito”, un tema que los Hechizeros Band popularizaron en México y otras partes de Latinoamérica hacia 2010¹³. Este último es una cumbia quebradita que consiste en una base de acompañamiento monótona con un

¹² Para la semiótica del espectáculo de Pavis (2000: 77), los vectores son fuerzas que desplazan la acción expresiva de un dispositivo semiótico-artístico desde un punto hacia otro produciendo diversos efectos dramáticos. Los vectores conectores generan una fuerza *indexical* que conduce con gran energía a la música hacia un destino; por ello, su poder es *protensivo* (López-Cano 2022: 55 y 408). Para la narratología musical de Tarasti (1994) la *premodalización* es un momento de una pieza musical que prepara la actividad expresiva del siguiente determinando su significado (López-Cano 2022: 80 y 405).

¹³ La creación del videomeme “original” se la atribuye el usuario de YouTube Morkecho666 (ahora figura como Hazlmonito en la misma red social. https://www.youtube.com/channel/UC6He_fwMgVOvxQJnrx0hNFQ [acceso: 14 de junio de 2023]). En el transcurso de los años se distribuyeron en la misma plataforma réplicas idénticas del mismo video que solo variaban en su duración.

bajo estable y un solo acorde sobre el que destaca una única, repetitiva, insistente y punzante nota do aguda¹⁴. La nota permanece prácticamente inmutable durante toda la canción salvo con alguna variación rítmica o melódica. El tema invita a un baile frenético. La remezcla abre con el título cómico en alemán “Das kleine ton” (“El sonidito”) para continuar con la percusión introductoria de la quebradita que se sincroniza a la perfección con los ritmos que vemos que ejecuta el baterista de la banda metal. Entonces Till Lindemann, cantante de Rammstein, hace su primera aparición. “El sonidito” es un tema instrumental, por lo que el vocalista se limita a animar enfáticamente al público bailador llamando la atención sobre el virtuosismo, ritmo y energía de la canción. De este modo, en esta remezcla, Lindemann se convierte en un maestro de ceremonias (ver Video 5).

A lo largo del videomeme, vemos cómo los habituales gestos extravagantes y provocadores del cantante son utilizados para lanzar expresiones poco probables en los conciertos de Rammstein como: “complaciendo para todos los bailadores con esta rola [canción] que dice...”; “¡que bárbaro, que bárbaro”; “más, más, más...”; “hey hey hey hey”; etc. Asimismo, se prodiga dando la entrada de vez en vez a toda la banda: “uno, dos, tres, cuatro...”. Otro de los músicos que tiene un papel protagónico en el *videomashup* es sin duda Christian Lorenz, el tecladista. El remezclador aprovechó su peculiar *performance* para convertirlo en el incansable tañedor del infinito sonidito (ver Video 5, 0:23).

El dispositivo basa su eficacia también en otros *puncta* como los cabeceos enérgicos de la banda y su público, la rigidez hierática de la *performance* del guitarrista y bajista o los *gestos interpeladores* de músicos y cantante, con los que animan tanto al público como al resto de la banda y que se sincronizan a la perfección con el ritmo machacón y mecánico de “El sonidito”¹⁵. En determinado momento un miembro de Rammstein despliega unos fuegos artificiales (ver Video 5, ca. 1:02). El usuario Bela Lugosi¹⁶ escribió en los comentarios de YouTube que, con la música que los acompaña, aquellos fuegos le recuerdan las fiestas tradicionales de los pueblos de México en las que se suele bailar “El sonidito”. Hacia el minuto 2:25 otro integrante de Rammstein tañe ahora el tema principal de la quebradita en un teclado que literalmente echa fuego. El dispositivo de cortocircuito en esta remezcla logra dismantelar la parafernalia tenebrosa de Rammstein, sus narrativas oscuras y diabólicas expresadas en *performances* sofisticadas. Esta música festiva y simple logra descontextualizar el discurso de los alemanes; muestra su sobreactuación y los coloca al borde del ridículo.

El videomeme fue muy celebrado en redes sociales y le siguieron algunas réplicas. Una de las más interesantes apareció pocos meses después de que la primera remezcla comenzara a circular. IBARECXRECORDS¹⁷, uno de los líderes meméticos de estas conversaciones, publicó el 26 de agosto de 2009 su propia versión de “El sonidito” ejecutado por Rammstein. Es evidente que se inspiró en el video anterior, pues también otorga un papel protagónico al tecladista Christian Lorenz. En esta ocasión se repiten varias estrategias y *puncta* del anterior. Sin embargo, en este videomeme el tecladista de Rammstein cobra aún mayor importancia. Ahora ejecuta el punzante sonidito en su teclado sujetado en sus propios brazos. Conforme avanza la remezcla su *performance* se vuelve más frenética y Lorenz parece enloquecer (ver Video 6, 1:44-1:50).

¹⁴ La quebradita es un género de músicaailable originado en el pacífico norte de México que combina la cumbia con elementos de la música de banda de metales de la región de Sinaloa.

¹⁵ Los *gestos interpeladores* son acciones comunicativas que se dirigen al público con la intención de animarlo e invitarlo a participar activamente de la música (López-Cano 2009).

¹⁶ https://www.youtube.com/channel/UC_8ItuI2nhD_pXCrGnxPM3A [acceso: 14 de junio de 2023].

¹⁷ https://www.youtube.com/channel/UCR3x5i3I7e_nZDyBWLdUIRQ [acceso: 14 de junio de 2023].

En un momento el meme incluye fragmentos de imagen de una *performance* en directo del tema “Mein Teil” (“Mi parte”) que los alemanes lanzaron en el álbum *Reise, Reise* (2004). Esta canción está basada en una terrible noticia ocurrida en 2001: Armin Meiwes, “el caníbal de Rotemburgo”, por mutuo acuerdo, asesinó y comió a Bernd Jürgen después de que el pene del segundo fuera cocinado y comido por ambos. En sus *shows* en directo, cuando interpretan el tema, Till Lindemann suele personificar a un grotesco cocinero con gorro y cara ensangrentados. El micrófono toma forma de un enorme cuchillo que afila sonoramente de vez en vez. De pronto aparece un caldero gigante humeante en la que se coloca a Christian Lorenz con su teclado. Lindemann empuña un lanzallamas que dirige en repetidas ocasiones hacia la olla. Sin embargo, Lorenz logra salir indemne en cada arremetida. Entonces, el cantante reemplaza el primer lanzallamas con otro mucho más grande y espectacular y repite sus ataques hasta que Lorenz sale de la olla envuelto en humo, chispas y centellas de fuego.

IBARECXRECORDS monta estas escenas sobre “El sonidito” construyendo una historia dentro de la canción. En esta, parece que Lindemann está harto del sonidito interminable de su compañero y decide terminar con él de una vez por todas metiéndolo al caldero y cocinándolo. Tras repetidas arremetidas con el lanzallamas, Lorenz aparece por momentos abatido junto con su teclado en el borde del caldero. Pero el sonidito nunca para: resurge una y otra vez. Finalmente, Lorenz y su teclado regresan a escena con más vigor que nunca. La remezcla termina cuando el propio tecladista destroza su instrumento (ver Video 6).

En su video-respuesta, IBARECXRECORDS no se limitó a perfeccionar el meme anterior a partir de sus principales conceptos, forma, contenido, estrategia argumental, punto de vista, temática discursiva, etc. (Shifman 2014: 152-55) como lo vimos en el caso de The Doors interpretando a Los Ángeles Azules. Aquí la conversación consistió en hiperbolizar aún más el *punctum*: se ampliaron los contenidos, perspectiva y alcance de la conversación memética. Estos procesos de ampliación y transformación propician las dinámicas de transformación características de los memes que veremos más adelante.

5. CONVERSACIONES EN EL SEGUNDO NIVEL: PARAMEMÉTICA Y CONTRAPÚBLICOS

Los diferentes formatos de *internet memes* ofrecen distintas facilidades para participar en las conversaciones digitales. Tanto la imagen macro como los *gifs* animados suelen generar cadenas meméticas más abundantes y prolongadas en el tiempo. En los videomemes, por el contrario, es difícil encontrar diálogos digitales directos intensos. Esto se debe a varias razones. En primer lugar, técnicamente es más fácil crear e intervenir en una imagen estática o un *gif* animado. De hecho, muchas plataformas en línea y aplicaciones para teléfonos móviles ofrecen a los usuarios la posibilidad de generar automáticamente textos, superponer imágenes, variar o alterar videos y materiales descargados para generar este tipo de memes. En cambio, los videomemes requieren habilidades de edición audiovisual más específicas que no todo mundo posee y el acceso a programas un poco más complejos. Su reciclaje requiere más tiempo y dedicación que los anteriores.

Además, es muy relevante el tipo de redes sociales donde se difunden los memes. Existen las *redes generalistas* como Facebook o Twitter donde coinciden una gran variedad de personas con intereses muy diferentes. En cambio, las *redes sociales verticales o temáticas* se especializan en actividades específicas que facilitan el encuentro e interacción de usuarios que comparten determinados gustos, aficiones o intereses. Las *redes sociales nicho*, por su parte, son aún más específicas. Por ejemplo, Flickr está destinada a los aficionados a la fotografía, pero Catmóji se especializa en fotografías de gatos. La primera es vertical, la

segunda es nicho. Lo mismo ocurre con LinkedIn que es una red social para difundir perfiles profesionales en general, mientras que DeviantArt es exclusiva para artistas. Las imágenes macro y los *gifs* animados no solo se diseminan por medio de redes sociales horizontales o generalistas, sino que las encontramos también difundidas de manera muy intensa en redes sociales verticales o temáticas o incluso en redes nicho como 4chan, Imgur, Reddit, Tumblr, BuzzFeed, etc. En estos espacios especializados coinciden una gran cantidad de prosumidores interesados en este tipo de interacción, que poseen competencias y experiencia en la creación y alteración de estos formatos de internet memes y que participan asiduamente en estas conversaciones.

En cambio, los videomemes solo se distribuyen en redes generalistas, llamando la atención de un público muy amplio que no siempre cuenta con el interés o las competencias necesarias para crear o intervenir remezclas audiovisuales. Por ello, las conversaciones digitales que encontramos en este tipo de memética se concentran fundamentalmente en el segundo nivel, el de las *conversaciones parameméticas* o de los diálogos digitales discursivos o indirectos. Estos no se fundamentan en el *contenido generado por los usuarios* sino en las discusiones y comentarios escritos que acerca de estos se hacen en las plataformas donde se distribuyen, como YouTube o Facebook.

Para el estudio de las conversaciones parameméticas del videomeme *Cover Heavy-Cumbia* he analizado las copiosas conversaciones de once videos alojados en YouTube (ver Tabla 1). Todos ellos tienen una cantidad ingente de visionados y comentarios que los hacen una buena muestra representativa para estudiar las dinámicas principales de sus conversaciones discursivas o indirectas.

Se puede decir que, en general, cada meme construye su propia audiencia. Sus componentes interpelan a espectadores determinados, animándolos a interactuar con los comentarios que ya se han escrito o a proponer nuevos hilos de discusión paramemética. A continuación expondré diferentes tipos de interacción, comentarios y discusiones observados.

5.1. Celebración y continuación de la lúdica

La inmensa mayoría de comentarios, aproximadamente 80%, celebra el dispositivo de humor del meme con entusiasmo. Algunos comentarios siguen con furor la lúdica establecida ampliando el espacio de ficción inaugurado por el meme. Consideremos “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” que monta imágenes del concierto *Big Day Out* (Sídney, 1999) de Korn, con la música de “El Sinaloense”, son bailable del norte de México interpretado por la banda El Recodo, de Sinaloa (ver Video 7). Algún comentarista dijo que asistió al concierto “en Culiacán, Sinaloa”. Otro, a partir de un uso incisivo del doble sentido, afirmó que la presentación “fue en la explanada del parque de Tejeripóngo el chico”. Otro más reparó en que “cuando hacen el *slam* se parece a las fiestas de mi pueblo” (SaLaZ86 2007)¹⁸. “Metallica Norteña” combina imágenes de una interpretación en directo de “Master of Puppets” de la emblemática banda de thrash metal con el narcocorrido “La cruz de marihuana” interpretada por el Grupo Exterminador (ver Video 8). Muchos comentaristas jugaron con el nombre de la banda metal rebautizándola como “Nortallica” o “Marihuallica” al tiempo que afirmaban que con esta versión “Metallica volvió a sus orígenes” o que “este *cover* originalmente estaba incluido en [el álbum] *...And Justice for All* [(1988)] pero no se pudo [distribuir] por cuestiones de *copyright* y por eso se incluyó en su lugar “The Shortest Straw””. Otros participantes juzgaron que “Metallica cada vez toca

¹⁸ He normalizado la ortografía de los mensajes originales para hacerlos más legibles.

TABLA 1. VIDEOS ANALIZADOS EN RELACIÓN CON LAS CONVERSACIONES
PARAMEMÉTICAS DEL VIDEOMEME *COVER HEAVY-CUMBIA*

Nombre del Video	Usuario	Dirección url	Fecha de publicación	Número de visionados (hasta el 30/10/2018)	Número de comentarios (hasta el 30/10/2018)
El mejor <i>cover</i> de The Doors - Cumbia - Cómo te voy a olvidar	Arturo Alegría	https://www.youtube.com/watch?v=wbHXM5-lA-U	4/3/2010	146.235	127
El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo <i>cover</i>)	SaLaZ86	https://www.youtube.com/watch?v=vLgSbACZZpw	15/9/2007	1.892.846	1.193
Guns / La culebra	IBARECXRECORDS	https://www.youtube.com/watch?v=7QnE0oSfDgs	16/5/2009	743.447	477
Guns and Roses - Cumbia	lpdsl	https://www.youtube.com/watch?v=V8UiRneo5eg	21/6/2009	2.643.545	2.148
Metallica norteña	Oscar Correa	https://www.youtube.com/watch?v=k-leh1bjWyg	10/7/2007	1.263.486	859
Pink Floyd - Perfume de gardenias	ECHOES2131	https://www.youtube.com/watch?v=GbU5R2wrUwI	28/5/2009	140.737	76
Rammstein El Sonidito	IBARECXRECORDS	Desactivado. Ahora disponible en https://www.youtube.com/watch?v=kMIICtWCuAs&t=57s	26/8/2009	183.044	220
SlipKnot - himno de la cumbia	monkeyfunk91	https://www.youtube.com/watch?v=wug59nkyLUM	5/5/2009	853.758	1.153
SlipKnot - que levante la mano (parody)	Mark Such	Desactivado. Ahora disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ZJjW7-gjLI0&t=43s	23/10/2008	419.863	693
The Doors - Pasito tun tun (<i>cover</i>)	ECHOES2131	https://www.youtube.com/watch?v=g2fY83nGQF8	3/5/2009	2 mil 224	257
The Who - Cómo me duele	ECHOES2131	https://www.youtube.com/watch?v=x9PQ5r7obWI	6/5/2009	100.671	63

Elaboración propia.

mejores las rancheras” o que “se dejaron influenciar mucho por la gira latinoamericana” (Correa 2007).

El video meme “Guns/La culebra” monta imágenes de un concierto de la banda estadounidense Guns N’ Roses con “La culebra”, una antigua canción caribeña en versión quebradita por la Banda Machos de Jalisco, México (ver Video 9). Esta versión sonaba el 23 de marzo de 1994 en un acto multitudinario en el que fue asesinado el candidato oficial a la presidencia de México, Luis Donald Colosio. El video del magnicidio con “La culebra” de fondo fue tan extensamente difundido en ese país que existe ahí una fuerte memoria colectiva que asocia la canción con el crimen. Por ello, muchos comentarios mencionan el acontecimiento con un macabro humor negro: “Les arruinaré el chiste: COLOSIO!”; “solo faltó Colosio en el video”; “¡corre Colosio corre!”; “ahora entiendo el asesinato de Colosio”; “Pa’ mí que Axl Rose mató a Colosio” (IBARECXRECORDS 2009). En este mismo video podemos apreciar intervenciones que exploran con un humor autorreflexivo su experiencia con el meme: “¿cómo llegué aquí?”; “¡Por eso amo el internet!!!”. Un usuario comentó que “se supone que debería estar estudiando para uno de los exámenes más importantes de mi vida y [estoy] haciéndome pendejo aquí”. Algunos días después, otro participante le preguntó: “¿Qué tal te fue en tu examen carnal [hermano]? Jajaja”. Algunos, aprovechando el espacio ficcional que se abrió, llevaron aún más lejos la broma: “Lo vi en el 2068, lo que pasa es que en ese año después de una intensa guerra lo único que sobrevivieron fueron las obsoletas y enormes computadoras y sobrevivieron los servidores de YouTube y pues aquí estoy”; “¡like si lo viste después de la crisis nuclear del año 2078!” (IBARECXRECORDS 2009). En otro video un usuario comentó “Me dio 3 tipos de cáncer por escuchar esto” (Such 2008).

Hay otro tipo de comentarios que alaban y rinden culto a la creatividad del remezclador. En el video “El mejor cover de The Doors - Cumbia - Cómo te voy a olvidar” se lee: “si hubiera sabido tu nombre hace unos días te habría pedido a los reyes magos... les habría dejado whisky y oreos...” (Artal8 2010). Algunos usuarios señalan los principales *puncta* y momentos más cómicos comentándolos y resaltándolos. Pero también otros van más lejos y detectan nuevos puntos de humor que al parecer no estaban contemplados originalmente por los remezcladores. En “The Who - Cómo me duele” un usuario apuntó: “ojo en el segundo 0:39 el muchacho del público siguiendo el ritmo jajajajajaja” (ECHOES2131 2009b) (ver Video 10). Un espectador de “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” parece reconocer entre el público a alguien famoso: “sale el Robin Williams al segundo 0:06”; pero otro usuario le encontró parecido más bien con “Elton John” (SaLaZ86 2007) (ver Video 7).

Otro aspecto interesante de estas conversaciones es la comparación entre diferentes videos que integran el meme *Cover Heavy-Cumbia*. Con ello, estos diálogos se convierten en una instancia de negociación de canon donde se resaltan los videos más apreciados por la comunidad. Por ejemplo, “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” suele ser comparado con los memes que combinan Rammstein con la canción el Sonidito de los cuales hablamos en secciones anteriores. Para algunos usuarios el “cover” de Korn “no se compara con el grandioso *Das Kleine Ton*”; “este no queda [bien;] el que queda a la perfección es el de Rammstein El Sonidito”; “está chido, pero está más vergas [mejor] el del Sonidito”; “Aguanta [es bueno], pero no se compara con ‘El Sonidito’ de Rammstein”; “nah, está más bueno el de Rammstein - El Sonidito”; “Jajaja no tan rifado [bueno] como el Rammstein, pero quedó chido [bueno]”. Para otros “este y el Sonidito están chidos [buenos]”. En menor medida hay quien opina que “[el video de Korn] está más pitero [mejor] que el de Rammstein” o “ajajaja este es el más chingón” (SaLaZ86 2007).

“Metallica norteña” también es comparado: “maaalo el video, el mejor es el Sonidito de Rammstein, pero este quedó francamente malo”; “No, no quedó... dedícate a otra cosa o mejor ve el del Sonidito con Rammstein o [el de] Guns and Roses cumbia”; “...no está

muy bien sincronizado, mejor chequense [mirar] el de Rammstein ‘El sonidito’, ese sí es la mera neta [verdad]” (Correa 2007).

Varios usuarios aprovechan las conversaciones para hacer peticiones. Un comentarista de “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” sugirió que “no estaría mal [hacer] uno de Metallica interpretando La Cusinela” [tema tradicional de México cantado en lenguas originarias] (SaLaZ86 2007). Espectadores de “Metallica norteña” aconsejaron que “le hubieras puesto ‘Camelia la Tejana’ de los Tigres” [del Norte] o “haz uno de [la banda de rock progresivo] The Mars Volta” (Correa 2007).

Como vimos en secciones anteriores, IBARECXRECORDS realizó una respuesta a un video precedente que combinaba El Sonidito con Rammstein. Un comentarista no se percató que se trataba de un *diálogo digital directo* y le reclamó: “poco ingenio tienes eh... este video ya estaba desde antes con otro video de Rammstein, la idea ya te la habían ganado mi buen...”. En cambio, el usuario *zomenja*¹⁹ se incluyó en la conversación directa: “... está chingón [bueno] tu video, saludos carnal [hermano] y espero que revises el mío [su propia remezcla] y si puedes acéptalo como respuesta a tu video” (IBARECXRECORDS 2007). Desafortunadamente en el canal de YouTube de *zomenja* no queda rastro de su participación en este meme.

5.2. Cortocircuito, indignación y descortesía digital

Como señalé anteriormente, las remezclas que conforman este meme siguen el principio de *cortocircuito* según el cual un “texto mayor” es comprendido a través de un “texto menor” que desarticula su significado propiciando lecturas reflexivas sean críticas o satíricas. En López-Cano (2020: 166) señalé que para la inmensa mayoría de las audiencias del meme *Cover Heavy-Cumbia* el texto mayor está ubicado en la banda de imagen que representa a un grupo de rock trasnacional mientras que el puesto de “texto menor”, el que hace cosas sobre el mayor, lo ocupa siempre la música local latinoamericana. Entre el 15 y 20% de los comentarios de estas remezclas reaccionan airadamente y ofendidos por lo que consideran una afrenta a sus bandas de rock favoritas. En efecto, los objetos virtuales que compartimos en las redes sociales ya sean textos, imágenes, canciones, trozos de películas, series o videos de nuestras bandas musicales favoritas, no solo nos permiten mostrar y compartir nuestros gustos (Liu 2007: 252-53), sino que con ellos también hacemos públicos aspectos sustanciales de nuestra identidad en la red (Boyd 2014: 43-47). Por ello reaccionamos de forma enérgica cuando consideramos que alguno de nuestros objetos identitarios es ultrajado.

Comentarios como estos son frecuentes: “¡Esto es blasfemia!!!!”; “Metallica es lo mejor del metal no se tiene que comparar con esta música de pendejos, no lo vuelvas a hacer”; “¡con lo norteño ofenden la cultura de Metallica!!!”; “[si] nosotros los metaleros no nos metemos con sus músicas, ¿por qué ustedes tienen que ensuciar un tema de Metallica?... se nota que cada vez hay más ignorantes en este mundo”; “qué insulto tan mas grande has cometido ante Metallica” (Correa 2007); “cómo se atreven a poner a esa música corriente actuándola Korn, uno de los mejores grupos. No me importa que yo sea de México, ¡odio esta música!!!”; “qué estupidez, ¿cuál es la gracia de subir esto? Aguante Korn, deja de subir pelotudeces”; “respeto a Korn hijo de mil putas” (SaLaZ86 2007); “la cumbia es asquerosa, cómo pueden combinar esa música marginal con estos dioses vivos del metal [que son SlipKnot]” (Such 2008); “no echen a perder las imágenes de estos supergrupos [como The Who], poniéndoles esa porquería de música” (ECHOES2131 2009b).

¹⁹ <https://www.youtube.com/user/zomenja> [acceso: 14 de junio de 2023].

En las conversaciones paramétricas es fácil encontrarnos con insultos exacerbados contra los remezcladores que “ofendieron” a su grupo favorito como “Púdrete asquerosa sabandija”; “gente enferma, infame [...] cucarachas...” (Correa 2007); “¡hijo de puta bastardo!!!! ojalá tengas un accidente, quedes inválido y sordo y vivas muchos años en agonía!!!” (SaLaZ86, 2007). Pero estas expresiones no son exclusivas de esta memética: son consustanciales a la dinámica de las redes sociales. Es verdad que en la comunicación digital “las interacciones no necesitan de un encuentro cara a cara ni de la sincronización temporal”, por lo que estos medios potencian “la capacidad de la persona de presentar su identidad de manera controlada y selectiva, pudiendo decidir qué, cómo, cuánto y cuándo revela de su ‘yo’ a la manera de un *networked self*” (Serrano-Puche 2013: 359-60).

Sin embargo, en nuestra interacción en redes sociales también solemos con mucha frecuencia perder el control. La comunicación *online* “tiene más intensidad e inmediatez” que la presencial. Además, las plataformas, sus reglas y el medio le otorgan una “naturaleza informal y desinhibidora” (Gómez Cabranes 2013: 227). En ellas somos enfáticos, exagerados e hiperbólicos porque nos sentimos libres de escribir lo que sea, no hay moderadores ni censores, pero, sobre todo, estamos solos, sin la presencia física de los interlocutores. Esa ausencia impide construir espacios intersubjetivos que promuevan algo de empatía entre los participantes o que impongan autolimitaciones interpersonales como las que vivimos durante las interacciones corporeizadas o *in praesentia* (Martínez Rodrigo, Segura García y Sánchez Martín 2011). He aquí una de las contradicciones fundamentales de la comunicación en redes sociales: leemos y respondemos comunicaciones de una inmensa e indefinida masa de interlocutores, pero instalados en el más absoluto espacio íntimo, ahí donde somos más plenipotenciarios, pero también frágiles.

Por otro lado, sabemos que los comentarios ofensivos en redes sociales generan más reacciones que los moderados y atraen a muchos curiosos. El negocio de las plataformas digitales se fundamenta en la economía de la permanencia: cuando una conversación tiene más interacciones enfáticas, ofensivas y desproporcionadas, más atención genera y más permanecemos en el sitio. En efecto, “la lógica corporativa de estas plataformas, junto con sus características técnicas intrínsecas (algoritmos, botones y funciones), condicionan las interacciones sociales que albergan, así como también afectan fenómenos sociales y políticos más amplios”. La teoría actor-red de Latour (2005) asigna la misma agencia tanto a agentes humanos como los no humanos para explicar los fenómenos sociotécnicos. Por ello, el “estudio de la circulación del odio y la discriminación” en plataformas como Facebook no incumbe solo a las acciones de personas extremistas, sino que es necesario considerar la *agencia* que la propia plataforma introduce por medio de sus políticas, configuración y posibilidades de interacción por medio de los botones “me gusta”, “compartir”, “comentar” o “informar” (Ben-David y Matamoros-Fernández 2016: 1168).

Al tono exacerbado en redes sociales se le suele llamar *descortesía digital*. Es común que “la relación *on-line* propicie los comportamientos descorteses de los interactuantes”, pues en ella dejan de aplicar “las restricciones coercitivas que rigen en la sociedad *off-line*”. La iteración de este modo de relaciones genera “un proceso de naturalización de la descortesía” (Kaul de Marlangeon y Cordisco 2014: 159). La descortesía es “un comportamiento comunicativo que ataca, daña, denigra u ofende la *imagen social* del interlocutor; busca causarle un perjuicio o incide de manera negativa en el clima socioemocional de la interacción” (Kaul de Marlangeon y Cordisco 2014: 147). De este modo, la descortesía genera comunicaciones que “expresan actitudes de distancia emocional y confrontación” (Kaul de Marlangeon y Cordisco 2014: 159). La memética no solo no está exenta de descortesía digital: la retroalimenta y ofrece nuevos espacios para su expresión.

Por último, he de señalar que una parte de los conversadores digitales que se manifiesta amante del metal y fan de la banda “ofendida”, lejos de expresar indignación, se muestra

dispuesta a aceptar la broma. Por lo general critican las reacciones airadas e invitan a reírse del meme. Su discurso se expresa de forma moderada pero también puede recurrir a insultos descorteses: “Marihuaster of Puppets yeahhh jajaja, a mí me encanta Metallica, y el video está chingón [...] hay que reírse un rato. Los que se ofenden son unos putos posers que se creen fans, jódanse, seguro solo conocen la de ‘Master of Puppets’” (Correa 2007).

5.3. Contrapúblicos

Los estudiosos de los memes señalan la emergencia continua de *contrapúblicos* en las conversaciones digitales. Se trata de “escenarios discursivos paralelos en los cuales los miembros de los grupos sociales subordinados crean y circulan contradiscursos para formular interpretaciones oposicionales de sus identidades, intereses y necesidades” (Fernández Hasan 2007: 1). En la memética los contrapúblicos están integrados por usuarios que se valen de los medios participativos para encontrar apoyos a sus posturas de un modo que desafía, para bien y para mal, las opiniones, puntos de vista, modalidades de discusión y argumentos dominantes en la sociedad (Milner 2016: 115-121). Esto les permite, entre otras cosas, alejarse de la corrección política con que se abordan ciertas problemáticas en medios públicos tradicionales como la prensa, radio o televisión. En ocasiones, los contrapúblicos meméticos permiten expresarse a nuevas subjetividades renovadoras como el feminismo, grupos marginados, identidades LGTBI+, o los colectivos que promueven relaciones económicas alternativas. Pero en otros momentos, estos espacios sirven simplemente para dar rienda suelta a posturas racistas, fascistas, clasistas o machistas²⁰.

En el meme estudiado he detectado varios contrapúblicos. Por un lado, están los que, mostrando su desacuerdo con que sus bandas favoritas se remezclen con “músicas ruines”, aprovechan para expresar sus fobias al interior del propio metal. Para este sector, existen bandas “malas” a las cuales se puede satirizar, pero no a las “buenas”: “lo de Rammstein lo entiendo y hasta lo apoyo, pero ¿cómo editar a Metallica y más con norteña? Mejor vete a leer un libro o algo”; “che con esta te fuiste al carajo... con Guns and Roses no importa, es una mierda, pero Metallica chabón [chico]... se te fue la mano”. El propio mecanismo de cortocircuito de la remezcla y la mirada reflexiva que introduce a la banda “satirizada” funciona como una verdadera provocación en la que caen numerosos comentaristas y aprovechan la ocasión para enfatizar su animadversión para con algún grupo: “al menos esa norteña es más heavy que todo el material de Metallica después del ‘Master of Puppets’”; “está mejor así que como [suena Metallica] ahora”; “es la única banda que merece ser degradada de esta forma”; “a mí me gustaba Metallica hasta que metieron al putete mierdero de Jason Newsted que al fin terminaron mandando a la chingada solamente para empeorar; Metallica se acabó con la muerte de Clifford Burton le duela a quien le duela” (Correa 2007); “[esta es] la canción más satánica de Slipknot”; “Ojalá Slipknot triunfe en la cumbia, como no lo hizo en el screamo. Mucha suerte en esta nueva etapa”; “hasta esto es mejor que ‘slippop’” (Such 2008).

En ocasiones, en el seno de estos contrapúblicos y entre insultos soeces y descalificaciones tajantes, aparecen interesantes discusiones acerca de las sutilezas de los diferentes géneros y familias del metal; criterios de autenticidad y pureza musical. En el video “Metallica norteña” alguien quiso hacer historia: “los iniciadores del trash fueron D.R.I. que empezaron como hardcore punk y después como crossover, que del crossover nació el trash!!!!”. Sin embargo, otro comentarista reparó en el error ortográfico: “Metallica es ‘thrash metal’

²⁰ Para la noción de contrapúblicos véase Fraser (1990) y Warner (2012). Para los contrapúblicos en la memética véase Milner (2016: 115-149).

pendejo”; otro usuario abunda: “no es trash lo que interpreta Metallica, es Thrash Metal, le invito a instruirse, hay un gran camino entre Trash (Basura) y Thrash (Golpe o Agresión)” (Correa 2007).

Algunos usuarios arremeten no solo contra las bandas sino contra sus seguidores: “a los que escuchan Slipknot no se les llama metaleros, se les llama Posers”; “no entiendo por qué los fans de Slipknot dicen ser que son metal [...] pero los metaleros los vemos igual como un ‘regaytonero’ (Slipknot = ‘regayton’; [son] igual de comerciales, haz de cuenta que Slipknot es lo comercial en la industria del rock así como el ‘regayton’ lo es en la industria masiva musical)”. Ante estos ataques, otro usuario respondió enfático: “pero quiero saber por qué todos dicen que Slipknot no es metal [...] díganme ustedes que se la dan de metaleros, ¡solo porque se les pegó un tema de Megadeth! No saben nada...”. Otro usuario intenta argumentar con mayor profundidad: “Hay cosas que mezcladas quedan mal, para mí, no es el caso del Nu metal. [Este] no se basa solo en la mezcla con el rap, estaríamos hablando específicamente de rap metal (Slipknot no es banda rap metal), y hay bandas de mierda de ese género, no lo discuto, pero también hay buenas bandas” (Such 2008)

En el video “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)” varios usuarios comentan: “si eres metalera a morir no te debe de gustar Korn, por favor, entonces eres una mierda no metalera”. Otro comentarista intenta analizar la naturaleza de la banda: “ellos no tocan metal, sino rap-metal, el metal tiene varios subgéneros vos que sos metalero lo deberías saber. Además Korn no fue el primer grupo en tocar rap-metal, el primero fue Rage Against the Machine, los cuales por cierto apoyan a movimientos de izquierda como el EZLN. Además Rage Against the Machine tiene letras de crítica política, económica y social”. Sin embargo, no todos están de acuerdo: “Korn es una mierda y todos lo saben”; “... Korn es la mierda más comercial y barata que puede haber dentro de la música, ellos y los Jonas Brothers son la misma cagada. Ponte a escuchar metal europeo y aprende algo wey”. Un usuario angloparlante apoya el punto de vista anterior: “Korn es una puta basura, la música de mierda que interpretan está pensada para niños de 13 años. Es tan comercial como la jodida Britney. Mtv te ha lavado el cerebro como a la mayoría de los idiotas (dice Green Day). Tienes internet, ahora úsalo para obtener algo de cultura. Al menos trata de escuchar real Brutal Metal, niñato”²¹. Pero los fans de la banda no se conforman con esas desacreditaciones: “... para los que dicen que Korn es una mierda porque incluyeron cosas que no se [habían] experimentado en el metal, [debo] decirles que cuando incluyeron violines, chelos y sopranos con guitarras y bajos y voces guturales, muchos creyeron que sería una mentada de madre al metal, pero con esa mezcla salieron grupos como Nightwish, Lacrimosa, Apocalíptica, etc., que son excelentes bandas” (SaLaZ86 2007).

Hay contrapúblicos que muestran su desprecio por ciertas músicas y exhiben sin pudor alguno un profundo racismo: “... ¿cómo osas poner a los dioses de Metallica con esta [música... que] debería dar vergüenza en México [...] es una pinche mierda”; “A huevo, soy mexicano y soy metalero, pero no soy negro como la mayoría de los mexicanos, que asco ser negro como tú [...] es el precio que debemos pagar los verdaderos metaleros, nacos [persona de clase baja] que quieren ser como nosotros” (SaLaZ86 2007).

En el video “SlipKnot - que levante la mano (parody)” encontramos un enfrentamiento similar, pero, de manera completamente excepcional, los comentarios son para la música que ocupa el texto menor en la remezcla (ver Video 11). El video edita imágenes de la banda de metal alternativo con “Que levante la mano”, una exitosa cumbia compuesta por

²¹ Inglés original: *Korn is fucking garbage, the shitty music they play is intended for 13-year old kids. Is as commercial as fucking Britney. Mtv has brainwashed you as most of idiots (says green day). You have internet, now use it to get some culture. At least try to listen to real brutal metal kiddo.*

el argentino Alejandro Vezzani y que desde 2001 se ha grabado por innumerables artistas en toda Latinoamérica. Para el meme, el remezclador empleó la versión de los Hermanos Yaipén de Perú. Un usuario comenta que “es mejor la versión original de Américo”, un famoso cantante chileno. Otro comentarista le responde “¿versión original [la] de Américo?, ese puto solo hace un cover de la canción, esta es la original chileno culo roto de mierda” (Such 2008).

5.4. Indignados por el “texto menor”

Son extremadamente pocos los comentaristas que muestran una indignación similar a la anterior, pero en sentido contrario: se ofenden porque una música popular latinoamericana se combina con una banda de rock internacional. Su peso frente a la inmensa mayoría que se posiciona con la música metal es ínfimo. Muy rara vez se leen comentarios como este, que aparece en el video “El sinaloense (Maiz [Korn], el recodo cover)”: “no insulten a la banda el recodo no mamen”; otro usuario reacciona a esta opinión: “ese comentario [es] muy acertado, tal vez la banda deba ser del gusto de todos por ser mexicanos pero sí es triste ver gente que no le guste la banda norteño etc. y les guste Belinda, RBD y cosas por el estilo, siendo que la música de banda, el norteño y mariachi en verdad es MÚSICA” (SaLaZ86 2007).

Ahora bien, dentro de este espacio mínimo de opiniones, no todas las músicas latinoamericanas son valoradas del mismo modo. Para sus defensores, existen temas y bandas canonizadas y prestigiosas mientras que otros géneros son rechazados. En relación con el tema caribeño que se mezcla en “The doors - Pasito tun tun (cover)” un comentarista reacciona a un mensaje que ataca la canción bailable: “esa música es folclore, ¡no seas pendejo! ¡mierda el reggaetón y todo eso!”. Otro usuario en relación a la misma remezcla es más profundo: “Unos dicen que es un ‘insulto’ a The Doors. No veo por qué. Esta versión del ‘Pasito tun tun’ es de una calidad extraordinaria: La orquestación es maravillosa y el pianista se lleva por delante (de lejos) al pianista de The Doors. No tengo nada contra The Doors, solo que no veo por qué consideran a la música latinoamericana ‘inferior’” (ECHOES2131 2009a).

“Pink Floyd - Perfume de gardenias” consiste en imágenes del concierto *Pink Floyd Reunion - Live 8 2005* editadas sobre el famoso bolero cubano “Perfume de gardenias” interpretado en esta ocasión por la canonizada banda tropical mexicana La Sonora Santanera (ver Video 12). Un usuario comenta: “Me encanta Pink Floyd y por supuesto la Sonora Santanera”; otro abunda: “Pink Floyd es grande pero no considero que de ninguna manera se les ofenda al hacer esto [...] ponerle una rola [canción] de la Santanera está chingón [bien], la Santanera también fue una grandísima agrupación”. En plena discusión acerca de la calidad de estas dos bandas, otro usuario apunta: “Más bien tú no sabes de música, eres un cerrado que piensa que Pink Floyd es superior a la Sonora, sin entender que son distintas caras del mismo arte”. Otro remata: “Además, ¿han intentado tocar esas rolas [canciones]? ¿Están seguros que son Basura?” (ECHOES2131 2009c).

6. TRANSFORMACIÓN MEMÉTICA

A partir de las conversaciones digitales y las interacciones que ocurren principalmente en los diálogos digitales directos, los memes se transforman. Basados en el modelo de Barley y Tolbert (1997) relativo a las modalidades ciudadanas de interacción activa con las instituciones sociales, Wiggins y Bowers (2014: 11) detectan tres fases meméticas principales en las conversaciones digitales. En la fase de *mantenimiento* se instauran las reglas básicas

de memetización-iteración que se perciben en cada elemento. En la de *elaboración* las reglas se hacen más sofisticadas y complejas. Emergen detalles y los contenidos se alteran o aparecen nuevos elementos o transformaciones que expanden sus significados sin salir de los argumentos centrales. Por último, en la fase de *modificación*, las reglas meméticas se transforman paulatinamente hasta cambiar los argumentos, principios, narrativas y temáticas de discusión fundamentales.

Veamos por ejemplo el caso del meme *Travolta confundido*. Su fuente principal es la escena de la película *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, en la que Vincent Vega (John Travolta) entra a casa de Mia Wallace (Uma Thurman) quien lo observa por un sistema de cámaras y le habla sin que este la pueda ver. El segmento de la escena en el que Vega volteea a un lado y otro intentando identificar la fuente de la voz que escucha fue convertido en *gif* animado y subido a la red social Imgur el 17 de noviembre de 2012. Este *gif* se instauró como *meme fundador de base* (Shifman 2014: 609) de toda la memética posterior (ver Imagen 4). El proceso de viralización alcanzó un punto intenso hacia noviembre de 2015, cuando proliferaron los *memes igualitarios* (ver Imágenes 5)²². El mecanismo consistía en hacer aparecer a Vega en las más variadas situaciones para expresar perplejidad o confusión.

Durante su propagación por la red, una gran cantidad de memes garantizaron el *mantenimiento* de sus reglas básicas (ver Imágenes 6). Poco a poco la memética se fue sofisticando, lo que condujo a una ampliación de su argumentario principal dentro del proceso de *elaboración* (ver Imágenes 7). En determinado momento, el espacio humorístico se saturó y causó cierto hartazgo entre los usuarios de la red. Esto originó reacciones divertidas en contra de la continuada propagación del meme. Entonces el argumento principal de perplejidad y confusión se transformó radicalmente para sustituirlo por el hartazgo y el deseo de algunos prosumidores de que se detuviera la memética. Nuevas reglas meméticas aparecieron en esta fase de *modificación* (ver Imágenes 8).

Como hemos visto, en el meme *heavy cumbia*, como en todos los videomemes musicales, apenas existen los diálogos digitales directos. Por esta razón, la dinámica de transformación memética propuesta por Wiggins y Bowers es más difícil de apreciar de manera clara: no suele haber procesos paulatinos de *elaboración* y *modificación*. La versión de IBARECXRECORDS al meme de Rammstein interpretando el sonidito que hemos visto en secciones anteriores puede entenderse como la introducción de una fase de *elaboración*: a la regla básica de hacer cantar un tema latinoamericano “inadecuado” a una banda de metal, se añadió una narrativa ficticia y humorística que se puede sintetizar así: hay que deshacerse del tecladista. Hasta donde pude indagar, esta nueva ruta no se continuó.

Un caso de *modificación* lo apreciamos en dos remezclas que el usuario Alegarikous²³ subió en septiembre de 2014. En una vemos a AC/DC “versionando” el tema “Síndrome Camboya” de la banda de rock chilena Los Peores de Chile (ver Video 13). En la segunda aparece Guns and Roses cantando “Los Chicos Buenos (Bomberos)” de la banda también chilena Sexual Democracia (ver Video 14). En efecto, cambió el tipo de música con la que se combinan las bandas de rock. Aquí el metal *mainstream* ya no se articula con una música populachera y ruin latinoamericana, sino con otra banda de rock de la región con un arraigo extremadamente local y audiencias tan fieles como reducidas. De este modo, su alcance y poder de interpelación es más limitado en número y las reacciones e interacción son en extremo modestas: apenas una decena de comentarios.

²² El meme igualitario son todas las transformaciones e iteraciones elaboradas a partir del meme fundador de base (Shifman 2014, 611).

²³ <https://www.youtube.com/channel/UCbWzJj1gyNRMmgRYfvcgYw> [acceso: 14 de junio de 2023].

Otros casos de *modificación* son las remezclas que Francisco Escobar de México comenzó a subir a su canal de YouTube *Autumn's Midnight* a partir del confinamiento provocado por el COVID-19 en 2020. Se trata de versiones de baladas, cumbias y canciones juveniles en castellano en el estilo de Rammstein. Los arreglos son compuestos por el propio usuario, quien ejecuta tanto las voces como el acompañamiento instrumental. En ocasiones retoma algún elemento de una canción de la banda alemana y puede llegar a samplear algún trozo tanto de la canción en castellano como la de Rammstein. Pretende que el resultado tenga un alto grado de originalidad para evitar infracciones de *copyright*. Por lo regular usa videos de la banda alemana, pero en ocasiones los combina con fragmentos de videos de las bandas en castellano.

En “Los Ángeles Azules: 17 Años. Con un toque de Rammstein”, por ejemplo, adapta la cumbia original al metal sampleando solo un fragmento del bajo de “Mein Teil” de Rammstein (ver Video 15). En “Vuela Vuela. Al estilo de Rammstein” samplea dos sonidos característicos de “Du Hast” de los alemanes, los que aparecen alterados en altura y tiempo en su remezcla (ver Video 16). En “Jeanette: Frente A Frente. Al Estilo de Rammstein” samplea la voz de la cantante y la combina con la suya (ver Video 17). En este caso no toma ningún elemento de Rammstein ni el arreglo presenta ninguna referencia a ninguna canción específica de esa banda. Una de sus remezclas más logradas es, sin duda, “Rammstein-Engel. Versión Cumbia”; aquí la parte vocal fue sampleada y remezclada desde la grabación de la banda alemana, y el acompañamiento ha sido compuesto e interpretado por él (ver Video 18).

Escobar conocía los memes de los videos de Rammstein, incluyendo los que contienen el tema “El Sonidito” que hemos analizado. Sin embargo, no se propuso hacer una respuesta directa a estos. Su motivación principal fue la de pasar lo mejor posible el confinamiento divirtiéndose él mismo y a sus seguidores en YouTube, y también dotar de ganchos atractivos a su canal, que contiene diversas ofertas educativas y musicales. No obstante, no se opone a que la comunidad digital comprenda, interprete, comente y comparta sus remezclas como parte de esta memética: inevitablemente forman parte de ella (Escobar 2021).

7. CONCLUSIONES

Las conversaciones digitales que establecen los videomemes se articulan en cuatro niveles: *diálogos digitales directos*, *conversaciones parameméticas*, *propagación* y *consumo llano*. Al requerir competencias específicas en la edición audiovisual, los *diálogos digitales directos* o respuestas específicas a videos concretos, si bien son muy significativos, son más bien escasos en este tipo de memes en relación con otros formatos, como las imágenes macro o los *gifs* animados. En este nivel los prosumidores critican, amplifican, corrigen o mejoran las reglas meméticas de cada conversación. Las transformaciones se dan a nivel de la forma, contenido, estrategia argumental, punto de vista o temática discursiva del videomeme. En los ejemplos analizados vimos casos de perfeccionamiento del concepto general de una remezcla o la instauración de un argumento narrativo, que fue sugerido tanto por una idea presente en un meme anterior como por las posibilidades que ofrecían los materiales visuales y musicales de las fuentes empleadas en la remezcla. Esto confirma que es en la remezcla donde cobra todo su sentido una noción propia de *lectura en la era digital* (Middleton 2012). Los remezcladores muestran que conocen hasta en sus más mínimos detalles las fuentes con las que trabajan; son capaces de explorar todo un potencial exegético insólito y de detectar puntos de fricción y contacto entre materiales disímiles, mostrando habilidades de una comprensión lectora y audiovisual adecuada al medio digital con el objetivo de crear un discurso nuevo, cuyos contenidos no están en las fuentes empleadas.

La mayor parte de las conversaciones digitales que permiten los videomemes ocurren a nivel de *conversaciones parameméticas*. Cerca del 80% de los comentarios plasmados en las redes sociales donde se distribuyen, como YouTube o Facebook, celebran y continúan el contenido lúdico de cada meme. Algunas respuestas pueden llegar a ser realmente ingeniosas y divertidas. Una menor parte –entre el 15 y 20%–, pero muy intensa, son comentarios que expresan indignación. En su enorme mayoría son los seguidores de las bandas de metal internacional quienes protestan airadamente por la combinación de las imágenes de sus grupos favoritos con música ruin y populachera latinoamericana. El tono de estas discusiones está marcado todo el tiempo por la *descortesía digital* característica de los intercambios en redes sociales.

Estas discusiones permiten la formación de *contrapúblicos* o espacios donde los participantes se permiten insultos y descalificaciones que desbordan el marco de la corrección social. Entre las conversaciones que emergen de estos espacios destacan aquellos que expresan opiniones acerca de las propias bandas metal “satirizadas”. Con frecuencia se descalifica a las bandas consideradas como malas o “falsas”. En otros momentos encontramos reflexiones muy sutiles acerca de los diferentes géneros y familias del metal. Con mucha frecuencia hay insultos y descalificaciones con evidentes muestras de racismo, clasismo y odio hacia sectores sociales determinados.

Las conversaciones parameméticas afirman ciertos prejuicios en torno al valor de la música popular, dentro de estos destaca el que las bandas internacionales de metal representan “lo normal”, la “música verdadera”, mientras las músicas latinoamericanas expresan “excepciones de mal gusto” con las que se hace mofa de las primeras. Muy pocos comentaristas salen en “defensa” de las músicas latinoamericanas combinadas con el metal internacional. En general, cuando la música local es de una agrupación antigua y canonizada que goza de prestigio, nos encontramos con más defensores de la misma.

Los especialistas han detectado tres fases fundamentales en el desarrollo y transformación de una conversación memética: mantenimiento, elaboración y modificación. Estas se perciben especialmente en memes realizados en formato de imagen estática o *gifs* animados. Debido a su mayor dificultad de elaboración, en los videomemes musicales las pautas de transformación y desarrollo de las conversaciones se llevan a cabo de manera muy peculiar. Su proceso es intermitente y abrupto.

El trabajo presentado es de naturaleza cualitativa, sin embargo, el estudio de la memética musical audiovisual se podría enriquecer con la aplicación de metodologías cuantitativas. Del mismo modo, hay que notar que una parte importante de la base teórica empleada en este estudio proviene de las teorías meméticas propuestas desde los estudios de la comunicación. Esta perspectiva es evidentemente provechosa, pero también tiene límites. No solo es posible conceptualizar el intercambio de memes como *conversaciones digitales*; una perspectiva *performativa*, por ejemplo, podría abrir nuevas puestas de comprensión de estos fenómenos. Esta se ocuparía del estudio de lo que hace o pretende hacer un prosumidor cuando se integra en una memética, por ejemplo, ganar prestigio, lograr visibilidad, buscar aceptación social, movilizar sentimientos, lanzar ganchos publicitarios (*cyberbranding*), etc. Es necesario observar detenidamente el impacto de las lógicas meméticas en la construcción de identidad de miles de adolescentes que elaboran videos miméticos-meméticos en redes sociales como TikTok. Para ello, es necesario incorporar instrumentos de la antropología, psicología y sociología.

BIBLIOGRAFÍA

ARTALS

2010 *El mejor cover de The Doors - Cumbia - Como te voy a olvidar*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wbHXM5-IA-U> [acceso: 14 de junio de 2023].

BARLEY, STEPHEN, Y PAMELA TOLBERT

1997 "Institutionalization and structuration: Studying the links between action and institution". *Organization Studies*, XVIII/1, pp. 93-117. DOI: 10.1177/017084069701800106

BEN-DAVID, ANAT, Y ARIADNA MATAMOROS-FERNÁNDEZ

2016 "Hate Speech and Covert Discrimination on Social Media: Monitoring the Facebook Pages of Extreme-Right Political Parties in Spain". *International Journal of Communication*, 10, pp. 1167-1193.

BOYD, DANAH

2014 *It's complicated: The social lives of networked teens*. Yale: Yale University Press.

CORREA, OSCAR

2007 *Metallica Norteña*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k-Ieh1bjWyg> [acceso: 14 de junio de 2023].

ECHOES2131

2009a *The Doors - Pasito tun tun (cover)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g2IY83nGQF8> [acceso: 14 de junio de 2023].

2009b *The Who - Como me duele*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=x9PQ5r7obWI> [acceso: 14 de junio de 2023].

2009c *Pink Floyd - Perfume de gardenias*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GbU5R2wrUwI> [acceso: 14 de junio de 2023].

ESCOBAR, FRANCISCO

2021 Entrevista sobre sus remezclas "Al Estilo de Rammstein". Correo electrónico.

FERNÁNDEZ HASAN, VALERIA

2007 "Medios de comunicación y ciudadanía: Hegemonía y contrahegemonía desde el punto de vista de género". *Question*, I/13, pp. 1-8. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/321>

FRASER, NANCY

1990 "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Social Text*, 25/26, pp. 56-80. DOI: 10.2307/466240

GÓMEZ CABRANES, LEONOR

2013 "Las emociones del internauta". *Emociones y estilos de vida. Radiografía de nuestro tiempo*. Lourdes Flamarique y Madalena D'Oliveira-Martins (editoras). Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 211-43.

GUNKEL, DAVID

2016 *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*. Edición Kindle. Cambridge: MIT Press.

HAMILTON, HAMISH

1999 *Rammstein- Live aus Berlin*. DVD. Berlín: Done and Dusted Productions.

IBARECXRECORDS

2007 "IBARECXRECORDS - YouTube". Canal de YouTube. IBARECXRECORDS. 2007. https://www.youtube.com/channel/UCR3x5i3I7e_nZDyBWLDUiRQ [acceso: 14 de junio de 2023].

2009 *Guns / La culebra*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7QnE0oSfDgs> [acceso: 14 de junio de 2023].

KAUL DE MARLANGEON, SILVIA, Y ARIEL CORDISCO

2014 "La descortesía verbal en el contexto político-ideológico de las redes sociales". *Revista de Filología*, 32, pp. 145-62. URI <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4645>

KUHN, VIRGINIA

2012 "The rhetoric of remix". *Transformative Works and Cultures*, 9. <http://journal.transformative-works.com/index.php/twc/article/view/358>. DOI: 10.3983/twc.2012.0358

LATOUR, BRUNO

2005 *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.

LIU, HUGO

2007 "Social network profiles as taste performances", *Journal of Computer-Mediated Communication*, XIII/1, pp. 252-275. DOI: 10.1111/j.1083-6101.2007.00395.x

LÓPEZ-CANO, RUBÉN

2009 "Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo '84 Encore", *La experiencia artística y la cognición musical. Actas de la VIII reunión anual de la SACCoM*. Buenos Aires: Saccom. <https://www.dropbox.com/s/rwj6635688davgg/2009.Jarret.pdf>

2018 *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.

2020 "The Who live in Sinaloa. Videomemes musicales, punctum, contrapunto cognitivo y lecturas oblicuas". *Revista Musical Chilena*, LXXIV/233, pp. 151-173. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902020000100151>

2022 *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. 2a edición. Barcelona: Esmuc.

MARINO, GABRIELE

2015 "Semiotics of spreadability: A systematic approach to Internet memes and virality". *Punctum. International Journal of Semiotics*, I/1, pp. 43-66. DOI: 10.18680/hss.2015.0004

MARTÍNEZ RODRIGO, ESTRELLA, ROSARIO SEGURA GARCÍA, Y LOURDES SÁNCHEZ MARTÍN

2011 "El complejo mundo de la interactividad: emociones y redes sociales". *Revista Mediterránea de Comunicación* 2, pp. 171-190. DOI: 10.14198/MEDCOM2011.2.10

MIDDLETON, KIM

2012 "Remix video and the crisis of the humanities". *Transformative Works and Cultures* 9. DOI: 10.3983/twc.2012.0349

MILNER, RYAN

2016 *The World Made Meme. Public Conversations and Participatory Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

PAVIS, PATRICE

2000 *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza*. Barcelona: Paidós.

SALAZAR

2007 *KoRn. El Sinaloense (Maiz, El Recodo Cover)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vLgSbACZZpw> [acceso: 14 de junio de 2023].

SERRANO-PUCHE, JAVIER

2013 "Vidas conectadas: tecnología digital, interacción social e identidad". *Historia y Comunicación Social*, 18, pp. 353-364. DOI: 10.5209/rev_HICS.2013.v18.44249

SHIFMAN, LIMOR

2014 *Memes in Digital Culture*. Edición Kindle. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

SOARES, THIAGO

2017 *Ninguém é perfeito e a vida é assim. A música brega em Pernambuco*. Recife: Outros Críticos.

SUCH, MARK

2008 "Mark Such - YouTube". Canal de YouTube. Mark Such. 2008. <https://www.youtube.com/channel/UC8wjzXVypIOwTCIB6I9oNRg> [acceso: 14 de junio de 2023].

- TARASTI, EERO
1994 *A theory of musical semiotics*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- WARNER, MICHAEL
2012 *Público, públicos, contrapúblicos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WIGGINS, BRADLEY E., y G. BRET BOWERS
2015 “Memes as Genre: A Structural Analysis of the Memescape”. *New Media & Society*, XVII/11, pp. 1886-1906. DOI: 10.1177/1461444814535194
- YÚDICE, GEORGE
2017 “Músicas plebeyas”, *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*. Graciela Maglia y Leonor Hernández Fox (editoras). Bogotá: Universidad Externado de Colombia, pp. 105-148.
- ŽIŽEK, SLAVOJ
2006 *The Parallax View*. Massachusetts: MIT Press.
- ZUMTHOR, PAUL
1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

Perfiles de usuarios en YouTube no mencionados en la bibliografía

- ADAIR CAMACHO
<https://www.youtube.com/channel/UC70Hac9B4MJmbiPdyOoWwcv>
- ALEGARIKOUS
<https://www.youtube.com/user/alegarikous/videos>
- ECHOES2131
<https://www.youtube.com/channel/UCjpAWLjtdpHWpI4XfLXMJA>
- ENRICO FARNEDI
<https://www.youtube.com/channel/UCyB0uZi3u53spweiH43wz6g>
- FEDE PRAML
<https://www.youtube.com/user/federicopraml>
- AUTUMN'S MIDNIGHT (FRANCISCO ESCOBAR)
<https://www.youtube.com/channel/UCsxe7lNZyMGyGdt4kLGgzxA>
- KIKE LOZANO
<https://www.youtube.com/channel/UCEPknUGQ0OekW0HF3h29cYQ>
- MIGUEL ROLDÁN
https://www.youtube.com/channel/UC_Jl0VQRHJeTXSxTi6A1mPg/featured
- MORKECHO666, AHORA HAZLMONITO
https://www.youtube.com/channel/UC6He_fwMgVOvxQJnrX0hNFQ
- SPY PERÚ
https://www.youtube.com/watch?v=buQLthfDj6Y&list=PLMbKykVUcdwQ8QE1Qxd_I4DGnQPknJzn8&index=3
- TIO WAKA
<https://www.youtube.com/c/EITioWaka/featured>
- VIDEOTECES
<https://www.youtube.com/user/soyntec12>