
La era *remix**

Paolo Fabbri

Es evidente que la nuestra es la cultura del *remix*.

L. MANOVICH

Un plagio por anticipado

Los conceptos fuera de uso tienen la cola larga, especialmente cuando llevan prefijo. Hay quien se inquieta por el fin de la deconstrucción, quien anhela una vuelta al neorrealismo, quien suspira por el vétero-marxismo y quien augura un ordenador convertido en meta-medio, super-máquina cultural. Para muchos, en suma, lo postmoderno es un sustantivo de los años ochenta y el *remix* el «ábrete sésamo» de los dos mil, el marcador que deberíamos añadir a nuestros favoritos teóricos.

Me siento más próximo a J. F. Lyotard, que prefería aplicar a lo moderno el prefijo «ana-»: no para investigar sus reliquias sino para repensar sus fundamentos y sobre todo sus derivas. El rasgo

* Este artículo y los tres siguientes componen un *dossier* publicado, con el título «Total Remix», en la revista italiana *Alfabeta2*, 16, febrero 2012.

fundamental de esta «modernidad reflexiva» es la gran conversión numérica que halla en los medios su ambiente y organología. Entonces: en el espacio de una comunicación invasora, impregnadora, ¿dónde situar el *remix*, actividad colectiva en red que busca la reapropiación y reelaboración de la textualidad digital?

En primer lugar reencontrando su genealogía para poner en claro su originalidad. Las vanguardias históricas, de los dadaístas y los surrealistas al OULIPO y el grupo 63, siempre practicaron la apropiación y la construcción recombinatoria de textos heterogéneos. Un ejemplo entre tantos, explícitamente citado por ideadores del hipertexto como Ted Nelson, es William Borroughs, que aplicó a todos los medios –pintura, música, fotografía, cine– la estrategia del *cut-up*: descomposición y *collage*. Con un plagio por anticipado (Queneau), entre los 60 y finales de los 70 *the fold in method* ha sido una fuente impersonal de inspiración artística: «cortar la sucesión de las palabras para escuchar de nuevo su voz». Una práctica elitista, aunque los textos de la vanguardia mezclasen alta cultura y cultura popular. Breton había expulsado del grupo surrealista a Tristan Tzara, que pensaba que «la poesía es para todos», pero es al dadaísta a quien el tiempo le ha dado la razón. Hoy la innovación no está ya del lado del autor/productor/difusor. Las tecnologías digitales con la transformación del ordenador personal en *personal web* permiten la realización colectiva de la actividad de las vanguardias; convertir sus consignas en un boca a boca. El *software*, escritura que subyace a todo sistema de signos, es el meta-medio semiótico que se ha hecho con el poder.

Semiodinámicas textuales

En el *world wide web* un documento electrónico es un *mix* de elementos que ofrece contenidos compuestos de diversas sustancias

expresivas. Su presencia y circulación reticular se expresa en forma comunicativa a través de sistemas heterogéneos de lectura y re-escritura. La comunicación es simultáneamente transitiva y reflexiva (*read/write*): idiosincrática e ideosincrática, permite la negociación dinámica y permanente de la textualidad en red. A la asimetría Emisor/Receptor de los vétero-medios sucede una alternancia comparable a la de los pronombres personales en la conversación: el yo pasa a ser tú y el tú se convierte en yo. Cuando el individuo mediático se vuelve co-individuo (Deleuze) gracias a la participación en las redes, el papel del receptor es constituir un paso intermedio de la transmisión de mensajes. En la *new web* el *top/down* se convierte en *down/top* por medio del *blog* y del *chatroom*, *peer-to-peer-network*, *podcast*, foros, juegos *multiplayer*, etcétera. Una «wikitextualidad» que es el resultado de la colectividad de las aplicaciones.

Este cambio de la enunciación en red provoca el inédito frenesí de todos los tipos de *remix* y *mashup* textuales: de la ficción a la información, de la música a la parodia política. Al editor de textos lo ha sustituido el mezclador de textos: «re-mensaje» surgido de la colaboración de masas donde los textos viven en estado de traducción semiótica entre variantes, hallazgos casuales e invenciones. Un montaje de atracciones y distracciones que, aun privado del carácter emancipador en que confiaba la teoría crítica, ve cómo se replantean sus implicaciones y repercusiones.

Textos criollos

En el ambiente Internet los mensajes crecen del medio, como la hierba: no se someten a una aprobación última, como los sondeos de opinión, sino a una reformulación permanente por medio del *remix* y del *mashup*.

No es fácil describir la semio-dinámica (Sloterdijk) de una redistribución de las multiplicidades que va mucho más allá de los atributos «postmodernos» de la apropiación y la cita. El *remix*, por ejemplo, es un tratamiento más de fusión que de contraste, opera en bucle y previendo otros *remix* futuros (Manovich). Tampoco el *mashup* cinematográfico, que superpone diálogos, imágenes y sonidos de películas distintas, se puede reducir al montaje tradicional. Conserva en efecto la referencia musical del mensaje de los DJ, que además de mezclar y optimizar las señales, genera versiones alternativas y textos innovadores. Los textos que aquí surgen son masterizados –amalgamados y optimizados–, pero sobre todo copiados, cortados, pegados, transformados, juntados; el ritmo se transforma por medio de la amplificación o la disminución de las duraciones. En los arreglos no se modifican las partituras sino las interpretaciones.

A las metáforas materiales del bricolaje y el reciclaje –convertir en historias los restos de otras narraciones (véase el *found footage*)– o de la biología –viralidad e hibridación–, prefieren la indicación del étimo criollo de *mashup* («destruir»). Sus resultados textuales pueden ser alternantes o alternativos: *pidgin* empobrecidos o variantes indiferentes, pero también enriquecimientos constructivos de significado, procedimiento que precisamente caracteriza a las lenguas criollas.

Dada esta elasticidad de los lenguajes y las potencialidades ofrecidas por la apertura de los sistemas de signos ¿cómo actúa el *remix* textual? En primer lugar por ejemplificación: mediante el despliegue de rasgos muy acusados en muchos planos semánticos y expresivos de la textualidad (icónicos, verbales, fonográficos, tipográficos, fotográficos y cinematográficos, etc.). Luego, a través de la permutación secuencial de los módulos: de la redocumentación a la narratividad, de los ritornelos y la acumulación de centones a la argumentación. Modificando en caso necesario las instan-

cias de enunciación, es decir cambiando los puntos de vista. Por último, en el plano discursivo, por medio de conversiones retóricas de estilos y géneros (degeneración y regeneración). Aquí se sitúan los homenajes y las cortesías, las citas, los subrayados y las alusiones, las ironías y las sátiras que suponen una maraña de referencias directas y de menciones oblicuas que crean y sostienen una intertextualidad compartida. Un canon móvil y difuso que funciona gracias a la experimentación y a imprevistos accidentes. Un espacio semiótico que está permanentemente alisándose y estriándose.

Fellinerías

Un ejemplo sumario, entre tantos posibles: el *mashup* de algunas películas de Federico Fellini, que multiplican repeticiones y sorpresas, variaciones metafóricas de propiedades ausentes del texto original y completamientos totalmente inesperados. La operación de *remix* se realiza habitualmente sobre los textos más conocidos y accesibles –*Ocho y medio*, *Casanova*, *La Dolce Vita*, etc.–; especialmente a partir de *found footage* o tráilers de promoción de las películas, que se presentan ya como ejemplificaciones compactas. Las instrucciones para el formateo invitan tal vez a descargar el vídeo «formateando el color de las letras, el color del fondo y los bordes, la velocidad de reproducción del texto» –para colgarlo en You Tube ¡o para servirse de él como karaoke! La operación de *mashup* está normalmente sobredeterminada por la música: en un caso (*Ocho y medio* + Eminem) el *mashup* superpone al (falso) tráiler de *Ocho y medio* el vídeo de una conocida canción rap, *Lose yourself* (de *8 Mile*, la cifra que probablemente ha puesto en marcha la asociación). El texto de Eminem continúa y retoma el mensaje inquieto y problemático de la película y con un apóstrofe destinado a aprovechar la ocasión («*one shot, one opportunity*») exhorta a avanzar «hacia un

nuevo orden mundial». El mismo tráiler de *Ocho y medio* ha sido en cambio acelerado y mezclado con una canción de Arcade Fire, *My body is a cage*, donde la inseguridad creativa del protagonista de la película se expresa a través de un bloqueo somático y semántico. Puesto que la forma de los pensamientos no encuentra la vía del lenguaje («*Thought my language is dead / still the shapes fill my head*»), el estribillo augura o afirma la unidad del espíritu y el cuerpo (*Casanova* + Arcade Fire). Más todavía: mientras que en el célebre baile de Casanova con la autómatas-marioneta o en *Ensayo de orquesta* las imágenes se transcriben tal cual y la banda sonora cambia por completo, en una versión de *La Dolce Vita* (Fellini + *Requiem for a dream*) es la banda sonora la que queda, mientras que las imágenes narran un vago sueño adolescente.

La intención puede ser seria, alguna vez crítica y más a menudo satírica; en todos los casos contribuye activamente a reconocer, a alterar, pero también a hacer surgir propiedades textuales muy distintas de las que propone como hipótesis una estética (pasiva) de la recepción. Calcando el término de «contextualización», el semiólogo habla de des-textualización e in-textualización.

Hacer mundos

Las técnicas facilitan pero no determinan; poner el mundo en red no significa dar un mundo a la red. Los fenómenos y las experiencias que hemos descrito no son el silicio filosófico de la cultura informatizada. Pueden servir sin embargo de modelo al pensamiento constructor de los Mundos de significación. Según Nelson Goodman (Laterza, 2008), filósofo de lo simbólico, los mundos que habitamos se generan a partir de otros mundos por medio de recomposiciones y descomposiciones, reconsideraciones, subrayados, reorganizaciones, supresiones, integraciones y defor-

maciones. Un mecanismo de *remix* que arroja nuevas luces sobre las variantes textuales y las traducciones entre culturas.

En el plano de las prácticas, por último, las operaciones colectivas de *mashup* son una cadena de seísmos que desbaratan el ecosistema de la propiedad intelectual y de la industria cultural. El *software* y las obras de la inteligencia, es decir los textos de una cultura en estado de traducción, son bienes colectivos, recursos comunes creativos (*common pool resources*, para los españoles *procomún*) a los que habría que eximir ya de los derechos de autor. Conectividad no es lo mismo que convivencia; la interactividad puede llegar a convertirse en solidaridad a través de la coexistencia entre textos del pasado analógico y del presente digital dentro de un proyecto de futuro.

P. F.

Traducción: *M. S.*

BIBLIOGRAFÍA

- Fabbri, P., «Eterografie di N. Balestrini», in *Parole da vendere*, Galleria Di Maggio, Milán, 2006.
- «Wikipedia, la mega-enciclopedia del web», in V. A. *Texture*, ed. de S. Jacoviello, Protagon ed., Siena, 2009. (Traducción española, «Wikipedia, la megaenciclopedia de la red», *Revista de Occidente*, 343, diciembre 2009).
- *Fellinerie*, Guaraldi, Rimini, 2011.
- Goodman, N, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma, 2008.
- C. Elgin, *Ripensamenti in filosofia, altre art e scienze*, Et al. Editore, Milán, 2011 (pref. P. Fabbri).
- Manovich, L., *Software culture* (Software takes Command), Olivares ed., Milán, 2010.