



Remezclando la realidad:

Remix, apropiación y resistencia cultural en el Brasil contemporáneo.

Requisito parcial para optar al título de Magíster en Literatura

**MAESTRÍA EN LITERATURA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**2015**

**DAVID ANDRÉS MARTÍNEZ HOUGHTON**

**Directora:**

**Dra. ANNA PAULA DE OLIVEIRA**

Yo, David Andrés Martínez Houghton, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Historia en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría, excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

David Andres Martínez Houghton

Julio 10 de 2015

## Tabla de contenidos

Prefacio: Todo es Remix .....	4
1. De cómo los tornamesas se tomaron el mundo: aproximación histórica al concepto de Remix .....	11
1.1. Standing on the shoulders of giants .....	11
1.2. ¿Y dónde está el original? .....	17
1.3. La reproductibilidad técnica como impulso para la apropiación creativa .....	29
1.4. La música electrónica: o cuando la técnica superó al virtuosismo .....	37
1.5. La apropiación llega al Caribe en forma de Dub: el nacimiento del Remix.....	43
1.6. El Rap: apropiación y crítica a la modernidad en los guetos del Bronx.....	50
1.7. Remix y literatura.....	57
2. Antropofagia cultural en el Brasil contemporáneo.....	68
2.1. El modernismo brasileño: la apuesta por la apropiación.....	68
2.2. El bossanova: apertura y apropiación cultural para un nuevo Brasil.....	76
2.3. El tropicalismo: la imaginación pop enfrenta a la junta militar.....	82
2.4. El manifiesto como vehículo de transgresión.....	90
2.5. El Remix en Brasil: entre la resistencia y la imaginación digital.....	95
2.6. El mangubeat: el manifiesto se viste de maracatu.....	103
2.7. Remix literario en Brasil: la antropofagia en versión digital.....	108
2.8. El Manifiesto Sampler: literatura hecha por DJ's.....	113
Epilogo: Welcome to the pirate world.....	119
Bibliografía.....	122
Documentales de referencia.....	125
Discografía citada.....	125

## PREFACIO

### Todo es Remix

“Los hombres cambian menos de ideas  
que las ideas de disfraz.  
En el decurso de los siglos  
las mismas voces dialogan”.

Nicolás Gómez Dávila, *Escolios a un texto implícito*.

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

Anatole France, *Apología del plagio*.

Aún no finalizaba el invierno del año 1991 cuando la agrupación de música experimental californiana Negativland, conocida por crear a partir de la mezcla del trabajo de otros artistas con audios de la cultura de masas, lanzó su polémico EP titulado *U2*. Remezclando fragmentos procedentes de temas de la agrupación U2 con la voz del célebre presentador y locutor estadounidense Casey Kasem, la agrupación Negativland hizo una interesante versión de una canción ampliamente difundida por las estaciones radiales de la época, añadiéndole una serie de efectos de sonido que suponen una transformación considerable del tema original. Meses después de lanzar el disco, la compañía discográfica Island Records, propietaria de los derechos de las canciones de U2, demandó a Negativland por la utilización de la letra U y el número 2 en la portada de su EP, así como por la apropiación de fragmentos de la canción “I still haven’t found what i’m looking for” (*The Joshua Tree*, 1987).

El argumento de los abogados de Island se reducía a que el uso de un nombre similar para el disco inducía a error a los fanáticos, quienes comprarían el disco de Negativland como si fuera

de la banda irlandesa, que estaba a punto de anunciar su nuevo disco *Achtung Baby* (1991). Por otro lado, demandaban también una supuesta violación al copyright<sup>1</sup>, pues las canciones del EP se basaban evidentemente en material ya escrito por los miembros de U2, al parecer únicos con el derecho a usar un nombre que, entre otras cosas, había sido tomado de un submarino utilizado durante la segunda guerra mundial. Finalmente, Negativland fue obligada a cambiar el nombre de su álbum. Años más tarde, los miembros de la banda californiana editarían un libro-CD titulado *Fair Use: The Story of the Letter U and the Numeral 2* (1995), en el que hicieron una declaración bastante interesante sobre la circulación libre de las ideas.

Más allá de los pormenores del asunto, que a pesar de su relevancia no pasa de ser uno entre tantos similares, lo que representaba cada una de las partes interesadas en el litigio no era solo una perspectiva legal y financiera sobre el negocio de la música, sino también una concepción muy específica sobre lo que significan conceptos como autor, originalidad y creatividad, todos ellos centrales en las reflexiones sobre arte y literatura. Por un lado, la idea de que la creatividad es un asunto exclusivamente individual, en donde la inspiración llega al autor para que este cree una obra única; el autor, por ende, sería el dueño absoluto de estas ideas. Esta perspectiva, defendida especialmente por algunas instituciones culturales que se benefician económica y políticamente de ella, está ligada de forma indisoluble al individualismo engendrado por la modernidad europea y supone un problema estético de gran alcance.

Por otro lado, la idea de que existe un patrimonio cultural común que, a la manera de un palimpsesto, puede ser reescrito y recreado de diversas formas por los artistas. La originalidad aquí reside, no en el carácter primigenio de la expresión, sino en el trazo distintivo que cada uno

---

<sup>1</sup> Dado que se trata de un término que será usado con frecuencia a lo largo de todo el trabajo, es preciso advertir que se preferirá en su versión en inglés por describir mejor la naturaleza del problema a tratar. Al traducirlo por Derechos de autor se omite la referencia a la palabra copia, punto central en el análisis del remix y la apropiación cultural.

puede darle a aquello de lo cual se apropia. Esta perspectiva ha sido defendida de forma más o menos marginal a lo largo de los últimos dos siglos, especialmente por algunos artistas y movimientos de vanguardia, viviendo un importante auge desde hace aproximadamente cuarenta años, cuando el desarrollo de ciertos recursos técnicos hizo que la apropiación fuera un hecho inevitable. Para cuando Negativland publica su EP, la historia del Remix, práctica por la cual son demandados, tiene ya casi dos décadas de haberse introducido en la música, al tiempo que se asienta sobre la experiencia de una infinidad de precursores, ignorados o confesos, que ya desde mucho antes se aventuraban por el camino de la apropiación cultural y la remezcla.<sup>2</sup>



(Portada del EP de Negativland titulado *U2*)

Sin temor a equivocaciones, podría afirmarse que gran mayoría de las culturas a través de los siglos han concebido su patrimonio simbólico como algo común, sin otorgar mayor importancia a la individualidad detrás de la creación. Incluso en otros ámbitos más lejanos – pero no por ello menos pertinentes – como la genética, la mezcla interminable de información a

---

<sup>2</sup> A lo largo de este ensayo entenderemos el concepto de apropiación como un rasgo central de ciertas prácticas artísticas y que consiste en la toma de elementos (fragmentos, citas, temas, historias, etc.) para reinscribirlos en un contexto nuevo en el que, sin embargo, conservan algo de la obra de la cual provienen. En este sentido, el concepto de apropiación se entiende en la misma línea que lo plantea Arnd Schenider (*On Appropriation*; 2003) cuando afirma que es un proceso cultural complejo en el que un artista o grupo de artistas toma prestadas citas y contenidos del patrimonio cultural del que dispone, muchas veces como una solución estética frente a un conflicto determinado.

través del ADN funciona en parte como una gran máquina de sampler, en la que se toman “prestados” elementos de uno y otro lugar para dar origen a una nueva vida, reescritura de las vidas anteriores que la hicieron posible. Esta misma red de mezclas, préstamos, copias y demás apropiaciones se extiende desde la biotecnología y el diseño de software, pasando por buena parte de la música popular contemporánea e incluso el cine, hasta llegar a los más innovadores proyectos literarios.

Antes que hablar de una actitud creativa excepcional, es preferible concebir la apropiación como el constante y deseable flujo de ideas a través de los siglos, los pueblos e incluso las literaturas. La aparente novedad de estos fenómenos de apropiación no es más que la amplia visibilidad que les ha permitido el desarrollo de la técnica, llegando a un punto en el que la disposición de información y de medios para resignificarla ha alcanzado niveles insospechados. Ante un panorama de potencial libertad creativa, las personas crean, hablan, expresan, no importa si para hacerlo tienen que valerse de la palabra ajena, del *beat* ajeno. Algunos, por supuesto, se molestan; otros aprovechan. Este ensayo pretende hacer una aproximación a la forma en que la apropiación ha hecho su aparición más contundente: el Remix, así como a algunos artistas, movimientos y gestores que han promovido su uso como una forma de resistencia estética y política frente a la marginación social.

Originado en pequeños estudios artesanales de la ciudad de Kingston, el Remix constituye el punto de inflexión en la historia de esta polémica entre dos visiones del arte y la cultura. Entendido originalmente como el conjunto de técnicas musicales que, a través de las posibilidades que brinda la tecnología, permiten remezclar, alterar y extender fragmentos ya existentes hasta convertirlos en nuevas creaciones, el Remix es sin duda uno de los fenómenos de mayor influencia en las últimas décadas. Su impacto ha ido creciendo con el paso de los años,

viviendo una expansión vertiginosa desde la aparición y desarrollo de internet y la consiguiente versatilidad de la cultura digital. Partiendo del universo de la música popular, sus principios se han extendido a otros contextos de la cultura.

Apropiar, alterar y crear, estos tres movimientos esenciales en el Remix, pueden verse con frecuencia en otros ámbitos, incluyendo la literatura, una práctica artística que a menudo ha sido cuestionada por su relativo alejamiento respecto de este tipo de transformaciones. Desde las infinitas remezclas de todo tipo de artistas, géneros y ritmos, pasando por la gran cantidad de montajes de video amateur o profesional que se suben a portales como Youtube, se trata de una tendencia presente en la cotidianidad de miles de personas. Es precisamente esta omnipresencia de los principios del Remix la que nos lleva a proponerlo como un fenómeno de amplio alcance y no sólo como una técnica propia del arte musical.

Un hecho que ilustra esta expansión a contextos culturales diversos y heterogéneos, es el caso particular de la música y la literatura del Brasil, en donde el Remix se ha convertido en una constante creativa. Relacionado con una tradición artística de apropiación cultural que va del modernismo paulista de los años veinte, pasando por el bossa-nova y el movimiento tropicalista de los sesentas, el Remix en Brasil ha tomado caminos diversos e interesantes como el Tecnobrega, género musical gestado en el norte del país, así como la literatura Sampler, promovida por escritores y académicos como Leonardo Vila – Forte y Mauro Gaspar. La receptividad que ha habido en este país en torno al Remix y sus posibilidades creativas e incluso pedagógicas no se reduce a los músicos y escritores que lo han puesto en práctica. Desde comienzos de la década del dos mil ha habido una paulatina incorporación de esta práctica en el contexto de la educación musical en escuelas y colegios públicos, principalmente durante el ministerio de cultura de Gilberto Gil. En este sentido, la premisa de este ensayo es que el Remix,



en tanto tendencia relevante de la dinámica cultural contemporánea, está presente en el arte y la literatura de formas diversas y complejas, una de las cuales resulta especialmente pertinente para el contexto latinoamericano: el caso de Brasil y la persistencia en este país de una tendencia a la apropiación y al Remix.

Es importante mencionar aquí que esta perspectiva de acercamiento al Remix no es algo inusual en el panorama académico actual. Con especial importancia en los Estados Unidos, los estudios sobre el Remix han adquirido gran notoriedad en los últimos años. Siguiendo al investigador estadounidense Eduardo Navas, “as a form of discourse Remix affects culture in ways that go beyond the basic understanding of recombining material to create something different. For this reason, my concern is with Remix as a cultural variable that is able to move and inform art, music, and media in ways not always obvious” (3; 2012).

Se trata de un campo de reflexión novedoso y pertinente, especialmente porque su consideración supone, como ya se mencionó, una serie de cuestionamientos sobre la figura del autor, el trabajo creativo y la propiedad intelectual. Trabajos diversos como el que vienen desarrollando el abogado Lawrence Lessig y su iniciativa *Creative Commons*, la profesora Rosalind Krauss o el poeta Kenneth Goldsmith, sin dejar de mencionar la influyente serie documental titulada *Everything is a Remix* (Kirby Ferguson, 2012), son apenas algunas muestras de la notoriedad que viene ganando el asunto. Más allá de esta visibilidad en el panorama público, lo que sugiere este cambio de perspectiva es que estamos asistiendo a una transformación significativa en las formas de hacer y percibir el arte. Pese a la presión económica y política que aún ejercen aquellos que se niegan a este cambio, la proliferación de prácticas asociadas al Remix es una apertura para que cada vez más personas, antaño excluidas

de toda posibilidad de expresión artística, tomen control de un patrimonio cultural colectivo que puede y debe seguir enriqueciéndose.

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

“Nuestro tiempo,  
devoto de la ignorante superstición de la originalidad,  
es incapaz de leer así”.

Jorge Luís Borges,  
Prólogo a la poesía de Francisco de Quevedo.

“Todo navío que llega a América sigue la ruta abierta por Colón.  
Toda novela es deudora de Homero.  
Todo carpintero que cepilla con su garlopa  
lo debe al genio de un inventor olvidado”.

Ralf Waldo Emerson, *Hombres Representativos*.

### **1.1. Standing on the shoulders of giants**

Ningún artista crea desde cero. Todos hacen parte de un amplio espectro cultural del que inevitablemente se alimentan para crear su obra. Ese al menos era el sentido de la afirmación de Isaac Newton en una carta de 1616, en donde expresó que si él había sido un visionario, había sido por estar parado sobre los hombros de gigantes<sup>3</sup>. Esa expresión, que a su vez el matemático inglés tomó prestada del pensador neoplatónico Bernard de Chartres, es una estupenda metáfora para aludir a esa forma en que la cultura se ha ido reescribiendo en los últimos siglos, a la manera de un palimpsesto. Basta dar una mirada general a la manera cómo algunos de los autores canónicos han echado mano de relatos e historias pertenecientes a otros autores o simplemente a la tradición oral, por no hablar de la larga historia de préstamos, influencias y

---

<sup>3</sup> La cita original de la carta de Newton es “If I have seen further it is by standing on the shoulders of giants”. Tomado de Wikipedia: La enciclopedia libre: [http://en.wikipedia.org/wiki/Standing\\_on\\_the\\_shoulders\\_of\\_giants](http://en.wikipedia.org/wiki/Standing_on_the_shoulders_of_giants)

apropiaciones que puede evidenciarse en otras prácticas artísticas e incluso en otros terrenos de la acción humana como la biología o la medicina.

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

Y es que a pesar de que fue el arte moderno y su pretensión de erigirse en campo autónomo de la acción humana el que difundió el afán de novedad en el arte, es con el advenimiento de las vanguardias que esta pretensión se convierte en toda una exigencia. Esto resulta poco menos que paradójico si se tiene en cuenta que fueron estas mismas vanguardias las que abrieron la posibilidad de trabajar explícitamente con la apropiación de material de la cultura

popular, todo en su afán incesante de novedad. Como lo afirma irónicamente García Canclini, “no hay peor acusación contra un artista moderno que señalar repeticiones en su obra” (65, 2001). De esta manera, la originalidad y la novedad estuvieron muy ligadas durante una buena parte de los siglos XIX y XX, muy a pesar de que ciertos artistas, en especial los dadaístas, trabajaron a partir de la apropiación.

Es tan sólo con la llegada de ciertos avances en el terreno del arte musical, siempre fértil para la innovación técnica y la apertura creativa, que la apropiación se convierte en una actividad declarada. No es gratuito que en artes como la literatura y la pintura se exacerbara tanto la idea de un genio creador, pues en ellas la ilusión de que el artista trabaja solo fue más fácilmente aceptable e incluso deseable por las editoriales y los museos, instituciones que basaron muchas veces su prestigio y su éxito económico sobre la idea de un genio cuyo nombre constituye una marca de calidad. Como lo menciona Roland Barthes en su ensayo *La Muerte del Autor* (1968),

Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones (párr. 2, 1968).

Por el contrario, en el arte musical, especialmente en géneros como el jazz y el blues, ha existido una “cultura del código abierto en la que fragmentos melódicos y estructuras musicales preexistentes son retrabajadas con libertad” (Lethem, 14; 2008). De esta forma, la preocupación por la propiedad sobre las ideas o la pertenencia de tal o cual composición ha pasado a segundo plano en estos ámbitos. En contraste, aspectos como la interpretación o la improvisación a partir de motivos musicales ya existentes resultan más relevantes a la hora de preguntarse por la

calidad o la importancia de una obra. Ahora bien, no sólo en el blues y en el jazz ha existido esta cultura de código abierto. De sobra es conocida la génesis del rock & roll como una relectura de toda la tradición del blues, llegando incluso a niveles de apropiación como el que realizó la agrupación inglesa Led Zeppelin, quien tomaba directamente melodías y riffs de guitarra de artistas como Willie Dixon o John Lee Hooker.



(Fotograma del video clip del tema de Bob Dylan *Subterranean Homesick Blues* (1965))

Dos músicos ratifican la importancia de esta práctica: Bob Dylan y David Bowie. En el caso del primero, cuyo nombre es a su vez una apropiación del nombre del poeta galés Dylan Thomas, todo el repertorio del folk estaba a su disposición para ser reinterpretado mediante su estilo lacónico y su voz nasal, aportando una nueva entonación a una tradición que ya estaba constituida cuando él hace su aparición a principios de los sesentas. Si tomamos su primer álbum de estudio titulado también *Bob Dylan* (1962), de las 13 canciones que lo componen, tan solo dos son escritas por el músico de Minnesota, mientras el resto son versiones y adaptaciones de temas ya existentes. Casi toda su trayectoria antes de volverse un músico eléctrico está basada en su reverencia por Woody Guthrie, a quien imitaba sin escrúpulo. De manera constante, en sus

composiciones estaba aludiendo a los escritores y músicos que amaba, dejando en claro que su creatividad estaba basada en la de otros.

Por su parte, el artista londinense David Bowie, quien prefiere llamarse a sí mismo un coleccionista antes que un creador, es quizá uno de los que más ha aportado a esta toma de consciencia sobre la importancia de la apropiación. Uno de los rasgos esenciales de la música de Bowie es la diversidad de influencias de la que se nutre: desde la literatura de Wilde, pasando por el dadá y el surrealismo, hasta el teatro Kabuki o la electrónica de Kraftwerk. Es debido a esto que cada uno de sus discos supone una transición sonora radical, virando desde el glam de los primeros setentas (*The Man Who Sold the World*, 1970) hacia el soul y el krautrock de mediados de la década (*Station to Station*, 1976), llegando al new wave y la música disco de comienzos de los ochentas (*Scary Monsters*, 1980). Bowie no crea estos géneros; antes bien, los escucha, los entiende y luego hace su propia versión de cada uno. No es original en el sentido clásico del término. Inmerso en un mundo de imágenes, palabras y sonidos del cual toma prestado lo que le sirve y le agrada, es siempre consciente de que el arte es un gran texto que se reelabora incesantemente, y que él no hace más que participar en esta reelaboración. Al escribir sus letras, corta y pega palabras de revistas o que toma al azar, poniendo en práctica la lección de su admirado Tzara; luego deja la escritura intacta y el resultado es una canción exitosa. De esta forma, se convierte en un devorador de la cultura cuya visión creativa trasciende la idea restringida de lo original.

Infortunadamente para estos artistas, la magnitud que fue tomando el negocio de la música en términos de ventas y regalías hizo que la industria tomara el camino de la protección excesiva a través de la entronización de un autor. A partir de la década del 80, las demandas por copyright empezaron a proliferar de forma inusitada, limitando un escenario creativo

acostumbrado a la apropiación. Conscientes de esta realidad, muchas corporaciones e instituciones han tratado de sacar provecho, poniendo un freno legal sobre cualquier iniciativa que trate de aprovechar este código abierto. Estas iniciativas regresivas han puesto serias trabas al desarrollo de géneros como el rap, la música electrónica de baile y otros como el trip hop. Precisamente cuando el capital cultural ha alcanzado un nivel de abundancia nunca antes visto, en buena parte gracias a la tecnología, las instituciones del arte se van en contra de la creatividad basada en la apropiación, desconociendo que esta se basa sobre una tradición que ha existido desde hace siglos.

En un capítulo de la séptima temporada de la icónica serie animada *The Simpsons*, titulado “The day the violence died” (emitido por primera vez en marzo 17 de 1996), Bart Simpson descubre que el verdadero creador de sus personajes animados favoritos *Itchy & Sctarchy*, es un vagabundo llamado Chester J. Lampwick. Ante esta situación, el dueño de la productora de la serie dentro de la serie, el ambicioso Roger Meyers Jr., es llevado a juicio por plagio. En medio de las audiencias, el demandado alega: “La animación se basa en el plagio (...) Si nos quitan el derecho a robar ideas ¿De dónde saldrán?”<sup>4</sup>. Como era habitual en las primeras temporadas de esta serie, los libretistas plantearon deliberadamente un conflicto cultural de gran importancia en su momento, tomando partido finalmente por la libertad que cada creador tiene de apropiarse de sus influencias y de todos aquellos contenidos de la cultura de los que pueda disponer.

Si por apropiación entendemos aquí el acto de tomar elementos de obras ya existentes para crear algo nuevo, entonces esta práctica ha estado presente en la historia del arte de forma

---

<sup>4</sup> Tomado del sitio: [http://simpsons.wikia.com/wiki/The\\_Day\\_the\\_Violence\\_Died](http://simpsons.wikia.com/wiki/The_Day_the_Violence_Died)

persistente<sup>5</sup>, y el Remix no es más que su más refinado y poderoso estadio. Como lo identificaron muy bien Brett Gaylor (*RIP: A Remix Manifesto*, 2008) y Jonatham Lethem (*The ecstasy of influence: A plagiarism*, 2007), la lista de artistas que han hecho de la apropiación una práctica común podría extenderse ampliamente: Desde Nabokov, pasando por T.S. Eliot, Walt Disney, Charlie Parker o Andy Warhol, cada nueva generación de artistas va ratificando que la relación entre el autor (artista) y su obra no es una cuestión de inspiración netamente individual y aislada de la cultura de la que hacen parte.

## 1.2. ¿Y dónde está el original?

Al tratarse de una práctica en la que se remezclan fragmentos provenientes de otros contextos, para luego ser incorporados en una nueva propuesta que a su vez resignifica estos fragmentos, el Remix plantea de inmediato preguntas sobre el significado del autor, la originalidad y en general sobre el arte mismo. Un artista que hace Remix trabaja con trozos de la cultura en tanto patrimonio colectivo. Ante una disponibilidad cada vez más grande de textos, imágenes y sonidos, el artista Remix se siente inclinado a referir este material en sus propias creaciones, en parte por tratarse de trozos de la cultura con la que ha crecido, en parte porque los recursos técnicos con los que cuenta le permiten hacer semejante trabajo de apropiación. En cualquier caso, no se trata de una actividad de creación “original” en el sentido habitual del término. Antes que crear obras novedosas que hagan una especie de *tabula rasa* de todos los trabajos anteriores, el trabajo con el Remix se nutre de la tradición y la utiliza sin sentir en ello una regresión o una falta de creatividad. Los artistas del Remix están declarando que para ellos la obra de arte no es

---

<sup>5</sup> En muchas ocasiones estas influencias pasan inadvertidas incluso por los mismos artistas. Este comportamiento podría estar dado por esa tendencia psicológica que identificó Jung como Criptomnesia, y que se define en la terminología psicoanalítica como un recuerdo oculto. (Ver: Jung. *Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos*).



un objeto terminado y cerrado a nuevas lecturas. Por el contrario, son reajustes en una larga tradición de apropiaciones y reinterpretaciones que hablan del carácter abierto e inconcluso de toda creación.

Cuando un artista como Danger Mouse mezcla las pistas vocales y rítmicas de los álbumes *The Black Album* (Jay Z, 2003) y *The Beatles*<sup>6</sup> (The Beatles, 1968), logrando un gigantesco mash – up<sup>7</sup> entre dos géneros y artistas distintos, está dando por sentado que las obras de Jay Z y The Beatles son abiertas y por tanto susceptibles de seguir siendo reelaboradas en el marco de nuevos proyectos creativos. En este caso, la pregunta que surge de inmediato es quiénes son los autores del disco de Danger Mouse, titulado sugerentemente *The Grey Album* (2004): ¿Son acaso John Lennon y Paul McCartney y en algunos casos George Harrison? ¿Será más bien el rapero neoyorkino Jay Z? o ¿Será por el contrario Danger Mouse, quien mezcló minuciosamente las pistas de cada disco para que encajaran adecuadamente en una nueva propuesta musical? Teniendo en cuenta las circunstancias, la respuesta más acertada sería: todos los anteriores; tanto los que compusieron las piezas iniciales, como el que les dio nueva vida a través de esta reinsertión en un nuevo contexto. Unas breves declaraciones del propio Danger Mouse (Brian Burton) nos pueden dar una perspectiva de cómo este artista asume su trabajo:

A lot of people just assume I took some Beatles and, you know, threw some Jay-Z on top of it or mixed it up or looped it around, but it's really a deconstruction. It's not an easy thing to do (...)

---

<sup>6</sup> Debido a su carátula completamente blanca, el disco ha pasado a la historia como *The White Album*. Es en este sentido que Danger Mouse lo utiliza como exponente musical de una tradición que él asimila como blanca, en contraste con el disco de Jay Z, a quien Mouse identifica como perteneciente a la tradición negra. La mezcla de los discos no es pues gratuita ni una mera parodia. Se trata de un acercamiento cultural y simbólico, planteando una suerte de hibridación entre dos mundos aparentemente antagónicos. Para ampliar este debate ver el documental *Good Copy, Bad Copy: A documentary about the current state of copyright and culture* (Andreas Johnsen, Ralf Christensen y Henrik Moltke, 2007).[eeee|s3SG3SG2A6ZQfgx7w](https://www.youtube.com/watch?v=s3SG3SG2A6ZQfgx7w)

<sup>7</sup> El mashup es una técnica que consiste en yuxtaponer pistas musicales provenientes de dos fuentes distintas para crear una canción nueva. En este entrecruzamiento, se suprimen y se privilegian diversos elementos según sea la naturaleza de la mezcla. A pesar de proponerse como una nueva creación, el mashup tiene como fundamento el hecho de que se reconozca siempre la fuente de las pistas musicales, en parte como tributo, en parte como parodia.

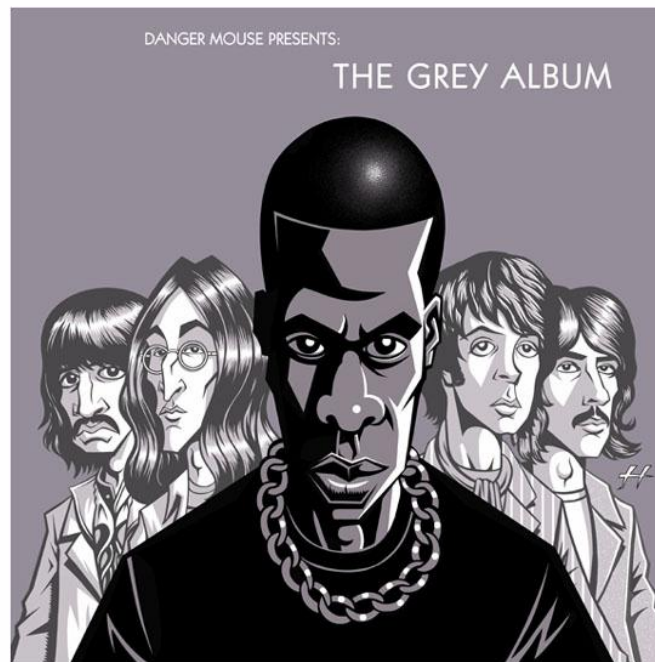
Once I got into it, I didn't think about anything but finishing it. I stuck to those two because I thought it would be more challenging and more fun and more of a statement to what you could do with sample alone. It is an art form. It is music. You can do different things, it doesn't have to be just what some people call stealing. It can be a lot more than that." (Rimmer, 2005).

No obstante, y como era de esperarse, la compañía discográfica EMI interpuso demandas en contra del músico estadounidense por considerar que su trabajo de mashup era una violación al copyright. Evidentemente, lo que está de por medio en este asunto es una idea del autor – artista considerado como el creador de algo que solo puede ser consumido pero nunca apropiado. Por su parte, es también un reconocimiento a esta idea como mecanismo de manipulación y distribución de la cultura.

La perspectiva de un sujeto que, en el más profundo estado de recogimiento y conocimiento de sí mismo, logra crear una expresión de su individualidad (su ego, su inconsciente, su biografía, etc.) para luego transmitirla a sus congéneres en forma de obra culminada, no es un asunto exclusivo de la crítica y la industria literaria y cultural contemporánea. Se trata por el contrario de una de las más persistentes concepciones del arte moderno, cuyo origen puede remontarse al Renacimiento. En su breve estudio sobre esta época, el sociólogo alemán Alfred von Martin propone que es en este momento, cuando la burguesía está en proceso de institucionalizar sus concepciones individualistas del mundo, que nace la idea del genio artista: “así podía ya aparecer el concepto del genio, como la expresión más alta, que sólo podía producirse en un terreno burgués de una conciencia independiente, que descansaba puramente en la fuerza y dotes del individuo, en sentimientos de potencia y de libertad” (44, 1981).

Según von Martin, en este proceso en el que se deja atrás una visión colectiva del mundo y de la historia, muy propia de la edad media, toda obra de arte empieza a ser explicada como

fruto de un talento o un “genio” humano, algo que puede ser divino pero se mantiene en los límites de lo terrenal, aunque solo posible para esas almas superiores y bien dotadas que logran adquirir la experticia en el manejo de la técnica. En este sentido, “la individualidad del artista, como la del cliente, aparece en una relación hasta entonces desconocida. Y al aplicar el conoedor el criterio de la “virtuosidad”, fomenta el nacimiento de estilos “artísticos”, es decir, de un arte desde el punto de vista del artista” (von Martin, 95). Cuando existe un hombre detrás de la obra, todos sus rasgos expresivos deben atribuirse a un talento personal e intransferible, por lo tanto susceptible de ser etiquetado y explicable a partir de la relación con una biografía.



(Portada de *The Grey Album* (2004) de Danger Mouse)

Un texto que ejemplifica las aseveraciones de von Martin es el estudio titulado *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1550), escrito por Giorgio Vasari. En el prefacio de este texto el autor expone

cómo su propósito es tratar de perpetuar las vidas de los artistas, según él portadores del genio y la grandeza de su país:

... he llegado a la conclusión, no sólo por el ejemplo legado de los antiguos sino también por los modernos, que los nombres de numerosos arquitectos, escultores y pintores, antiguos y modernos, junto con un número infinito de hermosísimas obras suyas, se pierden y olvidan, poco a poco, en todas partes de Italia, de forma tal que sentimos la muerte de todo esto muy cercana a nosotros (Vasari, 33).

Es evidente que desde el siglo XVI está gestándose una concepción del autor como fuente de autenticidad. Se trata de una de las muchas consecuencias que trae la modernidad europea sobre el mundo del arte, al cual concibe como manifestación suprema del ingenio individual y como fuente de la autonomía artística, construida de forma indiscutible por el accionar estético del hombre, aquél mismo que Kant se apresuró a diferenciar en su *Crítica del Juicio* (1790). De esta forma, la idea de que el arte es una emanación del talento individual y que por ende todo fenómeno artístico depende de un autor, se convirtió progresivamente en la base de casi toda la creación y la crítica de arte durante los siglos XVIII y buena parte del XIX, teniendo esto su correlato legal en la proclamación de las primeras leyes de propiedad intelectual: la británica de 1662 y la estadounidense de 1787.

En su ensayo titulado *Qué es un autor* (1969), el francés Michel Foucault plantea que el autor, en el contexto del arte moderno, constituye más una función que una idea. Esta función tiene la capacidad de diferenciar y establecer etiquetas entre diversos tipos de discurso. Para Foucault, el autor es una categoría distinta a la de la persona que escribe o al nombre propio en el sentido lato. Dotada de unos rasgos culturalmente construidos, la idea del autor X o Y es una figuración hecha por las instituciones de la cultura para darle validez a un texto. No obstante, el

pensador francés es enfático al plantear que no hay ninguna necesidad de seguir perpetuando esta sobreestimación del autor, por el contrario, es preciso evitar el peligro de extender esta visión crítica, pues reducir las obras a una dependencia tan fuerte respecto a su creador estrecha su sentido y las reduce a una sola voz. Para Foucault,

El autor no es una fuente indefinida de significaciones con las que se hace plena una obra; el autor no precede a las obras. Él es un cierto principio funcional gracias al cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona; en resumen, gracias al cual se impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, la descomposición y la recomposición de la ficción (18, 1999).

Por supuesto, no se trata de negar la existencia de la subjetividad en la obra. Esta sigue existiendo, por supuesto, pero se trata de una condición menos unívoca y cerrada de lo que habitualmente se piensa. Un autor en el sentido moderno es aquél que crea desde su yo único y casi incomunicado, aportando una nueva voz a las ya existentes en el panorama de la cultura. En contraste con esta visión, el autor entendido fuera de su función legitimadora sería aquél que sabe aprovechar la cultura y la tradición de la que dispone. Según Barthes, en todo texto resuman voces provenientes de diversos contextos de la cultura y el artista los propone en la estructura de la obra para que sea el lector quien deduzca sus múltiples sentidos. Tanto para Foucault como para Barthes, la categoría del autor es un lastre que la crítica moderna ha pretendido perpetuar, aun cuando la misma realidad del arte ponga en evidencia otro tipo de relaciones entre el creador y su obra y de esta con el público. En palabras de Barthes,

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas

escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (párr. 5).

Ahora bien, según se desprende de la lectura de los capítulos dedicados al arte en el libro *Verdad y método* (1960) del filósofo alemán Hans Georg Gadamer, a esta idea del autor como epicentro exclusivo de emanación de lo artístico, subyace una concepción del arte que puede vincularse directamente a la subjetivación radical con la que Kant trató de justificar trascendentalmente el juicio y la actividad estética. Esta concepción del arte, que puede ser rastreada también en Schiller, asume que todo aquello que puede ser considerado artístico depende de una consciencia diferenciadora de lo estético, propia del individuo cultivado. Para Gadamer, esa subjetivación radical es el requisito para la pretendida autonomía del arte, pues el individuo crea a partir de esta consciencia diferenciadora, excluyendo por supuesto toda dependencia política, social e incluso respecto de una tradición artística, que se considera habitualmente como anticuada. Desde esta óptica kantiana, “allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza y los límites de la realidad son trasgredidos” (Gadamer, 122). En este orden de ideas, el objetivo de la educación en arte era refinar y perfeccionar esa consciencia estética de la que se desprendería lo artístico propiamente dicho.<sup>8</sup> Por su parte, el artista pasa a ser concebido como una especie de redentor mundano que orienta el sentido del gusto en el público. Esta idea plantea un esquema de relación sujeto – objeto en sentido unívoco, muy lejos de lo que muestran las artes contemporáneas.

Para Gadamer, el problema principal con esta concepción del arte es que reduce el hecho estético y no dice nada sobre su especificidad. Por un lado, el arte como producto de una sola

---

<sup>8</sup> Esto se corrobora, según Gadamer, con la existencia y el impacto de un texto como *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794) de Schiller.

consciencia es algo impensable, especialmente porque en la experiencia frente a las obras se hace evidente que no se trata de un producto terminado, cerrado, sino que cada acercamiento constituye una nueva puesta en acción de lo artístico. Luego, las mismas obras hablan y se refieren a problemas que trascienden de lejos la experiencia personal del autor, además de mostrar una serie de vínculos con la historia y la tradición. Esta concepción revela su mayor contradicción cuando, en aras de construir una visión exclusivamente estética, termina excluyendo a la misma obra de su campo de análisis.

Tomando distancia de la idea de una consciencia que percibe el arte como un “estar dado” en el exterior y por tanto clasificable a partir del juicio, Gadamer propone que “ver significa articular” (132) y por tanto lo artístico no aparece de inmediato a la consciencia para que esta lo etiquete, sino que se va mostrando en un proceso complejo en el que se relaciona el sujeto con la obra: “todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer” (141). Este acontecer es el momento en que la obra se da fuera de la consciencia y no ligada exclusivamente a su materialización sino más bien a la experiencia del arte. En la misma línea que Barthes, Gadamer propone un encuentro en el que el lector (espectador, oyente) completa la obra y esta a su vez habla sobre quien la percibe, pero no como un estar ahí arrojado en el mundo para ser etiquetada, sino como el punto de inicio de un diálogo que jamás termina. Sin embargo, toma distancia de Barthes pues para Gadamer no es exclusivamente el lector quien tiene la tarea final, sino que ambos, autor y lector, entran en un escenario en el que ayudan a que la obra sea por medio de su realización. Esta relación puede entenderse como una fusión de horizontes, en donde los universos de lector y autor entran en contacto en torno a la obra.

Para solucionar este tránsito teórico, el autor alemán propone comprender el arte en tanto juego, no como actividad lúdica del artista o del espectador, sino en tanto puesta en escena o representación de algo: el arte, al igual que el juego, solo es cuando está activo, cuando es representado. De esta manera, Gadamer cambia el enfoque kantiano de la consciencia estética y pasa a asumir el arte como una experiencia que no depende ni del sujeto ni de la obra, sino de su puesta en relación: “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta (...) También hay juego, e incluso solo lo hay verdaderamente, cuando ningún “ser para sí” de la subjetividad limita el horizonte temático y cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente” (145).

Deducir lo artístico de una consciencia estética (así sea genial) es poco menos que una quimera. Como nos los revela la propia experiencia con las obras de arte, nuestra interacción con ellas muchas veces está dada por relaciones que a menudo ignoramos y que no se hacen latentes sino cuando entramos en contacto con ella. Para Gadamer, una obra no existe si no se representa, pues al igual que el juego, cobra sentido en ese estado de existencia temporal que se da cuando es puesto en escena, esto es, cuando entra en relación. Toda escritura – y por ende todo arte – nace en un aquí y un ahora que anula la existencia de una “persona” y trae al frente la existencia de un sujeto común, el lector – autor que asiste a la representación de la obra, que a su vez pone en juego un compendio de citas y referencias culturales.

Las conclusiones a las que llega Gadamer por esta vía son bastante interesantes respecto a nuestros planteamientos sobre el Remix. Especialmente la idea de que el artista pone su fuerza intelectual, anímica y física en el trabajo, pero este no le pertenece de forma exclusiva, pues en aquello que crea habla una tradición y un lenguaje que lo trasciende, precisamente allí donde se halla lo contundente del arte. Si el arte *es* en tanto es representado, solo las obras que entran en



relación pueden activar lo específicamente artístico que hay en ellas: “Es que de hecho todo encuentro con una obra posee el rango y derecho de una nueva producción” (136). Cuando Danger Mouse o Negativland toman fragmentos o incluso grandes trozos de la cultura de la cual se alimentan, los remezclan y los resignifican a través de una nueva creación, entonces están poniendo el arte de nuevo en relación, esto es, lo están representando y están afirmando su naturaleza abierta. Para Gadamer, antes que reprochable es incluso deseable que la originalidad no esté dada por esa especie de propiedad privada que son las ideas del “genio”, sino más bien que cada obra pueda mantenerse viva a través de la representación. Para el filósofo alemán, la suma de estas nuevas representaciones es lo que constituye una tradición:

La tradición que crea un gran actor, un gran director de cine o un músico, mientras su modelo sigue operante no tiene por qué ser un obstáculo para que los demás creen libremente sus formas; lo que ocurre es que esta tradición se ha fundido con la obra misma hasta tal punto que la confrontación con su modelo estimula la recreación de cada artista (164).

En este punto, las ideas expresadas por Gadamer frente al arte nos permiten afrontar algunos de las más importantes impugnaciones que la crítica marxista, de Adorno a Jameson, ha hecho al arte y la cultura del siglo XX. Atendiendo a su carácter fragmentario y sobre todo irónico con respecto al uso del pasado y la autoridad de un supuesto arte elevado, estas visiones críticas han tratado de ver una especie de regresión estética e incluso espiritual en estas nuevas expresiones que etiquetan bajo la categoría de posmodernas.

Mientras que para Adorno toda creación musical contemporánea ha sido subsumida por la industria cultural e igualada a través de su reducción a la condición de mercancía, para Jameson se trata de un arte que ya no puede ser leído desde la distancia crítica y el análisis subjetivo del individuo, pues esa relación interior/exterior sobre la que se basaba la crítica de arte ha quedado

rota. Para Jameson, hay una pérdida evidente de profundidad, pues el individuo es incapaz de sentirla frente a la obra. En lugar de esta perspectiva que trataba de revelar la esencia del arte a través de la actividad estética individual,

Lo que sustituye a estos modelos de profundidad es, en su mayor parte, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual (...) Baste por ahora observar que también aquí se sustituye la profundidad por la superficie, o por múltiples superficies (lo que a menudo se llama intertextualidad ya no es, en ese sentido, una cuestión de profundidad) (7; 1991).

Tanto para Jameson como para Adorno<sup>9</sup>, el arte contemporáneo muestra una ruptura con la unidad de forma y de sentido, imponiendo al espectador una superficialidad inevitable. Aún más, estas obras estarían ligadas en su mayoría con una legitimación del capitalismo tardío y toda su faceta de dominación y destrucción. A pesar de que un teórico tan lúcido e informado como Jameson pueda vislumbrar por momentos algunas de las posibilidades del arte que él llama posmoderno, ambos críticos se decantan por una visión negativa de lo que significan los nuevos rumbos del arte. Es posible que los objetos culturales que tenían en mente para hacer su crítica mostraran esa frivolidad y esa carencia de un proyecto afirmativo. Por supuesto, en el caso de Adorno, su experiencia del totalitarismo alemán y su maquinaria cultural lo llevaron a solidificar esa desconfianza.

De igual forma, hoy en día basta con ver algunas obras del llamado “arte conceptual” para tener una idea sobre las ligerezas a las que se puede llegar con esta falta de unidad y de criterios selectivos. Más allá de esta trivialización evidente en el arte y la cultura contemporánea, estas transformaciones que rechazan casi todos los autores de la escuela de Frankfurt son el

---

<sup>9</sup> Las referencias de Theodor Adorno han sido tomadas en su mayoría del texto *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, en: *Disonancias: introducción a la sociología de la música*; Akal; 2009.

mayor indicador de las nuevas modalidades de consumo cultural, menos contemplativas y más participativas.

Ya podrá el lector anticipar la cuestión. Si decidimos asumir el arte como esa especie de juego que solo cobra su ser en tanto es representado, entonces los requerimientos hechos por esta crítica que aún mide el arte contemporáneo desde una óptica moderna del individuo que juzga, pueden ser replanteadas desde su origen. No se trata de desconocer el hecho de que buena parte de la música y el arte hecho en las últimas décadas ha ido a parar a las manos de la industria publicitaria del capitalismo. Desde el gangsta rap de la costa oeste, pasando por algunas de las remezclas hechas para el mercado de las discotecas de Ibiza, el remix ha sido también un mecanismo facilista de producción de cultura masiva. Ahora bien, estos ejemplos no tienen por qué invisibilizar las virtudes de una forma artística que, como veremos, ha propuesto nuevas e interesantes relaciones artísticas y culturales. Siguiendo la línea de argumentación que nos llevó al concepto de arte como juego, entonces hay que aceptar con Gadamer que las obras de arte, “por su propia esencia original es tal que cada vez es otra (aunque se celebre exactamente igual). Un ente que solo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia” (168).

Es poco probable que Gadamer o Barthes hayan estado al tanto del surgimiento del Remix en la música a mediados de los años 60's, pero muy seguramente fueron testigos muy sensibles de una época en que el arte y la cultura vivían transformaciones drásticas. Al promediar el siglo XX, muchas de las ideas modernas (originalidad, autonomía, separación de arte culto y arte popular, etc.) entraron en crisis, en parte por los evidentes cambios en la práctica artística, en parte porque esas mismas ideas empezaron a revelar su transitoriedad y su carácter relativo a una época y a unas necesidades políticas. Es apenas obvio que los teóricos aquí mencionados traten

de llamar la atención sobre un fenómeno que ellos destacan como sintomático de los cambios que perciben en el mundo del arte. Basta recordar que por entonces ya se habían hecho célebres los postulados de un poeta como Mallarmé, quien dedicó buena parte de su trabajo poético a mostrar la desaparición del autor en favor del lenguaje, único que puede considerarse creador. Así mismo, las búsquedas de la escritura automática surrealista o los intentos del arte pop por trivializar la imagen del autor son antecedentes que alientan a estos escritores franceses a postular la muerte del autor. Como si fuera poco, dos guerras mundiales fueron un aliciente enorme para cuestionar los postulados filosóficos de la modernidad, no sólo el de la racionalización de todos los procesos de la existencia, sino las formas como entiende y lleva a cabo sus prácticas artísticas. Sea consecuencia o no, más adelante veremos cómo el nacimiento del Remix es paralelo también a estas indagaciones teóricas, confirmando que no se trata de un capricho interpretativo o una tendencia minoritaria.

### **1.3. La reproductibilidad técnica como impulso para la apropiación creativa**

Es innegable que las crecientes posibilidades técnicas de reproducción del arte que se vienen abriendo desde comienzos del siglo XIX han dado un carácter acentuado e inevitable a los procesos de apropiación artística que aquí discutimos. La posibilidad de grabar y conservar una creación, cualquiera que esta fuera, abrió una brecha enorme para que la cultura pudiera almacenarse y luego ser reproducida de manera continua. Desde la obtención de las primeras imágenes fotográficas por parte del científico francés Nicéphore Niepce, pasando por la invención del gramófono y el cinematógrafo<sup>10</sup>, estas revoluciones técnicas fueron el primer paso

---

<sup>10</sup> El gramófono fue patentado por Emile Berliner en 1888. Por su parte, el cinematógrafo fue patentado por los hermanos Auguste y Louis Lumière en 1895. La invención de ambos dispositivos, sin embargo, no puede ser atribuida a un esfuerzo individual y aislado. Como sucede en casi todos los ámbitos de la creatividad humana, el saber acumulado, así como los esfuerzos y fracasos anteriores, constituyen el punto de partida para cualquier

para que cualquiera con los recursos económicos y la suficiente motivación pudiera obtener, almacenar y reproducir imágenes y sonidos que en otro momento eran solo susceptibles de ser plasmados, más no reproducidos.

A pesar de que la primera innovación técnica que se da en el sentido de la reproductibilidad es la imprenta, perfeccionada por Johannes Gutenberg a mediados del siglo XV a partir de un invento chino, las posibilidades de relación entre lector y texto son aún demasiado limitadas en comparación con la accesibilidad de otros dispositivos como la cámara fotográfica. Al tratarse de una técnica compleja que era manejada por un grupo generalmente exclusivo (los editores), el material impreso proponía en ese momento una relación unidireccional en donde el lector no podía modificar o alterar los contenidos, sin mencionar las dificultades que podía presentar una publicación independiente. Según lo plantea Eduardo Navas en su texto imprescindible sobre el Remix,

The principle that enabled people to use a medium for private use was not the direct intent of print; if anything, print promoted the contrary. Print was and still is a one-way form of communication, in which the publisher holds ultimate control on what is printed. While it can be argued that today readers have greater power on what is published, it is still the publisher who will decide so based on politics. Print, then, is about quality control; its authority lies in the fact that from the very beginning only few people could learn and afford how to edit and print books properly (13).

Por el contrario, la fotografía supone un punto de quiebre en ese tipo de relación que hasta ese momento se proponía entre el público y las obras de arte. Al ser dispositivos cada vez

---

innovación, ya sea artística o científica. En el caso particular que aquí citamos, el gramófono es una versión mejorada y técnicamente más eficiente del fonógrafo, que ya venía desarrollándose desde 1857. En cuanto al cinematógrafo, su desarrollo se basó en los principios del Kinetoscopio que Edison venía desarrollando dos décadas antes.

más accesibles para sectores más amplios de población, los diferentes aparatos fotográficos permitieron obtener imágenes del entorno sin la mediación de expertos o instituciones. Si bien en sus inicios las posibilidades artísticas de la fotografía no convencían a todos, esta técnica, al igual que el fonógrafo y el gramófono, nacieron con la intención expresa de capturar un sonido o una imagen de la realidad para ir construyendo una especie de archivo mediático que registra las formas como los seres humanos nos hemos representado el mundo en los últimos dos siglos. Según lo menciona Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* (1931), inmediatamente después de que Daguerre y Niépce anunciaran de forma casi simultánea la posibilidad de obtener imágenes fotográficas, el estado procedió a indemnizar a los dueños de la patente para proceder luego a hacer público el invento, poniéndolo en manos de un amplio sector de la sociedad francesa de las grandes ciudades.

Es claro que sin este archivo común de imágenes y sonidos que se ha venido creando desde ese momento hasta hoy, el Remix no hubiera sido posible en absoluto, pues la fuente principal de la que se nutre son precisamente las obras ya creadas, que pueden ser manipulables dada su existencia física en forma de grabaciones discográficas, películas, fotografías y últimamente textos escritos digitales e impresos. Por otro lado, la fotografía es el comienzo de un diálogo entre consumidor y obra que se consolidaría más de cien años después con la invención de las computadoras y las consolas de grabación. Siguiendo la línea de argumentación de Navas, el momento en que se dan los primeros intentos de conservar una impresión fotográfica puede ser considerado decisivo en la reproductibilidad técnica del arte<sup>11</sup>,

During its early stages, photography validated itself as a mass medium by promoting the opportunity for anyone potentially to take photographs; so in photography a tendency that is vital

---

<sup>11</sup> La primera imagen conocida data de 1826 y se titula *Point de vue du Gras*, tomada por Nicéphore Niépce. Se trata en realidad de una heliografía tomada sobre una placa de estaño a partir de los rayos del sol. Muestra una simple vista desde una ventana hacia los techos de los edificios de enfrente.

to new media and Remix at the beginning of the twenty-first century manifested itself as a mass phenomenon: the acknowledgment of the user to complete the work, or do the actual labor (Navas, 13 – 14).

La reproductibilidad técnica del arte supone también, como ya lo anticipó Benjamin en su celebrado ensayo<sup>12</sup>, una transformación decisiva en el estatuto mismo del arte. Si bien algunos han resaltado cierta nostalgia conservadora en los postulados del autor alemán con respecto al aura, la importancia de sus reflexiones estriba precisamente en haber detectado ese punto de inflexión en el que las obras de arte mismas han prescindido de la originalidad y la autenticidad como condiciones ontológicas. Por el nuevo tipo de relación que proponen con el lector (espectador/oyente), las obras de arte hechas para ser reproducidas escapan a esa exigencia de autenticidad que sustentaba la crítica de arte del siglo XIX y buena parte del XX:

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

En lugar de la autenticidad, el nuevo valor atribuido a las obras de arte es el de su exhibición, con el cual adquieren otras connotaciones que el filósofo alemán llevará al terreno político de la transformación social. Es precisamente este valor de exhibición y de impacto masivo el que nos permite reivindicar el Remix como una técnica artística de amplio alcance, más allá de su inserción conflictiva en el contexto del capitalismo. Cuando estas obras de arte son llevadas a mayor cantidad de público, las posibilidades de difusión se ven complementadas

---

<sup>12</sup> Nos referimos aquí, evidentemente, a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), un texto que a pesar de su antigüedad sigue hablando muy de cerca sobre el arte y la cultura contemporáneos.

con un mayor acercamiento a la práctica cotidiana del lector/espectador oyente. Si ahora, gracias a la técnica, es posible que cada quien pueda apropiarse de los medios para difundir su propio arte, entonces se rompe esa distinción estricta entre autor y lector (oyente/espectador) a la que ya nos referimos, pasando a ser, en palabras de Benjamin (76 – 77), un asunto funcional más que real, pues “el lector está dispuesto en todo momento a convertirse en alguien que escribe”.

Es importante destacar cómo, pese a sus orígenes teóricos distintos, se entrecruzan las posturas de Benjamin y Gadamer. Si para este último la esencia del arte es su condición temporal del aquí y ahora de su representación, cada una de las cuales actualiza la obra que nunca existe en estado original, para Benjamin el aquí y el ahora está relacionado con la autenticidad aurática que Gadamer vinculaba a la idea kantiana del genio. No obstante, la perspectiva de Gadamer del arte como juego que solo tiene sentido cuando es representado, esto es, cuando autor, lector y escenario entran en una especie de momento articulador único, está muy cerca del valor de exhibición y reproductibilidad que tiene el arte contemporáneo. En ambos casos hay una consciencia del arte como momento abierto que se reescribe a cada reproducción/representación, muy lejos del misticismo elitista del autor que crea tocado por la musa de la inspiración.

El segundo momento decisivo en el proceso de apertura iniciado por la reproductibilidad técnica del arte es sin duda el de los trabajos de apropiación hechos por algunos artistas de comienzos del siglo XX, pues nos hablan precisamente de cómo el estatuto del arte ya empieza a transformarse desde bien entrado el siglo XX. Propuestas como las de Tristan Tzara, Man Ray, Hannah Hoch, Marcel Duchamp o John Heartfield muestran de qué forma se consolida una tendencia creativa definida por un trabajo de apropiación a partir de material ya existente, siendo



el punto de partida para esa especie de meta – creación que es el Remix<sup>13</sup>. Asociados casi todos a las vanguardias artísticas que surgieron por esta época en Europa y América, estos artistas pusieron en práctica técnicas como el collage, el fotomontaje y el ready made, todas ellas consistentes en tomar fragmentos y darles un nuevo sentido.



(*Cut with the kitchen knife through the Beer-Belly of the Weimar Republic*, Hannah Höch, 1919)

Un caso paradigmático es el de Marcel Duchamp, quien tomó la *Monalisa* y la alteró con unos trazos irreverentes, renombrando la pintura *L.H.O.O.Q.* (1919). Este artista es una gran referencia en esta historia de apropiaciones, pues sus propuestas anticipan muchas de las estrategias que van a definir al Remix. Su particular visión del arte plástico le llevó a estar cuestionando incesantemente las instituciones del arte. Al considerar obsoletos ciertos valores

<sup>13</sup> Siguiendo la línea de argumentación de Navas (2012), se entiende por meta - creación al trabajo artístico que trabaja a partir de material ya existente, bien sea de otras obras de arte o de formas de expresión de la cultura de masas.

asociados al arte moderno, sus obras eran siempre llamados de atención sobre el carácter a menudo trivial y circunstancial de la inspiración artística, nada cercano a la idea de un genio solitario que habla una lengua cuasi divina. Otra de las obras célebres de Duchamp titulada *La Fontaine* (1917), causó polémica por apropiarse de un elemento cotidiano y resignificarlo al empotrarlo en una pared de museo y proponerlo como uno de sus *ready – mades*<sup>14</sup>.

Ahora bien, el trabajo de otros artistas que, además de tomar objetos de la cotidianidad como centro de su propuesta creativa, apropiaban y alteraban objetos e imágenes que ya eran una representación de la realidad (fotografías, radiografías, recortes de revistas y diarios, etc.) fue también una tendencia importante durante esta época. La artista alemana Hannah Höch creaba collages a partir de recortes de revistas de moda. Con ellos construía figuras humanas andróginas que desafiaban las etiquetas genéricas al estar hechas de bocas, ojos y demás partes del cuerpo indistintamente masculinas o femeninas. Al trabajar los recortes de esta manera, los sacaba de un contexto publicitario y los convertía en elementos de un trabajo artístico que tenía también una clara intención de satirizar el momento político de su país. Esto es evidente en la obra de 1919 titulada *Cut with the kitchen knife through the Beer-Belly of the Weimar Republic*, en donde la composición trata de mostrar diversos motivos asociados a la decadencia y el caos que se vivía en la Alemania de entreguerras. Este trabajo fue retomado por el también alemán John Heartfield, quien a partir de recortes de diarios, radiografías y otros materiales compuso una célebre serie collage titulada *Adolf, the Superman* (1932), en donde planteó una dura crítica al entusiasmo que despertaba el nazismo dentro de la población alemana de la época. Por su parte, algunas técnicas de escritura desarrolladas por Tristan Tzara, consistentes en escribir frases y

---

<sup>14</sup> Esta técnica constituye sin duda uno de los grandes antecedentes del Remix. En cierto modo, tomar elementos y ponerlos en nuevas relaciones y contextos es también la base del Remix, que no es otra cosa que tomar fragmentos (sampling) de arte y resignificarlos en nuevos contextos.

oraciones aisladas para luego mezclarlas aleatoriamente y producir un texto poético, pueden ser precursoras de otras técnicas de escritura basadas en el reciclaje, en la mezcla y el corte.

Casi todos los artistas europeos de comienzos del siglo XX contaban con dos circunstancias que los llevaban a poner en práctica la apropiación de forma más explícita. Por un lado, la búsqueda de referentes iniciada por el cubismo, movimiento que se dejó influenciar por el arte africano o americano denominado “primitivo”, denunciando sobre todo un cansancio respecto a la tradición artística europea. En este sentido, estas influencias foráneas les mostraron lo enriquecedor que podía llegar a ser trabajar a partir de motivos e ideas ya existentes, todo en aras de una renovación artística. Por otro lado, la posibilidad de disponer de un archivo de imágenes que venía configurándose desde mediados del siglo XIX, y que sólo hasta este momento estaba lo suficientemente maduro como para servir de material de trabajo para estos artistas.

Esta apertura corresponde a lo que el autor Lawrence Lessig concibe como una cultura de lectura y escritura L – E, en contraposición a la cultura de sólo lectura S- L que ha caracterizado a la industria editorial<sup>15</sup>. Tomando el concepto que permite restringir la modificación de algunos archivos de texto digital con el sello de Solo Lectura, Lessig propone un escenario ideal en el que la relación entre el lector (espectador, oyente, etc.) y la obra, permitiéndole al primero la intervención en la segunda. Pese a que ubica el inicio de esta cultura de L- E tan sólo a partir de la invención del formato digital, el texto de este abogado estadounidense permite dimensionar los efectos y posibilidades legales que tiene este asunto sobre el tema del *copyright*. En este caso, sin

---

<sup>15</sup> Las referencias a este tema se encuentran en el libro titulado *Remix* (2012; págs. 66 y ss.). Casi toda su argumentación se basa en rastrear los beneficios que traería para la cultura una concepción más abierta de los objetos artísticos, en donde estos no sean sólo un objeto de consumo sino también un material potencialmente utilizable para el trabajo creativo.

embargo, identificamos en estos artistas de comienzos de siglo un primer momento de apertura a este esquema de relación artística (L – E) que propone Lessig.

Los artistas de vanguardia, sin embargo, estaban aún un paso a un lado de los artistas del Remix pues, a diferencia de estos últimos, los primeros trabajaban aún movidos por una necesidad de innovación y ruptura muy propia del arte moderno. Si bien algunos de ellos trabajaban basándose en material ya existente, lo hacían buscando una novedad que les permitiera renovar el lenguaje caduco del arte. Muchos de ellos aún distinguían entre alta y baja cultura, al tiempo que creían en el arte como el producto de una consciencia subjetiva que creaba a partir de su ego. Benjamin irá un paso más adelante, acusando a los dadaístas de “generar, con los medios de la pintura, los efectos que el público encuentra ahora en el cine” (89). Los esfuerzos de estos artistas fueron, no obstante, un gran impulso para la cultura del Remix, pues sentaron las bases para un uso extensivo de la apropiación.

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

Desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, el desarrollo de diferentes dispositivos tecnológicos para la creación musical fue una constante. Desde el Theremin, patentado en 1920 por Leon Theremin, pasando por el Ondes Martenot, patentado en 1929, hasta llegar al órgano Hammond de la década del 30, las diversas tecnologías diseñadas para manipular y controlar el sonido por medio de recursos electrónicos han definido gran parte de las revoluciones que ha vivido el arte musical en el último siglo. Por su parte, diversos movimientos como el futurismo y la música concreta abrieron el camino para una concepción de la música que estuviera acorde con los cambios incesantes que viene experimentando la técnica. En un texto titulado *El arte de los ruidos* (1913), el autor futurista Luigi Russolo escribe que la “evolución de la música es

paralela al multiplicarse de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre”.

Siguiendo esta idea, la música concreta trató de indagar acerca de esta relación entre máquina y sonido. Un músico como el francés Pierre Schaeffer mostró al mundo las infinitas posibilidades creativas que se abrían al tratar de controlar el sonido a través de máquinas de eco, amplificadores y transmisores. Su primera obra titulada *Symphonie pour un homme seul* (1950) se convirtió en un manifiesto sobre la importancia de conceptos como el ruido, el silencio y el control técnico sobre el sonido.

Sin embargo, el verdadero comienzo de la música electrónica se da en Colonia en los años 60's con el músico Karlheinz Stockhausen, quien a partir de diversos aparatos generaba y luego sintetizaba sonidos específicamente electrónicos, a diferencia de la música concreta de Shaeffer, que se basaba en sonidos de origen acústico. Utilizando generadores, sintetizadores y amplificadores de diversos tipos, Stockhausen fusionó muchas veces los sonidos electrónicos con orquestas en vivo, creando una interacción en la que estos sonidos creados por máquinas adquirirían un sentido más complejo, pues interactuaban en un formato de música de cámara, a pesar de la aparente cacofonía. Otro gran precursor de la música electrónica fue el estadounidense John Cage, quien fue pionero en crear música a partir de instrumentos tradicionales intervenidos con recursos tecnológicos, así como en la manipulación del sonido a través de técnicas innovadoras, tal como lo muestran sus obras *Suite para piano de juguete* (1948) o *Concierto para piano preparado y orquesta* (1951), o sus famosos experimentos con el silencio.

Pese a sus innovaciones, estos músicos antes mencionados – sin descartar por supuesto otros nombres importantes como Pierre Boulez o Wendy Carlos – se mantenían como miembros de una élite más bien desconocida y cuyo impacto seguía siendo principalmente académico. Es

por esto que la importancia de la agrupación alemana Kraftwerk se hace cada vez más decisiva en la evolución de la música electrónica. Originarios de la ciudad de Düsseldorf, los integrantes principales de Kraftwerk, Ralf Hütter y Florian Schenider, fueron los responsables de difundir esta música a un público más amplio. Si bien sus orígenes se remontan al movimiento conocido como el *krautrock*, Kraftwerk toma distancia de esta tendencia y a partir de su álbum *Autobahn* (1974) se vuelcan totalmente en la creación con recursos electrónicos. Y es que a pesar de que Hütter y los demás miembros de Kraftwerk no construían su música a partir de canciones ya existentes, si perfeccionaron la técnica de samplear sonidos de la realidad, para luego ser transformados a partir de la mezcla y la repetición.

Utilizando sintetizadores, percusiones electrónicas y otros recursos técnicos, Kraftwerk samplea sonidos del entorno (sonidos de automóviles, trenes, fábricas, etc.) para crear canciones alusivas a la tecnificación del mundo y a la relación del hombre con la técnica. La mayoría de sus canciones están construidas a partir de estructuras repetitivas sobre las que se van añadiendo elementos sonoros que a su vez se insertan en esa dinámica serial. En el disco de 1978 titulado *Die Mensch Maschine*, la agrupación alemana hace toda una declaración de principios sobre lo que ellos visualizan como un porvenir distópico basado en la superioridad de las máquinas. Su propuesta, menos densa que la de Stockhausen, se acercaba bastante a una sensibilidad pop que rápidamente fue asimilada por artistas como David Bowie o Africa Bambaataa, ambas piezas clave en la difusión de este sonido en los Estados Unidos e Inglaterra. Cuando el productor alemán Giorgio Moroder lanzó al mercado el éxito *I Feel Loved* (1977) de la cantante Donna Summer, un pegajoso tema disco que se basaba en las texturas sonoras creadas previamente por Kraftwerk, las pistas de baile recibieron abiertamente esta nueva estética que, como veremos más adelante, fue decisiva en la consolidación del Remix. De allí a la formación de géneros como el

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



(Caratula de *Autobahn*, Kraftwerk, 1974)

Ahora bien, es muy importante mencionar que el principal aporte que ha hecho la música electrónica al Remix ha sido sin duda el desarrollo técnico correlativo a su evolución. Casi todas las máquinas y programas de computador que permiten remezclar y samplear han sido creadas a partir de las necesidades y búsquedas de artistas electrónicos. El caso del Sampler, un pequeño aparato que permite grabar cualquier sonido y luego repetirlo, montarlo, extenderlo y contraerlo, es un ejemplo de esta afirmación. Diseñado a partir de los prototipos del *mellotrón*, el primer sampler fue desarrollado por una empresa australiana a partir de las necesidades del productor Trevor Horn, famoso por su trabajo junto a la banda experimental Art of Noise. Cuando Horn vio la necesidad de optimizar el funcionamiento del *mellotrón*, consistente en mezclar el sonido de cintas magnéticas, una necesidad artística llevó al desarrollo de un dispositivo que a su vez fue

un incentivo para la creación. El controlador MIDI<sup>16</sup>, una interfaz que permite controlar diferentes instrumentos a través de un pequeño teclado conectado a una laptop, fue otro recurso decisivo en la consolidación del Remix. Debido a su versatilidad y bajo costo, este controlador permite a cualquiera con un computador tener un estudio casero de amplias posibilidades.

Uno de los puntos más sobresalientes en este proceso de asimilación en el que los recursos técnicos se fueron haciendo cada vez más importantes en el proceso creativo fue sin duda el techno de Detroit. Desarrollado a comienzos de los ochentas en las bodegas abandonadas del centro de esta ciudad en decadencia económica, el techno hace aparición cuando músicos como Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson implementaron de forma creciente el uso de diversos tipos de sintetizadores, cajas de ritmos (la famosa Roland TR-808<sup>17</sup> y la TR-909) y samplers en la composición de sus canciones, la mayoría de las cuales era producida en estudios caseros para luego ser ensamblada en las fiestas. El primer uso registrado de la palabra *techno* como referencia a un género musical data de 1988, cuando Stuart Cosgrove publica en la revista "The Face" de Detroit un artículo destacando los rasgos expresivos de este género que ya llevaba casi una década en gestación. El propio término *techno* deriva del concepto de "techno rebels", presente en el libro *La Tercera Ola* del sociólogo estadounidense Alvin Toffler. Esta síntesis de ideas del techno traía a un mismo escenario el soul y el funk de los sesentas, la electrónica de Kraftwerk y Giorgio Moroder, además de una atmósfera futurista inspirada en las distopías de ciencia ficción como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Crash* (J.G. Ballard, 1973). En palabras de Bashill, "Atkins & Co. were able to create techno music with these seemingly clunky tools precisely because they didn't want machines that sounded like human drummers. "For some, I guess, 'synthesize' means 'duplicate,'" Atkins says. "But for me, 'synthesize' is

---

<sup>16</sup> *Musical Instrument Digital Interface* por sus siglas en inglés, esta interfaz fue introducida definitivamente en el mercado a comienzos de los noventa.

<sup>17</sup> Con esta caja de ritmos fue grabado casi por completo el disco *Planet Rock* de Afrika Bambaataa.



synonymous with 'create.'” (párr. 2; 2003). Una escena afrofuturista que desde su propio nombre estaba delcrando la inevitable presencia de la tecnología en la música popular, ampliando lo que ya habían hecho las bandas inglesas de synth pop como Depeche Mode, New Order y The Human League. Es ampliamente conocida la prolífica historia de este género, que finalmente abrió la puerta para toda la electrónica de baile que ha ambientado el mundo contemporáneo desde hace más de dos décadas.

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

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

En tanto forma específica de apropiación, el Remix se diferencia del collage, el ready made o el fotomontaje, aunque las contiene a todas ellas. Su especificidad radica en que su nacimiento y posterior desarrollo está ligado de forma indisoluble al arte musical, pasando luego a otros campos de la cultura. Ahora bien, mientras que las propuestas llevadas a cabo por los artistas asociados al dadaísmo buscaban renovar, por vía crítica, tanto el lenguaje como los contenidos del arte occidental, el nacimiento del Remix se da en un escenario popular y no al interior de ciertas elites artísticas. A diferencia de estas vanguardias, la idea de innovar no está explícita en el Remix. Antes bien, se trata de una práctica que se basa en parte en un regreso irónico al pasado, del cual se nutre para crear algo nuevo. No hay un rechazo de la tradición, como en el caso del Dadá o el surrealismo, sino una aceptación de que esta tradición no es algo sagrado e intocable, sino que es fuente inagotable de elementos que servirán de punto de partida para la creatividad, muy en la línea en que Gadamer concibe la idea de tradición en el arte<sup>18</sup>.

Surgida en el contexto musical jamaicano de mediados de los 60's, el Remix se define inicialmente como una manera de remezclar (cortar, extender, yuxtaponer, comprimir, etc.) material musical ya existente, utilizando para esto diversas técnicas de estudio. Con el advenimiento de internet, así como del consiguiente desarrollo de tecnologías de reproducción y edición, el Remix se ha extendido a otros ámbitos de creación como la literatura, el cine, la fotografía y la pintura, adoptando formas cada vez más complejas.

Como pudimos observar en el apartado anterior, el Remix es heredero de toda una tradición de apropiación existente en diversas culturas y lugares, y que ha venido desarrollándose

---

<sup>18</sup> En este sentido, la diferenciación propuesta por Jameson entre pastiche y parodia alude a una forma particular de entenderse con el pasado, generalmente despojada de toda distancia crítica. En lo que sigue se tratará de mostrar en qué medida el Remix propone una aproximación al pasado que trasciende los postulados de Jameson.

de forma más o menos marginal a lo largo de los últimos dos siglos. Cuestionando incesantemente la pretensión de hacer del arte algo elitista, la tendencia a la apropiación ha sido durante décadas el refugio de una visión expansiva, desacralizante y abierta. No obstante, la consabida crisis del arte moderno y el advenimiento de un panorama cultural y tecnológico mucho más fértil, han permitido que la apropiación, de la mano del Remix, plantee un verdadero desafío a las instituciones de la cultura, ya no desde los márgenes sino desde un campo de batalla en el que resulta cada vez más difícil distinguir centros o márgenes: internet.

La historia del Remix es al tiempo la historia de cómo, contrario a los oscuros designios de algunos teóricos que presagiaban la decadencia inevitable, el arte está viviendo un momento de emancipación sin precedentes gracias al desarrollo de la técnica, la misma que fue vista como el verdugo de la creatividad. Esta emancipación no se da porque una minoría haya encontrado la verdadera esencia de la práctica artística, sino porque por primera vez una mayor cantidad de personas tiene acceso a las ideas, los recursos y los medios de creación y distribución, llevándose a cabo lo que advertía Walter Benjamin cuando afirmó que “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial” (4).

El punto de partida del remix se da en la escena musical de Jamaica post – independentista. De manera paralela a la consolidación de un proyecto político nacional, surgió una práctica musical conocida como *sound system*. Conformados a partir de equipos de grabación y reproducción muy primitivos, estos equipos de sonido móviles servían para animar fiestas en lugares determinados de la ciudad. Dadas las precarias condiciones materiales de existencia en la mayoría de los barrios negros de Kingston, muchos de los productores asociados a los *sound systems* se vieron en la obligación de remezclar canciones que ya habían probado su

éxito en las pistas de baile. Estas nuevas mezclas, conocidas en el medio local como *versions*, se construían a partir de extender, sobreponer, alterar y rehacer piezas musicales ya existentes. Producto del trabajo con estas *versions*, fue surgiendo el *dubbing*, el cual consistía en pasar una grabación de un formato a otro para poder ser manipulado. De esta forma, las diversas remezclas hechas por los productores a partir de canciones de reggae, rocksteady y ska principalmente, fueron llamadas por la prensa musical bajo la etiqueta de dub. En ocasiones, sobre las pistas ya remezcladas a las cuales se les había suprimido previamente la parte vocal, se grababa una nueva letra, esta vez a partir de la técnica vocal llamada *toasting*.

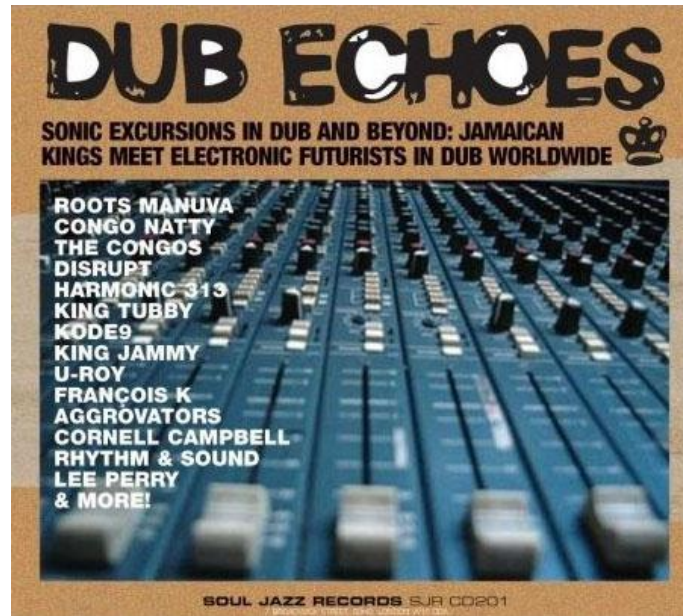
Los principales productores asociados al dub como King Tubby, Clement “Coxone” Dodd, Duke Reid y Lee “Scratch” Perry, desarrollaron un género musical basado en la apropiación valiéndose de recursos mínimos: aparte de los equipos rudimentarios, muchas veces artesanales, que podían permitirse, la imposibilidad de pagar músicos de sesión y de costear una producción original fue también un aliciente para remezclar. Disponiendo de un repertorio común de canciones denominadas *riddims*, estos productores pudieron concentrarse en el desarrollo de efectos y técnicas de remezcla, cada una de las cuales iba enriqueciendo el género. Según el historiador del género John Bush:

Versions provided the opportunity for people to focus on the music behind the singers and develop the “riddim” as a prominent force in the music. This was further enhanced by the development of true dub music, in which the mixing engineers take the instrumental version to the next level, using the power of the remix to change the whole sound and texture of the riddim. This was the turning point in which dub emerged as a unique and characteristic branch of music itself (Bush).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Tomado del texto *Dub Revolution: The Story of Jamaican Dub Reggae and Its Legacy*. No ha sido publicado en físico y aparece únicamente en el sitio Web: <http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/bush.html>

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



(Compilado de Dub jamaicano editado por el sello Soul Jazz Records)

En su investigación titulada *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae* (2007), el historiador Michael Vial identifica dos tendencias en el contexto de la música jamaicana posterior a la independencia en 1962: por un lado, un circuito comercial que recibe amplio apoyo de las grandes disqueras estadounidenses o inglesas y que se encarga de producir un repertorio musical que satisface la demanda internacional de sonidos “jamaicanos”, muchas veces estereotipados y reducidos a expresiones mínimas. A esta tendencia pertenecería una disquera como Island Records y un artista como Bob Marley. En muchas ocasiones es posible percibir cómo las grabaciones de estos artistas jamaicanos están hechas a partir de técnicas muy sofisticadas de estudio, dando la idea de un arte de élites, bien producido y sin fisuras. La distancia que va de un álbum como *Exodus* (Bob Marley, 1977) a cualquiera de las *versions* tempranas de King Tubby es abismal en términos de producción: mientras que el primero suena como algo hecho específicamente para la radio anglosajona, limpio y detallado, las segundas guardan una relación mucho más auténtica con lo que están haciendo los artistas locales, muchos

de ellos anónimos en las emisoras de Londres o Nueva York, pues este sonido era demasiado precario y mal producido para el público no jamaicano.

Este carácter marginal del dub y por ende del Remix como práctica durante los años 60's y 70's es sin duda uno de sus rasgos más importantes. Su marginalidad no estriba solamente en las condiciones materiales precarias que la rodearon. Más allá de esto, esta condición viene dada por el posicionamiento que los productores del dub tomaron frente al mainstream<sup>20</sup>, apropiándolo y fagocitándolo a través de la remezcla. Los músicos de dub saben que no pertenecen a los circuitos de los grandes estudios, ni tampoco a los de la radio oficial. A pesar de esto, no niegan estos contenidos culturales. Al contrario, se apropian de ellos de una manera ingeniosa que enriquece el repertorio musical. De esta forma, el Remix en sus inicios es una expresión cultural que se da en el margen, es decir, ni en contra ni a favor de una tendencia oficial. Más bien se da como expresión de aquello que asimila la modernidad y la reinscribe en un nuevo plano de significación. Según Homi Bhabha:

Esas culturas de una contramodernidad poscolonial pueden ser contingentes a la modernidad, discontinuas o enfrentadas a ella, resistentes a sus tecnologías opresivas y asimilacionistas; pero también despliegan la hibridez cultural de sus condiciones fronterizas para "traducir", y en consecuencia reinscribir, el imaginario social de la metrópoli y la modernidad (23, 2002).

Siguiendo a Bhabha, una expresión cultural como el dub se da en lo que el autor de origen indio llamaría el umbral, un escenario complejo que se da siempre en los intersticios, exactamente en el margen opuesto a la falsa estabilidad que se le atribuye a conceptos como el de identidad o el de etnia. En el caso particular del dub, su origen muestra su naturaleza liminar, ni demasiado cerca de la música comercial como para ser un producto más del mercado, ni

---

<sup>20</sup> Con este término nos referimos al sector más comercial y difundido de la industria musical. Por lo general, todo lo que se produce para las grandes compañías disqueras.

demasiado lejos como para no dejarse influir por ella. Para Bhabha, estas culturas constituyen también formas de reinscribir y resignificar aquello que se subvierte (la tradición musical en el caso del Remix), poniéndolo en diálogo con lo particular. De esta manera, algo liminar como el Remix nos habla más de la cultura y la historia jamaicana que categorías inmóviles y reducidas como identidad nacional o racial.

Entendido de esta forma, el Remix inaugurado por los músicos jamaicanos estaría planteando una visión conflictiva respecto a las relaciones de su país con los antiguos colonizadores. Al tiempo que crean una música que se define desde la realidad de Jamaica posindependentista (la pobreza material y la precariedad de recursos técnicos, la marginalidad, etc.), se apropian de la tradición musical de los países centrales para darle vuelta y asimilarla a sus propias necesidades. Este estado fronterizo entre la rebeldía y el asentimiento, entre la dependencia y la insubordinación es el que define el origen del Remix. Necesita de una tradición musical anterior para ganar visibilidad, pero subvierte esta tradición cuando la transforma y la resignifica. Volvemos en este punto a la crítica de Jameson para contrastar su visión negativa del arte contemporáneo como una expresión debilitada y fragmentada. En este caso, el Remix aparece como una estrategia genuina de creación que, sobreponiéndose a las limitaciones que el mismo capitalismo ha impuesto, logran sacar adelante una propuesta artística que se relaciona con este modo de producción de forma compleja.

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

El siguiente momento en la evolución del Remix muestra cómo esta práctica se mantiene en los márgenes de la cultura, convirtiéndose en un mecanismo mediante el cual algunas comunidades segregadas o en conflicto se expresan artísticamente. Como ya se mencionó anteriormente, gran



parte de la música que salió de Jamaica hacia países como Inglaterra y Estados Unidos lo hizo mediante grandes disqueras que difundieron un grupo de artistas como exponentes de una cultura que suponían estática y claramente identificable. Muchos de los artistas que emigraron desde la isla a estos países en busca de empleo y otras oportunidades, fueron cooptados por la industria musical y distribuidos bajo la etiqueta del *reggae music*. Otros, más afortunados, fueron asimilados por movimientos musicales locales que estaban resignificando la tradición afroamericana y caribeña. Tal es el caso de los grupos asociados al sello británico *TwoTone*, la mayoría de los cuales mezcló el espíritu del punk con la sensibilidad del reggae y el ska. Agrupaciones como The Specials y Madness se convirtieron de esta forma en expresiones de ese proceso de inserción de la diáspora caribeña en la sociedad inglesa.

Por otro lado, algunos inmigrantes que no contaban con la suerte de pertenecer a una agrupación popular o de ser fichados por grandes sellos para difundir la idea que estos tenían de la música jamaicana, se vieron abocados a abrirse camino en medio de la marginalidad y la violencia. Uno de ellos fue Clive Campbell, mejor conocido como DJ Kool Herc. Nacido en Kingston, pasó su adolescencia y su vida adulta en el Bronx, un barrio que por entonces resumía todas las contradicciones de una ciudad azotada por las desigualdades y el crimen. Al tiempo que Campbell hacía lo posible para sobrevivir en la ciudad, sus conocimientos sobre el dub jamaicano y los *sound systems* le permitieron empezar a desarrollar una práctica que consistía en remezclar pistas de canciones de funk o soul, casi siempre de James Brown, con ritmos latinos o africanos de percusión. Estas mezclas se hacían juntando dos tornamesas que permitían reproducir el mismo disco dos veces, acentuando las pistas de percusión (break) para darle una atmósfera de baile a las mezclas. Sobre las pistas mezcladas, Herc añadía una improvisación

vocal conocida como rapping, cuyos temas casi siempre tenían que ver con la situación social de los negros en New York.

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

Por otro lado, y según se desprende del concepto de Atlántico Negro propuesto por Paul Gilroy en su libro homónimo<sup>21</sup>, es imposible pensar la influencia cultural de la diáspora africana como un todo homogéneo tanto en lo temporal como en lo espacial. Por el contrario, al tratarse de un proceso complejo y heterogéneo de desplazamientos poblacionales que ha venido ocurriendo desde hace quinientos años y contando, la diáspora africana viene haciéndose manifiesta en lugares distintos y hasta lejanos sin necesidad de una relación causal inmediata. A modo de ejemplo baste mencionar cómo en Colombia, veinte años antes de que surgiera el dub jamaicano, ya elaboraban equipos de sonido rudimentarios (los populares *Picós*) para animar fiestas populares. Es muy probable que los músicos del dub nunca hayan tenido conocimiento de los *sound systems* cartageneros, no obstante, muestra en qué medida la influencia africana se

---

<sup>21</sup> *Atlántico Negro: Modernidad y doble consciencia.*

hace presente sin necesidad del vínculo espacial o histórico directo. La presencia del baile como elemento central en los géneros musicales de origen africano es otra evidencia de este Atlántico negro que ha venido configurándose desde el inicio de la esclavitud. De cualquier modo, se trata de expresiones culturales y artísticas de carácter móvil, inestable, siempre en proceso de configuración. Y esto no sólo debido a su origen, sino especialmente en la medida en que son manifestaciones que se dan en contextos marginales, en parte como estrategias de resistencia a la segregación.

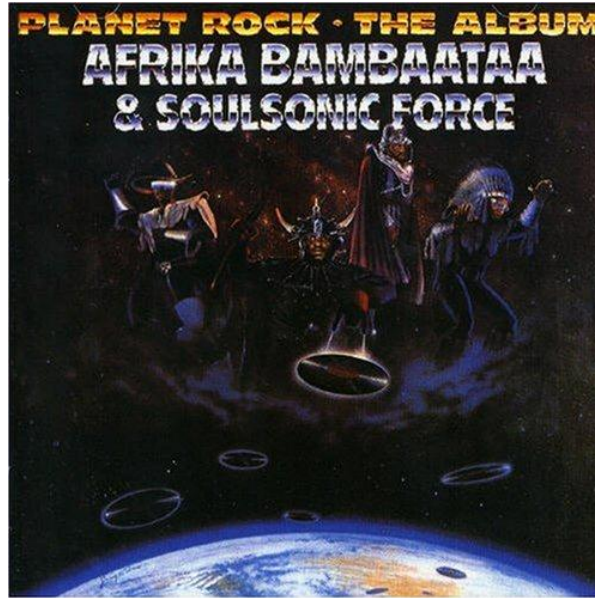
Con pocas posibilidades de ingresar en las academias y facultades de música, impedidos para adquirir instrumentos costosos con los cuales componer, los músicos del dub y el rap acuden intuitivamente a la apropiación por vía de tecnología rudimentaria para evadir el cerco creativo. El punto de partida del dub y el rap es que los fragmentos que toman prestados pertenecen a una tradición ya constituida de la que disponen con libertad, creando al tiempo que desafían los parámetros creativos. Toman prestadas canciones conocidas para resignificarlas, al tiempo que apelan a cierta nostalgia para lograr reconocimiento y desde ahí empezar a cobrar presencia. Si a Lee Perry le cierran la puerta de un gran estudio, va a la trastienda de su casa y crea uno propio, donde remezcla su colección de discos: "If you are a big tree, we are the small axe", escribiría luego el productor jamaicano refiriéndose a su pelea con los grandes estudios que contralaban la música de su país por entonces<sup>22</sup>. Siguiendo a Bhabha,

El "derecho" a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están "en la minoría". El reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación.

<sup>22</sup> La historia de esta canción (Small Axe) es curiosa: hasta el día de hoy, la disquera Island sigue atribuyendo la letra a Bob Marley. No obstante, aún existe la polémica sobre si el tema fue escrito por Perry y luego cedido a Marley. Más allá del dilema legal que se presentó luego, es importante ver cómo se hacen elusivas las fronteras entre músico y productor, entre artesano y artista.

Al reescenificar el pasado introduce en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables. Este proceso enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición "recibida" (19, 2002).

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



(Carátula de *Planet Rock*, Afrika Bambaataa & Soulsonic Force, 1982)

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

Neste ponto, devemos perguntar como uma forma que se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, bem como de seu caráter transnacional, passa a ser interpretada como expressão de alguma essência africano-americana autêntica? Como discutir o rap como se ele brotasse intacto das entranhas do blues? Outra maneira de abordar isto seria perguntar por que a elite literária da América negra precisa afirmar essa forma cultural diaspórica de maneira tão agressivamente nacionalista (89).

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

Prescindir de ciertos códigos comunicativos no es lo único que otorga el carácter crítico a estos géneros. Si consideramos detenidamente los elementos constitutivos del rap, veremos en qué medida rompe con muchas de las ideas propias del arte moderno, ubicándose como una propuesta cultural que plantea una crisis de las ideas de autor único, originalidad y autonomía artística. Su carácter eminentemente fragmentado y basado en la apropiación hace de él una ruta novedosa respecto a lo que significa la creatividad musical. En principio, en el rap las pistas se construyen a partir de *samplear*<sup>23</sup> diferentes fragmentos de canciones ya existentes, así como de discursos de Luther King o Malcolm X, noticias o audios de películas. En este sentido, y como

---

<sup>23</sup> Pese a que este término se usa en ocasiones como sinónimo de remix, el *sampling* constituye una práctica concreta que podría traducirse al español como “muestrear”, esto es, coleccionar fragmentos y apropiarse de ellos. De esta forma, el *sampling* es una técnica que permite hacer un remix.

ya se discutió anteriormente, la idea de originalidad que se propone en el arte moderno es la de un estado prístino en el que la novedad absoluta es directamente proporcional a la calidad artística, tal y como se pensó en el Romanticismo e incluso en las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. Por el contrario, la apropiación por vía del sampling que se lleva a cabo en el rap es un requisito para la composición de las canciones; las habilidades de los músicos de rap no radican en la ejecución de instrumentos tradicionales, sino en la manipulación de todos los recursos que la tecnología pueda brindarles, así como en la sensibilidad que tengan para seleccionar fragmentos, cortarlos y luego resignificarlos. Se apropian de lo ya existente sin pensar en una separación entre arte puro y copia. Para ellos el arte es en buena medida copia, y la calidad muchas veces está en la asertividad para seleccionar los diferentes *samples* (fragmentos) y reinscribirlos en un nuevo orden. A esta conclusión llega el profesor Richard Shusterman cuando afirma que,

Postmodern art like rap undermines this dichotomy by creatively deploying and thematizing its appropriation to show that borrowing and creation are not at all incompatible. It further suggests that the apparently original work of art is itself always a product of unacknowledged borrowings, the unique and novel text always a tissue of echoes and fragments of earlier texts (617; 2000).

Este trabajo a partir del fragmento no solo va en contravía de la idea habitual de originalidad. La estética del rap pone en cuestión la idea de unidad, pues si bien sus canciones tienen una cohesión expresiva, esta se construye sobre la base de una ruptura de unidades anteriores: el rap fragmenta para luego ensanchar de nuevo. Esa unidad de sentido que se busca desde Aristóteles pierde su relevancia ante una forma de expresión cuya razón de ser es la apropiación. Para un músico de rap la unidad de la obra no existe, pues una obra nunca está terminada del todo. Las obras anteriores, incluso aquellas que han pasado a conformar una especie de canon artístico en occidente, son susceptibles de seguir siendo modificadas. Las

canciones de Marvin Gaye, Wayne Shorter o Tito Puente no pueden ahora considerarse obras cerradas o terminadas en sentido estricto. Están abiertas porque así lo demuestra el rap, que extiende su vida y su significado, reafirmando de paso las ideas de Gadamer sobre el arte como actividad similar al juego, siempre abierta, siempre cambiante, nunca completamente subjetiva:

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

### **1.7. Remix y Literatura**

Si bien el Remix surge y se desarrolla con especial fuerza en la música, las prácticas literarias han entrado en contacto con este fenómeno desde hace por lo menos cinco décadas, en particular a través del trabajo de William Burroughs y su técnica conocida como el *cut – up*, desarrollada junto al pintor y poeta británico Brion Gysin, con quien el escritor estadounidense había compartido una temporada en la ciudad marroquí de Tangier. Junto a ellos estaba el ingeniero y programador Ian Sommerville, quien fue el encargado de diseñar un generador aleatorio de fragmentos textuales que eran luego usados en la creación de poemas o novelas.

En este contexto, Burroughs escribió su famosa trilogía *Nova*, compuesta por las novelas *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) y *Nova Express*, además de una parte de su novela *The Naked Lunch* (1959). Todas ellas consistían en un gigantesco collage de textos ya existentes, intercalados al azar junto a pinturas de Gysin y sonidos de Sommerville. Influidos por el dadaísmo y por la música electrónica, estos artistas estaban convencidos de las inmensas



posibilidades creativas que les daba el uso del *cut - up*, pues les permitía jugar con el azar en la construcción de las obras, además de subvertir la función habitual del escritor y del texto mismo. En sentido estricto, esta experiencia es probablemente el antecedente más directo del Remix en la literatura.

Como era de esperarse, la estructura de estas novelas fue denunciada como incoherente y demasiado fragmentada. Otros vieron en este ejercicio una actualización de lo que ya había hecho previamente T.S. Eliot en *The Waste Land*, cuando incorporó en su largo poema una serie de referencias directas – en ocasiones textuales – a los mitos griegos, la poesía inglesa, la tradición hindú, algunas leyendas celtas, además de una serie de alusiones a su propio tiempo. En palabras del investigador Jonathan Lethem “El cuerpo del poema de Eliot es un cóctel vertiginoso de citas, alusiones y escritura original” (2013). Ahora bien, si bien el Remix empezó a tener un impacto sobre las prácticas literarias hasta pasada la segunda mitad del siglo XX, en otros momentos ha sido más que evidente la tendencia de algunos escritores hacia la apropiación. Uno de los mayores ejemplos de esta tendencia es sin duda William Shakespeare.

Entronizado como un autor de referencia indispensable en la cultura occidental, la manera de crear de este artista es eminentemente contraria a la idea de originalidad que se hace hoy buena parte de las industrias culturales. Antes que un innovador, Shakespeare era un compilador, ávido de historias para poder poner a funcionar su teatro. Ya en 1850 el ensayista norteamericano Ralf Waldo Emerson dedicó varias páginas a mostrar cómo el gran dramaturgo inglés creaba a partir de lo que se apropiaba, añadiendo a los relatos e historias que tomaba prestados su particular sentido de la existencia; tomaba lo ajeno como propio y lo mejoraba. Al respecto menciona Emerson:

Shakespeare sabía que la tradición proporciona fábulas mejores que cualquier invención. Si es cierto que no ganaba reputación de inventor, aumentaba sus recursos, y en aquella época no era tan apremiante como en nuestros días la petulante demanda de originalidad (1973; 343).

La forma de trabajar de Shakespeare, muy cercana al sampling realizado por muchos artistas contemporáneos, no entraba en conflicto con la dinámica cultural de la época, aunque para entonces ya se empezaba a configurar el culto al genio en otros ámbitos, sin asumir por supuesto una perspectiva histórica de la originalidad. Tal y como lo muestra detalladamente Emerson, Shakespeare muestra que “toda originalidad es relativa y todo pensador es retrospectivo” (1973; 345), anticipándose a lo que vendría a hacer explosión en el siglo XX, cuando los artistas cuentan con un acervo de historias, imágenes, sonidos, palabras e ideas nunca antes visto. La actitud de Shakespeare era, por lo demás, consecuente con la idea de que la creación se construye sobre lo ya hecho y por lo tanto cualquiera tiene el derecho de apropiarse y modificar para crear.

En el relato titulado “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1944), Borges plantea la existencia de un escritor que acomete la tarea de escribir el *Quijote* desde su perspectiva de hombre moderno, a cuatro siglos de distancia del *Quijote* “original”. En el cuento de Borges, este nuevo *Quijote* no es una copia o una reinterpretación de la antigua obra. Se trata de un hombre que, desde sus vivencias particulares, ha emprendido la escritura idéntica del libro de Cervantes. La tarea, exitosa en parte, fue considerada como la obra cumbre de este genio apócrifo, pues su validez consistió en actualizar una obra que se había convertido en “ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo” (537).

En este sentido, una de las apuestas más interesantes del relato es la de comparar las diversas formas como el Quijote puede ser leído en una época u otra, alimentando la idea de que cada obra es distinta en cada momento, y por lo tanto nunca es cerrada o terminada. Al contrario, están abiertas para el trabajo de nuevos Menards que vendrán a tratar de escribir nuevamente el Quijote o la Divina Comedia. En las líneas finales del relato, el autor argentino nos habla muy directamente sobre el asunto:

He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros – tenues pero no indescifrables – de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será (538).

En este punto, Borges está anticipando la existencia de un artista capaz de todas las ideas, el artista del Remix que las tiene todas a su disposición. En este punto, la lista de escritores que han apelado a la apropiación sería demasiado extensa para referirse a todos ellos puntualmente. Nombres como los de Vladimir Nabokov, Oswald de Andrade, Roberto Arlt, John Dos Passos o el ya mencionado Tristan Tzara serían también dignos de recordar. Otros, que encontraron en la disolución de la identidad y el ocultamiento del nombre una forma de presentar el material literario, desafiando la concepción del genio creador. El caso del escritor conocido como B. Traven, quien usando más de diez seudónimos diferentes logró eludir siempre la presión de la prensa, viviendo una vida anónima a pesar del gran éxito de sus novelas *El navío de los muertos* (1926) o *El tesoro de la Sierra Madre* (1927). Aquí estaría anticipando lo que hicieron agrupaciones musicales como The Residents, Gorillaz o Daft Punk, quienes han ocultado siempre su identidad en favor de una imagen despersonalizada y más enfocada en la música.

Mención aparte merece el campo de los estudios de intertextualidad, que por su extensión y complejidad desbordan los límites de este texto. Vale detenernos, sin embargo, en algunos asuntos de este problema. A pesar de que el concepto de intertextualidad es acuñado por la pensadora búlgara Julia Kristeva, sus orígenes teóricos y metodológicos se remontan a los postulados de Mijail Bajtin, quizá uno de los teóricos que con mayor profundidad anticipó el carácter plural de la literatura, negándose a verla como la expresión de una voz creadora y su lengua única.



(William Burroughs junto al artista Brion Gysin / fotografía de Charles Gatewood, 1972)

Según Bajtin, en el lenguaje existe un doble y contradictorio movimiento de transformación y estructuración. Por un lado, un movimiento centrípeto que pretende homogeneizar el lenguaje y reducirlo a un sistema oficial y único, sujeto a un conjunto abstracto de categorías gramaticales. Frente a este movimiento centrípeto impulsado desde las esferas oficiales del poder, existe un fenómeno más fuerte y espontáneo en la vida del lenguaje. Cada grupo social, profesional, político, etc., se apropia de manera particular de los diferentes códigos que estructuran un sistema lingüístico, dotando de un contenido semántico propio a las palabras

y los enunciados. El lenguaje, en su movimiento cotidiano deja de ser un sistema abstracto y oficial para convertirse en lenguaje vivo que se va transformando a partir del contenido ideológico del que se alimenta:

El lenguaje, como medio vivo, concreto, en el que vive la conciencia del artista de la palabra, nunca es único. Sólo es único como sistema gramatical abstracto de formas normativas, tomado separadamente de las comprensiones concretas de que está lleno, y de la evolución histórica ininterrumpida del lenguaje vivo. La existencia social viva y el proceso histórico de creación, generan, en el marco de una lengua nacional única y abstracta, una pluralidad de mundos concretos, de horizontes literarios, ideológica y socialmente cerrados (105).

Para Bajtín, en el camino entre el sujeto del enunciado y el objeto se encuentra una tensa y compleja urdimbre de significados provenientes de diferentes grupos sociales, y a ellos tiene que enfrentarse todo aquel que desee apropiarse de las palabras para designar su realidad. En palabras de Bajtín:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico – social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social (94).

Utilizando la sarcástica imagen de Bajtín, las palabras no son tomadas del diccionario. Todas las palabras que entran a formar parte de una conciencia lingüística ya han sido utilizadas con anterioridad y como tal han sido valoradas, adecuadas y nutridas a partir de las muchas ideologías que las han hecho parte integrante de sus sistema de representación y comprensión. La conciencia lingüística se apropia de palabras ajenas y construye su significado partiendo o confrontando su contenido ideológico, insertando así, en su estructura axiológica, nuevas perspectivas y lecturas del objeto o hecho al cual se dirige la palabra ajena. Es comprensible

entonces que en el lenguaje esté implícito el conflicto social entre visiones del mundo, que cada palabra sea una evidencia del inevitable plurilingüismo existente en un mismo contexto espacio – temporal.

Para el teórico ruso, la forma literaria que mejor se vale de esta polifonía es la novela, un género que, según él, halla sus orígenes en las tendencias centrífugas y desacralizadoras (carnavalescas) del lenguaje. Es necesario anotar que Bajtín remonta los orígenes del género novelístico hasta el surgimiento de formas literarias de corte popular que expresaban el ambiente burlesco que a su vez engendraba las formas de la comedia o la sátira. La trasgresión y mofa de los símbolos del poder en el carnaval, los personajes deformes, la risa, las fiestas populares, las profesiones vulgares y en general, todos los elementos culturales que caracterizaron a las esferas bajas de la sociedad europea sirven como base sociológica para el surgimiento de expresiones literarias como las de Rabelais y Cervantes.

Debido a su carácter abierto, la prosa novelesca puede incorporar en su seno la diversidad y riqueza de los lenguajes que coexisten en la vida social. Al incorporar diferentes estilos, variedad de personajes, valoraciones y conceptualizaciones de la realidad diversas; al permitirse la digresión y la reflexión filosófica, histórica y ética, la novela se vale de enunciados y palabras que conservan toda su resonancia axiológica, es decir su carácter de diálogo entre ideologías. Bajtín plantea que en la novela existen unidades estilísticas heterogéneas que, para alcanzar un grado de coherencia artística y expresar consecuentemente la existencia de una situación humana (en el plano de la acción ética, estética y cognitiva), deben presentar el lenguaje – o los lenguajes – en toda la complejidad ideológica que suponen (en la tensión entre fuerzas centrípetas y centrífugas del lenguaje), pues de lo contrario no lograrían expresar contenidos significativos para la existencia social de los seres humanos.

Sólo la realización de estas unidades estilísticas (a saber, la narración directa del autor, estilización de las formas de la comunicación oral – que el autor llama Skaz -, estilización de diferentes formas escritas, razonamientos de orden filosófico o moral por parte del narrador o los personajes y el lenguaje de los personajes individualizado estilísticamente para expresar un carácter o un rasgo de este) permite hablar de un plurilingüismo y una plurivocidad. Estas unidades configuran la estructura de la novela. Así, para Bajtín:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales (...) El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela (81).

No obstante, el teórico ruso plantea que tampoco el lenguaje literario de la novela conserva un carácter cerrado y puro. Al incorporar la palabra ajena, en su complejidad ideológico – semántica, el lenguaje literario de la novela se enriquece y se convierte en el escenario perfecto para que los diferentes lenguajes puedan entrar en diálogo, siendo un escenario estético de realización social. En la novela, las valoraciones y conceptos de los hombres frente a la realidad, son puestos en un hecho de ficción, para que esta realidad pueda ser completada y realizada al salir de una serie ético – cognitiva, algo así como un tipo ideal en el que desarrollaría un problema de tipo ético o cognitivo concreto. Este aislamiento, esta realización, sólo son posibles cuando el material verbal expresa o sugiere el trasfondo ideológico de las palabras y los enunciados. Cuando las palabras dejan de ser signos carentes de significado social y se convierten en voces de los conflictos ideológicos de un contexto histórico determinado, configurando una totalidad estética significativa, entonces ahí la novela ha alcanzado la realización artística: “La unidad del lenguaje literario no es la unidad de un sistema lingüístico cerrado, sino la unidad, muy específica, de lenguajes que han entrado en contacto y se han

entendido recíprocamente (uno de ellos es el lenguaje poético, en sentido restringido). En esto reside la especificidad metodológica del problema del lenguaje literario” (112).

Es indudable que los postulados de Mijail Bajtin frente a la novela corroboran de qué forma la apropiación deja de ser una opción para convertirse en una condición inherente. Toda obra literaria (la novela en el caso de Bajtin) remite a otros textos y los reelabora. Toda obra es entonces abierta, susceptible de ser reescrita incesantemente. No sería arriesgado afirmar que la apropiación no es una opción artística entre muchas, sino la esencia misma de toda escritura, de toda expresión. La actitud carnavalesca que Bajtin atribuye al género novelesco es sin duda un antecedente imprescindible en la profundización del dialogismo que hay en el remix literario, el cut up, el collage y el pastiche.

Cuando Burroughs yuxtapone fragmentos en sus obras, no está haciendo otra cosa que poner en diálogo extremo esos lenguajes diversos que fluyen en un contexto social. Su trilogía Nova podría proponerse como la síntesis de lo que en el futuro debería ser toda novela si en realidad quiere recoger la polifonía de esta sociedad virtual: un Remix. No es gratuito que la influencia de su trabajo con el Cut – up se haya extendido a la forma de componer de artistas como David Bowie o Genesis P- Orrige, así como a escritores contemporáneos como Kenneth Goldsmith, quien es hoy uno de los grandes defensores de una estética conocida como uncreative writing.<sup>24</sup> Por su parte, algunos escritores han asumido esta práctica de forma muy extendida en países como Estados Unidos o Brasil, planteando visiones tan interesantes como la del

---

<sup>24</sup> Esta propuesta literaria plantea que, ante la abundancia de textos escritos, nadie debe añadir más contenidos sino apropiarse de ellos y transformarlos en nuevas obras, sin producir nuevo contenido en el sentido estricto. Muchas de las obras de Goldsmith recogen fragmentos de noticias de actualidad y apuestan por una visión del mundo articulada a partir del fragmento de noticia y no de una totalidad textual. Para ampliar este punto revisar el texto de Goldsmith titulado: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*.



Manifiesto Sampler<sup>25</sup>, texto polémico escrito por dos ensayistas cariocas, muy involucrados en este tema.

---

<sup>25</sup> Este tema se ampliará en la segunda parte de este ensayo, dedicada específicamente al caso de Brasil.

## **2. Antropofagia cultural en el Brasil contemporáneo: la samba digerida por un sampler.**

“Sólo me interesa lo que no es mío.  
Ley del hombre. Ley del antropófago”.

Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropófago*.

“Em literatura, os roubos, assim como as recordações, nunca são inocentes. A verdadeira história da literatura é uma história de ladrões”.

Fred Coelho y Mauro Gaspar, *Manifiesto Sampler*.

### **2.1. El modernismo brasileño: la apuesta por la apropiación artística.**

Es probable que los días de febrero de 1922 durante los cuales transcurrió la Semana del arte moderno de Sao Paulo se hayan convertido en un punto de referencia ineludible, no sólo como punto de inflexión en la dinámica cultural y artística del Brasil, sino también como punto de partida de un momento excepcional de apertura y creación en el que una buena parte de los artistas e intelectuales brasileños tomaron consciencia del carácter eminentemente híbrido y complejo del presente cultural del país, siempre a medio camino entre la asimilación del canon europeo y la reivindicación de un pasado indígena cada vez más latente: un arte no catequizado, consciente de las múltiples raíces religiosas, lingüísticas y musicales del Brasil; un arte sin dependencias pero al mismo tiempo cosmopolita, universal y nacional, vanguardista y tradicional, atento a las influencias de la metrópoli, más no por ello ajeno a la recuperación de un pasado cultural propio. Un arte ante todo híbrido, capaz de digerir las más variadas influencias en una especie de fagocitosis a través de la cual produce nuevos y sorprendentes objetos de la cultura. *Macunaíma* (Mario de Andrade, 1928), el héroe sin ningún carácter, este andrógino personaje que se niega a una definición estática, sería el símbolo de lo híbrido, de esta

multiculturalidad que define lo brasileño y que sólo ha sido posible por un apetito incesante de apropiación cuyo origen parece remontarse incluso a la época colonial.

La actitud estética defendida por los promotores de este evento inaugural del modernismo brasileño, y que sería luego expresada por Oswald de Andrade en su manifiestos *Pau Brasil* (1924) y *Antropófago* (1928), no sirvió sólo como fundamento creativo de esta generación de modernistas, sino que se ha convertido en un elemento siempre presente en la dinámica cultural del Brasil. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1928) parece ser la consigna del *Manifiesto Antropófago* que ha sobrevivido en esa actitud de apertura y de apropiación que ha signado la vida cultural de Brasil en el último siglo. Elemento que resulta bastante significativo si tenemos en cuenta que, en un momento en que el modernismo latinoamericano en países de habla hispana se decantaba por una afirmación de las relaciones con la tradición de la metrópoli a través de un refinamiento poético, el modernismo brasileño optaba más bien por una reafirmación de los elementos propios (temas y motivos de origen tradicional popular) en su relación con los foráneos (audaces experimentos con el verso libre, el collage y la fragmentación).

Agrupando una diversa gama de artistas, intelectuales y gestores culturales, el modernismo brasileño es un movimiento heterogéneo que pretendía renovar el arte del país, especialmente en lo que tiene que ver con la formación de una lengua brasileña genuina, distinta a la lengua portuguesa hablada por las elites tradicionales. La consolidación de una nueva elite industrial y comercial, en este caso asociada a la producción de café y asentada en Sao Paulo, fue un factor decisivo para el surgimiento de este modernismo. Desafiando la autoridad de grupos rurales tradicionales, la burguesía emergente trató de incorporar una visión de la economía y de

la política mucho más pragmática, al tiempo que propendía por la formación de una economía de base nacional que hiciera de Brasil un país más competitivo.

Así mismo, el nacimiento de sindicatos y partidos de izquierda<sup>26</sup> fue otro síntoma de una sociedad que poco a poco dejaba atrás el lastre del colonialismo y el ostracismo económico y cultural. Pese a que Getulio Vargas no asumiría el poder hasta 1930, estos años precedentes trazaron el camino de un nacionalismo económico y cultural que marcaría la vida del país durante la mayor parte del siglo XX. En este contexto, era apenas obvio que surgieran artistas e intelectuales interesados en llevar esta transformación al plano de las artes. El propio Oswald de Andrade, hijo de una familia paulista acomodada, pudo realizar desde 1912 varios viajes a Europa que le sirvieron para ir desarrollando su perspectiva antropofágica y contrastarla con la visión parroquial y a menudo dependiente que mostraban la cultura y las artes de su país. Esto muestra en qué medida estos cambios sociales fueron repercutiendo en una sociedad que poco a poco se abría más al mundo.

Pese a su carácter de proyecto nacional, el modernismo brasileño de los veinte no puede entenderse sin su conexión con las vanguardias europeas de la época. Es más, la misma metáfora del caníbal que engulle a su semejante como forma de expresar la apropiación artística se origina específicamente en el ambiente de estas vanguardias, muy proclives a dejarse seducir por el primitivismo y la exuberancia de lo no europeo. Tal y como lo refiere Adriano Bitaraes en su estudio *Antropofagia Oswaldiana*, este interés por lo primitivo les permitió a las vanguardias profundizar su crítica a los valores de la burguesía: “Para os dadaístas, a antropofagia funcionou como um rótulo, um slogan adequado para encabeçar a ruptura que sustentava suas posturas anti burguesas e seus trabalhos de colagem” (28, 2004). Al menos ese es el sentido del *Manifesto Canibal* publicado en 1920 por Francis Picabia, un texto provocador orientado a justificar

---

<sup>26</sup> El Partido Comunista de Brasil se funda en 1922, el mismo año que la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo.

prácticas artísticas desacralizantes que iban en contravía de los convencionalismos. Estas metáforas digestivas fueron usadas con frecuencia por otros artistas como Guillaume Apollinaire, Georges Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara, Marinetti e incluso Blaise Cendrars, quien en los años veinte viajaría a Brasil para quedar obsesionado con la historia de un hombre condenado a muerte por devorar el corazón de su víctima.

La fascinación que esta imagen despertó en Europa estuvo muy ligada con el redescubrimiento de autores como Montaigne, quien en su ensayo sobre los caníbales llamó la atención sobre el naciente etnocentrismo que ya motivaba buena parte de las iniciativas coloniales de su época. Entre otras cosas, Montaigne halla “que nada hay de bárbaro en la nación visitada por el hombre (europeo), salvo que llamamos barbarie a lo que no entra en nuestros usos” (192, 1963). Montaigne también es uno de los primeros en anticipar lo errado de pensar el progreso solo desde una óptica europea. Para él, “podemos llamar bárbaros a aquellos pueblos con respecto a la razón, pero no respecto a nosotros, que los superamos en toda suerte de barbarie” (197). De igual forma, el conocimiento e interpretación de los rituales y costumbres de pueblos africanos y americanos hecho por la naciente antropología de autores como Frazer (*The Golden bough*, 1890), reinterpretado a su vez por Freud en *Totem y Tabú*, influyó ampliamente en el contexto intelectual y artístico en el que se dio este primitivismo. Felizmente para la historia brasileña, Oswald de Andrade entra en contacto con estos artistas y movimientos que le fueron sugiriendo la idea de la antropofagia para entender su propio país: “As vanguardas americanas foram buscar na Europa o novo e encontraram a própria tradição: Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra” (Bitaraes, 19).



(*Abaporu*, Tarsila do Amaral, 1928)

Sin embargo, a diferencia de los artistas europeos, enfocados en encontrar la novedad que les traía el primitivismo para cuestionar la tradición burguesa, Oswald de Andrade o Tarsila do Amaral habían encontrado en la imagen del antropófago una visión ideal de la historia de Brasil y de América Latina. Convencidos de que la mejor manera de renovar el arte y la cultura era por la vía de una recuperación de lo indígena como punto de partida para la construcción de una identidad nacional, el caníbal era el símbolo más adecuado: orgulloso e insubordinado frente al colono, lo engulle. Antes que la admiración ciega y pasiva de las influencias extranjeras que mostraron los poetas asociados al parnasianismo, el modernismo antropofágico proponía una actitud más desafiante, basada en la apropiación y el canibalismo, dejándose influir por lo foráneo pero en función de lograr una expresión local: “La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos”. (*Manifiesto Pau Brasil*, 4; 1981). Quizá la mayor lección que Oswald tomó de los artistas europeos fue la de buscar una voz auténtica, y esa autenticidad no podía estar en otra

parte que en “Los tugurios de azafrán y de ocre en los verdes de la favela”, donde “Wagner sucumbe ante las escuelas de Samba de Botafogo” (3). Lo indispensable era crear una poesía de exportación antes que un producto importado de adulación: “Sólo no se inventó una máquina de hacer versos – ya había el poeta parnasiano”. (5). El símbolo del Pau Brasil (Palo de Brasil), árbol endémico muy codiciado por los portugueses para elaborar tintes, es una alusión explícita a la intención de construir una identidad nacional a partir de lo propio: “Se para os europeos o primitivismo correspondeu a uma ruptura e a uma dessacralização, para os brasileiros ele representou o resgate e a continuidade de uma tradição que deveria ser promulgada pela arte” (Bitaraes, 66).

En el caso de Oswald de Andrade no se trata entonces de un primitivismo asumido como postura estética, sino como una forma de regreso a las raíces “auténticas”<sup>27</sup> del Brasil y de América, todo en aras de una mayor soberanía respecto de las relaciones coloniales de dominación. Es por esto que para Oswald la fecha en que el obispo Sardinha es devorado por una tribu de caníbales marca un momento representativo<sup>28</sup>. Para él, como para otros artistas brasileños de su tiempo, la antropofagia representa la acción de deglutir al otro, pero no como acto de barbarie y sevicia. Por el contrario, un acto de respeto mediante el cual se asimila las fuerzas y talentos del rival:

“Destruir para construir em cima. Deglutir para, de posse de instrumental “inimigo”, poder combater-lo e superá-lo. Deglutir o velho saber, transformando-o em matéria prima

---

<sup>27</sup> Por supuesto, todas estas nociones esencialistas resultan discutibles desde la óptica de autores como Gilroy o Bhabha, quienes destacan el hecho de que la identidad se construye precisamente en el umbral que deja la interacción entre culturas en flujo: “à identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem (Gilroy, 209). Precisamente esta suerte de ingenuidad es la que, según lo menciona Gelado (63 y ss.), le valió las más fuertes críticas a la antropofagia oswaldiana, quien pretendió buscar un pasado brasileño esencial que no existía más que como idealización.

<sup>28</sup> El *Manifiesto Antropófago* está fechado en el Año 374 de la deglución del obispo Sardinha. Así mismo, Andrade da a Sao Paulo su nombre indígena: Piratiningá.

do novo (...) deglutir o saber europeu, devorando-o não mais para incorporá-lo de modo mecânico mas para prove-lo dialeticamente na tentativa de abasileirar a nossa cultura, dando-lhe uma identidade (...) E, pois, um gesto do colonizado no sentido de dessacralizar a herança cultural do colonizador para inaugurar uma nova tradição” (Gelado, 11).

El *Manifiesto Antropófago* (1928), texto central en la obra de Andrade, resume de forma muy lucida esta postura abiertamente desacralizante respecto de la tradición europea, especialmente en lo que tiene que ver con la excesiva academización de la poesía parnasiana y la falsa erudición de la crítica brasileña de arte. Así mismo, este manifiesto emprende una fuerte crítica a las visiones europeas que intentan comprender lo americano por vía del etnocentrismo: “Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que el Sr. Levy-Bruhl estudie” (68). Inspirado por artistas europeos, Oswald se vuelve frente a ellos para recordarles la historia colonial, aquella misma que se quiere superar mediante una poesía de exportación, local y universal a un tiempo, marcada por una libertad formal y una búsqueda de lo nacional en los temas. Come un poco de las vanguardias europeas para después escupirlo en forma de modernismo: “La transformación permanente del tabú en tótem” (Andrade, 69); comer a otro para definir la propia identidad; un acto prohibido deviene símbolo cultural necesario para el reconocimiento de lo americano. Según lo expresa claramente Haroldo de Campos: “La antropofagia oswaldiana es el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliadora del “buen salvaje” (...), sino según el punto de vista irrespetuoso del “mal salvaje”, devorador de blancos, antropófago” (238).



La conexión entre la figura del caníbal y las prácticas de apropiación en el arte, incluida el remix, es palmaria. Ya Ribemont-Dessaignes decía que el mejor medio de mostrar amor al prójimo es comiéndolo. De igual forma, el modernismo brasileño, en cabeza de Oswald de Andrade, fue consciente de que la mejor forma de relacionarse con la tradición europea era digiriéndola para buscar lo propio, tal y como se lee en el *Manifiesto Antropófago* o en las *Bachianas* (1930 – 1945) de Heitor Villa-Lobos, conjunto de obras musicales que es al mismo tiempo punto de encuentro entre la tradición clásica y las recién descubiertas músicas folclóricas brasileñas, especialmente los ritmos conocidos como *sertanejos*.

En el caso concreto de Mario de Andrade, otra de las figuras prominentes del modernismo brasileño, su inclinación hacia prácticas como la parodia y la citación es una constante. En una carta a un amigo de la época, el propio Mario declara que para la escritura de su rapsodia *Macunaíma* (1928) “copió”, a la manera de los cantantes nordestinos, los textos de Koch-Grünberg, Schlichhorst, Barbosa Rodrigues, Hartt “e mais umas três centenas de cantadores do Brasil, e ainda, modismos, locuções, tradições, etc.” (Gelado, 170). En su búsqueda por integrar lo popular en su obra, Andrade se apropia de aquello que ya existe, ya sea en la tradición oral de las regiones locales o en los textos occidentales. De esta forma, se aproxima a las prácticas de collage y montaje de los vanguardistas, dejando en claro que la antropofagia es ante todo apertura y mezcla. Como lo plantea Gelado, “o plágio serve a uma reacomodação das práticas discursivas pela rescritura das mesmas. Serve como “menu para antropófagos”, no sentido de que os materiais são submetidos por esta prática a um processo de destruição e de construção, especialmente pela ruptura dos gêneros e pela intervenção da ironia e do sarcasmo” (170).

Una de las cosas que más llama la atención en el modernismo de Oswald y Mario es su apertura hacia lo popular, especialmente en la incorporación de motivos, personajes y rasgos, reivindicando una visión del arte que pretendió desacralizar la pretendida superioridad de lo europeo como referente de creación. Se trata de una postura frente a la literatura que trata de birlar la etiqueta del arte culto. Al postular una poesía de exportación, los manifiestos de Oswald de Andrade plantean un desafío al canon europeo del que tanto gustaba el parnasianismo. Por otro lado, al aceptar el collage, el montaje y la apropiación, se está desafiando también una idea tradicional del arte que rinde culto a la originalidad del genio. De forma visionaria, tanto Oswald y Mario de Andrade, como otras figuras del modernismo como Drummond de Andrade o Tarsila do Amaral, desarrollaron una postura frente al arte totalmente antiacadémica y subversiva, la cual les daba sustento para sus prácticas orientadas hacia el verso libre y otras formas de experimentación.

En es punto es importante referirse brevemente a las discontinuidades existentes entre el modernismo brasileño y otros fenómenos y movimientos de apertura y apropiación que revisaremos en seguida. Si bien se trata de un movimiento de carácter transformador, es evidente que su énfasis estaba puesto sobre todo en la resignificación del elemento indígena, dejando de lado la importancia cultural de la tradición africana. Por supuesto, varios elementos históricos y políticos influyeron en este menosprecio, que esconde profundos conflictos étnicos y de clase. La urgencia de construir un proyecto de identidad nacional se basó especialmente en reivindicar un pasado indígena en ocasiones idealizado. Tendrían que pasar al menos dos décadas para que los artistas del bossa nova pusieran de nuevo en evidencia la enorme opresencia de la disapora africana en el país suramericano. Esta es quizá la mayor ruptura que puede evidenciarse en el transito que va de la antropofagia a otros movimientos como el Tropicalismo.

## **2.2. El Bossanova: apertura y apropiación cultural para un nuevo Brasil.**

Existe un curioso lema de campaña que utilizó Juscelino Kubitschek en su gobierno que duró desde 1956 a 1961: “Cinquenta anos em cinco”. Aludiendo al impresionante desarrollo económico y cultural que vivió el país durante este periodo, este lema es una muestra de los cambios vertiginosos que vivió la sociedad brasileña de la época. Conocido como la República Nova, este lapso de tiempo que va aproximadamente desde la última elección de Getulio Vargas hasta la toma del poder por parte de la junta militar en 1964, es desde muchos puntos de vista una profundización del espíritu modernista y transformador que se había gestado en la década del veinte. La construcción de Brasilia, el triunfo de la selección nacional en el mundial de Suecia (1958), así como un amplio programa de sustitución de importaciones, fueron hechos que inspiraron un clima de optimismo y confianza. Superando la crisis política suscitada por la caída del Estado Novo (régimen dictatorial impuesto por Getulio Vargas), el gobierno de Kubitschek profundizó la implementación de reformas sociales y abogó por la consolidación de una vida cultural nacional fuerte y de amplia proyección.

Para llevar a cabo sus programas, Kubitschek se rodeó de las más prominentes figuras intelectuales y científicas del Brasil. Por ejemplo, para la construcción de Brasilia, utopía urbanística y arquitectónica diseñada por Lucio Costa y Óscar Niemeyer, se consolidó un grupo multidisciplinar que trató de ejecutar allí el sueño de un nuevo país. En cuanto a las políticas culturales, la tendencia era de un nacionalismo abierto y moderado que permitió el intercambio y la influencia de elementos extranjeros en las dinámicas artísticas locales. El movimiento de poesía concreta, fundado en Sao Paulo a mediados de los años cincuenta por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, es otro ejemplo de las tendencias vanguardistas en el arte de la época. Con su orientación innovadora, muy en la línea de Mallarmé y su problematización del

espacio y demás aspectos visuales de la poesía, este movimiento retomaba algunos aspectos del modernismo y los llevaba al máximo grado de tensión. Según lo plantea Santuza Cambraia

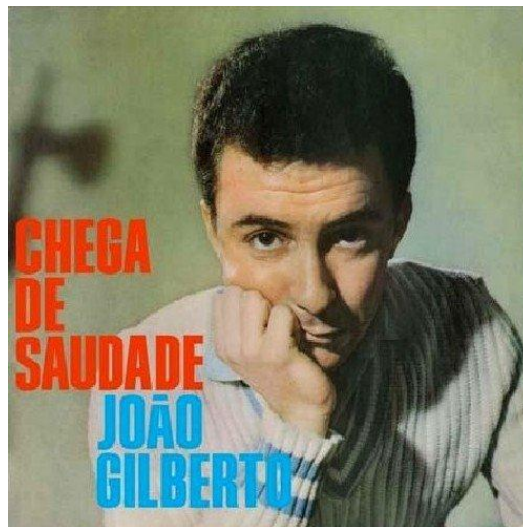
Naves:

Num primer momento, as vanguardas construtivistas assumiam o mundo contemporâneo, já que acreditavam que o modelo de sociedade industrial tinha se tornado hegemónico e seguia sua marcha inexorável (...) Por outro lado, partiam do pressuposto de que tal modelo não se encontrava concluído; pelo contrário, o que se delineava era um mundo – singular, projetado e almejado – em construção” (30, 2001).

Es este contexto el que define el origen del bossa-nova, género musical que trata de hacer una lectura fresca e innovadora de la tradición brasileña (especialmente el samba canção), poniéndola en diálogo con géneros y ritmos de origen extranjero (fundamentalmente el jazz y en menor medida el bolero). Tomando distancia de la música estafalaria y de mal gusto que se promovía en los medios nacionales, los artistas asociados al bossa-nova trataron de ir en sintonía con el ambiente renovador que vivía el país, proponiendo una música local y universal al tiempo, en línea con la poesía de exportación que reclamaba Oswald treinta años antes.

Joao Gilberto, una de las máximas figuras de este género, planteó una nueva lectura del samba a partir de una sensibilidad propia del cool jazz. Resaltando la cadenciaailable y acompañada del samba, Gilberto le da un tratamiento sofisticado a la melodía, siempre mínima y contenida, armonizando con su forma de cantar tranquila, a media voz. Su primer disco titulado *Chega de Saudade* (1959), causó un profundo impacto en la escena cultural del Brasil. En su composición y grabación participaron otras figuras del bossa-nova como Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes y Newton Mendonça, dándole un nivel mayor de elaboración, pues las letras dejan ver un cuidadoso tratamiento poético de temas como el amor y la tristeza, siempre dejando lugar a la ironía.

En la canción *Desafinado*, escrita por Tom Jobim y Newton Mendonça, escuchamos el complejo contrapunto musical y poético que hay entre la letra y la música. Cuando Gilberto canta los versos: “Se você insiste em classificar / meu comportamento de antimusical”, este segundo verso está un tono abajo, ligeramente desafinado respecto de lo que podría esperarse. Este giro, normalmente “antimusical”, adquiere pleno sentido en la canción, pues Gilberto lo maneja con tal dominio que de inmediato vuelve al tono inicial. En este punto, se introduce un elemento compositivo propio del bossa-nova, esto es, la ruptura de los lugares comunes en lo lírico y lo melódico. Más adelante, en la misma canción, Gilberto canta: “eu mesmo mentindo devo argumentar / que isto é bossa nova que isto é muito natural”, reafirmando las posibilidades que abre esta nueva forma de asumir la música popular brasileña. La influencia del jazz en este punto es decisiva: la improvisación, la sofisticación casi minimalista del formato de pequeña banda (trío, cuarteto, etc.), la audacia compositiva, entre otros elementos, son tomados por los músicos del bossa-nova para darle una forma más cosmopolita a los ritmos y géneros locales.



(Caratula de *Chega de Saudade*, Joao Gilberto, 1959)

Es importante señalar que el papel desempeñado por Vinicius y Newton en la parte lírica, y por Tom Jobim en los aspectos musicales, es inmenso en muchos sentidos. Se trataba de un

grupo de artistas e intelectuales que estaba dando forma a un género musical de exportación, muy en sintonía con los cambios sociales vividos por el país:

A estética da bossa-nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a “capital do futuro”. A arquitetura de Oscar Niemeyer era informada pela mesma concepção construtivista que orientava concretismo e o neoconcretismo nas artes plásticas e na poesia, no sentido de buscar uma integração estética com o mundo da indústria e da comunicação de massa (30).

La apuesta era por el resurgimiento de un proyecto de nación articulado con las transformaciones culturales y sociales que vivía el mundo. En este sentido es comprensible que el bossa-nova surja en una fusión con elementos propios de la cultura de masas, especialmente con el jazz. Por otro lado, el carácter sobrio de este nuevo género le permitió una mayor proyección internacional frente a otros géneros y ritmos asociados a la música popular. Al respecto, la historiadora del género Santuza Cambraia Naves refiere algunos detalles que caracterizaban esa variedad de estilos previos al bossa-nova, casi todos ellos volcados hacia la extravagancia y el distanciamiento frente al público en una pretenciosa búsqueda de fastuosidad:

Também fazia parte dessa estética excessiva a performance dos cantores e a interpretação, em termos tanto vocais quanto instrumentais. Os cantores, principalmente nos anos 40 e 50, obedeciam ao estilo operístico, soltando a voz ao máximo e exibindo-a com foleiros os mais variados (...) era comum o cantor construir uma persona exuberante (...) O palco – principalmente o da Rádio Nacional, onde se afirmaram vários talentos – era um espaço em que a figura do interprete era mitificada, o que criava uma enorme distância entre o artista e o espectador (11, 2001).

Nada más contrario a esto que la propuesta sencilla e intimista de los primeros discos de Joao Gilberto. Según el propio Augusto de Campos (citado por Cambraia Naves, 18), las

afinidades entre el bossa-nova y la poesía concreta se daban precisamente en la concisión, la objetividad y la racionalidad expresiva. El rechazo a la exageración y a la idealización romántica, fue una postura asumida tanto por el concretismo como por el bossa-nova. Una lectura del siguiente poema de Haroldo de Campos bastará para establecer algunos vínculos expresivos, especialmente por una sobriedad al tiempo llena de sentido, como si aquello que no se dice rebosara por el espacio vacío, por las exiguas pero contundentes palabras:

—  
sentencias  
en papel  
  
grafitos  
ángulos  
  
una sombrilla  
la pintura  
una teofanía de signos sonando  
vibrando ,  
  
sobre las escarchas de cristal.<sup>29</sup>

Una de las principales consecuencias que tuvo la aparición de este nuevo género fue su rápida difusión hacia el mercado anglosajón, que hasta ese momento solo tenía el referente de la

---

<sup>29</sup> Traducción del portugués del poema "3" de Signantia: quasi coelum (1979) Haroldo de Campos, hecha por Gerardo Muñoz. Tomada de: <http://gerry pinturavisual.blogspot.com/2009/04/poema-concreto-de-haroldo-de-campos.html>

superestrella Carmen Miranda, actriz y cantante luso-brasileña que llevó a Hollywood una versión estereotipada y comercial del samba brasileño. La razón principal para que el bossa-nova se convirtiera en el principal producto de exportación cultural de Brasil es sin duda el vínculo con los sonidos que por entonces marcaban tendencia en las emisoras estadounidenses. No es gratuito que Stan Getz, célebre saxofonista de Filadelfia, haya grabado un álbum junto a Joao Gilberto titulado *Getz/Gilberto* (1964), en donde se da una simbiosis perfecta entre el cool y el bossa-nova, reinterpretando todos los temas clásicos como *Desafinado*, *Doralice* y *Garota de Ipanema*, quizá la canción más reconocida del género. Desde muchos puntos de vista, esta aproximación antropófaga entre la música popular brasileña y el jazz fue el punto de partida para que en el país sudamericano surgiera una serie de tendencias musicales que empezaron a dejarse permear por géneros, ritmos y artistas extranjeros. No obstante, el advenimiento de la dictadura militar a partir del 1 de abril de 1964 cambió definitivamente el curso de las artes y la cultura del país: un nuevo panorama social y político trajo como obvia consecuencia el surgimiento de nuevas formas de expresión. En este nuevo contexto, la actitud abierta heredada del modernismo fue sin duda la clave para hacerle frente a un régimen represivo.

### **2.3. El tropicalismo: la imaginación pop enfrenta a la junta militar.**

Una de las cosas más sorprendentes de la década del sesenta en Brasil es la contradicción latente entre el inicio de la dictadura militar (1964) y el panorama cultural diverso y hasta contestatario del país. Mientras que el gobierno menospreció en principio el poder revolucionario del arte y la cultura, enfocándose en una purga política de los sindicatos y partidos de izquierda, Brasil vivió uno de sus periodos más prolíficos desde el punto de vista creativo. Desde el cine, pasando por la música y la literatura, las consecuencias de lo que se alcanzó a gestar durante los años de JK



empezaron a hacerse evidentes en esta primera mitad de los años sesenta. Según lo refiere Peixoto Ferreira, artistas cujas produções de cunho político-social vinham proliferando desde o final da década anterior, tem seu auge produtivo justamente no período pós-golpe (85; 1993). Como era apenas obvio, la mayoría de los artistas del momento se decantó por la denuncia de las injusticias que traía consigo la dictadura. Movimientos como la música protesta o el cinema Novo de Glauber Rocha (sobre el que volveremos más adelante), trataron de motivar una mayor consciencia sobre la situación que atravesaba el país. Especialmente para la música protesta, el arte debía ser un vehículo para expresar las injusticias sociales y políticas.

Esta postura política radical contrastaba con la actitud abierta y frívola del movimiento de la Jovem Guarda, más enfocado en promover un estilo musical de corte popular basado en el rock & roll de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Liderados por el músico Roberto Carlos, la Jovem Guarda era una especie de contrapartida de la protesta, cuestionada permanentemente por su falta de compromiso político. La aproximación de estos músicos al rock era sin embargo bastante convencional, sin adentrarse en la experimentación o la ironía en las letras. Frente a este panorama, era evidente que lo que estaba sucediendo a todas luces era el conflicto entre las tendencias conservadoras del arte y el advenimiento de nuevos fenómenos culturales asociados a los medios masivos de comunicación e información. Prueba de esto es que el principal medio de difusión de estos nuevos géneros musicales haya sido el famoso Festival de Música Popular Brasileña de la TV Record, que luego sobrevivió en otras estaciones de televisión. Este programa, cuya primera versión se celebró en 1965, fue clave en la difusión de estos nuevos artistas exponentes de la música popular. A pesar de su postura ortodoxa frente a la influencia extranjera, los músicos de protesta tuvieron en la TV un medio a su favor. Por su parte, la Jovem Guarda (conocida también como Ié-ié-ié) aprovechó ampliamente estos espacios,

llegando a tener su propio programa conducido por Roberto Carlos. Era evidente que la llegada de la cultura de masas, procedente especialmente de los EE.UU. y su poderosa industria del entretenimiento, estaba afectando sensiblemente la vida cotidiana del país suramericano. Frente a esto, las reacciones predecibles eran el rechazo o la asimilación: por un lado, la famosa *Marcha de la guitarra eléctrica* celebrada en Sao Paulo en 1967 y convocada por Ellis Regina, representa estas tendencias regresivas que veían en este aparato la encarnación del imperialismo y la pérdida de autenticidad. Por otro lado, la creciente aceptación en la población joven de estilos y géneros influidos por el rock, el cine de Hollywood y el arte pop.

En este contexto, la reacción iniciada por Caetano Veloso y Gilberto Gil en 1967 era la de una síntesis entre la autenticidad y sofisticación del bossa-nova, con una postura abierta de apropiación hacia las influencias foráneas: ni tan frívolo como la Jovem Guarda, ni tan serio y ortodoxo como la música protesta. Por el contrario, una lectura actualizada y reflexiva de la tradición nacional, articulada de diversas formas con la cultura pop. Una actitud antropófaga de apropiación de lo extranjero para sincretizarlo con lo tradicional popular, muy en la línea de las búsquedas de Oswald y los demás modernistas. Cuando Caetano y Gil inician su aventura tropicalista en 1967, son abucheados por el público del Festival de Música Popular, llevando a Caetano a dar un fuerte discurso sobre los nuevos tiempos y la nueva música. Al ver que no le permitieron finalizar la interpretación de su tema *Proibido proibir*, el artista bahiano expresó:

Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival para isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? (Caetano Veloso, Discurso en el III Festival de Música de Brasil de TV Globo, 1968).



(Carátula de *Tropicalia, ou panis et circensis*, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutanteis, entre otros, 1968)

Meses antes lanzaron el disco-manifiesto *Tropicália: ou Panis et Circensis* (1968), en donde participaron las figuras más prominentes de este movimiento: el poeta Torcuato Neto, la agrupación de rock psicodélico Os Mutantes, los músicos Caetano, Gil, Tom Zé y Gal Costa y el músico erudito Rogerio Duprat. Tal y como puede evidenciarse en este disco y en otros como *Caetano Veloso* (1968) y *Os Mutantes* (1968), esa propuesta a medio camino entre el rock/pop más anglosajón y una sensibilidad muy atenta a la tradición musical de Brasil es una invitación a fijarse en los diversos modos en que están interactuando los elementos de la cultura. Por un lado, la llegada inevitable e incluso deseable de los medios de comunicación y la cultura de masas; por otro, la persistencia de elementos locales que, en aras de sobrevivir, pugnan por articularse con las nuevas influencias. En este sentido, el Tropicalismo opera una ampliación del espectro de la cultura, pues está dejando en claro que lo popular abarca la samba canção y el candomblé, pero

también el rock sicodélico de The Beatles o la imagen de Marylin Monroe. Al igual que los modernistas, en el Tropicalismo as importações culturais são utilizadas sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional, já que a cultura brasileira é vista como rica e pujante o suficiente para deglutir tudo que possa vir de fora (Cambráia Naves; 2001, 49).

Para cuando el tropicalismo entró en escena, el bossa-nova se había convertido en un género predecible y en ocasiones reducido a una fórmula comercial. Partiendo de la experiencia abierta y antropofágica del bossa, pero en parte con deseos de superarla, Caetano y Gil proponen una redefinición de la música popular que se distancie de la ortodoxia política y creativa de la protesta, pero que al tiempo lleve el elemento del pop a niveles más complejos de interacción que los planteados por la Jovem Guarda. En este punto, el vínculo con Oswald de Andrade y su manifiesto antropófago es innegable. El propio Caetano refiere una y otra vez su deuda con el modernismo, como en esta entrevista con Augusto de Campos en la que afirma: “Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade”. Esa pretendida violencia de corte antropófago, de apropiación y apertura contra el purismo y el conservatismo cultural, es la base que da sentido al tropicalismo en su corto tiempo de duración.

Tal y como lo plantea Jeronimo Teixeira, la relación del tropicalismo con la cultura de masas es entonces ambigua. Por un lado, la reafirma y se apropia de su eficiencia comunicativa y su estilo extravagante. Sin embargo, en sus letras reflexiona sobre este universo pop y lo ironiza, tomando la distancia crítica que le faltó a la Jovem Guarda y le sobró a la protesta. Se convertía así en una forma audaz y fresca de relacionarse con el nuevo panorama cultural: apropiarlo para recontextualizarlo en una nueva propuesta. Este trabajo de síntesis llega a un gran nivel de sofisticación en el disco que Caetano grabó en el exilio en Londres, titulado *Transa* (1971). Allí

los ritmos brasileños se cruzan con el rock sicodélico y el blues de formas nunca vistas: una canción como *Triste Bahia*, sintetiza las búsquedas del músico bahiano, moviéndose entre las referencias al capoeira de Mestre Pastinha y la estridencia de la Jimmy Hendrix Experience.

Como advertíamos, el cruce de influencias diversas que hace que el tropicalismo esté atravesado por una verdadera actitud antropofágica. Pese a que se trata de artistas críticos y muy talentosos, Caetano, Gil y los demás tenían una concepción de la cultura sin jerarquías, apropiándose de referencias sin reparar en la habitual distinción entre lo culto y lo popular. Como un verdadero caníbal, el tropicalismo deglute para retornar en formas nuevas, sin limitarse por visiones puristas del arte.

En el mismo contexto en el que los músicos, poetas y demás artistas asociados al Tropicalismo asumen esta posición estética y al tiempo política, que por cierto les valió el rechazo del público y la persecución de las fuerzas de la dictadura, el cineasta Glauber Rocha asimila también el ambiente renovador que se vivía en el cine europeo y norteamericano y trata de hacer una revolución estética apelando a la condición que según él es inherente a lo brasileño y por extensión a lo latinoamericano. En su manifiesto titulado *Estética del hambre* (1965), Glauber pugna por un cine comprometido con retratar el “miserabilismo”, según él la cara genuina que se esconde detrás del derroche y los excesos del cine comercial. Para Glauber Rocha el cine debe ser violento, sin escrúpulos:

... el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia y la violencia de un hambriento no es primitivismo. Una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria. Punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado: solamente concientizando su posibilidad única, la violencia, el colonizador puede entender por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras no se levante en armas el colonizado es un esclavo: fue preciso un primer policía muerto para que el francés percibiera un argelino” (Rocha, 1965).

Ahora bien, esta reivindicación del hambre como elemento constante de la realidad brasileña, así como la violencia expresiva como mecanismo de visibilización de las contradicciones de la realidad del Brasil, son asimiladas por el director bahiano a través de formas y concepciones cinematográficas inspiradas por el cine de Eisenstein, el Neorrealismo italiano o la British New Wave. En su película más importante, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), el tratamiento cinematográfico de temas universales como la complejidad del bien y del mal, en su mayoría lleno de técnicas vanguardistas de montaje y escenografía, recuerda de inmediato a algunas películas de Andrei Tarkovsky e incluso Luchino Visconti, en donde los parajes solitarios e inmensos son testigos de una historia moral llena de tribulaciones. La fotografía de colores crudos y los planos abiertos del *sertão* brasileño, enmarcando situaciones llenas de simbología religiosa, lleva el paisaje del Brasil a una dimensión universal, pues se evidencian múltiples referencias visuales a las vanguardias del momento. Sin embargo, el lenguaje de Glauber es también local en muchos sentidos, desde la musicalización hasta la agreste naturaleza del Brasil rural, pero especialmente por la violencia que el director logra imprimirle a cada plano de la película, amando su tierra pero denunciando su tragedia de siglos. Resulta evidente cómo, a pesar de propender por una búsqueda de una definición de la identidad nacional, tanto el Cinema Novo de Glauber Rocha como el Tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes y Torquato Neto, articulan sus búsquedas estéticas con una constante, deseable e irreversible absorción de las influencias extranjeras que definen esa constante actitud de antropofagia de la cultura del Brasil.

Tanto el Tropicalismo como la Estética del hambre asumen el problema de la identidad cultural desde una perspectiva bastante compleja. Si bien están profundamente interesados en que la definición de lo que significa el Brasil sea central en su obra, reconocen que la identidad

no es un asunto fijo o esencial que debe descubrirse o establecerse de forma unilateral. Por el contrario, la apertura creativa que muestran revela una idea de identidad en flujo, solo perceptible en situaciones de cruce y apropiación cultural. La definición del Brasil se alcanza, según Caetano, en las calles de Londres escuchando The Beatles mientras se añora un atardecer en Salvador de Bahía. En este punto, la concepción de Gilroy frente a los movimientos geográficos y culturales que han definido lo que él llama el *Atlántico Negro* sirve también para comprender estos movimientos neovanguardistas que surgieron en el Brasil pre y pos golpe:

Meu argumento aqui é que o caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou ante essencialista) da relação entre identidade racial e não-identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a traição cultural pop (204, 2001).

#### **2.4. El manifiesto como vehículo de transgresión.**

Los movimientos artísticos que han asumido una postura antropófaga frente a la creación artística en el Brasil, han establecido un vínculo interesante a través de un género literario muy polémico: el manifiesto. Y es que la forma expresiva asumida por Oswald de Andrade para difundir su visión del modernismo fue también fuente de inspiración para el Tropicalismo, la poesía concreta e incluso expresiones más recientes como el Manifiesto Sampler, al cual nos referiremos más adelante. Todos estos artistas vieron en la forma imperativa y urgente del manifiesto un vehículo para expresar unas ideas que aún hoy resultan innovadoras:

desjerarquizar el arte y la cultura, fragmentar, apropiar, versionar, cortar e incluso imitar.

Destinado a ser un género literario sui generis por su carácter intempestivo y temporal, el manifiesto es el medio de difusión de ideas contestatarias y revolucionarias, pues se trata de un texto que hace “manifiesta” una postura frente al arte y la vida social y cultural, siempre en

contravía del statu quo. De ahí que su estructura sea esencialmente anafórica, reiterando a cada tanto que se trata de una declaración en contra o a favor de algo específico.

En este aspecto como en otros muchos, la influencia de las vanguardias europeas es definitiva. Estos movimientos asumieron este género literario debido al lenguaje trasgresor y casi profético que irradia. Es muy probable que los futuristas o los dadaístas hayan visto en el *Manifiesto del Partido Comunista* (Karl Marx, 1848) un modelo perfecto para expresar sus ideas sobre el arte. Aparte de su carácter de reivindicación política, el texto de Marx tiene la beligerancia que estos artistas consideraban tan necesaria para sacudir el arte y la cultura de la época. Uno de los más polémicos manifiestos escritos fue el del *Futurismo Italiano* (1909), redactado por Marinetti. Basándose en un culto exacerbado hacia la técnica y la industria, este manifiesto rechaza el arte tradicional y propone sustituirlo por obras que hagan alabanza de la velocidad, el dinamismo y la técnica, elementos que según Marinetti definen el mundo occidental de comienzos del siglo XX. Ahora bien, este texto, como los demás manifiestos, no pretende llegar a lectores individuales que busquen una experiencia puramente estética. Más allá, este tipo de textos pretende generar un efecto político, en cuanto proponen no sólo una visión del arte sino también de la vida social. Siguiendo a Juan Carlos Santaella,

Un manifiesto es una toma de posición con respecto a ciertos hechos e ideas relativas a un hacer concreto de la literatura. Por lo tanto, este compromiso implica, a su vez, la elaboración meticulosa de una teoría, de una poética -si llega el caso- y de un discurso que será preciso convertirlo en una escritura militante con el objeto de ganar legitimidad y poder de convencimiento (13, 1992).<sup>30</sup>

En este sentido, es importante resaltar que el manifiesto constituye un tipo de discurso literario bastante particular, pues su principal destinatario no son los lectores en sentido estricto,

---

<sup>30</sup> Citado por Carmen Virginia Carrillo en *Los Manifiestos Vanguardistas Latinoamericanos, un Espacio de Reflexión* (Universidad de los Andes, Trujillo, Venezuela).



sino más bien las instituciones del arte; las mismas que tratan de determinar aquello que puede ser considerado artístico o no. Es por esto que el manifiesto tiene ese tono incendiario y contundente que se evidencia en la mayoría de ellos. Al respecto, Viviana Gelado plantea que

... no próprio enunciado do manifesto aparecem claramente definidos como interlocutores os perfis de (id) entidades literárias e artísticas, muito mais do que a construção discursiva representativa de um público receptor mais amplo; o destinatário por excelência do manifesto é a arte como instituição (40, 2001).

Al dirigirse a un grupo de instituciones (museos, academias, facultades de arte, galerías, revistas de crítica, etc.), el manifiesto está dejando en claro que se trata de una propuesta que pretende dar un nuevo rumbo a las prácticas artísticas, desafiando el canon establecido. En este sentido, el manifiesto tendría un carácter utópico, pues su propuesta apunta también a consolidar una nueva visión del ser humano y el mundo, aun cuando esta sea en parte irrealizable. No obstante, los lineamientos generales de un manifiesto, por muy utópicos que parezcan, sirven para dar una imagen del panorama ideológico que define una época. Por otro lado, permite trazar los contornos del arte del porvenir, pues en parte las nuevas prácticas artísticas tienen en cuenta estos llamados a conformar un nuevo orden. El *Manifiesto Surrealista* (1928) por ejemplo, cuyo movimiento desaparece poco tiempo después de proclamado, sin haber creado un mundo en donde la espontaneidad creativa y las fuerzas irracionales y subjetivas hubiesen acabado con la excesiva racionalización de la vida y el arte, tiene un efecto en toda la institucionalidad del arte. El llamado que hace este manifiesto de André Breton fue suficiente para que su influencia siguiera sintiéndose durante todo el siglo XX, especialmente en la cultura psicodélica o el cine fantástico y de terror. Es claro entonces que su brevedad, tanto temporal como espacial (los manifiestos son textos generalmente cortos que aparecen en publicaciones como revistas o diarios), no es óbice para que tengan el efecto esperado. En Europa, donde los manifiestos

apuntaban a socavar las bases del arte burgués, la reacción desencadenada fue tal que el arte nunca volvió a ser el mismo.



(Edición popular del Manifiesto Comunista de Marx, Tusquets Editores)

Ahora bien, en el caso de los manifiestos proclamados en Brasil es preciso dejar en claro algunas diferencias existentes con respecto a los europeos. Además de buscar una ruptura con ideas artísticas obsoletas, estos manifiestos tienen generalmente la intención de consolidar una identidad cultural de tipo nacional, haciendo que el destinatario no sea solo la institucionalidad del arte, sino también las esferas políticas y sociales involucradas en el problema de la identidad nacional. En los manifiestos de Oswald, por ejemplo, el objeto del anatema no es una burguesía elitista que ha acaparado el arte, sino una elite rural tradicionalista que defiende una visión colonialista y gregaria del arte brasileño. No buscan romper con los valores de una clase social, sino con toda una perspectiva de la historia: “Tupy or not Tupy, that is the question” (Andrade, 67; 1973). Con una pretensión más amplia, los manifiestos de Oswald llevan esta perspectiva anticolonial y subversiva hasta proponer el matriarcado de Pindorama como alternativa al

patriarcado de la modernidad europea: “Contra la realidad social, vestida y opresora, puesta en catastro por Freud – la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitencias del matriarcado de Pindorama” (72). Es por esto que Gelado insiste en la diferencia sustancial que existe entre la vanguardia brasileña (incluido el manifiesto) y la europea, pues es evidente la lucha entre la idea de novedad propia de los movimientos europeos y la búsqueda del origen y la identidad nacional: un discurso innovador y regresivo a un tiempo. Como advertimos en otro apartado de este ensayo, esta aparente contradicción se explica en la medida en que la principal enseñanza de las vanguardias, que fue digerida muy bien por Oswald, es la búsqueda de la autenticidad y la libertad creativa como camino para llegar al descubrimiento de lo propio (nacional), que para el poeta paulista no era otra que la herencia indígena latente en la vida de su país: Tupy, that is the answer. Frente a esto, Gelado plantea que en el Manifiesto Antropófago:

O imperativo será, pois, converter em totem o tabu da cultura europeia para produzir uma nova unidade ideológico-cultural mais forte e criativa. Unidade basicamente contraditória, fingida enquanto unidade de ficção, complexa figura inscrita no ponto de cruzamento de diversas temporalidades (29).

De igual forma, el manifiesto *Estética del Hambre* (1965) de Glauber Rocha se mueve dentro de esta perspectiva anticolonialista que pretende postular lo que debería ser el cine nacional. Ya advertíamos cómo la estética de Glauber está también influida por movimientos y artistas de la vanguardia del cine europeo, en una aparente contradicción que se resuelve, en estos casos, por la vía de la devoración. Al reivindicar la violencia expresiva del cine que propone, el director bahiano está haciendo manifiesta su posición anticolonial a través de un texto urgente. Por su parte, el manifiesto del Tropicalismo no podía ser otro que el álbum debut del movimiento, titulado *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968). Conformado por doce canciones, este disco propone, tanto en el plano lírico como musical, una nueva postura frente a

la música popular brasileña, especialmente en lo que tiene que ver con la asunción de la cultura pop y las nuevas tecnologías de creación. En este caso particular, el manifiesto implícito en el disco de Caetano, Gil y demás artistas del Tropicalismo es sobre todo una declaración musical que asume una postura abierta respecto a la incorporación de temas y técnicas antaño vedadas a la creación artística, especialmente por considerarlas ajenas a la tradición nacional. El manifiesto- álbum está definido también por la búsqueda de identidad caracterizada por una asimilación antropófaga de lo extranjero. La forma particular, en ocasiones kitsch, de asumir temas como el amor, así como la incorporación de la guitarra eléctrica y los sonidos psicodélicos, hacen que el manifiesto del tropicalismo tenga el carácter renovador y subversivo de los otros manifiestos, asumiendo siempre ese elemento nacionalista que define la actividad artística latinoamericana de la primera mitad del siglo XX.

Como elemento común a los manifiestos brasileños, es posible plantear una permanente disposición hacia la asimilación de lo foráneo, siempre como punto de partida para el descubrimiento de lo propio. Tanto en el *Manifiesto Antropófago* como en el manifiesto de la *Estética del Hambre* o del Tropicalismo, en todos ellos la apropiación del arte ya existente para incorporarlo en su lenguaje expresivo parece ser una práctica decisiva. Siguiendo la inspiración que produjo la antropofagia oswaldiana, estos artistas han asumido que el rasgo definitivo de la cultura brasileña es precisamente su carácter híbrido, producto de un mestizaje que ha durado siglos enteros. Conscientes de esa hibridez que ha signado la historia latinoamericana, los artistas defensores de estos manifiestos saben que la pureza y la inmutabilidad son imposibles en el arte, aún más si viene de un país cuya identidad no muestra otra cosa que mezclas. El antropófago sería entonces el símbolo que mejor define la actitud del artista brasileño y por extensión latinoamericano: un ser que se construye a partir de la asimilación digestiva y espiritual del otro.

Al tiempo, este antropófago – artista es capaz de transformar su mundo, pues sabe que el arte tiene un poder revolucionario enorme, tal y como lo evidenciaron las vanguardias europeas que volvieron a conferir al arte ese poder crítico que la burguesía había neutralizado.

### **2.5. El Remix en Brasil: entre la resistencia y la imaginación digital.**

En una columna de opinión publicada en *The New York Times* el once de marzo de 2007, el crítico Larry Rother destaca la importancia de la gira que, semanas después, realizaría Gilberto Gil por algunas ciudades estadounidenses, al tiempo que resalta los temas sobre los cuales Gil discutiría en el marco del *South by Southwest Music and Media Conference* en Austin. No obstante, el énfasis de Rother en la columna era uno muy particular: la defensa que venía llevando a cabo Gil, en tanto ministro de cultura de Brasil, de nuevas prácticas artísticas asociadas a las nuevas tecnologías de información y al uso del Remix (collage, el sampling y otras formas de apropiación). Y es que las opiniones del músico bahiano al respecto se convirtieron de inmediato en una postura sin precedentes, especialmente por tratarse de un funcionario público defendiendo abiertamente la libre circulación e intercambio de ideas y el replanteamiento de las políticas de copyright. Afirmaciones como: “My personal view is that digital culture brings with it a new idea of intellectual property, and that this new culture of sharing can and should inform government policies.” o “The old contracts were completely concessionary, in which all rights over the work were ceded to the contract holder, in absolute form,” (Rother, 2007) muestran en qué medida sus inclinaciones artísticas e incluso políticas están alineadas con nuevas prácticas y nuevas tecnologías. Tal y como lo señala el artículo, desde su nombramiento en 2003 como ministro y hasta su retiro en 2008, Gil llevó a cabo una serie de planes y alianzas encaminadas a transformar la cultura brasileña. Por una parte, la firma

de un acuerdo de cooperación entre el gobierno de Lula da Silva y la organización Creative Commons de Laurence Lessig, puso en evidencia el rumbo que tomaría la política cultural en el país suramericano. Por otro lado, la puesta en marcha del programa Puntos de cultura<sup>31</sup>, ideado por Gil, permitió a jóvenes de sectores marginales acceder al aprendizaje musical a través de técnicas de mezcla y sampleo propias del funk carioca, el rap y la música electrónica.

Ahora bien, la política cultural promovida por Gil no constituye un caso tan excepcional si se tiene en cuenta la tradición artística antropófaga a la que se ha hecho referencia previamente. En este caso particular, la experiencia tropicalista de Gil fue la principal inspiración para que el músico asumiera una postura tan abierta e innovadora. Como lo afirma Rother en el citado artículo, “In a way, the Tropicalistas engaged in sampling before digital sampling existed, using cut-and-paste, mix-and-match collage techniques that are common now but were considered bizarre at the time.” (2007). La postura de Gil puede proponerse entonces como una expresión actualizada de la apertura que comenzó en los años veinte, con el modernismo.

Y es que no se trata sólo de una iniciativa política importada o improvisada. Además de los programas del ministerio de cultura, en las últimas dos décadas se ha dado en Brasil una gran expansión de prácticas artísticas (especialmente musicales y literarias) que han hecho de la apropiación su fundamento creativo. Géneros musicales como el Manguê Beat y el Technobrega o movimientos literarios basados en el Remix como el que ha desarrollado Leonardo Vila-Forte o el más reciente Manifiesto Sampler de los escritores cariocas Mauro Gaspar y Fred Coelho, son algunos ejemplos de cuan profundo ha arraigado el Remix y la apropiación en el Brasil. Visto desde una perspectiva más amplia, este arraigo obedece también a unas condiciones sociales que

---

<sup>31</sup> A pesar de que hoy día el programa sufre una grave crisis, su inicio significó un experimento que vale la pena ser analizado a profundidad. A partir de la creación de estudios de grabación de audio y video, el ministerio de cultura capacitó a cientos de jóvenes para utilizar estas herramientas en sus propias creaciones. Ver proyecto de ley en: <https://archive.org/stream/ProyectoDeLeyPuntosDeCulturaDeBrasil#page/n0/mode/2up>

han llevado a los artistas a buscar estrategias de creación contra y al margen de una compleja red de conflictos que ha vivido este país suramericano: desigualdad, opresión, censura, clasismo, pero también un constante desborde de creatividad y coraje expresivo.

Todos los géneros asociados a la música popular contemporánea brasileña, y que tienen en común el uso del Remix u otra práctica de apropiación, han surgido en las últimas décadas como expresiones de artistas o grupos culturales inmersos en contextos difíciles, respondiendo casi siempre a necesidades expresivas, estéticas y en todo caso vitales. En el caso particular del funk carioca, género surgido en las favelas de Río de Janeiro a mediados de los ochentas, su origen social le ha valido casi siempre la estigmatización por parte de ciertos sectores de la cultura, incluyendo sellos disqueros y emisoras<sup>32</sup>. Tal y como lo describe Saenz (26; 2014) en su completo estudio sobre el género, el uso del Remix es una entre muchas formas de transgredir los límites impuestos por las élites que han marginado el funk por su origen popular. Si las disqueras los excluyen y las emisoras de radio no rotan la música que se hace en las favelas, entonces Dj Marlboro o Dj Leonardo crean un estudio casero y remezclan clásicos del funk y el Miami Bass<sup>33</sup> para animar fiestas a las que asisten de dos mil a diez mil personas. Utilizando el mismo esquema de Sound Systems móviles usado en Kingston con el dub o en Cartagena con la champeta, el funk carioca se ha convertido en un fenómeno de amplio alcance en la cultura brasileña contemporánea.

---

<sup>32</sup> En el caso concreto del funk carioca, su estigmatización se acentuó a partir del suceso conocido como *Arrastao na praia do Arpoador*, en la que algunos miembros de pandillas asaltaron a los bañistas de esta playa ubicada en un exclusivo sector de Río. Muchos de los asaltantes fueron asociados a las fiestas de Funk de las favelas, dando paso a una criminalización del género. Para ampliar esto ver: *Funk Carioca e Champeta Cartageneira: Corporalidades, transgressões e negociações em músicas e bailes de periferia*, María Alejandra Sanz, Universidad Federal do Río Grande do Sul, 2014.

<sup>33</sup> Subgénero del rap gestado a mediados de los ochenta y principios de los noventa en Miami. Su principal exponente es el grupo 2Live Crew.



(Portada de *Funk Brasil*, Dj Marlboro, 1989)

Uno de los aspectos que más llama la atención respecto al funk carioca y el Technobrega es que, al igual que otros géneros de la diáspora como el blues o el rap, los artistas disponen de una ley de código abierto que les permite apropiarse de la tradición musical para nutrir sus propias creaciones. Ahora bien, en los géneros creados en Brasil este código abierto llega aún más lejos, pues no existe un control tan fuerte en los temas de copyright como el que existe en Estados Unidos o Europa, en donde la censura y la regulación están más presentes. En el caso del funk por ejemplo, entre los mismos Djs existe un acuerdo tácito que les permite intercambiar sus propios temas, por no hablar de la falta de atención que ha recibido este género por parte de las disqueras, lo cual ha redundado en una especie de licencia para apropiar. Como lo menciona Mylene Misrahi (196; 2010) “Entre funkeiros, ao contrário do que ocorre com as produções de música eletrônica realizadas nos grandes centros da industria fonográfica mundial, não se pede autorização formal”. De igual forma, el Technobrega<sup>34</sup>, género nordestino similar al funk

<sup>34</sup> Con ciertos rasgos en común con el Funk carioca, el Technobrega surge en la región norte de Brasil, más específicamente en Belem do Pará. Se trata también de una música creada para animar fiestas populares a través de Sound Systems. Creada en estudios caseros y distribuida en redes independientes y casi artesanales, esta



carioca<sup>35</sup>, ha llevado la apropiación a niveles sin precedentes, echando mano de todo el repertorio del pop contemporáneo, el brega nordestino y la electrónica de baile, configurando una propuesta de collage bien interesante en la que se ponen en diálogo referentes antaño diferenciados como The Rolling Stones y Reginaldo Rossi. Igual que sucede con el rap, estos géneros eluden las jerarquías de la cultura y transgreden las limitaciones que les impone el contexto de violencia y marginación en el que surgen.

Parece como si estas estrategias creativas (Remix, sound systems, sampling, libre circulación y apropiación, etc.) fueran una constante en aquellos contextos marginales que van dando origen a estas formas de expresión. Tanto el rap como el dub o el funk carioca, todos utilizan el Remix como forma de resistencia. En este último caso, así como en el Technobrega, se trata de movimientos que fueron apropiándose de la tecnología para crear, sin erigir jamás un movimiento en el sentido estricto de la palabra. De acuerdo a las circunstancias de su origen, son manifestaciones que se van desarrollando de forma espontánea y van siendo moldeadas por una evidente situación de marginación que se cruza con una relativa disponibilidad de recursos técnicos como el sampler, las percusiones electrónicas o hasta un simple laptop. En estos géneros existe el reconocimiento a una especie de autor en la figura del DJ, no obstante, este no tiene ninguna exclusividad sobre aquello que toca e incluso que graba. Lo importante es quién anima de forma más efectiva la fiesta. Las formas de distribución de las grabaciones no tienen el ánimo de crear una personalidad única detrás de la música, sino más bien preparar o extender los hits que animarán los *sound systems*. En este sentido, y siguiendo a Mylene Misrahi, en el funk

---

música es muy aceptada por amplios sectores sociales de esta región del país y ha sido reseñada incluso en documentales como *Good Copy, Bad Copy* (Johnsen, Moltke y Christensen, 2007).

<sup>35</sup> Vale mencionar, sin embargo, que el propio funk tiene diversas vertientes como el funk Proibidão o el Melody entre otros. Cada uno de ellos con unas particularidades en cuanto a las letras, los atuendos y las mezclas.

carioca, y por extensión en el technobrega, es posible hablar de arte pero no de artista, al menos en el sentido occidental:

Se a definição de artista ocidental é exemplar do modo como é conceitualizada a pessoa individual no Ocidente, e é caracterizada pela liberdade total de invenção que possuiria o criador único e soberano da obra de arte, proprietário exclusivo de algo que pertence ao domínio do extraordinário, no ambiente Funk a arte é autônoma, mas não o artista. A arte, para ser arte, de acordo com o artista Funk, precisa circular, ser consumida e romper a barreira do extraordinário (182).

Resulta interesante ver cómo es posible también proponer la estética de estos géneros como una forma de creatividad inusual, pues antes que la novedad y la singularidad busca la repetición, la normalidad, o en palabras de Misrahi, el normal transcurso de la vida. Contrario a los requerimientos de excepcionalidad, el Remix induce a cierto anonimato en el que se diluye la idea del artista y aparece la del artesano que sigue un conjunto de reglas aprendidas con rigor, manteniendo al arte con vida. Partiendo de Wittgstein, Misrahi propone cómo este acompañamiento de reglas no tiene que verse necesariamente como una labor gregaria o superflua. Por el contrario, “As regras, como as placas de sinalização, “indicam uma direção, mas não mapeiam todos os passos do caminho”, como não contêm o lugar a que o viajante, o jogador ou o artista criativo chegará”. (185). La genialidad o la novedad en sentido estricto no constituyen virtudes artísticas *per se*. En los casos en los que el Remix es la base del proceso creativo, se trata más bien de poner el patrimonio literario y audiovisual en movimiento, alejándose de las pretensiones trascendentales que suelen atribuírsele al arte. Obras hechas por artesanos (productores, ingenieros, bloggers, entre otros) que no reclaman soberanía sobre sus creaciones. Este cambio en la dinámica del arte está sustentado, como ya dijimos, en lo que Benjamin advertía sesenta años antes sobre las nuevas formas de percepción y creación que

permitían las técnicas de reproducción. En un género como el technobrega paraense, dependiente en un alto porcentaje de los recursos técnicos, la mayoría de los DJ's carecen de formación musical académica y muchos de ellos no saben tocar un instrumento tradicional. No obstante, han desarrollado una capacidad intuitiva para juntar fragmentos y ordenarlos en una secuencia musical. Esta capacidad, como hemos visto, ha sido también decisiva en géneros como el rap, el dub e incluso en otras formas creativas como el *Cut – up* de Burroughs o el proyecto *Uncreative Writing* de Keneth Goldsmith. En palabras de los investigadores Moraes Filho y Chada (119; 2013):

Nos estúdios da cidade de Belém, a tecnologia já usada por produtores e bandas locais começou a se disseminar através da internet e de suas facilidades em obter programas muitas vezes pirateados, em outras áreas da cidade, fomentando, em músicos, bandas e produtores musicais da periferia ideias, novos conceitos e uma nova metodologia de se produzir música mais intuitivo-pragmática do que técnica. Isso talvez seja oriundo da “facilidade” em obter recursos que antes só se poderia obter através de toda uma gama de produção “humana”.

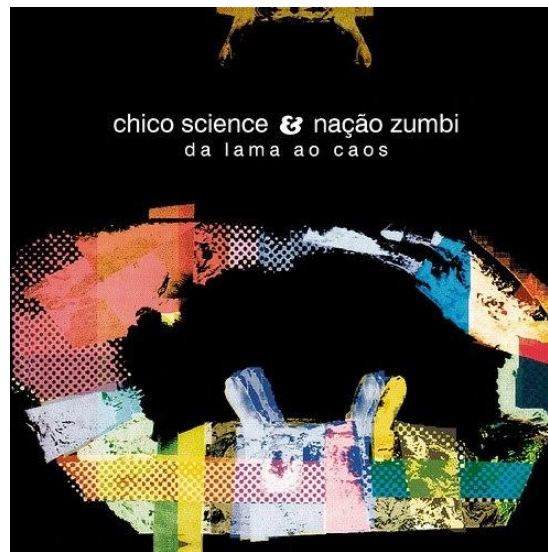
Es bastante probable que ni siquiera el propio Benjamin hubiese previsto que las técnicas de reproducción y producción audiovisual y escrita iban a llegar a una calurosa y húmeda ciudad del Amazonas brasileño, en este caso para permitir una forma de expresión popular y espontánea que de otro modo no hubiese tenido un vehículo de difusión. Muchos de los DJ's han confesado incluso que el principal programa utilizado para cortar y pegar las canciones es el popular *Fruity Loops*, desarrollado por una compañía belga a finales de los noventa, muy conocido por la simplicidad y familiaridad de su interfaz. Por supuesto, en el caso de un género tan proscrito como el funk carioca, esta utilización de los recursos técnicos, por más rudimentaria que sea, es la que mantiene con vida una forma de expresión que tiene unas connotaciones de segregación y clasismo tan fuertes. Lo que ni estos mismos DJ's y productores imaginaban es que su trabajo

sería un aliciente más a la transformación general que viene viviendo la cultura de masas, pues de forma inconsciente eluden las nociones modernas de originalidad y autoría única, al tiempo que ponen en evidencia los estigmas creados por el abuso de la regulación del copyright, por no mencionar el estigma producido por el concepto de piratería. Como mencionan Moraes y Chada citando a Freitas: "... a pirataria como resultado da facilitação de acesso ao aparato tecnológico e como forma de "divulgar" uma produção cultural que nasce no seio das massas e muito rapidamente se dissemina entre outras camadas da sociedade (132; 2013).

Difícilmente podría afirmarse que el funk carioca o el technobrega sean las únicas expresiones del arte y la cultura que se valgan del Remix como fundamento creativo. No obstante, sí parecen tener en común el ser las más eminentes manifestaciones musicales que han surgido en los sectores populares del Brasil contemporáneo. Ahora bien, ninguno de los dos géneros surgió como un movimiento artístico en el sentido estricto. Como advertimos, se trata de expresiones que han ido desarrollándose de forma espontánea, con el obvio esfuerzo de muchos gestores y artistas interesados en darle un carácter cohesionado a estos géneros. En el caso del funk carioca podría mencionarse el primer disco de DJ Marlboro titulado *Funk Brasil* (1989), una especie de precursor del género, pionero en versionar al portugués temas de Miami bass, funk y rap estadounidense. Como ha sucedido con muchos géneros musicales originarios de países africanos, latinoamericanos o asiáticos, algunas disqueras europeas o estadounidenses han venido presentándolos con etiquetas llamativas y distribuyéndolos entre los consumidores. Tal es el caso de disqueras como Soundway, Putumayo Records o World Music. Sin embargo, por muy cuestionadas que sean sus iniciativas, estas grabaciones han abierto el mercado para estos géneros, tal y como ha sucedido también con la champeta colombiana o la chicha peruana.

## 2.6. El Mangubeat: el manifiesto se viste de Maracatu

A finales de los ochenta, la ciudad nordestina de Recife era considerada por varias publicaciones como una de las peores ciudades para vivir. Altos índices de corrupción y criminalidad, pobreza, desigualdad, múltiples deficiencias en infraestructura, entre otros indicadores hacían de Recife un lugar en crisis. Conscientes de esta situación, un grupo de artistas oriundos de la ciudad empezó a tratar de dinamizar la escena cultural, ya fuera organizando fiestas con música que habitualmente no llegaba a la radio, ya fuera alentando algunas iniciativas musicales y artísticas locales. El centro de estos esfuerzos era la toma de consciencia del rico pasado cultural de la ciudad, al tiempo que llamaba a una apertura hacia las manifestaciones que se estaban dando en otros países. Es por esto que el símbolo escogido por este grupo fue el del Mangué (Manglar), principal patrimonio natural de la ciudad, al tiempo que su principal vía de salida hacia el mundo transatlántico.



(Carátula de Da lama ao caos de Chico Science & Nacao Zumbi, 1994)

El manifiesto de este movimiento, titulado *Caranguejos com cerebro* (1992) y escrito por uno de las cabezas visibles del grupo Fred Zero Quatro, es un breve pero contundente texto

que invita a la revitalización de Recife a través de la metáfora del manglar. Siguiendo de forma explícita las experiencias de la antropofagia y el Tropicalismo, este nuevo movimiento empezó a ser conocido como Mangué Bit<sup>36</sup>, articulación de todo lo nuevo y transformador que se gestaba en esta ciudad brasileña. Según la investigadora Carolina Leao, el Manguébeat fue “uma nova cena para o mundo, conectando o Brasil com o cenário pop mundial, e estabelecendo, por fim, um diálogo com as manifestações artísticas que trouxeram à tona um Brasil cosmopolita como o Movimento Antropofágico e a Tropicália”. Basta revisar algunos fragmentos del manifiesto para percibir la apertura a la que están invitando estos artistas, conscientes de que la mezcla y la apropiación, otra vez, serían la clave para salvar el alma de una cultura por entonces agonizante:

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um \*circuito energético\*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Hoje, Os manguéboys e manguégirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mangué invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão

---

<sup>36</sup> Pese a que luego empezó a usarse la forma Mangué Beat, la composición original de los dos conceptos (Mangué: Manglar; Bit: Unidad de medida informática) pretendía dar la idea de unidad de dos mundos y dos propósitos: lo local en diálogo con lo global.

sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown (Fred Zero Quatro, 1992)<sup>37</sup>

Una vez más, ante la crisis creativa y social, los artistas brasileños le apuestan a la mezcla y la apropiación de un patrimonio cultural común en el que, entre otras cosas, no identifican jerarquías ni segmentos. Los Simpsons importan tanto como el más serio debate sobre la modernidad, pues no se excluyen. En el disco debut de Chico Science<sup>38</sup> y la banda Nação Zumbi titulado *Da lama ao caos* (1994), la asimilación del rock y el rap junto al maracatu pernambucano es una de las mayores virtudes. Ninguno de los componentes suena forzado; por el contrario, en su articulación con sonidos contemporáneos, los ritmos locales sufren un proceso de actualización de cara al oyente joven, que asume una nueva disposición hacia esta síntesis entre lo que le ofrece la cultura de masas y lo que le ofrece su tradición. Al respecto, coincidimos con Luciana Mendoca cuando afirma que

No entanto, ao combinar essas duas vertentes em criações híbridas, o mangubeat produziu formas musicais capazes de seduzir um público mais amplo do que aquele constituído pelos defensores e “detentores” da cultura tradicional, contribuindo para a maior aceitação das sonoridades locais/regionais – antes, desvalorizadas e residuais – ao combiná-las com sonoridades pertencentes à cultura jovem mundializada (91, 2008).

A diferencia de otros géneros musicales que compartían esta vocación antropófaga, el Mangubeat se constituye conscientemente como una incitativa artística que pretende incidir

---

<sup>37</sup> Versión tomada del sitio web de la gobernación del estado de Recife:  
[http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos\\_manifesto1.html](http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html)

<sup>38</sup> Fallecido prematuramente en un accidente automovilístico, Chico Science es probablemente el más visible de los exponentes del Mangu Bit. Pese a su corta carrera en la que lanzó dos discos de estudio, su propuesta llamó la atención de grandes disqueras y del canal MTV Brasil, abriendo una brecha importante para la renovación cultural de Recife.

sobre la realidad social de la ciudad donde nace. Su pretensión no es solo la de actualizar la tradición o la de abrir un mercado para la música negra estadounidense. Se trata de un movimiento que nace de la crisis y por ende busca nuevos caminos expresivos, planteando un diálogo entre lo que permanece vivo en la cultura. Es por esto que el impacto de este género sobre la historia reciente de Recife resulta tan asombroso, pues da muestras del poder transformador y de resistencia que puede tener el arte, en especial aquel que ve en la mezcla y la apertura una fuente de dinamismo: “Se, de alguma maneira, é possível afirmar que o movimento mangue lidou com as tradições locais de forma positiva, isto ocorre porque estas foram tratadas como cultura viva e presente no quotidiano, e não como folclore, tradição passada e fossilizada (Mendoca, 95; 2008). En este aspecto, el Mangubeat retoma lo que ya hiciera el rap o el dub al revalorizar la tradición por vía de la reescritura, de la misma forma en que lo hiciera Nabokov con *Lolita*, Elliot con *The Waste Land* y Borges-Menard con el *Quijote*. Con esta resignificación, estas manifestaciones escapan al pastiche de Jameson, pues en este caso “O mangue poderia ser pensado como um retorno paradoxal ao tradicional através da modernização” (Galinsky citado por Mendoca, 96). Al asumir la tradición como cultura viva que puede dialogar con las producciones actuales de la cultura, el Mangubeat está cuestionando profundamente la idealización de la cultura pernambucana que habían hecho figuras tan eminentes como Gilberto Freyre y Ariano Suassuna, cediendo el espacio a una visión más real y actual. Al mismo tiempo, con esta visión dinámica de la cultura están poniendo de plano el viejo debate que se pregunta por la conveniencia de lo extranjero o lo local para la definición de una identidad. Como ya lo hicieron los modernistas, los tropicalistas o el mismo cinema novo, el technobrega parte de la premisa de que la identidad no es algo estático, sino más bien algo que se define en los límites entre lo local y lo foráneo, entre lo tradicional y lo moderno, tal y como la definen teóricos ya



mencionados como Bhabha, Canclini o Gilroy. Por supuesto, la inminencia de estas perspectivas híbridas sobre la identidad está muy relacionada con la relevancia de los medios de comunicación, pues estos ponen a disposición de las nuevas generaciones todo un repertorio de referentes diversos, incluidos los de su propio territorio. De nuevo, un banquete a disposición de potenciales antropófagos, en este caso llamados a sí mismos Manguemoys (girls):

A indústria da informação saturou os países latino-americanos com filmes, vídeos, livros, exibições, aparatos eletrônicos e espetáculos multimídia provenientes do estrangeiro, criando territórios supranacionais nos quais as fronteiras entre eles e nós estão se diluindo. Nesses espaços, a oposição entre o próprio e o distante se apaga na medida e que os bens culturais e o consumo são desterritorializados. Assim, somos arrebatados de nossos contextos originários e integrados a novas localidades globais. (Mendieta, 1999; citado por Leao, 99).

## **2.7. Remix literario en Brasil: la antropofagia en versión digital**

Como hemos venido advirtiendo a lo largo de este ensayo, las implicaciones de un fenómeno como el Remix no se limitan al campo del arte musical, de donde procede inicialmente. Además de la amplia presencia de géneros y movimientos musicales como el funk carioca o el Manguemo, algunos escritores se han dado a la tarea de explorar las posibilidades que abre para la literatura el uso de prácticas de apropiación que pueden calificarse como Remix: ensamble de fragmentos de textos ya existentes en una nueva propuesta. La mayoría de estas iniciativas se llevan a cabo en pequeños talleres o en facultades universitarias que les permiten espacios de trabajo. Sin embargo, estos artistas están proponiendo una visión de la literatura tan novedosa que su principal escenario de difusión es sin duda internet.

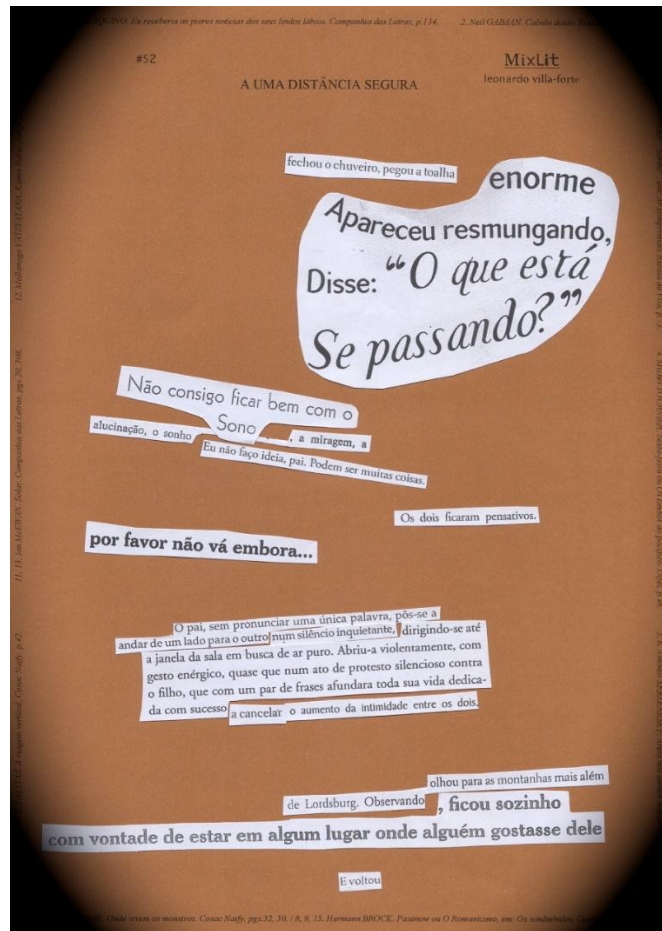
Uno de estos escritores es el carioca Leonardo Villa-Forte, responsable del sitio web que lleva su nombre y del proyecto Oficina de Remix Literario, adscrito a la PUC en Río de Janeiro.

Pensado como un taller de creación, su proyecto explora las diversas formas en las que el Remix puede ser el eje de la escritura, enfatizando en la idea de una escritura recreativa en la que el sufijo alude a una verdadera Re- creación de los textos ya existentes. Uno de los productos creados en este taller se titula Mix-Lit, y consiste en la creación de textos poéticos o narrativos (minicuentos en su mayor parte) a partir de la mezcla de fragmentos exactos provenientes de poemas ya existentes, casi siempre pertenecientes a autores canónicos. En la invitación que el artista hace para la exposición de su trabajo es posible rastrear algunas características que definen esta propuesta de Remix literario:

Quando comecei a trabalhar manualmente com textos, recortando e colando fragmentos de livros, senti que o MixLit ganhava um novo território de expansão. Agora convido vocês a verem os resultados desse novo território. Mostrarei, durante o Festival de Inverno do SESC, 8 cartazes como os dois exemplos apresentados aqui abaixo. E mais quatro obras: A última Bahia – um livreto de 40 páginas que conta a história de um casal tentando retomar os bons rumos do relacionamento durante uma viagem à Bahia, e isso é contado por meio de imagens dos recibos de compras realizadas durante essa viagem. Alguma solidão – uma intervenção física em quatro exemplares do clássico “Cem anos de solidão”, aliando o volume de páginas à ideia de tempo. Mensagens – duas pilhas de folhas com todas as mensagens de texto que recebi e enviei entre 2012 e 2013, por mais de um ano, enquanto durou o meu celular Samsung @chat 335. O monólogo de Molly – uma intervenção visual, em vídeo, sobre as últimas páginas do “Ulysses”, de James Joyce, explorando a visualidade e a tridimensionalidade da página impressa. Além disso, teremos também oficinas de remix literário, tomando como base o trabalho exposto aqui no MixLit. Apareçam! (Villa-Forte, [mixlit.wordpress.com](http://mixlit.wordpress.com))

Algunas de estas obras tienen bastante en común con el trabajo hecho en Estados Unidos por Keneth Goldsmith, quizá el más reconocido de los artistas del Remix literario en el mundo. En concreto, la idea de que el escritor, antes que producir contenido, debe tratar de reinventar (recrear) el que ya existe, esto en parte como una reflexión sobre la futulidad de lo nuevo y el sobrevalorado concepto del genio que agranda el mundo con sus creaciones. En este sentido, Villa – Forte asume que el escritor no es un ser excepcional sino más bien una especie de curador que se encarga de unir trozos de información. El escritor no crea nada nuevo en sentido estricto. A la manera de un DJ, el escritor del Remix no tiene ni necesita muchas destrezas gramaticales o una formación académica. Todo lo que requiere es sensibilidad para reconocer y apropiarse la cultura audiovisual y textual de la que dispone. Por otro lado, tanto Goldsmith como Villa- Forte asumen que la literatura no hace alusión únicamente a los textos escritos, editados e impresos con la intención de ser “literatura”. Siguiendo a Gadamer y su concepción del arte como puesta en relación, la literatura comprende todo lo escrito, incluyendo blogs, mensajes de texto, códigos civiles y hasta recetas médicas. Dado que lo literario no está dado por el objeto en sí mismo sino por la relación que entablamos como lectores, todo texto es susceptible de ser literatura. Esta era al menos la intención de Goldsmith cuando el pasado 13 de marzo de 2015 leyó en público el poema titulado *The Body of Michael Brown*. La controversia se desató luego de que los asistentes a la lectura constaran que el poema no era otra cosa que el reporte de la autopsia realizada al joven estudiante negro asesinado por un policía en Ferguson, Missouri, en agosto de 2014. De la misma forma, la intención de documentar literariamente un viaje a Bahía a partir de los recibos de las compras hechas durante el recorrido, constituye una invitación a la creación literaria desde lo ya existente. Como en la música, el Remix literario no discrimina entre las fuentes de la

cultura: no hay referentes profundos ni superfluos, altos o bajos, de primer o tercer mundo. Todo lo escrito puede convertirse en material para esta mezcla. Lo literario no como propiedad intrínseca de un objeto dado, sino como actitud estética de apropiación y de relación con lo escrito.



(Printscreen de uno de los poemas sampler de Villa-Forte)

Otro de los aspectos que se están poniendo en consideración en este fenómeno es el de la propiedad intelectual. Si bien la mayoría de estos textos cuenta con una lista de referencias, ninguno de ellos paga derechos de autor a editorial alguna, asumiendo de antemano que se trata de un patrimonio colectivo. En una sección de su página web, Villa – Forte advierte:

Este site faz parte de uma experiência lúdica de pesquisa de narrativa, leitura e criação. A investigação é sobre como se dá, e até que ponto é possível, a conexão entre fragmentos de

diferentes textos pré-existentes, como uma frase, um diálogo ou parte de um parágrafo. Toda leitura, à maneira de um hipertexto, remete a outra leitura. Parte do material utilizado nesta experiência é protegido por lei de direitos autorais. A cópia ou reprodução dos textos é de responsabilidade daquele que a fizer (Villa – Forte).

Toda la experiencia acumulada por siglos en lo que a apropiación se refiere, es volcada aquí en una serie de propuestas que ponen de relieve los problemas a los que se enfrenta toda escritura actual: disponibilidad de referentes (textos en formatos virtuales y programas de almacenamiento y lectura de textos); recursos técnicos para la apropiación (fotocopiadoras, scanners, impresoras, blogs, multimedias, generadores de texto, etc.); un amplio precedente creativo; nuevas formas de distribución editorial (editoriales independientes, bases de datos, licencias de copyleft, etc.). La afirmación habitual que condena al mundo contemporáneo por una supuesta falta de lectura no puede estar más lejos de la verdad. En las últimas décadas la existencia de material textual escrito y la consecuente lectura del mismo han sobrepasado toda expectativa. Miles y miles de palabras cruzan una y otra vez esa inmensa red que es internet. Cada día son leídos miles de mensajes de texto, twits, post, reseñas, crónicas y hasta novelas y poemas. La diferencia fundamental con la lectura tradicional es que la actual es de fragmentos, hipervínculos, sub e hiper textos. Buena parte del Remix literario trata de poner en diálogo esos fragmentos, articularlos en una unidad que se romperá poco después para dar paso a un nuevo texto, hecho también de fragmentos.

## 2.8. El Manifiesto Sampler: literatura hecha por DJ's



(Logo que acompaña la publicación del Manifiesto Sampler)

En una entrevista, Villa-Forte menciona entre sus influencias a un grupo de escritores cariocas llamados Fred Coelho y Mauro Gaspar, redactores de un popular escrito titulado Manifiesto Sampler, publicado en el periódico universitario Plastico Bolha en 2008. “Todo es de todos, a palavra é coletiva e é anónima” (Coelho, Gaspar, párr. 6; I, 2008)<sup>39</sup>. Esta, entre muchas otras, es una de las afirmaciones más dicientes de este manifiesto. Asumiendo de nuevo la urgencia expresiva de este género literario, estos escritores resumen en su declaración todo el espíritu de libertad creativa que se vive en el mundo virtual. Pese a que hablar de vanguardia hoy en día supone un problema, en este caso el manifiesto funciona como llamado de atención sobre

<sup>39</sup> Este manifiesto fue publicado en seis partes llamadas fotogramas. Cada uno de ellos apareció en una fecha del año 2008. Para distinguir a qué fotograma pertenece cada cita se añade un número romano en la referencia).

una serie de problemas e inquietudes que son centrales a las prácticas creativas actuales, no sólo en Brasil sino en todo el mundo que cuenta con acceso a internet.

Publicado en el contexto de una universidad de primer nivel en Brasil, este manifiesto muestra hasta qué punto la academia está incorporando el Remix y la apropiación en sus debates. Por otro lado, es síntoma de la permanencia de una tendencia creativa antropófaga que de una u otra forma ha estado presente en el país, y que hemos tratado de rastrear a través de ciertos movimientos y artistas que han mantenido viva la idea del arte como dispositivo colectivo de enunciación, al tiempo que han defendido la idea de una cultura sin jerarquías ni purismos: híbrida, abierta, siempre llevando las tradiciones y asuntos locales a relaciones complejas con la cultura de masas y la industria cultural que la soporta. Si Oswald de Andrade hubiese conocido un sampler, es seguro que lo habría hecho parte de su utopía de libertad creativa. No es gratuito entonces que Coelho y Gaspar hayan recolectado estas ideas por la vía de un manifiesto: mientras se leen los seis “fotogramas” que componen el texto, las referencias explícitas e implícitas a toda la tradición antropófaga es más que evidente. De momento, se trata de la manifestación más reciente en una red no lineal que ha mantenido a la cultura y el arte brasileños en un estado dinámico y abierto. El Remix parece estar dialogando ampliamente con las prácticas literarias contemporáneas, extendiendo su influencia desde el campo musical hacia otros territorios fronterizos como este manifiesto que llama a tender lazos entre las artes y la vida:

As palavras se movem, a música se move. A base da escrita sampler está calcada na idéia de que literatura é movimento, de que a literatura está em movimento contínuo, em relação de interferência e reflexão permanente de vida e do seu tempo. Tradição e memória estão inscritas em determinado momento histórico, mas estão “acontecendo” agora, no instante da escrita (párr. 1; VI).

Al enfrentarse con la inminencia del mundo digital y la disponibilidad de recursos técnicos para mezclar y cortar, la literatura asume más que nunca su carácter siempre abierto. No hay obras cerradas. Todo se vuelve fragmento, pero ese fragmento a su vez es explicación del mundo, de una parte del mundo. En un mundo caracterizado por la carencia de un centro, es difícil que las obras puedan ser homogéneas o cerradas. Cada quien aporta un esfuerzo más en ese flujo incesante de ideas. El Remix es la forma de arte que permite trabajar con esos fragmentos, observarlos y resignificarlos antes de que vuelvan al océano de la información. En su amplitud de formas, el Remix permite confrontar creativamente la dispersión, dejando en claro que la pretensión moderna de una imagen total del mundo es imposible y hasta indeseable. Además de ser un fenómeno, como ya vimos, gestado desde los márgenes, el Remix crea con lo que surge en el umbral: cuando se rompen unidades insostenibles, el fragmento aparece como fuente de toda posibilidad expresiva. Es por esto que cuando postulamos a Shakespeare o a Elliot como precursores de esta consciencia de la obra abierta, es para poner en evidencia que la literatura ha sido siempre préstamo, apropiación y mezcla:

E, ainda assim, cada sampling, cada fragmento é um comentário, pois é uma escolha, um recorte, uma associação, uma afinidade. Pensar na importância do fragmento como potência não-totalizadora. A totalização é o fechamento, opera dentro de uma dimensão de falta, de perda, de tentar recuperar o que se perdeu ou nunca existiu (párr. 2; V).

En el Manifiesto Sampler podemos ver todos los problemas estéticos que hemos asociado al Remix, en este caso enfocados a las prácticas literarias: la disolución del autor único: “O escritor não é mais soberano, é também presa dessa letra órfã que circula” (párr. 9; I); la apropiación: “Apropriar para produzir, e não para reproduzir. A escrita sampler como uma forma de "dobrar" a matéria, a referência, o sujeito que existe criar uma nova/outra/diferente



subjetivação do texto/música/matéria” (párr., 12; I); la obra aberta: “Uma escrita não começa nem conclui, ela se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. Tem como tecido a conjunção ‘e.... e... e...’” (párr., 13; I); el autor múltiple: “A escrita torna-se o exercício do eu + 1, do eu somado a outros "eus" que falam – refalando – em seus textos. A escrita sampler esvazia a figura do autor-ego, e seu papel em relação ao discurso, criando um novo jogo de forças e oposições possíveis” (párr., 15; I); o el palimpsesto: “A Literatura é um agenciamento coletivo de enunciação” (párr., 3; II).

Como es de esperarse, ninguna de las ideas expresadas por Gaspar y Coelho es nueva. Se trata de fenómenos que han estado siempre presentes en el arte, pero en este caso son vueltos a poner en el primer plano del debate, pues el momento histórico hace que estas transformaciones sean poco menos que inevitables. Quizá la forma del manifiesto haya perdido su carácter transgresor en este mundo definido por la relatividad posmoderna. No obstante, se trata de llamados de atención que apuntan a redefinir algunas reglas de juego en las prácticas artísticas, especialmente en el terreno de la literatura, muchas veces reacio a reconocer estos cambios. Así mismo, se trata de seguir haciendo visibles los esfuerzos por seguir profundizando la libertad creativa y por ende de apropiación.

Ahora bien, en un apartado anterior vimos en qué medida toda literatura es un diálogo entre las mismas voces, ya sea en el sentido de la polifonía de Bajtín, ya sea en el de la reescritura del mismo texto que vemos en Borges. En cualquier caso, escribir ha sido siempre un juego de citas y variaciones. Esta es quizá la idea central del Remix literario propuesto por autores como Villa- Forte, Burroughs o Gaspar/Coelho: reconocer que toda palabra es ajena y por tanto no hay autor único ni propiedad sobre las ideas: el lenguaje como patrimonio colectivo que puede ser reinventado sin ningún escrúpulo:

Escrever é um esforço inútil de esquecer o que está escrito (nisto nunca seremos suficientemente borgeanos). Por isso, em literatura os roubos são como as recordações: nunca totalmente deliberados, nunca demasiadamente inocentes. As relações de propriedade estão excluídas da linguagem: podemos usar as palavras como se fossem nossas, fazê-las dizer o que queremos dizer (Coelho, Gaspar, párr. 7; II).

Esta concepción implica, insistimos, la idea de obra abierta, muy en la línea de lo que Gadamer advierte cuando destaca las limitaciones de la estética kantiana. No hay una obra terminada: toda creación puede ser recreada hasta el infinito, pues las posibilidades combinatorias son también infinitas: “Samplear = dar um corte na completude do presente. REFUNDAR o presente de cada obra a partir de um outro presente. Um “a partir de” (párr. 19; II). De la misma forma en que sucede con *Pierre Menard*, las obras nunca tienen un significado cerrado, absoluto. Cada nuevo lector, cada nuevo espectador, es al tiempo una nueva combinación, una nueva lectura, una nueva obra. El Remix es el punto más elaborado de esta perspectiva sobre el arte: “Se o leitor é autor também, a re-escritura que faz um autor da obra de outro se dá no cruzamento entre leitura e re-invenção e parte do entendimento de que a literatura é um laboratório do possível — como criação e re-criação (párr. 3; IV).

Uno de los aspectos más interesantes de este manifiesto es la aclaración que proponen respecto al plagio. A lo largo de este trabajo hemos usado términos que de una u otra manera aluden a esta práctica hoy en día tan perseguida por las diversas legislaciones nacionales. Si se observa con detenimiento, la carga ideológica que tiene esta palabra demerita totalmente la riqueza y la complejidad del Remix y de otras prácticas de apropiación. Si bien es evidente que existe un préstamo de material ya existente, el plagio se refiere más a la toma pasiva de ideas y material ajeno, sin intervenirlo o transformarlo. Esta parece ser la diferencia específica entre el plagio y la apropiación: si existe un robo en el Remix, este no es más que transitorio, “piadoso”.

Se toma prestado para luego crear; se reconoce el origen de lo que se toma, pero esto es tan sólo el punto de partida para otras combinaciones, otras lecturas. De la misma forma, el Manifiesto Sampler rechaza la idea de citación, tan habitual en ámbitos académicos. Para Coleho y Gaspar, la figura de la citación reproduce las jerarquías y las clasificaciones en las ideas y la información. En cualquier caso, la idea del sampler parece ser más adecuada que estas últimas a la hora de definir el trabajo literario que estos escritores anuncian:

Não é plágio. O plágio reproduz o mesmo sem invenção. A escrita sampler inventa o mesmo em novo contexto. Não é citação. A citação hierarquiza conhecimentos e cria uma relação de referencialidade. A escrita sampler não hierarquiza, pois não cita, mas sim incorpora, reinventa (párr. 3; IV).

El Remix como una forma de creatividad y no como la burla pasiva y ligera que Jameson le atribuye al pastiche. Toma prestado para resignificar y por eso no es un asalto sin más de las ideas ajenas.

## Epílogo

### Welcome to the Pirate World

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

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

Es claro que uno de los principales escenarios en los que se dará este debate público en las próximas décadas es en el territorio digital. La impresionante disponibilidad de información, sumada a la facilidad con la que más y más personas pueden acceder a dispositivos tecnológicos

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

Por supuesto, ejemplos como el de Brasil son bastante explícitos en cuanto al porvenir de estas prácticas de apropiación. A pesar de que evidenciamos que el espíritu de apertura del modernismo fue ampliándose y haciéndose más complejo al ir incorporando y resignificando los cambios sociales, es posible afirmar la existencia de una actitud creativa de apropiación que persiste y cuyo estado actual no es otro que la práctica extensiva del Remix. Los últimos movimientos como el Mangubeat o géneros como el funk ponen de presente que esta antropofagia no iba a estar realmente en sintonía con la historia de este país hasta que no asumiera la presencia de la diáspora africana y la cultura de masas. Es allí donde este proceso incesante de construcción cultural ha tomado su carácter realmente abierto y dinámico. Si en un comienzo el modernismo descartó lo afro y lo masivo, Fred Zero Quatro y Chico Science enriquecen esta antropofagia con una apertura a estos elementos, algo que ya habían reivindicado los tropicalistas.

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

Por supuesto, el punto de partida para asimilar estas transformaciones es asumir su debate al interior de la academia, siempre fuente de cambios sociales. Este ensayo, que a su vez es una especie de Remix que comiela ideas y argumentos ajenos, es un intento por abrir ese horizonte de debate tan necesario en un país en el que la cultura popular ya se anticipó: casos como el de la champeta cartagenera y su uso del sampler, experimentos que fusionan la música electrónica con los ritmos locales o ciertas variantes urbanas del reggaetón son apenas algunos de los caminos por los cuales podrían transitar estas búsquedas. En la mayoría de los casos, estos esfuerzos se dan en los márgenes de una sociedad que aún lucha con la desigualdad y la corrupción. En esos márgenes están las historias de muchos artistas que contribuido a la consolidación del hip hop, la música electrónica o la champeta en Colombia. Una historia de cómo el Remix ha permitido la emergencia de grupos como La Etnia o Systema Solar, al tiempo que ha sido inspiración para el trabajo de escritores como Rodrigo Parra Sandoval o el profesor de arquitectura Germán Darío Rodríguez . Por su parte, el avance de incitaivas como el Proyecto de ley 241 de 2011 “Por la cual se regula la responsabilidad por las infracciones al derecho de autor y los derechos conexos en internet” en Colombia (Wikipedia, [https://es.wikipedia.org/wiki/Ley\\_Lleras](https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_Lleras)), más conocido

por el apodo de Ley Lleras, tuvo que ser archivado por falta de interés en el congreso. Sin embargo, es posible que entre más grande y competitivo se vuelva el mercado colombiano, aumente paralelamente la presión de las corporación para regular el acceso e intercambio de información. Por ahora es tiempo de seguir explorando el universo de posibilidades que nos brinda el momento presente, especialmente en lo que se refiere a la reproductibilidad técnica del arte y la cultura.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, en: *Disonancias: introducción a la sociología de la música*. Trad. Gabriel Menéndez Torrellas. Akal; 2009. Impreso.
- Andrade, Oswald de. *Obra Escogida*. Trad. Héctor Olea. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Impreso.
- Bajtín, Mijail Mijailovich. *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Barthes, Roland. *La Muerte del Autor*. Revista Cuba Literaria. Web. 08/07/15.  
<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Welker. México: Editorial Itaca, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Pequeña historia de la fotografía. Reflexiones marginales*. Web. 08/07/15.  
<http://reflexionemarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2013/03/Peque%C3%B1a-historia-de-la-fotograf%C3%ADa-por-Walter-Benjamin.pdf>
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002. Impreso.
- Bitaraes Netto, Adriano. *Antropofagia Oswaldiana: Um receituário estético e científico*. Sao Paulo: AnnaBlume editora, 2004. Impreso.
- Blashill, Pat. *Six Machines That Changed The Music World*. Wired. 9/09. Web. 09/07/15.  
[http://archive.wired.com/wired/archive/10.05/blackbox\\_pr.html](http://archive.wired.com/wired/archive/10.05/blackbox_pr.html)
- Borges, Jorge Luís. *Obras Completas*. Tomo I. Bogotá: Emecé, 2007. Impreso.
- Bush, John. *Dub Revolution: The Story of Jamaican Dub Reggae and Its Legacy*. Web. 08/07/15.  
<http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/bush.html>
- Campos, Haroldo de. *De la razón antropofágica: Europa bajo el signo de la devoración*.
- Carrillo, Carmen Virginia. *Los Manifiestos Vanguardistas Latinoamericanos: un espacio de reflexión*. Cifra Nueva. Web. 09/07/15.  
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18837/1/articulo2.pdf>
- Emerson, Ralf Waldo. *Hombres Representativos*. Nueva York: W. M. Jackson, Inc. 1973. Impreso.
- Foucault, Michael. *¿Qué es un autor?* El Seminario. Web. 08/07/15.  
<http://www.elseminario.com.ar/>
- France, Anatole. *Apología del plagio*. Barcelona: José J. De Olañeta, Editor, 2014. Impreso.



- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y Método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Tomo I. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993. Impreso.
- Gaspar, Mauro y Fred Coelho. Manifiesto Sampler. Plástico Bolha. Web. 09/07/15.  
<http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb11/texto13.htm>
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.
- Gelado, Viviana. *Poéticas da transgressão: Vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2006. Impreso.
- Gilroy, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Traducción de Cid Knipel Moreira. Sao Paulo: Editora 34, 2001. Impreso.
- Gómez Dávila, Nicolás. *Escolios a un texto implícito*. Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977. Impreso.
- Jameson, Fredric. *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta, 2005. Impreso.
- Leao, Carolina. *A negociacao mangubeat: Cultura pop, midia e periferia no Recife contemporâneo*. Eco – Pós Vol. 6, N° 2. Agosto – Diciembre 2006: 95 – 111. Impreso.
- Lessig, Lawrence. *Remix: Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Trad. Maryam Itatí Portillo. Barcelona: Icaria Editorial, 2012. Impreso.
- Lethem, Jonathan. *Contra la originalidad*. México: Tumbona ediciones, 2007. Impreso.
- Mendonca, Luciana. *Culturas populares e identificações emergentes: Reflexões a partir do mangubeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas*. Revista crítica de ciencias sociais. 2008: 85 – 109. Impreso.
- Mizrahi, Mylene. “E o Beat que dita”: *Criatividade e naoproeminencia da palavra na estética Funk Carioca*. Desigualdade e Diversidade. Revista de Ciências Sociais da PUC – Rio, N° 7, Jul – Dic 2010: 175 – 204. Impreso.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos Completos*. Tomo I. Trad. Juan G. de Luaces. Barcelona: Editorial Iberia, 1963. Impreso.
- Moraes Filho, Luis y Sonia Chada. *Cenas Imaginárias: O processo de criação musical do tecnobrega paraense*. Revista Estudios Amazónicos. Vol X, N° 2, 2013: 117 – 136. Impreso.
- Navas, Eduardo. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Nueva York: SpringerWien New York, 2012. Impreso.
- Naves, Santuza Cambráia. *Da Bossa Nova á tropicalia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Impreso.

- Rimmer, Mattheu. *Digital copyright and the consumer revolution*. Edward Elgar Publishing, 2007. Impreso.
- Rocha, Galuber. *Estética del hambre*. Cinema Novo. Web. 09/07/15.  
[http://cinemanovo.com.ar/estetica\\_del\\_hambre.htm](http://cinemanovo.com.ar/estetica_del_hambre.htm)
- Rother, Larry. *Gilberto Gil and the politics of music*. The New York Times. 12/03/07. Web. 09/07/15. <http://www.nytimes.com/2007/03/12/arts/12iht-gil.4882061.html?pagewanted=all>
- Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos*. Revista sin título. N° 3, Facultad de Bellas Artes, UCLM. Web. 08/07/15.  
[http://monoskop.org/images/6/69/Russolo\\_Luigi\\_El\\_arte\\_de\\_los\\_ruidos\\_Manifiesto\\_Futurista.pdf](http://monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf)
- Sanz Giraldo, María Alejandra. *Funk carioca e champeta cartageneira: Corporalidades, transgressões e negociacoes em músicas e bailes de periferia*. Tesis. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2014. Impreso.
- Schneider, Arnd. *On 'appropriation'. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices*. Social Anthropology, European Association of Social Anthropologists. 11/2003: 215–229. Impreso.
- Shusterman, Richard. *The fine art of rap*. New Literary History, Vol. 22, No. 3, Undermining Subjects The Johns Hopkins University Press, Summer, 1991: 613-632. Web. 08/07/15.  
<http://www.jstor.org/stable/469207>
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.
- Veloso, Caetano. “Conversa com Caetano Veloso”. Entr. Augusto de Campos y Gilberto Gil. Revista sin título. 199 – 207. Impresa.
- Vial, Michael. *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown, Ct.: Wesleyan University Press, 2007. Impreso.
- Villa – Forte Leonardo. *Mix – Lit*. Web. 09/07/15. <https://mixlit.wordpress.com/>
- Von Martin, Alfred. *Sociología del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Impreso.
- Zero Quatro, Fred. *Caranguejos com cerebro*. Gobernación de Recife. Web. 09/07/15.  
[http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos\\_manifesto1.html](http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html)

### Documentales de referencia

*Everything is a remix*. Dir. Kirby Ferguson. Vimeo/Youtube. 2012.

*Good copy/Bad copy*: A documentary about the current state of copyright and culture. Dir. Andreas Johnsen, Ralf Christensen y Henrik Moltke. Rosforth. 2007.

*RIP: A Remix manifesto*. Dir. Brett Gaylor. Canal D. 2008.

### Discografía

Afrika Bambaataa & Soulsonic Force. *Planet Rock*. Waner. 1986. LP.

Negativland. *U2*. SST Records. 1991. CD.

Bob Dylan. *Bob Dylan*. Columbia. 1962. LP.

Bob Marley & The Wailers. *Exodus*. Island. 1977. LP.

Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, otros. *Tropicália: ou Panis et Circencis*. Philips. 1968. LP

Caetano Veloso. *Transa*. Polygram. 1972. LP

Chico Science & Nacao Zumbi. *Da lama ao caos*. Chaos. 1994. CD.

Danger Mouse. *The Grey Album*. Danger Mouse. 2004. CD/MP3

David Bowie. *The Man Who Sold the World*. RCA. 1970. LP.

\_\_\_\_\_. *Station to Station*. RCA. 1976. LP.

\_\_\_\_\_. *Scary Monsters*. RCA. 1980. LP.

DJ Marlboro. *Funk Brasil*. 1989. CD

DJ Shadow. *Entroducing*. MoWax. 1996. CD.

Donna Summer. *I Feel Loved*. Casablanca. LP Single.

Joao Gilberto. *Chega de Saudade*. Odeon. 1959. LP

Joao Gilberto & Stan Getz. *Getz/Gilberto*. Verve. 1964. LP.

Jay Z. *The Black Album*. Def Jam Records. 2003. CD.

Juan Atkins (Cybotron). *Clear*. Deep Space Records. LP Single.

Kraftwerk. *Autobahn*. Philips. 1974. LP.

\_\_\_\_\_. *Die Mensch Maschine*. Kling Klang. 1978. LP.

Lee "Scratch" Perry. *DIP Presents the Upsetter*. DIP. 1975. LP.

The Beatles. *The Beatles*. Apple. 1968. LP.