

preludio.
instrucciones de uso
MAR VILLAESPESA

¿Qué es el código fuente?

El código fuente es un conjunto de líneas de texto que son las instrucciones que debe seguir la computadora para ejecutar dicho programa el acto de lectura. Por tanto, en el código fuente de un programa un libro debe estar descrito su funcionamiento. Un aspecto interesante a tener en cuenta cuando hablamos del código fuente de un programa informático un texto es si dicho código fuente está disponible para que cualquiera pueda estudiar su contenido y, por tanto, conocer los detalles del funcionamiento interno del programa texto. Cuando se cumple este aspecto se dice que ese código fuente es código de fuente abierta, o *software* de fuente abierta, en contraposición al código en el que esto no es posible debido a que se le ha impuesto algún tipo de restricción para que su código fuente no pueda ser accesible a todos, el llamado *software* privativo. [remezclado de http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=C%C3%B3digo_fuente]

Como expone uno de los pioneros del *software* libre, Richard M. Stallman (vía Natxo Rodríguez en esta misma publicación), “si descubrí a alguien utilizando un programa poco habitual e interesante, siempre podías preguntarle por el código fuente, leerlo, modificarlo o canibalizar partes de él para montar un programa nuevo”.

Ejercicios de canibalismo colectivo regurgitaron la cultura libre y con ello, entre otras muchas colisiones, otros tipos de licencias subvirtiendo la misma ley de *copyright*. Como también Stallman articuló, el *copyleft* usa la ley del *copyright* para darle la vuelta y servir justamente para lo opuesto de su propósito, en vez de privatizar el *software* se convierte en un medio de salvaguardar el *software* libre. “La idea central del *copyleft* es que damos a cualquier persona permiso para ejecutar el programa, copiarlo, modificarlo y distribuir versiones modificadas, pero no permiso para añadir restricciones...”.

Para Lawrence Laing, que desde el derecho y el activismo colabora con la cultura libre, es esencial que el código fuente sea accesible para permitir a otros trabajar sobre ello y mejorarlo. En *Guide to Open Content Licenses* define obra derivada: “algo que utiliza como elemento en su composición una parte o incluso la totalidad de otra obra. De hecho, la música basada en el *sample* es a menudo derivada. La teoría de la derivación requiere que haya un punto de origen fijo e inmóvil. Una teoría de la cultura que la considera como un asunto de flujos, cambio y colaboración emergente reclamaría que toda obra es derivada”.

Contra las restricciones, las criminalizaciones, las exclusiones... siguen trabajando activistas, filósofos o especialistas en derecho y propiedad intelectual, entre ellos el también pionero Lawrence Lessig cuyo último libro, *Remix: Making Art and Culture Thrive in the Hybrid Economy*, mira al pasado y al futuro para abordar

la actual guerra del poder concentrado de los *media* contra la explosión, gracias a las nuevas tecnologías, de la creación colectiva.

Creación e inteligencia colectiva forman parte del corazón del trabajo que ZEMOS98 lleva desarrollando desde prácticamente el inicio de su trayectoria y fue *leitmotiv* de la séptima edición del Festival y título de la publicación que la documentaba. Por ello, acercarse a su proyecto (podría decir que el “su” se ha convertido en “nuestro”) supone, en cierta medida, compartir la preocupación de que atentar contra la libertad para crear supondría perder la libertad para imaginar, como desde el movimiento de la cultura libre se ha formulado. La preocupación de que un poder concentrado (y difuso que predijera Debord) haga posible la hipótesis nos llevó a mirar hacia el pasado -algo idóneo para celebrar el décimo aniversario aunque alejándonos de una mirada nostálgica y acercándonos a una proactiva- y a preguntarnos por cuál sería el futuro ya que no sólo nos preocupaba reflexionar sobre la memoria, una memoria compartida con muchas personas, sino que defendemos la idea de la “facultad de imaginar” de Hannah Arendt, o el discurso de “la imaginación como una práctica social” de Arjun Appadurai en relación a sus análisis sobre la globalización, o las palabras “la realidad tiene imaginación” de Alexander Kluge, maestro de la conjugación de la ficción analítica y la crítica social. En este punto debe aparecer el concepto “desfamiliarización” o “extrañamiento”, formulado por Victor Shklovsky cuyos estudios fueron esenciales para la comprensión de la práctica literaria como una práctica social, y de influencia, después lo sería para Kluge, para la obra de Mijail Bajtin, clara precursora de la remezcla al alumbrar su pensamiento una construcción participativa, la multiplicidad de voces, la dialogicidad que procuró a Julia Kristeva la introducción del término intertextualidad. Como Bajtin escribió: “Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece una luz que alumbraba hacia atrás y hacia delante, que inicia el texto dado en el diálogo”; en sus estudios de teoría literaria afirma que en la edad media no era menos compleja y ambigua la actitud frente a la palabra ajena: “El rol de la palabra ajena, de la cita expresa y respetuosamente subrayada, semioculta, semiinconsciente, intencionada, ha sido grandioso... Las fronteras entre el habla ajena y la propia eran inestables, ambiguas y con frecuencia intencionadamente sinuosas y confusas. Algunos tipos de obras se construían como mosaicos de textos ajenos... Todo transformismo, toda parodia, toda palabra utilizada con ironía, puesta entre comillas, indirecta, es un híbrido intencionado”.

Del “extrañamiento”, central para el desarrollo de la crítica social a través de manifestaciones *dadá*, del *collage*, del fotomontaje, del *ready-made* o de la ciencia-ficción -con las traducciones culturales que han conllevado- nos interesa no sólo cómo se fuerza a la audiencia a ver cosas familiares de un modo extraño, a “incrementar la dificultad de la percepción”, sino cómo potencia el proceso y las asociaciones con el efecto “distanciamiento” de Bertolt Brecht quien al igual que Bajtin tiene mucho de precursor para la cultura

digital crítica, inclusiva; en su caso, con el desarrollo del “prosumer” (unión de los “personajes” habituales de los modelos en comunicación: los emisores-receptores). No en vano Brecht manifestó, muchas veces se ha repetido, la necesidad de transformar la radio por su creencia en que podía ser el mejor, en su día, aparato de comunicación de la vida pública, pero para ello la radio no debería sólo transmitir sino también recibir.

Estos referentes, entre otros, nos acercaron a la ecuación recordar el futuro, una expresión que tantos podrían firmar, empezando por Lewis Carroll o Michel Gondry, y que es problematizada por Andreas Huyssen en su libro *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, en el que apunta que tal vez sea “tiempo de recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria”, y en el capítulo “Utopías del pasado, recuerdos del futuro”, que en vez de asumir el fin de la utopía quizás tenga más sentido preguntar si la imaginación utópica se ha transformado en las últimas décadas (el ensayo está escrito en la década de 1990), “si acaso no resurgió desde lugares impredecibles en el pasado, como son los nuevos movimientos sociales de las décadas de 1970 y 1980, articulados desde nuevas y diferentes posiciones de sujeto”. Aunque expresa que “la creencia antropológica en la imposibilidad de destruir o reprimir la imaginación utópica no debería cegarnos ante las dificultades (epistemológicas, políticas, estéticas) con las que se enfrenta el pensamiento utópico desde finales del siglo XX”. Lo que podríamos conectar con nuestro interés en reflexionar sobre cómo otros nuevos movimientos de la sociedad red, teorizada por Castells, articulados de forma transversal parten del potencial emancipador y liberador de las nuevas tecnologías (quizás enfatizadas como nuevas por imperativos mercantiles) para pensar el presente, a la vez que de las amenazas de neutralización de las mismas fuerzas de liberación.

Igualmente sobre la utopía se pregunta Fredric Jameson en *Archaeologies of the future. The desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Sobre si este concepto de utopía es todavía significativo en nuestra época Jameson se posiciona antiutopista ya que a su parecer no se puede imaginar el futuro excepto en los términos del sistema, por lo que hay que romper el futuro y abrirlo de nuevo.

Para Darko Suvin la utopía es un subgénero socioeconómico de una forma literaria más amplia como es la ciencia ficción. El principio de “extrañamiento cognitivo” la caracteriza en términos de una función esencialmente epistemológica. La ciencia ficción está dedicada a la imaginación de formas económicas y sociales alternativas. En los textos utópicos yace su capacidad de generar otros, visiones utópicas que incluyen las del pasado y las modifican o corrigen.

Llegados al punto de la hibridación de temporalidades y de considerar la utopía proceso siempre inconcluso, como así lo era nuestro proceso de trabajo, nos dijimos, “comenzemos” a definir nuestra colaboración

sellándola bajo una cita de San Agustín tomada de *Expanded Cinema* de Gene Youngblood, ensayo pionero que se abre al estudio de los *new media*: “El tiempo es un presente de tres pliegues: el presente como lo experimentamos, el pasado como recuerdo en el presente y el futuro como expectativa en el presente”, que a modo de viaje en el tiempo nos condujo a los *Encuentros Regreso al futuro* en el marco de la décima edición del Festival ZEMOS98, que se celebrarían junto a los conciertos y proyecciones audiovisuales programadas. Y de los *Encuentros*, en un bucle, a este proyecto de creación colectiva *Código Fuente: la remezcla*, que hemos conceptualizado como un cuaderno de trabajo, en homenaje a los *Diarios de trabajo* de Bertolt Brecht (resulta osado escribir esto, pero es obvio que no lo decimos en relación alguna a los contenidos sino a la idea de que los *Arbeitsjournal* son un gigantesco “montaje de textos” con “los estatutos más diversos y de imágenes igualmente heterogéneas que [Brecht] recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo”, lo que narra Georges Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*).

En el proceso de llegar a los *Encuentros* miramos hacia atrás y hacia delante, revisitamos las vanguardias y sus visiones ya del potencial destructor y opresivo de la tecnología ya de su potencial de progreso; también los precedentes en el socialismo utópico, o incluso las digresiones de Laurence Sterne (quien decía que es casi imposible contar una historia en línea recta sin entretenerse por el camino y ocuparse de otras historias o incidentes, y considerado “un autor que convierte al lector en conspirador para producir la obra”). El objetivo era dibujar un cuadrante de diez lemas -de la propiedad es robo al *free reply*, del golpe de dados al *this is tomorrow*, del autor como productor al *do it yourself*, del reinventar la vida cotidiana al desconfiar de las imágenes, de *la vida instrucciones de uso* al anagrama donde nada es primero y nada es posterior- que nos ayudara a configurar un espacio y un tiempo hipertextual por el que discurrieran simultáneamente diez talleres en los que podrían participar cien alumnos, diez conferencias, un programa de diez vídeos de *found footage* bajo el título de *Repl(a)y* junto a la mediateca con los archivos audiovisuales de los diez años de ZEMOS98.

De esta trama de relaciones, *la vida instrucciones de uso* propició visualizar el bicuadrado latino con el que especuló el grupo y taller de literatura experimental Oulipo, y el anagrama nos remitió al pensamiento de Maya Deren sobre esta figura en donde “todos los elementos existen en una relación simultánea y por ello, en su interior, nada es primero y nada es posterior, nada es futuro y nada es pasado, nada es viejo y nada es nuevo”. Lo que podíamos relacionar con el modelo de la *World Wide Web* que parte de que cada objeto tiene tanta importancia como cualquier otro, y de que todo está, o puede estar, conectado con todo lo demás. Referencias que fueron el sustrato del que emergió parte de los conceptos que lanzamos al diseñador del espacio, Paco González Gil, donde se iban a realizar los *Encuentros*, y que quedaron reflejadas en las unidades arquitectónicas -cajas de cartón cuadradas- que lo construyeron física y conceptualmente, además de haber

sido planificado sobre otros conceptos como expuso su autor en el artículo “Re-encajando ideas”. A su vez, el mismo formato de este cuaderno de trabajo responde a ambas imágenes.

Señalamos ciertos hitos. Esbozamos genealogías de la cultura digital con el fin de neutralizar discursos banales sobre lo nuevo (precisamente uno de los participantes en la séptima edición del Festival ZEMOS98 y colaborador en este cuaderno, Paul D. Miller aka DJ Spooky, fundamenta en *Rhythm Science* los muchísimos ejemplos de cómo la cultura DJ intersecta con algunos de los principios elementales de la vanguardia del siglo XX; y Boris Groys en *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* expone un discurso crítico muy esclarecedor sobre el tema). Elaboramos diferentes ejercicios que tuvieron diversas y posteriores derivas protagonizadas por cada una y uno de los participantes. Los *Encuentros* han quedado documentados en una publicación audiovisual *online* y nos iniciamos en ésta tentados por componerla de acuerdo al montaje como principio constructivo; de partir, aunque fuera muy atrevido, de la enseñanza de Dziga Vertov en el sentido que el teórico de los *new media* Lev Manovich expone: “[...] en manos de Vertov, la base de datos, esa forma normalmente estática y ‘objetiva’ se vuelve dinámica y subjetiva”. Y nos iniciamos también marcados por la enseñanza de Benjamin. Susan Buck-Morss expone en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* que en éste se formula la idea del trabajo de dicho proyecto como puro “montaje”, es decir, “como creación a partir de la yuxtaposición de citas, de forma que la teoría surja de allí sin necesidad de ser insertada como interpretación”, el rechazo al *continuum* a favor del montaje y del fragmento, las constelaciones de relaciones aparentemente insólitas pero que pretenden no ser arbitrarias. No obstante Buck-Morss expone que *El proyecto de los Pasajes* deja claro que Benjamin consideraba que el carácter caprichoso del significado era el signo distintivo de la era moderna, pero que ello debía ser entendido de una manera crítica y no afirmado ciegamente.

Mencionar otros referentes que rescatamos de, por ejemplo, huellas que nos han dejado las frases que Ricardo Piglia escribió en *Crítica y ficción*: “he tratado de poner en relación cosas que a menudo parecen antagónicas”. Este autor que ha utilizado la metáfora de la máquina de relatos, en otro de sus libros, *El último lector*, escribe, “cada lectura produce un relato”, o cómo para Borges la certidumbre de que todo está escrito nos anula y nos afantasma: “En ese universo saturado de libros, donde todo está escrito, sólo se puede releer, leer de otro modo. Por eso, una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles”. No es casual que en más de uno de los talleres de los *Encuentros* se trabajara sobre *Pierre Menard, autor del Quijote*.

Guiados por un espíritu nómada y antropófago, por utilizar el término del manifiesto de Oswaldo de Andrade, e imbuidos por “trazos que muestran relaciones intertextuales entre aparentemente sistemas dispares de pensamiento que han sido ahora recombinados en un cuerpo de trabajo de conocimiento”, quizás el lector considere un tanto antagónico el amplio mosaico de citas diversas, de fragmentos, incluso de temas, que aparecen en este cuaderno de trabajo, pero si hemos sido osados para llegar hasta aquí podríamos seguir siéndolo y esperar que el lector, a su vez, pueda organizar otras constelaciones, otras tramas y bifurcaciones... Barthes, a quién Rubén Díaz homenajea haciendo de una cita suya el título del texto de presentación “Nosotros, siempre nosotros... más algunos amigos”, practicó sobre todo al final de su carrera literaria un lenguaje fragmentario y fragmentado, de cosas vistas y anotadas al azar “más que de experiencias traducidas a la literatura”, además de describir en *S/Z* un ideal de textualidad que, como expone George P. Landow en *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, coincide con lo que más tarde se ha conocido como hipertexto electrónico, “un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos de nexos, nodo, red, trama y trayecto”. Al igual que Foucault concibe el texto en forma de redes y nexos como expone en *La arqueología del saber*.

Curiosamente, revisando las publicaciones de ZEMOS98, en el de la quinta edición se puede leer en su editorial: “Inventar citas es algo que no está mal”.

Volviendo al código fuente, Wu Ming 2 respondiendo a una pregunta que le formulamos cuando participó en los *Encuentros* dice, “el código fuente de una narración es un texto anotado, un hipertexto con referencias, ventanas, imágenes, citas, señales [...] Un mapa con el cual partir en dirección a ulteriores exploraciones y recorridos. Si no es así, estoy enseñando sólo una porción del territorio: sin indicaciones sobre el recorrido, sin estrellas”. En definitiva, hay que facilitarlos, apunta en el artículo escrito conjuntamente con Wu Ming 1, “Mitología, épica y creación *pop* en tiempos de la Red” (2007), en un fragmento que aquí re-publicamos y hemos montado como una introducción de su texto “La salvación de Eurídice”. Escrito a raíz de nuestra invitación a impartir una conferencia y estructurado en tres partes, circula a lo largo de todo este proyecto textual funcionando a modo de interludios entre las diferentes pistas que componen *Código Fuente: la remezcla* como una narración colectiva o un relato colaborativo.

Pistas que responden a una invitación a diferentes autores, así mismo participantes en los *Encuentros*, a que atendiendo a sus campos de trabajo y conocimiento realizaran una suerte de ejercicio de DJ para aportar una selección de fragmentos de textos -teóricos, de ficción o filmicos-, de citas amplias (expandidas) con las que construir un mosaico por el que circularan las interrelaciones sociales, políticas, económicas y filosóficas con

las “máquinas” en nuestra época. Se trataba de aportar referentes críticos con los que seguir repensando los propios referentes y con ello problematizar la misma cultura digital. Indagar en la geografía de las relaciones de poder que se instituyó con el desarrollo de las nuevas tecnologías. Critical Art Ensemble expuso en el seminal *The Electronic Disturbance* que la resistencia debía realizarse desde el mismo espacio virtual desde donde se estaba llevando a cabo la vigilancia y el control a escala global; y analizaban cómo Occidente se había estado preparando para este momento desde hacía 2.500 años ya que la idea de lo virtual siempre había existido ya fundamentada en el misticismo o en la fantasía romántica, modelando mundos accesibles sólo a través de la imaginación hasta producirse los conceptos contemporáneos, e ideologías, de lo virtual debido a la expansión fuera del terreno de la imaginación de estos sistemas preexistentes.

Los autores de cinco de las pistas son Chiu Longina, Laurence Rassel, Pedro G. Romero, José Luis de Vicente, Virginia Villaplana. Chiu y Virginia participaron como directores de dos de los diez talleres que se celebraron (los otros fueron impartidos por Curro Aix/Santi Barber/Adán Barajas/El indio/María José Romero; Blanca Calvo; David Casacuberta/Marco Bellonzi; Carlos González Tardón; Federico Guzmán e invitados; Fran ilich; Joan Carles Martorell; María PTQK). José Luis y Laurence intervinieron con dos de las diez conferencias del programa Open Zemos y Potencias Críticas (las otras fueron impartidas por Eugeni Bonet; Régine Debatty; Tíscar Lara; Geert Lovink; Lisa Parks; Esther Regueira; Natxo Rodríguez; Wu Ming 2). Y Pedro G. bajo la rúbrica Máquina PH dirigió *Israel Galván + Orthodox + Fernando Terremoto*, el concierto de inauguración del Festival. Precedido por un guiño al décimo aniversario, un *remix*, musicado por Fran MM Cabeza de Vaca, del vídeo *Powers of Ten* (Potencia de diez), de Charles y Ray Eames, de 1968, un viaje de ida y vuelta que transporta hasta el infinito al espectador y las posibilidades, y otros modos, de percepción del mundo, “yendo de la visión doméstica [...] hacia la atmósfera, retornando desde ahí para llegar al nivel del átomo”; una breve película de carácter científico realizada con la lógica de que “la intimidad doméstica queda suspendida dentro de un sistema espacial totalmente nuevo... producto de investigaciones científico-militares esotéricas, pero que había entrado de lleno en la imaginación pública cotidiana con el lanzamiento del Sputnik”, como analiza Beatriz Colomina en *La domesticidad en guerra*; la técnica de la “sobrecarga de información” utilizada en las películas y presentaciones multimedia, en los “muros de información” en exposiciones, de esta pareja de arquitectos que reflexionaban a menudo sobre la imposibilidad de un discurso lineal, “no se utilizaba para ‘sobrecargar el cerebro del espectador’ sino para ofrecerle un ‘amplio menú de opciones’ y crear en él el ‘impulso para establecer conexiones’”.

Al concierto inaugural lo precedió otro *remix*, el de *Le retour à la raison* de Man Ray con versión sonora del bailar Israel Galván.

La invitación o petición a los autores de las pistas sin duda conllevaría un ejercicio de arqueología de doble dirección o de arqueologías del futuro, parafraseando el título de Fredric Jameson, de excavación en diferentes estratos de su propio discurso; profundizar en las fuentes referenciales de sus prácticas est/éticas y sacarlas hacia fuera; “devolverlas”, término que utiliza Laurence Rassel en una entrevista con motivo de su proyecto *Roseware* con Chris Marker (una obra colectiva en progresión iniciada en 1998 y presentada inicialmente en el Festival *Jonctions* de Bruselas y posteriormente en Barcelona y en Sevilla), al contar que lo que pretendían hacer con el proyecto era una enseñanza del código fuente, algo que la gente puede usar, copiar, modificar, para, por supuesto, luego “devolverlo” al público. Los Wu Ming en relación al código fuente manifiestan que hay que “completar la mutación genética: de consumidores a multiplicadores”.

Junto a la petición, la indicación de que, a su vez, dichos fragmentos podrían ser remezclados, y se podría insertar entre los mismos una serie de respuestas a preguntas formuladas al resto de participantes en los *Encuentros* (así como a otros en ediciones anteriores) para elaborar campos de resonancias intertextuales, ya que en un primer momento pensamos en continuar el diálogo que se había abierto en el espacio social generado por los mismos *Encuentros*, documentar la “teoría en forma dialogada” por remitirnos de nuevo a Brecht y los *Diarios de trabajo*, de ahí el proyectar las respuestas “en el mismo plano de proximidad” haciéndolas co-presentes y creando límites difusos entre la narración de los fragmentos de cada una de las pistas y el diálogo aportado por las respuestas. Pero cada autor optó por componer su propio relato lo que llevó a la mayoría de ellos a hacernos una sola petición (en este caso de vuelta si la nuestra había sido de ida), la de no alterar el orden de los fragmentos debido a que estimaban que dicho orden y estructura ya establecía una narración. Lo cual nos sorprendió y a la vez congratuló por parecernos que, por un lado, nuestra invitación había puesto en marcha “la máquina de relatos” y, por otro, porque nos posibilitaba responder con un espíritu de intercambio, en este caso de reglas, siguiendo estrategias *potlatch* o enseñanzas sobre el don y contra-don de Marcel Mauss; enseñanzas que para algunos de los participantes (se evidencia en algunas respuestas) están en la base de actitudes que han llevado a prácticas de intercambio de archivos a través de herramientas P2P; en la creencia de que debemos tomar partido “como usuarios, ciudadanos y artistas frente a las políticas culturales de exclusión y privatización que contravienen el interés general y reclamar nuestro derecho a acceder a los espacios comunes de circulación de los saberes”, a construir en el marco de una “economía a compartir” (*sharing economy*), algo que ha producido internet desde Flickr a Wikipedia, lo que comenta Lessig en su defensa de la cultura libre. Si bien la petición de los autores nos supuso borrar una primera estructura narrativa que habíamos esbozado y re-escribir otro proceso, algo consustancial al proyecto, ya que desde el inicio de la colaboración partimos del *work in progress*, de la idea de palimpsesto o manuscrito que conserva huellas de otra escritura anterior y que en arqueología se define como un yacimiento que presenta mezcla de estratos, impidiendo a los arqueólogos saber cuál es el superior y cuál el inferior.

El montaje de los fragmentos tendría que ajustarse a las reglas del juego que recíprocamente marcamos. Y así continuamos re-situándonos en las casillas del tablero teniendo en mente la imagen de Marcel Duchamp jugando al ajedrez, o sintiéndonos parte de esa comunidad virtual y de las multitudes inteligentes sobre las que ha teorizado Howard Rheingold explorando el potencial de la tecnología para aumentar la inteligencia colectiva, o considerando la vasta cantidad de matrices errantes de las que habla Sadie Plant. Asumimos el riesgo del juego, del acercamiento lúdico a la teoría teniendo en cuenta las posibles heterogeneidades de los discursos “fragmentados” que aportarían los autores invitados. Para el montaje de esas heterogeneidades confrontadas nos fue útil el “desorden organizado” de Moholy-Nagy, o “el orden dentro del desorden” de Katherine Hayles que en el ensayo *La evolución del caos* apunta enfoques de la ciencia que destacan el orden oculto que existe dentro de los sistemas caóticos y donde el término caos difiere de la aleatoriedad, porque se puede demostrar que contiene estructuras profundamente codificadas llamadas “atractores extraños”. [...] “Cuando se desestabiliza una dicotomía tan decisiva para el pensamiento occidental como la de orden/desorden, no es exagerado decir que se ha abierto una importante falla geológica en la episteme. Sería extraño que no hubiese otras empresas teóricas que también trabajaran en esta línea. Algunas de las más visibles están dentro del postestructuralismo, especialmente en la deconstrucción. Así como los nuevos paradigmas científicos cuestionan la primacía tradicionalmente otorgada a los sistemas ordenados, la deconstrucción denuncia la interrelación entre las ideas tradicionales de orden y las ideologías opresivas. [...] La ciencia del caos revela una huella que no puede ser asimilada a las oposiciones binarias que deconstruye. Estas correspondencias no son accidentales: reflejan lo que Christine Froula, al comparar la deconstrucción con la mecánica cuántica, identificó como una profunda crisis de representación en el pensamiento occidental”.

Re-situados ya en el que fuera cuaderno de hojas en blanco, “Lanzaderas” arroja unos textos de, y sobre, Silverio Lanza que van más allá de rastrear una genealogía de la cultura digital y de una revisitación de la vanguardia histórica y sus propuestas tanto críticas como utópicas, incluso en su excepción española fuera del *mainstream* y dentro del humor más iconoclasta. “Los pasados del futuro” con textos de Richard Barbrook o John Perry Barlow, entre otros, nos acerca a esa California marcusiana de la contracultura y la utopía desde donde se lanzaron propuestas y preguntas que se fueron modelando a lo largo de las siguientes décadas hasta seguir siendo válidas para repensar el presente de la comunicación y de la cultura, y para cuestionar una visión tecnodeterminista de la misma. “El sentido olvidado” pone en cuestión, en este caso, la hegemonía de lo visual sobre lo sonoro con unas maletas de citas, unas maletas que podrían contener la historia abreviada de la literatura portátil pero que contienen, al igual que las de los DJ, unos supuestos vinilos con frases más que musicales textuales donde el pasado y el presente se conjugan: Nietzsche (para algunos, el primero en postular la transmutación de valores como principio de la innovación cultural), Luciano Berio, Andra

McCartney o Llorenç Barber. Igualmente son válidas para pensar el presente de la representación y el potencial de las narrativas insurgentes las palabras que se mezclan en la pista “Mediabiografía. Tecnologías de la memoria”, las de la escritora Mary Shelley cuyo *Frankenstein* fue escrito en 1818, o las de las realizadoras Hito Steyerl o Ulrike Ottinger. “Conciencia múltiple” abre puertas a la percepción, a la desjerarquización, y a la posibilidad de cargar a las nuevas tecnologías con efectos críticos, por medio de la combinación de discursos de autores contemporáneos de ciencia ficción en torno al desarrollo tecnológico -ya en el campo de la literatura, Octavia Butler, ya en el de la escritura *manga*, Masamune Shirow-, con las disquisiciones filosóficas sobre la condición humana de Hannah Arendt o sobre la ciencia de Isabelle Stengers, junto al monólogo de la actriz Ellen Burstyn sobre la oportunidad de las mujeres, de los seres humanos, de re-programarnos.

¿Qué es la remezcla?

De todo lo anterior vino dado el concepto de *remix*, de remezcla, que la música electrónica ha familiarizado y con el que se ha educado la generación a la que pertenece la familia ZEMOS98, por lo que entre los ejercicios que podríamos haber realizado hubiera tenido cabida una entrevista entre diversos personajes -exponentes desde los lenguajes literarios, plásticos y filmicos de una síntesis entre experimentación y construcción crítica de la realidad-, por ejemplo Gertrude Stein versus Val del Omar o Hannah Höch versus Basilio Martín Patino, que en su larga trayectoria además de haber trabajado continuamente con el remontaje también ha creado falsas realidades, *fakes*. Él escribe: “Enviado ya por estas licencias operativas, me encontré con que, para determinados temas de los que no había ni rastro porque nadie tuvo la oportunidad de filmarlos, sin tener ya dónde rebuscar esos valiosísimos materiales de derribo más o menos relacionados con su monumentalidad histórica, sin documentalistas ya a los que piratear su obra, se me ocurrió que lo más práctico e incluso divertido, era fabricar yo mismo dichos residuos testimoniales, falsificándolos sin límites, para poder seguir trabajando sobre productos de marca garantizada. Es una cuestión de verosimilitud en la copistería. Todo viene de mi vieja afición a chalanear en El Rastro. Es otra forma de disfrute. Y termina convirtiéndose en una drogadicción. Pero, ¿qué hemos hecho siempre en el cine sino simular realidades, eso sí, aprisionados con las más empalagosas escrupulosidades artísticas? ¿Dónde están los límites pundonorosos del respeto a nunca he sabido qué reglas del juego?”.

La remezcla es un paradigma cultural y un palimpsesto infinito. Es el trabajo de un DJ y copiar & pegar. Es compartir ideas y el acto de donar. Es aprender y desaprender. Es enlazar y desenlazar. Es un bucle sináptico y estratos. Es una narración inacabada y relatos colaborativos. Es la sociedad red y ceros+unos. Es repensar y reeducar. Es re-escribir la historia y volver a representar.

Es Viernes quien acaba poniéndose la peluca y cogiendo la pluma en la re-escritura del mito de Robinson Crusoe bajo el título de *Foe*. Deconstrucción del texto madre, hipertexto, una “transfusión perpetua”, en palabras de Gérard Genette pero podríamos utilizar otras de Julia Kristeva, antes de Bajtin. Del sujeto del enunciado se van apoderando las sombras, hologramas o fantasmas en busca de vida. En este punto qué importa si los personajes son reales o no, si reales o virtuales cuando, como teoriza uno de los pensadores de la inteligencia colectiva, Pièrre Lévy, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual. “A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización”. Qué importa si es verdad o falso, mientras se debata entre libertad y cautividad, mientras perdure en medio de la pérdida la búsqueda de sentido, el juego transgresor, lo “culturalmente valioso”. Una constante. Ahora es una mujer la que narra, testigo incluso de lo que ocurrió en la isla, el no lugar, la utopía. Otra constante. “El papel que tenía delante estaba lleno a rebosar de garabatos, como emborronado por un niño poco ducho en el manejo de la pluma, pero se adivinaba ya una escritura”. Darle voz al Viernes de lengua cortada. La descolonización. Mientras el subalterno no hable no conoceremos la verdadera historia (Gayatri Chakravorty Spivak). Deriva. Podríamos nombrar a tantos otros autores que exploran en el abismo, no sólo temporal, que separa a una historia de otra, en este caso la de Defoe y Coetzee sobre el mismo mito.

Del mito, o más bien una reflexión sobre la re-escritura del mito, trata “La salvación de Eurídice”, la columna vertebral que, como apuntamos, recorre *Código Fuente: la remezcla*. Un texto que entrelaza la complejidad de la cultura popular actual, las narraciones transmediales y las dinámicas de creación colectiva en la era de la Red.

Junto a *Foe* podríamos nombrar a tantos otros relatos hipertextuales, por ejemplo *El loro de Flaubert*; a otros filósofos como Levinas que han explorado en el concepto de palimpsesto o a los que exploran en la arqueología de los *new media*, en el sueño del *médium* de la comunicación, entre ellos Siegfried Zielinski; a teóricas como Sherry Turkle cuyo libro *The Second Self: Computers and the Human Spirit* representa una actualización de la “doble conciencia” articulada a finales del siglo XIX por el escritor afroamericano W.E.B. Dubois, debido a la multiplicación de los efectos de los medios digitales en la representación del yo; a otras consideraciones sobre “la máquina de diferencias” de Ada Lovelace, la megamáquina de Lewis Mumford, o las máquinas deseantes y lo que dichos conceptos han puesto en circulación en relación a la “servidumbre maquínica”; a tantos otros y otras autoras que han creado a partir de las posibilidades que abre la tecnología, desde Xul Solar a los que practicaron el llamado arte concreto, pasando por los que desde la práctica artística del apropiacionismo, que se llamó en la década del 80 del siglo pasado, se han apropiado ya del *Solaris*

de Tarkovski, antes de Stanislaw Lem, como Angela Bulloch, al igual que Marker lo hizo con *Aelita* de Protazonov, antes de Alexéi Tolstoi, o Isaki Lacuesta en *Variaciones Marker* proyectada en los *Encuentros*. No en vano ya en el siglo XIX Lautréamont proclamó “el plagio es necesario, el progreso lo implica”, algo que recordó una de las invitadas en uno de los talleres, para argumentar que la copia es el fundamento de la evolución de la cultura. Lo que hace dos décadas no deja de formularse desde ciertos ámbitos del pensamiento crítico, que el plagiarismo es una estrategia crucial para la producción textual. “Esta es la época de la recombinación: cuerpos recombinados, género recombinado, textos recombinados. Uno puede argüir que recombinar ha sido siempre clave en el desarrollo del significado y la invención”.

Los *cut-up* de William Burroughs, quien ya dijo que “con un equipo mínimo tú mismo lo puedes hacer” o “todo mensaje, música o conversación que quieras propagar, tráetelo pregrabado en una cinta dispuesta de manera que todo el mundo se lleve un trozo de ella”. O las *Histoire(s) du cinéma*, porque gran parte de la obra de Godard provoca re-escribir lo que ya hizo el realizador argentino Rafael Filippelli, que cada una de sus películas es en cierta manera un fragmento que arroja luz sobre las demás, que su espíritu deconstrutor es comparable en cuanto a las reglas con el de Schoenberg respecto del lenguaje tonal, además de apuntar que algunos autores como Cage son desdeñosos con respecto al pasado y por tanto irónicos, mientras otros, entre los que se encontraría el cineasta o Joyce, “exhiben una especie de hipertrofia del deseo cultural y para seguir adelante no vacilan en ‘buscar en los basureros de la cultura’ mientras proclaman que nada es ajeno a su arte. Son obras marcadas por una permanente rotación”.

¿Cuál es el origen?

¿Tendríamos que haber empezado por aquí?

“Capaces de imaginar y soñar con otros tiempos, quizás fueran capaces de habitarlos”, oímos en *La Jetée* de Chris Marker (parte de uno de los fragmentos de una de las pistas).

Soñar otros tiempos y espacios, de aprendizaje, de extrañamiento, de fricción, de diálogo... no de celebración como aprendimos en la *Documenta X* de Catherine David, concretamente con el *Hybrid Workspace* conceptualizado por Geert Lovink, entre otros, no como un espacio de arte sino como una “máquina de contenidos”.

El origen, en el sentido benjaminiano, como flujo del devenir.

El remontaje como toma de posición.

Precursores... más que el siempre nombrado Eisenstein (que también), Esfir Shub, una de sus colaboradoras y que en sus propias obras yuxtaponía fragmentos provenientes de diferentes fuentes, remontaje de otras películas, un tratamiento nuevo para el material de archivo, un nuevo modo de abordar el pasado, el llamado cine de montaje, de compilación según el teórico Jay Leyda -autor del libro del sugerente título *Films beget films* [Las películas engendran películas]- que narra cómo Shub en sus memorias, *Primer plano*, muestra su interés por buscar en los archivos audiovisuales un nuevo método para representar la historia; Shub escribe, “conectar los materiales de manera que se revitalicen los años anteriores a la revolución y durante los días de febrero”.

Transformación de materiales, combinación de metraje de otras películas en busca de nuevos significados, como bien expuso un proyecto clave de Eugeni Bonet, *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje* (1993), un programa de obras audiovisuales elaboradas total o parcialmente con materiales ajenos que en un principio iba a tener el título de *La apropiación es robo*, paráfrasis de la frase libertaria de Proudhon. Harum Farocki lo ha expresado claramente: “No hay por qué crear imágenes nuevas, que nunca antes hayan sido vistas; es más necesario trabajar con imágenes que ya existen, pero transformándolas en algo nuevo. Hay varias fórmulas. La mía consiste en buscar el sentido enterrado y revelarlo, retirando los escombros que cubren la imagen”.

Todos estos autores, manifestaciones, representaciones, han colaborado a la generación de paradigmas culturales, por ello hemos querido mirar al pasado para imaginar y construir colectivamente un futuro desde el presente.

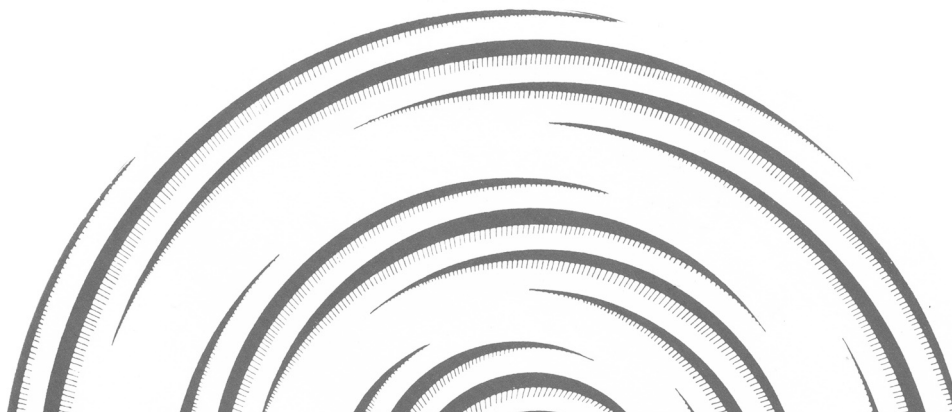
Para acabar, además de no evitar la tentación de decir que lo mejor que se puede hacer con unas instrucciones es tirarlas, indicar que aunque la pista décima está planteada como un “desenlace” de cierto tono optimista -la reflexión de Henry Jenkins a partir de una pregunta que le enviamos por correo electrónico, formulada por Wu Ming 2 sobre el futuro de la comunicación-, no queremos dejar de repetir... que contra las restricciones, las criminalizaciones, las exclusiones... se sigue trabajando... porque hace justo diez años, en 1998, Chomsky advirtió: “Si no hacemos nada, internet y el cable estarán monopolizados, dentro de 10 o 15 años, por las megacorporaciones empresariales. La gente no sabe que en sus manos está la posibilidad de disponer de estos instrumentos tecnológicos, en vez de dejárselos a las grandes compañías. Para ello, hace falta coordinación entre los grupos que se oponen a ese monopolio, utilizando la tecnología con creatividad, inteligencia e iniciativa para promocionar, por ejemplo, la educación”.

O repetir la frase de Mary Shelley ...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino... que repite Felipe G. Gil en el postludio donde diez “descartes”, rescatados del proceso de mirar en doble dirección e insertados entre los capítulos, convocan el número 100 si se les suma a las 90 respuestas-insertos introducidas en las pistas, a la vez que estructuran el ejercicio a modo de relato a lo *Toute la mémoire du monde*.

Es precisamente la educación (expandida) el *leitmotiv* y tema de trabajo de la próxima edición del Festival ZEMOS98. Junto a mis felicitaciones anticipadas a todo el equipo del nuevo proyecto, viene al hilo destacar lo que uno de los miembros del colectivo, Pedro Jiménez, expone en este mismo cuaderno: “Creo que si sumamos el concepto remezcla al de educación/comunicación estamos aportando un plus de conciencia crítica y transformadora. Porque lo que queremos es transformar la sociedad, ¿no?”. O como manifiesta Sofía Coca, también del colectivo: “No basta con estar en internet, hay que transformar la realidad. La democratización de los medios sin la re-educación necesaria carece de sentido”. Un posicionamiento sobre la cultura digital que relativiza la dimensión utópica de la tecnología y la sitúa como herramienta para la construcción continua de lo social.

En el último capítulo del ensayo *Espacios de esperanza*, David Harvey escribe “Edilia”, un pequeño relato utópico a lo Edward Bellamy (autor de *Looking Backward: 2000-1887*), en el que sugiere que “las técnicas informáticas contemporáneas podían ser utilizadas para definir electrónicamente un sistema de intercambio mercantil, y creo que podemos y debemos utilizar algunas de las tecnologías actuales para impulsar formas distintas de organización social y política. A fin de cuentas, Marx siempre insistió en que la sociedad sólo puede construir lo nuevo a partir de lo que está latente dentro de ella, de lo que ya existe”.

Los *Rotoreliefs* duchampianos siguen girando, los 0+1 de Sadie Plant re-combinándose, Val del Omar proyectando el SIN FIN.



Licencia.

Creative Commons Reconocimiento-Compartir bajo la misma licencia 3.0 España
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/>

© de los textos/traduccion/fotografias, los autores