

La cultura de la remezcla

Pablo Garaizar
Universidad de Deusto
garaizar@deusto.es

Resumen

La cultura de la remezcla pretende reivindicar los procesos de extensión, selección y recombinación a través de los que se generan nuevos contenidos culturales. Estos procesos han sufrido un largo paréntesis durante el siglo XX fruto de la industrialización de la cultura en continua simbiosis con el copyright. En el presente artículo se describen las implicaciones del paso de una cultura predominantemente pasiva a una cultura híbrida en la que conviven en permanente tensión modelos pasivos y activos. Previamente se explican algunos de los detalles relacionados con los derechos de autor para tratar de comprender su relación con los conceptos de autoría y obra creativa, poniendo en cuestión la supuesta naturalidad e inmutabilidad de ambos.

1. Derechos de autor para no iniciados

Resulta complicado entender la cultura de la remezcla sin conocer las implicaciones más básicas de la actual legislación internacional sobre derechos de autor. A pesar de las numerosas peculiaridades de cada país y de las diferencias de enfoque entre el derecho anglosajón (Common Law, más basado en la jurisprudencia que en las leyes) y el derecho continental (más basado en las leyes que en la jurisprudencia), se puede afirmar que existen tratados internacionales que armonizan las normas básicas sobre derechos de autor. Nos referimos al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1979) y al Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (1996). En la presente sección introduciremos las ideas generales en torno a los derechos de autor teniendo en cuenta estos acuerdos internacionales, pero enmarcándolas en la legislación española vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996 y posteriores modificaciones).

1.1. Propiedad intelectual, derechos de autor y copyright

Las diferencias de enfoque anteriormente mencionadas dan lugar a terminologías diferentes para hablar de los derechos de autor. En general podemos decir que la legislación continental habla de derechos de autor, mientras que el derecho anglosajón utiliza el término copyright. La diferencia más clara entre ambos reside en que los derechos de autor pueden ser morales o patrimoniales, mientras que el copyright se centra casi exclusivamente en el aspecto patrimonial.

Los derechos de autor morales no pueden cederse del autor a terceros y tienen que ver con la relación entre el autor y su obra. Así, debido a los derechos de autor morales, una persona que crea una nueva obra podrá decidir si ha de ser divulgada y en qué forma, si la divulgación se hará con su nombre, bajo seudónimo o anónimamente, exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra, exigir el respecto a la integridad de la obra, modificar la obra respetando derechos adquiridos por terceros, retirar la obra del comercio previa

indemnización de daños y perjuicios a los titulares de los derechos de explotación, acceder al ejemplar único o raro de la obra cuando se encuentre en poder de otro para poder divulgarla u otros fines.

Los derechos de autor patrimoniales sí pueden cederse a terceros, por lo que pueden generar beneficios económicos al autor o a los titulares de los derechos. Podría decirse que el copyright anglosajón es equiparable a los derechos de autor patrimoniales en el derecho continental. Así, el titular de los derechos de autor patrimoniales podrá decidir sobre la reproducción de la obra (su comunicación y su copia), la distribución (venta, alquiler, préstamo, etc.), la comunicación pública (por ejemplo en cines, teatros, etc.) y la transformación (traducción, adaptación, otras modificaciones). Además, existen otros derechos de autor patrimoniales como la remuneración por copia privada (el famoso canon), el uso de las obras en colecciones u obras completas y, en el caso de obras plásticas, el derecho de participación en su venta (3% del precio de toda reventa que exceda 1800 €).

Así pues, propiedad intelectual es el término que algunos autores (más cercanos a la edición, producción y explotación que a la creación en sí) emplean para hablar de los derechos de los autores, que comprenden derechos morales y patrimoniales. Los derechos morales son inalienables, mientras que los derechos patrimoniales (copyright en derecho anglosajón) pueden cederse y ser explotados por terceros.

1.2. La propiedad intelectual a debate

A pesar de los continuados esfuerzos mediáticos por parte de la industria cultural -más preocupados por los derechos de autor patrimoniales que por los morales- en forma de grupos de presión política, sociedad de gestión de derechos o responsables políticos con intereses comerciales, el concepto de propiedad intelectual nace de una contradicción que todavía permanece sin resolver.

Tal y como afirma Jaszi (1991), la doctrina del copyright implica una contradicción de propósitos. Por un lado el copyright pretende promover la divulgación pública y la distribución de las obras de autor; por otro lado, en

cambio, el copyright busca al mismo tiempo conferir a los titulares de los derechos el poder de restringir e incluso prohibir la distribución de las obras. Hay quienes van más allá al afirmar que el propio concepto de propiedad intelectual es en sí mismo un oxímoron, una contradicción en sí misma, ya que no puede darse la apropiación del conocimiento (Sánchez Almeida, 2008). El principal argumento que esgrime Sánchez Almeida para sustentar su afirmación es que el derecho de autor no está llamado a durar de forma permanente, como las restantes propiedades, sino que está llamado a morir desde que nace. Al prescribir ese derecho, la obra pasa a convertirse en algo mucho más importante, en patrimonio cultural de la Humanidad.

El concepto de propiedad intelectual no es neutral, tiene una clara intención: sugerir que las obras intelectuales son equiparables a los bienes físicos y pueden ser protegidos y poseídos de maneras similares. Los conocidos anuncios publicitarios en los que se equipara el robo de bolsos o coches, o incluso el allanamiento de morada con la copia de material protegido por derechos de autor son claros ejemplos de esta intención. Sin embargo, ya en siglo pasado el dramaturgo irlandés George Bernard Shaw explicaba la diferencia con un sencillo aforismo: "Si tú tienes una manzana y yo tengo una manzana e intercambiamos las manzanas, entonces tanto tú como yo seguiremos teniendo una manzana. Pero si tú tienes una idea y yo tengo una idea e intercambiamos ideas, entonces ambos tendremos dos ideas". Para que se dé la propiedad, es preciso que el bien sea antagónico y excluible. Es decir, si alguien posee un prado, el resto de gente no lo posee (antagónico) y para hacerlo constar puede vallarlo indicando los límites de su propiedad (excluible). Lo intelectual, como bien explica Shaw, es comunicable sin pérdida, luego no antagónico, y es inmaterial y por tanto difícilmente excluible (todos los intentos artificiales de exclusión, como la Gestión Digital de Derechos -DRM- o mecanismos similares han fracasado).

Por lo tanto, el debate se produce a dos niveles. En primer lugar, el uso del concepto de propiedad intelectual plantea problemas conceptuales de difícil solución. En segundo lugar, los derechos de autor o copyright representan la constante tensión entre la divulgación y la protección, entre el bien común y el individual, entre el derecho al sustento económico del autor y el derecho universal a la cultura.

1.3. Propiedad intelectual frente a propiedad industrial

Sin querer entrar en demasiados detalles, puesto que no es ese el propósito de esta introducción, creemos conveniente reflejar las diferencias entre la propiedad intelectual y la propiedad industrial. La propiedad intelectual (derechos de autor, ver apartado previo) se emplea para proteger obras artísticas, literarias o científicas, mientras que la propiedad industrial sirve para hacer lo propio con invenciones, diseños industriales, marcas o nombres comerciales, etc. a través de otros mecanismos jurídicos (patentes, modelos de utilidad, registro de marcas y demás). Así, una escultura, un soneto o un artículo

científico se protegen mediante derechos de autor, mientras que el diseño de una locomotora, un nuevo mecanismo para potabilizar agua o el logotipo de una marca comercial se protegen mediante la propiedad industrial.

Las diferencias no terminan aquí. Si bien casi cualquier obra creativa puede ser protegida por derechos de autor (solamente se exige que sea novedosa -subjeto- y que esté publicada), para que una nueva solución a un problema técnico pueda ser patentada, es necesario que sea realmente nueva (objetivamente, no puede haber "arte previo"), que aporte una contribución técnica y que tenga aplicación industrial. La duración del monopolio artificial que la sociedad concede al creador también es diferente en cada caso. Los derechos de autor protegen a la obra durante 70 años después del 1 de enero posterior a la muerte del autor, mientras que las patentes tienen una duración de 20 años. Por último, existen diferencias muy sustanciales en cuanto al coste de cada uno de los procesos de protección. Los derechos de autor son gratuitos y automáticos, a partir del Convenio de Berna, cualquier obra intelectual susceptible de ser protegida por copyright lo está desde que nace, salvo que se exprese lo contrario. La propiedad industrial, por contra, exige costosos procesos de registro en función del ámbito de protección (nacional, comunitario, mundial) y del tipo de protección deseada (a modo de orientación, registrar una patente que proteja una invención a nivel mundial puede costar al rededor de 60000 €).

Estos dos últimos factores, la duración y el coste, han generado gran controversia ya que su escalada ha sido constante. La duración del copyright se ha ido extendiendo progresivamente a lo largo del siglo XX hasta alcanzar la abultada cifra de 120 años para ciertos casos (obras no publicadas cuando la fecha de la muerte del autor es incierta, por ejemplo). De hecho, hay quien propone que la duración de estos derechos debería ser perpetua (Helprim, 2007), aunque tales propuestas han sido firmemente rebatidas por Lessig (2010). Teniendo en cuenta la creciente velocidad con la que se producen nuevos avances científicos y culturales, el supuesto equilibrio entre divulgación y protección tiende a romperse por el lado de la protección. ¿Resultan necesarios 70, 95 o 120 años para que la sociedad gratifique al autor por la publicación de su obra? ¿En qué medida fomenta la producción intelectual del autor que sus derechos perduren hasta 70 años después de su muerte? ¿Debe la sociedad sustentar a tres generaciones de descendientes del autor? Y en el caso de la protección industrial, ¿en qué medida las patentes fomentan la divulgación de nuevos procesos industriales si los elevados costes asociados exigen un esfuerzo legal tal que excluye a la práctica totalidad de empresas medianas y pequeñas? ¿Son las patentes realmente un motor de innovación o una mera fortaleza frente a amenazas de los competidores? ¿En qué se beneficia una comunidad académica al exigir que sus miembros patenten invenciones que no van a comercializar?

A pesar del discurso victimista de la industria cultural o el beligerante proceder de los abogados que defienden la propiedad industrial de las empresas, la sociedad ya ha respondido a estas preguntas y se decanta por una interpretación extremadamente laxa de estas normas o por el uso de alternativas que sitúan el punto de apoyo entre divulgación y protección mucho más cerca de la primera que de la segunda.

1.4. Del copyright al dominio público

Hasta mediados de la década de los 80 del siglo XX, las únicas opciones que tenía un autor eran proteger sus obras mediante el copyright o cederlas al dominio público (aunque como propone Maeztu (2007) en la legislación española la cesión voluntaria al dominio público no está clara). Sin embargo, durante esa década se publicaron las primeras licencias de uso libres para programas de ordenador (Free Software Foundation, 1989) que sirvieron como precursoras de lo que terminó conociéndose como copyleft, una nueva forma de copyright. El copyleft no es solamente un juego de palabras, sino que permite, a través de la legislación de los derechos de autor, la libre distribución de copias y versiones modificadas de una obra u otro trabajo, exigiendo que los mismos derechos sean preservados en las versiones modificadas. Tiene por tanto, un carácter multiplicador, puesto que los beneficiarios de obras publicadas bajo el copyleft también deben publicar las copias y obras derivadas bajo copyleft. De esta forma se introduce un punto medio entre el copyright restrictivo y el dominio público, permitiendo compartir obras mucho tiempo antes de que éstas pasen al dominio público, pero solamente entre quienes también deseen compartir las copias y obras derivadas.

El éxito de estas licencias en el mundo del software ha sido trasladado a otros ámbitos a través de numerosas propuestas, pero el conjunto de licencias Creative Commons (Lessig, 1994) ha sido la que más aceptación ha tenido de todas ellas. Todas las licencias Creative Commons permiten la copia y distribución de las obras licenciadas, pero difieren en lo que exigen a quienes lo hacen, pudiendo solicitar la atribución de autoría, la compartición bajo una licencia idéntica de las obras derivadas, que no se creen obras derivadas o que las obras derivadas no tengan fines comerciales. De esta forma, las licencias Creative Commons abren el abanico de posibilidades desde el copyright hasta el dominio público. Conviene reseñar que no todas las licencias Creative Commons son libres o pueden englobarse dentro del copyleft, puesto que un autor podría decidir publicar su obra con una licencia Creative Commons prohibiendo las obras derivadas. Este matiz es crucial en lo que respecta a la remezcla de contenidos.

2. Autores y obras

Los conceptos de autor y obra no son tan antiguos e inmutables como pudiera parecer. A lo largo de los últimos siglos han ido evolucionando a medida que la ciencia, la tecnología y las comunicaciones lo permitían, así como las influencias de los diferentes sistemas

político-económicos y las distintas corrientes culturales los moldeaban paulatinamente.

2.1. El concepto de autor a debate

Son muchos los autores que coinciden en señalar que en la cultura occidental el concepto de autor nace a mediados del siglo XVII a raíz del Estatuto de Anne (Tallmo, en prensa). Tal y como afirma Foucault (1977), hubo un tiempo en el que los textos que llamamos "literarios" (historias, fábulas, relatos épicos, tragedias) fueron aceptados, diseminados y valorados sin tener en cuenta la identidad de sus autores. En lo que respecta a los textos científicos, durante la edad media se citaba al autor con garantía de veracidad. Sin embargo, en los siglos XVII y XVIII los textos científicos eran considerados según su grado de certeza, independientemente del prestigio de su autor, eliminando la función de garantía de calidad de la autoría. No obstante, como explica Jazsi (1991), el romanticismo, con su visión extrema del individuo y la experiencia individual, junto con el sentido de trascendencia y infinitud supuso el apogeo del concepto de autoría. Nehamas (1986) se muestra crítico con el concepto de autor al considerar que funciona como un "principio de austeridad en la proliferación del significado", ya que los autores enmarcan de forma tan férrea a su obra que evitan que ésta sea reinterpretada. Foucault también está en contra de esta función encorsetadora de la autoría y propone que en lugar de plantear cuestiones alrededor de una obra como quién es su verdadero autor, si es original y auténtica o qué pretende expresar el autor con ella; deberíamos prescindir de la función del autor y centrarnos en las características del discurso en sí. Barthes (2006) anuncia que la muerte del concepto de autor da paso al nacimiento del lector. Es el lector quien realmente da sentido al texto que lee. Este cambio puede verse de forma clara en la Red, si bien los lectores han dejado de limitarse a interpretar lo que otros han creado y comienzan a dar el paso hacia la producción y recreación de nuevos contenidos.

En relación a la remezcla, la autoría es uno de los conceptos que más influencia puede tener puesto que resulta altamente asociado al concepto de propiedad y de restricción de significado. En cierto sentido, la remezcla es una forma de subversión frente a estas limitaciones artificiales. La autoría no es una categoría natural, sino un constructo cultural, económico, social y político. De forma acrítica se cree que existe una categoría de actividad distintiva y privilegiada que genera productos de un valor social especial, haciendo que quienes la practican, los autores, sean merecedores de recompensas únicas (Jazsi, 1991). La remezcla cuestiona esta creencia, no desde la banalización de la creación cultural, sino desde el convencimiento de que toda nueva obra es fruto de la recombinación de materiales previos.

2.2. ¿Existen obras originales?

La idea de obra es posterior al concepto de autor. Nehamas (1986) explica el proceso de la siguiente manera: los escritores producen textos, algunos textos son

interpretados y se constituyen como obras, finalmente las obras generan la figura del autor que se ha manifestado a través de ellas. Según Jazsi (1991), el concepto de obra desplazó al de autor como idea central del copyright, facilitando la definición de los límites entre lo privado y lo público. Una vez este cambio fue firme, se dio la posibilidad de que los editores usaran la autoría para excluir de la obra no solo a extraños, sino también al propio autor de la misma. Se produce a su vez un traslado desde la dicotomía público-privado que proponía el copyright a la frontera entre la idea y la expresión de la misma que se da en las obras. Frontera que es tan difusa que mantiene la tensión inherente a los derechos de autor.

Una vez explicada la evolución de la protección de los autores a la protección de las obras, podemos plantearnos la pregunta que sirve como epígrafe para este apartado: ¿Existen realmente obras originales que sean merecedoras de tal protección? Coincidimos plenamente con Jazsi (1991) cuando afirma que el acto de autoría en cualquier medio tiene más que ver con traducir y recombinar que con la creación de la diosa Afrodita a partir de la espuma del mar. Los compositores recombinan sonidos que han escuchado anteriormente, los dramaturgos basan sus personajes en fragmentos y aspectos de personas reales u otros personajes de otras obras, los novelistas plantean sus tramas a partir de vidas reales u otras tramas dentro de su propia experiencia, los desarrolladores de software usan la lógica que encuentran en otros programas, los abogados transforman viejos argumentos para que concuerden con hechos nuevos. Tanto los cineastas, actores, coreógrafos o arquitectos, como los escultores entran dentro de este proceso de adaptación, transformación y recombinación de lo que ya está "ahí fuera" de alguna otra forma. Esto no es parasitismo, es la esencia de la autoría. En ausencia de un dominio público vigoroso, concluye Jazsi, mucho de ello sería ilegal. Otros autores han ahondado más adelante en este enfoque (Boyle, 1996; Smiers, 2000).

Ninguna obra intelectual surge de la nada (ex nihilo). La cultura permite a la raza humana avanzar más allá de las capacidades individuales. El célebre "caminar a hombros de gigantes" (cita popularizada por Isaac Newton, a pesar de que se sabe que Bernard de Chartres también la utilizó varios siglos atrás) que tan buenos resultados ha dado a la ciencia y a la tecnología, quizá resulte menos evidente para el caso de las creaciones artísticas, pero no por ello menos cierto. Resultan por ello insultantes las campañas publicitarias a favor de la originalidad y en contra de la copia financiadas por los grupos de presión de la industria cultural, máxime cuando sus "productos culturales" se han nutrido sin sonrojo del acervo cultural patrimonio de toda la Humanidad.

3. La remezcla

Como ya hemos explicado con anterioridad, la recombinación es uno de los mecanismos básicos para la creación de nuevo conocimiento. Sin embargo, esta recombinación de contenidos no fue denominada remezcla o remix hasta finales del siglo XX en el contexto de los DJs jamaicanos y neoyorquinos (Navas, 2007). La

remezcla se apoya en elementos previos que pueden ser extendidos, reducidos (seleccionados) o modificados para crear nuevas obras con diversos propósitos (habitualmente con cierta intención subversiva). En la presente sección comentaremos algunos aspectos adicionales de la cultura de la remezcla, así como la oposición entre la cultura de sólo lectura y la cultura de lectura y escritura explicada por Lessig (2008).

3.1. La cultura de la remezcla

Más allá de la muerte del autor y el nacimiento del lector que vaticinaba Barthes (2006), las personas que remezclan son al mismo tiempo autoras y lectoras. En lugar del término "prosumidor" (Toffler, 1980), preferimos el de "compositor" que propone Logie (2009) para hablar de este nuevo rol. No en vano, resulta cuestionable la necesidad de un neologismo para expresar algo que viene haciéndose desde hace mucho tiempo bajo otras denominaciones. Es Lessig (2008) quien afirma que en el ámbito académicos la remezcla es altamente valorada, solamente que no es llamada de esa forma. Resulta muy difícil dar con un artículo científico o comunicación en congreso que no se apoye en un gran número de publicaciones previas. De hecho, existen publicaciones como las revisiones o los meta-análisis que no contienen información nueva más allá de la compilación de estudios previos en un ámbito determinado. Por lo tanto, las obras no tienen por qué estar hechas a partir de ideas originales para generar ideas nuevas. En el caso de las compilaciones la originalidad puede venir simplemente de hacer explícita información previamente inconexa o implícita, pero incluso se puede ir más allá proponiendo nuevos enfoques o interpretaciones (por ejemplo, "David Lynch's: A Goofy Movie").

La remezcla plantea nuevas tensiones dentro del ya convulso copyright. Las obras terminadas, fijas e inmutables planteadas por el autor del romanticismo pasan a estar permanentemente inacabadas, temporales, inestables. La industria cultural se siente incómoda ante tanta indefinición al verse incapacitada para gestionar los intereses económicos de los productores culturales y para controlar cómo se consumen y producen los bienes culturales. La remezcla se revela frente a la propuesta cerrada de la industria cultural, expandiendo el marco interpretativo de obras que se suponían acabadas, completándolas, seleccionándolas y modificándolas.

3.2. Cultura de sólo lectura frente a cultura de lectura y escritura

Lessig (2008) plantea que gracias a la creciente presión del copyright, durante el siglo XX se ha ido desarrollando una cultura de "sólo lectura" (RO culture, en clara analogía con con los dispositivos informáticos Read-Only, tales como CD-ROMs o DVDs) caracterizada por un consumo pasivo de productos culturales proporcionados por la industria cultura a través de sus eficientes canales de distribución y promoción. La industrialización de la cultura reaviva la fuerza de los conceptos de autor y de obra creativa, ensalzando a ambos como productos

comerciales que es necesario poseer en forma de soportes físicos o mercadería promocional. El autor se convierte en un profesional del negocio cultural, que concentra sus esfuerzos en promocionar a unos pocos. El destinatario se reduce a un mero consumidor pasivo, que delega en la profesionalidad del autor, influenciado por campañas publicitarias y limitado por la inflexibilidad de soportes y plataformas (incluso si fueran abiertas, se limitarían artificialmente mediante mecanismos anticopia o similares). Desde esta óptica, los autores son una élite que tiene el talento suficiente y la promoción necesaria para convertir su obra en un bien de consumo. Las economías de escala alientan este modelo por ser altamente rentable, pero incluso en la periferia creadores y consumidores no cuestionan la cultura de sólo lectura en la medida que su demanda está cubierta por la "larga cola" de productores y distribuidores (Anderson, 2004).

La competición entre plataformas de sólo lectura (pianolas, gramófonos, vinilos, cintas magnéticas, CDs, DVDs, radio, televisión) que se dio durante todo el siglo XX trajo consigo algo positivo: el acceso por parte de mucha gente a un amplio acervo cultural. Previamente, los intercambios culturales cotidianos eran algo amateur, en los que aficionados reinterpretaban y adaptaban las obras que conocían por diversión o entretenimiento. Aquí el consumidor es también creador -o al menos re-creador- activo y los bienes culturales se entienden más como un proceso que como un producto. Con la popularización de Internet a comienzos del siglo XXI asistimos a una recuperación de esta cultura de lectura y escritura en la que se democratiza la producción cultural, desmitificándola. Las fronteras entre lo original y lo derivativo se hacen explícitamente más difusas y las remezclas, los agregados (mash-ups) o las creaciones caseras (homebrew) tienen tanto impacto o más que producciones profesionales promocionadas por la industria cultural.

Ambas culturas, sólo lectura y lectura-escritura, conviven en constante conflicto. Por una parte, el grado de alfabetización digital de los jóvenes de comienzos del siglo XXI les permite apoyarse en los numerosos productos de la cultura de sólo lectura sin plantearse las limitaciones artificiales que establece el copyright de esos productos. La falta de ánimo de lucro en la producción y distribución de las obras derivadas creadas a partir de la remezcla de materiales protegidos con copyright inhibe cualquier posible conflicto ético al subvertir esa protección. Estos jóvenes no asumen estas limitaciones artificiales y las obvian. Por otra parte, quienes viven ajenos a este cambio de actitud ante la tecnología no entienden por qué el viejo modelo de negocio cultural ha dejado de funcionar. Los pocos que aún partiendo de posiciones anteriores al cambio replantean su estrategia hacia modelos económicos híbridos (Spotify, por ejemplo) logran aprovechar ventajas de ambas culturas. Aquellos que se mantienen firmes en sus posiciones anteriores y plantean que la manera de mantener la cultura de sólo lectura consiste en prohibir artificialmente la cultura de lectura-escritura, tienen visos de perder esa batalla.

4. Conclusión

En el presente artículo hemos tratado de proporcionar una introducción a la cultura de la remezcla en el contexto del siglo XXI. Para ello, hemos sobrevolado la legislación vigente en materia de derechos de autor y propiedad industrial como punto de partida para explicar la tensión que emana del copyright y del propio concepto de autoría en sí. Tensión que no se resuelve al trasladarse el centro del copyright de los autores a las obras. La remezcla pone en tela de juicio la supuesta originalidad de las obras y, por ende, la idoneidad del acuerdo entre autores y sociedad en términos de duración o costes asociados. Los avances tecnológicos y culturales sientan las bases para pasar de una cultura de sólo lectura a una cultura de lectura-escritura en la que la agregación, modificación y remezcla de contenidos previos constituyen técnicas básicas deseables para una alfabetización digital apropiada. Teniendo en cuenta todo lo anterior, resulta sencillo entender el comportamiento de millones de personas en la Red, al margen de caducos modelos de creación cultural.

Este texto debe entenderse desde la propia cultura de la remezcla puesto que su única originalidad consiste en la selección, extensión y recombinación de argumentos de otros autores, con el simple objetivo de proporcionar una panorámica de aquello que rodea a la propia cultura de la remezcla.

Agradecimientos

Agradezco profundamente la invitación a la participación en el seminario de verano en torno a la cultura de la remezcla organizado por Owen Gallagher. Gran parte de lo expuesto aquí se basa en los debates que tuvieron lugar en el seminario y en las lecturas propuestas en él.

Referencias

- Anderson, C. (2004) *The Long Tail*, Wired, October 2004. Obtenido desde: <http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>.
- Barthes, R. (2006). *Death of the Author*. Comp. Claire Bishop. Participation. London: Whitechapel, 2006. 41-45.
- Boyle, J. (1996). *Shamans, Software, and Spleens. Law and the Construction of the Information Society*. Cambridge, MA and London. Harvard University Press.
- Foucault, M. (1977). What is an author? En D. F. Bouchard (Ed.), *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault*: 113-138. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Free Software Foundation. (1989). GNU General Public License. Obtenido desde: <http://www.gnu.org/licenses/gpl-1.0.html>.
- Helprin, M. (2007). *A Great Idea Lives Forever. Shouldn't Its Copyright?*. The New York Times, May 20, 2007. Obtenido desde: <http://www.nytimes.com/2007/05/20/opinion/20helprin.html?ex=1337313600>.

- Jazsi, P. (1991). Toward a Theory of Copyright.: The Metamorphosis of "Authorship". *Duke Law Journal*, Vol. 1991, No. 2 (Apr. 1991), pp. 455-502.
- Lessig, L. (1994). *The Creative Commons*. *Florida Law Review* vol.55, 763.
- Lessig, L. (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. The Penguin Press HC, (October 16, 2008).
- Lessig, L. (2010). *Against perpetual copyright*. Obtenido desde: http://wiki.lessig.org/Against_perpetual_copyright.
- Logie, J. (2009) *The (Re)Birth of the Composer. Composition and Copyright: Perspectives on Teaching, Text-Making, and the Law*. Ed. Steve Westbrook. Albany: SUNY Press, 2009. 175-89.
- Maeztu, D. (2007). ¿Cabe el dominio público en España antes de la muerte del autor?. *Del derecho y las normas*. Obtenido desde: <http://derechoynormas.blogspot.com/2007/01/cabe-el-dominio-pblico-en-espaa-antes.html>
- Navas, E. (2007). *Remix Defined. Remix Theory*. Obtenido desde: http://remixtheory.net/?page_id=3
- Nehamas, A. (1986). What an Author Is. *The Journal of Philosophy*, Vol. 83, No. 11, Eighty-Third Annual Meeting American Philosophical Association, Eastern Division. (Nov., 1896), pp. 685-691.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (1979). *Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Acta de París del 24 julio de 1971 y enmendado el 28 de septiembre de 1979. Obtenido desde: <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/derechosdeautor/conveniodeberna.asp>.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (1996). *Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor*. Obtenido desde: http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/es/ip/wct/pdf/trtdocs_wo033.pdf.
- Sánchez Almeida, C. (2009). *Mapa jurídico de un conflicto: Propiedad Intelectual y Derecho a la Cultura*. IV Curso de Derechos Sociales, "Defender y repensar los derechos sociales en tiempos de crisis", Centro Cívico Pati Llimona, Barcelona, 8 de junio de 2009. Obtenido desde: <http://www.bufetalmeida.com/528/mapa-juridico-de-un-conflicto-propiedad-intelectual-y-derecho-a-la-cultura.html>
- Smiers, J. (2000). *The Abolition of Copyright: Better for Artists, Third World Countries and the Public Domain*. *Gazette*, Vol. 62(5):379-406.
- Tallmo, K. E. (en prensa). *The History of Copyright: A Critical Overview With Source Texts in Five Languages*. Nisus Publishing. Obtenido desde: <http://www.copyrighthistory.com/anne.html>
- Toffler, A. (1980). *The Third Wave*. Bantam Books (USA).