

LA POSTMODERNIDAD REVISITADA: DE LA CULTURA A LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN¹

Guiomar Salvat Martín-Rey

Universidad Rey Juan, Madrid

Vicente Serrano Marín

Universidad Austral de Chile. Valdivia

Resumen.- Han transcurrido ya varias décadas desde que se iniciara el debate en torno a la llamada postmodernidad. Sobre el mismo han llovido nuevas consideraciones y términos que parecen haberlo sepultado. La emergencia de la Sociedad de la Información y de la llamada globalización arrojan nueva luz sobre aquel fenómeno y lo sitúa históricamente como una inicial y anticipadora reflexión acerca de la cultura y de los procesos que más tarde han culminado en la Sociedad de la Información globalizada. Lo que aquí defendemos, desde la perspectiva del tiempo transcurrido, es que la postmodernidad no era otra cosa que ese anuncio de lo que hoy llamamos capitalismo cultural o informacional, en el que las industrias culturales avanzan de la mano de las nuevas tecnologías en un proceso de expansión de una nueva cultura universal y dominante, apoyada en la red.

Palabras clave.- cultura, globalización, industrias culturales, postmodernidad, sociedad de la información, nuevas tecnologías de la información, sociedad red

Cultura en tiempos de globalización

Como es sabido el término cultura etimológicamente procede en la mayor parte de los idiomas occidentales del *colere* latino, que hace referencia al cultivo y preferentemente al cultivo de la tierra. Esa expresión se aplicó después por analogía a lo que se llamó el *espíritu*, dando lugar al adjetivo *culto*, para designar aquella persona que había cultivado su espíritu. Esa es en parte la razón de que el término en su sentido actual vaya asociado a aquellas actividades humanas que entendemos relacionadas con el cultivo de las letras y las artes, o con la actividad intelectual en general, pues se supone que son ellas las que permiten cultivar el espíritu. Ese también es el sentido que se consolida en el siglo XVIII y del que procede la tendencia a asociar la cultura con ciertas manifestaciones que parecen más elevadas, tradicionalmente desarrolladas por las élites, frente a otras de carácter más popular y extenso. En la Francia y en la Alemania ilustradas el término adquirió algunos matices,

¹ Este artículo se ha realizado en el marco de los proyectos MICINN *Filosofía de la historia y valores en La Europa del siglo XXI*, dirigido por Concha Roldán (FFI2008-04 279 / / FISO) y “*Las políticas públicas de impulso a la sociedad de la información en España: evaluación de las estrategias y actuaciones en nueve comunidades autónomas*” dirigido por Marcial Murciano (CS02008-00587/SOCI)

se hizo más extensivo y pasó a designar en general todas aquellas manifestaciones que tenían que ver con la creación humana por contraposición a las que tenían que ver con la naturaleza, algo que puede ya encontrarse en el *Discurso sobre las ciencias y las artes* de Rousseau. Pronto se pasó a hablar de la *Kultur* (cultura) frente a la *Natur* (naturaleza). Desde ahí el término se deslizó hasta designar no sólo ese cultivo individual, que todavía hoy asociamos a la persona cultivada o lo que llamamos manifestaciones *cultas* del arte (música culta, por ejemplo, frente a música popular), sino que se extendió a todas aquellas actividades humanas que podían distinguirse de lo natural, incluyendo entonces no sólo el arte o la literatura sino también la religión, la moral, las costumbres y desde luego lo que se llamó cultural popular.

De este modo la cultura empezó a utilizarse en el Romanticismo incluso como un término colectivo, que designaba el conjunto de esas manifestaciones asociadas a un determinado pueblo y que le dotaban de una identidad propia. Herder hablaba de las culturas en plural para designar esas realidades que eran lo propio y distintivo de un pueblo. Y así afirmaba que la “cultura de un pueblo es el florecimiento de su existencia”. Este es el sentido que en gran medida tuvieron presente después los antropólogos para referirse a las culturas diferentes, ya no sólo entre las distintas naciones europeas, sino también a lo que se consideraban entonces pueblos o culturas primitivas. Las ciencias sociales del siglo XIX y sobre todo del siglo XX generalizaron la noción de cultura para referirse a sistemas o modos de vida, lo que en determinados casos hizo posible que se extendiera también a los animales (Waal, F.B. M. y Tyack, P. L., 2003) para designar el conjunto de características que permiten relacionarse con el medio más allá de los simples estímulos instintivos, que es uno de los campos de estudio de la llamada etología.

El término como tal, sus manifestaciones y su modo de entenderle es objeto de intensos debates desde las distintas ciencias sociales. Sin embargo parece haber un consenso mínimo en considerar que sus notas predominantes tienen que ver con un conjunto de rasgos. Así lo recuerda, si bien desde una particular concepción crítica que no es ahora nuestro objeto, el filósofo español Gustavo Bueno al citar la definición dada por Tylor: “La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte [incluyendo la tecnología], la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (Bueno, 1978: 64-67).

Más allá de las críticas que el mismo Gustavo Bueno hace a ese concepto, lo cierto es que parece asumir que el núcleo del mismo está en la distinción entre naturaleza y cultura. Y ese aspecto interesa especialmente al hablar de la Sociedad de la Información (en adelante, SI). Uno de los rasgos de la SI es que en ella las tecnologías priman sobre la naturaleza de un modo especialmente intenso, pues han posibilitado un nuevo salto tecnológico en el que incluso conceptos tan aparentemente naturales como el espacio y el tiempo han sido modificados en virtud de una tecnología cuyo objeto y herramienta fundamental es la información. Lo cual es relevante si tenemos en cuenta que muchas de las definiciones de la cultura en ese sentido amplio, y como contraposición a la naturaleza, dependen a su vez de considerar a la cultura como un sistema de símbolos o de signos. El filósofo Ernst Cassirer, por ejemplo, definía al hombre

como animal simbólico (Cassirer, 1984: 49). A su vez Levi-Strauss había señalado, desde la antropología estructural, como el paso de la naturaleza a la cultura dependía de estructuras sígnicas, y Humberto Eco a su vez desde la semiótica consideraba que “la cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación” (Eco, 1978: 57- 58).

Podríamos decir en ese sentido, y aun a riesgo de simplificar en exceso, que la cultura es el resultado de un peculiar artificio cuyo sustrato último es la capacidad simbólica estructurada como información. La Unesco definía en 1981 la cultura en estos términos: “la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden”. Esa caracterización añade a los dos rasgos mencionados, el del carácter de artificio y el de su estructura simbólica, una dimensión funcional triple consistente en la comunicación, en la capacidad de reflexión y en la proyección de sentido. Posteriormente en la declaración de 2001, inmediatamente después de los atentados del 11 de septiembre y en pleno proceso de globalización, la Unesco ofreció una nueva definición: “la cultura debe ser considerada como el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”². En esa definición se explicita y enfatiza un nuevo rasgo ya presente en las anteriores aproximaciones: la idea de que ese artificio estructurado simbólicamente, no sólo sirve para comunicar, reflexionar y dar sentido, sino que abarca también los modos de convivencia y que está condensado en la expresión “vivir juntos” recogida en la declaración.

Desde una definición como esa salta inmediatamente a la vista que la SI no sólo afecta a la cultura en sus múltiples manifestaciones como lo hacen siempre los procesos de cambio tecnológico, sino que constituye tal vez en sí misma un cambio cultural profundo, pues incide directamente en todas las nociones que permiten definir la cultura. No olvidemos que los rasgos más sobresalientes de la llamada SI residen en que se trata de un salto tecnológico, por tanto un artificio, que tiene la peculiaridad de basarse en la información, pero que además posibilita un proceso globalizador, es decir, unificador de modos de vida, creencias y sentimientos. Nuestro análisis en lo que sigue pretende acercarse a esa dimensión cultural de la SI desde una doble perspectiva. En primer lugar como un nuevo modo de vida, es decir, como una cultura global en sentido amplio, y en segundo lugar como un proceso que implica a su vez transformaciones profundas en las manifestaciones culturales previas. Nuestro enfoque pretende hacerse cargo desde esos parámetros de aquello que en otro lugar hemos llamado *paradoja de la diferencia* (Salvat y Serrano, 2010), en la medida en que, como veremos, el proceso cultural y el cambio llevado a cabo reúnen de nuevo la emergencia de una tendencia

² <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>

integradora en una cultura única y nueva, con una aparente intensificación de las diferencias, entendidas ahora como *culturas*, razón por la cual el término multiculturalismo u otras versiones del problema, como la interculturalidad, han cobrado enorme importancia en el ámbito de la globalización.

Resulta muy significativo que uno de los precursores en el uso del término de la Sociedad de la Información, vinculándola ya a la sociedad postindustrial, fuera Daniel Bell, autor a su vez de un libro de considerable repercusión en la década de los setenta titulado *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Aunque referido en principio a la cultura americana, sus análisis sobre los cambios culturales que se vislumbraban en los años sesenta, eran también de aplicación a la mayor parte de los países occidentales en los que emergería poco después la SI. Bell recordaba en el *Prefacio* como esta obra era una continuación de su libro sobre la sociedad postindustrial, si bien partía de una premisa en apariencia contraria a la idea que defendemos aquí: la estrecha relación entre tecnociencia, sociedad y cultura. De ahí el título del libro de Bell referido a las contradicciones culturales del capitalismo. La tesis fundamental de la obra podría resumirse en estas palabras: “los principios del ámbito económico y los de la cultura llevan ahora a las personas en direcciones contrarias” (Bell, 1989: 28). Creemos que esta tesis expresa una vez más, en otra versión, esa paradoja de la diferencia de la que hablábamos. Para Bell esas dos direcciones, aparentemente contrapuestas, la racionalidad funcional en lo técnico económico y la antirracionalidad en lo cultural (1989: 48), las habría producido el propio capitalismo, ejecutando así una contradicción en la que la cultura reaccionaría contra la estructura social y económica de la que surge (1989: 63). No es casual el hecho de que en esos años arrancase un movimiento cultural de considerable magnitud, que parecía agudizar esa tensión entre una estructura social y económica pragmática, capitalista, y una vida cultural ajena a cualquier principio de corte racional. Nos referimos a la emergencia de lo que se llamó postmodernidad, término que de pasada usa Bell en la obra en varias ocasiones, y que en gran medida sirvió luego para designar la culminación del proceso que Bell anunciaba. Y no es casual porque la postmodernidad comenzó a irrumpir en las mismas fechas en que se desarrolla lo que se llama sociedad postindustrial y en las mismas en las que se afirman tesis como las del fin de la historia: la supuesta expansión de la racionalidad liberal capitalista en el contexto de lo que acabó por convertirse en la globalización.

El episodio postmoderno

Uno de los teóricos más reputados sobre este fenómeno cultural sigue siendo todavía hoy el analista norteamericano Frederic Jameson. En su obra ya clásica *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo tardío*, estableció una estrecha correlación entre estos fenómenos: “las teorías de lo postmoderno — tanto las laudatorias como las que se expresan en el lenguaje de la aversión y las denuncias morales— comparten un acusado aire de familia con las generalizaciones sociológicas más ambiciosas que, casi a la vez, nos anuncian la llegada y la inauguración de todo un nuevo tipo de sociedad, cuyo nombre

más conocido es el de «sociedad postindustrial» (Daniel Bell), pero que también se ha designado como «sociedad de consumo», «sociedad de los media», «sociedad de la información», «sociedad electrónica o de la alta tecnología» y similares” (Jameson, 2000). Desde entonces parece haber consenso en considerar que el postmodernismo es el rasgo más unánime para caracterizar la cultura de esa realidad emergente que comenzaba a llamarse ya por entonces Sociedad de la Información, y que en el ámbito de la economía o en el de la política se expresó después bajo fórmulas como sociedad globalizada, nueva economía, o que desde un punto de vista tecnológico se denominó también sociedad digital.

Uno de los autores que contribuyó a generalizar el término, el filósofo francés J. F. Lyotard, vinculaba directamente la emergencia de la postmodernidad con la importancia decisiva del nuevo modo de saber basado en la información y en la informática en lo que llamaba entonces las sociedades informatizadas (Lyotard, 1989: 13-34). Desde entonces la postmodernidad como categoría y como fenómeno ha sufrido una considerable evolución, ha sido objeto de un intenso debate y ha sido cuestionada incluso en sus presupuestos (Sokal y Bricmont, 1999; Sokal, 2009). Hoy ha perdido la fuerza con la que irrumpió en la escena, pero lo cierto es que más allá de la vigencia del término y del resultado de los debates, gran parte de los rasgos que vislumbraron los primeros críticos y apologistas siguen presentes o incluso se han agudizado con el paso del tiempo y se pueden considerar sin duda rasgos propios de la cultura en la sociedad digital, razón por la cual nos parece un hilo conductor adecuado para aproximarnos a la cultura de la sociedad de la información, que es nuestro objetivo aquí.

Debemos recordar brevemente que, más allá de otros antecedentes (Welsch, 2002: 10-15), lo postmoderno surge estrechamente vinculado a la arquitectura y a la estética, y que su primer uso generalizado tiene que ver con un tipo de arquitectura. En ese sentido resulta ineludible mencionar de nuevo el libro del arquitecto Robert Venturi *Aprendiendo de Las Vegas*, publicado en 1977. Se trata de un análisis de una ciudad construida de modo postmoderno y en el que se pueden encontrar afirmaciones como ésta: “(las señales y anuncios en la autopista) establecen conexiones verbales y simbólicas a través del espacio, comunicando complejos significativos mediante cientos de asociaciones en unos segundos y desde lejos. El símbolo domina el espacio. La arquitectura no basta (Venturi, 1977: 35)... La ciudad del desierto es comunicación intensiva a través de la autopista” (1977: 39). Años más tarde, Jean Baudrillard consideraba que si Las Vegas era la expresión de lo postmoderno era porque en esa ciudad el simulacro resultaba más importante que la realidad, o por decirlo en la expresión de Baudrillard, porque allí la hiperrealidad se simbolizaba arquitectónicamente. Eran los anuncios, en términos de comunicación, los que constituían la ciudad y el espacio, como afirmaba Venturi, en ese contexto que metaforizaba el vacío de lo real que es el desierto, frente a lo hiperreal. Las Vegas, lo hiperreal, la postmodernidad así entendida, remitían desde la estética y la cultura a una dimensión de la sociedad de la información que como tal es lo que se ha denominado sociedad red por Castells, *telépolis* por el filósofo español Javier Echeverría, o ciudad de los bits por el arquitecto norteamericano Mitchell.

Ese es el aspecto desde el que proponemos revisitar la postmodernidad como expresión cultural de la sociedad de la información: la emergencia de toda una cultura en el sentido más amplio, asociada a esa nueva dimensión tecnológica y sus efectos, globalizada, digital y virtual. Esa emergencia, además de su propia consistencia, tiene consecuencias y efectos sobre las culturas preexistentes, porque ha supuesto una transformación de lo que podríamos llamar los espacios reales de las culturas preexistentes. De esa emergencia nacen a su vez nuevas formas artísticas apoyadas en las nuevas tecnologías, y a partir de ella se modifican las tradicionales, dando lugar a una particular evolución de los fenómenos que llamamos culturales en ese sentido más restringido de los que hablábamos al comienzo de este artículo, y que hoy se resumen en la expresión industrias culturales, que en palabras de Bustamante han pasado a ser “estructurantes y constitutivas de la cultura mayoritaria y dominante” (Bustamante, 2003: 24).

El sustrato común es lo que ya entonces, en plena vigencia del término postmodernidad, Baudrillard llamaba la *hiperrealidad* o *Virilio Cibermundo*. Ambos remitían a una sustracción de lo real y a la emergencia de un universo virtual posibilitado mediante las nuevas tecnologías. La nueva cultura, cuya decisiva dimensión económica e industrial abordaremos más abajo, sería precisamente ese nuevo escenario, según la ya clásica descripción de Baudrillard: “Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive” (Baudrillard, 1978: 5). Con el lenguaje un tanto críptico que caracteriza a autores como Virilio y Baudrillard, trataban de expresar hace ya décadas algo que se ha convertido hoy en común y cotidiano en nuestras vidas: el hecho de que la realidad en su conjunto aparece de modo creciente en forma simulada por las nuevas tecnologías y en ese sentido la cultura se ha convertido a su vez en un producto más de esas tecnologías, en un simulacro, y no es ya como hasta ahora representación: una cultura en la que el simulacro lo invade todo, de manera que la propia realidad ha devenido simulacro.

Las tesis de Baudrillard tenía un antecedente reconocible en el fundador del movimiento situacionista, Guy Debord. En *La sociedad del espectáculo* pronosticaba, antes de que se produjera la revolución digital, la emergencia de una nueva consideración de la cultura, en el contexto de los grandes medios, y en la que la realidad vendría sustituida por un escenario donde el espectáculo sería el último contenido de la cultura. Estas tesis no dejaban a su vez de ser deudoras en gran medida de un concepto que había puesto en circulación los autores de la Escuela de Frankfurt, Adorno, Horkheimer y Benjamin bajo la expresión industria cultural. El inevitable análisis clásico ya de Benjamin en *La Obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, señalaba la nueva condición de la obra de arte sometida a las técnicas de reproducción masiva. En ella la industria y el consumo aparecían en el primer plano de la producción cultural modificando la cultura misma, que pasaba a confundirse con el espectáculo entendido como una mercancía y sometida a las mismas condiciones que las otras mercancías. El arte y la cultura en general perdían así, según ellos, la pretensión emancipatoria que habían adquirido en el

contexto del Romanticismo como respuesta a la tecnificación de la vida propia del capitalismo y de la sociedad industrial.

Pero esos análisis críticos y de evocaciones en el fondo románticas iniciados en los años treinta, como en el caso de Benjamin, apenas podían vislumbrar la revolución que en ese sentido ha producido lo digital y a la capacidad de las nuevas tecnologías para reproducir el arte o para crearlo. De lo que hablaba Baudrillard no era de la representación y de la reproductibilidad sino de la simulación. Disneylandia era el modelo, en el mismo sentido en el que para Venturi se sustituía la realidad por los anuncios y el símbolo era el espacio de la ciudad de Las Vegas, en el mismo en el que afirmaba que la guerra del Golfo no había existido. Más allá del carácter hiperbólico o cuando menos exagerado de las tesis de Baudrillard, lo cierto es que en esas aproximaciones a las relaciones entre realidad y ficción encontrábamos un correlato del fenómeno determinante de la SI desde el punto de vista económico o social: la realidad virtual. Hoy sabemos que lejos de ser mera especulación o un exceso retórico ésta constituye la base de relaciones económicas y sociales determinantes del mundo globalizado.

Desde el punto de vista cultural esta novedad fundamental, vinculada a la información y a la industria, es de hecho uno de los elementos más notables de la cultura postmoderna y podría expresarse en términos de Derrida, diciendo de que no hay nada fuera del texto digital o del poema digital, por utilizar ahora la estilización de la estética de uno de los autores de culto del postmodernismo cultural como Mallarmé, para quien el poema de algún modo remite a sí mismo. Es ahí donde la postmodernidad se anticipó culturalmente, en su modo de entender las transformaciones culturales que luego la SI habría culminado incluso más allá de la postmodernidad. En ese sentido ya hemos mencionado como una de las primeras definiciones, la de Lyotard, incidía en esa dimensión y en el papel de la informática, antes incluso de que la red se generalizara. La postmodernidad podría reconsiderarse entonces también como la plasmación y autorreflexión en pleno proceso de cambio hacia la sociedad de la información.

Sin embargo, como ha ocurrido con la noción de globalización, la postmodernidad encontró bien pronto sus críticos. Para casi todos ellos este tipo de expresiones no eran más que una forma ideológica, en el viejo sentido marxista, propia del capitalismo tardío. Del mismo modo que la economía, la estructura financiera, las formas de producción, los procesos de deslocalización, las relaciones laborales o las mismas relaciones geopolíticas dependen de las redes y de las tecnologías que las posibilitan, la postmodernidad no habría sido más que la expresión cultural de esas otras realidades: aquello que hay fuera del texto digital, una realidad económica, social y material de la que dependen los simulacros. En estos términos cabría entender las afirmaciones que Jameson formulaba hace ya décadas frente a la postmodernidad: “Es aquí donde debo recordarle al lector una obviedad: que esta cultura postmoderna global —aunque estadounidense— es la expresión interna y superestructural de toda una nueva oleada de dominio militar y económico de Estados Unidos en el mundo. En este sentido, como a lo largo de la historia de las clases, la otra cara de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el terror” (2000: 3). Esta tesis representa, como decimos, el aspecto crítico de la nueva realidad cultural asociada a la globalización y a la SI y que

nos recuerda a los planteamientos, especialmente críticos y en los que se considera la sociedad de la información y sus efectos como una forma imperial (Hardt y Negri, 2000), como un instrumento de subjetivación e imposición. Este tipo de críticas corren paralelas a las que se aplican a la SI como las del teórico de la comunicación Herbert Schiller, para quien la nueva SI sería una nueva forma de imperialismo cultural especialmente dirigida a controlar el tercer mundo (Webbster, 2006:134) (Schiller, 2000), o a las que en términos análogos no ha dejado de realizar un intelectual como Noam Chomski, que no duda en utilizar la expresión cultura del terror para referirse a la hegemonía americana (Chomsky, 2008: 20).

De acuerdo con esas críticas estaríamos ante una ideología paralela a lo que Zizek llama el multiculturalismo liberal. Se trataría de un proceso en el que el arte, las letras y la cultura en su sentido amplio se caracterizaría por la ruptura de los viejos lazos de identidades rígidas, por la ausencia de discursos fuertes a los que se consideraría autoritarios, lo que Lyotard llamaba los grandes relatos (1984: 63 y ss), por la estetización de la vida, por la afirmación de las diferencias frente a la identidad opresiva, por el abandono de una noción fuerte de verdad y de razón, y por la emergencia de otras dimensiones emocionales. Una nueva cultura occidental en su sentido más amplio, en la que no sólo la estética y la literatura, sino también los modos de vida se habrían modificado, frente a la modernidad. Viejas ideas y creencias que habían dominado durante siglos, la creencia en la verdad, el progreso, la razón, los valores fuertes y asentados, las estructuras sociales sólidas, estarían dando paso a otro tipo de sociedad. La cultura entendida en una dimensión industrial y espectacular, perdía así el dramatismo que le habían asignado distintas tradiciones desde el Romanticismo hasta la escuela de Francfort, para consistir en un nuevo modo de estar en el mundo distinto al moderno. El filósofo italiano Gianni Vattimo consideraba que, en efecto, en la posmodernidad el ser es valor de cambio y con él el arte, pero lejos de entenderlo como algo negativo simplemente lo veía como el síntoma de una sociedad diferente y tal vez más libre, liberada del peso de la razón y los *ideales* de la modernidad (Vattimo, 1987: 24).

Con el paso del tiempo la postmodernidad, sin embargo, ha ido perdiendo la vitalidad que tuvo en las décadas finales del siglo XX. Tras la polémica desatada por lo que se conoció como el caso Sokal, en el que Sokal y Bricmont, dos científicos prestigiosos, pusieron de manifiesto que carecían de sentido la mayor parte de los discursos afectando con ello a autores como Derrida, Irigaray, o al mismo Deleuze y a otros filósofos postestructuralistas. No hay duda de que el uso del término y la fuerza que tuvo han decaído, siendo desplazado o usado simultáneamente por otros y que tienen en común con éste tratar de describir las nuevas condiciones de la cultura de la era de la información: como sociedad líquida, sociedad riesgo, sociedad espectáculo, tercer umbral. Si nosotros lo hemos recogido en el título y lo hemos usado hasta aquí ha sido precisamente para enfatizar cómo fueron esa expresión y los debates en torno a ella los que permitieron articular discursos iniciales en torno a lo que estaba ocurriendo en la cultura en las mismas fechas en las que la tecnología digital avanzaba de modo imparable hasta llegar a nuestros días.

Después de la postmodernidad

Al margen, pues, de si el término postmodernidad debe sobrevivir o no, no cabe negar que constituyó como mínimo un claro antecedente de la cultura en la SI y como tal la consideración conjunta de ambos que aquí proponemos permite seguramente dar una nueva luz tanto a la vieja postmodernidad como a la nueva realidad cultural de la SI. Y en ese sentido, ayudados por ese breve recorrido en torno a la postmodernidad, creemos que pueden distinguirse algunos rasgos de esa nueva cultura, entendiendo ahora por tal la creciente homogeneidad de los modos de vida en la sociedad globalizada de la información y que convive con las distintas culturas que la preexisten y la soportan.

En primer lugar debemos considerar lo que es el núcleo mismo de la nueva cultura: la emergencia de un nuevo modo de entender las relaciones con el mundo y con los otros humanos, basadas en una tecnología que determina un espacio artificial que sustituye las creencias dominantes acerca de la naturaleza, lo humano, el conocimiento, las relaciones políticas y sociales. Es notable y llamativo que Martin Heidegger, uno de los innegables referentes de la postmodernidad, haya destacado la importancia de la técnica y de la tecnificación del mundo como rasgo esencial del mundo moderno, y que paradójicamente la nueva cultura que algunos quisieron llamar postmoderna se caracterizara por la emergencia de un nuevo marco artificial, cuya máxima expresión se ha realizado en forma de realidad virtual, ya se la considere en sentido estricto o bien en un sentido más amplio que remite al espacio en la red, al mundo en la pantalla y al conjunto de estructuras digitales de las que dependen hoy las estructuras económicas y nuestras vidas cotidianas.

Esa emergencia del nuevo universo virtual llevaba aparejada el cuestionamiento de las viejas nociones en torno a las cuales se había organizado la cultura de Occidente ligada a las relaciones del hombre con la naturaleza y el correspondiente modo de relacionarse con la realidad dependiente de ellas. El filósofo norteamericano Richard Rorty acertó a expresar ya a finales de los años setenta este cambio apelando a la metáfora del espejo. Frente a la consideración de la cultura anterior, que sería la propia del mundo moderno, de la ciencia y del conocimiento y con ellos de la cultura, basada en la idea de que conocer es reflejar como en un espejo la naturaleza, proponía una *filosofía sin espejos*, (Rorty, 1979) donde la verdad y las nociones que la han acompañado, incluyendo los valores estéticos, adquirirían una nueva dimensión. Esa transformación era fruto de lo que se llamó el *giro lingüístico* que venía a afirmar la importancia del lenguaje. Aunque en aquel momento Rorty, a finales de los setenta del siglo XX, no podía tener presente la sociedad en red y de la información, sus planteamientos, pasado el tiempo, parecen coincidir con el hecho de que el mundo virtual no deja de ser el resultado de un lenguaje, más allá del cual resulta difícil acudir en busca de una realidad ajena a la propia conversación, término que Rorty usaba para referirse a la filosofía, pero que podemos nosotros, posteriormente, sustituirlo por la red. En un universo de estas características no hay ya lugar para compartimentos estancos donde situar la verdad, la estética, o incluso los valores morales como instancias separadas. Esa indistinción depende del lenguaje y recuerda las palabras de Nietzsche, otro de los inevitables referentes de lo que se llamó

postmodernidad, acerca de que no hay más que metáforas y metonimias. La verdad se hace virtual en la medida en que su definición depende de los efectos que produce más que de una consistencia inmóvil y dada. Y conviene recordar en este sentido que lo virtual no es lo irreal, sino sólo aquello cuya consistencia tiene la capacidad de producir efectos sin ser necesariamente lo real, sin ser tampoco irreal, razón por la cual es virtual. Una consideración como esta no sólo tiene repercusiones en la concepción de la ciencia, del saber y la verdad, que en adelante es ya virtual en el sentido de *efectual*. Ya vimos como la arquitectura que se presentaba como postmoderna incidía en ese aspecto. Otro tanto cabe decir de las otras artes en los soportes tradicionales como la novela, que abandona la consideración de Stendhal con arreglo a la cual debe reflejar la realidad, o en la poesía, o en la música. Los géneros se debilitan, se confunden y se universaliza la tendencia al pastiche. Pero además nuevas tecnologías determinan que los soportes y el contenido mismo se modifiquen, precisamente porque de esas tecnologías depende una nueva relación entre la economía y lo que tradicionalmente llamábamos cultura. Es lo que se ha llamado, no sin razón, *colisión funcional* propia del capitalismo cultural (Brea, 2003: 13 y 56).

Pero, en segundo lugar, esa emergencia de lo virtual determinó que la idea misma de lo humano se modificara y con ella ese elemento tan vinculado a la cultura como es la autorreflexión. Muchos de los autores postmodernos se han inspirado en las ideas de Heidegger que hablaba ya a mediados del siglo XX del fin del humanismo, al que identificaba en parte con el saber técnico. Décadas después otro filósofo alemán, Peter Sloterdijk planteaba una nueva vuelta de tuerca a esa crisis del humanismo y en una polémica conferencia titulada *Reglas para el parque humano*, cuestionaba la concepción tradicional de lo humano como vinculado a la escritura y al libro y hacía una descripción que en su momento generó considerable escándalo y que sin embargo pretende tener en cuenta la nueva dimensión tecnológica y sus posibilidades a la hora de definir lo humano (Sloterdijk, 2000). Más allá del pequeño escándalo que provocó Sloterdijk, un filósofo mediático como pocos, lo cierto es que la imagen que de lo humano parecen darse a sí mismas las artes y las ciencias ha abundado reiteradamente en esa dirección. Obras artísticas como *Blade Runner* o la trilogía *Matrix* insistieron precisamente en que la identidad de los sujetos no es tan consistente como se había venido pensando en la modernidad. La mayor parte de las reflexiones relevantes de los pensadores de las últimas décadas comparten esa desconfianza ante la identidad y la autonomía desde distintas perspectivas. Desde el punto de vista optimista y vital de Nietzsche que anunciaba el ultrahombre y la superación de la identidad para ceder paso a la multiplicidad, o desde el más tenebroso de aquellos teóricos que consideran a los sujetos como fruto de la escritura del discurso y del lenguaje, hay un elemento común que la sociedad digital y en red parece haber ejecutado: la dimensión múltiple y plural de los sujetos.

El sujeto es cambiante y fragmentario y la cultura también lo es, de manera que las distintas manifestaciones culturales no sólo se mezclan entre sí, sino que además desaparecen las clásicas distinciones entre la gran cultura y la cultura popular o entre la cultura y el espectáculo, tendencias todas ellas que podían detectarse ya en la época que se llamó del final de las vanguardias, y que se

consagró con el arte *Pop*, hechos todos ellos muy vinculados a la postmodernidad. Hoy las cosas han ido mucho más lejos y la tendencia a diluir las fronteras entre realidad y ficción se expresa también en la desaparición de las fronteras entre la cultura y cualquier otra mercancía en los términos que apuntábamos más arriba al citar a Giani Vattimo, en una indistinción que ha llevado incluso a considerar que en esta nueva forma la mercancía queda en suspenso y deja de serlo (Brea, 2003: 28). Y ello por la sencilla razón de que el formato electrónico multimedia permite fusionar todos los elementos y determina el fin de las viejas distinciones entre lo audiovisual, lo impreso, lo culto y lo popular, lo informativo, lo educativo y la persuasión (Castells, 2009: 403).

Estas características tienen el rasgo de concentrarse, intensificarse y generarse precisamente a través de la red y de la tecnología digital y en esa medida constituyen un universo virtual no sólo en el sentido en que definíamos esa cultura frente a lo real, sino también en el sentido de esa instancia que, operando en términos de tiempo real y basado en la comunicación, constituye una especie de inmenso bazar. En él, la información cultural viaja a la velocidad de la luz y está disponible para cualquier usuario en cualquier punto del planeta. Esa es la base de la cultura global de la que se pueden predicar las características que estamos mencionando, en la que se vive con especial intensidad la paradoja de la diferencia, y en la que las propias estructuras han dejado de ser jerárquicas. La mayor parte de las manifestaciones culturales clásicas están disponibles sin coste, dando lugar a nuevas formas económicas que se inspiran en los modos de reproducción de la cultura, entendida en su sentido más estricto, y donde la cultura en cierto modo determina el modo económico y no al revés.

Las industrias culturales

Esta nueva cultura, cuyos rasgos hemos tratado de presentar de un modo indicativo y sin pretensiones de exhaustividad, lo es en el doble sentido que hemos venido utilizando hasta ahora. En primer lugar como un modo de ver el mundo en los términos definidos por la Unesco y, en segundo lugar, como un tipo de expresiones que habitualmente asociamos con la música, el arte, la literatura, el cine u otros, y sobre los cuales a su vez esa nueva cultura digital produce efectos en distintos niveles, bien digitalizando el patrimonio preexistente, bien generando nuevos usos y nuevos contenidos (Zallo, 2007: 333-234). Esa nueva cultura, por tanto, además de un nuevo modo de vida, produce cambios respecto de los productos culturales predigitales, por un lado, y da lugar, por otro, a las nuevas formas de expresión que dependen del todo de lo digital, que han nacido asociadas a lo digital y que podemos considerar nuevas formas de expresión cultural, como el *netart*.

Pero al hablar de las transformaciones de la cultura en sentido estricto parece necesario acudir a un rasgo que ya hemos apuntado y que tiene inmediatas consecuencias en los propios hábitos de lo que entendemos por cultura: la cultura es una mercancía más, es la mercancía por excelencia de la SI si atendemos a la definición de cultura como información que dábamos al

comienzo. Cabe desde luego pretender apagar la condición de mercancía de la cultura, y soñar con un universo en el que la supuesta nueva economía sustituya finamente la propiedad por el acceso como pretendía Rifkin. Pero el problema no es de nombres, sino de ese *afuera* al que remitíamos más arriba, porque de existir ese afuera es él el que determina y controla los procesos, del mismo modo como la red misma y las primeras expresiones de esa llamada nueva economía nació asociada y se sostuvo con el apoyo financiero del Departamento de defensa de los EEUU, cuya capacidad de coacción militar podría considerarse en último término como la máxima expresión del afuera. De su reconocimiento o no depende la consideración que cabe hacer de las implicaciones entre lo que se ha llamado la nueva economía, la información y la cultura. Por ello hoy son pocos los que dudan que la expresión más adecuada para entender esos cambios no es ya la postmodernidad, envuelta en vaporosos debates, tal vez ya desafilados, sino la de industrias culturales. Pero esa expresión no puede ser entendida ya como mera difusión de los productos preexistentes (Bustamante 2003: 21). Es decir, que no nos referimos con ella ya a la mera reproductibilidad de la que hablaba Walter Benjamin, o a la industria cultural como simple ideología o como cultura de masas que analizaba críticamente la escuela de Fráncfort, sino simple y llanamente al hecho de que es cada vez más difícil distinguir la cultura de cualquier otro producto. Porque aquella posibilidad de reproductibilidad que describía Benjamín es a la vez uno de los rasgos sobresalientes de la nueva economía global, una de cuyas claves es el coste de reproducción cero, lo que convierte a la cultura en modelo de la economía de la información o la hace casi indistinta de ella. La cultura en su sentido más restringido, en cuanto producción, se ha convertido entonces en una herramienta decisiva de la actividad económica y su propia definición, así como su regulación, se han convertido en un problema de primera magnitud, como lo demuestra la dimensión política que ha adquirido la polémica en torno a las descargas, dando lugar incluso a la existencia de distintos partidos piratas, y a verdaderas movilizaciones sociales.

De esa nueva cultura entendida ahora en su sentido más restringido se derivan múltiples consecuencias y una evolución que en la medida en que corre paralela al avance mismo de las tecnologías resulta imposible de predecir. Hoy por hoy, sin embargo, se pueden señalar algunas de esas consecuencias, que van más allá de la mera crítica en los términos clásicos de la escuela de Fráncfort.

El principio de los rendimientos crecientes asociado al hecho de que la información como mercancía apenas cuesta ser reproducida, determina todo un universo de formas de consumo cultural y simultáneamente de tensiones nuevas acerca de la regulación de sus limitaciones, que afectan al modo de entender la propiedad intelectual, a los derechos individuales, a las relaciones entre los usuarios y las empresas y que parece cuestionar los viejos conceptos y prácticas asociadas a la cultura. Lo nuevo y lo específico es que están emergiendo nuevas formas de negocio cultural, que afectan tanto a los productores como a los consumidores, como consecuencia de lo cual mercados culturales tradicionales como el del libro y la música o el cine se han visto especialmente afectados.

Desde el punto de vista del productor la capacidad de reproducción de bienes culturales a coste prácticamente nulo, modifica las estrategias para generar beneficio, dando lugar a lo que se conoce como la *larga estela* o *Long Tail*. Si tradicionalmente las empresas culturales, discográficas, editoriales, productoras, buscaban afanosamente lo que se conoce en el mercado del libro como *best sellers* o en el discográfico como grandes éxitos (Gómez-Escalonilla, 2007: 26), las nuevas posibilidades digitales permiten a las empresas obtener beneficios de obras menos relevantes o incluso de obras que podemos considerar fracasos. Chris Anderson, uno de los primeros en reflexionar sobre ese fenómeno afirmaba a este respecto: “Sin la necesidad de pagar el coste de estanterías en el caso de los servicios exclusivamente digitales de *iTunes*, sin costes de fabricación y casi sin costes de distribución, la venta de una canción para audiencias marginales es simplemente una venta más, con casi los mismos márgenes que un superventas. De esta manera quedan equiparados los superventas y los “fracasos”, ambos simplemente son un registro más en una base de datos que simplemente sirve canciones según la demanda. Ambas dos merecen ser incluidas por igual en el inventario. De repente, la popularidad ha dejado de tener el monopolio de la rentabilidad” (Andersen, 2006).

En un sentido análogo el fenómeno de la impresión bajo demanda está teniendo efectos en el mercado editorial y del libro, que conviviendo con el viejo modelo, tienden a desplazarlo. Por lo demás el libro electrónico y la biblioteca electrónica son ya realidades que se abren paso de modo creciente. La mayor parte de las editoriales convencionales comercializan a la vez sus productos en forma digital a través del llamado *e-book* que se ha ido abriendo camino desde sus primeras manifestaciones (Bustamante, 2003: 48-49). Nuevos dispositivos como el *Kindle* de Amazon constituyen un salto en esa dirección y así en el segundo trimestre de 2009 las ventas de libros electrónicos se elevaron a 37, 6 millones de dólares, en un crecimiento espectacular (Fraguas, 2009). Las iniciativas de digitalización de libros por parte de *Google*, está generando una considerable tensión por el temor al monopolio futuro por parte de esa empresa. El proyecto, puesto en marcha en 2004 (Gómez Escalonilla, 2007), tiene previsto ahora mismo la digitalización de 32 millones de libros, de acceso parcialmente gratuito en algunos casos, pero que plantea dudas a las sociedades gestoras de los derechos de autor, y a los propios afectados y que está encontrando una fuerte oposición. De hecho son ya cientos de miles los libros disponibles parcialmente, pero también muchas las demandas ante los tribunales y los acuerdos parciales a los que *Google* va llegando. Pero esto no es más que el comienzo, porque además de *Google*, Universidades, Gobiernos y otras instituciones públicas y privadas trabajan incansables en procesos de digitalización. El acceso a las obras clásicas o a otras incluso recientes es hoy una realidad que ha modificado los modos del trabajo intelectual, multiplicando los recursos y permitiendo enriquecer las tareas de investigación sin necesidad de desplazamientos a bibliotecas o a centros de investigación.

En el mundo del cine el fenómeno reviste características de mayor transcendencia económica, dada la importancia de la industria cinematográfica. No sólo la industria digital ha acabado con viejos formatos, sino que la emergencia del dvd ha modificado los modos de distribución y hoy una gran

parte de los beneficios dependen de esos modos de reproducción, determinando un problema análogo al de los libros y la música en cuanto a la posibilidad del llamado pirateo, es decir, de las copias ilegales. Las descargas posibilitadas por el *software* libre constituyen uno de los capítulos más importantes de la pugna actual en torno a los derechos en todas las sociedades. El gobierno francés y el británico se han visto obligados a aprobar normas restrictivas respecto de las descargas, posibilitando incluso el bloqueo de los accesos para los infractores. En España el problema se plantea en términos análogos y el debate está sobre la mesa, habiendo dado lugar a un manifiesto de internautas ante la posibilidad de que la Administración pueda cerrar determinadas páginas web sin necesidad de autorización judicial, lo que se ha convertido incluso en un debate ideológico. Por lo demás, como ocurre con todo lo que tiene que ver con unas tecnologías que avanzan a gran velocidad, el problema de las descargas y su regulación está de hecho ya superado por el fenómeno del *Streaming*, en el que el usuario ya ni siquiera necesita descargar la película o el espectáculo y simplemente accede a verlo de manera gratuita, como ocurre con las radios y televisiones. De esta manera un ordenador contiene simultáneamente todas las posibles manifestaciones. A ello se viene a añadir llamadas redes P2P, una tecnología que, funcionando característicamente en red permite acceder a todo tipo de contenidos y es hoy uno de los quebraderos de cabeza de los guardianes de los derechos de autor y de la propiedad intelectual.

Todo lo dicho sobre el cine se puede aplicar al mundo de la música, uno de los medios más potentes de las industrias culturales donde al ya viejo sistema de reproducción ilegal en forma de cd, y en España llamado *top manta*, el precio de una copia de idéntica calidad es muy inferior al precio del mercado. De forma aún más acusada que en la industria cinematográfica la facilidad de las descargas gratuitas y de las copias que viajan a la velocidad de la luz, añade un problema nuevo a la vieja copia ilegal, o incluso sistemas de acceso que no requieren siquiera descargas. El problema vuelve a ser el mismo, porque de hecho es de aplicación a todas las industrias culturales: “Las condiciones de reproductibilidad en internet hacen que los productos culturales distribuidos/reproducidos bajo la forma de archivos informáticos, por ejemplo a través de los Sistemas P2P, sean recursos libres y gratuitos difíciles de convertir en mercancías culturales, y por tanto de realizar económicamente. Ello se debe principalmente a las dificultades para controlar su distribución, imponer modelos de pago por acceso a los mismos o imponer el derecho exclusivo de su reproducción por medio del copyright” (Calvi, 2008).

Los Ministerios de cultura y las normativas al respecto van asumiendo cada vez más competencias propias de un Ministerio de Industria o de Interior, es decir, competencias que tradicionalmente asignamos a la gestión económica y política, y no hay día en el que la cuestión de los derechos de reproducción no en el primer plano de la actualidad informativa. Dada la centralidad económica y las consecuencias sociales de estos fenómenos, el *software* libre y los movimientos piratas se convierten a la vez en agentes culturales, políticos y económicos, en una interacción que jamás se había producido, generando considerables tensiones económicas e incluso políticas. Así lo demuestra un reciente episodio en el que los internautas y *bloggers* presionaron a la ministra

española de cultura ante el temor de que la nueva ley llamada de economía sostenible restringiera derechos fundamentales. Fue un pulso que obligó a intervenir al Presidente del gobierno y a convocar una reunión urgente en el Ministerio y un ejemplo de la interrelación profunda entre economía, política y cultura en la sociedad de la información.

Pero junto a esa dimensión política aparente y en torno al cual está hoy centrada la batalla, es decir, junto a la dimensión relativa a los derechos económicos, los derechos de autor, las limitaciones de acceso y la regulación de las descargas de información, hay otra que, sin dejar de ser política, afecta a la noción misma de cultura. La promesa de acceso libre e ilimitado es un ideal que puede estar envenenado si con ella asumimos también que el arte y la cultura se han disuelto en la economía, o si lo pretende y al hacerlo lo celebramos.

A modo de conclusión provisional: la red, el espectro de Hamlet y la mirada de Don Quijote

Hoy sabemos que la noción de pueblo, y con ella la de la vieja cultura como manifestación de los pueblos tal como se gestó en el siglo XVIII, es difícil de mantener, tal vez porque la economía mundializada y la cultura universal, o el modo de vida universal que la acompaña, tienen demasiada fuerza centrífuga como para que las fuerzas centrípetas tradicionales puedan resistirla. La cultura común que se erige en el interior de ese artificio, que es ese artificio mismo, es por ello más que nunca artificio y signo, pero no ya frente a una naturaleza que no podemos reconocer, sino frente a las viejas culturas que son resistencias a ese universo virtual presidido por la paradoja de la diferencia. Y con ellas es también resistencia el viejo concepto de cultura en el sentido de la clásica *Bildung*. Ya hemos señalado que cuando no se reconoce el afuera del artificio se tiende a soñar en esas multitudes, intensidades, diferencias que no prometen ya la libertad, sino que parecen realizarla borrando las fronteras con las otras esferas de la vida. El ideal emancipatorio de la vieja *Bildung* parece entonces ya inservible y con él todo eso que se ha querido presentar bajo la metáfora del árbol frente al rizoma deleuziano, o bajo la más marcada noción de jerarquía, del mismo modo como al comienzo de la modernidad las viejas formas culturales fueron quedando inservibles. Un magnífico ejemplo de cómo fue procesado aquel cambio cultural, y qué tal vez nos pueda guiar en el que vivimos, que expresó las formas inservibles y la desaparición de las viejas realidades, lo realizaron dos obras de arte modernas, inaugurales, enigmáticas por ello: Hamlet y el Quijote. El espectro que conduce la acción de Hamlet, tal vez representa el poder de la ausencia, de esa realidad que ausentándose, no obstante gobierna la acción de la tragedia. La obra de Shakespeare, más allá de su aceptación popular y mediante la que el autor se ganaba la vida, tardó mucho tiempo en incorporarse a la estética moderna, ya en el *Sturm und Drang* y luego plenamente en el Romanticismo, y cuando lo hizo fue sobre todo por lo que tuvo de ruptura respecto del mundo estético premoderno, en el que todavía regían los principios de imitación y las tres unidades consagrados por la *Poética* de Aristóteles. La ausencia y su configuración en el espectro

expresaron tal vez ese afuera que la modernidad dejaba tras de sí, el enigma de una naturaleza y una cosa perdida y en pos de la cual se han construido la mayor parte de las filosofías modernas. ¿Qué decir de la mirada de Cervantes? La supuesta farsa respecto del ideal de caballería es más que una crítica o una caricatura o una burla, es el invisible cristal de una ausencia desde el que mirar el mundo y desde la que regresar al mundo ya perdido de la premodernidad. Por eso la historia del hidalgo manchego inaugura un género y con él el arte moderno. Tal vez ese arte y esa cultura que hoy irremediamente transitan hacia otro lugar o hacia otro *no lugar*, pero que en ningún caso puede ser ya utopía. La identidad y el supuesto sujeto posible resultan en ese sentido restos del pasado, un ideal de caballería inalcanzable para una red donde la emancipación es un lejano recuerdo si no hay ya sujetos que deban emanciparse ni un afuera del que emanciparse. Pero tal vez hoy, como en la emergencia de la modernidad, el arte tenga por objeto la expresión de la inefable ausencia de ese afuera y entonces el arte y la cultura sean otra cosa, lleguen a ser otra cosa. Porque si ese afuera que es la economía, en el viejo y rancio lenguaje, se ha travestido en superestructura y ésta en aquella y son indistinguibles, se cierra definitivamente un viejo concepto del arte y de la cultura vinculada a ese otro fantasma que llamábamos *espíritu*. Pero sigue abierta una pregunta: ¿qué ocurre con los clásicos? ¿Siguen hablando? Cervantes en el *Quijote* y Shakespeare en *Hamlet*, quienes por cierto vivían ya de su productos, iniciaron una nueva forma del poema en su versión de novela y de tragedia para expresar otra ausencia constitutiva de la modernidad, al tiempo que Descartes ponía sobre la mesa ese *cogito* que eliminaba cualquier ausencia. Al expresar la ausencia, sin nostalgia, aunque sí tal vez con cierta melancolía, hicieron de la cultura moderna el material básico desde el que los ilustrados y románticos elaboraron y alimentaron la estética, de la que vivieron también a favor y en contra las vanguardias y las postvanguardias hasta anteayer mismo. ¿Encontraremos a los poetas que acierten a expresar esa nueva ausencia y al hacerlo desplacen la cultura a otro espacio y a otro contenido que nos es hoy desconocido? Su nombre y sus formas nos son hoy desconocidas, pero lo que es seguro es que expresarán esa distancia, esa nueva ausencia a la que sin embargo no podrán dar nombre.

Bibliografía

Andersen, Ch. (2006): "La larga estela. El fin de pareto", en *Babalum*, Octubre 2006.

<http://babalum.wordpress.com/2006/10/12/la-larga-estela-el-fin-de-pareto/> consultado el 15 de diciembre de 2009.

Baudrillard, J. (1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.

Bell, D. (1989): *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.

Brea, J.L. (2003) *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la época del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.

Bueno, G. (1978): *Cultura*, El Basilisco, 1ª época, 4, páginas 64-67.

- Bustamante, E. (1999): "De la cultura a las nuevas redes: amenazas y retos de la comunicación" en VV.AA. *Sur y comunicación. Una nueva cultura de la comunicación*, Barcelona: Icaria y Medicus Mundi.
- Bustamante, E. (2003) (Coord.): *Hacia un nuevo sistema mundial de la comunicación. Industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.
- Bustamante, E. (Coord.) (2007): *Cultura y comunicación para el siglo XXI. Diagnóstico y políticas públicas*. Tenerife: Ideco.
- Calvi, J. (2008): *¿Reproducción de la cultura o cultura de la reproducción?* Madrid: Dikynson.
- Cassirer, E. (1984): *Antropología filosófica*. México: FCE.
- Castells, M. (2009): *The rise of the Network society, I, The information Age*. Oxford: Blackwell
- Chomsky, N. (2008): *Hegemonía o supervivencia: el dominio mundial de Estados Unidos*. Bogotá: Norma.
- Eco, U. (1978): *Tratado de semiótica general*. México: Editoriales Lumen y Nueva Imagen.
- Fraguas, A. (2009): *El proyecto de digitalización de libros de Google entra en terreno minado*, El País.com, 21/04/2009, http://www.elpais.com/articulo/cultura/proyecto/digitalizacion/libros/Google/entra/terreno/minado/elpepucul/20090421elpepucul_2/Tes
- Gómez-Escalonilla, G. (2007): "Encrucijada para nuestra primera industria cultural. Los retos del libro en la era digital" en Bustamante, E. *Cultura y comunicación para el siglo XXI. Diagnóstico y políticas públicas*. Tenerife: Ideco, pp.19 -35.
- Jameson, F. (2000): *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Madrid: Trotta.
- Liotard J-F. (1984): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Rorty, R. (1989): *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Salvat, G. y Serrano Marín, V. (2010): "La diferencia desconectada. Reflexiones sobre identidad y diferencia en la Sociedad de la Información". *Nómadas. Revista de ciencias sociales*, 26, Madrid.
- Schiller, H. (2000): *Living in the number one country: reflections from a critic of American empire*. New York: Seven Stories Press.
- Sloterdijk, P. (2000): *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela.
- Sokal y Bricmont (1999): *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós.
- Sokal, A. (2009): *Más allá de las imposturas intelectuales. Ciencia, filosofía y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Torres Mora, J. A. (2009): *Menos virtuales y más virtuosos*, en El País.com, del 15/12/2009,

http://www.elpais.com/articulo/opinion/virtuales/virtuosos/elpepuopi/20091215elpepiopi_12/Tes

Vattimo, G. (1987): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura contemporánea*. Barcelona: Gedisa.

Venturi, R. (1978): *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Waal, F.B. M. y Tyack, P. L., *Animal social complexity: intelligence, culture, and individualized societies*. Cambridge: Harvard University Press.

Webbster, F. (2006): *Theories of the information society*. New York: Routledge.

Welsch, W. (2002): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag.

Zallo, R. (2007): "Las políticas culturales territoriales revisitadas" en Bustamante, E. *Cultura y comunicación para el siglo XXI. Diagnóstico y políticas públicas*. Tenerife: Ideco, 215-258.

