

INTRODUCCIÓN: EL RIESGO A ESCENA

David San Martín Segura y

Raúl Susín Betrán

Universidad de La Rioja

«El riesgo mundial es la *escenificación de la realidad*
del riesgo mundial» (Beck 2008: 27)

En uno de sus primeros libros, Ulrich Beck comparó la sociedad del riesgo con una película de suspense real a escala mundial (Beck 1998b: 231). Un film, podríamos añadir, que juega siempre con la hipótesis de la catástrofe, no como punto de partida, sino como desenlace más o menos verosímil, lo cual asegura la tensión a lo largo del metraje al tiempo que alimenta el interés morboso del espectador. De hecho, la obra de Beck es en muchos aspectos de estilo bastante cinematográfica, empezando por su título *-La sociedad del riesgo-*, que seguro garantizaría buenos réditos también en taquilla¹. En todo caso el símil propuesto por el autor alemán es certero; las relaciones entre la *sociología del riesgo* y el cine deben ser necesariamente estrechas, ya que hablamos por un lado de una teoría que aspira a describir el grueso de las dinámicas sociales de nuestra época -el «espíritu de los tiempos»- y, por otro, de un modo de expresión cultural que está directamente enraizado en las formas de vida contemporáneas, que es su más acabada representación, es decir, la forma de espectáculo por antonomasia. Como advirtió Debord, «ninguna película es más difícil que su época» (Debord 2006: 1299).

El presente libro se estructura sobre esas premisas. Asume que la sociedad del riesgo es un modelo desde el que se pueden problematizar al menos ciertos

1. El uso de imágenes y los giros inesperados de guión son frecuentes en sus escritos, donde además, como señala Joas (2005: 231), se mezclan elementos objetivos y puramente retóricos no siempre fácilmente distinguibles.

aspectos de la deriva de las sociedades modernas, devenidas hipermodernas –concretamente, ciertos aspectos jurídico-políticos-. Y propone que es posible utilizar el cine como herramienta para aproximarse a esa realidad que quiere ser problematizada. Es decir, se plantea un juego a tres bandas, un recorrido de ida y vuelta entre teoría social, teoría jurídico-política y cine. Merece la pena realizar siquiera algunos apuntes sobre las posibilidades de conectar esos tres vértices.

En primer lugar, abundando en la comparación de Beck, no cabe duda de que hoy el cine se encuentra impregnado, casi obsesionado, por algunas dinámicas que podrían caracterizar la nuestra como una sociedad «del riesgo»: concretamente su inclinación por lo apocalíptico². Si hay un género cinematográfico que goza de buena salud ése es el cine de catástrofes. Basta echar un vistazo al número de megaproducciones holywoodienses estrenadas en los últimos años que giran de distintas maneras sobre la hipótesis del fin del mundo³. Siendo el cine uno de los modos paradigmáticos en que la sociedad actual proyecta –literalmente– su imaginario, aquel hecho vendría a confirmar la paradoja advertida por Slavoj Žižek sobre la condición de nuestra época: hoy «es mucho más fácil imaginar el fin de toda la vida en la Tierra que un mucho más modesto cambio radical en el capitalismo» (Žižek 2005b). Esta observación, confirmada por los gustos fílmicos dominantes, está próxima a su vez a la tesis central de Ulrich Beck en torno a la sociedad del riesgo, la idea de que las dinámicas y los conflictos de la sociedad industrial de la primera modernidad –una sociedad de la *carencia* preocupada por la producción y distribución de bienes– se ven desplazadas en la modernidad tardía por la obsesión acerca de los males heredados de la propia sociedad industrial, esto es, por las dinámicas y los conflictos de producción y distribución de riesgos. En otras palabras, como bien expresa el héroe del cine de calamidades, el horizonte de contienda colectiva de la sociedad de clases pierde lustre ante el panorama –¡sálvese quien pueda!– del individuo enfrentado al apocalipsis –personal o cósmico-. De ese núcleo surgen los dos desarrollos recíprocos de la modernidad reflexiva, según Beck, individualización y riesgo desatado.

2. La sociedad del riesgo es una sociedad catastrófica, donde el estado de excepción amenaza con convertirse en el estado de normalidad (Beck 1998a: 30).

3. Pueden citarse a título de ejemplo las siguientes producciones catastrofistas por encima de los cincuenta millones de dólares de presupuesto estrenadas en los últimos cinco años, cinco de ellas sólo en el presente año 2009: *2012* (Roland Emmerich, 2009) –aún no estrenada al cerrar estas líneas–, *Señales del futuro* (*Knowing*, Alex Proyas, 2009), *Terminator: La salvación* (*Terminator Salvation*, McG, 2009), *Star Trek* (J.J. Abrams, 2009), *Transformers: la venganza de los caídos* (*Transformers: The Revenge of the Fallen*, Michael Bay, 2009), secuela de la realizada en 2007 (*Transformers*), *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Scott Derrickson, 2008), *El incidente* (*The Happening*, M. Night Shyamalan, 2008), *Soy leyenda* (*I am Legend*, Francis Lawrence, 2007), *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006), *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005), *El día de mañana* (*The Day after Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004).

No obstante cabría objetar que, si nos mantenemos fieles al autor, pensar la sociedad del riesgo a través del cine puede ser, en principio, algo chocante. Para Beck aquélla constituye una situación social que se caracteriza precisamente por lo que «no se ve», por situarse más allá de las certezas de la *cultura de la visibilidad* que había supuesto, hasta hace poco, la modernidad. Es aquello que se sustrae a la percepción inmediata lo que nos adentra en la sociedad del riesgo, donde lo palpable –el mundo de la carencia o de la sobreabundancia visibles de la primera modernidad– queda a la sombra de las amenazas invisibles (Beck 1998a: 51). Ése es el motor de la sociedad del riesgo donde, sin poder aferrarse al valor epistemológico de lo que aparece sin más a la percepción, se vuelve controvertido «lo que la conciencia cotidiana *no ve*, lo que *no puede percibir*» (*ibídem*: 82). La nuestra sería una sociedad trastocada por algo que, por decirlo así, está siempre fuera de encuadre.

Sin embargo, la obra de Beck se mueve a base de paradojas, y también es así en el caso de la tangibilidad del riesgo. Dado que lo invisible no significa ya lo irreal, sino la realidad social más acuciante, reclama constantemente formas de mediación, de representación, de *escenificación*. El riesgo nació en la modernidad como una manera racional de pensar el peligro, de hacerlo mensurable y más o menos controlable. Es decir, como una forma específica de representar el mal que reclamó para sí la legitimidad de la razón instrumental. En la modernidad tardía esas formas de cálculo se vuelven problemáticas, con lo que, en la acepción de Beck, el riesgo invierte su sentido de control y las maneras de representar el peligro se tornan múltiples, enfrentadas, conflictivas. En esta situación, donde el conocimiento experto se tambalea, los riesgos resultan más que nunca de escenificaciones (Beck 2008: 55). En la sociedad «del podría» nunca queda claro si lo que se han intensificado son los riesgos o nuestra *visión* sobre ellos. En definitiva, «los riesgos y su percepción no son dos cosas diferentes sino una y una misma cosa» (Beck 1998a: 62).

Es evidente que el cine se integra en esa pléyade de anticipaciones del futuro que atraviesa la sociedad del riesgo. El juego de realidad-irrealidad que es el cine abre infinitas posibilidades de construir algo –el riesgo– que es en sí mismo el fruto de una representación⁴. Si M. Night Shyamalan ha intentado plasmar literalmente la invisibilidad del riesgo en *El incidente* (*The Happening*, 2007), donde sólo percibimos el peligro a través repentinas ráfagas de viento –ensayo, por cierto, bastante vapuleado por la crítica–, por otro lado abundan los ejemplos en los que la amenaza traumática se escenifica a través de lo colosal, de lo

4. Dice Beck que «en contraposición a la evidencia palpable de las riquezas, los riesgos tienen algo de *irreal*. En un sentido central, son al mismo tiempo *reales e irreales*. (...) la auténtica pujanza social del argumento del riesgo reside en la *proyección de amenazas para el futuro*» (Beck 1998a: 39. Cursivas en el original).

inconmensurable en pantalla, como la nave gigantesca irrumpiendo de fuera hacia dentro al inicio de *Star Wars* (George Lucas, 1977), imagen de la intrusión en la normalidad del espacio de algo Real excesivo (Žižek 2006: 113-114) o, de forma menos abstracta, el enorme meteorito camino de la Tierra en *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998). Por no repasar la innumerable lista de *aliens* como representación de otras tantas amenazas exteriores –según el momento–, o no tan exteriores como en *Alien Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1997)⁵. La historia del cine, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX, es una fuente inagotable de ejemplos de cómo construir visualmente el peligro.

De hecho, en virtud de su poder performativo, el cine constituye quizá el ejemplo más claro a nivel cultural del juego de anticipaciones que es la sociedad del riesgo. Gilles Lipovetsky ha propuesto las ideas de *cinevisión* y *cinemanía* para explicar cómo la mirada cinematográfica se ha convertido en una especie de gafas inconscientes a través de las cuales se percibe la realidad. De este modo, el cine no es una mera representación de lo real, sino que construye activamente una percepción del mundo, *produce* la realidad. «Lo que nos pone delante el cine no es sólo otro mundo, el mundo de los sueños y de la irrealidad, sino nuestro propio mundo, que se ha vuelto una mezcla de realidad e imagen-cine, una realidad extracinematográfica vertida en el molde de lo imaginario cinematográfico» (Lipovetsky 2008: 28). Edgar Morin había analizado ya esta capacidad del cine para generar lo imaginario e inscribirlo a su vuelta en lo real, consecuencia del solapamiento que aquél opera entre objetividad y subjetividad. «El film representa y al mismo tiempo significa. Eleva lo real, lo irreal, el presente, lo vivido, el recuerdo, el sueño, al mismo nivel mental común» (Morin 1975: 234)⁶. Baudrillard va aún más lejos con su tesis sobre la hiperrealidad, cuando advierte por ejemplo que el carácter de simulacro de Disneylandia no radica en ser una representación ideologizada de los Estados Unidos, sino en producir una irrealidad que trata de ocultar que, aquello que se pretende real frente a ella, es ya hiperrealidad, pura simulación (Baudrillard 2007: 29 y ss.).

5. En su *Monster Show*, David J. Skal realiza bajo esa hipótesis un recorrido por la tradición del cine de terror, tratando de mostrar cómo este género siempre ha actuado como una especie de metáfora inconsciente de los miedos sociales de cada momento histórico. Así, por ejemplo, respecto a la obsesión ante la hipótesis de la aniquilación nuclear en la América de los años cincuenta, observa: «El público dirigió su atención a las revistas y a los anuncios de consumibles en busca de la cara brillante de la moneda atómica; para oír las malas noticias, recurría a los monstruos. Incluso una lista incompleta de películas de monstruos gigantes producidas en los años cincuenta resulta impresionante (...)» (Skal 2008: 310).

6. El cine, ficción o documental, nunca es una mera reproducción técnica de la realidad, «no se contenta con dotar al ojo biológico de una prolongación mecánica que le permita ver más claramente y más lejos, no interpreta solamente el papel de una máquina que suelta el resorte de las operaciones intelectuales. Es la máquina-madre, generadora de lo imaginario, y –recíprocamente– lo imaginario determinado por la máquina» (Morin 1975: 247).

Así pues, la relación entre cine y sociedad del riesgo sería susceptible de analizarse en su doble sentido. Por un lado, observando cómo las dinámicas de la sociedad del riesgo son reflejadas en el cine; y por otro, cómo el cine constituye a su vez un elemento activo en el desarrollo de esas propias dinámicas. En expresiones afines a Beck, podría considerarse en qué medida el cine interviene en el metajuego de las luchas por la definición de los riesgos, en toda esa «cosmética» del riesgo⁷.

Volviendo a *La pantalla global* de Lipovetsky, aún podríamos considerar una tercera relación entre cine y modernidad tardía, observando cómo las últimas transformaciones sociales inciden también en el lenguaje cinematográfico, en la *forma-cine*. Para el autor, las tres últimas décadas del siglo XX supusieron, no la salida de la modernidad –como apuntan las tesis postmodernas–, sino la transición hacia una hipermodernidad, hacia una modernidad al cuadrado, superlativa. Ante el declive de las fuerzas de oposición a la modernidad liberal, ésta habría entrado «en una espiral ingobernable, en una escalada paroxística» en las esferas más diversas de la tecnología, la vida económica, la vida social e incluso la vida individual (Lipovetsky 2006: 55-59). La idea de modernidad reflexiva de Beck, como época surgida de la progresiva aplicación de los criterios modernizadores sobre la propia sociedad moderna, y que por lo tanto no es una sociedad postmoderna, sino «más moderna» (Beck: 2008: 87), no se encuentra lejos de esa tesis. Para Lipovetsky toda esta dinámica de ultramodernización es observable también en los desarrollos del cine actual. Del mismo modo que para Beck la modernidad reflexiva erosiona con su avance sus propias bases, el cine se está desregulando a sí mismo respecto a los cánones consolidados en sus primeras etapas. Ello afecta a los métodos de producción, distribución, comercialización y consumo, pero también al estilo, las imágenes y la gramática de los films (Lipovetsky 2008: 68 y ss.). El resultado es que la taxonomía de Deleuze (1986 y 1991) –la imagen-movimiento y la imagen-tiempo– ya no alcanza a explicar el universo del lenguaje filmico. Para Lipovetsky se abre camino hoy una *imagen-exceso* (más velocidad, más color, más sonido), una *imagen-multiplejidad* (ruptura de la simplicidad narrativa) y una *imagen-distancia* (con el juego de la autorreferencia, de las imágenes que se saben imágenes). Tales serían los postulados de un cine hipermoderno.

7. A este respecto, Žižek aporta un claro ejemplo sobre el papel de Hollywood en la «guerra contra el terrorismo» emprendida por el Gobierno de Estados Unidos a partir de 2001. Al parecer, ya a principios de octubre de ese año el Pentágono reunió un grupo de guionistas y directores de Hollywood especializados en películas de catástrofes con el fin de imaginar situaciones hipotéticas de ataques terroristas y posibles formas de combatirlos. Más aún, a principios de noviembre de 2001 «se produjo una serie de encuentros entre consejeros de la Casa Blanca y altos ejecutivos de Hollywood con el propósito de coordinar el esfuerzo de guerra y establecer la forma en la que Hollywood podía ayudar en la ‘guerra contra el terrorismo’ transmitiendo el mensaje ideológico correcto (...)» (Žižek 2005a: 18).

Expresión cinematográfica y estructuras sociales son así objetos entrelazados, con una reciprocidad que excede el simple juego realidad-representación. Sin embargo, como ya apuntamos antes, éste no pretende ser un libro de Teoría del cine, y tampoco un libro de Sociología. El binomio «cine y sociedad del riesgo» se quiere subordinar aquí a otro eje de desarrollo principal, el de «cine y Derecho». La capacidad del cine para empaparse de las derivas sociales trata de ser instrumentalizada para plantear la aproximación a un problema de nuestro área de estudio: a ciertas particularidades del Derecho y la política, en este caso bajo la hipótesis de la sociedad del riesgo.

Las posibilidades de relacionar este tercer elemento, el estrictamente jurídico-político, con los otros dos vértices que propone el libro son claras. En un primer sentido, el cine y el Derecho han sido pareja habitual desde momentos tempranos. Lo jurídico es un elemento recurrente en la Historia del cine, y de hecho podemos encontrar contenidos más o menos explícitamente jurídicos en películas de los géneros más diversos, más allá de los clásicos films procesales o «de juicios». Cine y Derecho es una conjunción que ha tenido además un desarrollo notable en el ámbito académico español en los últimos años, especialmente en la Filosofía del Derecho, que ha comenzado a indagar, quizá con algo de retraso respecto a otras geografías, ese valor del cine como herramienta para la docencia e investigación en el Derecho⁸. Ésa es precisamente la propuesta metodológica del Seminario de Cine y Derecho que se viene desarrollando desde hace cinco años en el marco del Departamento de Derecho de la Universidad de La Rioja, coordinado por el Área de Filosofía del Derecho y con la participación de profesores del resto de especialidades jurídicas, de otras Universidades y profesionales de distintos campos del Derecho. Se trata en definitiva de facilitar el conocimiento jurídico, o jurídico-político, a través de su relación con un instrumento de acceso tan generalizado como es el cine. El contenido de este volumen tiene su origen en las intervenciones realizadas en la III edición del Seminario, celebrada en el año 2007. A ellas se han sumado las aportaciones de otros colegas de la Universidad de Zaragoza con los que compartimos intereses académicos y fílmicos. Con ellos, además, participamos en el Proyecto de investigación «La protección de la seguridad en la sociedad del riesgo: una aproximación desde la sociología jurídica» (ref. SEJ2006-15335-

8. Son muchas las asignaturas, cursos y seminarios que sobre el tema se vienen impartiendo desde hace años en las universidades españolas. En el terreno de las publicaciones es obligado referirse a la colección «Cine y Derecho» que desde 2002 edita Tirant lo Blanch bajo la dirección de Javier de Lucas, a la cual se suman otras muchas monografías, tanto generalistas como enfocadas en ámbitos jurídicos concretos. Es significativo que la Sociedad Española de Filosofía Jurídica y Política, en sus XXII Jornadas celebradas en la Universidad de La Rioja en marzo de 2009, dedicara por primera vez uno de sus seminarios a la relación entre cine y Derecho, bajo el título «El cine como instrumento para la docencia en el Derecho».

CO2-01/JURD), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, y que ha facilitado que esta publicación salga adelante.

Por otro lado, en cuanto a la relación entre sociedad del riesgo y Derecho, el diagnóstico de Beck es indudablemente político, y también jurídico. Hay una pregunta fundamental que recorre todo su desarrollo teórico: «¿cómo consigue mantenerse en pie la autoridad política teniendo que hacer frente a la desbordante conciencia de peligro con afirmaciones de seguridad, pero colocándose gracias a ello en la situación de acusación permanente y poniendo, con cada accidente o síntoma de accidente, en juego toda su credibilidad?» (Beck 1998b: 124). Es decir, Beck pone sobre la mesa una especie de reformulación del problema hobbesiano en la modernidad tardía, donde los dispositivos sociales para generar seguridad acumulados en los últimos dos siglos empiezan a ser denunciados. La sociedad del riesgo trata de explicar el retorno de la incertidumbre al centro de la vida social tras décadas de optimismo sobre la capacidad de generar políticamente confianza (seguridad). Se trata de una coyuntura incómoda para el Leviatán industrializado y postindustrializado. Por arriba, ante la aparición de nuevos riesgos -deslocalizados, incalculables, no compensables- el Estado encuentra dificultades para ejercer el rol protector que había cultivado desde el siglo XIX, manteniendo adecuadamente engrasada la lógica del progreso. Por abajo, el individuo se ve «liberado» de las grandes estructuras sociales (clases) en las que había navegado por el universo industrial, y que aportaban un sentido desde el que afrontar el complejo mundo social y sus inconvenientes. La seguridad se vuelve entonces un terreno confuso. El Estado trata de afirmarse desesperadamente en su rol protector en ciertas esferas, al tiempo que el individuo es impelido a valerse por sí mismo en un entorno con pocos puntos de referencia estables, donde las viejas seguridades vitales apenas cumplen su función. Se produce entonces una reordenación axiológica, de modo que el logro de seguridad pasa a primer plano -la proclama *¡tengo miedo!* desplaza a la tradicional *¡tengo hambre!* (Beck 1998a: 56)-. Un logro que, si no es de otro modo, se alcanzará a través de meras sensaciones de seguridad. De nuevo, la sociedad del riesgo es un juego de percepciones, de objetividad y subjetividades entrelazadas.

El Derecho se ve alcanzado de lleno por este conflicto. Para Beck, a finales del siglo XX han chocado dos líneas opuestas de desarrollo histórico: por un lado, el nivel de seguridad institucionalizado -legalizado-, esto es, el entramado de normas y controles técnico-burocráticos; por otro, la expansión de peligros «históricamente únicos que escapan a los criterios jurídicos, técnicos y políticos» (Beck 1998b: 132-133). En otras palabras, la seguridad institucionalizada del estado del bienestar «se sitúa en contradicción con la perfeccionada legalización burocrática de los peligros» (*ibídem*: 20). No obstante, el Derecho sigue haciendo lo que mejor sabe, incrementar hasta el infinito el complejo de controles técnico-burocráticos, aun cuando su poder de *normación* de la realidad no vaya, muchas

veces, más allá de lo simbólico. El Derecho se esfuerza por extender la lógica del «todo bajo control» incluso a la incontrolabilidad que su misma aplicación produce (Beck 2002a: 60-61). Sin embargo, una vez que el Derecho, expresión oficializada del conocimiento experto, ha perdido su halo de infalibilidad, cae de lleno en el terreno controvertido del conflicto entre las definiciones del riesgo, donde la «naturalidad» de las reglas de dominio se desvanece definitivamente (Beck 2008: 59). Lo jurídico se mueve así en la (i)legitimidad contradictoria que impulsa nuestra época.

El presente volumen ofrece un itinerario cinematográfico por ese conjunto de tensiones políticas y jurídicas que atraviesan la sociedad del riesgo. Es un itinerario contingente, en el que las películas y los temas abordados han sido escogidos en función de las preferencias de los autores y sus campos de investigación más próximos. Sin duda, bajo el mismo título el libro podría haberse articulado en torno a otros films y otras aristas de unión entre sociedad del riesgo y Derecho. No obstante, *si bien no están todos los que son*, los puntos que recorre el libro constituyen aspectos centrales de la coyuntura jurídico-política de la sociedad del riesgo. La estructura del libro trata de sistematizar el acercamiento a la obra de Beck según sus propias líneas de desarrollo –o al menos algunas de ellas–: una presentación de sus dinámicas generales y elementos clave (Parte I); el tratamiento de los riesgos tecnológicos, núcleo originario de su tesis sobre la sociedad del riesgo (Parte II); y el problema de los riesgos intencionales (o «no tecnológicos»), campo al que Beck ha expandido su teoría progresivamente, sobre todo tras el 11 de septiembre de 2001 (Parte III). Se incluye finalmente un glosario sobre la sociedad del riesgo, con el que el libro quiere insistir en su vocación divulgativa.

La primera parte («Dinámicas de la modernidad reflexiva») propone dos películas, *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) y *Crash* (Paul Haggis, 2004), como guía para exponer algunos de los fundamentos que permiten hablar de la sociedad presente en términos de riesgo. Ya desde su libro de 1986 (1998a), Beck organizó su tesis en dos ejes paralelos, el problema de la distribución de los riesgos y el de la individualización. El hiato entre los dos ámbitos de análisis queda cubierto por la noción de reflexividad, con la que alude al proceso según el cual la modernidad disuelve en su avance los sólidos de la propia sociedad industrial, generando sus mismas condiciones de inestabilidad (Beck 1998a: 16)⁹. Ello no deja de ser una revisión, bastante heterodoxa, de la vieja idea

9. La estructura del libro de Beck, dividido en tres partes, responde a esa estrategia. La primera («Sobre el volcán civilizatorio») se dedica a la cuestión de los riesgos tecnológicos; la segunda («Individualización de la desigualdad social») trata el tema de la individualización; la tercera («Modernización reflexiva») ofrece una especie de corolario a través del concepto de reflexividad.

de otro célebre autor alemán, según la cual en la modernidad *todo lo sólido se desvanece en el aire* (Marx y Engels 1848/1981: 27), reciclada aquí con la idea weberiana de racionalización. Conviene advertir que esta noción de reflexividad se aparta del sentido habitual del concepto en la literatura sociológica, donde suele designar reflexión o «control reflexivo de la acción» como en el caso de Giddens en su descripción de la modernidad (Giddens 1994: 45). En Beck, sin embargo, alude a la idea de autoconfrontación, al proceso que lleva a la sociedad moderna a toparse con sus límites.

La primera de esas dos líneas de desarrollo, la relativa a la distribución de los riesgos, reclama la formulación canónica de la sociedad del riesgo, a saber, que en ella «los problemas y conflictos de reparto de la sociedad de la carencia son sustituidos por los problemas y conflictos que surgen de la producción, definición y reparto de los riesgos» (Beck 1998a: 25). Es decir, a la lógica positiva de la apropiación se contraponen una lógica negativa del eliminar, del evitar, del negar, del reinterpretar peligros derivados de la misma modernización industrial, y que escapan al alcance de los dispositivos de control institucionalizados. Sergio Pérez González, investigador del área de Filosofía del Derecho de la Universidad de La Rioja, propone las negras siluetas de los pájaros de Hitchcock como irrupción de «algo» extravagante e inquietante que reclama ser interpretado y gestionado de forma acuciante, por mucho que su origen sea incomprensible. Adierte Žižek (2006: 87-88) que en las películas de Hitchcock todo tiene un sentido, o al menos eso se permite creer al espectador que las escudriña en cada detalle. Pérez González se apoya en esta cualidad para atraer el film al terreno de la modernidad reflexiva, desarrollando la tesis de Beck sobre la peculiar exigencia de adoptar decisiones en contextos de incertidumbre que caracteriza a la sociedad del riesgo.

La televisión reciente nos proporciona un buen ejemplo que podría utilizarse para ilustrar esta misma circunstancia. Los personajes de la serie *Perdidos* (*Lost*, 2004-2010?), extraviados en una misteriosa isla en medio del Pacífico, tendrán que sobrevivir en un universo donde las relaciones causa-efecto están suspendidas o vueltas del revés, donde las consecuencias de cada decisión son del todo imprevisibles, y todo gira sobre la cuestión de descifrar la particular lógica de las leyes temporales, físicas y metafísicas de la isla¹⁰. La falta de cer-

10. Qué mejor imagen de las contingencias de la acción racional en la sociedad del riesgo que el momento en el que los protagonistas de *Lost* se dedican durante meses a introducir, exactamente cada 108 minutos, una serie de números en un ordenador, bajo la advertencia realizada por *alguien* de que esa es la única manera de mantener bajo control una anomalía que, de otro modo, podría acabar con la isla o incluso (¿quizás?) con el planeta. No hay seguridad sobre la certeza del resultado, no se conocen las razones del problema, pero sin embargo *hay* que actuar -con el añadido conflicto recurrente entre quienes exigen obrar precavidamente y quienes ven en todo esto una artimaña para mantenerlos absurdamente entretenidos-. Las controversias sobre el principio de precaución quedan aquí bien reflejadas.

teza conduce a la pública tematización del peligro como conflicto político (Beck 2008: 157)¹¹.

Raúl Susín Betrán, Profesor Titular de Filosofía del Derecho de la Universidad de La Rioja, propone *Crash*, de Paul Haggis, para aproximar el problema del riesgo a la segunda de las líneas de desarrollo apuntadas, la relativa a la individualización. Con esta idea Beck explora otro aspecto del tránsito de la sociedad de clases a la sociedad del riesgo. La «liberación» de los individuos de las formas de vida colectiva típicas de la modernidad industrial es también fruto de la reflexividad, en este caso de la misma expansión del trabajo asalariado bajo las políticas del Estado del bienestar. Cuando éstas han tocado a su fin, la individualización emerge como explicación de una «nueva pobreza», en la que los seres humanos deben cargar por sí mismos y con sus medios con los avatares de sus destinos personales (Beck 1998a: 117). El análisis se acerca en este punto a las observaciones de Bauman sobre la modernidad líquida y los procesos de individualización (Bauman 2001 y 2003), y da cuenta de la fragilidad del sujeto en la complejidad del capitalismo de la última modernidad¹². La película de Haggis ofrece a Susín Betrán el escenario idóneo para reflejar esa situación de complejidad en la megalópolis de Los Ángeles, donde orden y caos se construyen recíprocamente y el individuo parece flotar en el puro devenir de los acontecimientos, de las conexiones azarosas con el *Otro* y de los riesgos que atraviesan el espacio de la modernidad líquida.

Crash se inscribe en el terreno de la «multiplejidad» que Lipovetsky atribuye al cine actual, reflejo de la complejidad de la sociedad de la que surge, y que al mismo tiempo toma al individuo desconcertado como unidad del relato (que el propio Lipovetsky denomina *CineYó*). Son ya muchas las películas que optan por incluir las caprichosas leyes del caos, no sólo como excusa temática, sino como estructura de la narración misma, como sucede en las películas de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga (*Amores perros*, 2000; *21 grams -21 grams-*, 2003; *Babel*, 2006), en *Cuatro vidas (The Air I Breathe)*, 2007 de Jieho Lee, o más aún en la desvocada trilogía de David Lynch (*Carretera perdida -Lost Highway-* 1997; *Mulholland Drive*, 2001; *Inland Empire*, 2006), por citar sólo

11. La película coreana *The Host (Gwoemul)*, Joon-ho Bong, 2006) ofrece una espléndida reflexión sobre este problema, dentro del género –tan asiático– de los monstruos gigantes. Cuando un mutante acuático, fruto inesperado de los excesos de la industria, irrumpe en Seúl, los conflictos sobre cómo interpretar y gestionar el suceso adquieren más protagonismo que el monstruo mismo. Finalmente, tras la intervención del ejército estado de excepción en mano, el remedio acaba por ser peor que la enfermedad. Los ecos de la invasión de Afganistán e Iraq por el «eje del bien» tras 2001 son patentes en el film, que se apoya en la deshinibida mezcla de géneros que caracteriza el cine surcoreano de los últimos tiempos.

12. No obstante, Bauman y Beck han intercambiado algunas críticas al hilo de la hipótesis de la reflexividad. Para esta cuestión, en la que no podemos detenernos aquí, cfr. Beck (2008: 163-164).

algunos casos. No obstante, uno de los mejores ejemplos para condensar las dos facetas de la modernidad reflexiva lo encontramos décadas atrás, en *El increíble hombre menguante* de Jack Arnold (*The Incredible Shrinking Man*, 1957). En ella el protagonista, afectado –¡cómo no!– por una nube radiactiva, experimenta una progresiva reducción de tamaño, lo que le conduce a un aislamiento paulatino en sí mismo, a la incapacidad de relacionarse con ningún otro humano, para quienes su voz acaba por ser inaudible. A partir de aquí podrían plantearse múltiples hipótesis entre afección por el riesgo e individualización, máxime si tenemos en cuenta que el protagonista, finalmente, acaba por aceptar su destino de disolverse en la nada e incluso le encuentra su gracia, como apertura a una nueva perspectiva sobre el universo. Como advierte Scott Lash, la cuestión actual del individualismo no se refiere al «ser individuo» en el sentido ilustrado, sino a la compulsión de «hacerse individuo» –hacerse a sí mismo y a las propias condiciones de vida– (Lash 2003: 9). En definitiva, nuestras vidas individuales y políticas parecen girar cada vez más sobre el modo en que interpretamos y negociamos el riesgo y afrontamos las consecuencias imprevistas de la modernidad y de nuestras propias biografías.

La segunda parte del libro («Riesgos tecnológicos: el Derecho en la encrucijada») se adentra en el primer tipo de riesgos tardomodernos contemplados por Beck. En este sentido, la característica central de la sociedad del riesgo es la posibilidad de autodestrucción real a causa del desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad tecnificada –por ejemplo, la energía nuclear–, de la acumulación paulatina de sus efectos, hasta hace poco latentes –como en el caso del cambio climático, el agujero en la capa de ozono o la lluvia ácida–, o de una nueva actitud de rechazo hacia efectos hasta ahora más o menos tolerados, bajo la visibilización de sus consecuencias drásticas sobre nuestras vidas –como el *smog*–. Estos riesgos se caracterizan por su amplia capacidad de afección –son tendencialmente globales, no respetan divisiones territoriales ni sociales–, por su carácter no intencional –son el efecto colateral, indeseado e imprevisto del funcionamiento normal de tecnologías diversas–, y por ser potencialmente incontrolables –son difícilmente previsibles, cuantificables y por lo tanto asegurables, resulta complicado atribuir su responsabilidad–. Es este último aspecto, el carácter incalculable y no individualizable del peligro, el que afecta de forma particular al Derecho. Teniendo en cuenta que los riesgos no son sino construcciones sociales que se sirven de normas y representaciones técnicas (Beck 1998b: 157) que el Derecho hace vinculantes, el papel de éste como sistema de normación de la realidad tecnológica se volverá problemático cuando los propios saberes técnicos encuentran dificultades para suministrar los imprescindibles criterios de control. El Derecho tiene que esforzarse en contener el peligro dentro de una idea de riesgo técnicamente gestionable, pero al mismo tiempo se despierta la sospecha de que su papel, realmente, es el de legalizar –léase normalizar– ciertos niveles de contami-

nación, permitir un desarrollo administrado de la destrucción (Beck 2002a: 50-51). Se trata, según Beck, de un sistema de «irresponsabilidad organizada».

La coyuntura del conocimiento científico-técnico es por lo tanto la misma que la del Derecho ante el declive del consenso en torno al progreso. Como en *Contact*, de Robert Zemeckis (1997), las promesas de «mejora» de cada avance tecnológico no se libran nunca de las sospechas sobre su reverso oscuro, sobre interpretaciones de la cuestión desde postulados diversos, que pueden ser ajenos o combinarse con el razonamiento estrictamente científico-técnico –en el caso de la película de Zemeckis se insiste en la contraposición entre ciencia y religión, pero es extensible a cualquier otro tipo de *subpolítica* en torno a la interpretación del binomio riesgo-progreso-. La política y el Derecho, como lenguaje de aquélla, deben decidir también en cada caso la actitud a adoptar sobre la incertidumbre del progreso técnico: agazaparse en la capacidad de control de los saberes expertos, en la prevención tecnificada de las propias consecuencias técnicas, o huir hacia la pura decisión política –o hacia la *subpolítica*- en virtud del principio de precaución.

David San Martín Segura, investigador del área de Filosofía del Derecho de la Universidad de La Rioja, plantea a través de la versión de Frankenstein rodada por David Fisher en 1957 (*La maldición de Frankenstein -The Curse of Frankenstein-*) un plano general sobre la problemática del riesgo tecnológico y el Derecho. En su aportación, la perspectiva de Beck es complementada con otras teorizaciones sobre la tecnología, especialmente la propuesta de Günther Anders que, al igual que *Frankenstein*, revisa el mito de Prometeo adaptado al moderno desarrollo tecnológico. La profundidad del relato original de Mary Shelley es aprovechada libremente para exponer los avatares del proceso de tecnificación del Derecho desde la revolución industrial, en un intento por regular una realidad que siempre avanza unos pasos por delante de la capacidad normativa de aquél. El terreno de la responsabilidad jurídica se plantea como ámbito privilegiado para observar las mutaciones del Derecho en su dimensión «prometeica», esto es, en su persecución del riesgo tecnológico.

En este campo, la pregunta que Beck formula en torno a lo jurídico es esencialmente escéptica: «¿para qué sirve un sistema de derecho capaz de hacer el seguimiento exhaustivo de riesgos menores técnicamente controlables, pero que, gracias a su autoridad, legaliza e impone a todo el mundo (...) los macropeligros que se sustraen a la minimización técnica?» (Beck 1998b: 123). Se trata de una perspectiva exterior al Derecho que tiende a pasar por alto algunas cuestiones a las que, sin embargo, la teoría jurídica debe atender. Nos referimos a aquellas transformaciones que con mayor o menor intensidad el Derecho ha experimentado de forma efectiva en el intento, según se mire, de minimizar el peligro o de legalizar las dosis «oportunas» de contaminación. Los dos capítulos que completan esta segunda parte del libro concretan en dos supuestos específicos el escenario

general esbozado al hilo de *Frankenstein* respecto a esas afecciones al Derecho por lo tecnológico.

El accidente de la central nuclear de Tchernobyl, coetáneo a la primera edición de *La sociedad del riesgo* (1986), es el paradigma de los riesgos globales planteados por Beck en su dimensión tecnológica. Abordar la cuestión de la energía nuclear era, pues, obligado. René Santamaría Arinas, Profesor Titular de Derecho administrativo de la Universidad de La Rioja, se ocupa de ello con la excusa argumental de *El síndrome de China* (*The China Syndrome*, James Bridges, 1978), relato de ficción que bordea el precipicio del desastre nuclear, y que guarda similitud con el incidente ocurrido en la central de Three Mile Island (Harrisburg, EE.UU.), poco después del estreno del film. El interés de la cuestión nuclear para el debate que aquí se propone es claro. Por un lado porque, al hilo del rol que Beck atribuye al Derecho en relación al riesgo, podría decirse que la energía nuclear significa precisamente insistir en la «autoaniquilación administrada de manera tecno-burocrática» (Watson 2002: 109-110). Por otro, como advierte Santamaría Arinas, porque el papel del Derecho en la gestión de lo nuclear está visiblemente subordinado al componente técnico de la asunción de los riesgos detectados, motor a su vez de diversas innovaciones jurídicas. Es decir, supone un ejemplo claro de seguridad (*security*) degenerada en mera inocuidad técnica (*safety*) (Beck 2002a: 87)¹³. Por lo demás, es significativo observar cómo el debate en torno a la conveniencia de la energía nuclear se ha reabierto, al menos en parte o como excusa, a la luz de la emergencia de otro riesgo global –convertido en «el riesgo de todos los riesgos»–, el cambio climático. La lucha por la definición de los riesgos guarda también giros de guión inesperados.

Uno de los argumentos en los que más ha insistido Beck para dibujar su concepto de sociedad del riesgo es que ésta es una sociedad inasegurable (Beck 2002a: 49-50), en ella la lógica del seguro se ve truncada ante la presencia de riesgos incalculables –lo que constituye una de sus hipótesis más discutidas, sobre todo tras el 11 de septiembre de 2001–. Susana Pérez Escalona, Profesora Contratada Doctor de Derecho Mercantil de la Universidad de La Rioja, se aproxima a este eje central de la sociedad del riesgo a través de la película *Erin Brockovich*, de Steven Soderbergh (2000), inspirada en hechos reales. La autora plantea una mirada sobre el Derecho privado de daños en relación a la responsabilidad civil extracontractual y el Derecho del seguro, considerando los conceptos de *riesgo* y *daño* en el campo de la responsabilidad ambiental. El

13. *El síndrome de China* ilustra además un aspecto del imperativo técnico que ha sido observado por Beck, el argumento de la infalibilidad de los sistemas técnicos y su huida hacia el «error humano» en caso de que el peligro llegue a materializarse en daño (Beck 1998b: 149). Jack Lemon, en su papel de ingeniero de la central nuclear, no se cansa de repetirlo en el film: «el sistema funciona...».

recorrido propuesto por Pérez Escalona aporta argumentos para matizar la tesis de Beck, observando las adaptaciones experimentadas por el sistema jurídico desde el modelo de responsabilidad civil tradicional, en especial en lo relativo al daño moral. Como ha analizado, entre otros, Pat O'Malley (2004), riesgo e incertidumbre –daño calculable e incalculable– son entidades que coexisten y que el liberalismo ha gobernado de maneras diversas, también jurídicamente.

La última parte del libro lleva por título «Riesgos intencionales: la gestión del (des)orden», y con ella pretendemos indagar en la dimensión «no tecnológica» de la sociedad del riesgo, es decir, en la expansión que Beck ha realizado de su teoría, paulatinamente, desde la cuestión tecnológica-ambiental hacia otros aspectos descontrolados de la sociedad global. Tras el 11 de septiembre de 2001, Beck ha identificado tres tipos de riesgos globales: riesgos ecológicos, derivados del desarrollo tecnológico; riesgos financieros globales; y riesgos aparejados al terrorismo internacional (Beck 2002b: 41). Si bien todos ellos comparten los rasgos de deslocalización, incalculabilidad y no-compensabilidad, cada uno plantea dinámicas específicas. Es posible trazar una diferencia fundamental; mientras los dos primeros tipos proceden, según hemos señalado, de la evolución de la modernidad y son el resultado de la acumulación y distribución de «males» enlazados con la producción de bienes (son efectos no intencionales), los últimos derivan de forma directa de la intencionalidad. Sobre estos últimos versa la tercera parte del libro.

No obstante esas diferencias, Beck se ha esforzado por mostrar la coherencia de su teoría, la posibilidad de integrar estos riesgos premeditados en los esquemas generales de su sociedad del riesgo. Plantea, por un lado, que esa sustitución de la casualidad por la intención incide en el desafío al cálculo habitual de los riesgos (Beck 2008: 33). Por otro, que la lógica de los riesgos terroristas globales se acomoda, aunque de forma peculiar, al principio de la modernidad reflexiva. Ante estos riesgos intencionales, que obviamente hacen tambalearse los sistemas de control de los Estados que los sufren, es la propia sociedad occidental la que se presta también voluntariamente a cuestionar sin demasiados tapujos algunos de sus fundamentos teóricos (*ibídem*: 29), como la primacía del Derecho en virtud de un estado de excepción más o menos explícito. La paradoja de la situación es que los grupos terroristas se integran como actores de pleno derecho en el metajuego de la subpolítica global de la sociedad del riesgo, y que de hecho la escenificación mediática y política del terrorismo como peligro global, necesaria para la legitimación de medidas terminantes, no hace sino reforzar aquel rol. Las tres aportaciones que integran esta sección del volumen giran sobre estas circunstancias.

A partir de *El bosque* de M. Night Shyamalan (*The Village*, 2004), María José Bernuz Beneitez, Profesora Titular de Filosofía del Derecho de la Universidad de Zaragoza, propone un análisis próximo a la teoría cultural del riesgo (Mary Dou-

glas) para abordar uno de los aspectos fundamentales en el tratamiento de los riesgos intencionales. Se trata de la funcionalidad del peligro como forma de generar cohesión social, y de ahí el miedo como técnica o artificio de gobierno –como instrumento de una «solidaridad por el miedo» frente a la vieja «solidaridad de la miseria» (Beck 1998a: 55)–, cuestión que ha adquirido nueva actualidad después del año 2001. Nos introducimos otra vez en el terreno de las construcciones sociales, donde cine y vida, realidad y escenificación, se dan la mano. Steven Spielberg ha comentado que la decisión de rodar en 2005 su versión cinematográfica del relato *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, H.G. Wells, 1898) –que narra la invasión de la Tierra por hordas de marcianos belicosos– estuvo determinada por los sucesos del 11 de septiembre. No en vano, Beck ha comentado que, si una respuesta habitual a la pregunta *¿qué podría unir al mundo? es un ataque desde Marte*, «en cierto sentido, eso es justo lo que sucedió el 11 de septiembre: un ataque desde nuestro ‘Marte interno’» (Beck 2002b: 46).

Los dos capítulos finales abordan desde distintos ángulos el estado de excepción permanente que se ha instalado entre nosotros, con distintos rostros e intensidades, desde hace ocho años. Esta situación, sus particularidades políticas y sus anomalías jurídicas, ha sido ampliamente analizada en los últimos tiempos. Existe una corriente de opinión en el sentido de que nos encontramos ante un escenario novedoso, que requiere ser pensado más allá de los cánones de la teoría schmittiana sobre la emergencia. La originalidad de Ulrich Beck al respecto es que su argumento sobre la obsolescencia de Carl Schmitt para comprender la coyuntura actual se basa en que para aquél el estado de excepción está inequívocamente vinculado al Estado nacional. En cambio, para Beck esta cuestión tampoco escapa al principio cosmopolita que impone la globalidad del riesgo: entonces, el estado de excepción también será necesariamente mundial (Beck 2008: 116).

Guantánamo constituye uno de los puntos de condensación de ese estado de excepción «cosmopolita». Pedro Garcandía González, Profesor Titular de Derecho procesal de la Universidad de La Rioja, utiliza *Camino a Guantánamo* (*The road to Guantánamo*, 2006), docudrama de Michael Winterbottom y Mat Whitecross, para indagar en los aspectos jurídicos del «campo» en la modernidad tardía. Es relevante que un especialista en Derecho procesal se ocupe de ello, pues la excepción permanente en la que nos vemos inmersos es, ante todo, una suspensión normativa de tipo procesal. La célebre *USA Patriot Act*, principal producto jurídico interno en Estados Unidos bajo la *war on terror*, es en su mayor parte un cúmulo de medidas procesales tendentes a flexibilizar la intervención del Ejecutivo. El propio Guantánamo constituye una particular obra de ingeniería jurídico-procesal, cuyos cimientos reposan sobre el no-concepto de «combatiente enemigo», pensado exactamente para esquivar cuantas jurisdicciones pretendieran recaer sobre el sujeto capturado. Por otro lado, el desarrollo de los acontecimientos en lo referente al

campo de detención parece dar nuevamente la razón Beck. El proyecto de su desmantelamiento se encuentra con el obstáculo autogenerado de dónde liberar a los detenidos, en muchos casos indeseados, como verdaderos desechos tóxicos, por cualquier Estado del planeta. El nivel de «toxicidad», puramente humana en este caso, es también objeto de controversia.

Si *Camino a Guantánamo* se sitúa formalmente entre la verdad documental y la ficción, la última parada de nuestro recorrido plantea, de nuevo, una curiosa mezcla entre realidad y cine. José Ignacio Lacasta Zabalza, Catedrático de Filosofía del Derecho de la Universidad de Zaragoza, y Melba Luz Calle Meza, Doctora en Derecho e investigadora de Filosofía del Derecho en la Universidad Pública de Navarra, hablan de *La batalla de Argel*, de Gillo Pontecorvo (*La battaglia di Algeri*, 1965), para ilustrar el contexto actual de la guerra contra el terrorismo, no sólo como metáfora más o menos verosímil, sino precisamente porque la película ha sido utilizada por el Pentágono para explorar opciones geoestratégicas y sus posibles efectos -imagínese el lector una instructiva sesión de «cine e inteligencia militar»-. Los autores revisan la película de Pontecorvo y la actualizan para considerar la revitalización de la tortura y otros «males menores» de la estrategia política contra el terrorismo. No está demás recordar que, como advierte Beck, la sociedad del riesgo es también una sociedad de «cabezas de turco» que suele postular un «totalitarismo legítimo» contra los peligros (Beck 1998a: 84-88).

Como dijimos más arriba, el itinerario planteado aquí no pretende agotar los elementos que integran la sociedad del riesgo, dentro o fuera de la obra de Beck. A su vez, los mismos temas abordados admiten otros matices y otros fotogramas. Se nos ocurre, a vuelapluma, que algunos elementos de *12 monos* (*Twelve Monkeys*, Terry William, 1995) servirían para hablar de la subpolítica en la sociedad del riesgo; los *precogs* de *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) para los principios de prevención y de precaución; *El tiempo del lobo* (*Le temps du loup*, Michael Haneke, 2003) para indagar en los riesgos catastróficos y la hipótesis de regreso a un estado de naturaleza postapocalíptico; *11'09"01-11 de septiembre* (*11'09"01-September 11*, varios directores, 2002) para ilustrar las percepciones del riesgo; *28 días después* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002) para hablar del estado de excepción en la gestión del riesgo; *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 1993) como imagen de las relaciones entre sociedad del riesgo y sociedad de clases y la víctima como actor político; más poéticamente, la compleja mirada de Wong Kar-Wai podría invitarnos a pensar «el normal caos del amor» (Beck y Beck-Gernsheim 2001) en los tiempos tardomodernos; la filmografía de Ken Loach aportaría muchas opciones para considerar la flexibilización del mundo laboral y la individualización de los riesgos sociales -«cómo la sociedad laboral se convierte en la sociedad de riesgo» (Beck 2000: 78)-; o, dentro del tópico *crime and the risk society* y la *new penology*, el ejercicio del control social en términos de gestión de riesgos (control actuarial) y la segregación social podría plantearse a partir de pe-

lículas tan diversas como *Código 46* (*Code 46*, Michael Winterbottom, 2003), *El odio* (*La baine*, Mathieu Kassovitz, 1995), o incluso *Alphaville* (*Alphaville, un étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, 1965). Sirva el glosario incluido al final del volumen como aproximación a algunas de estas ideas que podrían asociarse a otras tantas imágenes.

Es plausible que Beck incurra en más de un exceso teórico. Por momentos, su planteamiento parece sostenerse sólo en la versatilidad del propio concepto de riesgo, y su inclinación por la ruptura histórica y el pensamiento a escala «macro», muchas veces a costa de la exactitud de los detalles, es patente. Incluso, como sugiere Žižek (1998: 161-162), es posible que la insistencia en el riesgo, como otras formas de teoría *postpolítica*, sea una manera sofisticada de eludir el «verdadero» problema de la despolitización de la economía. Sin olvidar esas debilidades, nuestra intención es acercar su análisis al terreno jurídico-político en aquellos elementos que puedan resultar fértiles para comprender el papel del Derecho, un instrumento diseñado para suministrar orden y confianza, continuidad pacífica entre presente y futuro, en un horizonte de seguridad perdida, de quiebra del Estado previsor y nuevas urgencias securitarias.

Dice Godard que no tiene sentido conseguir imágenes nítidas cuando hay ideas borrosas. Confiamos en que ése no sea el caso. Más bien, querríamos que la claridad de la imagen cinematográfica ayude a enfocar desde ángulos certeros algunos aspectos complejos de la vida del Derecho en el presente.

Los coordinadores
Logroño, verano de 2009

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, J. (2007): *Cultura y simulacro*, trad. A. Vicens y P. Rovira, Barcelona: Kairós.
- BAUMAN, Z. (2001): *La sociedad individualizada*, trad. M. Condor, Madrid: Cátedra.
- (2003): *Modernidad líquida*, trad. M. Rosenberg y J. Arrambide Squirru, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BECK, U. (1998a): *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, trad. J. Navarro, D. Jiménez y M^a.R. Borrás, Barcelona: Paidós.
- (1998b): *Políticas ecológicas en la edad del riesgo. La irresponsabilidad organizada*, trad. M. Steinmetz, Barcelona: El Roure.
- (2000): *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*, trad. B. Moreno Carrillo, Barcelona: Paidós.
- (2002a): *La sociedad del riesgo global*, trad. J. Alborés Rey, Madrid: Siglo XXI.

- BECK, U. (2002b): «The Terrorist Threat. World Risk Society Revisited», *Theory, Culture & Society* 19(4), 39-55.
- (2008): *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*, trad. R.S. Carbó, Barcelona: Paidós.
- BECK, U. y E. BECK-GERNSEIM (2001): *El normal caos del amor: las nuevas formas de relación amorosa*, trad. D. Schmitz, Barcelona: Paidós.
- DEBORD, G. (2006): «Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'» [cortometraje, Simar Films, 1975], en *Ouvres*, París: Gallimard, 1292-1314.
- DELEUZE, G. (1986): *Estudios sobre cine. Vol. 1: La imagen-movimiento*, trad. I. Ago, Barcelona: Paidós.
- (1991): *Estudios sobre cine. Vol. 2: La imagen-tiempo*, trad. I. Ago, Barcelona: Paidós.
- GIDDENS, A. (1994): *Consecuencias de la modernidad*, trad. A. Lizón Ramón, Madrid: Alianza.
- JOAS, H. (2005): *Guerra y modernidad*, trad. B. Moreno Carrillo, Barcelona: Paidós.
- LASH, S. (2003): «Individualización a la manera no lineal», en U. Beck y E. Beck-Gernseim, *La individualización: el individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, trad. B. Moreno, Barcelona: Paidós.
- LIPOVETSKY, G. (2006): *Los tiempos hipermodernos*, trad. A.P. Moya, Barcelona: Anagrama.
- (2008): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, trad. A.P. Moya, Barcelona: Anagrama.
- MARX, K. y F. ENGELS (1848/1981): *El manifiesto comunista*, trad. W. Roces, Madrid: Ayuso.
- MORIN, E. (1975): *El cine o el hombre imaginario*, trad. R. Gil Novales, Barcelona: Seix Barral.
- O'MALLEY, P. (2004): *Risk, Uncertainty and Government*, Londres: The Glasshouse Press.
- SKAL, D.J. (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror*, trad. O. Palmer Yáñez, Madrid: Valdemar.
- WATSON, D. (2002): *Contra la megamáquina. Ensayos sobre el Imperio y el desastre tecnológico*, trad. A.J. Sewell y J.R. Ibáñez, Barcelona: Alikornio.
- ŽIŽEK, S. (1998): «Risk Society and its Discontents», *Historical Materialism* 2, 143-164.
- (2005a): *Bienvenidos al desierto de lo real*, trad. C. Vega Solís, Madrid: Akal.
- (2005b): intervención en A. Taylor, *Žižek!* (película documental), Nueva York: Zeitgeist Films.
- (2006): *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, trad. R. Vilà Vernis, Barcelona: Debate.