

Imágenes del control social.

Miedo y conmoción en el espectador de un mundo bajo amenaza.

David Vázquez Couto
Universidad de Salamanca

Recibido: 15.07.2015
Aceptado: 22.10.2015

Resumen

Los sistemas de control y las tecnologías audiovisuales mantienen una alianza bilateral que permite la estructuración de un discurso social fundamentado en el miedo. Si el terrible acontecimiento real que deja soliviantada a la población siempre ha sido un recurso clave para la explotación comercial cinematográfica, igualmente las estrategias fílmicas operan como modelo imaginario para la recreación del suceso real. El relato social se construye bajo la constante amenaza del otro que induce a un sentimiento de terror colectivo cuidadosamente administrado por el poder político y los medios de comunicación. El cine ha participado –y sigue participando– en este proceso de escenificación de lo real; no obstante, advierte también del peligro inherente a su condición mediática.

Palabras clave: Cine, medios de comunicación, miedo, disuasión, conmoción.

I

Durante la década de los setenta se produce el escándalo Watergate en Estados Unidos, uno de los primeros altercados informativos que inquietan la mirada de la población hacia las agencias gubernamentales. Tras la estela dejada por la Guerra Fría, la N.S.A. (National Security Agency) controlaba desde hacía años todos los mensajes telegráficos que entraban y salían del país, violando así las disposiciones de la Sección 605 del Código Federal. En un principio, la vigilancia se centraba en individuos u organizaciones potencialmente peligrosas para la estabilidad del sistema político; sin embargo, la estrategia se desarrolló con el avance de los recursos tecnológicos que permiten un cómodo seguimiento y control de la mercancía ideológica que circulaba electrónicamente por el territorio norteamericano (Gubern, 1977, p. 250-251). Estas tácticas de espionaje, que harían las delicias de un público aficionado a las aventuras de James Bond, recuerdan inevitablemente a las estructuras de poder totalitario preconizadas por Hobbes, que han continuado prácticamente invariables hasta la actualidad. Así, por ejemplo, y para corroborar esta situación, la organización mediática WikiLeaks lleva filtrando documentos clasificados de interés público desde 2007. A estas alturas parece claro que los regímenes políticos se permiten ciertas licencias informativas, la mayoría de las veces escudándose irónicamente en motivos de seguridad nacional o de protección a la privacidad de la identidad (corporativa o individual). De este modo, el sistema de vigilancia que consiste en obtener información sin ofrecerla al público recuerda al concepto panóptico ideado por Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII para el control carcelario, y que George Orwell adapta a la estructura de un

gobierno totalitario creador de la sociedad del *Big Brother* en 1984 (1949). Aunque son enormes las implicaciones teóricas aportadas por estos autores, en ellas persiste una constante: el miedo, aquello que según Hobbes acarrea “una cierta previsión de mal futuro” (1966, p. 6).

La existencia de un miedo latente en la sociedad a lo que está por llegar se evidencia con la abundante producción de obras literarias y cinematográficas tras la Segunda Guerra Mundial que pronostican sociedades distópicas. Por ejemplo, la anteriormente citada novela de Orwell fue llevada a la pantalla de cine por Michael Anderson en 1956 y por Michael Radford en 1984, y *Fahrenheit 451* (1954), de Ray Bradbury, tuvo su homónima versión cinematográfica con François Truffaut en 1966. En 1971 Stanley Kubrick imagina un inicuo futuro basándose en la novela de Anthony Burgess *A Clockwork Orange* (1962), una crítica a las fórmulas de control utilizadas por el Estado para modelar las pautas de comportamiento y reprimir las pulsiones que hacen del individuo un ser indeseable. Alex DeLarge se convierte en la demostración empírica del procedimiento del condicionamiento clásico o teoría asociacionista del aprendizaje aplicando las nuevas tecnologías de la imagen como herramientas generadoras de estímulos. Tras someterse al tratamiento Ludovico, Alex, el sádico sociópata que disfrutaba con la violencia y fantaseaba con el regocijo contemplativo de la pasión de Cristo, se convierte en un hombre cuyo libre albedrío se ve incapacitado al reaccionar somáticamente con la náusea como respuesta involuntaria a los estímulos sexuales y violentos. En este proceso de reeducación los estímulos son las imágenes del horror asociadas al malestar físico provocado por una droga que, según el Dr. Bodsky, “producirá en el individuo una parálisis aparentemente mortal unida a un profundo sentimiento de terror y desamparo” (74’07”). El cuerpo aprende, pero aprende con imágenes, con fragmentos que componen la realidad bajo las directrices del poder. Mientras Alex visiona la tortura y la muerte piensa: “Es curioso que los colores del mundo real solo parezcan verdaderos cuando los vemos en una pantalla” (72’48”). Aunque el método mostrado por Kubrick parece que se ha distanciado de la realidad social con el paso de los años, no hay que olvidar que su uso se plantea como experimental en individuos específicos que han sido excluidos de la masa. Se trata de una táctica correctiva sobre un sujeto que no es capaz de adaptarse correctamente a un entorno que hipócritamente promociona la pornografía y la ultraviolencia. Es la síntesis que revela una preocupación por la ferocidad diligente de los mecanismos del poder en su alianza con las nuevas tecnologías. Y es que durante aquellos años se producen cambios importantes en la programación televisiva debido al continuo crecimiento del consumo audiovisual. El mismo año del rodaje de *A Clockwork Orange* nace el concepto de *TV-verdad* con la filmación de la familia Loud, estereotipo del *American Way of Life*, que termina desintegrada ante las cámaras. Se trata de un acontecimiento que llegará hasta nuestros días con índices de audiencia nada desdeñables, demostrando aquella afirmación de Walter Benjamin de que “la humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma” (1989, p. 57). La realidad de los Loud, al igual que la de sus descendientes televisivos, se convierte en televisión porque su vida es la propia retransmisión de la vida. En palabras del profesor O’Blivion, uno de los creadores de Videodrome: “la televisión es la realidad y la realidad es mucho menos que la televisión” (35’50”).

Al referirse a un programa de televisión abyecto y atroz, *Videodrome* (David Cronenberg, 1983) especula sobre el aumento de la violencia y el sexo en la oferta de la industria del entretenimiento audiovisual, cuestionando además los peligros de la cultura de masas, los límites éticos de su consumo y la nueva percepción de la realidad mediante la imagen. Max Renn es el dueño de una pequeña estación de televisión clandestina que ofrece a los telespectadores pornografía y violencia. Ante la acusación de que los contenidos emitidos contribuyen a la depravación, a la deshumanización y la insensibilización debido a una saturación de estímulos, se justifica alegando que su labor es positiva, pues propone al público “un desahogo seguro para sus fantasías y frustraciones” (10’20”). Seguro porque todos podemos ser salvajes en el otro lado, en el mundo de la representación que se escapa de la restricción moral y se torna más auténtico que su modelo. Los más profundos e inconfesables deseos, agazapados en el inconsciente, se descubren en la experiencia de la contemplación de imágenes como las que muestra Videodrome. Y es que “nada es real fuera de nuestra percepción de la realidad” (43’49”), recuerda el profesor O’Blivion, quien concluye la retransmisión asegurando que “la pantalla del televisor es la retina del ojo de la mente” (35’31”), lo que lleva a una existencia a través de la imagen de la pantalla, donde la realidad se convierte en la fantasía del público.

El suceso violento y su representación asestan un impacto coordinado a la sociedad que permite al miedo enraizar en la consciencia colectiva. Tras los atentados en Nueva York, Londres y Madrid, se propagó el pánico por la sociedad occidental debido a la preocupación por la posibilidad de nuevos ataques terroristas. Con el pretexto de llevar a cabo una acción preventiva contra la posible ofensiva enemiga se aprobaron leyes de control y vigilancia en las infraestructuras consideradas críticas – estaciones, aeropuertos, centrales nucleares y eléctricas– que han puesto en tela de juicio la perversa gestión informativa de los medios en manos de la autoridad estatal. Un ejemplo cercano es la propuesta que el Ministerio del Interior del Gobierno Español puso en marcha el 9 de marzo de 2005 (un año después de los atentados ocurridos en Madrid, el 11 de marzo del 2004): el Nivel de Alerta Antiterrorista (NAA): una estimación de la situación de riesgo ante la amenaza de atentados puesta a disposición del ciudadano en la página web del Ministerio. El 26 de junio de 2015, al día siguiente de los atentados yihadistas ocurridos en Túnez, Francia, Kuwait y Somalia, España estableció el nivel 4 (alto) sobre 5 (muy alto), aumentando así la categoría de alarma social anterior. “Estamos hablando de una guerra de la barbarie contra la civilización”, afirmó el ministro del Interior, Jorge Fernández Díaz, en la Comisión de Interior del Congreso que tuvo lugar aquel día (Jiménez Gálvez, 2015). El Estado oficializa así una actividad preventiva que sigue vigente contra la amenaza exterior, legitimando las actitudes de control sobre la población en base a una gestión mediática de la inseguridad, pues esta ideología procura la generación de una dependencia protectora del Estado que estimula una sensación de ansiedad ante la incertidumbre. Sven Lütticken recuerda que en estos casos “el público se ve transformado en una masa de víctimas potenciales, a merced del Departamento de Seguridad Interior” y, en este sentido, “el terrorismo se convierte en cimiento de la política: porque el Estado necesita a sus terroristas” (2006, p. 104-107). Se produce entonces un inesperado beneficio para el Estado en el suceso terrorista que, según el teórico alemán, se basa en la idea de representar el espectáculo contemporáneo sometido a un *presente perpetuo* que “se rige por los acontecimientos mediáticos, estructurados, a su vez, por una dialéctica de suspense y sorpresa” (2006, p. 95). Esta dialéctica conlleva una manipulación temporal equivalente a la utilizada por los cineastas para aumentar la

tensión del relato y provocar un desenlace de mayor intensidad efectiva en el espectador, de tal manera que la actualidad se mantiene a la espera de su resolución eternizándose bajo una sospecha de fatalidad.

II

El empleo de las nuevas tecnologías de la imagen como instrumental capaz de manipular los acontecimientos históricos se remonta al proyecto factográfico desarrollado en la Unión Soviética tras la Revolución de 1917. La factografía supone

[L]a organización de un discurso a partir de materiales documentales [...]. La narración de los hechos, no obstante, remite a una especie de nueva literatura que trasciende los universos escindidos de la realidad y la ficción (Del Río, 2010, p. 35).

Esto deviene de una consciencia sobre la capacidad de la imagen para convertir en real lo representado, así que, bajo el amparo de la reciente evolución del lenguaje cinematográfico, nace una nueva forma de contar la historia que eclosiona durante las vanguardias rusas. En *La importancia del cine sin actores*, estenograma abreviado de la intervención de Dziga Vertov en un debate en la ARRK (Asociación de Trabajadores del Cine Revolucionario) el 26 de septiembre de 1923, se promulga un tipo de cine practicado por los kinoks que “se han fijado como objetivo la organización de la vida real” (1980, p. 42). A partir de la técnica del montaje se estructuran los planos que han sido extraídos del mundo para dar un nuevo sentido a la realidad. En este sentido, según Benjamin, el cine y la fotografía serían las nuevas tecnologías que diseccionan y reconstruyen el discurso histórico con la visión que proporciona la cámara: “múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva” (1989, p. 43). De esta manera, *Chelovek s kino-apparatom*, manifiesto audiovisual del *Kino Glaz* de Dziga Vertov realizado en 1929, reconstruye el mundo en la materialidad del film aprovechando el conflicto implícito en las imágenes documentales que operan como crónicas reales de la historia. En el estudio que Víctor del Río dedica a esta temática propone la factografía “como una experiencia que permite reinterpretar [...] las actuales condiciones de construcción narrativa de la historia en el periodismo y los medios de masas” (2010, p. 32), lo que convierte esta práctica en un punto de referencia todavía vigente para los sistemas políticos que pretenden alterar la conciencia social.

El inmenso poder de sugestión de los medios ya había sido demostrado por el experimento radiofónico de Orson Welles emitido por la CBS de Nueva York en 1938. Este suceso, basado en la novela *The War of the Worlds* (1898), de H. G. Wells, sería el punto de partida para las películas apocalípticas asentadas en el miedo a la alteridad que atestan la industria cinematográfica americana de la serie B durante los años cincuenta. Algunos clásicos como *Them!* (Gordon Douglas, 1954) o *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) representan adecuadamente un género que podría ampliarse con el cine de zombis –popularizado por George A. Romero en 1968 con *Night of the Living Dead*– y el cine de catástrofe que renace en la década de los setenta; pues a partir de este momento las técnicas de representación comienzan su evolución hacia la simulación digital para ajustarse virtualmente al suceso

real. Si el altercado terrorista de las Torres Gemelas en Nueva York se ha relacionado frecuentemente con las imágenes de la Estatua de la Libertad hundida en la arena al final de *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968), el incendio del rascacielos más alto del mundo en *The Towering Inferno* (John Guillermin e Irwin Allen, 1974) o la destrucción de la Casa Blanca en *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), es debido a que tanto el cine como el suceso catastrófico se estructuran de manera análoga manteniendo una relación de reciprocidad representacional fundamentada en la asociación simbólica de las imágenes que representan los valores de la civilización occidental. Sven Lütticken sostiene que si los cineastas “tomaron las claves del terrorismo para perfeccionar su producción de suspense y sorpresa”, actualmente los organismos políticos y mediáticos que libran la batalla contra la barbarie resultan ser “maestros de la mala infinitud de ese presente en el que nunca ocurre nada” (2006, p. 95). Al ilustrar su teoría con el maestro de la técnica de ampliación temporal convertida en suspense, Alfred Hitchcock, se percata de que el director ya había vinculado circunstancialmente el cine con el espectáculo de un atentado terrorista en *Sabotage (The Woman Alone)* (1936). En esta libre adaptación de la novela de Joseph Conrad, el Sr. Verloc imagina la detonación de una bomba a través del vidrio de un acuario como si fuera la pantalla del cine que regenta. Hitchcock volvería sobre el tema en 1942 dando vida a un segundo *Saboteur*. Sin embargo, en esta ocasión el paralelismo con el cine lo encontramos casi al final del film, cuando Frank Fry comienza un tiroteo durante la proyección de una película de gánsteres. Baudrillard había sugerido que se ha llegado al punto en que “lo social mismo, en el discurso actual, se está organizando según una escenografía de film de catástrofe” (1978, p. 72). Y es que a partir de los años setenta, la expansión de los nuevos medios digitales y el consumo masivo de televisión favorecen en los años venideros el seguimiento de las noticias en directo, por lo que la dialéctica del suspense y la sorpresa “se introduce en todo el tiempo posmoderno, aplastándolo y estirándolo” (Lütticken, 2006, p. 103). Se abren así las puertas que permiten la reconstrucción de la historia a tiempo real, pues lo que antes estaba restringido al tiempo de duración la película, ahora comienza a coexistir con su consumidor dentro un marco temporal inconcluso.

La tendencia actual al reciclaje en la industria del entretenimiento audiovisual supone una vuelta a los temas y mitos de antaño mediante la elaboración de *remakes* que operan como reproducciones nostálgicas del pasado. Las nuevas versiones de *Godzilla* (Roland Emmerich en 1998 y Gareth Edwards en 2014), *Planet of the Apes* (Tim Burton, 2001), *The War of the Worlds* (Steven Spielberg, 2005) o *The Day the Earth Stood Still* (Scott Derrickson, 2008) evidencian un hecho paradójico: la evasiva del agravio presente mientras se actualiza un conflicto pasado. La fantasía conservadora del público parece ser heredera de una cultura que se empeña en recordar la amenaza, pues seguimos en el mismo presente de aquel entonces que teme “el retorno real del otro a partir de la simulación mediática en imágenes” (Duque, 2008, p. 85). Ya sean indios, alienígenas, mutantes, zombis o comunistas, la otredad se presenta en estos casos como una amenaza para la seguridad de un sistema capitalista con fisuras. Los medios de comunicación de masas son responsables de inducir el miedo en la sociedad ante la posibilidad de agresión por parte de un ser desconocido, el Otro. Pero el Otro no existe como tal; es un producto imaginario, una recreación estereotipada culturalmente y proyectada sobre un individuo o grupo social distinto. El cine fabrica convenientemente otra realidad, su doble, donde cabe la figura del Otro como representación de lo que no somos, de lo que no debemos ser, marcando una distancia de seguridad que permite el control jerárquico sobre lo diferente. Así por ejemplo, en *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951) vemos cómo se critica este

proceso informativo cuando por la radio se escuchan mensajes difamatorios contra Klaatu, el visitante extraterrestre (con apariencia totalmente humana) que viene a salvar a la humanidad. Ahora bien, la salvación viene por medio de la disuasión. Klaatu advierte a los humanos que de seguir avanzando en la investigación de armas nucleares se verá obligado destruir la Tierra con una tecnología superior. La opción es simple: paz sumisa o aniquilación. Esta estrategia del argumento permite a la película formar parte del sistema disuasorio desde la falsedad de su negación. Se trata de una advertencia al mundo de que todo aquel que se atreva a ir contra el poder recibirá el mayor de los castigos, al igual que sucede en *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964). La aguda sátira sobre la ideología que arropa el desarrollo armamentístico durante la Guerra Fría llega a los límites del absurdo con la ‘Máquina del Juicio Final’, un artefacto desarrollado por los soviéticos capaz de extinguir la vida en el planeta sumiéndolo en el temido holocausto nuclear. El Dr. Strangelove, un antiguo científico nazi que trabaja como director de investigación y desarrollo de armas del gobierno americano, afirma que el secreto del éxito del control de las masas es la disuasión: “el arte de producir en la mente del enemigo el miedo a atacar” (52’23”). Considerando que las ficciones son verdaderas si son funcionales, como ya había supuesto Hans Vaihinger en su obra *La filosofía del ‘como si’* (1911), el efecto disuasorio hace innecesario el desastre porque se convierte en real mediante su recreación, neutralizando así los demás sistemas competidores con el pretexto de un peligro inminente. Se trata de “salvar el principio de realidad” en el que se da la “suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (Baudrillard, 1978, p. 7). De esta manera, la ideología dominante introduce el horror en su discurso como elemento de control disuasorio para mantener el orden social. Es la instigación del miedo al otro, al hijo bastardo de la cultura, a aquel o aquellos estigmatizados que encarnan lo maléfico y la amenaza de la destrucción, ya que el *miedo (Furcht)*, según Heidegger, siempre remite a algo, a alguien, a lo identificable que es susceptible de causar daño (1953/1991, p. 158). El miedo despierta al hombre de su pacífica ensoñación y presenta ante él un mundo hostil en continuo suspense porque convierte la vivencia en supervivencia.

III

“¿Por qué nuestra vida está dominada por el descontento, la angustia, el miedo a la guerra, y la guerra?”. Así comienza *La rabia* (1963), ensayo documental que aporta dos visiones sobre esta pregunta con un ensamblaje de imágenes de archivo y textos de Pier Paolo Pasolini y Giovannino Guareschi. En la segunda parte, realizada por este último, reza así: “Pronto los chinos serán mil millones. Mil millones de hambrientos. Cuando esta bomba estalle el mundo temblará. [...] Caminamos a través de una senda que no sabemos dónde nos llevará. Esta incertidumbre sobre el mañana es nuestra angustia” (91’). Ese mismo año, Ingmar Bergman habla de un terror nuclear que resonaba en los medios de comunicación y que angustia a espectadores como Jonas Persson en *Nattvardsgästerna*. Jonas es un pescador de un pequeño pueblo sueco que, tras leer en los diarios la noticia de la amenaza nuclear china, se queda sumergido en una marginalidad social voluntaria. No habla, no quiere ver a nadie, solo puede pensar en la horrible destrucción del porvenir, en los lamentos que se oirán bajo los escombros. Karin, su mujer, lo convence para hablar con el pastor de la iglesia en un intento de devolverlo a la normalidad. Al interceder por él, Karin explica cómo la prensa aseguraba

“que los chinos son educados en el odio y que es sólo cuestión de tiempo que tengan la bomba atómica. ‘No tienen nada que perder’, así decían” (17’36”). El miedo es el reflejo de la memoria que vuelve para advertir de un posible suceso que no admitirá enmienda. Son imágenes del pasado que se precipitan sobre la conciencia llena de culpa y temor por el regreso a un *bellum omnium contra omnes*, que diría Hobbes, pues todavía queda el recuerdo de las bombas detonadas en Hiroshima y Nagasaki, de aquellos que vieron las pieles tiznadas y humeantes salir del infierno. Es el caso de testigos de la catástrofe como Kijji Nakajima, anciano superviviente del desastre en *Ikimono no Kiroku* (Akira Kurosawa, 1955). Nakajima padece las consecuencias de la realidad más sobrecogedora que otros no quieren (re)conocer. Como si recordase las palabras de Aristóteles que avisan de que el peligro es “la proximidad de lo temible” (2005, p. 335), pretende escapar con su familia lo más lejos posible, pero finalmente, incapaz de vivir en sociedad, termina recluido en un centro psiquiátrico creyendo que por fin ha huido de la barbarie. En la última conversación que mantiene con el Dr. Harada, Nakajima le dice: “Está a salvo aquí. No tema. A propósito, ¿qué le pasó a la Tierra? [...] ¿Queda mucha gente aún por allá? [...] ¡Mejor que se apuren y vengan a este planeta!”. De repente la luz cegadora del Sol entra por la ventana. Nakajima se levanta de la cama para observar desde la lejanía, desde la distancia que lo separa del mundo, la enorme bola de fuego suspendida en el cielo: “¿Está ardiendo? ¡La Tierra está ardiendo! [...] ¡Finalmente la Tierra ha ardido en llamas!” (98’20”).

El terrible futuro llega como una réplica del acontecimiento ya conocido, pero resolviendo al fin la tensión contenida, al menos para el viejo Nakajima, que logra su redención con la certeza cumplida de lo que había estado esperando con impaciencia. Las imágenes sirven como artificio técnico creador de un estado de alarma y advertencia –lo que se muestra es lo que puede suceder– jugando, a su vez, el papel detonante de un malestar acumulado en la sociedad. *Nicht löschesbares Feuer* (1969), uno de los primeros trabajos documentales de Harun Farocki, describe el proceso de producción del napalm usado durante la Guerra de Vietnam. El propio director, sentado frente a la cámara, llama la atención de los espectadores cuando advierte de que “si les mostramos imágenes de quemaduras por napalm, cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes. Luego cerrarán los ojos ante la memoria. Luego cerrarán los ojos ante los hechos. Luego cerrarán los ojos ante todo el contexto” (01’22”). Entonces, ¿cómo explicar los efectos de esta gasolina gelatinosa en el cuerpo? Farocki responde con la capacidad de choque de la imagen, apagando sobre la piel de su brazo un cigarrillo que arde a una temperatura de 400 °C. Esta imagen, subversiva y directa, cuyo impacto alcanza a sobresaltar la anestesiada conciencia del espectador, permite mostrar una pequeña parte del dolor que ocasionan las quemaduras de napalm a 3.000 °C como las que presencia Elisabeth Vogler. Ahogada en el entorno dominado por la crueldad inexplicable de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), se enfrenta al horror retransmitido por televisión: el suicidio a lo bonzo de un monje budista en las calles de Saigón en señal de protesta contra el régimen de Ngô Đình Diệm. Con la intención de ir más allá del referente, Bergman descontextualiza el suceso, quebrando el vínculo que mantiene con la ideología social y cultural, para mostrar una imagen simbólica del sufrimiento. Según Roland Barthes, en la imagen “es el propio trauma el que deja en suspenso el lenguaje y bloquea la significación”, por lo que “cuanto más directo es el trauma, más difícil resulta la connotación” (1986, p. 26). La imagen traumática se acerca entonces a la denotación pura –los signos que la forman pierden su sentido debido al impacto receptivo que limita la aplicación de un código– en un estado de dolorosa desconexión que

“permite reconocer al Otro y a lo Otro en una distancia infranqueable” (Duque, 2008, p. 26). Elisabeth intuye el violento descalabro de la sociedad esperando la destrucción de todo artificio protector articulado por el hombre. Es la experiencia que deja al espectador amedrentado ante la amenaza de una figura identificable, un falso culpable descubierto durante la conmoción que interrumpe brevemente la incertidumbre para reafirmar la sospecha de un fin próximo.

Bibliografía

Aristóteles (2005), *Retórica*. Madrid: Gredos.

Barthes, R. (1986), *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós.

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

Benjamin, W. (1989), “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Del Río, V. (2010), *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada.

Duque, F. (2008), *Terror tras la postmodernidad*. Madrid: Abada.

Gubern, R. (1977), *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo/Península.

Heidegger, M. (1991), *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hobbes, T. (1966), “Philosophical rudiments concerning government and society”. En Sir B. William Molesworth (Ed.), *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, vol. II. Aalen: Scientia.

Jiménez Gálvez, J. (2015), “España impone el nivel más alto de alerta antiterrorista desde el 11-M”, *El País*, 26 de junio. Recuperado de http://politica.elpais.com/politica/2015/06/26/actualidad/1435323289_417199.html (Acceso, noviembre de 2015)

Lütticken, S. (2006), “Suspense and... surprise”, *New Left Review*, nº 40, pp. 95-109.

Vertov, D. (1980), “La importancia de un cine sin actores”. En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona: Gustavo Gili.