UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

Crimen y muerte en la era del *smartphone*: hacia una sociología de la cámara

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por

Pablo Fernández Santa Cecilia

Dirigida por

Eva Aladro Vico

Israel Vázquez Márquez

© Pablo Fernández Santa Cecilia, 2025

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DOCTORADO EN PERIODISMO



TESIS DOCTORAL

Crimen y muerte en la era del *smartphone*: hacia una sociología de la cámara

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por

Pablo Fernández Santa Cecilia

Dirigida por

Eva Aladro Vico

Israel Vázquez Márquez

Quiero agradecer de corazón a todas las personas que me han acompañado en estos años de tesis y de crisis por todo su apoyo y confianza.

A todas y todos los profesores de mi vida y, especialmente, a los que han suscitado en mí la pasión por investigar: Fabiola de Santisteban, Sonia García, Julio Checa, Sarah Leperchey, Céline Scemama-Heard, Gérard Imbert, Sergio Martínez Luna, Antonio Gómez Ramos, Antonio Valdecantos, Antonio Rodríguez de las Heras, Elena Casado, Carmen Romero, Gonzalo Abril, Antonio Agustín García, Fernando García Selgas.

A mis compañeros y compañeras en mis aventuras en el cine y en el teatro, que tan valiosas han sido para poder realizar esta tesis: Juanjo Fernández, Pablo y María Román, Marga Sánchez, Irene Castillo, Romy Shum, Anna Pérez Pagès, Lucía Díaz-Tejeiro, Charlène Lecoq, Illan Reille, Anna Rostain, Alexis Dresco, Carmen Goberna, José Luis Ferrer, Valentín Álvarez, Marieta Caballero, Yago de Torres, Fernando de Mata, Freya Medrano, Eva Gordo, Silvia Sánchez, Javier Álvarez, Jan Raydan, Rodrigo Arribas, Alejandro Martínez, Bárbara Avezuela, Alfredo Miralles y María Fernández Parrilla.

A mi familia y amigos por todo su amor y cuidado, Amatxi, Aitatxi, Nana, el Abuelo, María, Ana, Juanjo, Susana, Greta, Alex, Bárbara, Sabina, León, Pili, Maite, Javier, Gorka, Aitor, Begoña, Luis, Max, Alejandra, Irene, Clara, Martín, Elena, Aldara, Gabrielle, Jacc, Carla, Andrea, Elio, Laura, Rapha, Rodrigo, David, Lino, Ana, Helena, Rebe, Jimena, Dani, Guille, Rocío, Pax y Javi.

A mi directora de tesis Eva Aladro Vico, por su fe en mí, sus correcciones y por apoyar mi candidatura para la beca de Formación de Profesorado Universitario, que me cambió la vida y ha permitido materialmente sostenerme estos años para que esta tesis exista.

A mi director de tesis Israel Márquez, por su paciencia, rigor y correcciones.

A nuestro Estado del bienestar, por ofrecer estas becas y por cuidar de mí durante todos los meses en los que necesité estar de baja, pudiendo sanar sabiendo que mi trabajo seguiría ahí.

A Pilar Almansa, por nuestras largas charlas y por ser compinches tecnológicos, en la teoría y en la práctica.

A Richard Alpert y a Txusa Balbás, por toda su sabiduría para navegar lo incierto.

A Almudena Molina, por enseñarme un nuevo marco teórico desde el que poder sanar.

A Eduardo Serna, por su amor y por soportarme en mi torbellino de dudas.

A José Luis, Eva, Silvia, Clara, Diana y Dami por ser hogar estos años.

A Eva Gordo y Silvia Sánchez, mis *cosmosisters*, por todas las risas y los viajes por la imagen, que tantas sorpresas nos han dado y que me enseñaron a hacer cine de otras maneras, reconciliándome con él.

A Damián Saiz, por su amor a la cámara y las nutritivas charlas en los últimos meses de escritura.

A Clara Gómez-Rico, por su sabio amor, su valentía de decirme siempre la verdad y mantenerme con los pies en la tierra.

A Juanjo Fernández, por su cinefilia y todas las maravillosas películas que me ha descubierto, por su generosidad, por regalarme mi primera cámara y el viaje a Colombia, de donde saqué todas las fuerzas para acabar esta tesis.

A María Fernández, por su amor hacia el cine y hacia el mundo, por las cenas y las películas, por confiar en mí y permitirme terminar *Mirage*, que tan importante ha sido para comprender y amar la cámara desde otros lugares.

A Elena Yrigoyen, por todo lo compartido y aprendido juntos hasta ahora, y por todo lo que nos queda por vivir.

A Ana Fernández Parrilla, por su inspirador interés, sus acertadas contribuciones, correcciones y por compartir conmigo los frenéticos últimos días de la investigación.

A María Juárez, por todas las conversaciones y, especialmente, por *esa* conversación en la que lo aclaró todo con su empatía y perspicacia.

A Inés Corrales, por su siempre inspiradora valentía e inevitable autenticidad, por todos los *channels,* por cuidarme y escucharme durante tantas horas en este viaje.

A mi padre Gonzalo Fernández Parrilla, por los viajes en este mundo, por su aliento y enseñanzas en todas mis investigaciones y por recordarme que siempre, a pesar de los pesares, tendré amor.

A mi madre Paz Santa Cecilia, por traerme a este mundo, por enseñarme a cuidarme y a creer en el Universo, por su presencia y conciencia en los momentos más duros y por ser mi *believing mirror.*

A mi hermana Naia, primera compañera de vida y principio y fin de esta investigación.

A Pablo Paillolé, por ser casa y ayudarme a sanar, por su valentía al lanzarse a volar conmigo.

A Jesús Placencia, el mejor compañero de viaje que he podido tener en esta investigación. Por enseñarme a mirar de otra manera, por ofrecerme un hogar cuando lo necesitaba, por las infinitas conversaciones y las necesarias correcciones. *More than words can say…*

A la cámara, por todas sus bendiciones y también horrores.

Al Universo por ofrecernos la majestuosa experiencia de la Vida.

Gracias, gracias, gracias.

ÍNDICE

RESUMEN **13**
ABSTRACT **15**
I. INTRODUCCIÓN **18**
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN **20**
II.I LA CÁMARA 20
II.II. LOS CRÍMENES COMPARTIDOS 23
III. MARCO TEÓRICO **26**
III.I VILÉM FLUSSER 26
III.II BRUNO LATOUR 35
III.III PIERRE BOURDIEU 38
IV. OBJETIVOS **43**
V. HIPÓTESIS **44**
VI. METODOLOGÍA **44**
VI.I CONTEXTO Y GÉNESIS DE LA INVESTIGACIÓN 45
VI.II PROBLEMATIZACIÓN Y JUSTIFICACIÓN EPISTEMOLÓGICA 47
VI.III PILARES METODOLÓGICOS DE LA SOCIOLOGÍA DE LA CÁMARA 50
VI.IV CORPUS DE ANÁLISIS Y OPERACIONALIZACIÓN DE LA SOCIOLOGÍA DE LA CÁMARA 53
1. REPENSAR LA CÁMARA **60**
1.1 LA CÁMARA EN EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO 61
1.1.1 EL MARCO DE WALTER BENJAMIN 61
1.1.2 PERVIVENCIA DEL MARCO DE BENJAMIN 69
1.2 LA CÁMARA EN CIENCIAS SOCIALES 83
1.2.1 LA SUPUESTA OBJETIVIDAD DE LA CÁMARA 83
1.2.2 EL TRABAJO CON LA CÁMARA EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL 88
1.3 IGNÍFUGAS: LA AGENCIA DE LA CÁMARA 100
2. RECORRIDO POR LA HISTORIA DE LA CÁMARA **106**
2.1. ACOTACIÓN SOBRE EL OJO Y LA IMAGEN PREDAGUERROTÍPICA… **107**
2.1.1 LA AGENCIA DE LA MIRADA 113
2.2 LA CÁMARA ANALÓGICA **116**
2.2.1 LA CÁMARA ANALÓGICA Y LA MUERTE 119
2.3 LA CÁMARA CINEMATOGRÁFICA **132**
2.3.1 LA CÁMARA DE CINE, LA VIOLENCIA Y LA MUERTE 136
2.4 LA CÁMARA DE TELEVISIÓN **151**
2.4.1 LA TELEVISIÓN Y LA MUERTE 153
2.5 LA VIDEOCÁMARA **159**
2.5.1 HOME-MADE VIDEOS 161
2.5.2 CÁMARAS DE VIGILANCIA 165
2.5.3 LA VIDEOCÁMARA COMO UTENSILIO DE DENUNCIA 168

2.5.4 LA CÁMARA Y LA LEGITIMIDAD INSTITUCIONAL..... 173
2.5.5 SNUFF MOVIES..... 184
2.6 LA CÁMARA DIGITAL..... 213
2.6.1 CÁMARAS DIGITALES, VIOLENCIA Y CRIMEN..... 217
2.7 CÁMARAS INTEGRADAS EN SMARTPHONES.....234
2.7.1 VIGILANCIA CON SMARTPHONES.....243
2.7.2 SMARTPHONES COMO INSTRUMENTO DE DENUNCIA.....254
2.7.3 LA CÁMARA Y LA GUERRA..... 266
2.7.4 LOS ATENTADOS TERRORISTAS Y LA CÁMARA.....275
2.7.5 EFECTO ESPECTADOR..... 281
2.7.6 CHALLENGES Y PRANKS.....284
2.7.7 MUERTE POR SELFI..... 294
2.7.8 GRABAR EN SITUACIONES PELIGROSAS.....304
2.7.9 CRÍMENES CAPTURADOS CON TELÉFONOS.....308
3. CRÍMENES COMPARTIDOS..... 319
3.1 CONFESIONES ANTES DEL CRIMEN.....322
3.2 CONFESIONES DESPUÉS DEL CRIMEN..... 327
3.3 CRÍMENES COMPARTIDOS POR IMPULSO..... 330
3.4 CRÍMENES COMETIDOS PARA SER COMPARTIDOS.....342
3.5 CRÍMENES COMETIDOS EN DIRECTO.....355
3.6 LOS CRÍMENES COMPARTIDOS A LA LUZ DE LA GENEALOGÍA DE LA CÁMARA..... 368
3.6.1 REVISIÓN DEL RECORRIDO POR LA HISTORIA DE LA CÁMARA. 369
3.6.2 LOS CRÍMENES COMPARTIDOS COMO ENSAMBLAJES SOCIO-TÉCNICOS.....378
3.7 ¿POR QUÉ COMPARTIR UN CRIMEN?..... 383
3.7.1 PERSPECTIVA INDIVIDUAL..... 385
3.7.2 PERSPECTIVA ESTRUCTURAL..... 388
3.7.3 PERSPECTIVA EXISTENCIAL..... 393
4. CONCLUSIONES.....397
5. LISTA DE REFERENCIAS.....407

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Fotografía post mortem....121
Figura 2. Cámara-fusil (1896)....121
Figura 3. Cámara-metralleta (1934)....122
Figura 4. Muerte de un miliciano (1936)....123
Figura 5. Ejecución de Nguyen Van Lem (1968)....123
Figura 6. Linchamientos racistas en Estados Unidos (1920)....124
Figura 7. Decapitación en Costa de Marfil (1900)....124
Figura 8. Decapitaciones durante la Guerra del Rif (1927)....125
Figura 9. Masacre en Filipinas (1906)....125
Figura 10. Supervivientes de los Andes posan con restos humanos (1972)....128
Figura 11. Pablo Escobar fotografía varios cadáveres....128
Figura 12. Cadáver de Che Guevara (1967)....129
Figura 13. Cadáver de Pablo Escobar (1993)....129
Figura 14. Ejecución de una mujer judía en Ucrania (1942)....130
Figura 15. Ejecución de un hombre judío en Ucrania (1943)....130
Figura 16. El fotógrafo de Mauthausen (2018) II....131
Figura 17. El fotógrafo de Mauthausen (2018) I....131
Figura 18. El fotógrafo de Mauthausen (2018) III....131
Figura 19. Mujeres francesas lanzan monedas a niños en Vietnam (1901)....137
Figura 20. Accidente del dirigible Hindenburg (1937)....137
Figura 21. Masacres durante la Segunda Guerra Mundial (1941)....138
Figura 22. Asesinato de John F. Kennedy (1963)....138
Figura 23. Peeping Tom (1960) I....142
Figura 24. Peeping Tom (1960) II....142
Figura 25. Peeping Tom (1960) III....143
Figura 26. Peeping Tom (1960) IV....143
Figura 27. Peeping Tom (1960) V....144
Figura 28. Peeping Tom (1960) VI....144
Figura 29. Peeping Tom (1960) VII....145
Figura 31. El estado de las cosas (1982) I....147
Figura 32. El estado de las cosas (1982) II....148
Figura 33. C'est arrivé près de chez vous (1992) I....149
Figura 34. C'est arrivé près de chez vous (1992) II....149
Figura 35. C'est arrivé près de chez vous (1992) III....150
Figura 36. C'est arrivé près de chez vous (1992) IV....150
Figura 37. Christine (2016) I....154
Figura 38. Christine (2016) II....154

Figura 39. Network (1976)....155
Figura 40. Videodrome (1983)....155
Figura 41. La muerte en directo (1986)....158
Figura 42. Joker (2019)....158
Figura 43. Muerte de Lady Di (1997)....162
Figura 44. Asesinatos en Bosnia (1995)....162
Figura 45. Kiabiete Metuktire graba con su cámara en el Amazonas....170
Figura 46. Agresión policial a Rodney King (1992)....173
Figura 47. Saqueos durante los disturbios en Los Ángeles (1992) I....177
Figura 48. Saqueos durante los disturbios en Los Ángeles (1992) II....178
Figura 49. Saqueos durante el huracán Katrina (2005) I....182
Figura 50. Saqueos durante el huracán Katrina (2005) II....182
Figura 51. Saqueos durante el huracán Katrina (2005) III....183
Figura 52. Saqueos durante el huracán Katrina (2005) IV....183
Figura 53. Henry, retrato de un asesino (1986) I....188
Figura 54. Henry, retrato de un asesino (1986) II....188
Figura 55. Henry, retrato de un asesino (1986) III....189
Figura 56. Henry, retrato de un asesino (1986) IV....189
Figura 57. El silencio de los corderos (1991)....190
Figura 58. Benny's Video (1992) I....193
Figura 59. Benny's Video (1992) II....193
Figura 60. Benny's Video (1992) III....194
Figura 61. Benny's Video (1992) IV....194
Figura 62. Benny's Video (1992) V....195
Figura 63. Historias del Kronen (1995) I....195
Figura 64. Historias del Kronen (1995) II....196
Figura 65. Historias del Kronen (1995) III....196
Figura 66. Tesis (1996) I....202
Figura 67. Tesis (1996) II....202
Figura 68. Tesis (1996) III....203
Figura 69. Tesis (1996) IV....203
Figura 70. Tesis (1996) V....204
Figura 71. Tesis (1996) VI....204
Figura 72. Tesis (1996) VII....205
Figura 73. Tesis (1996) VIII....205
Figura 74. Kika (1993) I....208
Figura 75. Kika (1993) II....208
Figura 76. Kika (1993) III....209
Figura 77. Kika (1993) IV....209
Figura 78. Copycat (1995) I....210
Figura 79. Copycat (1995) II....211

Figura 80. Copycat (1995) III....211
Figura 81. Copycat (1995) IV....211
Figura 82. Copycat (1995) V....212
Figura 83. Abu Ghraib (2003) I....219
Figura 84. Abu Ghraib (2003) II....219
Figura 85. As bestas (2022) I....222
Figura 86. As bestas (2022) II....222
Figura 87. As bestas (2022) III....222
Figura 88. As bestas (2022) IV....223
Figura 89. As bestas (2022) V....223
Figura 90. As bestas (2022) VI....223
Figura 91. Grabación de Luka Magnotta matando un gato (2012)....224
Figura 92. El Caballero Oscuro (2008)....224
Figura 93. 15 minutos (2001) I....228
Figura 94. 15 minutos (2001) II....228
Figura 95. 15 minutos (2001) III....229
Figura 96. 15 minutos (2001) IV....229
Figura 97. 15 minutos (2001) V....229
Figura 98. 15 minutos (2001) VI....230
Figura 99. Nightcrawler (2014) I....232
Figura 100. Nightcrawler (2014) II....232
Figura 101. Nightcrawler (2014) III....233
Figura 102. Nightcrawler (2014) IV....233
Figura 103. Mean Girls (2024)....240
Figura 104. Física o química: La nueva generación (2025)....240
Figura 105. Cartel publicitario de Port Authority, Nueva York....245
Figura 106. Aplicación de smartphone Vigilante....246
Figura 107. Smartphones en protestas contra la policía I....255
Figura 108. Smartphones en protestas contra la policía II....255
Figura 109. Muerte de George Floyd (2020)....256
Figura 110. Tiroteo de Jacob Blake (2020)....256
Figura 111. Muerte de Nahel Merzouk (2023)....257
Figura 112. Les Misérables (2019) I....258
Figura 113. Les Misérables (2019) II....258
Figura 114. Emma y el jaguar negro (2024) I....259
Figura 115. Emma y el jaguar negro (2024) II....259
Figura 116. Emma y el jaguar negro (2024) III....259
Figura 117. Years and Years (2019) I....261
Figura 118. Years and Years (2019) II....261
Figura 119. La semilla de la higuera sagrada (2024) I....263
Figura 120. La semilla de la higuera sagrada (2024) II....263

Figura 121. La semilla de la higuera sagrada (2024) III..... 263
Figura 122. La semilla de la higuera sagrada (2024) IV..... 264
Figura 123. La semilla de la higuera sagrada (2024) V..... 264
Figura 124. La semilla de la higuera sagrada (2024) VI..... 265
Figura 125. Guerra de Ucrania (2022-2025) I..... 270
Figura 126. Guerra de Ucrania (2022-2025) II..... 270
Figura 127. Genocidio en Gaza (2023-2025) I..... 271
Figura 128. Genocidio en Gaza (2023-2025) II..... 271
Figura 129. Milicianos sirios se fotografían tras la caída del régimen (2024)..... 274
Figura 130. Celebración de la caída del régimen de Bashar al-Ásad (2024)..... 274
Figura 131. Ataque terrorista en Christchurch (2019)..... 277
Figura 132. Domino (2019) I..... 279
Figura 133. Domino (2019) II..... 280
Figura 134. Black Mirror (2013) I..... 283
Figura 135. Black Mirror (2013) II..... 283
Figura 136. Retos virales en redes..... 286
Figura 137. Nerve (2016) I..... 286
Figura 138. Nerve (2016) II..... 287
Figura 139. Nerve (2016) III..... 288
Figura 140. Nerve (2016) IV..... 289
Figura 141. Nerve (2016) V..... 290
Figura 142. Scare Campaign (2016) I..... 293
Figura 143. Scare Campaign (2016) II..... 293
Figura 144. Scare Campaign (2016) III..... 293
Figura 145. Dos mujeres se hacen un selfi después de sufrir un accidente..... 296
Figura 146. Fall (2022) I..... 300
Figura 147. Fall (2022) II..... 300
Figura 148. Fall (2022) III..... 301
Figura 149. Fall (2022) IV..... 301
Figura 150. Fall (2022) V..... 302
Figura 151. Fall (2022) VI..... 302
Figura 152. Fall (2022) VII..... 303
Figura 153. Fall (2022) VIII..... 303
Figura 154. Fall (2022) IX..... 303
Figura 155. Intento de asesinato de Donald Trump (2024)..... 305
Figura 156. True Detective (2024)..... 305
Figura 157. Grabar en situaciones peligrosas..... 305
Figura 158. The Brave One (2007) I..... 309
Figura 159. The Brave One (2007) II..... 309
Figura 160. The Brave One (2007) III..... 309
Figura 161. Guns Akimbo (2019) I..... 318

Figura 162. Guns Akimbo (2019) II....318
Figura 163. Seung-Hui Cho apunta a cámara con su arma (2007)....324
Figura 164. Pekka-Erik Auvinen apunta a cámara con su arma (2007)....324
Figura 165. Elliot Rodger comenta su futura masacre en un vídeo (2014)....326
Figura 166. Nikolas Cruz anuncia en un vídeo su masacre (2018)....326
Figura 167. Jason Granger comparte un vídeo de la bicicleta que ha robado (2017).. 328
Figura 168. Hannah Sabata enseña y comparte los bienes que ha robado (2012)..... 328
Figura 169. Asesinato de un policía y su mujer en Francia (2016)....329
Figura 170. Novatadas en la Universidad Complutense (2019)....331
Figura 171. Ostentación en redes de narcotraficantes (2023).... 331
Figura 172. La cena (2017) I....335
Figura 173. La cena (2017) II....335
Figura 174. Botines de los saqueadores durante el huracán Sandy (2012).... 336
Figura 175. Perfil de Facebook de Derek Medina (2015)....341
Figura 176. Train surfing....343
Figura 177. Ghost riding.... 343
Figura 178. Happy slapping I....344
Figura 179. Happy slapping II....344
Figura 180. Acoso escolar en San Blas (2019).... 345
Figura 181. Acoso escolar en Singapur (2025).... 345
Figura 182. Agresión sexual múltiple en un autobús en Marruecos (2017)....347
Figura 183. Agresión sexual a una menor en Marruecos (2018).... 347
Figura 184. Agresiones homófobas en Rusia (2014).... 348
Figura 185. Crímenes de guerra en Libia (2019).... 352
Figura 186. El caso de Vester Flanagan (2015)....353
Figura 187. El caso de Steve Stephens (2017).... 353
Figura 188. Asalto al Capitolio de Estados Unidos (2021)....354
Figura 189. Tiroteo en directo con la policía en Rusia (2016)....357
Figura 190. Un hombre dispara a la policía en directo (2017)....357
Figura 191. Un hombre se enfrenta a la policía en directo (2023)....358
Figura 192. Un hombre se encierra en casa durante un tiroteo con la policía (2024).. 358
Figura 193. Agresión en directo en Burdeos (2016).... 359
Figura 194. Tortura grabada en directo en Chicago (2017).... 360
Figura 195. Una mujer ata con cinta a la pared a su bebé (2017).... 360
Figura 196. Maltrato doméstico grabado en directo (2021)....361
Figura 197. Allanamiento y asesinato grabado en directo (2016)....363
Figura 198. Hombre graba su inmolación en directo (2018).... 364
Figura 199. Un hombre dispara en una tienda (2022)....364
Figura 200. Un joven graba un tiroteo en supermercado (2024)....365
Figura 201. Matanza en instituto (2024).... 366
Figura 202. Agresión con un martillo en México (2024) I.... 367

Figura 203. Agresión con un martillo en México (2024) II..... 367
Figura 204. Render 3D de proyecto urbanístico.....405

RESUMEN

Esta investigación analiza el papel de la cámara -y, específicamente, de su integración en los *smartphones*- en la transformación de la vida social contemporánea, a través del estudio de un fenómeno emergente y extremo: los crímenes grabados y compartidos en redes sociales. Lejos de abordar estos sucesos como desviaciones individuales o expresiones de la decadencia moral, el estudio propone comprenderlos como síntomas de una reestructuración más amplia del mundo social, epistemológica y ética, donde la cámara se ha convertido en un objeto central. Para ello, se propone una sociología de la cámara como marco analítico, capaz de considerar tanto su dimensión material e histórica como su agencia en la configuración de la experiencia humana.

El objeto de estudio se bifurca en dos elementos estrechamente interconectados: por un lado, la evolución de la cámara desde su invención hasta la actualidad, prestando especial atención a los cambios técnicos y simbólicos que la acompañan; por otro, el análisis de los crímenes grabados con teléfonos móviles y difundidos en plataformas digitales. Ambos fenómenos permiten observar la emergencia de nuevas formas de visibilidad, representación y prácticas sociales que desdibujan las fronteras tradicionales entre lo público y lo privado, lo cotidiano y lo excepcional, el espectador y el espectáculo.

La hipótesis central plantea que la presencia de la cámara en los crímenes no es anecdótica ni meramente instrumental, sino que constituye un elemento configurador de la propia acción. La posibilidad de grabar, editar y compartir imágenes en tiempo real ha introducido una mutación estructural en el uso social de la cámara, de modo que algunos crímenes no solo son registrados, sino concebidos en función de su difusión posterior. Así, se estudian diversos tipos de crímenes compartidos como expresiones extremas de una lógica mediatizada que atraviesa la vida cotidiana.

Desde un punto de vista teórico, la investigación se enmarca en un cruce interdisciplinar entre los aportes de Vilém Flusser, Bruno Latour y Pierre Bourdieu. La filosofía de la fotografía de Flusser permite entender la cámara en su importancia civilizatoria y en las consecuencias epistemológicas y socioculturales de su invención. Latour aporta una mirada sobre los objetos técnicos como actantes que reconfiguran la acción social, mientras que Bourdieu permite analizar cómo el uso de la cámara se inscribe en un campo simbólico donde se reproducen los valores de los individuos o del grupo social al que pertenecen. Desde estas ópticas combinadas, se propone, en un primer momento, un cuestionamiento de los marcos de pensamiento filosóficos y culturales

sobre la cámara instaurados desde Walter Benjamin, así como una crítica a la idea de la cámara como instrumento neutral y objetivante de la realidad en ciencias sociales.

Metodológicamente, el estudio combina una genealogía semiótico-material de la cámara -desde la fotografía analógica hasta la cámara del *smartphone*- con un análisis de casos reales y ficticios de crímenes grabados y/o compartidos. Esta aproximación permite observar cómo se articulan, en cada ejemplo, los avances técnicos, los marcos culturales y las prácticas sociales del dispositivo.

Las conclusiones principales de la investigación indican que la cámara ha adquirido una centralidad inédita en la vida social, actuando como mediadora de experiencias, configuradora de subjetividades y desencadenante de acciones. Su presencia ha dejado de ser puntual para convertirse en estructural, hasta el punto de ser impensable, para muchos sujetos, una vida sin cámara. Esta ubicuidad ha generado nuevas formas de experiencia del mundo, marcadas por la inmediatez, la constante necesidad de visibilizarse y la disolución de los límites contextuales de la cámara. En este escenario, la aparición de lo que podría denominarse un *instinto de grabar* -una pulsión por registrar y compartir cada instante, incluso a costa de la vida propia o ajena- constituye uno de los hallazgos más significativos de la investigación.

Asimismo, el análisis muestra que la democratización del acceso a la cámara ha transformado los criterios tradicionales de selección de lo representable. Ya no se graban solo momentos excepcionales ni a personas extraordinarias: todo puede ser imagen, y cualquiera puede ser captado por la cámara. Los crímenes compartidos son, en este sentido, un síntoma extremo de una dinámica más general, en la que todo hecho tiende a ser capturado por la cámara.

La investigación concluye que la cámara no puede ser pensada como una herramienta neutral ni como un mero instrumento de registro. En tanto objeto técnico, cultural y social, opera como un actante que estructura y redefine las coordenadas de lo visible, lo pensable y lo posible. En el caso de los crímenes compartidos, su agencia se manifiesta de forma especialmente evidente, revelando cómo la cámara no solo representa la realidad, sino que la configura. Proponer una sociología de la cámara implica, por tanto, intentar desarrollar nuevas categorías analíticas y marcos de reflexión que permitan comprender un mundo en el que ya no hay acto que no pueda, potencialmente, convertirse en imagen.

ABSTRACT

This research examines the role of the camera -and, more specifically, its integration into smartphones- in the transformation of contemporary social life, through the study of an emerging and extreme phenomenon: crimes that are recorded and shared on social media. Rather than approaching these events as individual deviant acts or mere expressions of moral decay, the study proposes to understand them as symptoms of a broader social, epistemological, and ethical restructuring, in which the camera has become a central object. To this end, it proposes a sociology of the camera as an analytical framework capable of addressing both its material and historical dimensions and its agency in shaping human experience.

The object of study is divided into two closely interconnected components: on the one hand, the evolution of the camera from its invention to the present, with particular attention to the technical and symbolic changes involved; on the other, the analysis of crimes recorded with mobile phones and disseminated through digital platforms. Both phenomena enable the observation of emerging forms of visibility, representation, and social practices that blur traditional boundaries between the public and the private, the everyday and the exceptional, the spectator and the spectacle.

The central hypothesis is that the presence of the camera in such crimes is neither anecdotal nor merely instrumental, but rather constitutive of the action itself. The possibility of recording, editing, and sharing images in real time has introduced a structural mutation in the social use of the camera, to the extent that some crimes are not only documented but conceived with their subsequent dissemination in mind. The study thus examines various types of shared crimes as extreme expressions of a media logic that permeates everyday life.

Theoretically, the research operates at the intersection of contributions by Vilém Flusser, Bruno Latour, and Pierre Bourdieu. Flusser's philosophy of photography provides a lens through which to grasp the civilizational significance of the camera and the epistemological and sociocultural consequences of its invention. Latour's perspective on technical objects as actants that reconfigures social action informs the understanding of the camera's agency, while Bourdieu enables an analysis of how camera use is inscribed within a symbolic field that reproduces the values of individuals or social groups. From this interdisciplinary foundation, the study first challenges the philosophical and cultural frameworks about the camera established since Walter Benjamin, and offers a critique of the idea of the camera as a neutral and objective recording device in the social sciences.

Methodologically, the research combines a semiotic-material genealogy of the camera -from analog photography to the smartphone camera- with an analysis of real and fictional cases of recorded and/or shared crimes. This approach allows for an observation of how technical advancements, cultural frameworks, and social uses of the device are articulated in each example.

The main findings of the research indicate that the camera has acquired unprecedented centrality in social life, acting as a mediator of experiences, a shaper of subjectivities, and a trigger of actions. Its presence has ceased to be occasional and has become structural, to the extent that, for many individuals, life without a camera is inconceivable. This ubiquity has generated new ways of experiencing the world, marked by immediacy, a constant need for self-visibility, and the dissolution of contextual boundaries around camera use. In this scenario, the emergence of what might be termed a "recording instinct" -a drive to capture and share every moment, even at the cost of one's own or others' lives- stands out as one of the most significant findings of the study.

Furthermore, the analysis shows that the democratization of access to the camera has transformed traditional criteria for selecting what is representable. No longer are only exceptional moments or extraordinary people captured: anything can become an image, and anyone can be recorded. Shared crimes thus appear as an extreme symptom of a more general dynamic in which every event tends to be captured by the camera.

The study concludes that the camera cannot be understood as a neutral tool or as a mere instrument of documentation. As a technical, cultural, and social object, it operates as a structuring agent that redefines the coordinates of what is visible, thinkable, and possible. In the case of shared crimes, its agency becomes particularly evident, revealing how the camera does not merely represent reality but helps to configure it. Proposing a sociology of the camera therefore entails trying to develop new analytical categories and frames of thought to understand a world in which no act is exempt from potentially becoming an image.

You need a witness just to know you're there
From the tips of your fingers, every strand of hair
You know someone's watching you, watching me, watching you
And all that we look upon
You may not know me but you feel my stare
And if she sees you, it changes you
Rearranges your molecules
And if you see her, it changes her

Andrew Bird, *Roma Fade*

Acuden las perdices al borde del abismo
a ver atardecer. Tal vez en otra vida
una de estas perdices fuera Egeo, esperando.
Entre matas de mirto y de retama,
capiteles caídos y piedras que parecen
pensarnos, las perdices
a veces se detienen y miran a la cámara,
como posando para los turistas
que, al no poder rezar, sacan fotos de todo.
Lo que un día fue fe hoy es fotografía.
En vez de venerar, sacamos fotos
de las perdices, del atardecer,
de las piedras, del cielo, de un amigo,
del ángulo de sombra, del detalle del mirto
que crece en una grieta.
Sacamos fotos de nuestra ansiedad,
las guardamos y ya nunca jamás
volveremos a verlas.
Después de largo rato contemplando
el mar, el horizonte, los matices
de la luz en las nubes, el perfil
de las islas, el templo,
lo que queda del templo,
a los demás turistas, cada uno
haciendo más o menos la misma foto
de la fe que nos falta,
nos vamos, agotados,
hacia donde el vacío pese menos,
a un lugar donde nada te pida sentir nada,
damos la espalda al templo, al día, al mar
descendemos igual que desciende del cielo
una luz que parece de ceniza cernida.

Juan Vicente Piqueras. *Perdices*

I. INTRODUCCIÓN

En 2007 Anthony Anderson y dos amigos hallaron en el suelo de la calle a Christine Lakinski, de 59 años, que había tropezado volviendo a casa. En lugar de ayudarla, Anderson le roció con un cubo de agua, orinó sobre ella y la cubrió con espuma de afeitar, mientras uno de sus amigos grababa la escena con su móvil, Anderson decía a cámara: "Esto es material para Youtube". Christine Lakinski, que adolecía de diversas condiciones médicas, murió allí mismo y Anderson fue condenado a tres años de cárcel.

Este es solo un ejemplo de los cientos de crímenes que han sido grabados y compartidos en internet desde que existe la posibilidad de hacerlo. Habitualmente se considera que la escena descrita retrata la cultura narcisista actual, en la que la gente se hace selfis compulsivamente, como sujetos pasivos del capitalismo neoliberal, sin organizarse para luchar contra nada, sin creer en lo colectivo. Este momento capturaría la degradación moral de nuestra sociedad, nos mostraría los horrores de los que son capaces los seres humanos y lo que hacen cuando poseen un altavoz al mundo. La vida ha cambiado, la imagen nos está devorando, y ya no somos lo que éramos. Vivimos alienados, separados de nosotros mismos y del resto, en una *sociedad del espectáculo* que ha llegado hasta sus últimas consecuencias (Debord, 2015). Ya no hay vuelta atrás, ni camino hacia delante. Los jóvenes, que constituyen la esperanza de futuro, son adictos a las redes y están obsesionados con tomar imágenes de ellos mismos y compartirlas con el mundo. Las nuevas generaciones suponen el final del sueño ilustrado, pues participan de una cultura en la que ya no se puede diferenciar entre lo que es y no es real, volviéndose indistinguible lo privado y lo público, lo verdadero y lo falso.

Esta es la manera en la que una tesis sobre los crímenes grabados y compartidos en redes sociales podría empezar, para concluir exactamente en el mismo punto 300 páginas después. Eso es lo que podría enunciar si siguiera la estela de muchos de los pensadores del último siglo. Me dedicaría entonces a repetir con otras palabras, y encarnado en un nuevo ejemplo, lo que piensan y juzgan del mundo en el que nací y he crecido. Pero eso no es lo que haré, ya que es posible que esta síntesis de lo que he leído y escuchado reiteradamente sea verdad, pero también puede que no sea toda la verdad. De hecho, desde los marcos de pensamiento -tanto misoneístas como tecno-utópicos- sobre el que estamos pensando el mundo actual, hay toda una serie de problemas esenciales que no conseguimos resolver, entre ellos, los crímenes compartidos en redes sociales y las consecuencias de la invención de la cámara como objeto socio-técnico en nuestra cultura. Estos son los dos objetos de estudio en los que centraré esta investigación, objetos íntimamente

relacionados y que a la vez permiten analizar la sociedad presente y mostrar algunas de sus contradicciones. El caso de Anthony Anderson es uno de los ejemplos más representativos de un nuevo paradigma antropológico en el que la hipervisibilización del mundo a través de la cámara se ha convertido en uno de los motores principales de nuestras economías y nuestras vidas (Beller, 2006; Zafra, 2018; Wu, 2020).

Por otro lado, como parte de mi formación predoctoral, he impartido diferentes asignaturas en el Grado de Periodismo de la Universidad Complutense, a quienes pregunté en qué situaciones está la cámara en su día a día. La respuesta siempre era: en todas partes. Aunque esto sea fácil de afirmar, lo que transmite su respuesta es su vivencia de la realidad, como personas que han nacido entre 2001 y 2005: para las nuevas generaciones toda la realidad es *con* cámara, hasta el punto de dar por sentada su presencia en el mundo y resultando impensable la vida sin ella. Así, la cámara puede ahora ocupar cualquier rincón de la realidad, ya no está circunscrita a ninguna situación particular. Hasta el punto de estar en manos de los perpetradores de crímenes cuando los cometen. Entender y dimensionar cómo la cámara ha cambiado el mundo desde su invención hasta su inclusión en los *smartphones* es el objetivo principal de esta investigación, en la que se intentará plantear una "sociología de la cámara" que permita el análisis profundo de estas transformaciones.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta investigación se centrará en dos objetos de estudio: la cámara y los crímenes grabados y compartidos en redes sociales. Cada uno de ellos precisa de un estado de la cuestión específico y se han separado en dos apartados.

II.I LA CÁMARA

Antes de comenzar con la revisión del estado de la cuestión sobre la cámara, es necesario mencionar que la exploración de los antecedentes teóricos sobre este aparato se realizará posteriormente, en los capítulos 1.1 y 1.2, titulados respectivamente "La cámara en el pensamiento contemporáneo" y "La cámara en ciencias sociales", donde se llevará a cabo una discusión crítica y en profundidad sobre ellos. Esto se debe a que, aunque los estudios sobre la cámara han sido muy numerosos, las perspectivas de análisis hegemónicas sobre este objeto han dejado a menudo de lado toda una serie de cuestiones conceptuales o metodológicas que son precisamente las que eran necesarias para encarar el estudio sobre su papel en los crímenes grabados y compartidos. A continuación, se revisarán a los autores y autoras que han investigado sobre este objeto desde ópticas innovadoras y que han servido de base para este proyecto doctoral.

El acercamiento que se realizará a la cámara será semiótico-material partiendo de la Teoría del Actor-Red -TAR a partir de ahora- (Latour, 1998), y considerándola un actante que, según su materialidad, produce distintas interacciones sociales y estructura dinámicas socioculturales. Los autores que se han acercado a la fotografía desde la perspectiva de su materialidad y el análisis de sus evoluciones técnicas a partir de un marco socio-técnico son Edgar Gómez Cruz, Eric T. Meyer, Amparo Lasén -quienes, además, han trabajado conjuntamente en distintas ocasiones-, Nancy A. Van House y Jonas Larsen. Entre los artículos a destacar se encuentran "Digital Photography" (Meyer, 2008), "Practices and Flows of Digital Photography: An Ethnographic Framework" (Larsen, 2008), "Personal photography, digital technologies and the uses of the visual" (Van House, 2011) y "Self-(re)presentation in mobile communication practices" (Lasén, 2020); los libros *De la cultura Kodak a la imagen en red* (Gómez Cruz, 2012) y *Digital Snaps. The New Face of Photography* (Larsen & Sandbye, 2013); y, muy especialmente, el artículo

"Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography" (Gómez Cruz & Meyer, 2012), donde los autores realizan un recorrido por la historia de la fotografía en función de los distintos avances de la cámara hasta la llegada del *smartphone*.

En lo que respecta al estudio de la cámara como artefacto político o como actante no-humano con agencia -es decir, con capacidad de acción- cabe mencionar diversos estudios. Estas investigaciones parten de las ideas de Langdon Winner o de Bruno Latour sobre la agencia de los objetos para analizar la cámara. En primer lugar, "Design of the Absurd" de Dave Kemp (2013), en el que el autor desarrolla su propio aparato, un dispositivo que capta un solo píxel como imagen. En segundo lugar, "Clipping us together: The case of the Google Clips camera" de Oshri Bar-Gil (2020), en el que analiza la nueva cámara automática Google Clips. En tercero, "The Good Drone: How Social Movements Democratize Surveillance" de Austin Choi-Fitzpatrick (2020) donde analiza las posibilidades políticas de la cámara integrada en un dron. Por último, en "The security captor, captured. Digital cameras, visual politics and material semiotics" Rune Saugmann (2020) analiza las implicaciones políticas de la cámara digital y la facilidad para compartir imágenes en la era de internet. Los tres primeros estudios no se acercan a la cámara en sí misma, sino a distintas evoluciones tecnológicas que la modifican. Solo se estudia su agencia cuando la cámara es alterada técnicamente, produce imágenes automáticamente o se ve mezclada con otra tecnología como el dron. Otros artículos que tienen en cuenta a la cámara como actante en redes socio-técnicas desde la TAR -esta vez en contextos socioculturales específicos-, son "Tourist Photography in Peru: An Actor-Network Theory Approach to Images Posted Online" (Guelke, 2015) y "Mediated Visions: Early Photography of the Middle East and Orientalist Network" (Behdad, 2017).

Como se puede apreciar, la literatura alrededor de la materialidad de la cámara y su agencia es bastante escasa. Aunque la TAR existe desde hace décadas, suponiendo una de las perspectivas más pertinentes a la hora de analizar la agencia de actantes no-humanos y habiendo estudiado todo tipo de objetos, no ha sido utilizada hasta hace muy poco para estudiar la cámara. Dos de los autores mencionados, René Saugmann y Austin Choi-Fitzpatrick constatan en sus artículos los vacíos teóricos a su alrededor:

> Las fotografías son celebradas. Las cámaras son ignoradas. La falta de atención lleva a la falta de teorización. Como dispositivos, las cámaras son a menudo estudiadas oblicuamente a través de su progenie, la fotografía. Cuando se discute sobre las cámaras, parecen que son solo conocidas por su fruto. La imagen suele ser lo único sobre las cámaras que es de relevancia cultural y política -las formas y modos de producción de la fotografía desaparecen-. No obstante, las cámaras son una tecnología con una historia propia. No existen y ya; más bien, su

significado es político, cultural, discutido y en constante movimiento. La cámara precede a la fotografía[1] (Choi-Fitzpatrick, 2020, pp. 115-116).

Hasta ahora, la idea de que las cámaras tienen agencia ha recibido poca atención en los debates académicos [...]. El foco ha estado en las imágenes como representación, sus interpretantes y los esquemas a los que recurrimos para entender sus sentidos, no en la cámara y en los medios que permiten todo ello (Saugmann, 2020, p. 131).[2]

La cámara digital sigue siendo la tecnología que se da perfectamente por sentada, raramente visible, incluso en investigaciones que no podrían haber sido realizadas sin una cámara (Saugmann, 2020, p. 132).[3]

Esta investigación se centrará en la cámara como objeto, que se utilizará como filtro para entender algunas dinámicas socioculturales recientes, situándola al nivel de importancia que estos autores le conceden. Pues, aunque estos estudios están abriendo nuevas líneas de pensamiento a su alrededor, todavía queda mucho por reflexionar sobre la agencia de la cámara y su capacidad de hacer política. Una de las pocas investigadoras que ha analizado el sentido político del acto fotográfico es Ariella Azoulay, en obras como *The Civil Contract of Photography* (2008) y *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (2012). En sus textos, partiendo de las ideas de Thomas Hobbes, Azoulay desarrolla una amplia y compleja teoría sobre la cámara en torno a las relaciones de poder que se generan en el momento fotográfico, en el cual están presentes la cámara, el fotógrafo, el sujeto fotografiado y el espectador. En ese acto se generaría una "ciudadanía" o una comunidad política, en parte real y en parte imaginada, en la que no existe un poder soberano que medie en las relaciones sociales (Azoulay, 2008). Aunque su propuesta es muy rica e innovadora, no presta tanta atención a la cámara como a imágenes de situaciones de desastre y violencia o debates filosóficos sobre la fotografía en relación con la ciudadanía y la gobernanza; por lo que no resulta muy cercana a los temas que aquí se analizarán.

[1] Durante toda la tesis doctoral se situarán las traducciones en el cuerpo de texto y las citas originales en las notas al pie. Las traducciones son de la autoría del investigador.
"Photographs are celebrated. Cameras are ignored. Inattention breeds under-theorization. As devices, cameras are often addressed obliquely, through their progeny, the photograph. When cameras are discussed, it seems they are only known by their fruit. The image is often the only thing about cameras that is of cultural and political importance—the means and mode of the photograph's production disappear into the background. Yet cameras are a technology with a history all their own. They do not simply exist; rather, their meaning is political, cultural, contested, and in flux".
[2] "So far, the idea that cameras have agency has received little attention in scholarly debates [...]. Images-as-representation, their interpretants, and the schemes we draw upon in making sense of them have been in focus, not the cameras and media that afford all this".
[3] "The digital camera remains the perfect taken-for-granted technology, rarely visible even in research that could not have been made without cameras".

II.II. LOS CRÍMENES COMPARTIDOS

Como el escenario elegido para profundizar sobre la cámara ha sido la violencia y el crimen y, en concreto, los crímenes grabados para ser compartidos en redes sociales, es también necesario llevar a cabo un estado de la cuestión específico sobre este tema. La primera mención en España de crímenes perpetrados para ser grabados -los llamados *snuff movies*- fue la de Román Gubern en 1989 en *La imagen pornográfica y otras patologías ópticas* -que inspiró a Alejandro Amenábar en la concepción de *Tesis* (1996).

Varios de los artículos a nivel internacional sobre crímenes cometidos para ser grabados y compartidos han sido publicados en dos de las revistas más relevantes dentro del ámbito de la criminología: *Crime, Media, Culture: An International Journal* y *British Journal of Criminology: An International Review of Crime and Society*. La primera revista ha publicado dos artículos sobre este tema: "Crime, media and the will-to-representation: Reconsidering relationships in the new media age" de Majid Yar (2012) y "Digitizing Rape Culture: Online Sexual Violence and the Power of the Digital Photograph" de Alexa Dodge (2015). Por su parte, el *British Journal of Criminology* ha publicado "Why do offenders tape their crimes? Crime and punishment in the age of the selfie" de Sveinung Sandberg y Thomas Ugelvik (2017). Es importante recalcar que prácticamente toda la literatura pertinente ha sido publicada en inglés, especialmente por académicos del Reino Unido. Los editores de la revista *Crime, Media, Culture* son los precursores de la denominada *criminología visual* (Brown & Carrabine, 2019), paraguas teórico que define sus publicaciones, y bajo el cual también se resguardan Sandberg y Ugelvik en su artículo publicado en *British Journal of Criminology*.

El primer artículo que analiza los crímenes compartidos es "Crime, media and the will-to-representation: Reconsidering relationships in the new media age" de Majid Yar (2012), paradójicamente, más lúcido que los que se han publicado posteriormente. Yar, experto en la relación entre nuevos medios y conducta criminal, no solo identifica un nuevo tipo de crimen, sino que también realiza un agudo análisis a través de casos reales que explica de forma muy convincente el fenómeno. Además de efectuar un recorrido sobre la relación entre crímenes y medios de comunicación, Yar entiende los crímenes compartidos desde la necesidad de afirmar la identidad en la cultura contemporánea.

El segundo artículo publicado al respecto es "Performing crime and justice" de Raymond Surette (2015). Aunque en un primer momento parece que se centra -basándose en las ideas de Yar-, en los crímenes cometidos para ser compartidos, denominándolos *performance crimes,* el

artículo de Surette explora de forma general las relaciones entre nuevos medios y criminalidad. En ocasiones desde la misma perspectiva que Yar, y en otras examinando el impacto de internet y las redes sociales en la justicia -tema que guarda poca relación con los crímenes compartidos-. Surette no analiza tan en profundidad este fenómeno y sitúa más el foco en la información que compartimos involuntariamente, así como en la relación de la justicia y las fuerzas del orden con esa información.

El tercer artículo se titula "Digitizing rape culture: Online sexual violence and the power of the digital photograph", de Alexa Dodge (2015). Este documento analiza tres casos de violencia sexual en los que se compartieron imágenes en internet. Estudia la cultura del acoso y la violación trasladada a las redes sociales, acercándose al fenómeno desde las ideas de Judith Butler sobre la fotografía, la tortura y la digitalización del mal. Dodge centra su análisis en las víctimas y en las imágenes para entender de qué manera la violencia sexual se normaliza, legitima, perpetúa y agrava a través de las redes sociales. Resulta una lectura muy relevante para conocer de cerca los estragos causados, no solo por las agresiones sexuales, sino también por la difusión de sus imágenes en internet -lo que llevó a algunas de las víctimas a quitarse la vida-.

En "Why do offenders tape their crimes? Crime and punishment in the age of the selfie", siguiendo la perspectiva de la denominada *criminología visual,* Sandberg y Ugelvik (2017) analizan el papel de las imágenes y la cámara en los crímenes que estudian. Analizan varios casos ocurridos en Noruega, para lo que proporcionan las transcripciones de los procesos judiciales. Este es el artículo más empírico y menos teórico y resultará muy útil para entender por qué ciertos criminales graban sus crímenes, aunque no por qué los comparten, ya que, salvo uno, los casos que citan no fueron difundidos públicamente.

Otra aportación es el capítulo titulado "Performing Murder on Live televisión and social media", dentro del libro *Legacies of the Degraded Image in Violent Digital Media*, de Stuart M. Bender (2017), donde el autor afronta estéticamente las imágenes de algunos crímenes compartidos, siendo el primer investigador que analiza los crímenes cometidos en directo ante la cámara.

El libro que más exhaustivamente se dedica a casos de asesinato compartidos en redes sociales es *Social media homicide confessions: Stories of killers and their victims* de Elizabeth Yardley (2018). Esta publicación analiza casos en los que los perpetradores de homicidios utilizaron las redes sociales para confesar sus crímenes, explorando cómo estas plataformas se convierten en espacios donde se negocia la identidad, la culpa y la notoriedad. Dos de los casos que examina en profundidad son de los más conocidos y relevantes para esta investigación, pues los criminales fotografiaron y compartieron imágenes de sus asesinatos.

Finalmente, existen varios artículos que se acercan a temáticas relacionadas pero que no analizan los crímenes grabados y compartidos en redes sociales más graves: "Why do people record and post illegal material? Excessive social media use, psychological disorder, or both?" (Drouin & Miller, 2015), en el que se examinan las motivaciones detrás de la publicación de contenidos ilegales en redes sociales, considerando factores como el uso excesivo de estas plataformas y posibles trastornos psicológicos; "The interface between homicide and the Internet. A classification" (Liem & Geelen, 2019), artículo en el que se exploran las distintas relaciones entre internet y los homicidios, estableciendo varias categorías, una de las cuales encaja con lo que se ha denominado "crímenes compartidos"; "A social network of crime: A review of the use of social networks for crime and the detection of crime" (Drury *et al.,* 2022), donde se realiza una taxonomía de delitos *online* como el fraude, el acoso, los robos o la difamación; "Life sharing or crimes sharing: an investigation on crime learning from China short-form video platforms" (He & Luo, 2023), en el que estudian las plataformas de vídeos cortos en China en el aprendizaje y reproducción de comportamiento delictivos, incluyendo la difusión de ciertos crímenes menores.

III. MARCO TEÓRICO

Elegir un marco teórico para estudiar, tanto la cámara como los crímenes compartidos, ha sido la decisión más compleja de la tesis. Se han escogido tres perspectivas diferentes pero complementarias: la filosofía de la fotografía desarrollada por Vilém Flusser, la Teoría del Actor-Red de Bruno Latour y la teoría sociológica sobre la fotografía como práctica de integración social de Pierre Bourdieu.

III.I VILÉM FLUSSER

Vilém Flusser (1920-1991) es uno de los autores que más importancia ha otorgado a la cámara en su perspectiva filosófica, colocando este objeto en el centro de sus reflexiones y analizando no solo su relevancia sociocultural, sino también epistemológica, pues para él habría transformado la forma de conocer el mundo. Sus trabajos siguen ofreciendo una perspectiva conceptual singular desde la que es posible entender muchos procesos y cambios que han desembocado en la sociedad de la imagen hiperconectada actual. Sus dos obras fundamentales son *Para una filosofía de la fotografía* (1983/2019) y *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* (1985/2017). En *Does Writing Have a Future?* (1987/2011) y *Los gestos. Fenomenología y comunicación* (1991/1994) también se acerca a cuestiones sobre la imagen y la cámara.

La teoría que Flusser plantea sobre la fotografía es compleja y se considera que establece el marco filosófico idóneo en el que situar la tentativa de la sociología de la cámara que se está planteando. La obra de Flusser destaca por su análisis clínico y su falta de prejuicios, en su contenido libre y creativo, así como en su formato, pues no cita a ningún otro pensador ni incluye una bibliografía al final de sus libros, aduciendo que esto es necesario para mantener el carácter hipotético de su propuesta (Flusser, 2019, p. 11). Menciona algunas referencias a lo largo del texto, como Ortega y Gasset, Kant, Descartes, Freud, Husserl o Marshall McLuhan, e incluye otros marcos de pensamiento tan diferentes como la Segunda Ley de la Termodinámica, la física cuántica, la matemática de la información o la cibernética. A continuación se exponen las ideas de Flusser más relevantes para el desarrollo del soporte teórico de este trabajo.

El punto de partida de sus ideas es que existen dos hitos fundamentales en el desarrollo humano: la invención de la escritura lineal y la invención de la cámara. Partir de esa

preeminencia de la cámara para la humanidad sitúa la presente investigación en un lugar que ninguna otra perspectiva ofrece. Como se podrá comprobar en los antecedentes (Capítulos 1.1 y 1.2) y se ha diagnosticado en el estado de la cuestión, la cámara ha sido obviada o solo tenida en cuenta en parcelas concretas de la realidad, no en la mutación radical del mundo que ha supuesto su invención. Asimismo, la cámara es esencial para Flusser porque la imagen es el ángulo que utiliza para entender la cultura humana, estableciendo tres periodos en su desarrollo. En primer lugar, la Prehistoria sería una época en la que el poder de las imágenes es mágico, "donde todo se repite y todo participa de un contexto pleno de significado" (Flusser, 2019, p. 14). Las imágenes aparecen como mediaciones entre el mundo y el hombre para hacérselo representable y accesible, pero esta relación acaba invirtiéndose y se transforma en una idolatría, y "en lugar de representar el mundo, lo alteran, hasta que finalmente el hombre empieza a vivir en función de imágenes creadas por él mismo" (Flusser, 2019, pp. 14-15). En el segundo milenio a.C. esta alienación frente a las imágenes, esta incapacidad para descifrarlas, lleva a una reacción con el objetivo de "des-magificarlas" (Flusser 2019, p. 22):

> Desgarrar esas pantallas para liberar al mundo ahí detrás. Su método fue arrancar de la superficie los elementos de las imágenes (pixels) y ordenarlos en líneas: la invención de la escritura lineal. Y así recodificaron el tiempo circular de la magia en el tiempo lineal. Ese fue el comienzo de la "conciencia histórica" y de la "historia" en un sentido más estricto (Flusser, 2019, p. 15).

Con la Historia aparece también el pensamiento conceptual, que consiste en "abstraer líneas a partir de superficies, esto es: producir textos y descifrarlos" (Flusser, 2019, p. 15), pero con ello el ser humano se aleja todavía más del mundo, pues los textos "no significan el mundo, significan las imágenes que ellos desgarran" (Flusser, 2019, p. 16). La escritura debía mediar entre los hombres y sus imágenes pero, al igual que había ocurrido anteriormente, también se interpuso en ello. La consecuencia fue que los humanos se volvieron incapaces de descifrar esos textos y las imágenes significadas en ellos, surgiendo una "textolatría que no es menos alucinatoria que la idolatría" (Flusser, 2019, p. 17). Según Flusser, los textos, sobre todo los científicos, se volvieron irrepresentables, creando un universo vacío, "donde ya no hay nada que explicar, y la historia llega a su fin", y es "en esta crisis de los textos donde fueron inventadas las imágenes técnicas para volver a hacer representables los textos, para cargarlos de magia, para superar la crisis de la historia" (Flusser, 2019, p. 17). Este nuevo tiempo es lo que denomina la Poshistoria[4], que habría emergido con la invención de la cámara y las imágenes técnicas, y que sería una reacción a la textolatría anterior y, en parte, una vuelta a un tiempo circular mágico, pues toda la realidad se convertiría en algo eternamente reproducible (Flusser, 2019, p. 22). Para Flusser, la ciencia y la técnica habrían "disuelto la solidez del mundo" (Flusser, 2017, p. 67),

[4] Así está traducido en la edición de La Marca Editora.

convirtiendo las líneas en puntos. Flusser describe un proceso de desintegración de las estructuras causales que antes daban coherencia y ordenaban el mundo, mostrando cómo, al seguir "los hilos hasta su núcleo", éstos se disuelven en fragmentos sin conexión, provocando una crisis en los marcos tradicionales de comprensión del universo (Flusser, 2017, p. 39). Ante la fragmentación radical de la experiencia en unidades mínimas de información, Flusser plantea que las imágenes técnicas son una forma de recomposición simbólica que busca restaurar la continuidad y el sentido:

> La desintegración de las olas en gotas, de los juicios en bits y de las acciones en actomas devela el abismo de la nada. Los puntos en los que todo se desintegra no tienen dimensión, son inmensurables. No se puede vivir en tal universo vacío con una conciencia así desintegrada. Es preciso que obliguemos a los puntos a que se junten, que los integremos, que tapemos los intervalos, a fin de concretizar el universo y tal conciencia radicalmente abstractos [...] Para nosotros se trata de un problema existencial, una cuestión de vida o muerte. La hipótesis que avanzamos es que las imágenes técnicas son una de las respuestas al problema. Las imágenes técnicas son intentos de juntar los puntos a nuestro alrededor y en nuestra conciencia de modo que formen superficies y de esta manera tapen los intervalos. Intentos de transferir los fotones, electrones y bits de información a una imagen. Esto no es viable para las manos, ojos o dedos, ya que tales elementos no son palpables, ni visibles, ni concebibles. Entonces, es preciso inventar aparatos que puedan juntar "automáticamente" tales puntos, que puedan imaginar lo que para nosotros es inimaginable. Y es preciso que estos aparatos sean dirigidos por nosotros a través de teclas, a fin de que podamos llevarlos a imaginar. La invención de estos aparatos debe preceder a la producción de las nuevas imágenes (Flusser, 2017, p. 40).

Como indica Flusser, las imágenes técnicas fueron inventadas como respuesta a esa desintegración producida por la ciencia y la técnica occidentales, con el objetivo de recomputar dicha disolución. Pero éstas habrían acabado sustituyendo al mundo tangible por un entorno visual que asumimos como real, aunque se trate de una construcción imaginaria de superficies aparentes (Flusser, 2017, p. 67). Para el filósofo, las imágenes tradicionales abstraen "la profundidad de la circunstancia, es decir, por un gesto que va de lo concreto hacia lo abstracto" (Flusser, 2017, p. 34) mientras que las tecno-imágenes son producidas "por el gesto que reagrupa puntos para formar superficies, es decir, por el gesto que va de lo abstracto a lo concreto" (Flusser, 2017, p. 34) o, dicho de otra manera, el proceso fotográfico de captar los fotones sobre una superficie sensible generaría "virtualidades concretizadas y hechas visibles" (Flusser, 2017, p. 41). Esta contraposición, entre el gesto de abstracción y el de concretización, es una de las ideas más innovadoras del análisis de Flusser. Que la cámara fuera inventada como solución a la no representatividad de los textos científicos es donde ésta adquiere un primer nivel de importancia. Jean Baudrillard comparte dicho diagnóstico sobre la aparición de las técnicas de la imagen como síntoma de la desaparición de lo real. Así, para Baudrillard, estas tecnologías habrían aparecido para ayudarnos a organizar y reorientarnos en un mundo que habría perdido su consistencia:

> No es de extrañar que la fotografía haya aparecido como médium técnico en una época, la era industrial, en la que la realidad empieza a desaparecer. Quizá esta misma desaparición de lo real suscitó esta forma técnica que podía metamorfosearse en imagen. Deberíamos revisar nuestros razonamientos simplistas respecto a la génesis de la

técnica y el mundo moderno. Quizá la técnica y los medios de comunicación no estén en el origen de esta famosa desaparición de lo real; sin duda, por el contrario, de la extenuación progresiva de la realidad proceden como una progenitura fatal, todas nuestras tecnologías (Baudrillard, 2000, p. 155).

Flusser considera la cámara como la antepasada de los aparatos que ahora se disponen a robotizar todos los aspectos de la vida (Flusser, 2019, p. 74). Las consecuencias que vislumbra a partir de su invención son de gran relevancia, pues con las imágenes técnicas "la cultura -y con ello la existencia [Dasein] en general- está a punto de modificar radicalmente su estructura" (Flusser, 2019, p. 11), o más concretamente, llevarían a "reestructurar mágicamente la "realidad" y a "transformarla en un escenario global de imágenes" (Flusser, 2019, p. 15). Para Flusser, esta transformación supondrá una "revolución epistemológica, ético-política y estética" (Flusser, 2017, pp. 66-67), y "las imágenes técnicas concentrarán los intereses existenciales de los hombres del futuro" (Flusser, 2017, p. 27), no solo desfasando categorías históricas como sociedad, política o arte, sino dando lugar a un nuevo instinto vital o disposición existencial (Flusser, 2017, p. 25). Flusser, por tanto, identifica una revolución cultural marcada por el predominio de las imágenes técnicas sobre la escritura lineal como medio de conocimiento del mundo (Flusser, 2017, p. 29)[5].

La fotografía se transforma así en matriz de sentido y referencia para la conducta, pues toda vivencia, conocimiento y valoración se puede descomponer en las fotografías vistas y evaluadas, así como cada acto puede ser analizado en relación a las fotos usadas como modelos (Flusser, 2019, p. 74)[6]. Esta lógica transforma lo histórico en espectáculo, borrando la dimensión temporal de los acontecimientos: ya no habría ninguna actividad que pueda resistirse a la fuerza de absorción de estas imágenes, ningún acto cotidiano que no quiera ser fotografiado, filmado o grabado en vídeo; todo acontecer apunta hoy a la pantalla para convertirse en imágenes eternamente repetibles en la memoria circular (Flusser, 2019, p. 24)[7]. Flusser advierte que en la

[5] "Somos testigos, colaboradores y víctimas de una revolución cultural cuyo campo de acción apenas adivinamos. Uno de los síntomas de esta revolución es la emergencia de las imágenes técnicas a nuestro alrededor. Fotografías, películas, imágenes televisivas, de vídeo y de las terminales de la computadora asumen el papel de portadores de la información antes desempeñado por los textos lineales. Ya no experimentamos, conocemos y valoramos el mundo gracias a las líneas escritas, sino a las superficies imaginadas. Como la estructura de la mediación influye en el mensaje, hay mutaciones en nuestra vivencia, nuestro conocimiento y nuestros valores" (Flusser, 2017, p. 29).

[6] "Hallarse en el universo fotográfico quiere decir vivir, conocer y evaluar el mundo en función de fotos. Cada vivencia, cada conocimiento, cada valoración puede ser descompuesta en cada una de las fotografías vistas y evaluadas. Asimismo, cada acto puede ser analizado en relación con las fotos usadas como modelos. Ahora bien, este tipo de existencia donde todo experimentar, conocer, valorar y actuar puede ser descompuesto en elementos en forma de puntos (en "bits") nos es conocido: es la existencia de los robots. El universo fotográfico y todos los universos aparáticos robotizan al hombre y a la sociedad" (Flusser, 2019, p. 74).

[7] "Las imágenes técnicas absorben toda la historia y forman una memoria eternamente rotante de la sociedad. Nada puede resistirse contra la fuerza de absorción de las imágenes técnicas: ninguna actividad artística, científica ni política, que no apunte hacia ellas, ningún acto cotidiano que no quiera ser fotografiado, filmado, grabado en vídeo. Pues todo quiere quedar eternamente en la memoria y quiere ser eternamente repetible. Todo acontecer apunta hoy a la pantalla de televisión, a la pantalla del cine, a la foto, para traducirse así en un estado de cosas. Sin embargo, de

Poshistoria los actos se realizan para la cámara -desde bodas, revoluciones o suicidios que se realizan en función de la presencia de este aparato-, pero ya no para transformar la realidad del mundo, sino desplazando el sentido de las acciones hacia el impacto mediático (Flusser, 2017, p. 84)[8].

Flusser tratando de "contribuir a la discusión sobre el tema de la "fotografía" en un espíritu filosófico" (Flusser, 2019, p. 11), ofrece una perspectiva particular para el análisis sociocultural. Si Umberto Eco (1984) planteaba la distinción entre pensadores apocalípticos e integrados, Flusser ofrece otro binomio: los observadores que tienden a enfocarse en la *decadencia* y descomposición de las estructuras tradicionales -como la familia, la clase social o el pueblo- frente a los que se centran en la *emergencia* de las transformaciones que están ocurriendo. Esta atención selectiva se debe a un apego a lo antiguo pues resulta familiar, sagrado y cargado de valores, mientras que lo nuevo resulta ajeno o banal (Flusser, 2017, pp. 90-91). Para el filósofo checo, a los analistas de lo sociocultural les cuesta reconocer los verdaderos cambios revolucionarios -como la transformación del público pasivo en participante activo en los medios- porque se siguen valorando más las formas tradicionales que lo nuevo que aparece (Flusser, 2017, pp. 90-91)[9].

---

este modo todo acto pierde al mismo tiempo su carácter histórico, y deviene un ritual mágico y un movimiento eternamente repetible. El universo de las imágenes técnicas, tal como comienza a perfilarse a nuestro alrededor, se presenta como plenitud de los tiempos, donde toda acción y todo padecer dan vueltas sin cesar. Solo bajo este enfoque apocalíptico, tal como parece, el problema de la fotografía adquiere el contorno que le corresponde" (Flusser, 2019, p. 24).

[8] "La inversión de la historia en espectáculo no es tan evidente en este caso [el fútbol televisado] como en otros, cuando tienen lugar, por ejemplo, casamientos, saqueos, revoluciones o suicidios en función de la presencia de las cámaras. Esto es la "poshistoria" en el significado exacto del término. Los actos ya no se dirigen más contra el mundo para modificarlo, sino contra la imagen para modificar y programar al receptor de la imagen. Este es el fin de la historia, porque en rigor no sucede nada más, porque todo es, en adelante, espectáculo eternamente repetible. La recta de la historia se transforma en un círculo de eterno retorno. Las imágenes se vuelven diques que acumulan eventos para que sean recordados en obstáculos repetitivos, esto es, en programas" (Flusser, 2017, p. 84).

[9] "La estructura de la sociedad emergente (de la sociedad informática) es la de los haces sincronizados ("fascistas"). Los centros irradiadores de los haces ocupan el centro de la sociedad (centro parcialmente invisible e inaccesible a los hombres) y los hombres están sentados, cada uno por separado, frente a las terminales de los haces contemplando imágenes. Esta estructura social, emergente, irrumpe a través de las formas sociales precedentes, que se desintegran y "accidentalmente" caen hacia todas las direcciones, como un submarino que irrumpe en los hielos polares y hace que el hielo se quiebre en bloques. Nosotros, los observadores, tendemos a prestar atención al rompimiento de los hielos y a los bloques que van desintegrándose en vez de concentrarnos en el submarino emergente. Esta es la razón por la que solemos hablar de "decadencia" de la sociedad en vez de "emergencia" de la sociedad. Tendemos a denunciar la decadencia de la familia, de la clase, del pueblo (la decadencia del tejido social) en vez de intentar captar lo nuevo que está surgiendo. Entonces, cuando nos comprometemos políticamente, tendemos a insistir en lo que ya no tiene importancia ("machismo", "lucha de clases", "nacionalismo"), en vez de analizar críticamente la nueva estructura. La sociedad decadente nos interesa más que la nueva porque las formas sociales en desintegración son "sagradas" (es decir, tradicionales, rutinarias). La familia, con sus lazos entre esposos y entre padres e hijos, representa "valores". Cuando se desintegra, tales "valores" son amenazados. He aquí por qué nos interesan los intentos actuales de "salvar a la familia" (familia alternativa). Pero tales intentos, por más "revolucionarios" que parezcan ser (por ejemplo, dos hombres, cuatro mujeres, siete niños), son en realidad reaccionarios, ya que se oponen a la tendencia emergente (con la TV como centro). Lo que nos debería interesar más son los grupos emergentes, por ejemplo, en los cines. Revolucionarios son los intentos de modificar esos grupos (por ejemplo, permitiendo que el público modifique la película que ve) y no los que se proponen "salvar" a la familia o al pueblo. Pero tendemos a menospreciar los intentos

Así pues, a Flusser le interesa la emergencia de nuevas formas de vida y de posibilidades de acción, no la decadencia de otras, ofreciendo un examen incisivo y no un juicio a las consecuencias de la presencia de la cámara en la vida. De hecho, es sucintamente crítico con las perspectivas hegemónicas a la hora de acercarse a los temas *no sagrados* que ocupan a esta tesis, un "universo 'normalmente' despreciable" (Flusser, 2017, p. 82). Desde su punto de vista los marcos de crítica cultural hegemónicos son *inadecuados*, pues "cuando logramos movilizar nuestras facultades críticas para emanciparnos de la hipnosis [de las imágenes], nuestras críticas no alcanzan la vivencia concreta" (Flusser, 2017, p. 82); es decir, la realidad social. El hecho de conceder tal importancia a la invención de la cámara permite a Flusser entender sus evoluciones y sus consecuencias futuras, materializándose muchas de sus predicciones en la realidad contemporánea; es decir: como ha realizado buenos diagnósticos, también efectúa buenos pronósticos. No solo acerca de la importancia de la cámara, sino incluso anticipa la aparición de los *smartphones* y el funcionamiento profundo del mundo en red. A continuación se comparten varias de sus predicciones.

En primer término, Flusser proyecta un futuro donde los sujetos estarán interconectados a través de sistemas cibernéticos que operan mediante la manipulación de teclas con los dedos, formando un sistema cerebral ordenado cibernéticamente que computará constantemente imágenes en bits (Flusser, 2017, p. 181)[10]. En la sociedad informática, la producción e intercambio de información nueva -que para Flusser significa "imágenes jamás vistas"- se convertirá en su principal actividad simbólica (Flusser, 2017, p. 128). Esta dinámica generará un modo de estar en el mundo determinado por la interacción reactiva con superficies visuales, invirtiéndose el "estar en el mundo" en estar "frente a la imagen" (Flusser, 2017, pp. 87-88). Flusser pronosticaba que la creciente miniaturización y abaratamiento de los aparatos tecnológicos -hasta llegar a pantallas del tamaño de una "estampilla de correo"- permitirá su integración total en la vida cotidiana y favorecerá una conexión ubicua y constante desde todos los rincones (Flusser, 2017, p. 170)[11]. En ese futuro universo de imágenes técnicas que Flusser vaticinaba, compuesto por terminales mínimas interconectadas, lo público y lo privado se

verdaderamente revolucionarios porque el público del cine no es algo "sagrado". No captamos los "valores" que mueven, en la actualidad, a los verdaderos revolucionarios" (Flusser, 2017, pp. 90-91).

[10] "Las teclas manipuladas por nuestros nietos estarán religadas con todas las teclas del hormiguero, de manera que nuestros nietos se encontrarán conectados entre sí por medio de las puntas de sus dedos, y formarán de esta manera un sistema cerebral ordenado cibernéticamente. La función de semejante supercerebro será la de computar imágenes con los bits apuntados por las teclas en movimiento" (Flusser, 2017, p. 181).

[11] "Todo se encoge, y hasta los menos desarrollados quieren crecer solo para poder encogerse más tarde. Por cierto, los aparatos, esos puntos centrales de la escena actual, son los que mejor ilustran el encogimiento. Cada vez más diminutos y baratos, tienden a hacerse invisiblemente pequeños y gratuitos para infiltrarse de esta forma en los rincones más escondidos. Las teclas gigantescas no son la meta, sino las terminales del tamaño de una "estampilla de correo"" (Flusser, 2017, p. 170).

acabarán diluyendo y las imágenes no remitirán a un mundo exterior, sino que se referirán a sí mismas (Flusser, 2017, p. 182)[12]. Adicionalmente, en el entorno digital, tiempo, espacio y subjetividad colapsarán en una simultaneidad de imágenes grabadas y almacenadas para la eternidad, que redefinirá el aquí y el ahora como única forma de existencia; según él esta ubicuidad compartida transformará la acción individual en un acto colectivo y creativo, dentro de un universo comprimido y concretizado (Flusser, 2017, p. 188-189).

Muchas de estas ideas recuerdan la distinción que realiza Manovich (2005) entre gran y pequeña óptica. La primera remite a la visión a distancia, típica de los medios de comunicación de masas, controlados, jerárquicos y centralizados, capaces de generar ese *espectáculo grandioso*. Por otro lado, la pequeña óptica sería la característica de los nuevos medios que Manovich analiza y que Flusser pronostica con su idea de mosaico de terminales desde los que cada uno participa en su rincón: *smartphones*, cámaras personales, redes sociales; los cuales ocasionan un acercamiento cercano e íntimo al mundo, en un esquema participativo donde cada persona es productora y distribuidora de imágenes e información.

Flusser describió con bastante precisión lo que estaba por venir como consecuencia de las imágenes técnicas, especialmente teniendo en cuenta lo rudimentaria que era la tecnología en el momento en que escribió, y de todos los procesos materiales que se han dado para llegar hasta el *smartphone*, pasando del ordenador de mesa al portátil, de las cámaras digitales o webcams al teléfono inteligente, de las redes sociales a las plataformas de *streaming*, donde la imagen ocupa un lugar central. Pero Flusser no dibuja únicamente un futuro en el que las cámaras y pantallas se multiplican ocupando todos los rincones, sino que intuye también que la base de la relación existencial y social se basará en la producción y reproducción de imágenes, impregnando todos los campos de la experiencia humana y creando un nuevo vínculo con la realidad. Para Flusser, como las estructuras básicas de la existencia se han transformado desde la invención de las imágenes técnicas (sin ningún tipo de referente previo, ni siquiera la alienación capitalista) la

[12] "Sin embargo, lo sorprendente en tal utopía (ya sea positiva o negativa) será que ésta no supondrá un espectáculo grandioso, sino pequeño, porque el aura emanada de la superficie resplandeciente no formará una capa cósmica capaz de envolver a la sociedad futura. Por el contrario, ella tendrá el diseño de un mosaico compuesto por superficies minúsculas, las terminales, que resplandecerán en las células individuales del hormiguero. El universo de las tecno-imágenes estará formado por imágenes individuales, todas conectadas, que se espejarán las unas en las otras y tenderán a hacerse cada vez más pequeñas. Un universo que se mostrará al mismo tiempo cósmico y particularizado. Todos participarán del mismo universo pero cada cual participará desde su rincón, aunque cada rincón se conecte con todos los demás rincones. Entonces, el aura de las tecno-imágenes no será irradiada desde el hormiguero hacia fuera, sino hacia dentro del propio hormiguero: será una secreción interna del supercerebro telematizado. Esa miniaturización del universo y esa universalización de la miniatura pueden tener diversas interpretaciones. Por ejemplo: la superación de la distinción entre público y privado, esto es, el fin de la política en el sentido anterior. O: la inversión de los vectores de significado, es decir, que las imágenes nada signifiquen "fuera" sino que signifiquen su propia producción "dentro". O incluso: la liquidación de toda ontología, es decir, que las imágenes técnicas no ocupen niveles de un "real" cualquiera, sino que sean vivenciadas como "lo concreto" (Flusser, 2017, p. 182).

reflexión sobre la fotografía adquiere un cariz todavía más importante, convirtiéndose en el punto de partida de cuestiones filosóficas tan trascendentes como la libertad humana (Flusser, 2019, pp. 81-82). Flusser argumenta, con un enfoque bastante determinista, que la fotografía está gobernada por un programa que está inscrito en la misma cámara. Este programa es el conjunto de reglas y procesos automáticos que definen cómo se produce una imagen, independientemente de las intenciones del fotógrafo. Así, el fotógrafo se convierte, más que en un creador libre, en una especie de operador de la máquina, en un "funcionario" (Flusser, 2019). Flusser sugiere que la única manera de luchar contra este programa y dominar la fotografía es reescribir creativamente las reglas impuestas por las máquinas, planteando que los fotógrafos experimentales desafían conscientemente los límites de los programas automáticos, introduciendo información imprevista como forma de resistencia. Para Flusser, esta praxis encierra un modelo de libertad potencial en un mundo gobernado por aparatos, y propone que solo una filosofía de la fotografía podrá abrir camino hacia una posible *revolución* (Flusser, 2019, pp. 83-84).

Además de todo lo mencionado anteriormente a nivel conceptual y filosófico, se ha elegido a Flusser como soporte teórico para esta investigación pues propone una serie de planteamientos metodológicos que serán muy útiles en el delineamiento de la sociología de la cámara. En primer lugar, fijar la mirada en la cámara y realizar un examen filosófico sobre ella es, para Flusser, una aproximación privilegiada para entender el mundo actual, pues "el universo fotográfico puede servir como modelo para la vida posindustrial en su conjunto y una filosofía de la fotografía puede ser un punto de partida para toda filosofía que se ocupe de la existencia actual e inminente del hombre" (Flusser, 2019, p. 78). En segundo lugar, Flusser propone que las imágenes técnicas no reflejan la realidad sino que proyectan sentido y configuran nuevas formas de vida y organización social. En consecuencia, plantea la necesidad de una "sociología futura" que se centre en los *tipos de imágenes* -más que en los colectivos tradicionales como familia, pueblo o clase- y que genere nuevas categorías analíticas en función de los nuevos objetos culturales que programan a los sujetos para intentar explicar los hechos socioculturales -películas, programas de TV, ordenadores, telespectadores, jugadores de videojuegos- (Flusser, 2017, p. 79-80). Por último, para el autor cada símbolo representa el conjunto de los consensos culturales históricos y presentes; y la crítica de cada mensaje particular se probaría como crítica cultural en general (Flusser, 2019, p. 48)[13].

[13] "Cada símbolo es solo la punta de un iceberg en el océano del consenso cultural, y si se hubiera descifrado un único mensaje hasta el fondo, quedaría al descubierto la cultura entera con toda su historia y su presente. Llevada a cabo de una forma tan "radical", la crítica de cada mensaje particular se probaría como crítica cultural en general" (Flusser, 2019, p. 48).

Partiendo de los planteamientos de Flusser cabe preguntarse: ¿de qué modos las cámaras de los *smartphones* reconfiguran la realidad social y el sentido de las acciones en la actualidad?, ¿de qué manera la cámara del *smartphone* modela la vida contemporánea e influye en la aparición de comportamientos extremos como los crímenes compartidos?, ¿cómo evidencian los delitos compartidos con el *smartphone* la consumación de la disolución de las fronteras entre lo público y lo privado, convirtiendo lo más íntimo y ocultado en espectáculo público?, ¿revelaría la pulsión por registrar y compartir cualquier situación -incluso a costa de la libertad o la vida- la aparición de un nuevo *instinto de grabar* como respuesta existencial a la desintegración de la experiencia contemporánea?

Con el propósito de enriquecer el análisis de la cámara en la era del *smartphone* se ha elegido complementar la propuesta filosófica de Vilém Flusser con las perspectivas sociológicas de Bruno Latour -pues permite escapar del determinismo técnico del que Flusser adolece en ciertas ocasiones-, y de Pierre Bourdieu -ya que posibilita un análisis de las prácticas sociales concretas con la cámara-.

III.II BRUNO LATOUR

Con el fin de profundizar en los significados y agencia de la cámara como objeto, se ha estimado que un marco teórico potencialmente apropiado es la Teoría del Actor-Red de Bruno Latour y, específicamente, sus ideas sobre la mediación tecnológica y la agencia de los actantes no-humanos. La TAR fue fundada por el pensador francés Bruno Latour en la década de 1980 junto a John Law y Michel Callon. Al provenir del campo de los estudios sociales de la ciencia, la TAR ha demostrado ser de gran utilidad para acercarse a fenómenos tecnológicos, ya que permite dar cuenta, desde un punto vista material, de la inextricable unión entre lo que tradicionalmente se ha conceptualizado como escindido: "lo social" y "lo no-social" -entendiendo por "no-social" aquello que es científico, tecnológico y objetual-. El uso de la tecnología en un crimen grabado y compartido requiere para su óptimo entendimiento un análisis que otorgue la misma relevancia a sus dimensiones técnicas y socioculturales. A continuación, se expondrán algunos de los conceptos fundamentales para la TAR.

En primer lugar, Latour (1998) reivindica la noción de *simetría* para confrontar separaciones modernas y dicotómicas como las de naturaleza/cultura o tecnología/sociedad. Como herencia de la tradición filosófica occidental, la ciencia social tradicional ha hecho suyo este dualismo, haciéndolo más sólido en lugar de cuestionarlo, dando un tratamiento *asimétrico* a las "dos esferas". Como cada una de ellas ha tendido a componerse de presupuestos epistemológicos y metodológicos diferentes e incluso opuestos, esto ha dado lugar al surgimiento de dos enfoques de investigación: los llamados determinismos "social" y "tecnológico" (Correa Moreira, 2012). Éstos se centran bien en la influencia de la tecnología sobre las relaciones sociales, o bien en la influencia de las relaciones sociales sobre la tecnología. Sin embargo, para Latour, dicha distinción no existe *antes* de la mirada sociológica y por tanto no es esencial, sino que se va constituyendo en la práctica. A la hora de entender el rol de la cámara en un crimen capturado y compartido, enmarcarse en uno u otro determinismo daría lugar a una comprensión parcial de estos casos. De este modo, esta perspectiva permite ir más allá de la explicación causal, que atribuiría a estos actos exclusivamente motivaciones individuales o determinaciones tecnológicas.

En segundo lugar, Latour toma el concepto de *actante* de la semiótica y de la teoría literaria de A. J. Greimas -que a su vez lo adoptó del lingüista Lucien Tesnière- y que transforma profundamente la idea clásica de agencia en la acción social. Para Latour (2008), un actante se define por la capacidad de producir una acción dentro de una trama y cambiar de estatus, por lo

que solo puede determinarse de forma precaria. Asimismo, un actante no es una entidad esencial, acabada, o cerrada en sí misma: cada actante dentro de una red puede estar compuesto de varios actores interrelacionados. Otra característica de los actantes es que pueden estar formados por entidades humanas y no-humanas, no teniendo ninguna de ellas mayor relevancia a *priori*. Dicha relevancia emergerá de la relación entre ambas en la práctica y no se encontrará previamente determinada por la mirada del investigador, como sí ocurre en los determinismos. La agencia, entonces, *emerge* de dicha asociación entre actantes humanos, no-humanos y de los distintos tipos de relaciones que entre ellos se establecen. Desde esta perspectiva, el papel de los no-humanos es fundamental para explicar las acciones humanas. Sin embargo, siguiendo la concepción latouriana de la agencia, se debe reconocer que "cada artefacto tiene su guión" (Latour, 1998, p. 252), imponiendo una serie de lógicas que condicionan y constituyen la acción humana. En palabras del autor, "los no-humanos también actúan, desplazan metas y contribuyen a su redefinición" (Latour, 1998, p. 262). Parafraseando a Latour, una persona es diferente con la cámara delante. Y la cámara es diferente por tener a esa persona delante.

En tercer lugar, el término de *relacionalidad*, que utiliza para expresar de qué manera el científico social, en su acto de conocer, también produce derivas y traducciones -mediaciones-, en su objeto de conocimiento. Al introducir la noción de actante, se produce una transformación en la labor del investigador social: en lugar de explicar una serie de motivaciones ocultas de los actores humanos, deberá rastrear, describir, mapear las asociaciones entre distintos actantes, sus intereses y las controversias que generan (De Grande, 2013), para terminar trazando las redes que éstos configuran (Correa Moreira, 2012). Por otra parte, François Cooren (2010) introdujo en la TAR la metáfora de la *ventriloquía* para reflexionar sobre el proceso de oscilación por el cual los interlocutores hacen hablar a entidades no-humanas, y también cómo éstas proporcionan autoridad o también "hablan" al investigador. Esta metáfora será utilizada durante esta investigación con relación a la cámara y cómo los pensadores contemporáneos "la hacen hablar" para decir lo que piensan del mundo contemporáneo, revelando sus prejuicios culturales.

Por último, la noción de *ensamblaje socio-técnico* da cuenta de la imbricación material de los distintos elementos de una trama:

> Todo ensamblaje socio-técnico, dice la TAR, debe considerarse como un plano de relaciones materiales transversales que unen varios aspectos heterogéneos del mundo, yendo de lo físico a lo político, y pasando por lo tecnológico, semiótico y psicológico. Esto significa que todos los elementos deben ser descriptos en términos de sus especificidades irreducibles, pero también en términos conmensurables que faciliten su acción conjunta (Vaccari, 2008, p. 190).

La investigación social, siguiendo esta idea, debe basarse en rastrear los ensamblajes que según Latour (2008) *componen* "lo social", no siendo "lo social" el fundamento último de

cualquier fenómeno, sino aquello que emerge de las relaciones entre actantes. Así, un crimen capturado y compartido implicaría todo un ensamblaje socio-técnico de motivaciones de los autores, las víctimas, tecnologías como el *smartphone*, la cámara, internet o las redes sociales. Esta investigación se centrará particularmente en la cámara como actante. De este modo, una herramienta como la cámara supondría "la extensión de las habilidades sociales a los no-humanos" (Latour, 1998, p. 296) -como sería el cambio del portero o portera de una casa al telefonillo eléctrico, o de un guardia de tráfico al semáforo-. Para Latour el uso de esta herramienta es una *técnica*, entendida como "un tipo muy concreto de delegación, de movimiento, de traslación" (Latour, 1998, p. 270), y es "lo que sucede a las herramientas y actantes no-humanos cuando son procesados a través de una organización que los extrae, recombina y socializa" (Latour, 1998, p. 295). Con el propósito de exponer esos procesos, invita a pensar la tecnología como "labor congelada" -que congela las acciones humanas pasadas de su invención y diseño- y a recorrer la historia de ese actante para evitar que sus creadores desaparezcan (Latour, 1998, p. 265). Esto no es un mero intento de personificar a objetos, sino una cuestión política trascendente pues "me baso en muchas acciones delegadas que me inducen a hacer cosas en nombre de otros que ya no están aquí, que no he escogido y el curso de cuya existencia no puedo siquiera volver a trazar" (Latour, 1998, p. 265).

Desde la propuesta teórica de Bruno Latour se pueden plantear los siguientes interrogantes: ¿qué capacidades humanas son transferidas o delegadas a la cámara del *smartphone*?, ¿qué ensamblajes socio-técnicos de actantes humanos y no-humanos se forman en los crímenes compartidos o en fenómenos como las muertes por selfi?, ¿de qué modo la agencia de la cámara del *smartphone* contribuye a que el crimen sea concebido y perpetrado en función de su difusión, convirtiéndose en un factor que transforma la propia intencionalidad del acto?, ¿revelaría una genealogía semiótico-material de la cámara -desde sus configuraciones analógicas hasta su integración en el *smartphone*- las evoluciones materiales y socioculturales que habrían hecho emerger la posibilidad de compartir un crimen?

III.III PIERRE BOURDIEU

La tercera perspectiva teórica elegida es la desarrollada por Pierre Bourdieu en su pionera investigación sociológica sobre la fotografía *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (1965/2003), escrita junto a varios colaboradores como Luc Boltanski, Jean-Claude Passeron, Robert Castel o Dominique Schnapper. Esta es una obra seminal en la que no solo estudia la fotografía, sino que sienta las bases de la sociología de la cultura que Bourdieu desarrollará en el resto de su trayectoria investigativa. Antoni Estradé, en el prólogo a la edición manejada en esta tesis doctoral, apunta que, aunque todavía no se menciona la noción de "campo", sí aparece por primera vez el concepto de "habitus" -también clave en su pensamiento-, y, sobre todo, se ve emerger el gran tema que caracterizará la visión particular de Bourdieu del mundo social: "la violencia simbólica" (Bourdieu, 2003, p. 31).

En este estudio Bourdieu integra teoría y datos empíricos -un rasgo distintivo de su sociología-, utilizando una gran variedad de recursos técnicos y metodológicos de manera innovadora: estadísticas, entrevistas en profundidad, observación sobre el terreno, cuestionarios masivos, análisis de contenido de publicaciones periódicas y de revistas especializadas en fotografía, estudios sobre legislación, estudios específicos de usos de la fotografía en distintas regiones de Francia, grupos de discusión de aficionados a la fotografía, análisis comparativos de la práctica fotográfica en el medio rural, en las ciudades medianas y en las grandes urbes etc. (Bourdieu, 2003, pp. 24-25). Para establecer su posición sociológica realiza una crítica a varios sistemas conceptuales "subjetivistas" -como el existencialismo o la fenomenología, pues dan demasiada importancia al individuo sin tener suficientemente en cuenta los condicionamientos sociales-, pero también al "panestructuralismo objetivista" -como el estructuralismo o el funcionalismo, que intentan explicar las prácticas como resultado mecánico de una estructura que se reproduce por sí sola, sin intervención de los sujetos, además de no relacionar las expresiones simbólicas (como la fotografía) con las condiciones sociales de su producción (Bourdieu, 2003, p. 42)-. El autor francés propone una suerte de "tercera vía", capaz de ir más allá de estas perspectivas, tratando de articular las estructuras objetivas con las disposiciones incorporadas de los sujetos, y de desarrollar conceptos como el *ethos* o el *habitus* que logren mostrar las interrelaciones y mediaciones entre lo subjetivo y lo objetivo (Bourdieu, 2003, p. 42). Para Bourdieu, a la sociología le corresponde tratar de construir tanto teórica como metodológicamente lo siguiente:

> El sistema de relaciones que engloba y el sentido objetivo de las conductas organizadas según las regularidades mensurables y las relaciones singulares que mantienen los sujetos con las condiciones objetivas de su existencia y

con el sentido objetivo de sus conductas, sentido que los posee, en la medida en que están desposeídos de él. En otras palabras, la descripción de la subjetividad objetivada remite a la de la interiorización de la objetividad. Los tres momentos del proceso científico son, por lo tanto, inseparables: lo vivido inmediato, captado a través de expresiones que velan el sentido objetivo al mismo tiempo que lo desvelan, remite al análisis de las significaciones objetivas y de las condiciones sociales de posibilidad de esas significaciones; y este análisis apela a la construcción de la relación entre los agentes y la significación objetiva de sus conductas (Bourdieu, 2003, p. 40).

Esta obra también supone la continuación de las críticas que Pierre Bourdieu junto a Jean-Claude Passeron (1963) realizan a las posiciones semiótico-estructurales de los medios de comunicación, en particular a Roland Barthes y Edgar Morin -autores fundamentales en la literatura sobre la cámara-. Bourdieu y Passeron acusan a los "sociólogos de las mitologías" de proceder con "falta de finura sociológica y sociográfica" en sus reflexiones sobre la masificación de los medios bajo la influencia de la televisión, trabajando mediante "agregación" en lugar de distinguir analíticamente las prácticas culturales de los diferentes grupos sociales (Bastin, 2016. p. 54). Su posicionamiento también plantea que estas teorías apuntalaban el sentido común en vez de deconstruirlo, desembocando en tautologías: el medio de comunicación se define como "de masas" porque comunica masivamente una "cultura de masas" (Bastin, 2016. p. 54). En *Un arte medio*, Bourdieu también critica a Barthes por la imposibilidad de sistematizar sociológicamente sus nociones de "código" o "simbolismo" (Bourdieu, 2003, p. 220) o aduciendo que en ocasiones ofrece explicaciones "misteriosas y metafísicas" (Bourdieu, 2003, p. 233). Todos estos posicionamientos críticos son muestras de la pionera e incisiva mirada de este investigador referente, que se desmarcó desde un primer momento de los cánones hegemónicos de pensamiento sociocultural.

La fotografía será la práctica que Bourdieu utilice para ilustrar su punto de vista, tomándola como un "objeto sociológico precioso" que permite captar lo objetivo en un acto considerado normalmente personal o íntimo y que, realmente, es la expresión de la interiorización de las normas de un grupo social (Bourdieu, 2003, p. 366). Lo *objetivo* no implica para Bourdieu que la cámara genere imágenes objetivas -pues esa función y sus usos objetivos y realistas se le habrían atribuido histórica y socialmente (Bourdieu, 2003, p. 136)-, sino que se refiere a las construcciones sociales que los individuos asimilan y manifiestan en sus prácticas de la fotografía. A diferencia de muchos otros autores anteriores y posteriores, Bourdieu no se acerca a la fotografía desde su dimensión técnica, histórica ni artística, sino en su condición de práctica social generalizada, atendiendo a este *arte medio* "normalmente despreciado" no desde los grandes nombres de la fotografía, sino desde la gente anónima que toma fotos en cumpleaños, bodas o vacaciones (Bourdieu, 2003, p. 23). Como "práctica social", la fotografía está condicionada y estructurada por el capital cultural y económico de sus usuarios; es decir,

mediada por el *habitus*, un "lugar geométrico de los determinismos y de una determinación, de las probabilidades calculables y de las esperanzas vividas, del futuro objetivo y del proyecto subjetivo" (Bourdieu, 2003, p. 42). Los hábitos de clase serían un sistema de disposiciones, conscientes o inconscientes, adquiridas durante la socialización que determinarían el gusto y las prácticas sociales, de manera estructurada pero no mecánica. Aunque la fotografía es un arte reciente, Bourdieu constata que nada tiene más reglas y convenciones que su práctica, definiendo las ocasiones, objetos, lugares, personajes y composiciones de las imágenes, "obedeciendo a cánones implícitos que se imponen de forma general (Bourdieu, 2003, p. 45).

Puesto que la fotografía está siempre orientada al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, su práctica es necesariamente ritual, ceremonial y estereotipada en lo que se refiere a la elección de objetos, las circunstancias, los lugares y las técnicas de expresión que se utilizan; se fotografía solo lo que se ha preestablecido como *fotografiable* (Bourdieu, 2003, pp. 79-80). De este modo, las diferentes clases sociales no solo *usan* la fotografía de modo distinto, sino que le *otorgan significados* diferentes, lo cual refuerza sus posiciones en el mundo social. La relación que mantienen los fotógrafos con la fotografía nunca es independiente de la que mantienen con su grupo y sus prácticas, pero también se lleva a cabo en función del valor y el lugar que los otros grupos le atribuyen (Bourdieu, 2003, p. 87). Su concepto de *ethos* en la práctica fotográfica servirá de apoyo en el análisis de multitud de ejemplos durante esta investigación:

> Si, de manera abstracta, la naturaleza y los progresos de la técnica fotográfica hacen que todas las cosas sean objetivamente "fotografiables", de hecho, de la infinidad teórica de las fotografías técnicamente posibles, cada grupo selecciona una gama finita y definida de sujetos, géneros y composiciones. "El artista -dice Nietzsche- elige sus sujetos: esa es su manera de alabar". Puesto que es una "elección que alaba" y cuya intención es fijar, es decir, solemnizar y eternizar, la fotografía no puede quedar entregada a los azares de la fantasía individual y, por la mediación del *ethos* -interiorización de regularidades objetivas y comunes-, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo (Bourdieu, 2003, pp. 43-44).

El autor diferencia entre las "prácticas corrientes" y las "prácticas devotas". La primera categoría haría referencia al uso de las clases populares de la fotografía, una utilización poco improvisada y poco espontánea, sometida a reglas colectivas y estructuradas, como almacenar recuerdos de contextos o rituales específicos (nacimientos, primeras comuniones, bodas etc.), con una estética que busca la legibilidad y el reconocimiento de las imágenes en función de los criterios populares; una práctica que a su vez reproduce esas estructuras objetivas interiorizadas (Bourdieu, 2003, p. 139)[14].

[14] Comprender lo que significa para los obreros el hecho de practicar la fotografía de forma esporádica, en ocasiones tradicionalmente definidas y de acuerdo a los cánones de una "estética" tradicional, comprender, en suma, la

La práctica devota implica un uso más transgresor de la fotografía con el entorno y sus normas. Las clases medias aspiran a elevarse culturalmente y diferenciarse de las clases populares, utilizando está práctica como vía de distinción, aunque "condenados por lo general a una suerte de intención estética vacía, definida de manera estrictamente negativa por el rechazo a los cánones de la "estética" que se pone de manifiesto en la fotografía popular" (Bourdieu, 2003, p. 103). Además, las clases altas están más dispuestas a reconocer el valor estético de la fotografía y están menos inclinadas a atribuirle valor como mera actividad, pues manifiestan rechazo o indiferencia hacia esta práctica precisamente por su difusión masiva (Bourdieu, 2003, pp. 109-110). Estas tensiones se expresan por la particularidad de la fotografía, que reside precisamente en la accesibilidad extrema a esta práctica tanto técnica como económicamente:

> Dicho de otro modo, no hay nada menos raro que la fotografía, puesto que existen cámaras baratas y de fácil manejo y que la inclinación (y no solamente la aptitud) a utilizarlas no es fruto de un aprendizaje ni de una educación determinados. De ahí que atribuir un valor a una actividad tan accesible exija la referencia, aunque sea negativa, a la práctica corriente: los diferentes grupos de una sociedad estratificada pueden someter la práctica fotográfica a normas diferentes, pero todos tienen en común el hecho de diferir (cada uno a su modo) de la norma que rige a la práctica más corriente. Así, la fotografía proporciona una ocasión privilegiada de observar la lógica de la búsqueda de la diferencia por la diferencia o, si se prefiere, del esnobismo que consiste en vivir las actividades culturales no en sí mismas y por sí mismas, sino como una forma de la relación con los grupos que se dedican a ella. El mismo mecanismo de diferenciación puede, en consecuencia, llevar a una parte de los miembros de las clases medias a buscar la originalidad en un ejercicio ferviente de la fotografía liberada de sus funciones familiares, mientras que puede conducir a una parte de los miembros de las clases altas a rechazar la adhesión ferviente a una actividad sospechosa de ser vulgar por el mero hecho de su divulgación (Bourdieu, pp. 87-88).

Aunque Bourdieu se refiere concretamente a la fotografía analógica, su discurso se podría extrapolar a otros usos de la cámara como el cine, el vídeo o los vídeos en directo, pues, en el fondo, se trata de fijar la realidad a través de un proceso mecánico en una práctica de la cámara socialmente condicionada. Siguiendo su línea de pensamiento, si se atiende a las situaciones donde la cámara no solo está presente de manera pasiva, sino que también produce activamente debido a su gran agencia como objeto, se puede hallar un indicador muy interesante para el análisis de lo social, tanto de relaciones sociales como de relación de los sujetos con ellos mismos y con la norma; de su mapa de significados del mundo y del *ethos* del momento que viven. Esto es especialmente relevante a la hora de entender por qué se ha decidido capturar y compartir la imagen de un crimen. Desde este marco teórico cabe preguntarse: ¿cómo se

---

significación y la función que los obreros asignan a la fotografía es comprender la relación que tienen con su condición: su relación con cualquier tipo de bien encierra, en efecto, la referencia tácita al sistema de posibilidades y de imposibilidades objetivas que define tanto esa condición como las conductas compatibles o incompatibles con el dato objetivo respecto del cual ellos sienten que deben establecer sus límites. En este caso, la renuncia a una práctica poco común y rudimentaria y el escaso entusiasmo por una práctica más intensa suponen la interiorización de los límites definidos por los obstáculos económicos y, al mismo tiempo, la conciencia de que existe, como posibilidad abstracta e inalcanzable, otra forma de práctica posible para otros (Bourdieu, 2003, pp. 53-54).

articulan la diferenciación y la distinción social en el contexto actual?, ¿estarían apareciendo nuevos *habitus* con relación a la hipersivibilización? , ¿serían las nuevas prácticas sociales con la cámara del *smartphone* síntomas de ello y los crímenes compartidos el mayor exponente de nuevas prácticas de integración social a través del uso de la cámara?

IV. OBJETIVOS

1. OBJETIVO GENERAL

-Dimensionar la relevancia del papel de la cámara, especialmente en su integración en los *smartphones*, como un actante con agencia dentro de las dinámicas sociales contemporáneas, analizando cómo su presencia y uso configuran subjetividades y transforman el sentido de acciones extremas como los crímenes grabados y compartidos en redes sociales, a fin de proponer un marco teórico que permita pensar su centralidad desde una sociología de la cámara.

2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Problematizar las concepciones dominantes sobre la cámara en el pensamiento contemporáneo, con el fin de abrir el campo a una lectura sociológica de sus usos cotidianos.

2. Discutir los acercamientos sociológicos y antropológicos al uso de la cámara como utensilio objetivo.

3. Realizar una genealogía semiótico-material de la historia de la cámara que permita visualizar las transformaciones sociales y criminales que desencadena a través del tiempo.

4. Seleccionar y analizar ejemplos de casos reales y ficticios para comprobar la unión de los avances materiales, socioculturales y artísticos en ese recorrido histórico.

5. Realizar una tentativa de propuesta metodológica de análisis de la cámara como objeto, dentro de una sociología de la cámara que contemple su agencia y su capacidad de mediación en las situaciones donde está presente.

6. Explorar en estos ejemplos las nuevas prácticas sociales con la cámara y su agencia de la cámara como objeto y su capacidad de mediación como actante en las situaciones y ensamblajes en los que interviene.

7. Recopilar y estudiar todos los casos encontrados de crímenes grabados con un *smartphone* para ser compartidos en internet.

8. Definir y fundamentar el concepto de *instinto de grabar* como categoría analítica para describir prácticas contemporáneas donde el acto de registrar audiovisualmente se antepone al de preservar la libertad o la vida, incluso en situaciones de violencia, crimen o peligro de muerte.

V. HIPÓTESIS

Desde el marco teórico combinado de Vilém Flusser, Pierre Bourdieu y Bruno Latour, y atendiendo al análisis histórico, semiótico y material de la cámara desde su invención hasta su integración en los *smartphones* -a través de ejemplos reales y ficticios-, esta investigación parte de las siguientes hipótesis:

1. La cámara podría no ser un mero dispositivo de registro, sino un objeto con agencia propia cuya presencia en una situación dada podría generar efectos sociales significativos, imbricados en complejos ensamblajes entre humanos y no-humanos. Lejos de ser neutral, la cámara podría reestructurar el sentido de los acontecimientos y revelar la relación de los sujetos con la norma, el otro y consigo mismos, mostrando un *ethos* individual o colectivo. En el caso de los crímenes compartidos, su presencia podría incluso desempeñar un papel fundamental en la génesis de los mismos.

2. La inserción de la cámara en los crímenes no es necesariamente un fenómeno nuevo, pero podría haberse intensificado y adquirido nuevas formas y manifestaciones con la digitalización, así como con la portabilidad y la conectividad de los *smartphones*. La videocámara podría también haber supuesto un punto de inflexión material y cultural -al democratizar la grabación de lo cotidiano-, dando lugar a la videovigilancia y a los *snuff movies*; pero es con el *smartphone* cuando ésta práctica social criminal se podría haber convertido en ubicua, simultánea y compartible con el mundo.

3. La relación entre cámara, violencia y muerte podría no ser accidental: podría incluso rastrearse desde los orígenes del dispositivo y se habría ido transformado en paralelo a los avances socio-técnicos. Los crímenes grabados para ser compartidos serían el resultado de una convergencia entre cambios materiales -como la inmediatez y gratuidad de la grabación y difusión- y transformaciones socioculturales -como la redefinición de la visibilidad como sinónimo de éxito o supervivencia simbólica-. Este fenómeno estaría relacionado con otras tendencias actuales como los *challenges* y *pranks*, el impulso por grabar en situaciones de peligro -por ejemplo, atentados terroristas- o las muertes mientras se realizaba un selfi.

4. En este contexto se podría estar asistiendo a la emergencia de una suerte de nuevo instinto vital: el *instinto de grabar*. La pulsión de permanencia, profundamente humana, encontraría hoy su canal de expresión en la producción de imágenes. En ciertos casos extremos, este impulso conduciría a arriesgar la vida o cometer un crimen con tal de ser visto, reconocido o recordado.

5. Estos crímenes podrían no ser, como suele ser la percepción habitual, meras desviaciones individuales o patologías, sino manifestaciones radicales de una lógica estructural en la que todo tendería a convertirse en imagen y todo acontecimiento se orientaría hacia la cámara. El *smartphone*, en tanto que aparato de producción y distribución constante de imágenes, podría estar produciendo una profunda transformación antropológica, reorganizando la cotidianeidad y los horizontes vitales de millones de personas.

VI. METODOLOGÍA

VI.I CONTEXTO Y GÉNESIS DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación comienza en 2017, con el Trabajo de Fin de Grado de Comunicación Audiovisual titulado *Del acumular al compartir: La imagen efímera como síntoma de la cultura_RAM*, sobre los cambios que han sufrido las cámaras y la cultura desde acumular recuerdos a compartir imágenes efímeras. Se ha seguido siempre trabajando en esta línea, que combina la cámara, las redes sociales y los *smartphones*, esperando que algún día culminase en la tesis doctoral que aquí se presenta. Se exploraron temas relacionados en el Trabajo de Fin de Máster de Teoría y Crítica de la Cultura, titulado *Crímenes compartidos en redes sociales: La visibilidad como nuevo sueño americano* -que se presentó como proyecto de partida para la tesis doctoral-; y en el Trabajo de Fin de Máster de Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación, titulado *La cámara como objeto político: Una experiencia de reflexividad y descentramiento*. Este Trabajo Fin de Máster fue realizado en 2020-2021, durante el primer año de formación doctoral, precisamente para intentar responder a una serie de interrogantes esenciales para esta investigación y realizar un trabajo cualitativo alrededor de la agencia de la cámara. La presente investigación, *Crimen y muerte en la era del smartphone: hacia una sociología de la cámara,* es la condensación y el desarrollo de todos esos acercamientos, interrogantes y conclusiones para intentar generar una mirada más amplia y una propuesta metodológica de aproximación al *smartphone* y su cámara. Desde esas reflexiones previas, seguir examinando los crímenes grabados para ser compartidos ha llevado a preguntarse sobre cómo ha acabado una cámara en ese acto y qué efecto puede llegar a tener en ese crimen.

En esta tesis doctoral se propone analizar cualitativamente los resultados de utilizar la cámara como lente desde la que mirar la realidad social. Se han recogido decenas de ejemplos de imágenes y situaciones mediadas por la cámara, clasificando los avances sociales en función de "categorías" relacionadas con este objeto cultural, como Vilém Flusser proponía. Se considera fundamental estudiar este objeto desde las ciencias sociales como condensación de muchas dinámicas contemporáneas de la sociedad globalizada, en la que registrar y compartir la realidad se ha convertido en algo nuclear a nivel identitario, relacional, económico y político.

Esta mirada intenta comprender -en ambos sentidos- cómo ha evolucionado la presencia de este objeto en el mundo, en qué lugares ha penetrado y dónde está presente ahora, así como qué acciones desencadena y cómo reconfigura las situaciones en las que se utiliza. Esta no es una

tesis sobre cine, fotografía, internet ni redes sociales. La investigación se dirige frontalmente a la cámara como objeto y cómo éste habría transformado lo social a todas las escalas. Esto no significa observar la sociedad a través del objetivo de la cámara -pues implicaría estudiar una vez más su progenie-, sino fijar la observación de la sociedad *en* el objeto cámara, sus distintas materialidades y las relaciones que permite articular; es decir, los escenarios y subjetividades que se construyen alrededor de esta tecnología y los ensamblajes socio-técnicos que se forman entre los distintos actantes humanos y no-humanos. Esa mirada es el resultado de esta investigación y es la que se propone como metodología. No se trata únicamente de analizar las imágenes sino la práctica social de la cámara; su uso en sí mismo, no solo su resultado.

VI.II PROBLEMATIZACIÓN Y JUSTIFICACIÓN EPISTEMOLÓGICA

La necesidad de plantear una sociología de la cámara proviene de no haber encontrado un marco epistemológico y metodológico que permita el análisis y la puesta en relación de los ejemplos encontrados. Si bien existen estudios sobre la cámara, se estima que las aproximaciones tradicionales (sean desde la filosofía o las ciencias sociales) no han logrado captar la complejidad de la cámara como objeto con agencia y como actante social, especialmente en fenómenos como los crímenes compartidos. La argumentación detallada y el examen crítico de estas perspectivas hegemónicas, así como la justificación rigurosa de sus limitaciones para abordar los fenómenos aquí estudiados, se desarrollarán en profundidad en el Capítulo 1: *Repensar la cámara*, donde se desentrañarán los discursos preponderantes y sus insuficiencias para comprender la cámara en la era del *smartphone*. Las dos líneas de análisis de los discursos sobre la cámara son los enfoques desde el pensamiento filosófico-crítico y desde las ciencias sociales (Objetivos 1 y 2).

En el apartado 1.1 se explorará de qué forma pensadores como Walter Benjamin, John Berger o Susan Sontag han abordado predominantemente la cámara desde una óptica ligada a la esfera artística, a menudo con un tono nostálgico o incluso apocalíptico. Estas visiones, en ocasiones elitistas, han tendido a lamentar la "atrofia del aura" o la trivialización de la realidad con la democratización de las cámaras, desestimando el uso cotidiano de este objeto. Además, al enfocarse en la "progenie" de la cámara (fotografía, películas, selfies), han invisibilizado el objeto en sí y sus implicaciones sociopolíticas. En el apartado 1.2 se examinará de qué modo la sociología y la antropología han empleado históricamente la cámara como una herramienta objetiva de registro e investigación, asumiendo su supuesta neutralidad e invisibilidad en el campo. Esta omisión de la agencia de la cámara ha llevado a obviar sus implicaciones semióticas, emocionales y políticas, incurriendo en errores metodológicos al no reconocer cómo su presencia puede contaminar inadvertidamente el proceso y los resultados de la investigación. En el apartado 1.3, *Ignífugas: La agencia de la cámara*, se realizará un estudio de caso para ilustrar empíricamente cómo la cámara, lejos de ser neutral, altera los contextos donde media, lo cual reforzará la argumentación sobre la falta de teorización en torno a este aparato. Dichos análisis ayudarán a allanar el camino hacia una apreciación plena del impacto de la cámara en lo social. La "sociología de la cámara" se plantea como una propuesta metodológica que busca superar estas limitaciones al posicionar la cámara en el centro del análisis de los profundos cambios socioculturales de la era del *smartphone*.

Esta propuesta se inscribe en la tradición del anarquismo epistemológico desarrollado por Paul Feyerabend en su obra *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (1986), la cual postula que "la ciencia es una empresa esencialmente anarquista" y que "el anarquismo teórico es más humanista y más adecuado para estimular el progreso que sus alternativas basadas en la ley y en el orden" (Feyerabend, 1986, p. 1). Esto se sintetiza en su célebre principio "todo sirve", lo cual no es una licencia para la arbitrariedad o la falta de rigor científico, sino que implica que "no hay una sola regla, por plausible que sea, y por firmemente basada que esté en la epistemología, que no sea infringida en una ocasión u otra" (Feyerabend, 1986, p. 7). Feyerabend argumenta que la idea de un método científico fijo y universal es "irrealista y perniciosa" (Feyerabend, 1986, p. 290), así como que cualquier metodología, por obvia que sea, tiene limitaciones (Feyerabend, 1986, p. 17). Para él, las metodologías tradicionales, al imponer reglas estrictas, "tienden a obstaculizar la ciencia en el futuro" (Feyerabend, 1986, p. 166), por lo que "debemos inventar un nuevo sistema conceptual que mantenga en suspenso, o choque con, los resultados experimentales más cuidadosamente establecidos, que confunda los principios teóricos más plausibles, y que introduzca percepciones que no formen parte del mundo perceptual existente" (Feyerabend, 1986, p. 16). Pues abarcar el estudio de "desarrollos sorprendentes e imprevisibles exige procedimientos complejos" y desafiar el análisis basado en reglas establecidas de antemano (Feyerabend, 1986, p. 3). El autor invita a proceder *contrainductivamente*, esto es: desarrollar hipótesis, categorías o modelos analíticos provisionales en la investigación, incluso si al principio no son totalmente coherentes o no están universalmente confirmados (Feyerabend, 1986, p. 13).

Feyerabend utiliza el concepto de "inconmensurabilidad" de Thomas Kuhn (2006) para describir situaciones en las que diferentes teorías o sistemas conceptuales son tan radicalmente distintos que no pueden ser completamente traducidos o comparados entre sí. Poniendo de ejemplo la diferencia entre la física clásica y la teoría de la relatividad, el autor afirma que el nuevo sistema conceptual no solo niega las teorías anteriores, sino que ni siquiera permite formular enunciados que expresan el estado de cosas previamente estudiado (Feyerabend, 1986, p. 271). Ello permite justificar por qué una "sociología de la cámara" no debe adherirse a los cánones sociológicos preestablecidos que han "obviado" la agencia de la cámara o se han servido de ella para hacer *ventriloquía* de sus propias ideas sobre el mundo (Cooren, 2010).

Frente a la uniformidad teórica, Feyerabend sostiene que "no existe ninguna idea, por antigua y absurda que sea, que no pueda mejorar el conocimiento" y propone una metodología pluralista que compare "teorías con teorías, en lugar de hacerlo con la experiencia, datos, o hechos y tendrá que esforzarse por mejorar, en lugar de eliminarlos, los puntos de vista que

parezcan perder en la competición" (Feyerabend, 1986, p. 31). Para este autor, "el conocimiento es un océano, siempre en aumento, de alternativas incompatibles entre sí (y tal vez inconmensurables) [...] No hay nada establecido para siempre, ningún punto de vista puede quedar omitido en una explicación comprehensiva" (Feyerabend, 1986, p. 14). Se considera que las ideas de Feyerabend legitiman la elección de un marco teórico diverso pero complementario que incluye a Vilém Flusser, Bruno Latour y Pierre Bourdieu, permitiendo construir una base sólida, sin limitarse a una única tradición, desde las que proponer nuevos métodos de análisis y categorías que sigan contribuyendo al progreso científico. Se va a proceder, pues, a conjugar un enfoque metodológico basado en los pilares conceptuales y sociológicos que estos autores aportan, para así fundamentar adecuadamente la aproximación al objeto de estudio.

VI.III PILARES METODOLÓGICOS DE LA SOCIOLOGÍA DE LA CÁMARA

Tras exponer la triangulación de las perspectivas teóricas de Flusser, Latour y Bourdieu, la problematización de las perspectivas hegemónicas del estudio de la cámara y su agencia, y el marco de pensamiento de Feyerabend, se pueden presentar los pilares metodológicos que sustentan la propuesta de una "sociología de la cámara" (Objetivo 5). Cada uno de los siguientes pilares se presenta como una respuesta directa a las carencias del marco hegemónico que se ha enunciado y con preguntas que permitan una sistematización de la metodología:

1. **La cámara como matriz epistemológica y social.** Partiendo de las ideas de Vilém Flusser, este primer pilar subraya la centralidad de la cámara como un hito civilizatorio y epistemológico, que ha transformado fundamentalmente "la forma de conocer el mundo". Flusser requería que la sociología futura explicara la sociedad en función de los objetos culturales y el primer punto de partida de la sociología de la cámara es comprender lo social desde este aparato. Como punto de partida conceptual, la cámara debe entenderse no solo como un utensilio de registro o un espejo de la realidad, sino un proyector de sentido y de proyectos vitales; un principio organizador y constitutivo de dinámicas sociales y existenciales. Desde este paradigma epistemológico no se busca observar la sociedad *a través* del objetivo de la cámara y de las imágenes que produce, sino fijar la observación *en* el objeto cámara y cómo éste reestructura la realidad social.

2. **La cámara como objeto y actante:** La segunda base metodológica es el desplazamiento del foco analítico desde la imagen resultante hacia la cámara como objeto material y cultural, entendiéndola -a la luz de la TAR- como un actante con agencia propia. Este pilar se presenta como una superación de la visión de la cámara como herramienta neutral o transparente, para pasar a reconocer su capacidad para influir, transformar y reconfigurar situaciones. La metodología exige observar qué hace la cámara, y cómo sus propiedades materiales y técnicas le confieren una capacidad de agencia particular. Se invita a preguntarse concretamente: ¿qué propiedades materiales y técnicas específicas de la cámara están en juego (tamaño, portabilidad, tipo de lente, almacenamiento, conectividad etc.)?, ¿cómo su presencia

actúa sobre la situación (interrumpe, cataliza, visibiliza, invisibiliza, etc.)?, ¿qué sucede en la interacción social por el simple hecho de que la cámara esté allí?

3. **Análisis de la práctica social del uso de la cámara:** La metodología no se limita al objeto, sino que se enfoca en la práctica social de su uso. Esto implica ir más allá de analizar el contenido visual de las imágenes y centrarse en el acto de usar la cámara en contextos sociales específicos, identificando el *ethos* -tanto individual como colectivo- que subyace a dichas prácticas de fotografiar y grabar socialmente condicionadas. Al enfocarse en el acto de usar la cámara en contextos sociales específicos, se distancia de los análisis que limitan la comprensión de la cámara a su estudio desde el arte. El análisis de la "práctica social" permite desentrañar cómo la cámara se imbrica en las dinámicas sociales, cómo redefine las interacciones y cómo los sujetos se relacionan con ella y a través de ella: ¿Quién utiliza la cámara (en esta tesis sobre crimen y muerte, la víctima, el perpetrador, un testigo etc.)?, ¿qué nuevas prácticas sociales permiten las nuevas materialidades de la cámara?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cuál es el propósito explícito o implícito de su uso en este contexto?, ¿qué tipo de *ethos* social o individual se revela a través de esta práctica?

4. **Rastreo de ensamblajes socio-técnicos y relaciones entre actantes:** La metodología propone rastrear, describir y mapear las complejas asociaciones entre los diversos actantes humanos y no-humanos que componen los ensamblajes socio-técnicos y heterogéneos en los que la cámara participa: ¿qué otros actantes (humanos y no-humanos) están implicados en la escena (víctima, audiencia, redes sociales, leyes, etc.)?, ¿cómo se interrelacionan y qué nuevas configuraciones de poder o significado emergen de estas redes?

5. **Identificación y análisis de la mediación y la delegación:** Analizar la cámara como mediadora implica describir de qué manera su presencia y uso transforman las situaciones, las percepciones, los comportamientos y las propias coordenadas de lo visible, lo pensable y lo posible, efectos que las perspectivas hegemónicas tienden a obviar. Paralelamente, se analiza el proceso de delegación, identificando qué habilidades o capacidades humanas son transferidas a la cámara como actante no-humano: ¿qué habilidades o funciones humanas (vigilancia, memoria, testimonio, juicio) son transferidas o potenciadas por la cámara?

6. **Análisis a través de ejemplos diversos como documentos sociológicos:** La metodología se nutre del análisis detallado de ejemplos reales y ficticios, históricos y contemporáneos, artísticos y populares, provenientes de múltiples geografías. Esto no se trata de un mero compendio, sino de una estrategia consciente para intentar capturar la complejidad y las diversas resemantizaciones de la cámara, superando una visión única o elitista. Estos ejemplos son tratados como documentos sociológicos que permiten observar en la práctica el modo en que se articulan los elementos teóricos (actancia, mediación, delegación, práctica social): ¿cómo este ejemplo particular (real o ficticio) ilumina o problematiza la agencia de la cámara y las dinámicas socio-técnicas?, ¿qué transformaciones de lo pensable, decible y factible de cada época revela esta representación?

VI.IV CORPUS DE ANÁLISIS Y OPERACIONALIZACIÓN DE LA SOCIOLOGÍA DE LA CÁMARA

Se podrían hacer muchas aproximaciones a este objeto, pero en este caso se pondrá el foco en la paulatina democratización de la posibilidad de disponer de una cámara en cualquier momento y de visibilizar fácilmente las imágenes que registra. Los escenarios que se han escogido para el análisis son la violencia y el crimen, siempre intentando responder a la pregunta: ¿qué ha ocurrido para que alguien cometa un crimen para grabarlo y compartirlo con el mundo?

Para llevar la mirada *a* la cámara, el método utilizado para recabar información ha sido seleccionar imágenes provenientes de todo tipo de fuentes: prensa, telediarios, libros, cómics, películas, series, imágenes de Youtube, Instagram, Facebook, Tik Tok y expresiones de distintas disciplinas artísticas. Ello ha implicado el visionado y selección de cientos de horas de distintos materiales a través de motores de búsqueda con los términos "crímenes compartidos en redes sociales", "crímenes grabados", "crimen y cámara", "muerte y cámara", "películas cámara y crimen", "películas cámara y muerte", "representaciones de la muerte en cine", "representaciones de la muerte en series", tanto en español como en inglés.

De entre todas las situaciones reales en las que media la cámara, se han recopilado ejemplos relacionados con el crimen y la violencia que han tenido lugar en distintos momentos históricos y diferentes países. Esta apertura de la investigación es una estrategia deliberada que tiene como propósito entender cómo se adoptan distintas dinámicas en función de las culturas a las que han llegado cámaras y *smartphones* en la sociedad globalizada -cada una con sus contextos sociopolíticos, económicos y religiosos, y su relación particular e histórica con la imagen-. Los ejemplos han sido extraídos de los siguientes países: Nueva Zelanda, Australia, Filipinas, China, India, Sri Lanka, Tailandia, Singapur, Bangladesh, Vietnam, Irán, Irak, Líbano, Turquía, Palestina, Israel, Siria, Libia, Costa de Marfil, Sudáfrica, Marruecos, España, Alemania, Finlandia, Suecia, Noruega, Letonia, Serbia, Bosnia y Herzegovina, Francia, Reino Unido, Rusia, Estados Unidos, Canadá, Colombia, Brasil y México. Esta variedad de contextos supone una riqueza de fuentes para el análisis, y es asimismo esencial para intentar alejarse de la perspectiva eurocéntrica y anglocéntrica.

Como la sociología de la cámara será aplicada en esta investigación en contextos de crimen, violencia y muerte, se recurre también a la propuesta de análisis de la enunciación visual de lo que Vicente Sánchez-Biosca denomina "imágenes de perpetrador":

> Con el 'de' que precede a perpetrador no nos referimos al tema o motivo de la representación; es decir, no se trata de imágenes que representan a los perpetradores. Perpetrador define la enunciación de las mismas, a saber:

imágenes tomadas por los perpetradores de crímenes de masas, tortura o genocidio como parte de su acto criminal. Tomar una fotografía, filmar una sesión de tortura, registrar con un teléfono móvil una ejecución no son actos banales: constituyen algo primordial para comprender la naturaleza de las acciones criminales y brindan claves que no pueden ser obtenidas de ninguna otra fuente (Sánchez-Biosca, 2021, p. 27).

Aunque este autor se dirige a material audiovisual generado en contextos de guerra o de violencia de masas, en tanto que un crimen grabado y compartido puede calificarse como imagen de perpetrador, sus ideas son válidas en lo que se refiere a su estudio, además de complementarias con la propuesta teórica de Pierre Bourdieu expuesta en el marco teórico sobre el *ethos* fotográfico:

[Estas imágenes tienen un] enorme potencial como documentos históricos: no solo revelan (aunque a veces lo hagan transversalmente) actos criminales, sino que ponen de manifiesto (y, por consiguiente, contribuyen a comprender) cómo los concibieron los criminales que los ejecutaron y, en la medida en que una mirada física está ligada a una forma de ver [...], nos permiten aproximarnos a la psicología de los agentes del crimen como tal vez ningún otro documento lo haría [....] Constituyen un filtro útil para penetrar una ideología convertida en acto, una concepción del crimen contra el enemigo como algo legítimo y compartido (Sánchez-Biosca, 2021, p. 31).

Por último, Sánchez-Biosca, parte de los métodos de estudio de Daniel Uziel y Judith Levin (1998) sobre las fotografías del Holocausto para plantear las siguientes preguntas a la hora de analizar imágenes de violencia y muerte, interrogantes que resultarán muy útiles a la hora de encarar los casos de crímenes compartidos:

1. ¿Quién es el fotógrafo y por qué fue tomada la fotografía?
2. ¿Quién aparece en la fotografía?
3. ¿Dónde fue encontrada y en qué circunstancias?
4. ¿Cómo fue distribuida?, en tanto en cuanto su distribución puede ser indicativa de su uso.
5. ¿Es la foto una instantánea aislada, parte de una serie o una unidad extraída de un álbum o colección?
6. ¿Viene acompañada de algún texto?
7. ¿Qué no fue fotografiado? (Sánchez-Biosca, 2021, p. 89).

Han sido seleccionados también toda suerte de ejemplos visuales o audiovisuales, artísticos o ficticios, que muestran y reflexionan sobre la cámara, su agencia o su poder (Objetivo 4). La inclusión de estos ejemplos al mismo nivel que los casos reales parte de dar importancia a los discursos artísticos en sus reflexiones sobre lo que sucede en la actualidad, capturando el espíritu de su tiempo, lo pensable, decible y factible, afectando y conformando la realidad social; ampliando, por ejemplo, la imaginación de lo que se puede llegar a hacer con una cámara.

Esta decisión metodológica se fundamenta en la idea de que las producciones audiovisuales de ficción deben entenderse como formas de mediación socio-cultural que intervienen dinámicamente en la construcción del imaginario social (Hall, 2009; Couldry y Hepp, 2017). Hall (2009) sostiene que la representación no es un reflejo neutro de la realidad, sino un proceso

activo mediante el cual se construyen significados. Las imágenes y narrativas (incluidas las ficticias) forman parte del sistema simbólico con el que las sociedades piensan y articulan lo social. Mientras que Couldry y Hepp (2017) sostienen que la realidad social se construye de manera creciente a través de medios; éstos no solo reflejan la realidad, sino que también la configuran activamente:

> Lo social *está* mediado, y dicha mediación *se sostiene* cada vez más en múltiples tecnologías de la comunicación. Al referirnos a "múltiples", aludimos no solo a la pluralidad de canales e interfaces mediáticos contemporáneos, sino también a su carácter interconectado y al orden multidimensional que de ello resulta, el cual abarca la totalidad de nuestro entorno mediático (Couldry & Hepp, 2017, p. 11).[15]

Desde los estudios visuales y culturales, autores como Nichols (1997) han señalado que la frontera entre lo real y lo ficticio, en el documental como género fílmico y en las producciones de ficción, es porosa, pues las ficciones pueden emplear elementos de realismo y los documentales pueden adoptar estrategias narrativas: "tomando un texto aisladamente, no hay nada que distinga absoluta e infaliblemente el documental de la ficción" (Nichols, 1997, p. 54). Asimismo, las marcas distintivas del documental no serían intrínsecas al texto sino que estarían ligadas a la lectura del público en el visionado de las obras (Nichols, 1997, p. 55). Adicionalmente, se considera fundamental la mezcla de estos ejemplos reales y ficticios, pues comparten un *aire de familia* (Wittgenstein, 1999). Este concepto filosófico alude a un tipo de relación no basada en una identidad esencial, sino en una red de semejanzas parciales: rasgos formales, temáticos o funcionales que permiten tratarlos como integrantes de una misma constelación analítica. En este caso, todos los ejemplos representan discursos visuales sobre el crimen, la violencia y la muerte, aunque provengan de registros distintos. Esta iniciativa también se puede entender desde el concepto de *saturación significativa*, que consiste para Ibáñez en:

> Saturar la estructura (lugares de la enunciación y de recepción de los discursos), de muestrear relaciones y no individuos […] buscando discursos a través de la localización de las posiciones diversas (insertas en relaciones de conflicto y contradicción) de emisión y recepción de dichos textos con imágenes (Serrano, 2008, p. 262).

De este modo, las obras de ficción permiten explorar las representaciones sociales, los marcos simbólicos y las formas de subjetivación que rodean al crimen y su visualización. Por ende, las producciones audiovisuales tienen valor de documento sociológico de su tiempo, de la materia disponible y sus significados en ese momento concreto. Siguiendo la estela de los estudios culturales, también se ponen en valor las aportaciones de los productos populares, tanto dentro de la industria cultural, como de las redes sociales digitales, para así observar cómo

[15] "For the social *is* mediated, and that mediation is increasingly *sustained* by manifold technologies of communication: by 'manifold', we refer not just to the plurality of today's media channels and interfaces, but also to their interlinked nature, and to the many-dimensional order that results and that encompasses our whole media environment".

evoluciona la representación de la cámara durante décadas; lo cual mostrará cómo este objeto va permeando progresivamente en la sociedad. Se han incluido decenas de imágenes que acompañarán el análisis de los ejemplos.

Existen ejemplos de investigaciones que utilizan para su análisis la combinación de representaciones reales y ficticias aprovechando esas obras para reflexionar sobre la violencia o la vigilancia en el mundo real. Algunos de ellos son: "La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas" (Gubern, 2005), "Surveillance Studies and Visual Art: An Examination of Jill Magid's Evidence Locker" (Finn, 2012), "Ante la imagen de los demás: pornografía de la muerte y producción cultural en el contexto digital" (Navarro Martínez, 2013), "'Dude, get a shot of this': The performance of violence in the school shooting film Excursion" (Bender & Broderick, 2016).

Se han seleccionado ejemplos con relación al objetivo general de esta tesis: dimensionar los cambios producidos en la sociedad por la invención de la cámara y, especialmente, por la inclusión de ésta en los *smartphones*. También se han escogido fenómenos que representan conductas relacionadas con el objetivo específico 8 y la Hipótesis 4: la aparición de lo que podría denominarse un *instinto de grabar* -una pulsión por registrar y compartir cada instante, incluso a costa de la vida propia o ajena-. El criterio de selección principal ha sido la presencia de una cámara, tanto produciendo esas imágenes como dentro de la propia representación. Una vez identificada su presencia se ha buscado alguna de las siguientes situaciones:

-Es el propio perpetrador o la víctima quienes capturan el crimen.

-El perpetrador es consciente de estar siendo grabado, a pesar de lo cual comete su crimen.

-Los sujetos que utilizan la cámara están inmersos en situaciones de peligro o arriesgan su vida y fotografiar o grabar les pone más en riesgo.

-Ante una situación violenta o de injusticia, los sujetos empuñan la cámara para denunciar el crimen.

-La declaración explícita de búsqueda de visibilidad, reconocimiento o trascendencia por parte del sujeto que registra con su cámara durante su propio crimen.

-La cámara como factor criminógeno o catalizador de la acción criminal.

Lo central para esta investigación es el análisis de la cámara dentro de la interacción social, circunstancia que a menudo las imágenes permiten reconstruir, aunque no son imprescindibles para ello. Por ejemplo, alguien podría grabar y compartir un crimen en una red social y ese vídeo hoy en día sería rápidamente eliminado. Si esta investigación se limitase al análisis visual, sin esas imágenes se carecería de material que considerar. Ya que en este estudio lo que se está

examinando es la práctica del uso de la cámara, a pesar de que la prueba se haya eliminado, no desaparece el hecho de que alguien haya utilizado una cámara durante la comisión de un delito, ni la decisión de tomar esa imagen para ponerla en circulación.

También es conveniente precisar que registrar la muerte delante de un objetivo no significa capturar un crimen. Se han dado varios casos reales en los que han ocurrido atentados o muertes captadas por cámaras que estaban grabando en directo, pero este dispositivo no tenía ningún rol en dichos eventos, era un mero testigo. Aunque estos ejemplos muestren la omnipresencia de la cámara en la actualidad -*todo* queda grabado-, se ha decidido no incluirlos en esta investigación. En la ficción, por ejemplo, se ha descartado la película *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni -una de las primeras referencias que pueden venir a la mente cuando se relacionan la cámara analógica y un asesinato-, pues el protagonista de la película es un testigo inconsciente de lo que ha capturado, no el perpetrador, y descubre el crimen posteriormente a su realización, al ampliar la fotografía en su laboratorio.

Partiendo de este corpus de items en el Capítulo 2: *Recorrido por la historia de la cámara*, se pondrá en práctica la sociología de ésta realizando un análisis comparativo socio-técnico diacrónico, enfocado en cómo la evolución material de la cámara configura y es configurada por las prácticas sociales y los ensamblajes de actantes (Objetivo 3). Es necesario mencionar que las nociones de "delito", "crimen", "violencia", "*smartphone*" y "redes sociales" son tomadas aquí como constantes, mientras que la variable desde la que se efectúa la genealogía es la de "cámara". Este recorrido se ha realizado en función de las cámaras que se han decidido utilizar para grabar violencia y crímenes a lo largo de la historia, identificando la transformación de los ensamblajes socio-técnicos y las prácticas sociales con dicho dispositivo a través de su historia (Objetivo 6). Ello permitirá constatar cómo la cámara va cambiando de uso y significado a lo largo del tiempo para luego comprender su resemantización en el momento actual, como consecuencia de su integración en los teléfonos y la aparición de las redes sociales -entre otros nuevos actantes-. Este recorrido, dividido en siete etapas diferentes, por la historia de la cámara tendrá una línea de desarrollo más descriptiva y analítica que teórica:

-Acotación sobre el ojo y la imagen predaguerrotípica.

-La cámara analógica.

-La cámara cinematográfica.

-La cámara de televisión.

-La videocámara.

-La cámara digital.

-Cámara integrada en el *smartphone*.

Las etapas del recorrido no son totalmente diferenciadas e independientes, sino, según conceptualizó Martin Jay (2007), consisten en distintos *regímenes escópicos,* que "pueden solaparse y cohabitar en distintos tiempos y épocas" (Brea, 2010, p. 5). Así, se analizarán los puntos de conexión entre los distintos avances tecnológicos y cómo éstos conviven con sus precedentes, formando una especie de sedimentación tecnológica en la que ningún objeto sustituye a otro. Además, adaptando las ideas de Sánchez-Biosca (2021) a las especificidades de la cámara en el contexto digital, se atenderá a los siguientes parámetros en cada una de las secciones de la historia material de este objeto:

-Cuánto tiempo se tarda en generar la imagen.
-Cantidad de imágenes o cuánta selección hay a la hora de capturar la realidad.
-Cuál es el tiempo de revelado para ver la imagen por primera vez.
-Cuáles son las posibilidades técnicas de compartir esa imagen.
-Cúal es la superficie de visualización.
-Qué ocurre con las imágenes después de ser tomadas o compartidas.

La evolución de las distintas "culturas de la cámara" (Sontag, 2022, pp. 166-167) -concepto que Sontag utiliza al final de su libro pero que no desarrolla- a través del tiempo y en distintos contextos históricos es fundamental para acabar entendiendo la aparición del fenómeno de los crímenes grabados para ser compartidos. Se atenderá al hecho de que la evolución de la materialidad de la cámara determina y transforma la visibilidad del mundo y del crimen. Conforme las cámaras van evolucionando -así como los soportes de visualización- y se van haciendo más accesibles, cada vez es más sencillo representar y compartir imágenes con otros lugares, en menos tiempo y llegar a más gente. La conexión entre las posibilidades técnicas que despliegan las distintas materialidades de la cámara y las dinámicas socioculturales que se articulan y configuran en ensamblaje con ellas generarán transformaciones fundamentales: los valores y metas sociales de una sociedad cambian con el tiempo y con ellos el *ethos* de la cámara, así como la cámara también participará en la creación de nuevas posibilidades y realidades. Los ejemplos reales y ficticios representarán esos cambios mientras se producen en la sociedad, ofreciendo información muy relevante sobre la cámara y ayudando a entender su complejidad; todas las sutilezas de lo que ocurre con ella y sus distintos significados en distintos contextos y tiempos. Los productos audiovisuales de ficción que se analizarán, ayudarán a visualizar el uso de la cámara en tercera persona por los personajes de las series y películas. La cámara aparecerá no solo representada como un objeto, sino como un elemento primario en la película, un actante -o incluso un personaje- decisivo en la trama, que cambia el curso de los

acontecimientos, y cuya presencia puede llegar a determinar la vida y muerte de las personas. Una imagen clave en esta genealogía semiótico-material y con la que se invita al lector a *mirar* todo lo que se va a exponer es la relación que existe entre la cámara y el arma, tanto en castellano como en inglés, con el verbo *disparar* o *to shoot*.

Es importante indicar que el foco de estudio no es la evolución de la capacidad de manipular las imágenes. Obviamente ésta aumenta en paralelo al recorrido, pero dicha cuestión requeriría una tesis aparte. El interés se centra precisamente en la cámara como "aparato tomavistas" (Morin, 2001), como lente que se enfrenta a la realidad delante de ella. Además de que cualquier acto fotográfico implique una manipulación, las imágenes que producía han sido alteradas de una manera u otra desde su invención, y eso continúa a medida que avanza la tecnología -permitiendo enmascarar cada vez más esas manipulaciones-.

En el Capítulo 3: *Crímenes compartidos*, se disecciona el uso concreto de la cámara en los crímenes compartidos en redes sociales: cuándo se empiezan a grabar, qué se incluye en los vídeos o fotografías, de qué manera se capturan los crímenes y cómo y cuándo se hacen públicos. Todos los ejemplos posibles hasta la fecha de los denominados crímenes compartidos han sido recopilados rastreando las huellas de estas imágenes en el propio entorno digital donde se han producido, redes sociales y prensa (Objetivo 7). El análisis de la utilización de la cámara y la atención a las maneras de visibilizar estos delitos han llevado a la delineación de las siguientes categorías:

-Confesiones compartidas antes del crimen.
-Confesiones compartidas después del crimen.
-Crímenes cometidos por impulso.
-Crímenes cometidos para ser compartidos.
-Crímenes cometidos en directo.

Al final del capítulo se ofrecerá una revisión de la genealogía semiótico-material de la cámara unido al análisis socio-técnico y sociológico de los crímenes compartidos. Adicionalmente, se propondrán tres perspectivas de análisis para intentar entender por qué estas personas han decidido compartir sus crímenes: individual, estructural y existencial.

1. REPENSAR LA CÁMARA

En este capítulo se realizará, en primera instancia, una revisión crítica de la literatura académica fundamental sobre la cámara en el pensamiento filosófico-crítico. Se analizarán las ideas Walter Benjamin y su pervivencia en los autores posteriores bajo la lente conceptual de Vilém Flusser.

En segunda instancia, se estudiará la concepción y la adopción de la cámara en ciencias sociales para cuestionar cómo la agencia de este aparato ha sido habitualmente obviada por la sociología y la antropología que, pese a servirse de ella como instrumento de investigación, la han utilizado como si su presencia fuera invisible y no tuviera efectos en los sujetos que estudian, partiendo de una ciega confianza en la objetividad de la cámara en cualquier situación.

En tercera instancia, se expondrán algunas de las consecuencias de estos enfoques teóricos sobre la cámara a nivel práctico durante la realización del documental *Ignífugas*, donde no anticipar la mediación de la cámara en el trabajo con las mujeres que entrevistaron tuvo efectos contraproducentes para sus propósitos.

1.1 LA CÁMARA EN EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

1.1.1 EL MARCO DE WALTER BENJAMIN

El primer gran pensador sobre la cámara y la fotografía fue Walter Benjamin, con su *Breve historia de la fotografía* (1931), pero, especialmente, en su celebérrimo ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935). Benjamin fue uno de los autores clave del pensamiento crítico en la Europa de los años 30 y de la Escuela de Frankfurt, que tan influente ha sido en autores posteriores, especialmente en lo que se refiere a fenómenos culturales y sociales incipientes, como la cultura de masas, el cine o la sociedad del consumo. El filósofo alemán tuvo el intuitivo y brillante acierto de tratar por primera vez el profundísimo cambio cultural que se estaba produciendo a raíz de la aparición de la cámara y las transformaciones en la percepción que ésta acabaría acarreando. Para él, las modificaciones artísticas y sociales que diagnostica cayeron fuera de la visión del siglo que vio nacer a la fotografía, e incluso escaparon a las primeras décadas del XX, cuando ya había aparecido el cine (Benjamin, 1989, p. 32). De esta manera, la invención de la cámara sería la del primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario (Benjamin, 1989, p. 26):

> Cuando tras aproximadamente cinco años de esfuerzos Niépce y Daguerre lo lograron a un mismo tiempo, el Estado, al socaire de las dificultades de patentización legal con las que tropezaron los inventores, se apoderó del invento e hizo de él, previa indemnización, algo público. Se daban así las condiciones de un desarrollo progresivamente acelerado que excluyó por mucho tiempo toda consideración retrospectiva. Por eso ocurre que durante decenios no se ha prestado atención alguna a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que plantean el auge y la decadencia de la fotografía (Benjamin, 1989, p. 63).

La trascendencia e influencia de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es fundamental en el pensamiento del siglo XX y es de obligada lectura para cualquier persona que se acerque a la Historia del Arte y a su evolución desde el siglo XIX. Dada la perdurabilidad de este marco en los principales autores posteriores, provocando un acercamiento hegemónico a la cámara, se examinará el discurso de Benjamin y su posterior permanencia.

El autor reflexiona sobre el arte en las condiciones de producción de su momento, un mundo donde la fotografía y el cine ya se han convertido en parte de la norma social. Para él, la cámara como utensilio de reproductibilidad técnica, como productora de copias de obras artísticas y de la realidad, ha transformado la idea de *arte* tal y como lo conocíamos, pero también la percepción del mundo y la vida social. Uno de sus objetivos es reflexionar sobre estos cambios, introduciendo conceptos en la teoría del arte que sean inútiles para el fascismo, pero sí "utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística" (Benjamin,

1989, p. 18). En el cambio de la producción pictórica a la reproducción técnica, el paso de generar imágenes con la mano a que sea el ojo quien las produzca a través de un mecanismo, tiene para el autor una fundamental importancia:

> En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica, que ya puede ir a paso con la palabra hablada (Benjamin, 1989, p. 19).

Benjamin propone una contraposición entre la materialidad de la obra pictórica y las imágenes que de ella genera una cámara. La obra de arte tradicional sería auténtica por su aquí y ahora, por su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra y por su historia, alteraciones y cambios de propietario (Benjamin, 1989, p. 20). Para describir esta cualidad de la obra, el autor introduce el concepto de *aura*, que aglutina para él varias cuestiones. En primer lugar, la unicidad absoluta de la obra de arte, la "manifestación irrepetible de una lejanía" (Benjamin, 1989, p. 24), ese aquí y ahora. En segundo lugar, la unicidad que se da dentro de la tradición, ligada a la perdurabilidad histórica y particular del objeto. En tercer lugar, la función *ritual* y *cultural* original con que las obras de arte están siempre relacionadas y les confiere valor.

La reproducción técnica eliminaría cualquier posibilidad de autenticidad tal y como él la define. Aunque se pudieran producir falsificaciones de las obras originales, ese tipo de reproducción no llevaría a las auténticas a perder su autoridad plena (Benjamin, 1989, p. 21). Ello ocurre con la reproductibilidad técnica, pues es más independiente de la reproducción manual, y la lente de la cámara puede acceder a instantes o puntos de vista inaccesibles para el ojo; y porque la "copia" puede llevar al original a lugares inasequibles para éste, saliendo al encuentro de su destinatario y despreciando su aquí y ahora. Si bien el propio Benjamin afirma que lo mismo ocurre con un paisaje grabado en cine, en la obra de arte se pierde todo lo que está desde su origen contenido en su historia, por lo que se tambalea su autoridad y se atrofia su aura. La capacidad esencial de la cámara para transportar las imágenes de su aquí y ahora en una medida que nunca se había dado llevaría a la obra artística a emanciparse y a llegar a otros lugares y públicos. Para Benjamin, de la recepción de una obra hay que rescatar dos aspectos: el valor cultual y el valor exhibitivo (Benjamin, 1989, p. 28). Con su reproducción, la obra se convierte cada vez más en una obra artística dispuesta a ser reproducida. Como hoy preponderaría el valor de exhibición al valor cultual -salvo en los retratos donde aparece un rostro humano-, lo propiamente artístico se convierte en accesorio y la obra se emancipa de su "existencia parasitaria en un ritual" (Benjamin, 1989, p. 27). Al desaparecer esa fundamentación primigenia del arte, aparecería su fundamentación en la praxis política (Benjamin, 1989, p. 28).

Benjamin realiza la misma contraposición entre obra de arte y fotografía que la que hace entre teatro y cine. La imagen de sí -que antes solo estaba contenida en el espejo-, ahora se puede trasladar al público gracias a la cámara; el actor presenta su ejecución artística por medio de un mecanismo, está sometido a "tests ópticos", al *découpage* cinematográfico y las necesidades de una producción. Sin embargo, que el actor ya no represente frente a los espectadores, sino frente a un mecanismo que se convierte en el público, le llevaría a ser incapaz de acomodar su actuación a su audiencia, perdiendo su aura y el "aquí y ahora" del que no puede haber copia alguna (Benjamin, 1989, pp. 34-36).

Estos cambios en la obra de arte sirven a Benjamin de plataforma metonímica para hablar de las transformaciones que observa en la realidad de su momento, pues que la reproductibilidad técnica desligue al arte de su fundamento cultual es para Benjamin un trastorno en la historia universal, liquidando el "valor de la tradición en la herencia cultural" (Benjamin, 1989, p. 23):

> La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días (Benjamin, 1989, pp. 22-23).

Síntomas de ello serían los cambios en la sensibilidad y la percepción derivados de la aparición de la cámara, que caracteriza como desmoronamientos del aura; porque las masas ahora pueden aspirar a acercar espacial y humanamente las cosas, y necesitan "adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción" (Benjamin, 1989, pp. 24-25), en lugar de elegir lo singular que perdura en el tiempo, pero que es siempre irrepetible. También compara la falta de presencia del público para la actuación del actor de cine con la alienación capitalista del obrero respecto al objeto de su trabajo. La respuesta a este atrofiamiento del aura del actor es el culto a las estrellas, enmarcado para Benjamin en una industria cinematográfica capitalista.

Ese *découpage* en planos de una misma escena, que permite la cámara y el montaje posterior implica para el autor, por un lado, una ejecución no unitaria para el actor; por otro, le lleva a realizar una nueva analogía entre la psicología freudiana y el cine, relacionando las transformaciones en la percepción -por ejemplo el ensanchamiento del espacio con un primer plano, o una escena a cámara lenta que alarga el movimiento-, con la aparición de lo que denomina *inconsciente óptico*:

> Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y

disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional (Benjamin, 1989, p. 48).

Estas son algunas de las líneas de pensamiento de Benjamin que más conciernen a esta investigación. En su escrito prevalece una nostalgia del mundo preindustrial en un momento en el que la vida parece desmoronarse bajo el peso de las nuevas tecnologías, el capitalismo y el fascismo. Aunque está especialmente preocupado por los efectos en la obra de arte, la cámara se convierte en el objeto a través del cual establece su crítica a la sociedad del momento. Cincuenta años después, Vilém Flusser también utilizará la fotografía como modelo para entender la sociedad posindustrial, obteniendo conclusiones sobre este aparato para imaginar -también a modo de metonimia- un panorama general de la vida con la cámara.

Como se expuso en el apartado de *Metodología*, el propio Flusser propone una doble visión sobre los observadores de la sociedad: unos centran su análisis en la decadencia de ciertos valores sagrados, en tanto que otros se focalizan en la emergencia de lo nuevo (Flusser, 2017, pp. 90-91). A la luz de lo expuesto anteriormente, Walter Benjamin sería posicionado en la primera categoría, mientras que Vilém Flusser encajaría en la segunda. Para la justificación de esa inclusión se realizará un análisis profundo de las ideas del primero sobre la reproducción técnica, contraponiéndolas al acercamiento conceptual de Vilém Flusser a la cámara.

1. Durante gran parte del texto Benjamin se expresa con un lenguaje asociado al campo semántico de la negatividad, lo cual genera en el lector un acercamiento condicionado a los fenómenos que describe. Estos son algunos de los e*jemplos que se pueden mencionar:*

- “Atrofia del aura” (Benjamin, 1989, p. 22).
-“Desmoronamiento del aura” (Benjamin, 1989, p. 24).
-“Trastorno de la historia universal” (Benjamin, 1989, p. 32).
-“Al cine le importa menos que el actor represente ante el público un personaje; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el mecanismo” (Benjamin, 1989, p. 35).
-“Las advertencias que hace [Pirandello] a este respecto en su novela *Se rueda* quedan perjudicadas, pero solo un poco, al limitarse a destacar el lado negativo del asunto” (Benjamin, 1989, p. 35).
-“Se filma su susto en ese instante y se monta luego en la película. Nada pone más drásticamente de bulto que el arte se ha escapado del reino del *halo de lo bello*, único en el que se pensó por largo tiempo que podía alcanzar florecimiento” (Benjamin, 1989, p. 38).
-”Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura” (Benjamin, 1989, p. 51).

Estas constantes referencias a la pérdida y conmoción de la tradición es un buen ejemplo de la visión *decadente* que Flusser identifica en ciertos estudiosos de la realidad. Es muy notoria la

diferencia lingüística y conceptual entre las aproximaciones de Benjamin y Flusser con relación a la aparición de la cámara y la desaparición de ciertos valores:

> Son los inventores de las imágenes técnicas (y de los demás productos revolucionarios) los que acaban con lo sagrado. Daguerre y Niépce son más peligrosos para nuestros "valores" que Robespierre o Lenin. Quien se comprometa políticamente en la actualidad tiene que trabajar no con las formas sagradas sino con las nuevas técnicas (Flusser, 2017, p. 91).

2. La pérdida del aura de la obra de arte -su atrofia, su desmoronamiento, la depreciación de su aquí y ahora- ocupan el centro de la reflexión *benjaminiana*. El autor ofrece una definición muy acertada, aunque alarmante, de las consecuencias de la aparición de la cámara, pues uno de sus poderes es precisamente transportar a otros lugares y tiempos las imágenes que captura. Por su parte, Flusser ofrece muchas décadas después una visión más analítica, ya no solo de su momento, sino de lo que estaba por venir:

> Estoy frente a la terminal, recibo informaciones y las manipulo para emitirlas hacia otros. Como estoy mirando una pantalla, no puedo ver alrededor. Veo el universo únicamente gracias a las imágenes ínfimas que aparecen en mi pantalla, pero lo veo por entero. Aprieto determinada tecla y la historia de toda la humanidad aparece frente a mí. Si no me gusta la historia, puedo modificarla a mi gusto apretando otra tecla. Reformulo la historia "nearer to the heart's desire" [conforme a los deseos del corazón] (frase de Omar Khayyam). Si quiero ver el universo de la física o el de los distintos mitos o el de las distintas religiones, basta que apriete las teclas apropiadas. Otras teclas me permiten recombinar esos universos y quizás modificarlos. Todas las Grandes Obras del pasado y del presente están bajo mi comando, para ser vistas y eventualmente modificadas. En suma: toda la información acumulada por la humanidad se encuentra a mi disposición para que yo pueda alterarla (Flusser, 2017, pp. 187-188).

3. Si para Benjamin la cámara ha tenido consecuencias catastróficas para la obra de arte, sus cavilaciones sobre el cine son también muy desfavorables. Por ejemplo: cuando Abel Gance afirma que todas las grandes obras de la humanidad esperaban una resurrección luminosa en el cine -en sintonía con Flusser-, para Benjamin el cineasta está invitando a una liquidación general (Benjamin, 1989, p. 23). Además de ello, critica a Gance y otros autores por proponer visiones cultuales y trascendentes del cine que, de hecho, se han visto confirmadas en la evolución posterior de la imagen. Mientras tanto, se apoya en autores como Pirandello o Duhamel que muestran una clara aversión al cine; pese a que manifiesta que ambos no acaban de entender la importancia de esta nueva forma de expresión, Benjamin está de acuerdo con gran parte de sus reflexiones. Uno de los momentos donde más claramente muestra su rechazo al cine es al afirmar que la "representación de *Fausto* más provinciana y pobretona aventajará siempre a una película sobre la misma obra" (Benjamin, 1989, p. 22). La experiencia cinematográfica no dejaría pensar y, en lugar de ser una contemplación consciente y relajada de la obra pictórica, produce dispersión en el espectador, incluso distracción (Benjamin, 1989, pp. 51-55). Adicionalmente, Benjamin trata constantemente de "masa" a los espectadores de cine (Benjamin, 1989, p. 45), mientras que para Flusser éstos tienen un potencial revolucionario.

4. En la época de Benjamin la fotografía todavía no ha alcanzado el nivel de influencia que adquirirá pocas décadas más tarde; y, si se refiere a un fotógrafo como Atget, es por su valor artístico. De hecho, cuando hace alusión a los turistas que contemplan edificios (Benjamin, 1989, p. 54), no menciona que lleven cámaras. Cuando reflexiona sobre el cine ocurre algo parecido: solo se refiere a la producción industrial, marcada por el capital. Por todo ello, en aquel tiempo la representación solo era factible entrando en un sistema piramidal. Benjamin detecta una creciente ambición por ser representado y acceder al incipiente *star system*: "cualquier hombre aspirará hoy a participar en un rodaje" (Benjamin, 1989, p. 40). Para hablar de este cambio, Benjamin genera una analogía con la literatura:

> Hoy ocurre que apenas hay un europeo en curso de trabajo que no haya encontrado alguna vez ocasión de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo parecido. La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor (Benjamin, 1989, p. 40).

En ese sentido, Benjamin apoya esta crítica con una nota al pie donde cita a Aldous Huxley, quien declara que los cambios técnicos que han permitido la democratización de las artes han llevado a la vulgarización y a una enorme producción de desechos artísticos (Benjamin, 1989, p. 41). Aunque el enfoque de Benjamin es eminentemente *pesimista*, a veces su aproximación resulta más ambigua. Por ejemplo, la praxis cinematográfica soviética incluía a personas que nunca habían actuado ante una cámara interpretándose a sí mismas, mientras que la explotación capitalista del cine genera la ilusión de poder participar en la industria y no responde a la que, una página más tarde, le parece la "legítima aspiración del hombre a ser reproducido" (Benjamin, 1989, p. 41). Frente a los debates benjaminianos sobre la cámara en las artes, Flusser propone que la invención de la cámara ha supuesto un hito civilizatorio a la altura de la escritura lineal, con consecuencias epistemológicas, estéticas, éticas y políticas (Flusser, 2017, pp. 66-67). La cámara no sólo habría trastocado la noción de arte, sino que incluso habría dado lugar a un "nuevo instinto vital" (Flusser, 2017, p. 25).

5. Benjamin se apoya en la idea de reproducción para validar su propuesta sobre la atrofia del aura, pues la reproductibilidad técnica genera copias y pone en cuestión la autoridad de la pieza auténtica. La diferencia fundamental con otros modos de reproducción como la litografía -que también implican técnicas materiales-, es el paso de la intervención de la mano al ojo de la fotografía. La idea de reproducción implica para él que la imagen fotografiada es igual al objeto artístico. Desde esa óptica es razonable que considere que la cámara profana la obra de arte, generando una imagen sin alma, y que el lienzo auténtico pierde valor. Por otra parte, si solo se considera de una copia mecánica, Benjamin está obviando al sujeto en el proceso fotográfico.

Desaparece la persona autora de la fotografía y el acto de capturarla: quien mira no importa, es sustituible -salvo un fotógrafo como Atget-. Sin embargo, la fotografía de una obra no es igual a ella, ni una imagen en movimiento del mundo es igual al mundo. Pero la representación pictórica de un atardecer tampoco lo fue nunca, aunque su autor fuera William Turner. Por todo ello, la idea de que la cámara genera copias del arte y que el original pierde su valor auténtico por ser registrado mecánicamente no supone un punto de partida apropiado para desarrollar la sociología de la cámara que se plantea esta tesis doctoral. Se propone, en cambio, sustituir la idea de *reproductibilidad* por la de *representación*. Pues en cualquier fotografía siempre interviene y decide alguien, siempre hay un *parti pris*. En realidad no se trata de reproducir la imagen, sino de representarla desde una subjetividad que decide qué ángulo y/o qué lente usa, qué entra o no en la imagen -cuestiones en las que se profundizará en el apartado 1.2 de esta tesis doctoral-. Además, Flusser concibe las imágenes técnicas no como *espejos* de la realidad, sino como *proyectores de sentido sobre superficies* (Flusser, 2017, pp. 79-80).

La única "reproducción verdadera" con relación a la cámara sería el negativo fotográfico de la imagen ya capturada, no la fotografía en sí. De esta forma, no es la cámara la que genera la reproducción, sino otros aparatos que se usan con posterioridad al acto fotográfico. Desde esta perspectiva, el original no pierde valor, no se profana ni seculariza. De hecho, puede llegar a ocurrir lo contrario, que se sacralicen los lugares y obras originales únicas, como ocurre en las peregrinaciones masivas a museos y otros lugares de culto artístico, pese a disponer actualmente de miles de imágenes de ellos en fotografías físicas o virtuales. Pues, aunque se puedan hacer representaciones 3D de la Capilla Sixtina, la experiencia de estar en ese "aquí y ahora" no es reproducible. Tampoco tener una imagen de ella en un imán en el frigorífico le resta valor al lugar único. Una de las críticas más agudas al ensayo de Walter Benjamin ha sido formulada por Boris Groys, quien cuestiona el supuesto de que la pérdida del aura sea un proceso irreversible o definitorio de la modernidad visual. Groys sostiene que la circulación contemporánea de las imágenes no puede comprenderse simplemente por la idea del desmoronamiento del aura. En su lugar, propone una dinámica mucho más compleja, en la que las imágenes atraviesan constantemente diversos procesos en función de los contextos en los que reaparecen:

> Nuestra condición contemporánea no puede reducirse a "la pérdida del aura" de la circulación de la copia alejada de su "aquí y ahora", tal como lo describe el famoso ensayo de Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Más bien, la época contemporánea organiza un complejo juego de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones. Benjamin compartía la creencia del arte modernista elevado, en un contexto único y normativo para el arte. Bajo este presupuesto, perder su contexto único y original implica para una obra perder su aura para siempre, volverse ella misma una copia de sí. Re-auratizar una obra particular requeriría la sacralización del espacio completo -topológicamente indeterminado- de la circulación masiva de la copia, proyecto totalitario y fascista. Este es el principal problema que puede encontrarse en el pensamiento benjaminiano: percibe el espacio de la circulación masiva de la copia -y la circulación masiva en general- como un espacio universal, neutral y homogéneo. Insiste en

la recognoscibilidad visual de la identidad de la copia ·como tal según el modo en que circula en nuestra cultura contemporánea. Pero ambos presupuestos del texto de Benjamín son cuestionables. En el marco de la cultura contemporánea, una imagen circula permanentemente de un medio a otro y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado (Groys, 2015, p. 63).

De hecho, es al intentar restar fuerza y poder a la fotografía y el cine, pensándolos como reproducción, donde se acaba con el propio valor de la obra de arte original. Este proceso sería lo que Flusser denomina des-magificación:

[La] empresa crítica no necesariamente lleva a una des-magificación [Ent-magisierung] de las imágenes, puesto que puede estar en sí misma ya cargada mágicamente y ser "funcional"; la crítica cultural de la Escuela de Frankfurt es ejemplo de un paganismo tal de segundo grado: descubre detrás de las imágenes fuerzas ocultas, sobrehumanas (por ejemplo, el capitalismo), que con mala voluntad han programado estas doctrinas, en lugar de admitir que la programación ocurre estúpida y automáticamente por sí misma. Un proceso directamente siniestro, en el cual detrás de los fantasmas exorcizados se van conjurando cada vez otros nuevos. En resumen: las fotos son percibidas como objetos sin valor, que cualquiera puede producir y con las que todos pueden hacer lo que quieran. Pero en los hechos son las fotos las que nos someten a un tratamiento, programándonos para un comportamiento ritual al servicio de un feedback en beneficio de los aparatos. Las fotos reprimen nuestra conciencia crítica para hacernos olvidar la estúpida absurdidad del funcionar, y solo gracias a esta represión se vuelve posible en general ese funcionamiento. De este modo, las fotos conforman un círculo mágico que nos rodea en la forma del universo fotográfico. Este círculo es el que hay que romper (Flusser, 2019, p. 67).

Esta referencia a la Escuela de Frankfurt es una de las pocas menciones que hace Flusser en sus textos a otras corrientes de pensamiento; y una vez más es necesario destacar su agudeza y anticipación, pues es uno de los primeros autores que resalta el enfoque misoneísta de dicha teoría crítica. Aunque él no presenta una visión idealista sobre el poder de aparatos como la cámara -de hecho, en ocasiones su perspectiva resulta bastante determinista-, sí identifica las contradicciones en las que se puede incurrir si intentamos minimizar sus capacidades.

1.1.2 PERVIVENCIA DEL MARCO DE BENJAMIN

La lectura de las referencias fundamentales en torno a una historia de la cámara ha tenido como objetivo analizar esa paulatina democratización de la capacidad de representación que ha desembocado en la era del *smartphone* y en su presencia central en las prácticas sociales cotidianas contemporáneas. Se ha tratado de localizar los cambios materiales y usos socioculturales que han desembocado en el nuevo paradigma, en el cual han aparecido los crímenes grabados para ser compartidos. En este acercamiento bibliográfico se ha hallado lo que podría definirse como un "hegemónico de pensamiento sobre la cámara" desde el cual, a fecha de hoy, no es posible entender la dimensión de las transformaciones que el aparato está produciendo. Walter Benjamin ha tenido una determinante influencia en autores que han continuado y apuntalado su legado conceptual y, aunque las aportaciones de este autor y su trascendencia son incuestionables, se considera que se ha hecho un uso indiscriminado o no lo suficientemente crítico de su texto. Ello habría generado un acercamiento epistemológico limitado a la cámara y una serie de omisiones con consecuencias teóricas y prácticas a la hora de estudiar y utilizar este objeto.

Según Carmen Dalmau, "una relectura de *La obra de arte en la era de la reproductividad técnica* [sic] siempre significa repensar la fotografía, ya que constituye un punto de partida de muchas reflexiones actuales" (Dalmau, 2022, p. 105). Y eso es precisamente lo que se pretende hacer: replantear lo que se considera *fotografía* para despejar el camino hacia una sociología de la cámara que se pondrá en práctica durante el recorrido semiótico-material en torno a este objeto. Para darle otro cariz a esta exploración bibliográfica, se invita al lector de este estudio a entenderla como una suerte de investigación policial de una desaparición de la cámara, sus distintas agencias y sus prácticas sociales, que se vuelven invisibles de diversas maneras en la mayoría de estudios referentes al aparato. Una desaparición que contrasta con su aparición constante, tanto en la vida como en la muerte, y cuyas *escenas del crimen* se examinarán más adelante.

En ningún momento se descartan las ideas que proponen estos autores. De hecho, durante esta investigación se utilizarán muchas de ellas. Sin embargo, en esa búsqueda de ideas y citas se han identificado con una serie de patrones y omisiones que se repiten a lo largo de décadas, hasta llegar a la actualidad. Por ello, se realizará un análisis epistemológico más amplio del origen de sus ideas. Los criterios de examen a los que se atenderán se resumen en los siguientes ejes:

-Perspectivas de estudio sobre la cámara.

-Prácticas sociales de la cámara en función de su democratización.

-La cámara como objeto con agencia.

En 1956, Edgar Morin publica *El cine o el hombre imaginario,* donde el autor se aproxima al cine desde la ficción -uno de los temas que resultan más fascinantes de la imagen en movimiento-, cuando la producción cinematográfica aún era básicamente industrial, por lo que su análisis se centra en el uso profesional y creativo de la cámara. Por otro lado, veinte años después de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Morin ya percibe la transformación que supone el turismo como acercamiento a la cámara en manos populares:

> Y para ciertos frenéticos, el turismo es una cabalgata entrecortada con múltiples paradas. No se mira el monumento, se le fotografía. Se retrata uno mismo al pie de los gigantes de piedra. La fotografía se convierte en el propio acto turístico, como si la emoción buscada solo tuviera valor para el recuerdo futuro; la imagen en la película enriquece la potencia del recuerdo al cuadrado (Morin, 2001, p. 27).

En 1965, Pierre Bourdieu publica *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, obra escogida como marco teórico para esta investigación. Al insertar la fotografía en el centro de su análisis sociológico -y no solo del arte- esta obra resulta fundamental a la hora de acercarse a la cámara como objeto dentro de las prácticas sociales -de hecho, la "cámara" como aparato se menciona en numerosas ocasiones durante el ensayo (Bourdieu, 2003)-.

André Bazin, en su libro *¿Qué es el cine?* de 1966, también analiza la cámara desde la óptica artística, destacando la importancia del paso de la subjetividad del artista que representaba el mundo a la objetividad mecánica del dispositivo.

En un texto de 1998, Donna Cameron escribe un artículo en la revista *The Independent Film & Video Monthly* sobre el desarrollo de la película de 8mm en los años 60 y el impacto que ello supondría en la industria del cine. Cameron afirma que esta tecnología, mucho más accesible económicamente, llevó a los estudiantes de cine a poder usarlo en sus creaciones fílmicas, pero no contempla en ningún momento los efectos de esa democratización más allá del arte.

En *Modos de ver* (1972/2023), John Berger se preocupa especialmente por el arte: "la invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos, y esto se reflejó inmediatamente en la pintura" (Berger, 2023, p. 18). Además, recupera el marco benjaminiano del atrofiamiento del aura, restándole valor a los frutos de la cámara:

> Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo -o mejor, sacar las imágenes que reproducen- de cualquier coto. Por primera vez en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, inconsistentes, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean de la misma manera que lo hace el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas (Berger, 2023, p. 32).

Robert Bresson, en *Notas sobre el cinematógrafo* (1975/1979), no centra su mirada en la cámara, sino en distinguir entre las virtudes del teatro y el cine, y en diferenciar entre actor y modelo, concepto que utilizaba para concebir la interpretación en sus películas.

En el último capítulo de *Sobre la fotografía* (1977/2022) Susan Sontag realiza un homenaje a Walter Benjamin recopilando citas al modo en que al autor alemán le gustaba coleccionar. Sontag realiza interesantes reflexiones sociológicas sobre el impacto de la cámara en la realidad, utilizando el término "cámara" repetidas veces, aunque dando prioridad al término "fotografía". Su concepto de "culturas de la cámara" será rescatado más tarde en la investigación sobre el tema (Sontag, 2022, pp. 166-167). Una gran parte del libro se dedica a explorar -a través del análisis de la obra de distintos fotógrafos- las tensiones ideológicas de la fotografía como arte y las disquisiciones entre la fotografía como muestra de una fidelidad objetiva a la realidad frente a la oportunidad de expresión individual que ésta ofrece. Cuando se dirige al uso democratizado de la cámara en la sociedad, la masa-espectadora se ha convertido en turista alienada. Con la cámara, solo unos pocos, ungidos desde arriba, se convierten en artistas: otros, en consumidores del mundo:

> El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo. El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotos. La propia actividad fotográfica es tranquilizadora, y mitiga esa desorientación general que se suele agudizar con los viajes. La mayoría de los turistas se sienten obligados a poner la cámara entre ellos y toda cosa destacable que les sale al paso. Al no saber cómo reaccionar, hacen una foto. Así la experiencia cobra forma: alto, una fotografía, adelante. El método seduce sobre todo a gente subyugada a una ética de trabajo implacable: alemanes, japoneses y estadounidenses. El empleo de una cámara atenúa su ansiedad provocada por la inactividad laboral cuando están de vacaciones y presuntamente divirtiéndose. Cuentan con una tarea que parece una simpática imitación del trabajo: pueden hacer fotos (Sontag, 2022, pp. 19-20).

> Sean cuales fueren los argumentos morales a favor de la fotografía, su efecto principal es convertir el mundo en un gran almacén o museo sin paredes donde cualquier tema es rebajado a artículo de consumo, promovido a objeto de apreciación estética. Por medio de la cámara, las personas se transforman en consumidores o turistas de la realidad (Sontag, 2022, pp. 113).

En *Mirar* (1980/1987), John Berger trata la vida y obra de distintos pintores y artistas. Dedica un capítulo a los "Usos de la fotografía", pero en realidad analiza la obra de fotógrafos como August Sander, Paul Strand o Donald McCullin y aporta sus propias interpretaciones subjetivas. Estos *usos* son realmente discusiones estéticas sobre los sentimientos que producen las imágenes tomadas por fotógrafos profesionales con una visión subjetiva del mundo; es decir, un escaso número de personas con capacidad y legitimidad para representar la realidad.

La cámara lúcida (1980/2018) de Roland Barthes es un libro muy relevante y constantemente citado en la bibliografía sobre la cámara y la fotografía. Pese a lo que puede parecer, este libro trata sobre la cámara. De hecho, la palabra aparece en el título y no vuelve a

mencionarse en todo el libro, quedando reemplazada por "fotografía". El esfuerzo principal de Barthes es desentrañar lo que él personalmente siente cuando ve una fotografía, en concreto una de su difunta madre, estableciendo una serie de conceptos generales sobre la fotografía muy utilizados posteriormente, como el *studium* y el *punctum*. Que tantos estudios donde se tratan temas relacionados con este objeto partan de un texto que no se dirige frontalmente a la cámara, sino a su producto en forma de fotografía, ha contribuido a la falta de reflexión concreta sobre el objeto y su agencia -aunque su análisis del acto de posar sí sea una cuestión de agencia de la cámara-. Por otro lado, si bien no trata al aparato como objeto, Barthes se sitúa fuera de las cavilaciones hegemónicas sobre la cámara y el arte analizando una fotografía familiar, no profesional; además de mencionar la importancia de la fotografía *amateur*:

> De ordinario el amateur es definido como una inmaduración del artista: como alguien que no puede -o no quiere- elevarse hasta la maestría de una profesión. Pero en el campo de la práctica fotográfica es el amateur, por el contrario, quien asume el carácter de profesional: pues es él quien se encuentra más cerca del noema de la Fotografía (Barthes, 2018, pp. 110-111).

Dominique Belloir publicó en 1981 un monográfico de *Cahiers du cinema* titulado *Video art explorations*, afirmando al comienzo que es el primer gran estudio realizado sobre el vídeo en Francia. Aunque es una revista sobre cine, la videocámara es tenida en cuenta por sus aplicaciones expresivas en la práctica artística. Si bien las cuestiones técnicas y nuevas posibilidades materiales que analiza son extrapolables al resto de la sociedad, no se han encontrado trabajos de ese periodo donde se estudie el uso de esta nueva tecnología en la vida diaria.

En *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I* (1983/1984) y *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine II* (1985/1987), Gilles Deleuze analiza el cine principalmente industrial, y nociones fundamentales de teoría y práctica fílmica a través del comentario de películas: el montaje, el cambio de escalas de plano, la fuerza de un primer plano o los movimientos de cámara. Ante la aparición del vídeo como nuevo régimen escópico, la preocupación vuelve a ser cómo ello impactará en el cine:

> La imagen electrónica, es decir, la de televisión o vídeo, la imagen numérica naciente, iba, o bien a transformar al cine, o bien a reemplazarlo, a sellar su muerte. No pretendemos efectuar un análisis de las nuevas imágenes, tarea que desbordaría nuestro proyecto, pero sí indicar ciertos efectos cuya relación con la imagen cinematográfica es necesario dilucidar (Deleuze, 1987, p. 352).

Cuando en *Pensar la imagen* (1989) Santos Zunzunegui estudia la etapa del vídeo, comenta precisamente que no se va a ocupar de las prácticas sociales cotidianas relacionadas con la cámara, sino de las consideraciones artísticas que abre este nuevo medio:

> No vamos a detenernos en consideraciones históricas o sociológicas sobre la evolución del vídeo. Dejando de lado aspectos de interés (como es el caso de los problemas del vídeo comunitario) elegimos como terreno de análisis el campo del video-arte por ser en él, donde, desde el punto de vista de una teoría de la imagen, se desarrollan los

intentos de construir una práctica videográfica consciente de las posibilidades y limitaciones del medio (Zunzunegui, 1989, p. 222).

El libro de Zunzunegui es una obra erudita, teórica y exhaustiva sobre la imagen y sus distintas evoluciones. Aunque quizás las reflexiones sobre el uso social del vídeo no tengan cabida en su narración, resulta sorprendente la elusión directa del tema, máxime cuando su objeto de estudio es un tema específico como el videoarte, asunto que abordará partiendo principalmente de Belloir (1981).

Paul Virilio, en *La máquina de visión* (1989/1998), sustituye poéticamente a la cámara por la máquina de visión, en un ensayo donde estudia los cambios que la invención del aparato produjo en la percepción, y en la disolución del espacio físico, la automatización de la mirada y la militarización de las tecnologías ópticas. Virilio no se acerca a las implicaciones en la cotidianeidad del objeto en sí, pero la cámara -unida a las telecomunicaciones, las pantallas y otras tecnologías- ocupa un lugar central en su filosofía.

Régis Debray, en *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1994), lleva a cabo una historización de la imagen con continuidad hasta el presente en el que escribe dicha obra. Aunque se dedica a cuestiones relacionadas con el arte -como resulta imprescindible en el recorrido que plantea-, también estudia lo que denomina "la videosfera" -el régimen mediológico de la imagen electrónica en movimiento-. Su análisis no es negativo, pero sí crítico, planteando una discusión dialéctica entre los argumentos principales de defensores y detractores.

Con la aparición de las cámaras digitales a mediados de los años 90 la perspectiva de su estudio desde una perspectiva artística se confirma, aunque adquiere nuevos tintes y aparecen nuevos conceptos. En *El beso de Judas* (1997), Joan Fontcuberta, artista e investigador, se dedica principalmente a cuestiones estéticas de la fotografía profesional y a cómo los fotógrafos expanden o tensan los límites de lo fotografiable, sin hacer referencia al uso que de ésta hace la gente de a pie. El autor también muestra preocupación por la manera en que la fotografía digital cambia la relación con la imagen, su indicidad y las nuevas técnicas de edición. La edición de imágenes será un tema recurrente en la literatura sobre lo digital, pero supone poner el foco en el después, en la fotografía; y no en la cámara y en el cuándo, dónde y el porqué del acto fotográfico. Fontcuberta no menciona la democratización de las cámaras digitales, pero sí hace referencia a la divulgación de nuevas técnicas de edición de imagen la digital que, a manos de un público profano, terminaría con el mito de la objetividad fotográfica, desacréditandola como testigo fiable de la realidad (Fontcuberta, 1997, p. 151). Los efectos de este cambio tecnológico son entendidos como transformaciones de la fotografía artística y profesional; en términos de arte. Si para Deleuze el vídeo amenazaba la existencia del cine y para Benjamin éste había puesto

en peligro el teatro, ahora la fotografía digital cuestiona y amenaza la existencia de la fotografía analógica, que antes había desmoronado el aura de la realidad. Todo ello se puede describir como un repetido proceso de demonización de lo nuevo y de canonización de lo anterior. Así, volvemos a encontrar un uso de términos peyorativos para describir estas evoluciones:

> Lo que ha arruinado la verosimilitud y la confianza en el documento fotográfico no es tanto el retoque digital como una creciente consciencia crítica. La tecnología digital puede precipitar el descrédito pero no provocarlo por sí misma. Puede por ejemplo mostrar al gran público con qué gran facilidad y rapidez una imagen que parece una simple instantánea es en realidad el resultado de un complejo bricolaje. Todos tenemos ahora ordenadores en casa; pronto todos podremos realizar esos mismos juegos... ¿Por qué fiarse pues de las imágenes impresas en los medios de comunicación? Desprovistas de su carga de veracidad que aceptábamos tácitamente, ¿no pierden en gran medida su valor informativo y se convierten en simples elementos ornamentales? (Fontcuberta, 1997, p. 157).

En *Breve historia de la imagen*, publicada en 2007, Michel Melot dedica gran parte de su libro a la historia de las representaciones más tradicionales: cuevas, templos, ídolos, reliquias, pinturas etc. con gran erudición, minuciosidad y gran cantidad de referencias. Pero ello no sucede en el último capítulo, titulado "Bienvenidos a la videosfera", donde no realiza un análisis profundo de las nuevas formas de representación de la realidad. No solo considera que la imagen devora el mundo -algo muy iconoclasta-, sino que incluso admite que las nuevas formas de producción de imágenes le dan miedo (Melot, 2010, p. 92). Melot escribe en un contexto donde ya existen los teléfonos móviles, pero la cámara integrada en ellos no es mencionada, y en su lugar utiliza el término "pantalla":

> Un tejido de imágenes envuelve nuestro mundo desde que entramos en lo que Regis Debray denomina la videosfera, esta era en la que la imagen es más fácil de producir que un discurso. Las imágenes nos devoran, nos acosan. Estamos sumergidos, inmersos en la imagen. Las pantallas integradas en los teléfonos móviles han cambiado el uso de la fotografía y las cámaras de vigilancia funcionan sin reflexionar. Las imágenes son consumidas in situ o transmitidas sin demora, demasiado numerosas para merecer ser conservadas, tan numerosas que pronto no habrá ningún acto ni gesto nuestro que no haya constituido el objeto de una imagen, como antaño de una simple palabra (Melot, 2010, p. 91).

En el artículo "Creation and Control in the Photographic Process. iPhones and the Emerging Fifth Moment of Photography" (2012), Edgar Gómez Cruz y Eric T. Meyer realizan un recorrido a través de la historia de la cámara desde sus aspectos materiales, llegando hasta la cámara integrada en el Iphone, lo que supone una contribución muy importante para la presente investigación. Las etapas de su genealogía son generadas desde una perspectiva socio-técnica, teniendo en cuenta los elementos estructurales en la producción de imágenes, las tecnologías de procesamiento y sus posibilidades de distribución. También en 2012 Edgar Gómez Cruz publicó el libro *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*, en el que se dirige frontalmente a los cambios que ha supuesto el *smartphone* en la práctica fotográfica y en el objeto fotografiable; en los lugares y momentos en que se toman imágenes y la función social de la cámara. Su metodología -una etnografía en el medio digital- es un reconocimiento

directo de los nuevos modos de expresión, así como del impacto que ha tenido la tecnología digital en la transformación de las formas de producción y exhibición de las fotografías, por lo que es una fuente crucial para esta investigación.

En *Los condenados de la pantalla* (2012/2014), la artista e investigadora alemana Hito Steyerl propone una crítica a la creación audiovisual en la sociedad capitalista hipermediatizada, donde muestra un enfoque muy negativo hacia la cámara:

> El viejo miedo mágico a las cámaras se reencarna así en el mundo de los nativos digitales. Pero en este entorno, las cámaras (que los nativos digitales han sustituido por iPhones) no se llevan tu alma, sino que consumen tu vida. De forma activa te hacen desaparecer, encoger, desnudar y necesitar una cirugía ortodóncica urgente. Pensar que las cámaras son herramientas de representación supone en verdad un malentendido: son, en el presente, herramientas de desaparición (Steyerl, 2014, p. 176).

Mark Cousins, en *The Story of Looking* (2017), lleva a cabo una extensa genealogía de la historia de la mirada. Comienza su libro con una fotografía tomada con su *smartphone* y reflexionando sobre el rol de la imagen en la actualidad, acabando su recorrido en las nuevas formas de la imagen y las últimas cámaras disponibles para el usuario común, partiendo de un planteamiento en el que la cultura popular convive al mismo nivel de las obras de arte más consagradas.

En *Móviles 24/7. El teléfono móvil en la era de la hiperconectividad* (2018), Israel Márquez se centra en la importancia y omnipresencia del *smartphone* en la vida contemporánea, atendiendo a las diferentes dinámicas sociales que surgen con la nueva tecnología, y también poniendo el foco en las nuevas prácticas sociales de la fotografía, y en fenómenos como las muertes ocurridas al intentar realizar un selfi, lo que supone una contribución análitica y amplia en este campo.

En *The Social Photo. On Photography and Social Media* (2019), Nathan Jurgenson plantea que la fotografía digital -especialmente la realizada con *smartphones* y compartida en redes sociales- ya no puede adherirse a sus categorías clásicas, pues genera nuevas prácticas más cercanas a la comunicación y el lenguaje verbal que al arte o al uso de la cámara como utensilio de registro nostálgico para la posteridad. Jurgenson diagnostica un excesivo foco en los debates académicos contemporáneos en la fotografía profesional y en cuestiones estéticas, proponiendo el concepto de "fotografía social" con el propósito de discurrir sobre un uso más cotidiano y amateur en un contexto digital donde compartir imágenes es central (Jurgenson, 2019, pp. 13-14). El autor se distancia de autores como Roland Barthes o Susan Sontag, entre otros, que afirman que la fotografía genera una distancia o desconexión con la realidad, para centrarse en las nuevas prácticas sociales de la fotografía desde un lugar analítico y armonioso con las nuevas tecnologías de la cámara:

Los populares libros sobre la "desintoxicación digital", las acciones espectaculares de desconexión, la oleada de vídeos virales que retratan a los usuarios de *smartphones* como zombis descerebrados, y la infinidad de editoriales en los que se moraliza con detalle sobre cuándo se debe consultar el móvil o tomar una fotografía: todos estos discursos convierten lo "real" en un fetiche y contribuyen a que quienes no se ajustan a ese ideal parezcan un poco menos reales y un poco menos humanos. En este contexto, lo relevante no es tanto lo que estos críticos dicen, sino por qué sienten la necesidad de decirlo. Vale la pena preguntarse por qué han emergido estos jueces autoproclamados, por qué esta preocupación moral tan extendida respecto a la supuesta "conexión excesiva", y cómo esta forma de estar conectado ha llegado a exigir tal nivel de escrutinio, confesión y regulación. Los partidarios de la desconexión han instaurado un nuevo conjunto de tabúes como forma de obtener distinción a costa de otros, oponiendo su resistencia "auténtica" al supuesto ser insano e inauténtico de quienes miran demasiado la pantalla (Jurgenson, 2019, pp. 61-62).[16]

En *El cuerpo y la cámara* (2020), Margarita Ledo reflexiona sobre la mirada femenina en las representaciones cinematográficas -dirigidas principalmente por mujeres- poniendo el foco en la "experiencia de existir como cuerpo filmado y como cuerpo que filma" (Ledo, 2020, p. 8), pero no dirigiéndose al aparato directamente, ni a su relación con el cuerpo en la vida cotidiana.

Joan Fontcuberta ha seguido escribiendo -y produciendo una extensa obra artística- sobre la evolución de la cámara y la imagen en textos posteriores al mencionado, como *La cámara de Pandora: La fotografí@ después de la fotografía* (2015) *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (2017). En ellos, el propio autor reconsidera sus posiciones previas -más críticas- sobre las nuevas formas de la fotografía y se plantea entender más profundamente sus consecuencias, introduciendo conceptos útiles para el análisis como *postfotografía* o *fotografía conversacional*. El pensador analiza en profundidad las nuevas transformaciones de la imagen y, aunque no se puede afirmar que su perspectiva sea nostálgica, a menudo lo hace con un tono irónico o ambiguo. Ejemplo de ello es su discusión sobre la guerra de Ucrania y su representación por los propios soldados en plataformas como Tik Tok en su último libro *Desbordar el espejo: La fotografía, de la alquimia al algoritmo* (2024). El autor estudia cuestiones sociológicas relacionadas con la revolución digital, pero desde una perspectiva negativa:

Los actores [los soldados] son todos jóvenes nacidos después del año 2000, pertenecen a la generación Z, son nativos digitales, han crecido hiperconectados y familiarizados con las pantallas, buena parte de sus relaciones interpersonales tienen lugar *online*, son adictos a plataformas de *streaming* como Spotify o Youtube, y tienen como gurús a youtubers e *influencers* (Fontcuberta, 2024, p. 300).

[16] "The popular books about digital detoxing, the disconnection stunts, the stream of viral videos depicting smartphone users as mindless zombies, and the countless editorial writers who feel compelled to moralize about the minutia of when one checks their phone or snaps a picture—all of these turn the "real" into a fetish while rendering everyone else a little less real and a little less human. What these critics are saying may matter less than why they feel required to say it. It is worth asking why these self-appointed judges have emerged, why this moral preoccupation with immoderate digital connection is so popular, and how this mode of connection came to demand such assessment and confession, at such great length and detail. The disconnectionists have established a new set of taboos as a way to garner distinction at the expense of others, setting their authentic resistance against the unhealthy and inauthentic being of those looking at the screen too much".

También en 2024 Gilles Lipovetsky publicó *La consagración de la autenticidad*, en el que el autor continúa con sus líneas principales de trabajo de las últimas décadas, actualizando sus conclusiones al momento presente. Aunque no es un ensayo directamente sobre la cámara, resulta significativa la manera en que concibe la relación con ella en la actualidad. El autor dedica gran parte de su ensayo a las nuevas formas de expresión, identificando un cambio del *be yourself* al *express yourself*, al espectáculo de la autenticidad en los *reality shows*, al *egocasting* o al *show de sí* en redes. Compara todo ello con las *Confesiones* de Rousseau en su noble, virtuosa y ética empresa de explorar los recovecos de su alma para llegar a ser mejor moralmente, en un gesto de altruismo absoluto y de ausencia de búsqueda de toda ventaja personal (Lipovetsky, 2024, pp. 153-154). En cualquier caso, que todo el mundo quiera y pueda autorrepresentarse -especialmente en forma de imagen-, sigue suponiendo, noventa años después, la misma catástrofe artística y civilizatoria que para Benjamin y Huxley (Lipovetsky, 2024, pp. 156-158)[17].

Para Lipovetsky, "lo de antes" siempre fue mejor: sacraliza las formas del pasado y critica duramente la democratización de la capacidad de autorrepresentación -la diferencia en términos de lenguaje para describir el pasado y el presente es otro síntoma de ello-. Desde una perspectiva que Flusser denominaría *textólatra*, la imagen y la cámara están en el centro de ese nuevo mal, y

[17] "El retrato de sí era un fenómeno que solo atañía a una minoría de individuos. Actualmente es un fenómeno de sociedad de una amplitud excepcional, portador de una nueva normalidad social transgeneracional. Aquello que, en nombre del ideal de autenticidad, se situaba fuera de modas y usos se ha convertido en ritual de masas hecho de nuevos códigos, nuevas «reglas», nuevos modelos: selfies, likes, fotos disparatadas, posts distraídos. En las redes sociales, ningún tono solemne o académico, pomposo y rimbombante: prevalece la expresión de los sentimientos y las emociones a través de los emojis «graciosos», un modo conversacional de estilo directo, divertido, no afectado. En la era de la ciberautenticidad se es más uno mismo cuanto más se expresa la sensibilidad y los gustos de manera guay, simpática e irónica" (Lipovetsky, 2024, pp. 156-157).

"La presentación digital de sí ya no se hace con el diálogo interior sino bajo la mirada de los demás y para captarla. El eje en torno al cual tiene lugar se ha desplazado de la relación de sí consigo mismo hacia la relación de sí con los demás. Lo que prevalece ya no es el diálogo secreto consigo mismo, sino el show de sí, el espectáculo público de la personalidad subjetiva. A diferencia del diario íntimo, la presentación de sí cada vez se parece más a una operación de seducción, a una puesta en escena para dar valor a la propia persona, un egocasting con el fin de conseguir una mayor visibilidad de sí: ya no se trata tanto de ser verdadero sino de mostrarse bajo una apariencia atractiva para atraer la atención sobre sí. En muchos aspectos, el retrato de sí se decanta por un exhibicionismo narcisista. Ya no es un proceso autorreflexivo, analítico y laberíntico para el conocimiento de sí y la preservación del propio pasado, sino la exposición inmediata, en tiempo real, de las propias experiencias, por muy insignificantes que sean, de los gustos del momento, sin otra finalidad que la de «gustar y emocionar» a los demás. En la época del selfie, de las webcams, de Instagram, Facebook y Snapchat, la expresión de sí se manifiesta en prácticas que son más «ilustrativas-descriptivas» que introspectivas, y en Instagram más fotográficas que discursivas: pocas palabras, pocos «análisis», únicamente fotos que cuentan aquello que atrae mi atención en un momento dado, lo que hago, lo que veo, lo que me gusta, el lugar que estoy visitando. En la era de lo digital, las «escrituras» de sí se hacen sobre todo a través de la imagen (fotos, selfies, emoticones) y no con palabras. Prevalecen las imágenes, efecto directo de la fuerza de la cultura de la satisfacción inmediata traída por la economía consumista. Ya no consiste en una práctica reflexiva destinada a explorar los enigmas de la condición subjetiva, sino en presentar lo que me gusta y lo que hago por medio de imágenes sobre casi cualquier cosa, sin jerarquía ni centro, sin una importancia real, solo para interesar o distraer a los miembros de la propia red. En las fases anteriores, la cultura de la autenticidad ponía el punto de mira en la verdad esencial del sí a través de un relato de lo «profundo»: ahora se sitúa del lado de la imagen, del live, de la instantaneidad, de lo pasajero y divertido" (Lipovetsky, 2024, pp. 157-158).

su uso cotidiano lo entiende únicamente como síntoma de los efectos de la economía consumista -como había ocurrido con el intento de *des-magificación* de la Escuela de Frankfurt (Flusser, 2019, p. 67)-.

Hasta ahora se ha realizado un examen de la bibliografía sobre el tema basado en los tres ejes más arriba mencionados: las perspectivas de estudio sobre la cámara, las prácticas sociales con el aparato en función de su democratización y su presencia como objeto con agencia en los análisis. Con las bases establecidas, se procederá a rastrear la pervivencia de las ideas de Walter Benjamin en estas tres perspectivas.

1. Perspectivas de estudio sobre la cámara. Hasta las publicaciones más recientes continúan considerando a la cámara desde una perspectiva fundamentalmente artística (Jurgenson, 2019). Igual que Benjamin se preocupaba por la obra de arte o por el teatro, los autores posteriores a menudo se preocupan por el impacto que los avances de la cámara van a tener en las formas artísticas consolidadas, si las transformarán o harán desaparecer; o solo se interesan por el impacto que tienen una vez que los artistas se apoderan de las nuevas técnicas. Por otro lado, la temida aniquilación del aura de las obras de arte originales producida por la reproductibilidad técnica se puede ver desmentida por la realidad del turista actual. El ejemplo más icónico de ello es *La Gioconda*, en el Museo del Louvre en París. Cada turista necesita verla en persona y tomar una fotografía para llevársela consigo. Pero, por muchas veces que se captura *La Gioconda*, ninguna imagen será igual al original o entre sí: los fotones de luz serán distintos cada día, igual que serán distintos los turistas que con su móvil alzado apuntan a la pintura. De hecho, *La Monna Lisa* "no existe" como tal fuera del ensamblaje con la cámara (Latour, 2008), que se termina convirtiendo en instrumento de representación sacralizante de las obras de arte canonizadas en el imaginario cultural precisamente por éste mismo. Como la cámara no genera copias ni reproducciones, en realidad los turistas están llevando a su hogar una imagen "trascendente": su propia representación de lo sagrado. De este modo, la noción de *reproductibilidad técnica* formulada por Walter Benjamin, si bien fundacional, resulta hoy insuficiente para comprender el nuevo régimen de imágenes que emerge en la era digital. Frente a la lógica de la copia y la pérdida del aura, para José Luis Brea ya no se trata únicamente de problematizar la diferencia entre original y copia, sino de reconocer que en la actualidad dicha distinción ha dejado de tener sentido:

> Aquí no se trata ya, meramente, de que algo -un modelo, un eco de la Idea- pueda ser reproducido innumerablemente, problematizando la diferencia entre original y copia, sino mucho más allá, de un régimen para el que tal *diferencia* deja por completo de tener sentido: ni nombra ni problematiza nada (Brea, 2010, p. 75).

En este nuevo régimen de "producibilidad infinita", lo simbólico ya no se estructura en torno a la escasez ni a la singularidad de la obra, sino a la lógica del flujo y la multiplicación instantánea, lo que lleva a la caducidad de los supuestos y categorías que habrían funcionado hasta ahora:

> No estamos ya en el orden de la mera re-productibilidad, sino en otro de una producibilidad infinita que genera su contenido innumerablemente -y sin gasto alguno añadido-. Los territorios de las economías de escasez -y las regulaciones interesadas que a su servicio se disponían en los órdenes de lo simbólico- empiezan a quedar atrás. Y el alardear de aquellas imágenes que se infatuaban de irrepetibilidad - casi en el puro ridículo (Brea, 2010, p. 76).

Asimismo, Brea cuestiona el marco espacial de la "ubicación", inseparable de la lógica aurática benjaminiana. La imagen contemporánea no requiere de un soporte material ni de un espacio ritualizado para tener sentido; su potencia ya no radica en el "aquí y ahora", sino en su capacidad para ubicarse en todas partes:

> Para la imagen electrónica lo que concluye de hecho es, entonces, el sueño de *ubicación*, la ilusión interesada que decidía que las imágenes debieran ser siempre vistas *en lugar*. Y no digo sólo como *imposiciones* de objeto, como formas incrustadas en la materialidad misma de un soporte, y exigiendo, por tanto, darse asociadas a él en su singularidad concreta. Sino presentándose ésta, además, en un lugar, en un *escenario de celebración* específico, bajo la exigencia y el condicionamiento de una determinada *espacialidad* (Brea, 2010, pp. 77-78).

Con ello se produce un giro radical: para Brea la desaparición del marco espacial no representa una pérdida, sino una posibilidad política y estética de secularización de las formas del ver. El autor lo formula como el tránsito del sueño de la ubicación al horizonte de la ubicuidad:

> Que la distribución de las imágenes puede, sin embargo, cumplirse ahora en total y cumplida ausencia de cualesquiera *establecimientos* en los que, espacializada, advenga a *tener lugar*, es algo tan evidente como lo es también que ello tiende necesariamente a desactivar la «energía cultual» adquirida en el proceso *ubicador* [...] Fin, entonces, de un sueño interesado -el de la ubicación- y acaso a la vez comienzo de otro -el de la *ubicuidad*- [...] Cuya potencia política -asociada a su potencia de *secularización* de los modos de la experiencia de lo imaginario -nunca debiera ser menospreciada (Brea, 2010, p. 78).

En este marco, el *smartphone* aparece no como una herramienta que priva a la imagen o a la realidad de su aura, sino como un dispositivo clave en las formas de producción y circulación de imágenes contemporáneas.

2. Prácticas sociales de la cámara en función de su democratización. En segundo lugar, el estudio de la cámara desde la perspectiva del arte también ha relegado a un segundo plano las reflexiones sobre el uso del aparato en la vida social. Este vacío teórico ha sido señalado por varios estudiosos (Cobley & Haeffner, 2009; Van House, 2011; Jurgenson, 2019). Sería conveniente destacar que el arte es en realidad una muy pequeña porción del mundo y los artistas solo unos pocos en comparación con los miles de millones de personas que representan su día a día a través de su teléfono móvil. Además, con el *smartphone* la cámara ya no está circunscrita a espacios y tiempos concretos, desbordando cualquier marco de uso previo (Gómez Cruz, 2012).

El rechazo de Benjamin a las aspiraciones representacionales de las personas comunes ha permanecido en muchos autores posteriores y se ha mantenido con la democratización material de la cámara. Para estos pensadores no resulta interesante cómo la gente de a pie representa el mundo o a sí mismos, por lo que las imágenes que toman no pueden ser consideradas *arte*, sino algo frívolo que *ya no es profundo*. Así, existen efectivamente teorías acerca de la cámara, pero suelen ser elitistas, esteticistas, o fundadas en supuestos clásicos. Sus autores realizan observaciones culturales o sociológicas, pero casi siempre imbuidas de conservadurismo. Cuando dirigían esa mirada al mundo exterior, los humanos se convertían para Sontag en *turistas de la realidad*. Cuando enfocan la cámara a sí mismos, se transforman para Lipovetsky o Fontcuberta en adictos o en narcisistas distraídos en busca de la satisfacción de sus necesidades más inmediatas y banales. Ni las masas, ni los turistas ni los usuarios actuales del *smartphone* pueden por tanto *ser sagrados*, en términos de Flusser. Realizando una lectura desde Pierre Bourdieu -que consideraba la fotografía como un objeto sociológico precioso-, se podría especular que las críticas de estos autores serían una manifestación de los mecanismos de distinción social, donde las clases altas reafirman su posición cultural al rechazar las prácticas que se vuelven accesibles y generalizadas. Igual que ocurría con la diferenciación en la práctica social de la fotografía en función de su uso por las clases populares, sus perspectivas teóricas serían un reflejo de los esquemas de percepción y valoración de las clases dominantes ante la democratización radical de esta tecnología, que se consolida como un campo de batalla simbólico donde se siguen negociando y afirmando las jerarquías sociales:

> ¿No es acaso porque la consideran una práctica vulgar que los miembros de la clase alta se niegan a ver en ella un objeto digno de entrega o de pasión? "Mi marido no se dedica a la fotografía. Sabe resistirse", dice una mujer de un directivo, quien explica de este modo su abstención: "No me gusta hacer fotos, la gente hace demasiadas. Ya ni miran: sólo piensan en hacer fotos. Es aberrante" (Bourdieu, 2003, p. 109-110).

Este rechazo lleva a un tipo de análisis muy dogmático y, en lo que atañe a esta investigación, a acumular notables vacíos en la teorización sobre las nuevas tecnologías. Frente a la degradación de la imagen reproducida y difundida técnicamente, Flusser propone una visión muy distinta a ese paradigma "iconoclasta":

> El nuevo compromiso político, sin embargo, no se dirige contra las imágenes. Busca invertir la función de las imágenes pero admite que estas continuarán formando el centro de la sociedad en todo el futuro previsible. Busca que las imágenes sirvan más a los diálogos que a los discursos, pero no pretende abolirlas. El nuevo compromiso político nació en el interior de la revolución técnica actual, no se opone a ella [...] Los nuevos revolucionarios son "imaginadores", ellos producen y manipulan imágenes, ellos buscan utilizar su nueva imaginación en función de la reformulación de la sociedad. Los nuevos revolucionarios son fotógrafos, cineastas, videoartistas, programadores de software, y técnicos, críticos y teóricos, y demás actores que colaboran con los productores de imágenes. Toda esta gente busca inyectar valores, "politizar" las imágenes a fin de crear una sociedad digna de hombres (Flusser, 2017, p. 96).

No obstante, es cierto que existen excepciones en cuanto al análisis de las prácticas sociales con la cámara y la observación de las transformaciones que ha desencadenado desde una óptica *emergente*: Pierre Bourdieu, Régis Debray, José Luis Brea, Edgar Gómez Cruz, Eric T. Meyer, Mark Cousins, Israel Márquez, Nathan Jurgenson y (aunque más paródico) también Joan Fontcuberta.

3. La cámara como objeto con agencia. La consideración de la cámara como objeto con agencia ha sido habitualmente obviada en los textos que se han analizado. Considerando que el enfoque objetual aparece recientemente en los estudios culturales, antropológicos o de medios -siendo cuestión del "espíritu del tiempo de los autores"-, es importante destacar estas omisiones pues, según Choi-Fitzpatrick (2020, pp. 115-116), estudiar los frutos de la cámara o su progenie llevan a la falta de teorización sobre el propio objeto; a obviar sus implicaciones político-culturales y las disputas sociales sobre sus significados. En la gran mayoría de los textos las reflexiones en torno a la cámara se configuran alrededor de la fotografía o el cine, sustituyendo al "objeto cámara" por ellos; para ser más también reemplazada por "imagen", "cinematógrafo", "máquina de visión", "pantalla", "redes sociales", "selfis"… Aunque lo afirmado al usar estos términos es aplicable a ella, se suele aglutinar el acto de utilizar la cámara con el resultado, es decir, el objeto, su práctica social y las imágenes que produce. Si bien estos conceptos o preocupaciones no estaban presentes en la época de Benjamin, es pertinente recalcar que el filósofo alemán apenas nombra la cámara en sus escritos, donde es sustituida por "reproductibilidad técnica" o por "mecanismo". Vilém Flusser tampoco se refiere habitualmente a la cámara como tal en sus textos -utilizando este término solo en ocasiones puntuales aunque adecuadas-, lo cual también contribuye a su desaparición en el discurso. Pero en sus ensayos sí distingue entre las diferentes etapas y objetos presentes en el acto fotográfico, lo que facilita el análisis de la cámara separada de su progenie. Ejemplo de ello son varios capítulos de *Para una filosofía de la fotografía* (2019): "La imagen", "La imagen técnica", "El aparato de fotos", "El gesto en el acto de fotografía", "La fotografía", "La distribución de la fotografía" o "La recepción de la fotografía". El foco en la fotografía digital y no en la cámara-*smartphone* como objeto también se hace patente en varios estudios recientes que parten de marcos socio-técnicos, que suelen estudiar el resultado fotográfico y la circulación de esas imágenes en distintos contextos (Van House, 2011; Guelke, 2015).

Flusser propone un cambio de paradigma conceptual sobre la cámara y su impacto en la reestructuración de la realidad, nueva perspectiva esencialmente opuesta a la generada por Walter Benjamin. Tomar la perspectiva de Flusser implica dejar de lado muchos de los *lugares comunes*

que se han explorado; una adopción conceptual que no ha llegado realmente a ocurrir a nivel académico, siendo el checo un autor muy respetado pero poco citado, o al que no se le ha otorgado la suficiente importancia. Un claro ejemplo de este desequilibrio entre Benjamin y Flusser lo encontramos en *Elogio de la mirada: En torno a la fotografía* (2022), de Carmen Dalmau, que titula su último capítulo "A vueltas con el aura" -en un nuevo homenaje al legado del alemán- y en cuya penúltima página menciona a Flusser:

> Para Flusser, la fotografía es un objeto postindustrial. Piensa que los objetos novedosos surgidos de la Revolución Industrial no provocaron un cambio tan radical como la imprenta y más tarde la fotografía, ya que imagen y texto desplazaron el interés por los objetos hacia el interés por la información que los objetos generan. La información que contiene una imagen, al margen de que haya sido creada por un fotógrafo, comporta riesgos y amenazas, no el objeto en sí. La información que recibimos hoy a través de las imágenes fotográficas es cómoda, lo que explica su degradación y difusión masiva. Si bien los argumentos de Flusser son impecables, termina por sustituir el aura por la magia como forma de existencia de las imágenes, que se mueven en una zona que denomina 'sagrada' (Dalmau, 2022, p. 114).

Es remarcable cómo Dalmau aprecia la brillante escritura de Flusser, pero no el hecho de que se aleje de la vía hegemónica del aura; es decir, que proponga un marco conceptual alternativo, una metonimia *emergente* y no *decadente* para partir de la fotografía a la hora de explicar el mundo.

Este ejercicio de revisión y problematización bibliográfica ha sido necesario para despejar el marco de pensamiento existente sobre la cámara, y permitir que ésta hable por sí sola como objeto en el análisis sociocultural, dejando de tener el papel de *ventrílocua* de los prejuicios culturales de los autores (Cooren, 2010). Esto es especialmente necesario en una investigación sobre los crímenes compartidos en redes, pues por el camino benjaminiano sería muy fácil concluir que la cámara genera narcisismo y alienación en la sociedad hasta el punto de llegar a matar por un vídeo. Así, no existe un problema con la globalidad de las ideas de Walter Benjamin *per se*, sino cómo se ha partido de ellas sin cuestionarlas o actualizarlas según avanzaban las décadas, haciendo en ocasiones un uso indiscriminado de ellas, lo que ha producido omisiones a un nivel teórico que es pertinente resaltar en el contexto actual. Por otra parte, para asumir en toda su profundidad las ideas de Flusser resultaba también importante analizar la "textolatría" y la iconoclastia de ese marco conceptual. Frente a Benjamin, el autor checo plantea que la cámara ha producido una revolución cultural, estética y epistemológica a todos los niveles y en todos los lugares; las fuerzas que mueven la vida no son meramente racionales, al igual que ya no conocemos el mundo solo a través de textos sino de imágenes -lo cual reestructura la realidad y nuestros instintos-; todo se convierte en espectáculo y no hay acto que no quiera ser captado por la cámara.

1.2 LA CÁMARA EN CIENCIAS SOCIALES

1.2.1 LA SUPUESTA OBJETIVIDAD DE LA CÁMARA

La cámara cinematográfica fue integrada como instrumento en la investigación social en 1895, el mismo año en que se proyectó *L'Arivée d'un Train en Gare* de los hermanos Lumière:

> Felix-Louis Regnault fue a la Exposición de África Occidental en París para filmar a una mujer Wolof haciendo una olla de cerámica. Sin embargo, es Regnault, no Lumière, quien es considerado el primer cineasta etnográfico. La razón es evidente: las 'personas' representadas por la etnografía siempre son otras. Nosotros, los blancos urbanitas, poseíamos, hasta hace poco, la tecnología cinematográfica y la metodología 'científica' para grabarlas y analizarlas: los no occidentales y algunos grupos blancos remotos (Weinberger, 1992, p. 26).[18]

En este contexto finisecular aparece lo que se acabó llamando antropología visual, usando la cámara y las técnicas audiovisuales con fines de registro, documentación y como forma de interpretar la realidad (Canevacci, 1990, p. 11 en Muñoz, 2022, p. 33), una "operación de salvamento" en los términos del antropólogo Franz Boas, considerado el iniciador del cine etnográfico (Weinberger, 1992, p. 26). Desde ese momento, la cámara ha sido una gran aliada a la hora de registrar la cotidianeidad de distintas culturas:

> Donde los viajeros iban a coleccionar aventuras, los misioneros a recolectar almas, los antropólogos a recoger datos, y los colonos a recoger riquezas, los cineastas pronto se aventuraron a recolectar y preservar comportamientos humanos: el único buen Indio era un Indio filmado (Weinberger, 1992, p. 26).[19]

Aunque hasta ese momento los precedentes técnicos e históricos de la cámara habían sido relegados al mundo de la magia y de las ferias populares, "el cine acaba estando al servicio de la ciencia" (Heider, 2006, p. 85). Esto solo se explica por la manera en la que la cultura occidental ha privilegiado el sentido de la vista frente a otros y cómo este privilegio se ha extrapolado al dominio de la ciencia, donde la observación es una práctica fundamental, primero en las ciencias experimentales y, luego, en las socioculturales (Hendel, 2018, p. 69). Si se consideraba que la observación era una práctica confiable a la hora de aprehender el mundo de manera objetiva, la cámara, como objeto que capta con la realidad con "realismo" -al menos desde el punto de vista occidental-, pronto pasó de ser un artefacto *mágico* a un instrumento de representación con capacidad objetivante:

---

[18] "Felix-Louis Regnault went to the West Africa Exposition in Paris to film a Wolof woman making a ceramic pot. It is Regnault, however, not Lumiere, who is considered the first ethnographic filmmaker. The reason is obvious: the "people" represented by ethnography are always somebody else. We, the urban white people, held, until recently, the film technology and the "scientific" methodology to record and analyze them: the non-Westerners and a few remote white groups".

[19] "Where travelers had gone to collect adventures, missionaries to collect souls, anthropologists to collect data, and settlers to collect riches, filmmakers were soon setting out to collect and preserve human behaviors: the only good Indian was a filmed Indian".

> La captación fidedigna de la realidad fue el espejismo que iluminó los primeros días de la investigación científica, tras las posibilidades que brindaban la cámara fotográfica y la cámara de vídeo para "atrapar" la realidad en términos de certera objetividad. Por su parte la investigación social, inmersa en el debate constante entre positivismo y constructivismo, vio en el registro audiovisual la manera de documentar la vida y la cultura en toda su expresión (Muñoz, 2022, p. 32).

La capacidad de la imagen en movimiento de atrapar "la realidad con elevada depuración" (Muñoz, 2022, p. 34) permite alegar convincentemente que la cámara registra el mundo *tal como es*: la cámara es la que opera, la que convierte el experimento en objetivo, pues se supone que nunca miente. En ese sentido, Barthes diferencia el referente de la fotografía analógica del de otros sistemas de representación:

> Llamo «referente fotográfico» no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto [...] Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto [...] no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. El nombre del noema de la Fotografía será, pues, 'Esto-ha-sido' (Barthes, 2018, pp. 90-91).

De esta forma, a diferencia de otras formas de creación cinematográfica, el cine etnográfico acaba considerándose a sí mismo como una ciencia (Weinberger, 1992, p. 39). La importancia de la cámara para la ciencia solo se explica por la relevancia que el ojo y la observación directa ha tenido para el desarrollo de la ciencia occidental. La visión ha sido el sentido privilegiado por la Ciencia, hasta el punto de considerar la evolución humana, desde los primates hasta la actualidad, como una acumulación de mejoras en la capacidad de ver (Haraway, 1989). El relato acabaría con el modo científico de visión, y la pretensión de verlo todo adquiere la misma fuerza que la pulsión de conocer todo sobre la Naturaleza. Igual que cualquier territorio no pisado y vislumbrado por un hombre blanco se consideraba virgen (Haraway, 2019, p. 174), nada existe hasta que no es *desvelado* o *descubierto* por la Ciencia, que deben *penetrar* todo con su mirada, como un auténtico voyeur. En lo que Rafael Ávila (2004) denomina "epistemología sin sujeto", el ideal cognitivo de las ciencias sociales a la hora de aprehender un objeto de conocimiento *tal cual es*, ha sido y sigue siendo en muchas ocasiones "la observación neutra, externa, desimplicada" que garantice la objetividad científica "mientras se desentiende de su propio rol, y sus consecuencias sobre el proceso de investigación" (Hendel, 2018, pp. 61-62). Esto es asimilable a la figura del Testigo Modesto analizada por Donna Haraway (2019), es decir, hombres de ciencia del siglo XVII cuyos relatos de los experimentos se convierten en Hechos que asumimos como verdades absolutas, mientras sus enunciadores y el contexto de la enunciación desaparecen -por ejemplo, su vida familiar-. Las descripciones detalladas de esos

experimentos servirían para que el resto de científicos se sientan como *si hubieran estado allí*, es decir, podrán dar testimonio de lo sucedido en el laboratorio, podrán hacer como si lo hubieran observado [...] Este tratado-carta nos transforma en observadores, en testigos" (Hendel, 2018, p. 58). Extrapolando este tipo de "*tecnología literaria*" (Shapin y Schaffer, 1985, en Haraway, 2019, p. 128) de lo escrito a lo visual, Rosenstein y Beer Sheva (2002, p. 23) creen que "las imágenes capturan el contexto así como la acción de una situación; pueden ser interpretadas por distintos espectadores; además de que el ojo de la cámara a menudo congela momentos que el ojo humano no ve"[20], hasta el punto de llegar a afirmar que "solo una película o un vídeo son capaces de registrar la realidad del tiempo y del movimiento, la realidad psicológica o las diferentes relaciones interpersonales"[21] (Collier and Collier, 1986, citado por Rosenstein & Beer Sheva, 2002). Ahora, además de las narraciones escritas, son las imágenes las que aparecen como "espejo de la realidad" (Haraway, 2019, p. 129), y se presenta el registro mecánico exento de su propia intervención (Traweek, 1988, p. 162), induciendo la cámara su propia invisibilidad (Haraway, 2019, p. 130); como si ésta mostrara "aquello que veríamos con nuestros propios ojos si estuviéramos allí donde se produce la filmación" (Márquez, 2007, p. 129). Bauman describe muy acertadamente las consecuencias últimas de este paradigma de relación con los y la cámara:

> Las imágenes son mucho más «reales» que la palabra impresa o hablada. Las historias que ésta última narra nos ocultan al narrador, «a la persona que puede estar mintiéndonos» y, por lo tanto, desinformándonos. A diferencia de los intermediarios humanos, las cámaras (o, al menos, así se nos ha enseñado a creer) «no mienten», sino que «dicen la verdad». [...] Cuando contemplamos una imagen obtenida a través de un medio fotográfico/electrónico, nada parece interponerse entre nosotros y la realidad; nada hay que pueda obstaculizar o distraer nuestra vista. «Ver es creer», lo que significa que «lo creeré cuando lo vea», pero también que «lo que vea será lo que creeré» (Bauman, 2007, pp. 31-32).

Es importante observar que la equivalencia entre realidad e imagen capturada, ese *realismo*, parece natural, sin ideología. No obstante, es fruto de una creencia sociocultural compartida y construida históricamente; ni es universal ni siempre ha sido así. De hecho, se puede rastrear su origen en la perspectiva albertiana, que estableció el canon representativo de la realidad, y cuya aparición fue fundamental a la hora de definir la voluntad objetivadora de la ciencia (Placencia, 2018). Cuando se inventa la fotografía se dio por sentado que la imagen fotográfica era la proporcionada por la Naturaleza representándose a sí misma:

> La fascinación que produjo su descubrimiento apuntaba hacia esa ilusión de automatismo natural. Un eslogan publicitario de material daguerrotípico rezaba: «Deja que la Naturaleza plasme lo que la Naturaleza hizo». Tal declaración ontológica sobre la esencia de la imagen fotográfica presupone la ausencia de intervención y, por tanto, la ausencia de interpretación. Se trata de copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza. La consecuencia aparente era la obtención directa, sin paliativos, de la verdad (Fontcuberta, 1996, p. 26).

[20] "Visual images capture the context as well as the action of an event; they can be interpreted by multiple viewers; and the eye of the camera often freezes moments the human eye ignores".
[21] "Only film or video can record the realism of time and motion or the psychological reality or varieties of interpersonal relations".

Pero la idea de que la cámara reproduce objetivamente la realidad no es solo fruto de la "mímesis utópica de los científicos" (Weinberger, 1992, p. 51) -un planteamiento que también podría considerarse *ventriloquizante* (Cooren, 2010)-, sino que también es el resultado de reflexiones de cineastas y teóricos del cine tan relevantes como Robert Bresson, André Bazin o Dziga Vertov. Veamos algunos de sus textos donde quedan patentes estas creencias:

> Soy un ojo fílmico, un ojo mecánico, una máquina que muestra el mundo como solo yo puedo verlo" (Cita de Vertov en Gigli Box, 2008, p. iv).

> Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina (Bresson, 1979, p. 31).

> La presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción. En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio (Bazin, 1990, p. 29).

> Solo con esfuerzo se puede obligar a la cámara a mentir: básicamente es un medio honesto (Edward Weston, en Sontag 2022, p. 181).

Aun así, hay varios autores que han cuestionado la idea de la objetividad de la cámara. Para Pierre Bourdieu, la objetividad de la cámara no es inherente a ella, sino una construcción social que se ha realizado desde su origen, atribuyéndole *usos sociales* considerados realistas y objetivos (Bourdieu, 2003, p. 136). Como se expuso en el marco teórico, la práctica fotográfica estaría siempre socialmente condicionada por el *habitus* de clase, desde la elección del ángulo hasta los temas que se deciden retratar:

> Es sólo en nombre de un realismo ingenuo que puede verse como realista una representación de lo real que debe aparecer como objetiva no por su concordancia con la realidad misma de las cosas (puesto que sólo las capta según formas socialmente condicionadas), sino por su conformidad con unas reglas que identifican su sintaxis en su uso social con la definición social de la visión objetiva del mundo. Al otorgarle a la fotografía la exclusividad del realismo, la sociedad no hace otra cosa que confirmarse a sí misma en la certeza tautológica de que una imagen de lo real, conforme con su representación de la objetividad, es verdaderamente objetiva (Bourdieu, 2003, p. 139).

Estas ideas también están alineadas con lo que propone Nelly Schnaith en su libro *Lo visible y lo invisible en una fotografía* (2011), en el cual reflexiona desde una perspectiva fenomenológica y estética para explorar qué muestra y qué oculta una fotografía. Una de sus ideas centrales es que la fotografía no muestra la realidad como tal, sino una construcción visual que implica una elección y una omisión; encuadrando, seleccionando y delimitando lo que será visible:

> Hay que ver en el realismo, más que una actitud natural, una actitud cultural que condiciona un modo de relación visual con las cosas y de representación visual de las mismas; un modo de relación con lo visible y un modo

de hacer visible. Tras el ojo "imparcial" y "objetivo" de la cámara actúan haces de condicionamientos no explicitados que se superponen o interfieren en el registro de lo visible, convirtiendo el mecanismo reproductivo del reflejo en un acto humano cuya instantaneidad condensa todas las complejidades culturales, ideológicas, psicológicas y personales de cualquier intento de expresión. Por eso puede decirse con justicia que el fotógrafo ve lo que retrata más que retrata lo que ve y que, en toda fotografía, la imagen retenida en la eternidad de un instante no solo da a ver lo que se ve en lo visible, sino que también muestra lo que se *quiere* ver, lo que se *sabe* ver y aquello que se ve sin saber y sin querer (Schnaith, 2011, pp. 47-48).

Para Vilém Flusser, la idea de objetividad de las imágenes técnicas es una ilusión, pues no solo son simbólicas, sino también recodificaciones de imágenes obtenidas de textos y que no significan el mundo allá fuera (Flusser, 2019, p. 20). Sus ideas vuelven a estar una vez más en sintonía con Jean Baudrillard que, en el paradigma visual contemporáneo propone el concepto de hiperrealidad, una realidad fabricada por signos que simula ser más real que la realidad misma, no pudiendo ya distinguir entre lo real y su representación (Baudrillard, 1978). Desde la óptica del autor francés, la cámara no sería una mediadora objetiva de la realidad, pues las imágenes ya no reflejan la realidad, sino que ésta es reemplazada por simulacros. Así, las cámaras no proporcionarían un acceso a "lo real", sino a una imagen que funciona dentro un régimen autónomo de signos, que pueden o no tener anclaje en un referente (Baudrillard, 1978). En el texto titulado "Fotografía o la escritura de la luz: literalidad de la imagen", Baudrillard plantea que no fotografiamos lo que es, sino lo que debería ser, la imagen ya preformada en nuestras mentes, por lo que la objetividad fotográfica se convierte en algo problemático:

El milagro de la fotografía, de esta imagen supuestamente «objetiva», es que a través de ella el mundo se revela como radicalmente no objetivo. El objetivo fotográfico, paradójicamente, revela la falta de objetividad del mundo, algo que no se resolverá ni mediante el análisis ni mediante la semejanza. La técnica nos lleva más allá de la semejanza, al corazón de la imagen engañosa de la realidad. A fuerza de juego irrealista con la técnica, así como por su encuadre, su inmovilidad, su silencio, su reducción fenomenológica del movimiento, la fotografía se impone como la imagen más pura y la más artificial (Baudrillard, 2000, p. 148).

Por su parte, Jean Marie Schaeffer propone la versión más extrema de lo que sería la objetividad fotográfica:

Toda la discusión en torno a la «objetividad» parece presuponer que deberíamos poder esperarnos que la imagen fotográfica funcione como «prueba» de su impregnante. [...] La imagen fotográfica solo puede ser una prueba en el plano fotónico, ya que es el único plano en el que podemos establecer realmente una relación cuantificable, que se puede calcular, entre el impregnante y la impresión (Schaeffer, 1990, p. 61).

1.2.2 EL TRABAJO CON LA CÁMARA EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL

Aunque para el ideal científico positivista se desea que la mirada sea neutral, hace tiempo que en la investigación sociocultural se ha asumido el hecho de que el sujeto observador modifica lo que observa, afectando al experimento (Hendel, 2018, p. 62). No obstante, si atendemos a la manera en la que la cámara ha sido utilizada y conceptualizada en ciencias sociales, parece que ésta no afecta a las situaciones que están estudiando. A este respecto, Saugmann (2020) intenta entender cómo se produce esa invisibilización de la enunciación, basada en el aspecto mecánico de la cámara:

> Paradójicamente, se vuelve posible pasar por alto la agencia de la cámara precisamente por la confianza que depositamos en ella como dispositivo de inscripción -se vuelve invisible como un intermediario fiable que produce imágenes "mecánicamente", como si ese adjetivo negara cualquier agencia-. Y continuamos viéndolo de esta manera incluso cuando ya no usamos la mecánica de los agujeros, obturadores y el papel fotográfico, mecánica que hoy es imitada por el software y los componentes de las cámaras digitales. Este es el otro milagro de la cámara, que la creencia en sus capacidades pueda ocluir su agencia. No obstante, igual que Latour sostiene que el arma no puede ser absuelta ni culpada por matar personas, tampoco debemos dejar que la cámara perpetúe la ficción de que no está influyendo en un conflicto político cuando se utiliza (Saugmann, 2020, p. 133).[22]

Esa elusión ha sido (re)producida por la investigación social de distintas maneras, tanto teóricas como prácticas. Este proceso de olvido puede explicarse desde las ideas de Gilbert Simondon sobre los objetos técnicos (1958/2008). Para él, la creciente automatización de la tecnología llevaría a las máquinas a una relativa autonomía respecto de la agencia humana, dejando de estar subordinadas a nuestros fines y empezando a guiarse por una lógica interna. Los sujetos perderían así la consciencia de cómo objetos técnicos actúan e influyen en su entorno.

Walter Goldschmidt (1972) definió el objetivo del cine etnográfico como una disciplina cuyo objetivo es la interpretación y explicación del comportamiento de una cultura a través de grabaciones que muestran idealmente lo que ocurriría en esa sociedad sin que la cámara estuviera presente. En ese sentido, el cine etnográfico tiene habitualmente el objetivo de mostrar que el comportamiento que registran con sus cámaras es *natural*, por muy intrusivas que sean la presencia de los investigadores y sus cámaras (Heider (2006, p. 87). No obstante, "pocos etnógrafos han intentado responder a la pregunta sobre el efecto de su propia presencia. Es una

[22] "Paradoxically, it becomes possible to overlook the agency of the camera precisely because of the trust we place in it as an inscription device -it becomes invisible as a faithful intermediary 'mechanically' producing images as if that adjective denied agency. And it continues to be seen this way even if the mechanics of pinholes, shutters and photographic paper are long gone, today mimicked in the software and components of digital cameras. This is the camera's other miracle, that belief in its abilities can completely occlude its agency. Yet as Latour holds that the gun can neither be absolved nor held accountable for killing people, neither should we let the camera perpetuate the fiction that it is not acting on political conflict when it is brought to the scene".

de las convenciones de la antropología que solemos ignorar" (Heider, p. 87)[23]. Elliot Weinberger se burla de esta sorprendente pretensión:

> Existe una tribu, conocida como los cineastas etnográficos, que creen ser invisibles. Entran en una habitación donde se celebra un banquete, los enfermos están siendo tratados o los muertos llorados, y, aunque van cargados con extrañas máquinas enredadas en cables, imaginan que son ignorados -o, en el mejor de los casos, observados brevemente, rápidamente ignorados y más tarde olvidados- (Weinberger, 1992, p. 24).[24]

Son varios los ejemplos de etnógrafos fílmicos que consideran que la cámara es análoga a un telescopio o un microscopio para los astrónomos o biólogos, o que confían en que la objetividad cinematográfica sustituya a las notas subjetivas tomadas en el trabajo de campo (Weinberger, 1992, p. 38). Una de las más firmes defensoras de la neutralidad y objetividad de la cámara fue Margaret Mead, que afirmaba que la presencia de la cámara apenas afectaba a los sujetos de su etnografía fílmica en Bali: "Ellos no eran conscientes de la fotografía, la aceptaban como parte de una vida que, en muchos aspectos, siempre vivieron sobre un escenario" (Mead, 1970, p. 259 en Heider, 2006, p. 88)[25] o, mucho más contundentemente:

> El tan repetido argumento de que toda grabación y filmación es selectiva, y que nada de ello es objetivo, debe ser tratado sumariamente. Si una grabadora, una cámara o videocámara se coloca y se deja en un lugar, grandes cantidades de material pueden ser recolectadas sin la intervención del cineasta o etnógrafo y sin la constante autoconciencia de aquellos que están siendo observados. La cámara o grabadora que permanece en un lugar, que no se ajusta, no se enrolla, no se enfoca, ni se recarga visiblemente, pasa a formar parte del fondo de la escena, y sí se puede decir que lo que capta ocurrió (Mead, 1970, citada en Weinberger, 1992, p. 38).[26]

Andrew Faber y Adam Kendon también afirmaban que su uso de la cámara para capturar patrones de saludos en un cumpleaños en Nueva York apenas había afectado a las personas participantes (1973, p. 598 en Heider, 2006, p. 88). Otros antropólogos que las utilizan para grabar y analizar los movimientos corporales creen que éstas no tienen un efecto significativo en el comportamiento, pues éstos son tan inconscientes que no se pueden alterar fácilmente (Heider, 2006, pp. 89). Para criticar esta posición, Heider realiza una analogía con el lenguaje verbal:

> Una cosa es sugerir que una persona que sabe que su discurso está siendo grabado no hará cambios significativos en su vocabulario, pronunciación o gramática, y otra muy diferente decir que el contenido de su

---

[23] "Few ethnographers have ever tried to answer the question of the effect of their own presence. It is one of the conventions of anthropology that we usually ignore".

[24] "There is a tribe, known as the Ethnographic Filmmakers, who believe they are invisible. They enter a room where a feast if being celebrated, or the sick cured, to the dead mourned, and, though weighted down with odd machines entangled with wires, imagine they are unnoticed -or, at most, merely glanced at, quickly ignored, later forgotten".

[25] "They were unself-conscious about photography, accepting it as a part of a life which was in many ways always lived on a stage".

[26] "Finally, the oft-repeated argument that all recording and filming is selective, that none of it is objective, has to be dealt with summarily. If a tape recorder, camera, or video is set up and left in the sameplace, large batches of material can be collected without the intervention of the filmmaker or ethnographer and without the continuous self-consciousness of those who are being observed. The camera or tape recorder that stays in one spot, that is not tuned, wound, refocused, or visibly loaded, does become part of the background scene, and what it records did happen".

discurso permanece inalterado. Y en el comportamiento que se graba en el cine etnográfico, lo que se hace es tan importante como la manera en que se hace (Heider, 2006, p. 89).[27]

Según este autor, esas negaciones de la influencia de la cámara no consideran la extensión de su impacto, y que su presencia afecta necesariamente al comportamiento, por muy discretos que los camarógrafos intenten ser (Heider, 2006, pp. 88); o, en palabras de Muñoz: "aunque se presenta como una reflexión tardía, la presencia en campo del investigador con la cámara de vídeo altera sí o sí la escena investigativa" (Muñoz, 2022, p. 33). No tener en cuenta la distorsión involuntaria e incontrolada que genera la intrusión de la cámara, o no incorporarla a la reflexión sobre el conocimiento producido por el trabajo de campo, "le resta valor etnográfico a la película" (Heider, 2006, pp. 88)[28], por lo que "investigadores y sujetos de la investigación deben conocer y reconocer las acciones que en muchos casos son provocadas para poner en escena, pensando en los fines narrativos y humanísticos de la investigación" (Muñoz, 2022, p. 33). Con respecto a la mediación de otras tecnologías utilizadas en investigación social, Casado y Lasén mencionan cómo, en las investigaciones cualitativas, se suele decir que cuando se apaga la grabadora de audio surge lo más interesante de una entrevista, aunque "nadie parece tomarse seriamente el reequilibrar esa primera fase y recrear la segunda" (Casado y Lasén, 2009, p. 158), lo cual es para las autores uno de los "misterios de la etnografía", al que ciertamente se puede añadir la supuesta neutralidad de la cámara.

Aunque Mead insista en que la presencia de la cámara no afecta a la objetividad de la grabación, en muchas escenas de sus películas etnográficas se puede observar cómo los sujetos grabados están actuando para Gregory Bateson y ella, e incluso parece en más de una ocasión que les están pidiendo instrucciones (Heider, 2006, p. 89). Por otro lado, el antropólogo Edmund Carpenter tiene una actitud muy diferente a la línea que acabo de explorar. Cuando realizó un experimento con los nativos del río Sepik en Nueva Guinea, primero les grabó con una cámara oculta y sin que supieran que estaban siendo observados. Luego hizo patente su presencia y la de la cámara, lo cual alteró completamente su comportamiento respecto a la grabación anterior: "casi siempre, los movimientos corporales se volvían más rápidos, bruscos, sin elegancia ni confianza. Los rostros que estaban relajados se congelaban o variaban entre la rigidez y los espasmos" (Carpenter, 1972, en Heider, 2006, p. 89)[29]. Elisenda Ardevol relata otra interesante experiencia en el mismo sentido:

[27] "It is one thing to suggest that a person who knows that her speech is being recorded will not make significant changes in her vocabulary, pronunciation, or grammar, but it is quite another thing to say that the content of her speech is unchanged. And in the behavior that is recorded in ethnographic film, what is being done is quite as important as how it is being done".
[28] "Detracts from the ethnographicness of the film".
[29] "Almost invariably, body movements became faster, jerky, without poise or confidence. Faces that had been relaxed froze or alternated between twitching and rigidity".

En un trabajo de campo realizado entre una comunidad hebreo-pentecostal en un barrio afroamericano de Los Angeles, la cámara fue bien aceptada por el pastor de la congregación. Se sentía orgulloso de sus feligreses y quería también tener un recuerdo visual de la iglesia antes de ampliarla; así que nos comprometimos a darle parte del material en vídeo. Sin embargo, en un momento álgido de la ceremonia se dirigió hacia mi desde el púlpito: "¡Eli, cierra la cámara, por favor!". Inmediatamente la cerré. Y entonces dijo a sus músicos: "¡Estáis tocando para la cámara y no para Dios!". Después de reprenderlos severamente, me dio permiso para seguir grabando (Ardevol, 1994, p. 161)

Por otra parte, Pat Loud, la madre de *An American Family* (1973) -considerado el primer *reality show* de la historia-, afirmaba que era imposible olvidar la cámara y no intentar presentarse constantemente de la mejor manera posible ante ella, ocultando lo que realmente sentían; o que se esforzaban por parecer activos, alegres, productivos, lo cual provocaba la desaparición de los momentos naturales de inacción (Loud y Johnson, 1974, en Heider, 2006, p. 89). Esto recuerda a la conocida descripción de Roland Barthes del acto de posar:

Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (apólogo de este poder mortífero: ciertos partidarios de la Comuna pagaron con la vida su complacencia en posar junto a las barricadas vencidos, fueron reconocidos por los policías de Thiers y casi todos fusilados) (Barthes, 2018, pp. 31-32).

Como reflexión más general sobre el tema, Heider afirma que otras consecuencias de la presencia del aparato es que las personas miren a cámara, que se produzca rigidez en sus cuerpos o movimientos poco naturales, y lo que denomina *mugging*, una manera de interactuar totalmente exagerada, realizando muecas y gestos fruto de la incomodidad que produce la lente:

La exageración de gestos podría ser una forma de sobreactuación en la que una persona intuitivamente se siente forzada a comunicarse a través de la barrera opaca de la maquinaria de la cámara. Así como gritar es necesario para cubrir la distancia física, la sobreactuación es una exageración de la comunicación no verbal necesaria para atravesar la distancia creada por la máquina (Heider, 2006, p. 91).[30]

Asimismo, Ardevol aporta una sugerente reflexión sobre el valor que estas modificaciones del comportamiento pueden tener para la investigación:

Hay que tener en cuenta que la gente no inventa de la nada un nuevo comportamiento social o una nueva forma de hablar por estar ante la cámara y que, por tanto, el comportamiento actuado también es comportamiento socialmente significativo y relevante para la investigación (Duranti, 1997, p. 118, en Ardevol, 2006, p. 170).

En estos ejemplos se menciona explícitamente el impacto de la cámara y cómo ésta puede alterar significativamente el trabajo de campo. En los estudios posteriores a Heider (1976/2006) o Weinberger (1992) se pueden encontrar dos tendencias: una en la que permanece todavía una

[30] "Mugging may be a kind of exaggeration of gesture into which a person intuitively feels pushed in order to communicate through the opaque barrier of the camera machinery. As shouting is an exaggerated voice level necessary to span physical distance, so mugging is exaggerated nonverbal communication necessary to span the machine-created distance"

creencia en esa neutralidad, y otra en la que los investigadores han tenido en cuenta la presencia y agencia de la cámara para transformar situaciones y cuerpos.

Con relación a la primera tendencia se puede analizar la manera de conceptualizar el trabajo con la cámara en el artículo "Video Use in Social Science Research and Program Evaluation", donde Rosenstein y Beer Sheva (2002) realizan una revisión de la literatura sobre la utilización de imágenes en movimiento en ciencias sociales durante las últimas décadas. Entre los usos principales que identifican para esta tecnología, el vídeo provee la capacidad de revisar permanentemente la documentación obtenida en el trabajo de campo; y ha sido utilizado para recoger datos, como registro de un momento histórico, y como forma de compartir la investigación y recibir *feedback* (p. 22). En un momento dado se cita el trabajo de Kenneth S. Goldstein (1964), pero sin añadir comentario crítico alguno al respecto: "Cada grabación y cada fotografía [y por extensión, cada cinta de vídeo] es una fracción de información objetiva que puede ser estudiada sin cambios a distintos niveles y para diferentes tipos de análisis"[31] (p. 44). Pasan luego a mencionar el uso del vídeo en sus propias investigaciones:

> La cuestión de la representación precisa surge cuando se usa el vídeo. Utilizándolo a lo largo de los años, he comprobado que la gente, incluidos los niños, reacciona a la presencia de la cámara cómo reaccionaría a la presencia de un observador. Su comportamiento es autoconsciente durante veinte minutos, pero luego el observador o la cámara dejan de importar. Por tanto, después de veinte minutos, el comportamiento registrado se convierte en una representación precisa de la situación (Rosenstein & Beer Sheva, 2002, p. 22).[32]

Las autoras equiparan la cámara a un observador y obvian el resto de capacidades que puede llegar a tener. Si bien al principio la cámara genera incomodidad, luego desaparece y permite al investigador la posibilidad de distanciarse de los datos (Rosenstein & Beer Sheva, 2002). Al comienzo del artículo Rosenstein y Beer Sheva sitúan el inicio del uso de la cámara en la investigación social en el trabajo de Mead y Bateson, y parece que siguen su línea, al creer en la objetividad de la cámara. Aunque en este párrafo se menciona la autoconciencia del sujeto grabado durante un lapso de tiempo de veinte minutos -un reconocimiento mayor de la agencia de la cámara que para Mead-, aún así hay una confianza en que la cámara no alterará el proceso ni el resultado de la investigación. El único problema ético que ven en el uso de la cámara es que "como los documentos grabados son tan reales e inmediatos, este medio parece más intrusivo y más propicio al abuso que otros métodos de investigación" (Rosenstein & Beer Sheva, 2002, p.

[31] "Every recording and photograph [and by extension, videotape] is a piece of objective data that can be examined without change at many levels for many different types of analyses".

[32] "The issue of accurate representativeness arises when using video. I have found in years of use, however, that people, including children of all ages, respond to the presence of the camera very much as they would to the presence of an observer. Their behavior is self-conscious for approximately twenty minutes and then the observer or the camera fade into the background. Thus, after twenty minutes, the recorded behavior is an accurate representative account".

33)[33]. Por otro lado, como consideran lo capturado un registro fiable de la realidad, *real* e *inmediato,* también obvian la selección que se produce a la hora de grabar, la elección del momento preciso de encendido y apagado de la cámara, el ángulo idóneo en el que se coloca o la edición posterior del material. Esta selección, inherente al proceso, no solo cuestiona la objetividad de la cámara, sino que también "a la postre pone en juego la representación de la otredad desde el universo narrativo y estético del investigador, que en muchas ocasiones se edifica desprovisto de posiciones decoloniales" (Muñoz, 2022, p. 35).

Como segundo ejemplo de esta línea de pensamiento se puede analizar el curso "La observación participante y no participante en perspectiva cualitativa" (2017). Se trata de un manual de la Universitat Oberta Catalunya en el que se enseñan prácticas de investigación cualitativa -tanto a un nivel teórico como práctico- y donde las menciones a la cámara deben ser analizadas. En él dado se plantea que, para conseguir la inocencia del sujeto investigado, se aumente la distancia física entre observador y observado, o se esconda al observador usando, por ejemplo, cámaras ocultas (Riba Campos, 2017). El hecho de ocultar la cámara y recomendar ese uso -una práctica éticamente cuestionable- implica no obstante una conciencia de que su presencia cambiará la situación:

> El observador, equipado con su magnetófono, su cámara de vídeo o con un simple cuaderno de notas, puede estar presente en la sala como observador incógnito (uno más del grupo, escondiendo sus señas de identidad) o como investigador reconocido y aceptado, es decir, puede asistir a la dinámica de grupo en calidad de observador no participante o de observador participante (Riba Campos, 2017, p. 73).

Por un lado, si el investigador no se identifica como tal, parece que estar equipado con una cámara de vídeo no alterará el contexto de la investigación, obviando la relación de poder que implica -un ejemplo más de lo que se viene analizando-, pero esta vez extraído de un manual reciente destinado a la enseñanza de metodologías de investigación social. Por otro lado, se encuentra la equiparación conceptual de la cámara con el cuaderno de notas en más autores. Elisenda Ardevol es una de las pocas autoras que se plantea la influencia de la mediación de la cámara en el capítulo "¿Modifica la cámara el comportamiento?" de su tesis doctoral titulada "La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de vídeo". Ardevol comienza su reflexión citando a Jay Ruby, para el cual la cuestión del comportamiento modificado o no modificado no tiene relevancia en la investigación antropológica:

> ¿Modifica la presencia de la cámara el comportamiento de las personas filmadas? Aparte del hecho de que no hay forma de responder a esta pregunta, excepto quizás filosóficamente, los etnógrafos tienden a realizarse esta pregunta cuando toman una cámara y no cuando toman un lápiz y un cuaderno de notas. Además, la pregunta se

[33] "Since video documents are so real and immediate, the medium seems more intrusive and more open to abuse than other research methods".

fundamenta en el presupuesto erróneo de que es posible registrar algo llamado comportamiento inmodificado, esto es que la cámara puede registrar acontecimientos de una forma no mediatizada (Ruby, 1975, en Ardevol p. 159).

Accediendo al artículo completo de Ruby (1975) se puede comprobar cómo éste deja ahí la cuestión. No obstante, que no resulte fácil responder a esa pregunta o que no exista el comportamiento inmodificado no exime de tener en cuenta la manera en la que la presencia de la cámara transforma las situaciones. Por su parte, Ardevol, en lugar de responder a la pregunta desde la manera específica en la que la cámara modifica el comportamiento, decide continuar con la analogía entre la cámara y el lápiz durante el trabajo de campo etnográfico. Ardevol, en lugar de llamar la atención respecto a la falta de teorización alrededor de la agencia de la cámara y su impacto en el trabajo de campo, sí denuncia la falta de importancia que damos "a un instrumento tan sofisticado como el lápiz y una técnica tan depurada como la escritura o el dibujo porque lo aceptamos como algo corriente y normal" (Ardevol, 1994, p. 160). La postura de esta autora a la hora de realizar la analogía cámara/lápiz resulta muy ambigua. Por un lado, afirma:

> Situar la cámara al nivel del lápiz es considerarla como un instrumento más o menos manejable y adaptable a las necesidades de la investigación. La cámara o el lápiz configuran el modo en que se desarrollará el trabajo de campo, así como la propia presencia del investigador. La cámara, no solo modifica el comportamiento de los sujetos, también el del propio investigador. La cámara es un instrumento neutro en el sentido de que puede utilizarse con distintos objetivos, pero nunca será neutral para las personas representadas ni para el proceso y el resultado de la investigación (Ardevol, 1994, p. 161).

Por otro, acaba el capítulo con el siguiente párrafo:

> La cámara modifica el comportamiento del sujeto, pero esto no le resta valor. Al contrario, tener información sobre lo que hemos podido grabar y lo que no se nos ha permitido y relacionarlo con las pautas culturales de la comunidad estudiada nos puede dar muy buenas pistas. La cámara, como el lápiz es un instrumento del pensamiento, sin embargo, los procesos que mueven la cámara o el lápiz no son idénticos y el tipo de transformación de la información tampoco. La cámara modifica el procedimiento de trabajo del investigador en el campo y después del trabajo de campo (Ardevol, 1994, p. 162).

En su reflexión resulta difícil separar cuándo la cámara y el lápiz son instrumentos similares y cuándo no. Ardevol reconoce que la cámara modifica el comportamiento, tanto de los sujetos como del propio investigador, sin que le reste valor como herramienta. Desde la perspectiva del presente estudio la analogía no resulta del todo adecuada en varios sentidos. En primer lugar, es evidente que las sensaciones que podamos tener ante un lápiz y una cámara como objetos son bien distintas. Y más todavía en el contexto de una investigación social, donde las relaciones de poder entre quien investiga y sobre quien se investiga es mucho más asimétrica. No se puede comparar una grabación con una toma de datos por medio de un lápiz, pues el uso del lápiz sería semejante a que el investigador cuente a la cámara lo que ha visto, no si la cámara graba la escena directamente. Además, resulta más fácil negar la validez de un documento escrito que la de una imagen capturada por la cámara, especialmente en un contexto sociocultural en el que se

le otorga ese carácter objetivo y documental. En segundo lugar, la manera de trabajar con estas herramientas también es muy diferente. El proceso etnográfico implica una selección y una subjetividad mayor que cuando se trabaja con la cámara pues, aunque en una grabación se escoja un ángulo concreto, se puede repetir el momento capturado y realizar nuevas observaciones sobre el material.

Por último, es necesario mencionar que Ardevol publicó parte de su tesis de 1994 en un ejemplar revisado titulado *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico* en 2011, donde hay de nuevo un epígrafe en el que se cuestiona la misma pregunta. Salvo algunos cambios en el texto, vuelve a plantear la analogía cámara/lápiz, un símil que de nuevo invisibiliza la agencia de la cámara en la literatura académica. Se puede concluir que, mediante esta comparación, Ardevol no acaba de responder a la pregunta que ella misma se plantea, desaprovechando la oportunidad de adentrarse en el estudio de las complejidades de la cámara en un volumen donde esas reflexiones hubieran sido muy adecuadas.

Con relación a la segunda tendencia -consciente de la intrusión que produce la cámara-, se compartirán los pocos ejemplos que se han encontrado de investigadores que sí se plantean los efectos de la presencia de la cámara en sus trabajos. En primer lugar, se puede mencionar a Jean Rouch, creador del *cinéma verité*[34]*,* un estilo cinematográfico que persigue la autenticidad y la espontaneidad y que, quizás precisamente por querer ser lo más objetivo y real posible, percibió que la cámara en trabajo de campo puede generar tensiones que es mejor conocer y anticipar:

> Contrario a las fantasías de otras posturas investigativas que señalaban que la cámara podía permanecer oculta en el registro en campo, o pasar a la invisibilidad después de cierto tiempo de uso, Rouch se pudo dar cuenta de que las personas no pasaban por alto la presencia de la cámara y de su operador, sino que tenían una incidencia directa en ellas, ya sea como catalizadora o inhibidora de acciones. Aún en su función de mero registro, llegar al campo, sacar la cámara y empezar a grabar, genera en las personas ciertas tensiones que, de entrada, es mejor conocer y dejar claras (Muñoz, 2022, p. 33).

Otro ejemplo digno de mención es el de David y Judith MacDougall, conocidos por realizar películas etnográficas en las que se pone en evidencia sistemáticamente la presencia de la cámara, pues basan sus trabajos en conversaciones con sus sujetos de estudio y entre ellos -subtitulando por primera vez las lenguas locales-. Los MacDougall cuestionan el narrador omnisciente hablando en primera persona o incluso se dejan ver en alguno de sus planos (Weinberger, 1992, pp. 44-45):

[34] A diferencia del *cinema verité*, el denominado direct cinema pretendía la invisibilidad de la cámara, intentando reducir al mínimo el contacto con los sujetos para no influir en su comportamiento y para que los acontecimientos se desarrollen espontáneamente (Ardevol, 2006). También se creía que la presencia de la cámara provocaría la vuelta a un comportamiento "natural" de las personas grabadas o que incluso les llevaría a ser todavía más auténticos delante de ella que en su ausencia (Gross *et al.*, 1988, p. 22).

> Las películas son un diálogo visual entre los cineastas y sus sujetos: en cada momento sabemos exactamente dónde está David MacDougall (el camarógrafo). Y, gracias sin duda a la presencia de Judith MacDougall, sus películas están llenas de mujeres conversando libremente. En resumen, han encontrado soluciones aparentemente fáciles para la mayoría de los dilemas políticos y morales del cine etnográfico. Contrariamente a la definición del género de Goldschmidt, los MacDougalls están filmando a personas haciendo exactamente lo que hubieran hecho si un equipo de cámaras hubiera estado allí (Weinberger, 1992, pp. 44-45).[35]

En tercer lugar, en el artículo "Participar para observar detrás de la cámara ¿Qué queda por contar del registro audiovisual en los talleres TransMigrARTS?", Muñoz analiza el uso de las técnicas audiovisuales en talleres con población migrante de Toulouse, anticipando la influencia de la cámara a la hora de registrar la experiencia y examinando *a posteriori* la incidencia de su presencia, además de también proponer el trabajo con la cámara como "metodología de observación participante para aplicar y replicar en otros ejercicios del proyecto" (Muñoz, 2022, p. 31). Muñoz tiene claro que los dispositivos tecnológicos afectan a la escena investigativa:

> Es una incidencia que puede alterar las relaciones entre investigadores e investigados, o crear una serie de predisposiciones por los efectos simbólicos que, especialmente en nuestro tiempo, tienen estos aparatos tecnológicos. Sea por uno u otro lado, es fundamental dejar claro en los contextos investigativos cuáles son los efectos, consideraciones y reacciones que tiene el uso de cámaras de vídeo y dispositivos similares en los grupos de personas con los que realizamos las investigaciones (Muñoz, 2022, p. 34).

Previendo este efecto y esa falta de neutralidad se realizó una "reflexión sobre la carga simbólica del dispositivo audiovisual" y "cómo este podría ser 'una mosca en la pared' al incidir e intervenir en la escena, situación y contexto que registra" (Muñoz, 2022, p. 34). Curiosamente, la metáfora de la mosca en la pared se suele utilizar para describir al cineasta que pretende filmar la vida tal como es, sin intervenir en los acontecimientos que registra, y pasando desapercibido para los actores sociales (Ardevol, 2006, p. 81). También es utilizada, por ejemplo, en el *direct cinema* para describir su aspiración a esconder el proceso de producción y conseguir presentar un registro de inalterable objetividad (Ardevol, 2006, p. 99). Sin embargo, para Muñoz la cámara no solo no supondría un elemento molesto al que los sujetos de estudio se acaban acostumbrando -cómo afirmaba Mead-, sino que "el ejercicio de observación, mediado por cámaras de vídeo, implica un acto de poder, ya que es un dispositivo creado y aplicado desde el ámbito del investigador, quien lo define, lo controla y lo conoce" (Muñoz, 2022, p. 35). Así, según su estudio estos dispositivos tecnológicos producían dos efectos contrarios en los talleres. Por una parte, inhibían a los participantes. Un ejemplo de ello fue que una de las personas se negó a firmar la autorización para el uso de su imagen. Por otra, la cámara también catalizaba las

[35] "The films are a visual dialogue between the filmmakers and their subjects: at every moment we know exactly where David MacDougall (the cameraman) is standing. And, thanks no doubt to the presence of Judith MacDougall, their films are full of women talking, and talking freely. In short, they have found seemingly effortless solutions to most of the political and moral dilemmas of ethnographic film. Contrary to Goldschmidt's definition of the genre, the MacDougalls are shooting people doing precisely what they would have been doing with a camera crew there" (Weinberger, 1992, pp. 44-45).

acciones e interacciones entre los participantes, produciendo que la gente actuase "como si la cámara fuera una ventana simbólica hacia el mundo de lo histriónico" (Muñoz, 2022, pp. 35-36). A Muñoz, encargado de grabar la experiencia, le acabaron conociendo como "el hombre de las cámaras" y **"**hubo un momento donde mi presencia con la cámara "se normalizó" de tal manera que, estando muy cerca de los grupos cuando preparaban sus juegos o presentaciones, grababa sin sentir rechazo, prevención o un cambio en la actitud" (Muñoz, 2022, p. 38). Esta normalización es fruto de la previa contemplación del efecto que podía provocar la cámara, de que al inicio del taller algunos psicólogos consultaron a los participantes y explicaron que la experiencia sería registrada audiovisualmente, y de cómo Muñoz decidió grabarla. Se disponía de dos cámaras, una que registraba un plano fijo general y que "recibió una aceptación tácita de los investigadores y los participantes, que incluso en ocasiones esperaban que la cámara se encendiera para dar inicio a algún ejercicio" (Muñoz, 2022, p. 37) y que excluía en el encuadre a la persona que no quería ser grabada; y una cámara subjetiva en mano que se acercaba e inmiscuía más en la acción. No obstante, la manera en que Muñoz decidió grabar era desde el cuidado y el respeto:

> Hubo momentos de tanta emocionalidad en el taller que, como operador de la cámara, opté por guardar distancia del personaje o la acción, haciendo uso del zoom óptico que permite acercarme con la lente de la cámara sin necesidad de aproximación física. En otros momentos de hilaridad, de fuerza simbólica en las acciones, de alta carga de sociabilidad, decidí acercarme físicamente con la cámara, buscando hacer parte del momento. Todas decisiones subjetivas, más reactivas que reflexivas, pero que dan cuenta del lugar de conocimiento desde el cual me ubico. Lo que es claro, es que siempre esa cámara se manejó con respeto, ya que no buscó exacerbar las emociones bajo las lógicas de la "representación del dolor", o de hacer más dramático lo que por naturaleza ya lo es (Muñoz, 2022, p. 37).

En este sentido, María Puig de la Bellacasa ofrece un concepto que habilita otra forma de relacionarnos con los que hasta ahora han sido considerados *objetos* del conocimiento científico. Esta autora reelabora el concepto de *matters of concern* -asuntos que importan- de Bruno Latour (1993, 1999, cit. en Puig de la Bellacasa, 2011). En su lugar, propone el de *matters of care* -asuntos de cuidado-:

> El cuidado connota atención y preocupación por aquellos que pueden ser dañados por un ensamblaje, cuyas voces son menos valoradas, al igual que sus preocupaciones y necesidades de cuidado (Puig de la Bellacasa, 2011, p. 90).[36]

> Transformar las cosas en asuntos de cuidado es una manera de relacionarse con ellas, de inevitablemente verse afectado por ellas, y de modificar su potencial para otros. Este significado de cuidado, traducido aquí en una manera de concebir el conocimiento sobre la ciencia y la tecnología, trata de encontrar maneras de re-afectar un mundo objetivado. En última instancia, como dice Vinciane Despret, "el conocimiento "desapasionado" no nos da un

[36] "Care connotes attention and worry for those who can be harmed by an assemblage, but whose voices are less valued, as are their concerns and need for care".

mundo más objetivo, solo nos da un mundo "sin nosotros", y por lo tanto sin "ellos"" (Despret, 2004, p. 131) (Puig de la Bellacasa, 2011, p. 99).[37]

La autora argumenta que el concepto de cuidado tiene un fuerte sentido ético y afectivo, e implica apego y compromiso hacia el agente semiótico-material que se estudia. Cuidar de algo requiere un trabajo continuo de atención y mantenimiento y, además, constituye una entidad de la que se es responsable: conlleva atención sobre cómo afecta al investigador, y cómo otros pueden ser afectados por ella.

Como conclusión de este epígrafe, y como resultado de la revisión bibliográfica y de los análisis realizados, se puede afirmar que la agencia de la cámara para transformar situaciones es un tema que ha sido mayoritariamente ignorado durante años. Los investigadores que más énfasis ponen en la agencia de la cámara o apuntan hacia este vacío teórico han realizado sus trabajos recientemente (Saugmann, 2020; Choi-Fitzpatrick, 2020; Muñoz, 2022). Esto resulta cuanto menos curioso, no solo porque el hecho de que la cámara afecta a las personas y cambia cómo se comportan es algo casi evidente, sino porque también es contradictorio con la idea de usar las cámaras como utensilios de vigilancia, con capacidad de prevenir el crimen. Esta elusión puede deberse a una voluntad de apropiarse de la cámara para cumplir con los objetivos de la ciencia, pero también porque resulta un objeto de pensamiento escurridizo y complejo. Según lo analizado hasta ahora, se puede concluir que esa invisibilización y falta de literatura académica que cuestione la objetividad de la cámara ocurre por distintos motivos:

1. La cámara es una herramienta que captura la realidad de forma mecánica. Esa forma de concebirla hace desaparecer a la persona que presiona el botón, que elige cuándo lo hace y que escoge dónde colocar la cámara.
2. Las imágenes que la cámara produce se parecen a las que nuestros ojos ven y se definen como un espejo de la realidad. Pero aunque esas imágenes puedan engañar al ojo, ópticamente hay diferencias significativas entre ambos tipos de imagen.
3. La propia cámara parece volverse invisible en las situaciones en las que está presente, percibiéndose como neutra. Ciertos autores consideran que es como una "mosca en la pared", un objeto más que no cambia la situación en la que media, que no afecta a las personas que se colocan ante ella.

[37] "Transforming things into matters of care is a way of relating to them, of inevitably becoming affected by them, and of modifying their potential to others. This meaning of care, translated here into a way of conceiving knowledge about science and technology is about finding ways to re-affect an objectified world. Ultimately, as Vinciane Despret puts it, 'to "de-passion" knowledge does not give us a more objective world, it just gives us a world "without us", and therefore without "them"'.

4. Esa ausencia del aparato ocurre también a un nivel lingüístico, pues se habla siempre de imágenes, fotografía, cine -o pantalla y redes sociales, como veíamos en el apartado anterior- para describir las acciones de la cámara.
5. La fuerza y permanencia de la voluntad científica por conseguir una observación de la realidad neutra, sin mediación -la denominada *epistemología sin sujeto*- se ha extendido a la cámara.

Por tanto, como la cámara ha sido utilizada estrictamente por su valor objetivador, se obvia lo que cuestiona ese propósito, dejando de lado las implicaciones semióticas, emocionales y políticas de su presencia, e incurriendo en errores metodológicos -pues si la cámara no es neutra, no se puede afirmar con seguridad que las imágenes que ha producido sean objetivas-, contaminando inadvertidamente el proceso y resultados de la investigación. Estas cuestiones han construido y perpetuado lo que Saugmann (2020) denominaba el *milagro de la cámara*, la desaparición de la conciencia de los efectos de su agencia precisamente como consecuencia de la creencia en sus capacidades.

Se expondrá a continuación un ejemplo de cómo la creencia en la neutralidad de la cámara ha permeado en la sociedad y cómo ésta puede llegar a afectar el trabajo de campo.

1.3 IGNÍFUGAS: LA AGENCIA DE LA CÁMARA

En 2021, durante el primer año de realización de la tesis doctoral, se realizó un estudio práctico sobre la agencia de la cámara y su capacidad para transformar las situaciones en las que media. Esta investigación, de título *La cámara como objeto político: una experiencia de reflexividad y descentramiento* fue el Trabajo de Fin de Máster del Máster en Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid, y sirvió para comprobar algunas de las hipótesis y objetivos de la tesis doctoral. Para comprender el recorrido sobre la cámara y, en última instancia, el rol de la cámara en los crímenes compartidos, se realizará un resumen de la investigación y de sus principales resultados. Antes de exponer las conclusiones a las que se llegaron, es necesario mencionar que se ha abandonado el término *objeto político*, proveniente del teórico Langdon Winner en "¿Tienen política los artefactos?" (1985), pues su apuesta teórica sobre los actantes no-humanos contradice las ideas de la TAR, perspectiva desde la que se está pensando la cámara.

Con ese fin se llevaron a cabo una serie de talleres con el colectivo Lola, agrupación de mujeres que estaba realizando un largometraje documental titulado *Ignífugas* (2024), que trataba la opresión de género y clase, y en el que mujeres de distintas generaciones eran entrevistadas. En sus palabras, un "proyecto documental creado por mujeres para mujeres, sobre la opresión de género y la precariedad a nivel intergeneracional" (Encuentro 1)[38]. La colaboración con el colectivo surgió cuando una de las directoras del documental transmitió al autor de esta investigación las dificultades que habían encontrado con mujeres mayores a la hora de grabar sus testimonios, especialmente cuando dos de ellas cancelaron su colaboración al no sentirse capaces de llevar a cabo la entrevista. Sin embargo, antes de ponerse delante de la cámara, las mujeres se habían sentido perfectamente cómodas a la hora de compartir historias duras e íntimas de su vida. Solo cuando se situaron ante la cámara se negaron a participar, reacción contraria a la deseada; es decir, una *interrupción del camino* -cuando una acción o trayectoria se ve obstaculizada por la intervención de un actor inesperado (Latour, 1998)-.

Se desarrolló un trabajo de campo en el contexto de la filmación del documental inspirado en trabajos etnográficos colectivos como los descritos en "Youtube y tú. Experiencias de autoconciencia en el colapso contextual de la webcam" (2009), "Con la Cámara a Cuestas: Aportaciones de la fotografía en procesos participativos de investigación-intervención" (2018) o

[38] Se comparten las transcripciones literales de las grabaciones de voz realizadas durante las conversaciones con el colectivo Lola en los tres encuentros que se realizaron.

“Investigaciones en movimiento: Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales” (2020). Se realizaron tres sesiones en las que la cámara fue el objeto de reflexión conjunta. Se recorrió la experiencia del colectivo en la grabación del documental, situando el foco especialmente en el efecto que tuvo el aparato en los intercambios con las mujeres cuyos testimonios recogen. Pero también se llevaron a cabo distintos ejercicios, donde las participantes produjeron imágenes de sí mismas con el objetivo de entender mejor los significados de la cámara y lo que despliega su presencia.

Durante las conversaciones que se mantuvieron en la primera reunión sobre su presencia en el documental surgieron muchas ideas interesantes, pues la cámara provocó situaciones que, si bien se pueden considerar “normales”, reflejan algunas de sus capacidades y poderes. La cámara generó situaciones y sentimientos de vulnerabilidad e incomodidad pese al énfasis que el colectivo puso en el cuidado hacia las participantes: mandándoles previamente la lista de preguntas, teniendo una primera conversación antes de grabar la entrevista, asegurándoles que no saldría nada en el documental sin su consentimiento, intentando generar una relación orgánica y emocional con ellas, y tratando de infundirles confianza y seguridad. Como afirmaba Susan Sontag, “muchas personas se inquietan cuando van a ser fotografiadas: no porque teman, como los primitivos, un ultraje, sino porque temen la reprobación de la cámara” (Sontag, 2022, p. 90). En el caso de la abuela de una de las jóvenes del colectivo, las directoras habían conversado con ella antes de proceder a grabar la entrevista:

> Habló con nosotras con toda la naturalidad mientras estaba en sus tareas del hogar del momento, viendo la televisión, planchando y estando con las amigas de su nieta. Pero cuando ella se visualizó delante de una cámara, luego dijo, a mí no me graban (Encuentro 1).

Cuando en la segunda reunión se analizó por qué se había negado a ser grabada cuando había sido capaz de hablar tranquilamente sin la presencia de la cámara, las directoras mencionaron lo siguiente:

> Si tienes una cámara delante, se queda grabado. Puedo tener una conversación con las amigas de mi nieta, pero sé que se va a quedar ahí. En el momento que se queda grabado, impone muchísimo más. No se puede modificar, no se puede borrar. A mí también me impondría muchísimo, de repente estar hablando y cagarla, o decir algo que no quería decir o expresarme fatal. Hay muchísima más presión (Encuentro 2).

Otras de las razones que se discutieron fue que “ella pensó que iba a salir en la televisión, contando su vida, cosas muy importantes y eso le daba muchísimo pudor y dijo que no”, pero también creían que pensó “no soy ni capaz de hacerlo porque es exponerme a ser demasiado importante o demasiado conocida” y “no es lo mismo que estar hablando con alguien”. Por otro lado, también “le rayaba un montón decir cosas como ‘los putos fachas de mis vecinos’. Ella habla así y si yo no soy capaz de sentarme y hablar bien y contar cosas de mi vida de una forma

que no sea emocional, no lo voy a hacer". Frente a la cámara, las mujeres intentaban coartar esa emoción y mantener un discurso lo más racional y profesional posible. Esta modificación y selección también ocurrió con las mujeres que sí participaron, cambiando significativamente lo que habían compartido sin cámara y delante de ella:

> Durante las primeras conversaciones pensábamos ojalá esto hubiera quedado grabado. Todas decíamos lo mismo. Luego pones la cámara delante, extraes muchas cosas, pero tienes el recuerdo de la primera entrevista [sin cámara] y no es lo mismo. En el proceso da mazo de rabia. Todo lo que tienen que contar estas mujeres y yo no voy a poder sacar ni la mitad. Por la cámara te estás perdiendo un montón de cosas por el camino (Encuentro 2).

> Se ve super claro dependiendo de los temas de los que hablaban. Cuando por ejemplo hablaban de un trabajo pasado, con el que ya no tenían relación, les daba igual hablar de ello. Pero con otros temas iban con pies de plomo. Yo a veces me pregunto qué hubiera pasado si la cámara hubiera estado oculta (Encuentro 2).

> Estamos haciendo un documental sobre las historias personales de cada una. Yo lo vi mucho con X o Y, que son historias que comprometen a terceras personas que no están en la cámara. Es complicado nombrar a tu maltratador delante de una cámara, no es lo mismo que con mi psicóloga o con mi madre o mis amigas. Hay una parte de miedo (Encuentro 2).

En uno de los ejercicios con la cámara, en el que las mujeres del colectivo debían grabarse hablando de cómo se sentían delante del objetivo, expresaron lo siguiente:

> Cuando me ponen una cámara delante me bloqueo y se me queda la mente en blanco (Encuentro 3).

> Estoy tensa y no sé qué decir (Encuentro 3).

> Es una tensión, te sientes vulnerable de repente (Encuentro 3).

Estas sensaciones son muy similares a lo que sentía el filósofo Jacques Derrida cuando fue entrevistado por Bernard Stiegler en el libro *Ecografías de la televisión* (1998). De forma espontánea, en lugar de responder a las preguntas, Derrida comenzó a discurrir sobre el efecto de la cámara en él:

> Estoy *en mi casa*, pero con todos esos aparatos y prótesis que nos miran, nos rodean, nos delimitan, las condiciones entre comillas "naturales" de la expresión, la discusión, la reflexión, la deliberación se ven en gran medida desgastadas, falseadas, retorcidas (Derrida & Stiegler, 1998, p. 47).

> Se produce -en todo caso, se produce en mí, y no quiero pasarla por alto- una modificación a la vez psicológica y afectiva. Si usted quiere, se pone en marcha otro proceso; ya no hablo, ya no pienso, ya no respondo de la misma manera, al mismo ritmo que cuanto estoy solo, soñando o reflexionando al volante de mi auto, o delante de mi computadora o de una página en blanco, o cuando estoy con uno de ustedes, como hace un rato y como volverá a suceder dentro de un momento, hablando de las misma cuestiones pero a otro ritmo, con otra relación con el tiempo y la urgencia. Eso no quiere decir que entonces tenemos todo el tiempo: nunca es así; pero la relación con la urgencia y el ritmo sería otra, y he aquí que ahora este dispositivo escenográfico y técnico la transforma. Desde que nos dicen: "¡Atención! ¡Empiecen!", comienza una carrera, uno ya no piensa de la misma manera, casi no piensa en absoluto… La relación con las palabras, su manera de llegar o no llegar, es otra. [...] Los intelectuales que están todos los días en televisión tal vez consigan olvidar más fácilmente los efectos de esta artificialidad que yo, aquí, sufro mucho. [...] Cuando comienza el proceso de grabación, me siento inhibido, paralizado, detenido, me quedo "inmóvil en equilibrio" y ya no pienso, ya no hablo como lo hago fuera de esta situación (Derrida & Stiegler, 1998, pp. 91-92).

Y semejante a lo que percibe Remedios Zafra delante de la cámara:

> Para mí, el objetivo es interruptor de un temblor de mandíbula, de mirada inquieta, de inspección de la máquina con sospecha. La incomodidad es grande entre el tiempo que mira y el clic. Siempre palpita el riesgo de quedar petrificado como alguien vacío de intensidad (Zafra, 2018, p. 55).

Teniendo en cuenta la experiencia de las mujeres del documental frente a la cámara, parece evidente que la cámara tiene mucho poder, y se hace difícil argumentar que su presencia es neutral. Si se separa la grabación del documental en distintos actantes tendríamos por un lado a las mujeres del colectivo (Actante 1), por otro a las mujeres cuyos testimonios quieren recoger (Actante 2); y, por último, la cámara (Actante 3). Esta lista podría extenderse más, pues no puede obviarse que la utilización de trípodes, material de iluminación o sonido también puede imponer en la realización de las entrevistas. Al trabajar con estos tres elementos, se puede observar cómo el Actante 1 tiene la intención de grabar un documental y visibilizar las historias de opresión de distintas mujeres, para lo que necesita al Actante 2 y Actante 3. No obstante, la presencia del Actante 3, interrumpe e impide la realización de la acción para el Actante 1 y 2, o modifica considerablemente aquello que las mujeres contarían si la cámara no estuviera presente; es decir, un efecto diametralmente opuesto al deseado. Al reflexionar sobre estas autocensuras, las mujeres del colectivo empatizaban con las entrevistadas en el documental: "Te estás sometiendo a un juicio, un juicio que no tiene límites. Te va a juzgar quien te vea y no sabes quién te va a ver, ni dónde, ni cuándo" (Encuentro 2). Así, las *acciones delegadas* (Latour, 2008) de la cámara no solo vienen del pasado, sino que involucran también un futuro que media en el presente, desplegando una serie de actantes futuros que, si bien no están ahí, actúan como si estuvieran.

Es destacable la afirmación de una de las participantes, para la cual la cámara generaba un "espacio" delante de ella, una oportunidad para expresarse y para comunicar, para ser reconocida y valorada. Ésta es una de las capacidades y virtudes de la cámara. Con todo, ese espacio es difícil de ocupar si no se está acostumbrada al reconocimiento y la escucha; a tener un espacio propio. La extrañeza vivida por las participantes ante la propuesta de *Ignífugas* de "ser protagonistas" les llevaba una y otra vez a decir "Pero si mi vida no es interesante". Por otra parte, el hecho de introducir una cámara en sus casas para recopilar y compartir sus vidas produjo muchísima vergüenza en las participantes hacia sus hogares, su apariencia, e incluso su forma de hablar:

> Todas las mujeres fueron guapas a la entrevista. Se pusieron guapas como lo hubiera hecho yo. Se maquillaron, se plancharon el pelo, se hicieron las uñas. Quieres mostrar tu mejor versión (Encuentro 2).

> Con relación a la imagen, la imagen les afecta no solo a nivel físico, sino también a la forma de expresarse. La madre de Z se preparó muchísimo las palabras, estaba estudiándolas. Que delante de la cámara quede constancia de que tienes una buena expresión, de que sabes contar las cosas, de que no eres inculta (Encuentro 2).

La vergüenza por la apariencia y por la expresión aparecen con mayor fuerza delante de la cámara porque ésta torna lo tradicionalmente privado en público, sometiéndolo al posible escrutinio social. Pese a que las realizadoras intentaron sacar partido de la difusión que la cámara proporciona, hablar en el salón de sus casas produjo vergüenza en las entrevistadas, pues la cámara les devolvía su propia imagen y les hacía todavía más autoconscientes de su diferencia, de la supuesta inferioridad de su hogar, su imagen o forma de hablar. Aunque no había más que mujeres en la habitación durante la entrevista, el ojo de la cámara en este caso era profundamente patriarcal y clasista. La irrupción de estos patrones sociales provocada por la presencia de la cámara es, de nuevo, algo importante a tener en cuenta al trabajar con ella. Pues, como se trata de demostrar, ello revela su politicidad como actante no-humano, produciendo efectos imprevistos y complejos. La relación con la cámara refleja la norma social: solo algunos cuerpos y vidas son válidos, los demás deben avergonzarse y esconderse. De hecho, una de las participantes afirmó "las reflexiones sobre la cámara están muy unidas a las reflexiones sobre el género" (Encuentro 2).

Al terminar de conversar sobre lo ocurrido durante la realización del documental se pidió a las integrantes del colectivo que se grabaran a sí mismas con sus móviles y que contaran a qué conclusiones llegaban tras los encuentros. A continuación se les mostraron sus propios vídeos para que expresaran cómo se sentían al verse. Sorprendentemente, las creadoras de *Ignífugas* expresaron multitud de comentarios que se parecían a los de las mujeres grabadas en el documental: "no he dicho nada", "solo he dicho tonterías", "lo que he dicho no es importante o interesante" o "no va a servir de nada" (Encuentro 3). Y, más importante todavía, la actitud y emociones de las mujeres retratadas era un reflejo nítido de la actitud de las jóvenes del colectivo hacia la cámara y hacia sí mismas. Esa coincidencia muestra la agencia de la cámara para hacer emerger inseguridades; la cámara *revela* la actitud de los sujetos hacia sí mismos y la norma social.

La colaboración con el colectivo Lola ha permitido desentrañar algunas de las capacidades y poderes de la cámara. Se ha comprobado que, lejos de ser neutral, la presencia de la cámara no solo produce cambios inesperados, sino que altera esencialmente el contexto de la interacción. Siguiendo la idea de *formas de vida* de Ludwig Wittgenstein (1999), la cámara tiene un significado bien distinto para las personas que la usan en sus investigaciones -un utensilio más en su trabajo- que para las personas que se sientan por primera vez delante de ella. El significado que atribuimos a la cámara no es universal ni estático, sino que depende del contexto social y cultural en el que se utiliza, lo cual revela no sólo una diferencia de usos, sino también de significados, de relaciones de poder y de distintos marcos normativos. Pues la cámara puede ser

utilizada con objetivos políticos y ser una gran aliada para denunciar situaciones, pero también hay que considerar las implicaciones políticas que tiene colocar un objetivo ante las personas entrevistadas. La cámara mira, interpela y su lente reflectante devuelve la imagen de quién se sitúa frente a ella. "Claqueta", "acción", y la imagen se inserta en un material fotosensible o en bytes digitales que asegurarán la permanencia de ese instante.

Nada es igual cuando se pone una cámara delante, dándose todo tipo de sensaciones corporales, emociones y pensamientos cuya complejidad va más allá del momento presente, y se extiende al futuro. Ese futuro toma la forma de una o muchas miradas que hacen autoconscientes a los sujetos; a verse y a juzgarse desde fuera, por lo que la grabación acaba pareciéndose más a un registro policial que a una mera captación de imagen. Pese a encontrarse en un entorno de cuidado y respeto, la presencia de la cámara generaba involuntariamente un encuentro con la autoridad, provocando situaciones de inclusión y exclusión. De esta manera, la mirada social de la cámara perpetúa y garantiza la norma social, excluyendo situaciones, cuerpos e historias que no suelen ser vistas y dificultando todavía más su reconocimiento y visibilización. Al *delegar habilidades sociales,* como mirar o registrar la experiencia en este actante no-humano, la cámara ayuda a marcar los límites de lo social de forma vicaria. Es un instrumento que, como en este caso, puede ser utilizado para hacer política, pero que también *hace política* por sí sola en las situaciones en las que media. La cámara se intentaba utilizar para visibilizar, pero operaba como un utensilio de vigilancia, demarcando qué se puede mostrar y qué no delante de ella.

2. RECORRIDO POR LA HISTORIA DE LA CÁMARA

En este capítulo se realizará un análisis comparativo socio-técnico diacrónico, enfocado en cómo la evolución material de la cámara configura y es configurada por las prácticas sociales y los ensamblajes de actantes. En cada una de las siete etapas del recorrido por la historia de la cámara se atenderá a las especificidades materiales de cada cámara, las distintas prácticas sociales que habilita y las transformaciones en la representación de la violencia, el crimen y la muerte a través de una extensa recopilación de ejemplos e imágenes reales y ficticios.

2.1. ACOTACIÓN SOBRE EL OJO Y LA IMAGEN PREDAGUERROTÍPICA

Como primera etapa del recorrido, es necesario sentar algunas bases de cómo era el mundo antes de la invención de la cámara, cómo veía el mundo el ojo, qué y quién era visto, y qué agencia tenía la mirada social. ¿Por dónde comenzar la colosal historia de la visualidad? Quizá no quede más remedio que por el principio:

> Esta *historia* comienza hace muchos, muchos años; 14.000 millones aproximadamente, según los últimos estudios científicos. En ese momento, al parecer, se hizo la luz. Y también en ese mismo instante, apareció la *imagen*. *Realidad y representación* nacieron a la vez [...] Mucho después, en nuestro planeta -hace apenas unos cuantos millones de años- los seres vivos comenzaron a *ver* imágenes gracias a esos mismos fenómenos incorporados a sus órganos de visión -los ojos- en el proceso evolutivo. Y, a la vez, pudieron empezar a ver las imágenes que la Naturaleza ya había creado, pues, aunque ningún ojo las viera, estas ya existían. Pero aún no las podían *reconocer* (Placencia, 2018, p. 13).

Para que el mundo pudiera ser visto por primera vez, era necesario el desarrollo material de herramientas fisiológicas que permitieran *verlo*. Pero lo visible está sujeto a las necesidades y limitaciones de cada especie. Tal y como se explicó anteriormente, el ojo humano percibe tridimensionalmente las imágenes al recibir los fotones en una superficie esférica. Es muy importante entender cuáles eran las limitaciones fisio-técnicas previas al desarrollo de las tecnologías de la imagen:

> Lo visible es aquello que puede ser visto, lo que es perceptible por el sentido de la vista; lo invisible es lo que no puede ser visto, es imperceptible u oculto a la mirada. En el desarrollo normal de nuestras vidas diarias, la visibilidad está vinculada a las capacidades físicas de nuestro sentido de la vista y a las propiedades temporales y espaciales de las circunstancias en las que nos encontramos nosotros mismos: nosotros no podemos ver más allá de cierta distancia (a menos que nos ayudemos de algún tipo de instrumento técnico), no podemos ver en ausencia de cierta cantidad de luz (a menos que nos ayudemos, de nuevo, por algún instrumento técnico) y no podemos ver el futuro o el pasado. Lo que vemos es lo que está dentro de nuestro campo de visión, donde las fronteras de este campo están formadas por propiedades espaciales y temporales del aquí y el ahora. La visibilidad tiene su ubicación: quienes son visibles para nosotros son aquéllos que comparten el mismo escenario espacio-temporal. La visibilidad es también recíproca (al menos en principio): podemos ver a otros que están dentro de nuestro campo de visión, pero ellos también pueden vernos (con tal de que en alguna medida no nos ocultemos). Esto es la visibilidad ubicada en la copresencia (Thompson, 2005, p. 16).

Los problemas que suscita la imagen es una de las más antiguas y ha provocado ríos de tinta y de sangre. Cada cultura se ha relacionado con ella desde distintas perspectivas, abrazándola o rechazándola, pero sin poder nunca escapar de su poder, pues desde que abrimos los ojos por primera vez, aunque también cuando los cerramos, todo es imagen. Alrededor de hace 40.000 años, el ser humano comenzó a imitar las imágenes que veían sus ojos y a "simbolizar materialmente lo que no veían, lo sobrenatural; a *crear* imágenes por medio de materia. Comenzó a *representar*" (Placencia, 2018, p. 13). Evaluadas desde el filtro elegido para este

recorrido, las imágenes tradicionales como la pintura, escultura, grabado y otras formas de representación que no han desaparecido, se tardan tiempo en elaborar, y las imágenes se van viendo mientras se hacen. La superficie de visualización de la imagen es la propia forma y expresión de ella. Esta forma de imagen es lo que Brea denomina la "imagen-materia", que sería:

> El de la imagen producida como 'inscrita' en su soporte, soldada a él. Indisolublemente apegada a su forma materializada, bajo este régimen técnico la imagen tiene que ocurrir 'sustanciada en objeto' -cuadro, grabado, dibujo, bajorrelieve, escultura- del que resulta inseparable, en el que se encuentra incrustada, sin el cual no puede darse (Brea, 2010, p. 11).

Los procesos de creación de estas imágenes son costosos material y temporalmente, por lo que la cantidad de representaciones está muy limitada, y se selecciona con precisión lo que será capturado. Las reproducciones de estas imágenes son igual de costosas que la realización del original -reduciendo quizás el primer esfuerzo creativo o la necesidad de resolver cuestiones técnicas como la primera vez que se enfrentan a la representación-. En el grabado se pueden reproducir las imágenes más fácilmente pero es necesaria la elaboración de la plancha y cada imagen es única después de la presión sobre el papel, realizándose copias limitadas y numeradas. En ese sentido, las monedas también serían otra forma de representación y copia de esas imágenes.

Debido al alto costo de la representación, los monarcas, el clero y más tarde los burgueses eran los que podían disponer de representaciones de sí mismos y la gestión de esa visibilidad era fundamental en el mantenimiento de su poder. Con la invención de la cámara, el poder político encontró las plataformas perfectas para difundir ideas e imágenes, afianzando a los poderosos en sus posiciones. Dejando a un lado el poder militar y la fuerza del castigo, los vastos imperios del pasado también mantuvieron su dominio en sus territorios a través de la imagen. Se revisarán a continuación algunas de las estrategias representacionales que tienen como objetivo resolver el abismo entre ausencia y omnipresencia, invisibilidad y omnipotencia de los reyes, afianzando y perpetuando su influencia a través de ellas.

A lo largo de la Historia, se puede comprobar cómo distintos regímenes han generado multitud de ficciones que comparaban al monarca con instancias superiores, consolidando su poder. En *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*, el historiador Ernst H. Kantorowicz (2012) detalla con precisión prodigiosa la evolución de las ficciones políticas europeas que separaban el cuerpo natural del rey, caduco y mortal, de su cuerpo político, la Corona, inmortal y perenne. Es precisamente esa continuidad temporal lo que debía asegurarse cuando el cuerpo natural de un rey debía de ser sustituido por otro, ocasionando, a veces, vacíos temidos por su violencia: los interregnos. La permanencia de la Corona era de máxima importancia, tanto por el interés particular de los poderosos, como el interés colectivo de sus

súbditos, a quienes se ofrecía orden y protección, esta ficción legal no era suficiente para su conservación, por lo que era necesario generar otros dispositivos que afianzaran el poder del rey en sus dominios. La consolidación del poder partía de una primera imposibilidad: el rey solo podía estar en un solo lugar, permaneciendo invisible para la mayoría de las personas sobre las que reinaba. Elías Canetti, en su magnífica obra *Masa y Poder*, a través de las ideas recogidas por Diedrich Westermann en *Historias de África,* da cuenta de la imposibilidad del rey para mostrarse a todos sus súbditos:

> Decisiva en el rey es su unicidad. El mismo pueblo, que puede tener muchos dioses, tiene *un* rey. Es importante -como se ha visto-, que esté aislado. Entre él y sus súbditos se crea artificialmente una distancia que se mantiene por todos los medios. Se muestra poco o nada, o en algún tipo de embozo que lo oculta por completo o en buena parte. Su preciosidad se subraya de todas las maneras: por un lado, al estar vestido con cosas preciosas o rodeado de ellas; pero por otro también por lo escaso de su aparición (Canetti, 1983, p. 414).

Aunque parece que se convierta la carencia en virtud, la unicidad del rey y la dificultad para acceder a él, ocasionó también otro tipo de problemas. Por ejemplo, en el momento de desvelarse a aquellos para los que permanecía invisible, este ardiente deseo podía verse frustrado por la decepción del cuerpo mortal del rey. Ante la expectación de los que ansiaban conocer el rostro y cuerpo de su monarca, anticipación que siempre sobredimensiona cualquier realidad, el hecho de poseer un cuerpo como el de cualquier mortal, caduco y decadente en potencia, el rey perdía, en cierto modo, el carácter divino y eterno que las ficciones legales intentaban concederle. Por otra parte, teniendo en cuenta que el rostro de Dios no es visible para ninguno de sus fieles salvo en el Cielo, es posible especular que la condición única e invisible del rey podía acercarle más a lo divino, que conforma lo inasible e invisible por excelencia. Al no poder estar por todas partes, estaba, de alguna forma, en todas ellas. En la serie *The Young Pope* (2016)*,* creada por el italiano Paolo Sorrentino, la invisibilidad es, concretamente, lo que fascina de un nuevo Papa que no desea mostrarse en público. A través de esta estrategia se consigue mantener el foco mediático sobre una persona sin rostro, pues, en un mundo en el que se está acostumbrado a poder verlo todo, lo que se niega a mostrarse se convierte en objeto de todas las miradas. Durante su homilía, el nuevo Papa permanece escondido, pudiendo observar a todos los presentes en la plaza de San Pedro, a la vez que todos ellos le miran, sin verle. De esta manera, en su invisibilidad, el nuevo Papa -Lenny- se acerca a Dios. Así cuenta su estrategia el nuevo Papa a Sofía, la jefa de comunicación del Vaticano, y Voiello, su Secretario de Estado:

> Lenny: ¿Quién es el autor más importante de los últimos veinte años? Cuidado, no el mejor, la virtud es para los arrogantes, el más importante, el autor que ha generado tanta curiosidad morbosa que se ha convertido en el más importante?
> Sofia: No lo sabría. Diría Philip Roth.
> Lenny: No. Salinger. ¿El director de cine más importante?
> Sofia: Spielberg.
> Lenny: No. Kubrick. ¿Artista contemporáneo?

Sophia: Jeff Koons. O Marina Abramovic.
Lenny: Banksy. ¿Grupo de música electrónica?
Sofia: No sé nada de música electrónica.
Lenny: [...]Daft Punk.
Voiello: ¿La mejor vocalista femenina italiana?
Sofia: ¿Mina?
Lenny: ¡Muy bien! Ahora, ¿sabes cuál es el hilo rojo invisible que conecta a todas estas figuras en sus respectivos campos? Ninguno de ellos deja que lo vean. Ninguno deja que lo fotografíen.
Voiello: Pero tú no eres un artista, Santo Padre. Eres un jefe de Estado.
Lenny: Sí, de un estado-ciudad tan pequeño que no tiene salida al mar, y para sobrevivir, su líder debe hacerse tan inaccesible como una estrella de rock. El Vaticano sobrevive gracias a la hipérbole. Entonces, generaremos hipérbole, pero esta vez al revés (Sorrentino, 2016, 11:00).[39]

El nuevo Papa es consciente de que lo que no puede ser visto se convierte en lo más preciado, y la ausencia se convierte en otro tipo de presencia. Como la aparición del rey en público siempre podía decepcionar, traicionando cualquier expectativa previa de grandeza y omnipotencia, la puesta en escena de su persona en público debía de ser extremadamente cuidada. El dispositivo fundamental para suplir esta carencia era el trono, lugar que continuaba con su unicidad, pues solo el monarca podía sentarse en él, exclusividad que ayudaba a confirmar el poder del monarca en su aparición pública. Desde el trono, el rey es mirado por todos a la que vez que puede observar a todos los presentes. Si normalmente el rey permanece invisible para la mayoría, éste, cuando se coloca en el trono, permanece absolutamente visible para todos los presentes, ocupando un lugar central, cargado simbólicamente, y que impregna todos los momentos en los que el rey no se muestra. Si bien, como apuntaba Canetti, el rey no se muestra físicamente salvo en ocasiones muy destacadas, el poder de la Corona debía de ser garantizado de otras formas. Así, la generación de copias que pudieran difundir la imagen y la representación

[39] Lenny: Who is the most important author of the last twenty years? Careful now, not the best, virtuosity is for the arrogant, the most important, the author who has sparked so much morbid curiosity that he became the most important?
Sofia: I wouldn't know. I'd say Philip Roth.
Lenny: No. Salinger. The most important film director?
Sofia: Spielberg.
Lenny: No. Kubrick. Contemporary artist?
Sophia: Jeff Koons. Or Marina Abramovic.
Lenny: Banksy. Electronic music group?
Sofia: I don't know the first thing about electronic music.
Lenny: Daft Punk. Voiello: The best Italian female vocalist?
Sofia: Mina?
Lenny: Very good! Now do you know what it is, what the invisible red thread is that connects them all, all these most important figures in their respective fields? None of them let themselves be seen. None of them let themselves be photographed.
Voiello: But you're not an artist, Holy Father. You are a head of State.
Lenny: Yes, of a city state so small that it has no outlet to the sea, and in order to survive, its leader has to make himself as unreachable as a rock star. The Vatican survives thanks to hyperbole. So we shall generate hyperbole, but this time in reverse.

en sus dominios se convertía en una cuestión capital para la supervivencia del reino. En su ensayo sobre las imágenes de poder de los reyes Trastámara, David Chao Castro afirma:

> La Historia nos muestra cómo, a lo largo de los siglos, todo aquel poderoso que aspirase a consolidar y dejar constancia de cuál era su condición, había de prestar necesariamente una cuidada atención a la re-creación de su propia imagen conforme a tales aspiraciones (Chao Castro, 2007, p. 2).

Los momentos más peligrosos para la monarquía consistían en la muerte de un rey a la espera de su sucesor, especialmente cuando ésta última figura era discutida:

> A este respecto fueron especialmente delicados aquellos períodos en los que la legitimidad de la sucesión dinástica regia acarreaba conflictos o bien se veía perjudicada por las minorías de los herederos al trono, exigiendo unos esfuerzos mayores si cabe por parte de los representantes monárquicos para consolidar la figura real a través de diversos medios, comenzando por la exaltación de su propia imagen de poder (Chao Castro, 2007, p. 2).

De igual modo, la representación por excelencia de la imagen del rey se encontraba en las monedas que circulaban por su reino. En ellas figuraba una representación rudimentaria pero eficaz del rey y de su poder. Al ser utilizadas a diario, las monedas permiten mirar al rey en su representación cuando su unicidad le hace inexpugnable. Por su parte, la efigie del rey también mira a todos los que rozan esas monedas, viendo todo lo que ocurre en su reino, como una continuación de la visibilidad que posee el monarca sentado en el trono. De hecho, en numerosas representaciones numismáticas, la imagen del rey es la del monarca en su trono, acompañado de todos los atributos simbólicos de poder, como detalla Chao Castro en su análisis:

> Esta *imago maiestatis* implica la representación del monarca con sus *regalia* más característicos, como metáfora de su condición preeminente en el reino; pero ante todo supone la figuración de la persona regia sentada en el trono, elemento mueble que identifica por sí solo el concepto mismo de la condición monárquica (solo al rey le está permitido su uso), al tiempo que, por extensión, se convierte en el refrendo inmediato de su autoridad. Al fin y al cabo, el trono, junto con la propia corona que ha de aparecer siempre ciñendo su cabeza, se erigen en los símbolos por antonomasia de la soberanía regia frente a los demás (Chao Castro, 2007, p. 3).

Las representaciones de los monarcas también habitaban otros lugares igual de cotidianos que las monedas: los sellos. El rey, además de impregnar y conceder un poder especial a su correspondencia con su sello, igual de único e intransferible que su persona o su trono, daba a conocer su efigie en algo tan anodino como el envío de cartas. Como en el caso de ciertas monedas, la imagen del rey en su trono también era incrustada en la correspondencia, mirando a todo el que la recibiera. Si bien estas dos últimas representaciones de los monarcas eran bastante rudimentarias, los retratos reales no lo eran en absoluto; y, dichos retratos no estaban destinados al pueblo, por lo que la copia pictórica permanecía igual de invisible que el referente original, unidos por su unicidad.

En la Edad Media existía una práctica devocional que puede considerarse un antecedente conceptual de la cámara fotográfica (Rasmussen, 2023). Durante las peregrinaciones a Aquisgrán, los fieles utilizaban pequeños espejos para reflejar la imagen de las reliquias sagradas

expuestas, como la túnica de la Virgen o el retrato de Cristo. Al hacerlo, creían que el espejo absorbía parte de la santidad o poder milagroso de la reliquia, convirtiéndose en un objeto que podían llevar consigo al regresar a casa. De alguna manera, este precedente del turismo fotográfico refleja una temprana comprensión del poder de la imagen como portadora de presencia y de conservación de lo sagrado:

> La mirada era entendida como una forma de tacto. Dado que ver era una forma de tocar para las personas del medievo, el espejo en una insignia de Aquisgrán podía realizar la acción del tacto. Era expuesto al relicario u objeto sagrado al ser alzado por un peregrino entre la multitud de fieles, de modo que el espejo reflejara la reliquia. La insignia con espejo no solo capturaba un reflejo del objeto sagrado; ese acto de "ver" se entendía como una forma de tocar. El espejo -y por tanto, la insignia- había tocado la reliquia, tan poderosamente como si hubiera estado en contacto físico directo con ella. De este modo, la insignia con espejo funcionaba como una especie de proto-cámara: había visto la reliquia sagrada y conservado, no una imagen de ella, sino la santidad y divinidad inherente al objeto santo. Una insignia de espejo de Aquisgrán era mucho más que un simple recuerdo de peregrinación; se había convertido en una especie de objeto cuasi-relicario en sí misma (Rasmussen, 2023).[40]

[40] "Sight was understood to be a form of touch. Because seeing was a form of touching for medieval people, the mirror on an Aachen badge could perform the action of touch. It would be exposed to the shrine or object by being held up by a pilgrim standing in the throng of worshippers so that the mirror reflected the shown relic. The mirror badge had not only captured a reflection of the holy object; that act of "seeing" was understood as a form of touch. The mirror, and thus the badge, had touched the relic, just as powerfully as if it had been physically in contact with it. In this way, the mirror badge functioned as a kind of proto camera: it had seen the holy relic and retained, not an image of it, but rather the holiness and divinity inherent in the holy object. Such an Aachen mirror badge was far more than a pilgrimage souvenir; it had become a kind of relic-like object itself".

2.1.1 LA AGENCIA DE LA MIRADA

En 2005, la investigadora Mardi Kidwel (2005), realizó un estudio en una guardería, donde observó a niños y niñas de entre 1 y 2 años y medio. Estos, al realizar actos tales como morder, empujar, pegar o quitar un juguete a otro niño, miran a sus cuidadores para ver si les están observando. Dependiendo de la manera en la que sean mirados, si lo son, los niños "es posible que continúen, revisen o cesen completamente lo que están haciendo" (Kidwell, 2005, p. 417)[41]. Su estudio se centra, especialmente, en dos modos de mirar, que denomina "una simple mirada y *la* mirada"[42]. La primera sería la mirada del cuidador a los niños mientras el responsable realiza sus tareas, desde rellenar un biberón a hablar con uno de los padres. El segundo caso, sin embargo, implica que el cuidador deje la actividad que estaba llevando a cabo para concentrarse en mirar aquello que le ha llamado la atención, normalmente, un problema de conducta de uno de los niños (Kidwell, 2005, p. 418). Según el tipo de mirada del cuidador, los niños examinarán su posible intervención, cambiando de actividad de acuerdo con su análisis.

Los niños parecen ser capaces de coquetear con los distintos tipos de mirada, acercándose al límite en el que la mirada implicaría una acción del cuidador y, su movimiento, un posible castigo. Fruto de un condicionamiento social previo, los niños son conscientes de que hay ciertas cosas que no deben hacer, pero, en vez de no llevarlas a cabo, deciden transgredir los límites a la vez que vigilan si están siendo observados por la instancia superior, en este caso el cuidador, que probablemente les condicionó en primer lugar.

La mirada, no obstante, puede cobrar distintos significados según la situación y es muy importante ser capaces de distinguirlos. Este trabajo se centrará exclusivamente en la mirada social que amenaza con castigar, vigilando la normalidad y el sereno transcurrir de las cosas, que se asegura de que no se produzcan altercados, anomalías. Es una mirada que siempre está al acecho, en busca de la abyección, por ejemplo, una mirada de amor que se convierte en una mirada de horror o de desaprobación ante un comportamiento extraño. Es una mirada severa, que, como para los niños del estudio de Kidwell, suele ser el preludio de un castigo. Además, es una mirada contagiosa, que implica un brusco girarse de todos los presentes, concentrando toda la energía del haz de miradas en que el observado contenga aquella acción que le llevó a ser mirado. Esta mirada actúa ante la aparición de lo extraño, de lo que huye de la normalidad; una norma contingente y relativa.

[41] "may continue, revise or cease altogether their activities"
[42] "The mere look and the look".

Conocer en profundidad los efectos de la mirada correctora y su capacidad para condicionar el comportamiento será fundamental para el análisis posterior, por lo que es inevitable recurrir a la figura del panóptico y, por tanto, conviene describir brevemente las características de esta conocida y fascinante arquitectura. La descripción será, no obstante, breve y concisa. El panóptico fue concebido por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham y analizado en profundidad por Michel Foucault en su obra *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión.* Foucault retoma esta figura para entender el poder de la mirada sobre los cuerpos, la capacidad de condicionar el comportamiento a través de la vigilancia. En términos arquitectónicos, el panóptico consistía en:

> En la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, esta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. […] Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar (Foucault, 2003, p. 184).

Desde el primer momento, la ambición de Bentham era crear un sistema desigual que permitiera una vigilancia eficiente en prisiones, hospitales, fábricas o escuelas:

> El panóptico es una máquina de disociar la pareja ver / ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto (Foucault, 2003, p. 186).

Lo fundamental era que el observado se sintiera constantemente vigilado. El detenido no debía saber si "en aquel momento se le mira; pero debía estar seguro de que siempre puede ser mirado" (Foucault, 2003, p. 185). La fuerza del panóptico reside en que las ventanas de esa misma torre central no permiten ver si hay alguien dentro, por lo que los presos no pueden saber si hay alguien mirando o no. Los reclusos, situados en el lateral, son solo conscientes de la posibilidad de ser siempre observados, lo que condiciona su comportamiento para que no se aleje de la normalidad establecida: "de ahí el efecto mayor del panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder" (Foucault, 2003, p. 185). De esta manera, la coacción del poder se transfiere al propio recluso para que no haga lo que no deba, aunque no sepa si hay alguien mirándole:

> El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento (Foucault, 2003, p. 187).

Esa interiorización de la norma sería extrapolable a cualquier ámbito de la vida diaria. Tanto la posibilidad de una mirada que repruebe un comportamiento anómalo, como el castigo que se puede derivar de ella, generan en su ejecución esa misma normalidad. Familiares, vecinos a través de sus mirillas, nosotros mismos o cualquier desconocido: todos somos vigilantes y garantes del *correcto* funcionamiento de la sociedad -según la axiología que imponga la idea de la corrección y su contrario-. Así, las fuerzas del orden son, entonces, tan solo uno de los

instrumentos que garantizan el correcto transcurrir de las cosas, siendo, acaso, los encargados de imponer un castigo cuando el comportamiento transgrede demasiados límites, es decir, no solo de la *normalidad,* sino también de la legalidad. Con relación a la policía y a la mirada, Foucault comparte varias reflexiones que pueden ser todavía útiles a día de hoy:

> El poder policiaco debe actuar "sobre todo": no es en absoluto, sin embargo, la totalidad del Estado ni del reino, como cuerpo visible e invisible del monarca; es el polvo de los acontecimientos, de las acciones, de las conductas, de las opiniones […] para ejercerse, este poder debe apropiarse de instrumentos de una vigilancia permanente, exhaustiva, omnipresente, capaz de hacerlo todo visible, pero a condición de volverse ella misma invisible. Debe ser como una mirada sin rostro que transforma todo el rostro social en un campo de percepción: millares de ojos por doquier, atenciones móviles y siempre alerta (Foucault, 2003, p. 197).

El que ha sido observado cometiendo un crimen puede ser identificado a través de la mirada, el testimonio del testigo puede ser utilizado como prueba -y, por tanto, el testigo ocular es perseguido y protegido por lo que ha visto, intentando anular su mirada, desarrollándose programas de protección de testigos para salvaguardar su palabra-, a diferencia de lo escuchado, lo dicho por otros, que no disfruta de credibilidad en un proceso judicial:

> Tendemos a creer lo que vemos mucho más fácilmente que a fiarnos de lo que oímos. Pensemos en la diferencia entre los «testigos oculares» y quienes solamente hablan «de oídas» (¿acaso han oído hablar alguna vez de «testigos auditivos» contrapuestos a personas que hablen solamente «de vista»?) (Bauman 2007, pp. 31-32).

Por otro lado, Foucault (2003) también explora cómo la mirada tiene un papel crucial en las ceremonias públicas del suplicio, en las que una ejecución por parte de las autoridades podía y debía ser visibilizada:

> En las ceremonias del suplicio, el personaje principal es el pueblo, cuya presencia real e inmediata está requerida para su realización. Un suplicio que hubiese sido conocido, pero cuyo desarrollo se mantuviera en secreto, no habría tenido sentido [...]. Se le llama [al pueblo] como espectador; se le convoca para que asista a las exposiciones, a las retractaciones públicas; las picotas, las horcas y los patíbulos se elevan en las plazas públicas y al borde de los caminos; se depositan en ocasiones durante varios días los cadáveres de los supliciados bien en evidencia cerca de los lugares de sus crímenes. Es preciso no solo que la gente sepa, sino que vea por sus propios ojos. Porque es preciso que se atemorice; pero también porque el pueblo debe ser el testigo, como el fiador del castigo, y porque debe hasta cierto punto tomar parte en él (Foucault, 2003, pp. 54-55).

2.2 LA CÁMARA ANALÓGICA

La imagen analógica se produce a través de un proceso en el que se incrusta una impresión de luz sobre una superficie sensible preparada para tal tarea a través de un proceso químico. Las fotografías se realizan con una cámara, pero éstas solo se pueden ver después, en otro soporte una vez reveladas. Tanto la captura de imágenes como el proceso hasta llegar a verlas eran inicialmente muy costosos, lo que provocaba una selección muy precisa de los momentos que quedaban capturados. Existe además una limitación a la hora de poder compartir estas imágenes, pues el número de personas que podían verlas estaba limitado por su unicidad física. De igual manera, una vez incrustada en el soporte la imagen perdura hasta su decadencia o destrucción.

Desde el desarrollo del daguerrotipo en 1839 ha disminuido considerablemente el tiempo de exposición y revelado. En 1888, se introdujo en el mercado la reciente invención del carrete de papel, cuyo proceso físico era significativamente más sencillo, por lo que sustituyó a las placas utilizadas hasta entonces y democratizó la práctica fotográfica, permitiendo que se convirtiera en un hobby de masas. La compañía Kodak fue la primera encargada de extender esta afición, bajo el lema *Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el rest*o. Años después, en 1913, aparecieron las primeras cámaras Leica, cámaras compactas de 35mm que cambiaron radicalmente el mundo de la fotografía para convertirla en un pasatiempo habitual.

Uno de los principales hitos de la fotografía analógica fueron las imágenes instantáneas, especialmente las Polaroid, cámaras que permitían el revelado en escasos minutos sin tener que esperar a procesarlas como antaño. La primera cámara apareció en 1947, la Polaroid Land, invención de Edwin Herbert Land. Este cambio muestra cómo, manteniendo un tiempo de captura similar, los avances técnicos evolucionan para poder ver las fotografías lo antes posible. En los años 60 Pierre Bourdieu realiza un estudio sociológico sobre la fotografía y afirma que las cámaras en Francia se utilizan principalmente para retratos familiares y durante las vacaciones (Bourdieu, 2003). Aunque por su alto coste casi siempre se usaba en ocasiones excepcionales, también la cámara se empleaba de manera ritualizada, circunscrita principalmente a ciertos contextos:

> Toda película es como una pila que se carga de presencias: rostros amados, objetos admirados, acontecimientos «hermosos», «extraordinarios», «intensos». Por eso el fotógrafo profesional o aficionado surge en cada uno de los momentos en los que la vida sale de su indiferencia: viajes, fiestas, ceremonias, bautizos, bodas. Solo el duelo -interesante tabú que comprendemos pronto- permanece inviolado (Morin, 2001, p. 27).

Y, aunque había manera de conservarlas y exhibirlas como enmarcadas en las paredes o superficies de un hogar, el lugar de almacenaje principal era un objeto, el álbum:

> Las fotos personales eran raras: salvaban del olvido escasos instantes y absorbían en ellas el color y la luz de la vida que encarnaban. Se las conservaba en el interior de grandes cuadernos que rara vez se hojeaban y con menor frecuencia aún se mostraban -como si se tratara de libros sagrados que solo se podían revelar a los iniciados-. Por lo general, estos volúmenes apenas contenían contenido escrito, pero suponían largas explicaciones orales, ya que sumergirse en sus páginas significaba redescubrir en cada ocasión una evidencia que preferimos olvidar (Coccia, 2024, p. 19).

El impacto que la invención de la cámara fotográfica tuvo en el mundo es imposible de resumir o visualizar, incluso en una tesis dedicada a ese propósito. En un primer nivel, se efectúa un cambio en quién puede ser representado, quién puede ver una imagen de sí mismo:

> Verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente, por haber sido el retrato, pintado, dibujado o miniaturizado, hasta la difusión de la Fotografía, un bien restringido, destinado por otra parte a hacer alarde de un nivel financiero y social -y, de cualquier manera, un retrato pintado, por parecido que sea (esto es lo que intento probar), no es una fotografía-. Es curioso que no se haya pensado en el trastorno (de civilización) que este acto nuevo anuncia (Barthes, 2018, p. 33).

Aunque la xilografía y la litografía ya habían popularizado la difusión de imágenes mediante medios impresos, la cámara multiplicó la posibilidad de que ciertas porciones de realidad que habían permanecido veladas para la mayoría de la población -como los cuadros más bellos jamás pintados-, pudieran llegar a cada hogar:

> El anuncio del descubrimiento se realizó solemnemente el 7 de enero de 1839, ante las cinco Academias reunidas, por el diputado de izquierdas y célebre físico Arago, cuyo lírico discurso profetizó: "Pronto veremos las bellas estampas que no se encontraban más que en los salones de aficionados ricos adornar hasta la humilde morada del obrero y del campesino". No se equivocaba (Melot, 2010, p. 73).

En cualquier caso, el desarrollo de dispositivos más baratos implicó un proceso en el que casi cualquiera podía ser generador de imágenes, de representaciones realistas, por primera vez en la historia:

> Aunque las primeras placas de cristal no podían hacer copias, la invención conlleva el procedimiento que desemboca en el Fotomatón y la Polaroid. Como el libro de bolsillo está en el extremo de la Biblia de Gutenberg, pero pasando por el aligeramiento del aparato, la reducción del tiempo de exposición, el negativo de vidrio, el procedimiento del colodión, etc. Si desarrollamos el «a cada uno su Biblia», tendremos el «todos sacerdotes» del reformado, y a la postre el sufragio universal. Si desarrollamos el «a cada uno su imagen», tendremos el turismo universal, y el álbum de familia. Kodak fue a la imagen lo que Lutero a la letra. 1888: «Pulse el botón, nosotros haremos el resto». Hoy en día, cien mil millones de clic-clacs por año. Lo excepcional se ha hecho cotidiano y la laboriosa operación del especialista se ha convertido en un juego de niños. ¿Decrece el poder de la imagen con la democratización del poder de producir imágenes? (Debray, 1994, p. 227).

Como se constatará durante este recorrido, la creciente democratización de la producción de imágenes no ha llevado a una disminución de su poder. Si bien no hay que pasar por alto el hecho de que ese proceso no ha sido idéntico en todas partes, empezando por las cámaras analógicas, con sus distintas versiones y evoluciones, que no llegaron a todos los lugares del mundo por igual. Aunque en la década de los 60 en Francia la cámara era un objeto bastante común (Bourdieu, 2003), un ejemplo que ayuda a entender lo rara que podía llegar a ser la cámara en el pasado se dio en Sri Lanka. Tras la independencia de Reino Unido en 1972 el nuevo Estado

necesitó fotografiar a todos los ciudadanos para realizar los carnés de identidad. Para muchas personas fue la primera y última vez que les fotografiaban, usando esa imagen del DNI en sus funerales para recordarlos, pues era la única que de la disponían (König, 2023).

2.2.1 LA CÁMARA ANALÓGICA Y LA MUERTE

La cámara fotográfica analógica está desde sus inicios ligada a la muerte. En el siglo que vio nacer a la fotografía, se normalizó la tendencia de fotografiar cadáveres de seres queridos -lo que se conoce como fotografía post mortem (Figura 1)-, intentando fijar su presencia y mitigar la pérdida en una especie de ritual funerario a través de la imagen. Esto también estaba relacionado con los largos tiempos de exposición necesarios para capturar una fotografía en ese momento, por lo que resultaba muy complicado posar sin moverse; y un cadáver no presentaba tal dificultad. También es fundamental la relación que existe entre la cámara y el arma de fuego desde sus comienzos. Lo que afirma Alisa Lebow es extrapolable al castellano, en el caso del verbo disparar:

> Es una coincidencia a la vez curiosa y significativa que, en algunas lenguas, el verbo 'disparar' se utilice tanto para grabar una imagen como para usar un arma. Desde la invención de la imagen en movimiento, ha habido una relación a la vez íntima y mutuamente dependiente entre la cámara y las armas (Lebow, 2012, p. 41).[43]

.

Uno de los ejemplos que comparte Lebow se puede apreciar en la Figura 2, el denominado "Fusil Photographique", uno de los primeros prototipos de la cámara de cine, desarrollado por Étienne-Jules Marey. Paul Virilio también señala esta coincidencia lingüística y añade que tanto la cámara como el arma de fuego son tecnologías de puntería, que requieren un acto de encuadre, de fijación de un objetivo y del gesto de apretar un gatillo o un disparador (Virilio, 1989). Esta relación entre cámara-arma también empieza a convertirse en un lugar común en la cultura popular, pues aparece en el cómic del personaje Tintín en el álbum *El Loto Azul*, publicado en 1934 (Figura 3). En estas viñetas, un enemigo de Tintín le ofrece hacerse una foto, pero la cámara esconde dentro una metralleta. Como ésta falla, la situación acaba con el protagonista apuntándole con su pistola, diciendo "Abajo las patas, criminal, o le "retrato" al minuto" (Hergé, 2003, pp. 48-49). Esta relación entre ambos objetos será constante y evolucionará en función de las distintas materialidades de la cámara hasta llegar a los crímenes grabados para ser compartidos.

Desde fecha temprana a su invención, la cámara se alía con la prensa escrita para documentar imágenes de asesinatos y accidentes, siendo el fotógrafo Weegee uno de los más conocidos en ese ámbito. Pero, dadas las limitaciones técnicas de estas cámaras, capturar el instante preciso de la muerte es todavía excepcional. Fotografías como *Muerte de un miliciano*

[43] "It is a curious and not insignificant etymological coincidence that in some languages, the verb 'to shoot' is used to mean both the firing of a gun and the filming of an image. Ever since the invention of the moving image, there has been an intimate and mutually dependent relationship between the camera and the gun".

(1936) de Robert Capa durante la Guerra Civil Española -aunque sigue existiendo un debate sobre su autenticidad- o *La ejecución de Saigón* de Eddie Adams (1968) durante la Guerra de Vietnam (Figuras 4 y 5), son icónicas precisamente por la excepcionalidad de poder captar ese instante decisivo, el lapso exacto entre la vida y la muerte. A continuación se analizarán varios ejemplos de fotografías de crímenes.

Uno de los casos más escalofriantes son los linchamientos públicos de personas afroamericanas en Estados Unidos, durante el régimen de las leyes segregacionistas Jim Crow, profusamente capturados por la cámara en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. En estas fotografías, que fueron convertidas en populares postales, se puede observar a personas posando e incluso sonriendo junto a cadáveres ahorcados o carbonizados (Figura 6). Estos asesinatos no estaban amparados legalmente, pero tampoco se castigaban debido a la complicidad de las autoridades, extendiéndose la impunidad al acto de registrarlos y posar junto a los cuerpos, dejando una huella explícita del crimen. Ejemplos similares son la imagen de oficiales franceses posando con la cabeza de un hombre negro durante la resistencia en Costa de Marfil en 1900 (Figura 7); la fotografía publicada en 1927 de legionarios españoles durante la Guerra del Rif sujetando las cabezas de rifeños que habían sido capturados y decapitados (Figura 8); o la imagen de la Figura 9, tomada durante la masacre en la isla de Joló al sur de Filipinas durante la Guerra filipino-estadounidense (1899-1902), en la que se aprecia a soldados estadounidenses posando al lado de docenas de cadáveres tras el bombardeo de una fortaleza en la que se refugiaban más de 600 musulmanes filipinos.

Susanne Kappeler, en el primer capítulo de su libro *The Pornography of Representation* (1986), menciona un ejemplo ocurrido en Namibia en 1984 que sigue la misma lógica: van Rooyen, un hombre blanco torturó durante dos días y acabó asesinando a uno de sus trabajadores negros, Thomas Kasire, de 18 años. En ese tiempo, los amigos del torturador, que también participan del acto, tomaron fotografías a petición suya posando con el cuerpo humillado, imágenes que conllevaron posteriormente a una condena por el crimen:

> En el asesinato de Thomas Kasire, 'posar' para las fotos fue parte integral de su tortura; de hecho, fue la causa última de su muerte. En el asesinato de Thomas Kasire, tomar fotos fue una parte integral del acto de tortura y una parte integral del disfrute del acto de tortura. Esta forma particular de violencia tiene dos partes: llevarla a cabo y disfrutarla, acción y apreciación (Kappeler, 1986, p. 8).[44]

[44] "In the murder of Thomas Kasire, 'posing' for pictures was an integral part of his torture; in fact, it was the final cause of death. In the murdering of Thomas Kasire, taking pictures was an integral part of the act of torture and an integral part of the enjoyment of the act of torture. This particular form violence has two parts: doing it and enjoying it, action and appreciation".



Figura 1. Fotografía post mortem

Fotografía de la época victoriana en la que aparece una pareja posando junto al cuerpo de su hija fallecida -una práctica que se conoce como fotografía post mortem-. Fuente: Pedrero Rosón (2021).

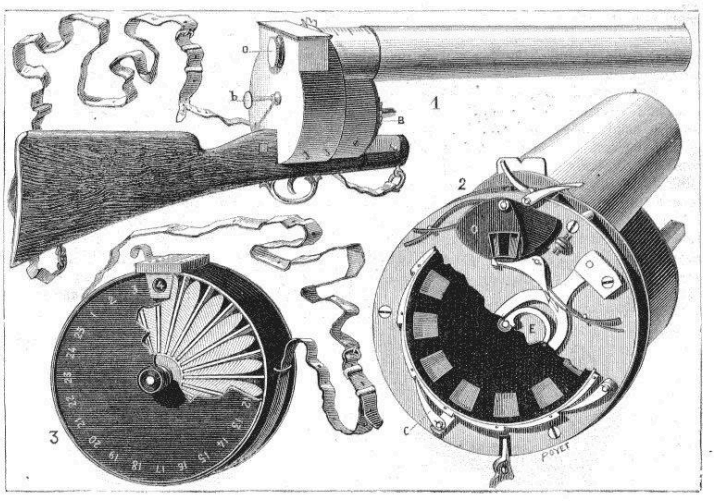


Fig. 2. Mécanisme du fusil photographique.
1 Vue d'ensemble de l'appareil. — 2. Vue de l'obturateur et du disque à fenêtre. — 7. Boîte contenant vingt-cinq plaques sensibles.

Figura 2. Cámara-fusil (1896)

Representación pictórica del "Fusil photographique" de Étienne-Jules Marey.
Fuente: Imagen tomada de La Nature (1896, p. 329).



Figura 3. Cámara-metralleta (1934)

Viñetas del cómic de Tintín en las que se puede apreciar cómo se enfrenta a un enemigo que intenta asesinarle con una metralleta escondida dentro de una cámara fotográfica. Fuente: Hergé (2003, pp. 48-49).

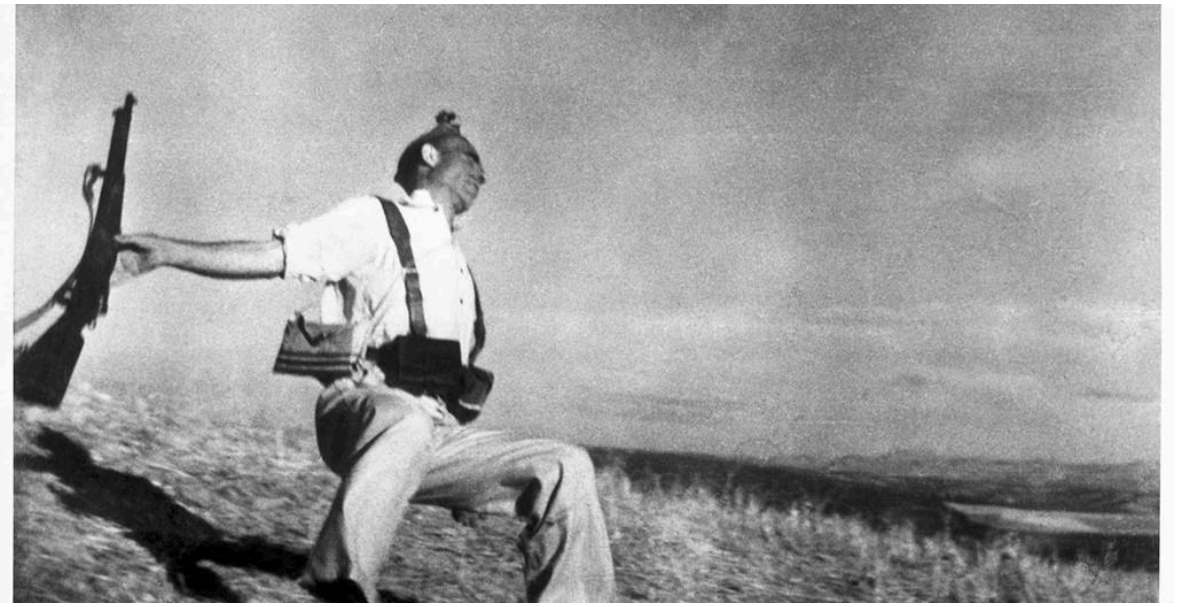


Figura 4. Muerte de un miliciano (1936)

Fotografía tomada por Robert Capa del instante de la muerte de un combatiente durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Fuente: Viana (2022).



Figura 5. Ejecución de Nguyen Van Lem (1968)

Fotografía en la que Nguyen Ngoc Loan, jefe nacional de policía del sur de Vietnam, ejecuta a Nguyen Van Lem, soldado del Vietcong, el 1 de febrero de 1968 en Saigón. Fuente: Astor (2018).

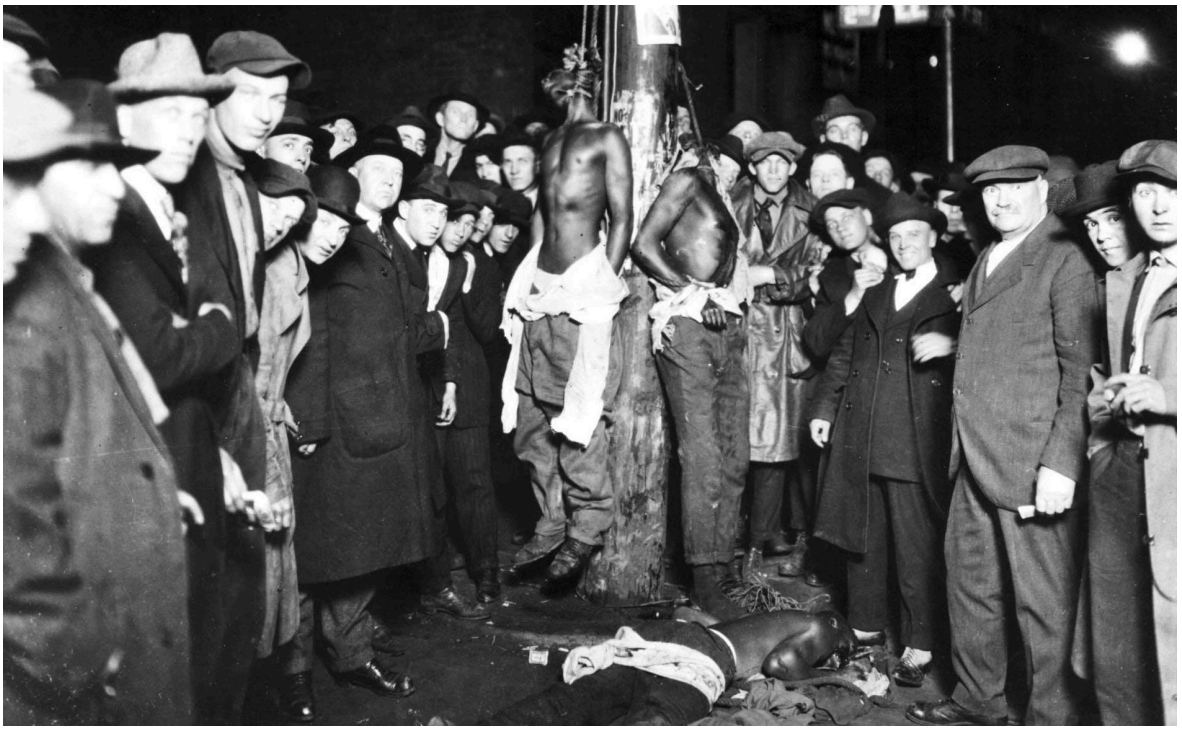


Figura 6. Linchamientos racistas en Estados Unidos (1920)

Fotografía tomada en el curso de un linchamiento de tres hombres negros en 1920 en Duluth, Minnesota 1920. Estas imágenes solían convertirse en postales de recuerdo. Fuente: New African (2013).

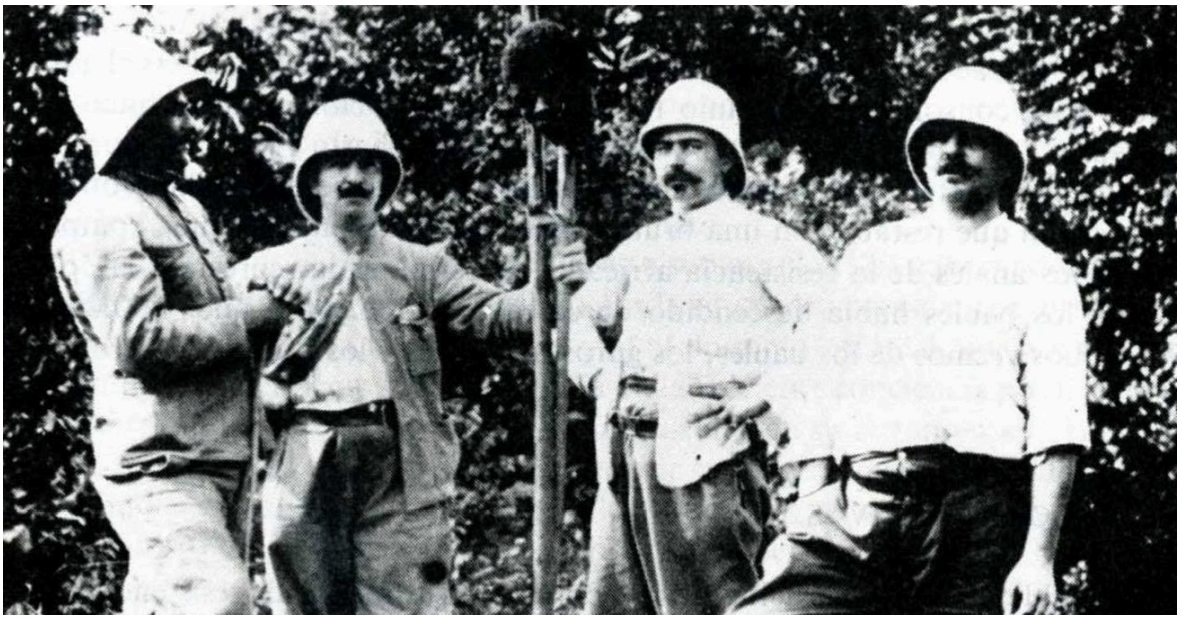


Figura 7. Decapitación en Costa de Marfil (1900)

Fotografía de oficiales franceses con la cabeza de un hombre negro en una lanza durante la resistencia colonial en Costa de Marfil en 1900. Fuente: Martín Martín (2008, p. 39).



Figura 8. Decapitaciones durante la Guerra del Rif (1927)

Fotografía en la que Legionarios españoles sujetan las cabezas de rifeños capturados y decapitados durante la Guerra del Rif . Esta imagen fue utilizada por la Falange Española durante la Guerra Civil para afirmar la bestialidad de los milicianos españoles con el bando nacional (1911-1927). Fuente: Maldita (2020).



Figura 9. Masacre en Filipinas (1906)

Fotografía del día 7 de marzo de 1906 tomada durante la masacre en la isla de Joló al sur de Filipinas. Soldados estadounidenses posan al lado de docenas de cadáveres tras el bombardeo de una fortaleza en la que se refugiaban más de 600 musulmanes filipinos durante la Guerra filipino-estadounidense (1899-1902). Fuente: Durwin (2023).

El periódico *The Guardian*, de donde Kappeler obtiene la noticia, afirma que, sin esas fotografías, el asesino y torturador nunca habría sido condenado, pues su testimonio y el de sus cómplices blancos habría tenido mayor peso que el de los testigos negros: "los blancos están tan acomodados en su posición de dominación en el sistema del apartheid que, increíblemente, todo el evento fue fotografiado a petición de van Rooyen" (Kappeler, 1986 p. 5)[45]. Estos ejemplos de racismo y violencia colonial muestran, a través del uso de la cámara, el *ethos* de la sociedad en la que viven (Bourdieu, 2003), los valores del grupo al que pertenecen y en el que la cámara adquiere significado. Como sostiene Roland Barthes, "cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen" (Barthes, 2018, p. 41), pero cuando ese sistema permite y perpetúa ese tipo de violencias hacia ciertos cuerpos, no es necesario anticiparse al castigo que esa imagen puede acarrear. Estos sucesos son buenos indicadores de cómo los dispositivos técnicos no son meros instrumentos pasivos, sino actantes que, al integrarse en redes complejas con elementos humanos y no-humanos (cámara fotográfica, perpetradores, observadores cómplices, víctimas, los objetos con los que se administra la violencia y la muerte, las fotografías, contextos socio-políticos, la audiencia a la que se dirigen las imágenes y la impunidad) configuran realidades sociales y producen fenómenos específicos. En estos ensamblajes la cámara no es simplemente un aparato técnico; se imbrica con las intenciones de los perpetradores y el contexto de impunidad estructural. Ello permite vislumbrar la "politicidad" de la cámara como actante no-humano, capaz de producir efectos complejos, reflejando y a la vez reforzando las normas sociales más brutales.

Hay dos ejemplos significativos en productos audiovisuales basados en hechos reales. En primer lugar, en *La sociedad de la nieve* (2023), los supervivientes del accidente de avión en los Andes en 1972 tuvieron que alimentarse con los restos de sus compañeros para no morir de hambre. Llevaban una cámara consigo y se retrataron sonriendo a la cámara con los restos de los esqueletos al lado, pues en esa situación la atrocidad se ha normalizado tanto que, lo que era horrible e impensable, se convirtió en un elemento más del paisaje (Figura 10). Posar para la cámara al lado de esos restos resultaba tan natural como convivir con ellos. En segundo lugar, en la serie *Narcos*, Pablo Escobar puso en escena cuidadosamente los cadáveres de miembros de la guerrilla colombiana M-19 con el objetivo de fotografiarlos y enviar la imagen a la prensa (Figura 11), sembrando el miedo en la sociedad: "Mandar las fotografías de los M-19 a la prensa daba a Pablo una imagen de invencibilidad. Si podía hacerle eso a los temidos comunistas, podía

[45] "So safe are the whites in their dominant position within the apartheid system that, incredibly, the whole event was photographed at van Rooyen's request".

hacérselo a cualquiera" (Brancato *et al.*, 2015-2017, temporada 1, episodio 2, 40:30)[46]. No solo no le importaba dejar constancia de su crimen, pues era consciente de su inmenso poder, sino que se servía de la cámara para, en términos de Rita Segato, espectacularizar su impunidad, es decir, el "hecho de que se encuentra más allá de la ley" (Segato, 2016, p. 43), lo cual es una exhibición todavía más contundente de su capacidad de dominación. No importaba que se incriminara, pues sabía que no sería represaliado. Se constituye así un complejo ensamblaje socio-técnico en el que el poder de Escobar se configura en asociación con actantes humanos y no-humanos: Pablo Escobar, las víctimas, la cámara, las fotografías, las armas, la prensa, la sociedad y su impunidad. A través de la relación entre todos estos elementos, su impunidad como síntoma de poder *emerge* y Escobar consolida su propósito. En esa línea, cuando los estados asesinan a alguien de "manera legítima", también se vuelve lícito fotografiar esos cadáveres, incluso posar a su lado, como en el caso de El Che Guevara (Sontag, 2022, p. 109) o del propio Pablo Escobar (Figuras 12 y 13).

Otro contexto en el que la fotografía analógica tuvo un papel crucial fue durante el Tercer Reich (1933-1945). Los nazis no solo utilizaron la imagen de manera clave en su propaganda, glorificando el régimen; también lo fue a la hora de considerar la fotografía como "un acto transformador" que podía unir a los alemanes no judíos en una comunidad basada en la exclusión racial, la cual se denominó *Volksgemeinschaft* (Keresztes, 2025, p. 7). Por consiguiente, se promocionaba el uso de la fotografía para cualquiera que perteneciera a esa comunidad y se prohibía la práctica a quién no, confiscando su equipamiento y expulsándoles de asociaciones fotográficas (Keresztes, 2025).

Las imágenes del horror que han llegado hasta nosotros no han sido únicamente las de los Aliados, ya que el regímen nazi también documentó profusamente sus masacres y las condiciones infrahumanas en los campos de concentración, como parte de su retorcido *ethos* racial (Figuras 14 y 15). Estas imágenes, que los oficiales nazis trataron de destruir cuando vislumbraron su derrota, resultaron claves en procesos como los juicios de Nuremberg a la hora de dar dimensión a las atrocidades del genocidio. La película *El fotógrafo de Mauthausen* (2018) se centra en la figura de Francesc Boix, un fotógrafo catalán y exiliado republicano prisionero en el campo de concentración de Mauthausen que trabajaba en el laboratorio fotográfico del campo. Se encargaba de revelar las imágenes que los nazis tomaban de los prisioneros, a menudo poniendo en escena macabras escenografías con los cuerpos o simplemente asesinando a personas para capturar una fotografía de los cadáveres (Figuras 16, 17 y 18). Cuando el régimen

[46] "Sending the photos of the hanging M-19 to the newspapers gave Pablo an image of invincibility. If he could do this to the feared communists, he could do it to anyone".

nazi pierde Stalingrado, los oficiales reciben órdenes de destruir todas las pruebas fotográficas, pero Boix y otros prisioneros consiguieron robar y ocultar los negativos que documentaban las atrocidades cometidas para enseñar al mundo lo ocurrido.



Figura 10. Supervivientes de los Andes posan con restos humanos (1972)

Fotografía en la que los supervivientes de Los Andes posan al lado de restos humanos de compañeros de los que habían tenido que alimentarse.
Fuente: Prieto (2024).



Figura 11. Pablo Escobar fotografía varios cadáveres

Fotograma de la serie *Narcos* de la escena en la que Pablo Escobar fotografía los cadáveres de miembros de la organización guerrillera colombiana M-19 para mandar la imagen a la prensa.
Fuente: Brancato *et al.* (2015-2017, temporada 1, episodio 2, 39:30). Captura propia.



Figura 12. Cadáver de Che Guevara (1967)

Fotografía del cadáver de Ernesto Guevara expuesto en Bolivia para que corresponsales extranjeros certificaran su muerte. Fuente: Robino (2024).



Figura 13. Cadáver de Pablo Escobar (1993)

Fotografía del cadáver de Pablo Escobar con los miembros del Bloque de Búsqueda encargados de encontrarle posando a su lado, el 2 de diciembre de 1993 en Medellín. Fuente: Cabezas (2023).

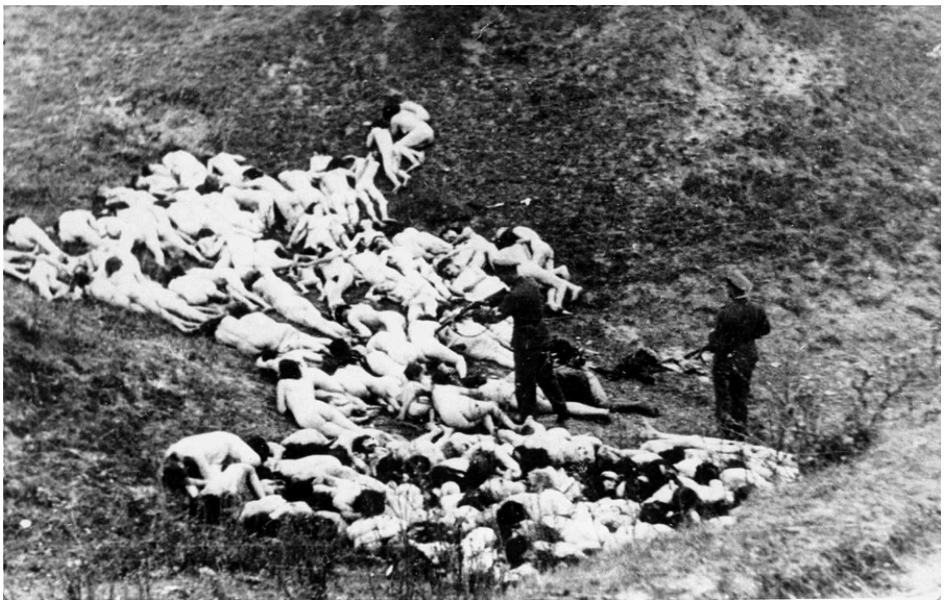


Figura 14. Ejecución de una mujer judía en Ucrania (1942)

Fotografía del instante en el que un soldado alemán dispara a una mujer judía en Mizoch, Ucrania, en octubre de 1942. Cuando la policía alemana y ucraniana se disponían a liquidar a las 1.700 personas del gueto de Mizoch, la población se defendió; la mitad pudo huir o esconderse, mientras que los capturados fueron fusilados en un barranco. Fuente: Taylor (2011).

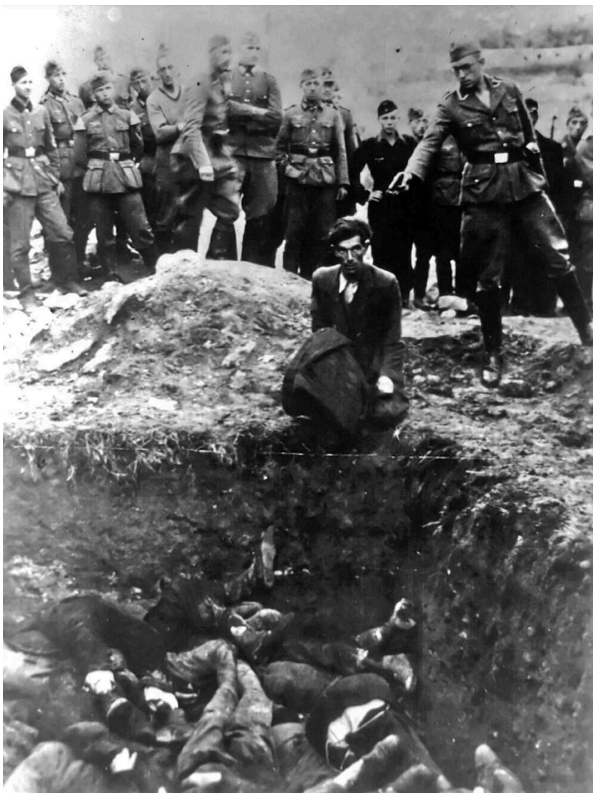


Figura 15. Ejecución de un hombre judío en Ucrania (1943)

Fotografía en la que se aprecia a un soldado alemán disparando a un hombre judío en Vinnytsia, Ucrania, en algún momento entre 1941 y 1943. Esta fotografía se encontró en el álbum de un soldado alemán y en su reverso, fue titulada como "El último judío en Vinnytsia". Fuente: Taylor (2011).



Figura 16. El fotógrafo de Mauthausen (2018) II

Fotograma de la película *El fotógrafo de Mauthausen* (2018) en el que un oficial nazi realiza una fotografía a priosioneros del campo de Mauthausen instantes antes de ser ejecutados en una cámara de gas portátil. Fuente: Targarona (2018, 29:20). Captura propia.



Figura 17. El fotógrafo de Mauthausen (2018) I

Fotograma de un negativo fotográfico que muestra un cadáver entre el alambre de espino del campo de concentración, retratado por uno de los oficiales. Fuente: Targarona (2018, 27:50). Captura propia.



Figura 18. El fotógrafo de Mauthausen (2018) III

Fotograma en el que Frances Boix, prisionero y fotógrafo republicano, coloca un foco a petición de un oficial para realizar una fotografía de los cadáveres de varios presos que supuestamente se habían fugado -cuando, en realidad, habían sido asesinados-. Fuente: Targarona (2018, 16:20). Captura propia.

2.3 LA CÁMARA CINEMATOGRÁFICA

La aparición de la cámara cinematográfica supuso un cambio civilizatorio fundamental. Su invención es el resultado de un proceso donde la materialidad es clave. Y no solo la de los objetos, sino también la del ojo humano, con el fenómeno de la persistencia retiniana. Mucho se ha escrito sobre esos orígenes técnicos del cine de aparatos como el fenaquitiscopio (1832), praxinoscopio (1879), taumatropo (1825), poliorama (1849), fotobioscopio (1867), zootropo (1870), lampascopio (1880), kinetoscopio (1894) (Melot, p. 82), hasta llegar al cinematógrafo de los hermanos Lumière, aparato canónico a partir de ese momento[47]. También son claves incorporaciones posteriores como el desarrollo del montaje cinematográfico, el sonido sincronizado o las imágenes en color, sobre lo que se ha escrito profusamente. De este modo, el cinematógrafo transformó radicalmente la visualidad del mundo, cambios descritos muy tempranamente por Walter Benjamin y Dziga Vertov con relación al "inconsciente óptico"[48] o el "ojo fílmico"[49].

[47] "La originalidad del cinematógrafo es relativa. Edison había ya animado la fotografía y Reynaud proyectado imágenes animadas sobre una pantalla. Pero la misma relatividad del cinematógrafo es decir, la puesta en relación de la fotografía animada y de la proyección en un sistema único es su originalidad. El cinematógrafo aumenta doblemente la impresión de realidad de la fotografía; por un lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural; por otro proyectándolos, liberados de la película como de la caja del kinetoscopio, sobre una superficie en la que parecen autónomos. Y precisamente en el momento en que la mayor fidelidad jamás obtenida debía orientarlo hacia las aplicaciones científicas y hacerle perder todo interés espectacular, el aparato Lumière dirige sus imágenes a la sola contemplación, es decir, las proyecta como espectáculo" (Morin, 2001, p. 21).

[48] "Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no solo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas. Y tampoco el retardador se limita a aportar temas conocidos del movimiento, sino que en éstos descubre otros enteramente desconocidos que «en absoluto operan como lentificaciones de movimientos más rápidos, sino propiamente en cuanto movimientos deslizantes, flotantes, supraterrenales». Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. Es corriente que pueda alguien darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero desde luego que nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que comienzan a alargar el paso. Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional" (Benjamin, 1989, pp. 47-48).

[49] "Soy un ojo fílmico, un ojo mecánico, una máquina que muestra el mundo como solo yo puedo verlo. A partir de ello, desecho la inmovilidad humana; me muevo incesantemente hacia los objetos y me alejo de ellos, me deslizo, me muevo junto al hocico de un caballo al galope, me introduzco en la muchedumbre, corro delante de tropas que van a atacar, despego con un avión, caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Liberado de las

El cine como lenguaje se propagó rápidamente por todo el mundo, generando una nueva práctica social:

La inteligibilidad universal de ese lenguaje es el prolongamiento indisociable de la participación universal que suscita el cine. Lo importante no es solo que los africanos o los niños comprendan el filme, sino que lo quieran. Lo importante es que el cine haya despertado o atraído sobre él una necesidad [...] El cine, nacido en grandes centros urbanos, en civilizaciones maquinistas, ha desbordado pronto el área del medio técnico que lo ha producido. Desde las grandes ciudades ha ganado el campo. De las grandes naciones industriales se ha extendido a todos los continentes. Quince mil millones de entradas en todo el globo. Se ha difundido por todas partes, en todos los sitios se ha aclimatado (Morin, 2001, p. 175).

Esa capacidad de traslación generó una nueva experiencia del mundo, desde la unicidad de lo visible a nuestros ojos, al acceso a todas las realidades lejanas que el cinematógrafo podía alcanzar y traer de vuelta:

Pero con el desarrollo de los medios de comunicación, la visibilidad se ha liberado de las propiedades espaciales y temporales del aquí y el ahora. La visibilidad de los individuos, las acciones y los sucesos es independiente de la participación en un escenario común. Ya no se ha de estar presente en el mismo lugar espacio-temporal para ver a otro individuo o atestiguar una acción o un suceso. Una acción o un suceso puede visualizarse para otros mediante la grabación y transmisión a quienes no están presentes físicamente en el lugar ni en el tiempo de su desarrollo. El campo de visión se alarga en el espacio y puede alargarse también en el tiempo; se pueden presenciar también sucesos distantes que ocurrieron en el pasado y que, gracias a las cualidades de conservación del medio, pueden ser representados en el presente. Además, esta nueva forma de visibilidad mediada no tiene un carácter recíproco. El campo de visión es unidireccional: el espectador puede ver a los demás en la distancia cuando están siendo filmados o fotografiados, pero ellos no pueden, en la mayor parte de las circunstancias, verle a él. Los individuos pueden ser vistos por muchos espectadores sin que ellos mismos puedan ver a estos espectadores, mientras que los espectadores pueden ver a los demás en la distancia sin ser vistos por ellos (Thompson, 2005 p. 17).

El atractivo del cine residía, precisamente, en el reflejo de lo mundano, convirtiéndose, además en una fuente de información fundamental de lo que ocurre en otros "aquí y ahora":

Pero la boba admiración implicaba una admiración más profunda. Al mismo tiempo que esa imagen extraña, nueva, divertida, otra imagen trivial y cotidiana imponía su fascinación. La inaudita admiración suscitada por las *tournées* Lumière no nació solamente del descubrimiento del mundo desconocido, afirma justamente Sadoul, sino de la visión del mundo conocido, no solo del pintoresco, sino del cotidiano. Lumière, al contrario de Edison, cuyos primeros films mostraban escenas de music-hall o combates de boxeo, tuvo la intuición genial de filmar y proyectar como espectáculo lo que no es espectáculo: la vida prosaica, los transeúntes dirigiéndose a sus ocupaciones. Envió a las calles a Félix Mesguisch y a A. Promio. Había comprendido que una primera curiosidad se dirigía al reflejo de la realidad. Que la gente se maravillaba sobre todo de volver a ver lo que no le maravillaba: su casa, su rostro, el ambiente de su vida familiar (Morin, 2001, p. 21).

Gran parte de lo que cualquiera de nosotros sabe sobre el mundo proviene del cine: el funcionamiento cotidiano de instituciones como la policía, el ejército, las prisiones o los tribunales; la vida a bordo de un submarino; el modo en que los carteristas actúan en el metro de París; o los rituales de apareamiento de los adolescentes del sur de California. Cada película, por muy 'ficticia' que sea, constituye una incesante documentación de la vida contemporánea: una documentación que se vuelve más evidente con la distancia geográfica o temporal (Weinberger, 1992, p. 26).[50]

---

limitaciones del espacio y del tiempo, coordino todos los puntos del universo, allí donde quiero que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo" (Cita de Vertov en Gigli Box, 2008, p. iv).

[50] "Much of what any of us know of much of the world comes from film: the daily operations of institutions like the police or the army or the prisons or the courts, life on board on a submarine, how pickpockets work the Paris metro, how southern California teenagers mate. Filling the frame of every film, no matter how "fictional," is an endless documentation of its contemporary life: a documentation that becomes most apparent with geographical or chronological distance".

El proceso técnico del cinematógrafo es similar al de la fotografía: la impresión lumínica en una superficie fotosensible, pero partiendo de un procedimiento mucho más rápido que permite la captación de la realidad en tiempo real para luego ser reproducido con un proyector de luz a la misma velocidad, imitando a la percepción del ojo humano a través de la persistencia retiniana. En el cine industrial se instauraría como norma el uso del celuloide de 35mm y de la grabación a 24 fotogramas por segundo. El camarógrafo podía ver a través de su visor lo que captaría la cámara, pero no sería hasta después, en la sala de revelado o de montaje, cuando podría comprobar lo que había capturado. En cualquier caso, las propias cámaras, el personal, los conocimientos técnicos necesario para manejarlas, los utensilios de rodaje, de montaje y de proyección llevaban a que realizar una película fuera algo muy costoso e inaccesible:

> La producción de una película es tan cara que un particular que, pongamos por caso podría permitirse el lujo de un cuadro no podrá en cambio permitirse el de una película. En 1927 se calculó que una película de largo metraje, para ser rentable, tenía que conseguir un público de nueve millones de personas (Benjamin, 1989, p. 27).

El acceso a esos materiales y su uso estuvo en gran medida controlado por los grandes estudios cinematográficos y, aunque el cine había acercado el mundo, también creó un nuevo tipo de lejanía con las estrellas cinematográficas para hacer rentable sus producciones:

> Un buen día, resume Richard Schickel, el mundo levantó la cabeza y descubrió que una institución llamada Hollywood había sido inventada. Allí, la élite de los grandes actores y actrices sustituye a los cortesanos de la época de Louis XIV, con la diferencia de que una buena parte de ellos no era de origen noble, sino al contrario, de extracción popular (Heinich, 2012, p. 70).[51]

> La existencia misma de las reproducciones, con la infinita réplica de las huellas que permiten la repetición infinita de su consumo, es lo que define a las estrellas: no son reproducidas porque sean estrellas, son estrellas porque son reproducidas (Castles, 2007, p. 25). Esto significa que 'la cualidad particular, originaria de la estrella, consiste en que no es simplemente expresada, sino que es constituida por la distribución masiva de sus representaciones', sean de primer grado -grabaciones de la imagen o del sonido- o de segundo grado -carteles y fotos que recuerdan esas grabaciones-. En resumen, el primer criterio para definir la celebridad es la reproducción del rostro: 'En primer lugar, las estrellas son personas grabadas' (Heinich, 2012 p. 21).[52]

El paradigma cambia y, del rey omnipresente pero inaccesible que habitaba las monedas y sellos, pero cuyo poder residía en no ser visto, se transiciona a la idea de Hollywood de que es deseable ser visto en fotografías y películas, con la misma omnipresencia e igual inaccesibilidad.

---

[51] "Un beau jour, résumé Richard Schickel, tout le monde leva la tête et découvrit qu'une institution nommée Hollywood avait été inventée. Là, l'élite des grands acteurs et actrices s'est substituée à l'élite des courtisans du temps de Louis XIV, à cette différence près qu'une bonne partie d'entre eux n'étaient pas d'origine noble mais, au contraire, d'extraction souvent populaire".

[52] "C'est l'existence même des reproductions, avec l'infinie *réplication* des traces permettant l'infinie *répétition* de leur consommation, qui fait la définition des stars: celles-ci ne sont pas reproduites parce qu'elles sont des stars, elles sont des stars parce qu'elle sont reproduites (Castles, 2007, p. 25). C'est dire que 'la qualité particulière, originel de la star consiste en ce qu'elle n'est pas simplement exprimée mais bien constituée par la distribution massive de ses représentations', qu'elle soient de premier degré -enregistrements de l'image ou du son -ou de second degré- posters et photos rappelant ces enregistrements. Bref, le premier critère de définition de la célébrité, c'est la reproduction du visage: 'First, stars are recorded people'".

Con el tiempo se desarrollarían cámaras más ligeras y asequibles con un celuloide de menor tamaño: las cámaras de 16mm y de 8mm, que empezarían a ser utilizadas por estudiantes de cine, amateurs y familias para capturar su vida familiar; que, en la mayoría de los casos necesitaban enviar sus grabaciones para que fueran reveladas por terceros. Estas filmaciones tenían una duración muy corta -los más comunes 2 minutos y 45 segundos- y carecían de sonido.

2.3.1 LA CÁMARA DE CINE, LA VIOLENCIA Y LA MUERTE

Al igual que ocurrió con las cámaras analógicas, con el cinematógrafo la violencia normalizada también quedó capturada muy pronto. En las imágenes que Gabriel Veyre rodó en Vietnam en 1901 -conocido por ser el operador de cámara de los hermanos Lumière- se puede observar a dos mujeres francesas vestidas de blanco tirar felizmente monedas al aire mientras decenas de niños locales las recogen del suelo (Figura 19). Estas imágenes resultan impactantes ahora, pero muestran una vez más la normalidad del *ethos* de ese momento, la matriz de pensamiento colonial que hace posible relacionarse así con otros seres humanos y, por tanto, resulta natural dejarse grabar haciéndolo, sin miedo a ningún tipo de juicio moral o consecuencia legal futura.

En cuanto se refiere a las imágenes en movimiento del instante de la muerte mientras ocurre, éstas son escasas; la poca flexibilidad que permitían las primeras cámaras de cine y lo costoso de su uso reducían significativamente lo que era visible del mundo para ellas. Uno de los pocos ejemplos de ello es el accidente del dirigible alemán Hindenburg al intentar aterrizar en Nueva Jersey en 1937, en el que murieron 36 personas (Figura 20). El Hindenburg era la aeronave más grande jamás construida y su llegada a Estados Unidos fue ampliamente documentada por los medios, incluyendo cámaras cinematográficas en aviones mientras sobrevolaba los cielos (British Pathé, 2016). Cientos de personas esperaban su aterrizaje con sus cámaras, fijas y en movimiento, pero segundos antes de tocar tierra, la nave ardió espectacularmente. El uso de las cámaras estaba justificado por la excepcionalidad del evento que, ante el desastre, se convirtió en histórico. Las imágenes pudieron recorrer los medios de comunicación del mundo y el accidente supuso el fin del uso de dirigibles como medio de transporte de pasajeros.

Con la aparición de cámaras más manejables y asequibles de 8mm se pueden mencionar dos ejemplos similares. En primer lugar, una grabación realizada de tres masacres por el sargento de marina alemán Sea Reinhard Wiener en la ciudad letona de Liepaja en julio de 1941 a la que había sido destinado (Figura 21), en un momento en el que filmar todavía no había sido prohibido por las autoridades militares:

> Wiener oyó hablar de las matanzas que se estaban perpetrando contra judíos y se presentó con su cámara Kine Kodak 8mm reversible con la que rodó un film de un minuto y treinta segundos para el que hubo de detener la filmación y dar la vuelta a la película [...] Sin duda, si su autor no se hubiese personado pertrechado con un uniforme que lo identificaba como parte de aquellos que custodiaban y organizaban la acción (la ejecución material fue consumada por colaboradores locales), Wiener no hubiese estado en condiciones de actuar con tanta comodidad. La pertenencia, pues, a un ejército nacional (raza incluida) garantizó el reconocimiento por parte de los organizadores del crimen, condición imprescindible para rodar (Sánchez-Biosca, 2021, p. 67).



Figura 19. Mujeres francesas lanzan monedas a niños en Vietnam (1901)

Fotograma de una filmación realizada por Gabriel Veyre en Vietnam en la que se pueden observar a dos mujeres lanzando monedas al aire para que niños las recojan. Fuente: Veyre (1901).



Figura 20. Accidente del dirigible Hindenburg (1937)

Fotografía tomada el 6 de mayo de 1937, día en el que el dirigible alemán Zeppelin LZ 129 Hindenburg estalló en llamas en Lakehurst, Nueva Jersey, mientras aterrizaba. Fuente: Webster (2017).



Figura 21. Masacres durante la Segunda Guerra Mundial (1941)

Fotograma de la grabación del sargento alemán Reinhard Wiener en Liepaja en julio de 1941, donde se ve a un soldado uniformado al lado de un lugar en el que se ejecutaban judíos.
Fuente: Ebbrecht-Hartmann (2016, p. 514).



Figura 22. Asesinato de John F. Kennedy (1963)

Fotograma de la película casera de Abraham Zapruder del instante del asesinato de John F. Kennedy en Dallas, el 22 de noviembre de 1963. Fuente: Cosgrove (2014).

Como había ocurrido con las fotografías de los campos de concentración, el genocidio era registrable pues el uso de la cámara se podía justificar dentro de ese *ethos* particular; pero, en este caso, pese a que su película fue utilizada en el proceso Eichmann, Wiener nunca fue acusado (Sánchez-Biosca, 2021, p. 67). Por otra parte, el día del asesinato de J. F. Kennedy en Dallas, Texas, el 22 de noviembre de 1963, se tomaron muchas imágenes, pero solo Abraham Zapruder, sastre y cineasta amateur, capturó en vivo el magnicidio (Figura 22). Llevó la cámara consigo para registrar lo excepcional de la visita presidencial a su ciudad, pero casualmente el momento histórico se cruzó delante de su objetivo:

> Lo revelador del caso es que el film *amateur* atravesado por el azar tiene el peso de la prueba, es la huella única del instante accidental, incontrovertible [...] Precisamente gracias a su condición de imagen en movimiento, lo accidental irrumpe en el medio, lo rasga y deja en él una huella tan indeleble como imperfecta (Sánchez-Biosca, 2021, p. 86)

Únicamente otra persona, Mary Ann Moorman, que se encontraba muy cerca del coche cuando ocurrieron los disparos, tomó una fotografía de ese mismo momento (PBS NewsHour, 2013). Por tanto, solo existen dos capturas del momento: la imagen fija de Moorman y la conocida como *Zapruder film* pudo captar durante 33 segundos toda la secuencia. El momento en que John Hinckley Jr. intentó asesinar a Ronald Reagan en 1981 quedó grabado por varias cámaras de televisión -aunque no en directo-, mientras que el atentado contra Donald Trump en 2024 quedó grabado por multitud de cámaras tanto oficiales como de los espectadores con sus *smartphones* -un ejemplo que se estudiará más adelante-. Con estos ejemplos queda constatado que con el celuloide cinematográfico observamos la misma escasez de representaciones del instante de la muerte que con las cámaras fotográficas analógicas.

En lo que se refiere a la ficción, se pueden encontrar algunos ejemplos que vinculan la cámara cinematográfica con el crimen. El más conocido de ellos es la película *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell, la cual narra la historia de Mark Lewis, un joven que asesina a mujeres mientras las graba obsesivamente con su cámara para realizar un documental. Lewis está traumatizado desde que su padre, un reconocido biólogo, llevara a cabo todo tipo de experimentos con él cuando era pequeño para capturar su miedo en cámara, como despertarlo en medio de la noche introduciendo un lagarto entre sus sábanas. Éste le grabó durante toda su infancia, hasta el punto de que Lewis afirma no haber conocido ningún momento de intimidad (Powell, 1960, 28:00). Su padre le regaló su primera cámara cuando era pequeño y desde entonces la lleva siempre encima. En el presente, trabaja como fotógrafo de imágenes semipornográficas de mujeres para consumo privado de los clientes de una tienda de periódicos y como foquista en un gran estudio de rodaje de Londres, además de recibir las rentas de inquilinos de la casa familiar donde él también vive. Lewis no sale nunca de casa sin su pequeña cámara de

16mm Bell and Howell (Figura 23) y un trípode, uno de cuyos extremos es un puñal con el que atraviesa a sus víctimas mientras se ven en un espejo con óptica deformante colocado encima de la cámara, el espejo que también usaba su padre en sus retorcidos experimentos:

> ¿Sabes cuál es la cosa más aterradora del mundo? El miedo. Así que hice algo muy sencillo, muy sencillo. Cuando [las víctimas] sentían la punta del cuchillo tocando su garganta y sabían que iba a matarlas, les hice ver sus propias muertes y su propio terror mientras las apuñalaba. Y si la muerte tiene un rostro, ellas lo vieron (Powell, 1960, 1:37:00).[53]

En la primera secuencia de la película, Lewis se encuentra con su primera víctima: una trabajadora sexual a la que se acerca de noche en la calle mientras la está grabando. Antes de subir a la habitación donde la asesina, Lewis tira el paquete del carrete Kodak que acaba de estrenar para la escena, cuya duración es de apenas unos minutos. Esa misma noche ve las imágenes en blanco y negro proyectadas en una habitación en su casa -en tanto que el espectador ve las imágenes mientras las graba en color y con la cruz del visor de la cámara-, y al día siguiente vuelve a la escena del crimen para ver cómo la policía levanta el cadáver (Figuras 24 y 25).

Su siguiente víctima es una doble de la actriz principal de la película donde él trabaja como foquista. Lewis y ella acuden al plató fuera de las horas de rodaje porque le ha prometido grabar una secuencia para que se luzca con sus dotes de interpretación en una escena en la que sienta miedo. La actriz, que no sabe lo que va a ocurrir, interpreta improvisadamente su papel hasta que es demasiado tarde para escapar del puñal (Figura 26). Al día siguiente de asesinarla, en medio de la investigación policial, Lewis también accede, escondiéndose, al lugar del crimen para grabar esa escena e incluirla en el documental que está realizando. Cuando al ver las imágenes que ha grabado de su segundo asesinato comprueba que las luces se apagaron demasiado pronto y el instante del miedo no ha quedado bien filmado -pues la cámara de 16mm permite ver la escena a través del visor pero no ver el resultado hasta que se revelan las imágenes-, decide asesinar a una de las modelos con las que realiza las fotografías pornográficas, aunque los espectadores de la película no ven esa escena. En una de las últimas escenas, Lewis enseña a su amiga Vivian cómo asesina a sus víctimas; ella se libra de la muerte, pero no de ver su imagen en el terrible espejo (Figuras 27 y 28). La tercera muerte es la del propio Lewis que, ante la inminencia de su arresto -cuando llegan los policías rompe la ventana de su casa para grabarles entrando en su edificio-, coloca una puesta en escena repleta de cámaras que le enfocan (Figura 29), sitúa el letal trípode horizontalmente y se mira a sí mismo reflejado en el espejo: “Tengo

[53] “Do you know what the most frightening thing in the world is? It’s fear. So I did something very simple, very simple. When they felt the spike touching their throat and knew I was going to kill them, I made them watch their own deaths and made them see their own terror as the spike went in. And if death has a face, they saw that too”.

miedo, pero estoy contento de tener miedo" (Powell, 1960, 1:39:00)[54].

Lewis mata y muere para la cámara, pero con fines creativos, documentales, pues quiere ser director de cine. No le interesa tanto la muerte en sí, como el miedo que genera en sus víctimas. Igual que las cámaras pequeñas y manejables habían sacado el cine a la calle, algo que fue fundamental para la aparición de la Nouvelle Vague, también vemos aquí representado cómo llegan al crimen. No obstante, las cuestiones materiales son fundamentales: Lewis es rentista y viene de un entorno privilegiado, se puede permitir tener una cámara y grabar todo el metraje que desee, así como disponer de una enorme habitación en su propia casa dedicada a revelar, almacenar y proyectar esas imágenes. También es fundamental que sea un profesional y posea los conocimientos técnicos para manejarse con los químicos y diferentes mecanismos que posibilitan ese proceso porque, sin ellos, tendría que mandar esas imágenes a revelar y sus propósitos quedarían inmediatamente descubiertos. Se compondría así un ensamblaje socio-técnico en el que se imbrican distintos actantes: Mark Lewis, sus víctimas, la cámara, el trípode, el puñal, el espejo deformante, el padre de Lewis (como actante histórico que representa el lazo entre la cámara y la búsqueda de la imagen del miedo), el miedo, el documental -como destino final-, las imágenes, el celuloide, el cuarto oscuro, los químicos y los conocimientos técnicos. En su suicidio final, Lewis dirige el ensamblaje hacia sí mismo, convirtiéndose en su propia víctima y a la misma vez en su propio perpetrador/grabador, buscando capturar su miedo y completando el círculo traumático iniciado por su padre.

Otro ejemplo fundamental de la cámara cinematográfica y su relación con la muerte es *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta, aunque la historia sea más poética y menos realista. Uno de los protagonistas de la historia es Pedro, un joven obsesionado con el cine y con la captura de una experiencia cinematográfica totalmente pura. Para ello realiza un experimento: poner su cámara de Super-8 a grabar mientras duerme (Figura 30). Entonces comprueba que poco a poco él mismo empieza a desaparecer, fusionándose completamente con la cámara (Siles Ojeda, 2010, p. 14). Así, el cine le consume en un proceso que él denomina *arrebato*:

> ¿Cómo le va devorando? El tomavista cinematográfico graba la siguiente escena: Pedro se tumba a dormir enfrente de la cámara y ésta se dispara sola e inicia la grabación. Pedro al revelar la película lo único que ve son unos fotogramas rojos. Fotogramas rojos que van en aumento en cada sesión de grabación. Cámara vampira que en cada grabación chupa la sangre de Pedro. O por lo menos eso es lo que él cree (Siles Ojeda, 2010, p. 6).

[54] "I'm afraid, but I'm glad I'm afraid".

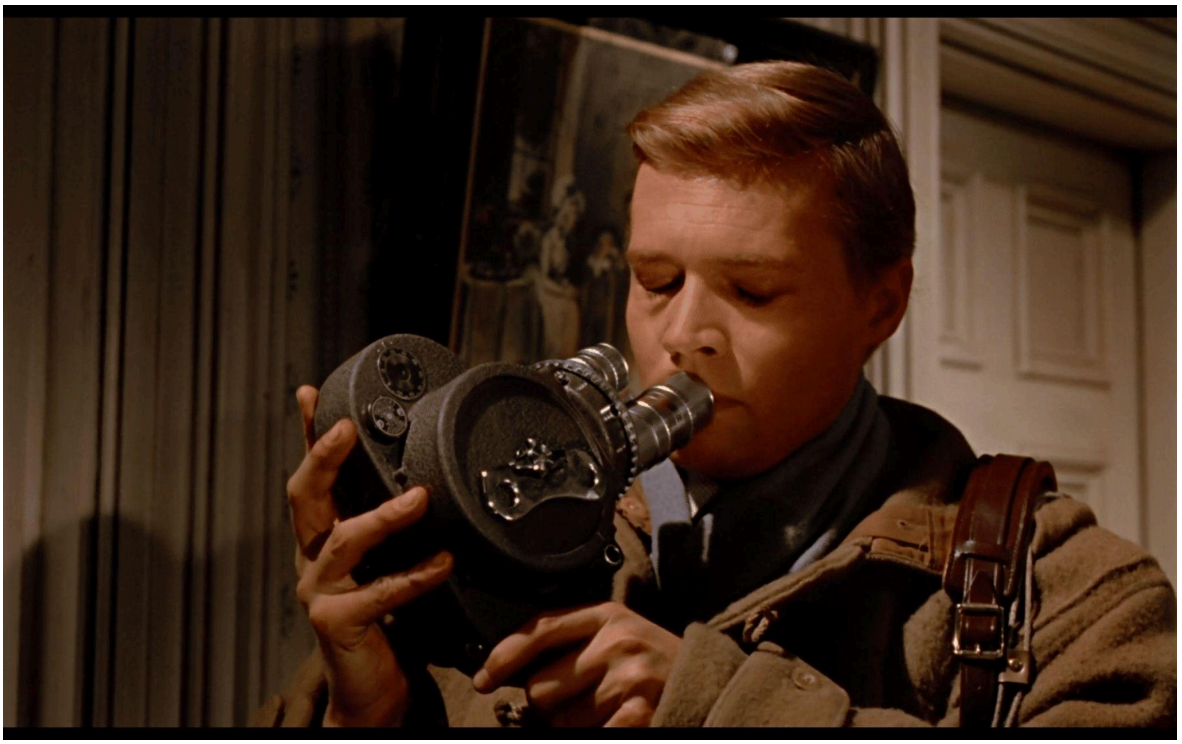


Figura 23. Peeping Tom (1960) I

Fotograma de la película *Peeping Tom*, en la que el asesino Mark Lewis besa su cámara justo después de que su amiga Vivian le bese, intentando registrar esa sensación. Fuente: Powell (1960, 1:12:28). Captura propia.



Figura 24. Peeping Tom (1960) II

Fotograma de la visión subjetiva a través de la cámara del asesinato de la primera víctima de Lewis, una trabajadora sexual. Fuente: Powell (1960, 03:15). Captura propia.



Figura 25. Peeping Tom (1960) III

Fotograma de la escena en la que Lewis proyecta en su casa los momentos previos al asesinato de su primera víctima. Fuente: Powell (1960, 03:25). Captura propia.

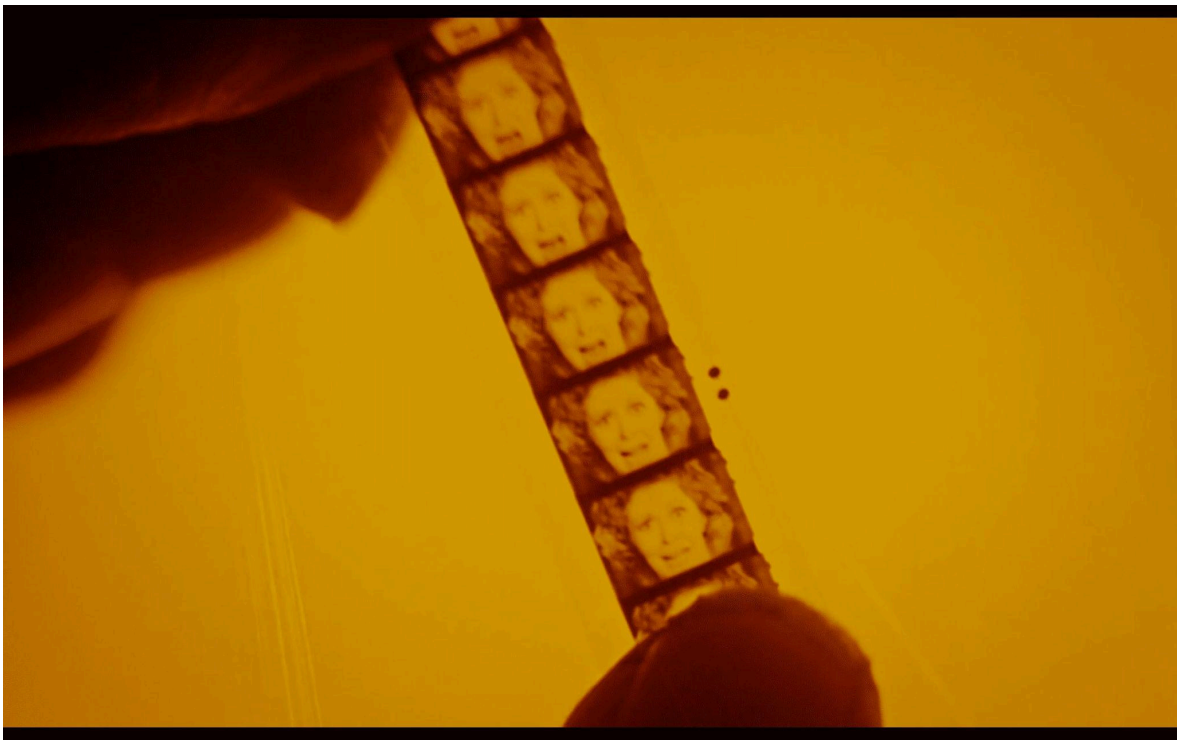


Figura 26. Peeping Tom (1960) IV

Fotograma en la que Lewis mira el celuloide de la grabación de su segunda víctima, una actriz del rodaje donde él trabaja. Fuente: Powell (1960, 1:12:40). Captura propia.



Figura 27. Peeping Tom (1960) V

Fotograma en el que Lewis enseña a su amiga Vivian la manera en la que mata a sus víctimas, con un cuchillo situado en uno de los extremos del trípode. Fuente: Powell (1960, 1:38:02). Captura propia.

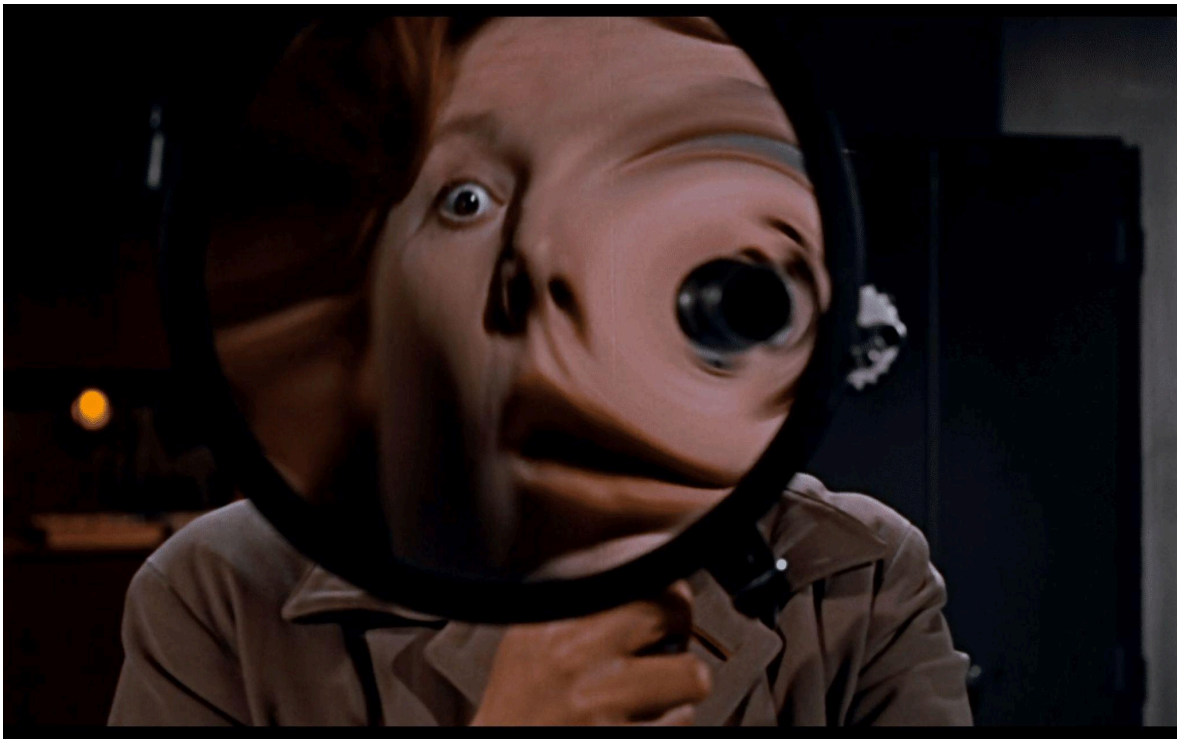


Figura 28. Peeping Tom (1960) VI

Fotograma en el que Vivian se ve reflejada en el espejo deformante situado en la cámara para que las víctimas vean su propio miedo antes de morir asesinadas. Fuente: Powell (1960, 1:37:41). Captura propia.



Figura 29. Peeping Tom (1960) VII

Lewis se lanza sobre el cuchillo mientras se mira en el espejo situado sobre la cámara, viendo por fin su propio miedo antes de morir. Fuente: Powell (1960, 1:39:30). Captura propia.



Figura 30. Arrebato (1979)

Fotograma de *Arrebato* (1979) en el que Pedro, obsesionado con el cine, coloca la cámara para enfocarse a sí mismo mientras duerme, quedando poco a poco absorbido por ésta y, finalmente, desapareciendo. Fuente: Zulueta (1979, 1:17:00). Captura propia.

En palabras del propio Pedro:

> Es como si la cámara se hubiese negado a fotografiar. Sabía que algo había pasado, aquella película me devolvía mi fuerza. Inmediatamente supe que no quería otra cosa que aquello y en más cantidad... Solo quería más de eso. ¿Y qué era eso? De nuevo recuperaba rápidamente los nuevos viejos hábitos. De nuevo sentía un ritmo, mi ritmo. Aislarse y renunciar a la gente volvía a ser encantador. Y el cine y yo volvíamos a ser cómplices. ¿Aunque cómplices de qué? Eso no estaba nada claro. Aquel fotograma rojo. ¿Era una coincidencia o se trataba de una incompatibilidad entre la película y mi arrebato? Por otro lado, ni yo había elegido el tema a filmar, ni me extasiaba lo más mínimo verme dormir en la proyección [...] El placer estaba del otro lado. Y yo me sentía tan bien, que volvía a esperar otros cuatro días, muerto de curiosidad por ver una nueva mancha roja [...] No tenía nada que temer… solo tenía que entregarme. Me poseían, me devoraban. Y yo era feliz en la entrega; como ante semejante pasión, total y arrebatadora. Yo siempre había sabido que yo y el cine planeábamos algo especial basado en confianzas mutuas o más bien, en mi caso, en idolatrías totales. Pero había sido necesario estar al borde del abismo para enterarse de lo que pasaba. Era cuestión de dejarse hacer más que hacer (Siles Ojeda, 2010, pp. 11-12).

Otro conocido ejemplo es *El estado de las cosas* (1982), de Wim Wenders, que cuenta la historia del equipo técnico y artístico del rodaje de una película en Portugal que se ve interrumpido cuando Gordon, su productor, desaparece. El director del film, Friedrich Munro, vuelve a Los Ángeles en busca del productor para acabar la película. Cuando le encuentra, éste le cuenta que unos prestamistas le están buscando. En la escena final, Munro y Gordon se abrazan para despedirse y les dispara un francotirador. Gordon cae abatido al suelo y el primer reflejo de Munro es empuñar su cámara Super-8 hacia el lugar de donde han venido los disparos. Munro recibe un tiro y cae encima de Gordon mientras graba con su cámara hasta que fallece (Figuras 31 y 32).

Por último, citar el falso documental *C'est arrivé près de chez vous* (1992), en la que un equipo cinematográfico sigue en su día a día a un asesino en serie. En la película, una sátira repleta de humor negro grabada en blanco y negro y en 16mm, el equipo pasa de documentar los crímenes a involucrarse en ellos, primero ocultando los cadáveres y luego participando en los asesinatos (Figuras 33, 34 y 35). Al final de la película el propio equipo de la película es asesinado y el camarógrafo cae al suelo mientras la cámara sigue grabando (Figura 36).

Como dos ejemplos finales en la relación de la cámara cinematográfica con la violencia y la muerte quiero destacar la violación real a Maria Schneider durante el rodaje de *El último tango en París* (1972) para conseguir una reacción lo más realista posible y que le dejó secuelas irreparables, generando intencionadamente una violencia real para ser captada por la cámara. En palabras del propio Bertolucci: “La engañamos, porque quería que reaccionara como una niña y no como una actriz, quería que se sintiera humillada y gritara” (Palés, 2021). Como apreciación final, señalar la valentía que demuestran actores del cine de acción como Steve McQueen o Tom Cruise, los cuales están dispuestos a resultar gravemente heridos -como ha ocurrido en alguna ocasión- o incluso a morir, por conseguir realizar escenas reales y crear la mejor experiencia posible para el espectador.

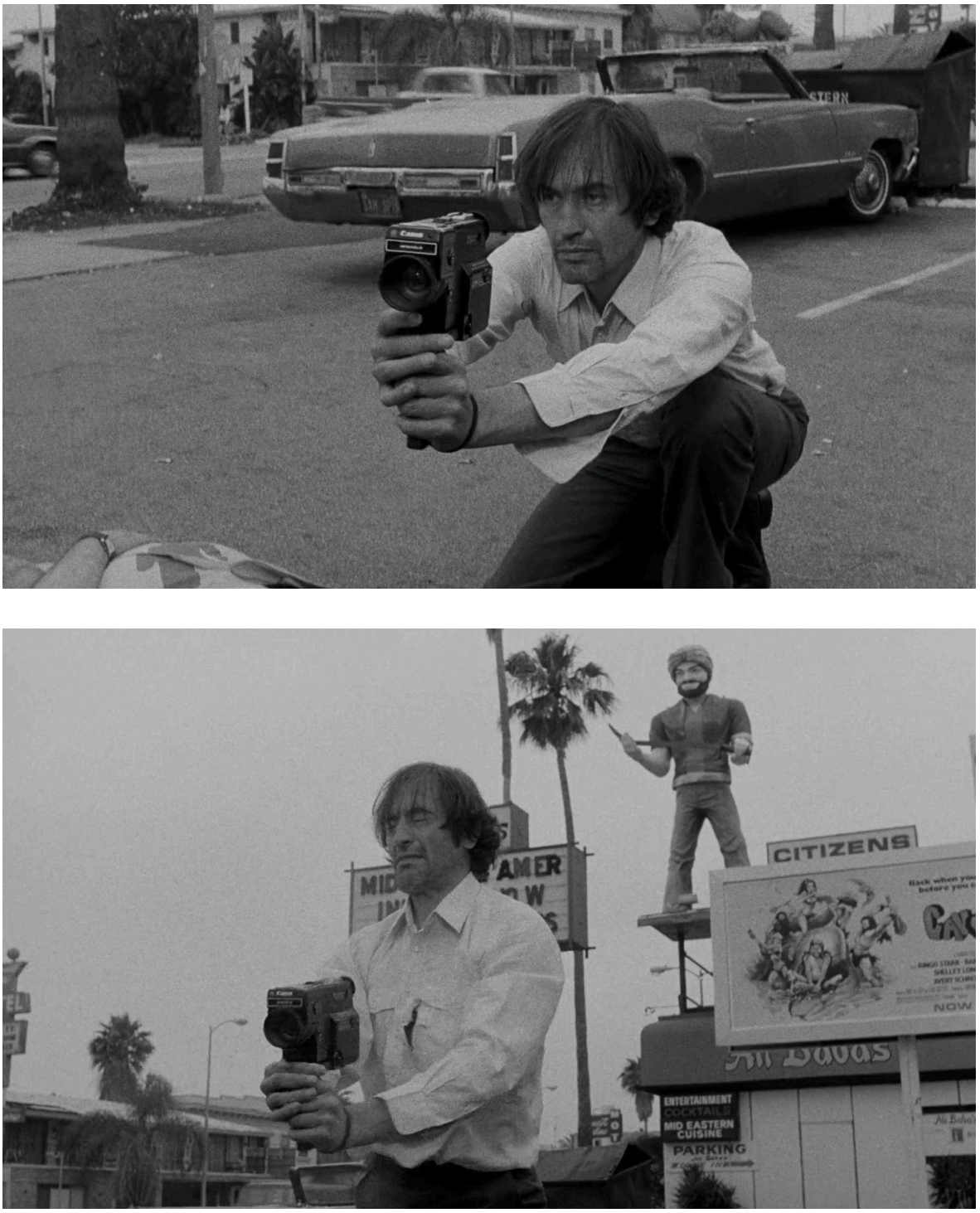


Figura 31. El estado de las cosas (1982) I

Fotogramas de la escena final de la película *El estado de las cosas* (1982). El director de cine Friedrich Munro encuentra al final del film al productor desaparecido de su película, que se está escondiendo de unos prestamistas que quieren asesinarle. En esta escena el productor recibe un disparo de un francotirador y el primer instinto de Munro es empuñar su cámara de Super-8, como se puede ver en la primera imagen -junto al cadáver del productor en el suelo-. En la segunda imagen, Munro recibe un disparo mientras graba.
Fuente: Wenders (1982). Capturas propias.



Figura 32. El estado de las cosas (1982) II

Fotogramas de la escena final de la película *El estado de las cosas* (1982). En la primera imagen se aprecia cómo Munro cae al suelo tras el disparo sin soltar su cámara. En la segunda, se ve la toma subjetiva de su cámara, grabada mientras fallece. Fuente: Wenders (1982). Capturas propias.



Figura 33. C'est arrivé près de chez vous (1992) I

Fotograma *C'est arrivé près de chez vous* (1992) de la escena en la que el equipo de filmación del documental graba cómo Ben asesina un hombre contra un lavabo.
Fuente: Belvaux *et al.* (1992, 44:00). Captura propia.



Figura 34. C'est arrivé près de chez vous (1992) II

Fotograma en el que el sonidista del documental ayuda a Ben, el asesino en serie, a introducir un cadáver en el maletero de un vehículo. Fuente: Belvaux *et al.* (1992, 37:30). Captura propia.



Figura 35. C'est arrivé près de chez vous (1992) III

Fotograma en el que el sonidista del documental dispara a un equipo de televisión.
Fuente: Belvaux *et al.* (1992, 52:50). Captura propia.



Figura 36. C'est arrivé près de chez vous (1992) IV

Fotograma en el que Ben y el equipo de rodaje mueren asesinados y la cámara cae al suelo mientras sigue grabando. Fuente: Belvaux *et al.* (1992, 1:31:00). Captura propia.

2.4 LA CÁMARA DE TELEVISIÓN

La invención y desarrollo de la televisión fue un acontecimiento antropológico de enorme trascendencia. Las cámaras de televisión en cuanto a tecnología material como tal no han sido accesibles para la gran mayoría de personas por su costosísima infraestructura. En referencia, una vez más al arte, así lo señala Melot:

> Los artistas gráficos y los escritores se han consagrado al vídeo o al arte digital, pero la televisión no ha establecido esa relación singular entre realizadores, productores y espectadores [...] Con una distribución (el 95 por ciento de los hogares de Francia) que iguala la del agua y la electricidad, la televisión reúne círculos de consumidores, no de aficionados (Melot, 2010, p. 89).

Aunque no de manera tan extensa como en el resto de capítulos, es necesario, no obstante, entender varios aspectos de la imagen y fenómenos televisivos para examinar mejor las dinámicas socioculturales posteriores, pues la inclusión de la televisión en los hogares supuso cambios fundamentales en la vida familiar y social, accediendo *al mundo* a través de la pantalla. También supuso un cambio de paradigma representacional al poner delante de la cámara a personas que nunca habrían aparecido en la industria cinematográfica, por ejemplo: aparecer como público en programas de televisión, ser entrevistado en ellos (como en *El diario de Patricia* en España), o incluso aparecer de fondo tras los reporteros. Pero la televisión también dio lugar a la irrupción de otro tipo de notoriedad y de personaje mediático; las celebridades: "Dondequiera que vayan estas celebridades, se les reconoce, y lo más importante, se les reconoce con un interés apasionado mezclado con respeto. [...] ¿De quién se habría hablado así en siglos pasados, sino de los reyes?" (Heinich, 2012, p. 78)[55].

Uno de los cambios fundamentales que produjo la televisión es convertir el hecho de pasar al otro lado de la pantalla como síntoma no solo de éxito, sino de la existencia de uno mismo, aunque todavía mediado por una pirámide de poder que decide quién puede entrar y no en ella. El significado cultural de la pantalla como objeto de deseo, y la cámara como medio para llegar a él, va a determinar en el futuro los casos que serán estudiados, desde la videocámara hasta los *smartphones*:

> El contenido del concepto de excelencia cambia con cada época, pero conserva en cada una de ellas ese carácter de singularización de los individuos. En la era de la comunicación, la excelencia equivale a la visibilidad del individuo ante un grupo de individuos masivo etiquetado como público o audiencia (Riviere, 2009, p. 322).

[55] "Partout où vont ces célébrités, on les reconnaît, et, chose plus importante, on les reconnaît avec un intérêt passionné mêlé de respect. [...] Or, de qui aurait-on parlé ainsi dans les siècles précédents sinon des rois?".

Poco a poco nace el sentimiento en los telespectadores de que la aparición en la pantalla es la prueba última de una existencia exitosa [...] Vivir intensamente, es, al fin y al cabo, existir en la mirada de los demás, convertirse en imagen, pasar al otro lado de la pantalla (Augé, 2011, p. 46).[56]

Pese a que por su carácter popular el mundo de la televisión y de las celebridades es sistemáticamente criticado por los estudiosos, Bourdieu reflexionó en una conferencia televisada sobre la propia televisión acerca de cómo este régimen de visibilidad afecta y define también a los autores e intelectuales:

Se trata de una situación absolutamente insólita puesto que, empleando un lenguaje pasado de moda, tengo un *dominio de los medios de producción* que no es habitual. Al insistir en que las condiciones que se me ofrecen son absolutamente excepcionales, ya digo algo acerca de las condiciones normales a las que hay que someterse cuando se habla por televisión. Pero, me objetarán, ¿por qué, a pesar de los pesares, la gente hace todo lo posible por aparecer en la televisión en condiciones normales? Se trata de una cuestión muy importante que, sin embargo, la mayor parte de los investigadores, de los científicos, de los escritores, por no mencionar a los periodistas, que aceptan participar no se plantean. Me parece necesario interrogarse sobre esta falta de preocupación al respecto. Creo, en efecto, que, al aceptar participar sin preocuparse por saber si se podrá decir alguna cosa, se pone claramente de manifiesto que no se está ahí para decir algo, sino por razones completamente distintas, particularmente para dejarse ver y ser visto. «Ser», decía Berkeley, «es ser visto.» Para algunos de nuestros filósofos (y de nuestros escritores), ser es ser visto en la televisión, es decir, en definitiva, ser visto por los periodistas, estar, como se suele decir, *bien visto* por los periodistas (lo que implica muchos compromisos y componendas) (Bourdieu, 1997, p. 16).

En lo que se refiere a las cuestiones materiales, las primeras cámaras de televisión registran la realidad en cintas electrónicas, no en celuloide, lo cual es mucho menos costoso y lleva a una menor selección en lo registrado. Aunque la difusión televisiva se puede realizar en diferido con material previamente editado, la innovación clave de la televisión fue el directo, es decir, que coincidiesen el momento de tomar la imagen, el tiempo de revelado con el instante de compartir y ver esa imagen:

En último término puede afirmarse que no se trata sino de una sofisticación tecnológica con respecto a lo que venía sucediendo en el ámbito de las más arcaicas prácticas espectaculares en las que el acto enunciativo hacía surgir y dilapidaba lo enunciado en un doble juego de creación y destrucción paralelas. Con una sola diferencia significativa: el hecho de la transmisión *múltiple a distancia*. Lo que tiene la virtualidad de repetir hasta la saciedad un acontecimiento único que puede ser consumido *más allá* de los límites naturales dentro de los que podría ser percibido normalmente. Si no en el tiempo, el acto filmado y transmitido por la televisión *se multiplica en el espacio*, a través de una expansión indefinida e incontrolable de su simulacro icónico instalando una especie de *instante múltiple que repite lo irrepetible*. Cabría, pues, afirmar como una de las características de la *enunciación del directo* el hecho de que el *tiempo del enunciado*, que es a la vez el *tiempo de la enunciación*, es sometido a una *multiplicación espacial*- se trata de idéntico tiempo y no de su repetición vía el simulacro, como ocurre, por ejemplo, en el caso del cine-, introduciendo un aspecto singular en la historia de las prácticas audiovisuales, al combinar la instantaneidad y la simultaneidad con la multiplicación indefinida de su tiempo en paralelo (Zunzunegui, 1989, p. 212).

[56] "Le sentiment naît peu à peu, chez les téléspectateurs, que l'apparition dans l'écran est la preuve ultime d'une existence réussie.[...] Vivre intensément, c'est au bout du compte exister dans le regard des autres, devenir une image, passer de l'autre côté de l'écran".

2.4.1 LA TELEVISIÓN Y LA MUERTE

La representación de la violencia en la televisión ha sido objeto de estudio durante décadas, pero en este apartado no se pondrá el foco en los intereses mediáticos de transmitir este tipo de contenido, ni en la morbosidad que hace emerger en los espectadores, sino que se centrará en casos de muertes que se han producido para las cámaras de televisión.

Se han dado varios actos de suicidio producidos delante de las cámaras, como el de Christine Chubbuck en 1974 mientras presentaba su programa en televisión, aunque no existen imágenes de ese momento, en 2016 se realizó la película basada en su caso *Christine*, donde sí se recrea esa fatal escena (Figuras 37 y 38) -en un ensamblaje entre Christine, el arma de fuego, las cámaras de televisión, el estudio de televisión, sus compañeros y la audiencia-. Otro caso conocido es el suceso ocurrido en 1987, en el que el político Budd Dwyer, al ser acusado de corrupción, imaginó y preparó la puesta en escena de su "ceremonia de suicidio" en una rueda de prensa (Bender, 2017, p. 41). Otro caso parecido ocurrió en 1983, cuando un hombre llamó a un estudio de televisión para que le grabaran inmolándose:

> Imaginemos la difícil situación de un asistente de 18 años en WHMA-TV en Anniston, Alabama, en marzo de 1983, cuando le enviaron acompañado de un camarógrafo a cubrir la historia de un hombre que había llamado a la estación y dijo: 'Si quieren ver a alguien prenderse fuego, vengan a la Plaza de Jacksonville en diez minutos.' El camarógrafo y su joven asistente, quien se encargaba de la grabación del sonido, se encontraron con él, consiguieron detenerlo durante unos instantes y luego filmaron cuando él se prendió fuego. El asistente finalmente corrió a salvarlo, pero él -un techador desempleado que protestaba por su falta de empleo- ya había sufrido quemaduras de segundo y tercer grado en la mitad de su cuerpo. Extractos de la grabación fueron transmitidos por WMHA, y en una semana la historia se convirtió en un acontecimiento internacional, apareciendo en la portada del *New York Times* y en los tres telediarios de la tarde de las cadenas principales (Goldstein, 1985, p. 29 en Gross *et al.*, 1988, p. 16).[57]

Quizá la película más conocida en tratar este tema es *Network*, *un mundo implacable* (1976). El protagonista de la película es Howard Beale, un presentador de televisión al que despiden por tener baja audiencia, pero en uno de los últimos programas anuncia que se suicidará en directo. La cadena ve una oportunidad de negocio y dejan que Beale pronuncie discursos incendiarios contra el propio sistema, suscitando un gran interés en el público. En el momento en que el presentador empieza a dirigir sus feroces críticas contra la cadena de televisión, ésta orquesta su asesinato para que ocurra en vivo (Figura 39). Al final de la película, tras su muerte, se puede

[57] "Imagine the plight of an 18-year-old assistant at WHMA-TV in Anniston, Alabama, in March 1983, when he found himself accompanying a cameraman sent to cover the story of a man who had called the station and said, "If you want to see someone set himself on fire, be at the Square in Jacksonville in ten minutes." The cameraman and his young assistant, serving as sound recorder, met the caller, momentarily stalled him, then filmed as he set himself ablaze. The assistant eventually rushed in to save him, but the caller -an unemployed roofer protesting his joblessness- had already suffered second and third-degree burns over half of his body. Excerpts from the tape were shown on WMHA, and within a week the story became an international story, running on the front page of the *New York Times* and on the three network evening news programs"**.**

escuchar a una locutora afirmando: “Esta fue la historia de Howard Beale, la primera conocida de un hombre asesinado porque tenía baja audiencia” (Lumet, 1976, 1:59:00)[58].



Figura 37. Christine (2016) I

Fotograma de la película *Christine* (2016) del instante en el que Christine Chubbuck se intenta suicidar en directo con un revólver. Fuente: Campos (2016, 1:46:50). Captura propia.



Figura 38. Christine (2016) II

Fotograma en el que se ve el cuerpo de Christine Chubbuck en el estudio de televisión instantes después del disparo. Fuente: Campos (2016, 1:46:52). Captura propia.

[58] “This was the story of Howard Beale, the first known instance of a man who was killed because he had lousy ratings”.

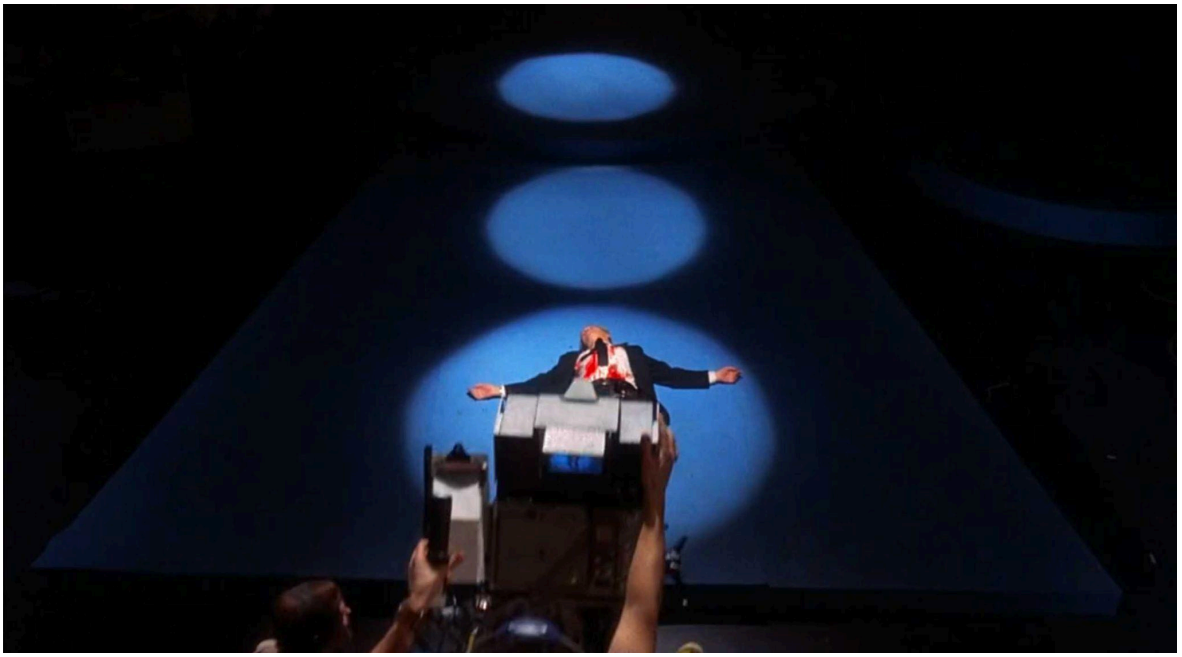


Figura 39. Network (1976)

Fotograma de *Network* (1976) del momento del asesinato de Howard Beale en directo en el que la cámara de televisión se apresura a captar la imagen de su cadáver. Fuente: Lumet (1976, 1:58:24). Captura propia.



Figura 40. Videodrome (1983)

Fotograma de *Videodrome (1983)* en el que Max Rhen ve su propio suicidio en televisión antes de ocurra, para luego producirse exactamente igual en la realidad. Fuente: Cronenberg (1976, 1:25:40). Captura propia.

La película *Videodrome* (1983) de David Cronenberg explora desde una óptica surrealista estos temas, y el título de la película se refiere a un canal de televisión en el que no solo se muestra violencia explícita, sino que la propia señal televisiva transforma al espectador, provocando alucinaciones y mutaciones fisiológicas, llevando a su protagonista a quitarse la vida en televisión (Figura 40).

La muerte en directo (1980) se ubica en un mundo en el que las personas han dejado de morir por enfermedad. Cuando a Katherine Mortenhoe, interpretada por Romy Schneider, le diagnostican una enfermedad terminal, los medios de comunicación la acosan y le ofrecen seguir su excepcional proceso de decadencia en un programa llamado *Death Watch* -título original de la película (Figura 41)-. Mortenhoe intenta escapar pero un personaje llamado Roddy le acompaña, aunque no sabe que éste lo graba todo con sus ojos y lo transmite directamente al programa de televisión.

En *To Die For* (1995), de Gus Van Sant, Nicole Kidman interpreta a Suzanne Maretto, una ambiciosa joven que está dispuesta a todo por ser una famosa reportera. Cuando su marido se convierte en un estorbo para sus propósitos, convence a tres jóvenes marginados para que le asesinen. Ante la repercusión mediática del asesinato, se puede observar claramente el regocijo de Maretto al ser el centro de atención de las cámaras, aunque su plan se ve terriblemente frustrado y ella acaba siendo asesinada por encargo de la familia de su difunto marido. En la última escena de la película, una de las tres personas que participaron en el asesinato afirma:

> Suzanne solía decir que no eres realmente alguien en América a menos que estés en televisión. Porque, ¿de qué sirve hacer algo importante si no hay nadie mirando? Entonces, cuando la gente está mirando, eso te convierte en una mejor persona. Así que si todos estuvieran en la televisión todo el tiempo, todos serían mejores personas. Pero si todos estuvieran en la televisión todo el tiempo, no habría nadie para verlos. Ahí es donde me pierdo. De todos modos, me van a llevar a Oprah el próximo fin de semana. Espero que me dé algunos consejos sobre dieta. Y Phil Donahue también me llamó [...] Pero es curioso pensar que yo soy la que va a ser famosa. Suzanne moriría si lo supiera (Van Sant, 1995, 1:40:00).[59]

También hay varias películas y series posteriores que tratan estos temas. En primer lugar, la saga de novelas y películas de *Los Juegos del Hambre* -cuyo primer libro es de 2008- se sitúan en un futuro distópico en el que el Capitolio controla a los distritos que en su día se sublevaron, generando un programa televisado en el que cada año un chico y una chica de cada uno de los doce distritos deben enfrentarse a muerte entre ellos. En segundo lugar, la serie *American Crime Story: El asesinato de Gianni Versace* (2018) sigue al asesino de Versace, Andrew Cunanan, un

[59] "Suzanne used to say that you're not really anybody in America unless you are on TV. Because what's the point of doing anything worthwhile if there's nobody watching? So when people are watching it makes you a better person. So if everybody was on TV all the time, everybody would be better people. But if everybody was on TV all the time, there wouldn't be anybody left to watch. That's where I get confused. Anyhow, they're flying me to go on Oprah next weekend. I hope she's gonna give me some diet tips. And Phil Donahue called too [...] But it's really something when you think that I'm the one who's gonna be famous. Suzanne would die if she knew".

joven frustrado y obsesionado con el reconocimiento y la fama que, tras cometer varios homicidios, mató al famoso modisto en las escaleras de su casa de Miami en 1997. La serie es una lúcida reflexión sobre el sueño americano y su relación con el crimen como forma de aspirar a la gloria mediática. Las fuerzas del orden acaban encontrando a Cunanan en una casa flotante en Miami y se televisa en directo cómo llegan los coches desde un helicóptero. Cunanan, acorralado, está viendo en televisión cómo irrumpen en su escondite y se suicida viendo cómo ha conseguido por fin la notoriedad que tanto deseaba. Aunque no se sabe a ciencia cierta si esto ocurrió así realmente, sí se encontró la televisión encendida en el lugar donde Cunanan se quitó la vida. Por último, en la película *Joker* (2019), ambientada en los años 80, el protagonista dispara en directo a un famoso presentador de televisión que se había burlado de él (Figura 42). Al Joker no le importa incriminarse, al contrario, el espectacular acto se convierte en el principio de una revolución social contra el sistema.

En la mayoría de estos casos la violencia se convierte en una forma de conseguir atención, aunque es necesario todavía ser captado por las cámaras de televisión para adquirir esa notoriedad. Con la democratización de las cámaras, ya no será tan necesario pasar por el *establishment* mediático para ser visto. En el siguiente capítulo se constatará cómo la aparición de las videocámaras será el primer paso hacia esa dirección.



Figura 41. La muerte en directo (1986)

Fotograma de *La muerte en directo* (1986) de un cartel publicitario en el que se anuncia el programa *Death Watch*, que mostrará la enfermedad de la protagonista, Katherine Mortenhoe.
Fuente: Tavernier (1980, 19:04). Captura propia.



Figura 42. Joker (2019)

Fotograma de *Joker* (2019) en el que el Joker asesina al presentador de televisión Murray Franklin en directo en su propio programa. Fuente: Franco (2024).

2.5 LA VIDEOCÁMARA

Las videocámaras o cámaras de vídeo combinan la tecnología de las cámaras de televisión con la de una videograbadora, permitiendo registrar la imagen y sonido en un mismo soporte. Las primeras videocámaras para aficionados aparecen a finales de los años 60, pero no es hasta los años 80 cuando empiezan realmente a expandirse a través del desarrollo de conocidos sistemas como Betamax, VHS, Video8 o Hi8. Es fundamental incluir esta tecnología en el recorrido porque es en las videocámaras donde se puede rastrear el precedente directo del *smartphone*. Hay varias cuestiones materiales en la invención y rápida propagación de las videocámaras que llevan a situar en ellas el verdadero comienzo de la capacidad de representación de la realidad sin límites y que está unido al uso de la cámara en el crimen por primera vez. Esta tecnología permitió que los vídeos caseros llegaran a millones de hogares, pero también que apareciera la posibilidad de tener cámaras de vigilancia de circuito cerrado (CCTV). Y, simultáneamente, que surgiesen por primera vez los denominados *snuff movies*.

Para entender cómo esas evoluciones técnicas generan y habilitan nuevas prácticas y fenómenos sociales se explorarán inicialmente las cuestiones materiales que diferencian la videocámara de la cámara cinematográfica. En la introducción del número "Video art explorations" de 1981 de la revista *Cahiers du Cinéma* se afirma que es el primer estudio importante realizado sobre el vídeo en Francia. Aunque la publicación está consagrada a reflexionar sobre el videoarte y sus creadores más representativos, como Nam June Paik o Bill Viola, también ofrece claves sobre la técnica de la videocámara que resultan muy ilustrativas para entender lo que supuso la aparición de esta tecnología en la vida cotidiana.

El primer cambio significativo de las cámaras de vídeo fue el paso del celuloide a la cinta electromagnética e incluir entre la cámara y su monitor un videograbador que permitía grabar imagen y sonido de manera sincronizada (Belloir, 1981, p. 8)[60]. La posibilidad de reutilizar la

[60] "La definición de la imagen de video es el resultado de la transcripción de variaciones luminosas (que corresponden a la percepción visual de un objeto) en variaciones eléctricas. Esta transcripción se realiza dentro del tubo analizador de la cámara, dotado de un haz electrónico que explora línea por línea, punto por punto, una placa sensibilizada fotoeléctrica sobre la cual se forma la imagen [...] La técnica del video consiste entonces en producir una imagen electrónica de la imagen inicial, es decir, hacer coincidir en cada punto de esta imagen una cierta intensidad eléctrica proporcional a la iluminación. La señal de video, que contiene toda la información necesaria, se transmite luego a través del tubo catódico del monitor, donde ocurre la transcripción inversa. En otras palabras, las variaciones luminosas de la imagen inicial se reconstruyen gracias al haz de electrones que recorre toda la superficie de la pantalla según el mismo movimiento de vaivén horizontal. El dispositivo de video más simple consiste, por tanto, en una cámara electrónica conectada por un cable a una pantalla especial de televisión, llamada monitor, que restituye instantáneamente la imagen filmada por la cámara [...] Pero fuera de este tipo de uso elemental, se intercala, más a menudo, entre la cámara y su monitor, un videograbador. Es un aparato que permite grabar (a través de la cámara electrónica y un micrófono) imágenes y sonidos sincronizados automáticamente sobre una cinta magnética" (Belloir, 1981, p. 8).

cinta electromagnética redujo significativamente los costes de grabación, por ejemplo, en el cine industrial, donde ya no era tan necesario por razones económicas prever la duración de cada secuencia antes del rodaje o cortar justo al final de cada escena (Belloir, 1981, p. 16). También se pueden ver por primera vez las imágenes en la pantalla mientras se graban, observarse en directo en el monitor (autoscopia), así como borrarlas sobre la marcha de la propia cámara (Belloir, 1981, pp. 13-19). Como las videocámaras son mucho más ligeras y manejables, permiten una movilidad y un acceso a situaciones y espacios inéditos previamente (Belloir, 1981, p. 24), Asimismo, se reduce la cantidad de personas necesarias para operarlas, así como los conocimiento técnicos imprescindibles:

> Entre las importantes y significativas diferencias que el vídeo viene a introducir con relación a los anteriores sistemas de reproducción de la realidad visual es necesario destacar el hecho de que esta tecnología permite el control inmediato de los resultados, simultáneamente con la filmación y con la posibilidad de borrado y nueva utilización de la cinta soporte. De aquí se derivan potenciales utilizaciones en los terrenos de la autoscopia a la vez que facilita su uso a personas relativamente poco expertas en el nivel técnico, cosa impensable en el cine (Zunzunegui, 1989, pp. 217-218).

La suma de estos factores provocó la rápida introducción de la videocámara en la vida social, multiplicando la cantidad de imágenes que podían tomarse, generando formas de autorrepresentación inéditas, pero también nuevas dinámicas sociales directamente relacionadas con la muerte.

2.5.1 HOME-MADE VIDEOS

Se han escogido para el análisis dos materiales que aglutinan las transformaciones técnicas y socioculturales de este periodo. Un vídeo titulado "Friends shocked to learn Princess Diana is dead (Historic 1997 video)", subido a Youtube sin editar por el usuario Alan Light (2020) y que acumula más de 17 millones de visitas; y el conocido como *vídeo de los Scorpions,* una grabación de un grupo paramilitar serbio en Bosnia en 1995 (Sánchez-Biosca, 2021. p. 68). Un grupo de amigos prueban la cámara de vídeo que acaban de comprar mientras juegan a las cartas. La televisión está encendida en el salón y llegan las noticias en directo del fatal accidente de Diana de Gales. Mientras avanza la partida, el presentador anuncia que Lady Di ha fallecido y los amigos reciben la noticia con gritos de estupor. Interrumpen la partida y se acercan a la televisión para seguir recibiendo las últimas informaciones (Figura 43).

Este documento tiene el valor de capturar la recepción íntima de un instante histórico, pues la muerte de Lady Di fue un acontecimiento mundial a finales del siglo XX, ante la magnitud y trascendencia mediática de su figura. Por ello, resulta fascinante que queden grabados el instante en el que se transmite su fallecimiento y las reacciones naturales de los presentes, pues este vídeo conserva un tono *vintage*, un aire de otro tiempo en el que no todo era grabado y donde es fruto de una casualidad que ese momento icónico quedase registrado. Lo histórico y lo cotidiano del salón de una casa de Iowa se entrecruzan; pero para que esa sincronicidad se produzca eran necesarios los avances materiales que han sido anteriormente expuestos. El accidente es hiperrepresentado -como dicen en el propio vídeo, el coche de Lady Di se vuelve el coche más fotografiado del mundo (Light, 2020, 2:20)-, ya que, por caro que fuera tomar fotografías o llevar equipos de televisión a la escena y al hospital, la muerte de Lady Di es la definición de una noticia o suceso. Pero que la partida de cartas sea filmada sin preocupación por el tiempo límite de grabación hasta la noticia del fallecimiento de Diana, y que decidieran enfocar a la televisión y se grabaran viéndola es lo novedoso en términos representacionales. Mucho de lo que se está viviendo ahora con el *smartphone* está contenido en este ejemplo, pues para que se dé la casualidad de que lo histórico se grabe, la cámara tiene que estar en la vida cotidiana en cualquier instante. Ya no para echar mano de ella ante lo excepcional, sino para que lo extraordinario sea capturado en un momento del día a día. Y para ello, el límite temporal de los cinco minutos del Super-8 debe difuminarse gracias a la sustitución del costoso celuloide por la banda electromagnética. Millones de personas en todo el planeta reaccionarían con horror hacia la noticia -como ocurrió con acontecimientos como el 11-S o el 11-M y muchos se acuerdan de

donde estaban ese día-, pero la nueva materialidad de la cámara permitió que Alan Light lo registrara, representando la arbitrariedad y la coincidencia de estar justo grabando en 1997 ese instante. Ahora, solo veinticinco años después, el sujeto contemporáneo está acostumbrado a grabar todo el tiempo y lo extraño es que algo no quede encapsulado en la cámara.



Figura 43. Muerte de Lady Di (1997)

Captura de pantalla de un vídeo casero del instante en el que se transmitió en televisión la muerte de Lady Di tras el fatal accidente. Fuente: Alan Light (2020, 05:58). Captura propia.



Figura 44. Asesinatos en Bosnia (1995)

Fotograma del conocido como *vídeo de los Scorpions* de los asesinatos de musulmanes bosnios a manos de un grupo paramilitar serbio en julio de 1995. Fuente: NBC News (2005).

El creador del vídeo ha respondido a varios comentarios de Youtube que afirman que es el primer "reaction video", un género ya consolidado hoy en día, lo que él explica así "Cuando CNN anunció la muerte de Diana, no volví a enfocar la cámara hacia el televisor, porque mi instinto fue que resultaría más interesante capturar las reacciones de mis amigos" (Light, 2020)[61]. Los usuarios le preguntan por qué estaba grabando en ese momento y él explica la historia de cómo estaba probando la cámara mientras jugaban y su madre le llamó para que encendiera la televisión porque Diana había tenido un accidente. Hoy en día preguntar a alguien en Instagram por qué estaba grabando algo no tiene ningún sentido, pero en esa época era todavía novedoso que alguien participara de una situación tan cotidiana grabándola en vídeo, pues hasta ese momento las cámaras que permitían ese uso no existían. Alan Light también afirma que este vídeo lo tuvo en un cajón durante años, por lo que su difusión se produjo 23 años después de filmarlo, no inmediatamente como ocurre ahora. Y si el accidente de Lady Di es un suceso notorio y resulta lógico que fuera retransmitido, la aparición de la videocámara llevó a un cambio de representación en el que se puede grabar tanto de la vida que hasta una jugada de cartas intrascendente por personas *insignificantes mediáticamente* es grabada en tiempo real, y por esa cantidad de tiempo grabado, lo extraordinario se cruza y acaba también siendo capturado. Pueden grabar un periodo extenso de tiempo -por la reducción de costes-, que hasta graban la pantalla de televisión, superponiéndose las capas de recepción y creación de imagen, como también ocurre ahora. Como puede verse de manera constante en los ejemplos de películas de esta época, la TV guarda una estrecha relación como objeto-personaje con la cámara de vídeo. Pero es extraordinario en sí mismo acceder a la intimidad de ese grupo de amigos de Iowa, a ese espacio-tiempo de 1997 que acabó marcado por la trágica muerte de una celebridad. Y, más de veinte años después, 17 millones de personas también han podido acceder a ese salón en ese preciso instante, mostrándonos el valor de este documento.

Este ejemplo también está relacionado con la cámara y la muerte de diversas maneras: es una reacción al instante en que se transmite la información de un fallecimiento, el de una de las personas más famosas de la historia, por lo que el usuario de la cámara es consciente sobre la marcha de la relevancia de grabar los rostros de sus amigos; esa muerte es una consecuencia de la propia cámara voraz de los paparazzi que la perseguían por París; y, por último, el funeral de Lady Di fue un evento mediático histórico al que, gracias a las cámaras de televisión, 2500 millones de personas accedieron en directo.

En segundo lugar, el *vídeo de los Scorpions* fue grabado por un grupo de paramilitares

[61] "When CNN announced that Diana had died I didn't turn the camera back to the TV because my instinct was that it would be more interesting to capture my friends' reactions".

serbios durante la represión de la población bosnia de Srebrenica en julio de 1995 (Figura 44). Durante semanas este grupo persiguió y asesinó en cunetas a civiles registrándolo todo con su videocámara. El vídeo en cuestión, de 19 minutos de duración, presenta el traslado en un camión de prisioneros musulmanes bosnios y la ejecución de seis de ellos:

> El material fue torpemente rodado por un miembro de la unidad, Slobodan Stojkovic Bugar, quien no era el encargado habitual de esta tarea, que el grupo tenía por costumbre registrar. El hecho de que, en plena filmación, Bugar grite a sus camaradas que la batería de la cámara se ha agotado y necesita ir a reponerla confirma que la grabación era para ellos algo indispensable. El estilo *amateur*, la inestabilidad de la imagen, los instantes de angustiosa espera en medio del abrasador verano, ponen de manifiesto esa despreocupación estilística que realza la sordidez de los hechos [...] Todo esto inmerso en un tiempo plano, sin énfasis ni aceleraciones, hasta que, hallado el escenario propicio, cuatro de los detenidos son obligados a tumbarse en una cuneta, donde son tiroteados. A continuación, sus cuerpos son trasladados por los dos supervivientes, que serán igualmente abatidos. Si algún rasgo retórico sorprende en esta obra del camarógrafo inexperto es la continuidad; en otros términos, su intención de mantener la cámara filmando sin cesar, aunque nada destacable se coloque ante ella. En realidad, esta afirmación es errónea, pues para el operador se trata de filmar a sus compañeros en su cotidianeidad, mientras fuman tanto como mientras disparan sobre sus víctimas. Todo es, por así decir, equivalente (Sánchez-Biosca, 20211, p. 69).

Al igual que en el vídeo de Alan Light, a Bugar la videocámara le permitía grabar sin límite y sin preocupación, desdibujándose la frontera entre lo cotidiano y lo extraordinario. Con la videocámara, la posibilidad de registrar la realidad empieza a formar parte del día a día, sea cual sea la rutina; incluyendo el asesinato sistemático, en un reflejo claro del *ethos* de grupo. La cámara ya no se queda sin película, sino sin batería, y ésta debe ser repuesta para continuar filmando las atrocidades:

> Estas imágenes de perpetrador nacen, pues del orgullo del grupo hacia sí mismo mientras ha emprendido su acción criminal. No obstante, esta no parece haber sido concebida por el camarógrafo como un clímax que ha de ser montado como colofón de orgullo, sino probablemente como una tarea más en la camaradería del grupo, es decir, en la 'novela familiar de los camaradas'. Tal novela representa su victoria sobre los enemigos, el desprecio con que los perciben en calidad de seres humanos (en razón de su raza, su religión o su nacionalidad). La ausencia de énfasis en la filmación, que es extrañísimanente neutra, sugiere una anodina cotidianeidad en la que el vídeo toma la siniestra forma de un film de familia, una *home movie*. Tedioso para los ajenos, vinculante para los que se reconocen. Por eso quizá a nadie se le pasó por la cabeza la idea de editarlo. Así eran sus días, seguramente, y así bastaba para ellos (Sánchez-Biosca, 20211, p. 70).

Los paramilitares se dejaron grabar mientras asesinaban con impunidad y sin importarles las consecuencias futuras de sus actos, pues no había voluntad de compartirlos fuera de su círculo cercano o de afines nacionalistas serbiobosnios (Sánchez-Biosca, 2021, p. 68). Años después, uno de los miembros del grupo entregó el material a una periodista y las imágenes acabaron formando pruebas de diversos procesos judiciales para los miembros del grupo.

2.5.2 CÁMARAS DE VIGILANCIA

El dispositivo de grabación de la videocámara es realmente un sistema de televisión pequeño y manejable con muchos menos recursos. Su democratización llevó a la expansión de las cámaras de vigilancia que, pese a que existían desde hace varias décadas, todavía no se habían implementado en la vida diaria. Normalmente conocidas por sus siglas en inglés CCTV, o Closed Circuit Television, estas cámaras empezaron a utilizarse en la década de 1970 y transformaron significativamente la vigilancia estatal. Según el estudio de Mazerolle, Hurley y Chamlin (2002), estos dispositivos tienen como propósito fundamental prevenir el crimen, interrumpiendo patrones criminales habituales y reduciendo las oportunidades en las que un delito podría cometerse, permitiendo a las fuerzas del orden vigilar a distancia. Una manera de entender las cámaras de vigilancia es como prolongación de la mirada humana, lo que sería una forma de delegación de habilidades sociales a no-humanos (Latour, 2008), incorporando una nueva capacidad de agencia sobre la realidad social. Del mismo modo que la capacidad para regular el comportamiento criminal se traslada de la policía a la mirada social, -"millares de ojos por doquier, atenciones móviles y siempre alerta" (Foucault, 2003, p. 197)- ésta también se trasladaría de la mirada a la cámara. Los sujetos se relacionan desde entonces con el objeto-cámara como unos ojos observantes y su mera presencia supuestamente condicionaría el comportamiento con la misma contundencia que la mirada del panóptico (Koskela, 2003). Si acaso, la nueva materialidad de la videocámara es todavía más efectiva que el panóptico: gracias a la banda electromagnética todo lo que ocurre delante de ella es capturado y resguardado para la posteridad. De igual manera que el testigo ocular ocupa un lugar privilegiado en un proceso judicial, la utilización de un vídeo se ha convertido en una de las pruebas más eficaces de las que se puede disponer durante un juicio. Se pudo resignificar e impregnar a las cámaras con esa capacidad de vigilancia, debido, por un lado, al carácter indicial de la cámara, -el *esto ha estado allí* (Barthes, 2018)-, pero también a la asociación de la cámara con la idea de objetividad. Lo grabado, 'el documento visual', adquiere, entonces, el peso institucional de la palabra escrita, de la firma, su valor probatorio; hay algo de irrevocable en su captura del mundo que permite que, en caso de grabar un comportamiento anómalo, éste pueda ser castigado posteriormente. En ese sentido, la acción de la cámara sería similar a la de la propia policía en lo que se refiere a documentar las acciones de los individuos:

> Y esta incesante observación debe acumularse en una serie de informes y de registros; a lo largo de todo el siglo XVIII, un inmenso texto policiaco tiende a cubrir la sociedad gracias a una organización documental compleja. Y a diferencia de los métodos de la escritura judicial o administrativa, lo que se registra así son conductas, actitudes,

virtualidades, sospechas -una toma en cuenta permanente del comportamiento de los individuos (Foucault, 2003, p. 198).

El panóptico y la cámara de vigilancia coinciden, además, en la opacidad a la que se enfrenta el observado, que no puede saber si está siendo mirado en ese instante: el cristal tintado de la torre central se convierte ahora en el objetivo de la cámara. La mirada correctora, al no poder estar en todas partes, requiere ser interiorizada para ser eficiente y económica y, por tanto, necesita de esa mediación que no permite observar al observador para ser integrada. Si en el panóptico todavía se podía dar la posibilidad de que tras el cristal no hubiera alguien mirando, las cámaras de vigilancia no permiten ya esa posibilidad: la cámara sigue registrando, imperturbable, lo que facilita el castigo posterior, la captura del criminal gracias a la captura de la realidad. No obstante, la confianza en la capacidad correctora de la cámara, puede no estar del todo justificada. A continuación se aportarán algunos datos relevantes que comparte la literatura académica sobre el uso y funcionamiento de esta tecnología.

La aparición de las CCTV coincide con un cambio en la forma de ejercer el poder policial (Kelling & Moore, 1988, p. 4): de una era denominada *profesional*, en la que la policía concentraba sus esfuerzos en los crímenes más serios y en una rápida respuesta a ellos, a una era *comunitaria*, donde la atención se desliza hacia crímenes menos graves, pero de naturaleza recurrente y local, con el objetivo de prevenir que ocurran (Mazerolle *et al.*, 2002, p. 60). Este giro también guarda relación con el tipo de poder ejercido en el panóptico: condicionar a través de la posibilidad de la mirada antes de que la desviación se produzca.

La literatura académica sobre las CCTV indica que los efectos son más pronunciados con relación a los crímenes de propiedad, como el robo, el allanamiento o el hurto (Tilley, 1993; Brown, 1995; Short & Ditton, 1996; Park *et al.*, 2012) así como en lugares como los aparcamientos (Welsh, 2009), que en lo tocante a los crímenes de índole personal, como las agresiones o los desórdenes públicos (Short & Ditton, 1996; Sivarajasingam & Sheperd, 1999). En 2002 se realizó un estudio que analizaba la implantación de varias cámaras en la ciudad de Cincinnati en lugares conflictivos con el objetivo de modificar el comportamiento (Mazerolle *et al.*, 2002). Durante los primeros meses se produjo una disminución en el tiempo de comportamientos antisociales, y un aumento de lo que denominan conductas prosociales, aunque también concluyen que, con el tiempo, las personas se acostumbraban a la presencia de las cámaras. Como el efecto es mayor cerca del momento de instalación de las cámaras, proponen anunciar con carteles la presencia de cámaras de vídeo vigilancia. La proliferación de este tipo de mensajes aún hoy en día parece indicar que estos efectos son todavía palpables: la certeza de estar siendo observado o grabado puede condicionar tanto como su mera posibilidad.

Una de las consecuencias no deseadas de este tipo de tecnologías es que el crimen se desplaza a lugares sin cámaras (Waples *et al.*, 2009; Park *et al*. 2012; Cerezo 2013). Si se atiende a los resultados de los estudios mencionados, también queda claro que la presencia de una cámara no es infalible. Por ejemplo, si Sivarajasingam y Sheperd (1999) identifican una disminución del 20% en agresiones y los resultados de Mazerolle *et al*. (2002) son bastante menores, Short y Ditton (1996) detectaron un incremento de 133% en desórdenes públicos, y en Boston solo han ayudado a resolver el 1% de todos los crímenes violentos (Chicago Tribune, 2013). Independientemente de su eficacia, está claro que el uso de la cámara como objeto vigilante ha contribuido enormemente a la expansión del aparato-cámara en la vida social, normalizando su presencia en espacios públicos y privados y contribuyendo a la sensación de que está en todos los rincones (Flusser, 2017).

2.5.3 LA VIDEOCÁMARA COMO UTENSILIO DE DENUNCIA

El desarrollo y expansión de las videocámaras también llevó al uso de esta tecnología como utensilio de denuncia de situaciones de abuso de poder o para reivindicaciones políticas. A continuación se examinarán dos ejemplos paradigmáticos de ello: el uso político que hace el pueblo Kayapó en Brasil de las videocámaras y la controversia alrededor del vídeo de la agresión policial a Rodney King en 1992.

El caso de los Kayapó se encontró en el artículo de Donna Haraway de 1999 titulado "Las promesas de los monstruos", donde explora las categorías de sociedad y de naturaleza desde la política de los artefactos. Uno de los varios ejemplos que analiza es un reportaje de la revista Discover en el que aparece un indígena Kayapó con una cámara de vídeo en mano, utilizándola en la protesta frente a la construcción de una presa en el Parque Nacional Xingu en la región central del Amazonas (Haraway, 2019, p. 135). Para la autora, lo interesante es ver la mirada de la sociedad y sus categorías operando en ese ejemplo:

> La National Geographic Society, la revista Discover y la Gulf Oil -y gran parte de la filosofía y la ciencia social- nos harían ver su práctica como un doble cruce de las fronteras entre lo primitivo y lo moderno. Su práctica representacional, significada por el uso de la última tecnología, lo sitúa en el ámbito de lo moderno. El está, por tanto, atrapado en una curiosa contradicción: preservar una forma de vida no moderna con la ayuda de la incongruente tecnología moderna. Pero, desde la perspectiva de una semiótica política de la articulación, el hombre podría estar fraguando un colectivo nuevo de humanos y no-humanos, compuesto en este caso de kayapós, videocámaras, tierra, plantas, animales, públicos próximos y distantes y otros elementos constitutivos; sin que ello supusiera la violación de ninguna frontera. La forma de vida no es no-moderna (más cercana a la naturaleza); la cámara no es moderna ni postmoderna (en el lado de la sociedad). Esas categorías deberían dejar de tener sentido. Donde no hay naturaleza ni sociedad, no es placentero ni entretenido representar la violación de las fronteras que las separan (1999, p. 140).

Aunque Haraway no vaya más allá en su análisis de la cámara, es uno de los pocos ejemplos dentro de la sociología y de los investigadores que parten de una perspectiva semiótica-material que pone en valor la cámara como artefacto dentro de una coreografía entre humanos y no-humanos. En el reportaje de National Geographic de 2015 el cineasta kayapó Kiabiete Metuktire habla de su forma de hacer política con la cámara de vídeo (Figura 45). Metuktire es considerado uno de los primeros cineastas indígenas de Brasil y entró en contacto con este objeto a finales de los años 80 a través del Kayapó Video Project, puesto en marcha por el antropólogo Terence Turner (Pace, 2018). En el vídeo se muestran tanto imágenes recientes como otras más antiguas (National Geographic, 2015). Tanto él como otros cineastas kayapó empezaron a grabar manifestaciones para denunciar la inacción del Estado frente a las empresas interesadas en esas tierras. Belo Monte es una de las muchas presas que se planean construir para aumentar la producción energética de Brasil pese a más de 40 años de protestas por el impacto sobre el medio

ambiente, en sus tradiciones y formas de vida. Según Metuktire, una manera de denuncia era grabar las palabras y acciones de los gobernantes para hacerles responsables de sus promesas en caso de no cumplirlas. Las reflexiones de este cineasta sobre la cámara resultan muy adecuadas:

> Siempre digo que el vídeo es nuestro arco. Es nuestra arma. En una película, [la cámara] muestra todo lo que ha sucedido. Mi forma de pensar es que quiero hacer vídeos en nuestras aldeas, para registrar nuestras vidas y luego enviarlos a otros afuera para que los vean. No queremos que extraños lleguen aquí, nos filmen y nunca nos den las imágenes. La tecnología de los blancos ahora es nuestra para usarla y armarnos. Cuando comencé a trabajar, hacía una película sobre una danza, una fiesta, una reunión, un evento. Cuando regresaba a la aldea, la transfería directamente a vídeo. Les encantaba la película. La primera película que hice fue sobre Belo Monte (National Geographic, 2015, 00:05).[62]

> Ahora vamos a hacer mejores vídeos porque ahora, cuando entramos al bosque acompañando a los funcionarios que vigilan nuestras tierras y sabemos que hay ganaderos invadiendo nuestras tierras, decimos 'Vamos allí y grabemos'. También registramos la ubicación en GPS. Mandamos la película al Presidente de la República y al Ministerio del Medio Ambiente para que vean lo que realmente está ocurriendo aquí. Porque, ¿cuántas veces hemos enviado un informe y no han respondido? Cuando algo está escrito a mano, a veces vale algo, a veces es solo una mentira. La cámara y la tecnología GPS documentan dónde algo sucede, y ahora esa información nos arma todavía más (National Geographic, 2015, 2:25).[63]

Poder agenciarse con una cámara de imagen en movimiento en 1990 en un parque natural de Brasil es posible únicamente por los avances materiales que la cámara de vídeo supuso: el precio -tanto de la cámara como de la cinta regrabable-, su ligereza, el poder ser operada por solo una persona, además de no necesitar revelado en un laboratorio lejano y poder enseñar esas imágenes a la gente de su comunidad nada más capturarlas -en el vídeo aparece un antiguo televisor, delante del cual se reúne la gente-. Aunque este uso de la cámara no entra dentro de la categoría de cine etnográfico, me parece relevante compartir las consideraciones de Weinberger sobre la autorrepresentación de distintas comunidades y el posible futuro de la etnografía a raíz del documental de Howard Reid *The Shaman and His Apprentice*, de 1989, el mismo periodo que se está explorando:

> Cuando la tecnología cinematográfica ya no es dominio exclusivo de los occidentales; cuando los observados se convierten en observadores; cuando la etnografía se convierte en un autorretrato comunal, tan complejo como cualquier representación de nosotros mismos; cuando lo erótico puede entrar como expresión, no como voyeurismo; cuando, finalmente, son ellos los que hablan (Weinberger, 1992, p. 54).[64]

---

[62] "I always say video is our bow. It's our weapon. With a film, it shows everything that has happened. My way of thinking is I want to make videos in our villages, to register our lives, then send them to others outside to watch. We don't want strangers arriving here, filming us, and never giving us the images. The technology of the whites is now ours to use and arm ourselves. When I started working, I would make a film about a dance, a party, a meeting, an event. When I got back to the village and transferred it directly to video. They loved the film. The first film I made was about Belo Monte".

[63] "Now, we are going to make better videos because now when we enter the forest accompanying officials who survey our lands, we hear about ranchers who are invading our lands and we say 'Let's go there and film'. We also register the GPS location. The film goes to the president of the republic and to the Ministry of the environment for them to see that something is really happening here. Because how many times has a report been sent and they've not responded? When it's written in pen sometimes it's worth something; sometimes it's nothing, nothing but a lie. The camera and GPS technology document where something takes place, and this knowledge now further arms us".

[64] "When film technology is no longer a Western domain; when the observed become the observers; when ethnography becomes a communal self-portraiture, as complex as any representation of us; when the erotic can enter in as expression, not voyeurism; when they, at last, do all the talking".

Para Metuktire la alianza con los no-humanos va más allá y tanto una cámara-dron como el GPS completan la agencia de la cámara y su capacidad de registro fiable del mundo, reconfigurando la protesta misma. Por último, se encuentra otra mención a la relación entre la cámara y el arma, en esta ocasión el arco. El uso y significado que otorga Metuktire a la cámara supone un ejemplo claro de cómo, gracias a sus nuevas formas, ésta permite empoderar a los ciudadanos registrando los delitos e injusticias, la potencial violencia contra su territorio y todas sus formas de vida.



Figura 45. Kiabiete Metuktire graba con su cámara en el Amazonas

Imagen de un reportaje sobre el cineasta Kayapó Kiabiete Metuktire en el que se le ve mientras documenta con su cámara la actividad del lugar donde vive. Aunque aquí trabaja con una cámara digital, Donna Haraway (1999) analiza el caso de una imagen similar en la que la videocámara servía al mismo propósito. Fuente: National Geographic (2015, 0:24). Captura propia.

El ejemplo más significativo de este uso de la cámara es el conocido caso de Rodney King. En la medianoche del 3 de marzo de 1991, la policía de Los Ángeles observó a Rodney King circulando por encima de la velocidad permitida. Al negarse a parar su vehículo e intentar huir -King se encontraba conduciendo bajo los efectos del alcohol, con lo que habría violado su libertad condicional tras una condena por un delito de robo previo-, comenzó una persecución que culminó con su arrinconamiento. Los primeros policías en llegar a la escena redujeron a King utilizando sus bastones y pistolas taser en repetidas ocasiones, cuando King no estaba ofreciendo ninguna resistencia y se encontraba ya esposado. Un vecino del lugar donde ocurrió el incidente, George Holliday, capturó con su cámara de vídeo la agresión, compartiendo las imágenes varios días después con la cadena de televisión KTLA y difundiéndose rápidamente por los medios de todo el país (Ximénez de Sandoval, 2017). Los policías fueron acusados de agresión y de haber hecho uso excesivo de la fuerza, pero fueron finalmente absueltos de los cargos, pese a que en el juicio se compartió el audio mejorado de la grabación, donde se oía a un policía decir "Nigger, ¡las manos detrás de la espalda!"[65]. El vídeo despertó la ira de la sociedad estadounidense, pero una vez se dio a conocer la absolución de los policías, la tensión estalló, desencadenando en seis días de terribles disturbios que ocasionaron más de 60 muertos, 2000 personas heridas, 7000 incendios provocados y casi mil millones de dólares en daños (CNN, 2018). En el absoluto caos que reinó en varias ciudades de Estados Unidos, pero especialmente en Los Ángeles, no tardaron en darse robos y saqueos en masa.

George Holliday acababa de comprarse la cámara de vídeo Sony CCD-F77 video 8 Handycam y recurrió a ella para grabar la brutal escena que estaban presenciando desde su casa (Figura 46). El vídeo, considerado el primero viral de la historia, se mostró en miles de cadenas en Estados Unidos durante semanas. La nueva materialidad de la cámara fue fundamental: pudo manejarla él solo, encenderla sobre la marcha y grabar durante 9 minutos -sin preocupación por el límite temporal-, en condiciones nocturnas lo bastante nítidas como para que pudiera reconocerse lo que estaba pasando, y el audio era lo suficientemente funcional como para que se pudiesen posteriormente recuperar los comentarios racistas de la policía durante la agresión (Smith, 2021), además de poder compartir fácilmente la cinta con las cadenas de televisión. Ese audio fue fundamental en el juicio civil contra la ciudad de Los Ángeles, en el que King recibió una indemnización de 3.8 millones de dólares. Por otro lado, la "mala calidad" del vídeo añadió una sensación de veracidad adicional a lo que se capturó. Es interesante lo que ocurrió en el juicio con relación al uso del vídeo como prueba:

[65] "Nigger, hands behind your back!" Se ha decidido dejar la palabra "nigger" en la traducción al castellano pues en inglés tiene una connotación histórica y política mucho más contundente.

> Hubo debates, análisis extremadamente sofisticados de la película, para hacerle decir esto o aquello. Además, en todo caso, la ley no la consideró un testimonio, en el sentido estricto y tradicional del término. Era una pieza de convicción que debía interpretarse, pero el testimonio no podía ser sino el del camarógrafo.[...] Atestiguaba (al menos se suponía que lo hacía) lo que él mismo creía de buena fe haber visto; una cámara, un dispositivo técnico impersonal, no podía actuar de testigo (Derrida & Stiegler, 1998, p. 116).

> Declarar que era verdaderamente él quien sostenía la cámara, quien presenció la escena, quien vio lo que filmó (Derrida & Stiegler, 1998, p. 118).

El vídeo de Holliday se considera, además, uno de los primeros ejemplos de "periodismo ciudadano" en el que, gracias a la facilidad para grabar con una cámara de vídeo y compartir esas imágenes con la televisión, comienza un nuevo paradigma de visibilidad donde se expanden los espacios y tiempos registrables, ensambladas con muchos otros actantes en una trama -entre ellos, Rodney King, los policías, George Holliday, su videocámara, la cinta electromagnética regrabable, la mala calidad del vídeo, la tecnología de grabación nocturna, la impunidad judicial, el racismo estructural, la cadena de televisión, la audiencia pero también todos los actores del juicio y de las protestas posteriores-. Se empieza a experimentar el mundo como un espacio en el que todo puede quedar registrado en cualquier momento; realidades como el racismo sistémico en Estados Unidos que de pronto pueden ser documentadas. Con la videocámara, la cámara como objeto se convierte en un actante fundamental en la vida política, en un *inciting actor* de la realidad a todos los niveles, con potenciales repercusiones políticas sin precedentes, con revoluciones que ocurren *por* o *gracias a* las imágenes que produce en asociación con otros humanos y no-humanos. La realidad se transforma y las revoluciones ocurren *en función* de la imagen, lo que para Flusser sería un paso más en la fuerza del aparato y su voracidad fagocitante del mundo:

> Las imágenes técnicas absorben toda la historia y forman una memoria eternamente rotante de la sociedad. Nada puede resistirse contra la fuerza de absorción de las imágenes técnicas: ninguna actividad artística, científica ni política, que no apunte hacia ellas, ningún acto cotidiano que no quiera ser fotografiado, filmado, grabado en vídeo (Flusser, 2019, p. 24).

La cámara, convertida ya en un objeto con agencia de vigilancia, transita del escrutinio de los ciudadanos a la supervisión del poder institucional, devolviendo la mirada a la policía, vigilando a los que vigilan y denunciando sus crímenes -una posibilidad que también se extenderá con la aparición y universalización del *smartphone*-. En un capítulo dedicado específicamente a ello, se efectuará un análisis de los casos de Jacob Blake, George Floyd y Nahel Merzouk, en los que los asesinatos a manos de la policía también fueron capturados por ciudadanos y donde existe una relación directa entre la existencia de los vídeos y las fuertes protestas que les sucedieron. La cámara, que ya había transformado el mundo con la fotografía, el cine, la publicidad o la propaganda, consolida con el vídeo su capacidad de empoderar a los

ciudadanos, con cuyas imágenes puedan transformar la sociedad y la dirección de los debates en la esfera pública:

> Una célebre fórmula aristotélica declara que los hombres son seres políticos porque poseen la palabra que permite poner en común lo justo y lo injusto, mientras que los animales solo poseen la voz, que expresa el placer o la pena. Mas la cuestión es saber quién es apto para juzgar lo que es palabra deliberativa y lo que es expresión de desagrado. En cierto sentido, toda la actividad política es un conflicto para decidir qué es palabra o grito, para volver a trazar las fronteras sensibles con las que se certifica la capacidad política [...] La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible. Pone en escena lo común de los objetos y de los sujetos nuevos. Hace visible lo que era invisible, hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos (Rancière, 2011, p. 16).

Con la democratización de la capacidad de representación, la política ya no es solo cuestión de la palabra, sino también de quién tiene la capacidad de crear imágenes. No obstante, la materialidad todavía tenía un límite a la hora de "agenciarse" con la cámara con fines de reivindicación política: como Holliday estaba en su casa tenía la cámara disponible, pero si hubiera estado fuera no habría sido tan fácil valerse de ella debido a su tamaño. Además, solo tenía la funcionalidad de cámara, por lo que necesitó enviar esas imágenes a una cadena de televisión y no fueron compartidas directamente en redes. Aunque esa misma materialidad permite representar sobre la marcha situaciones fuera de la normalidad, las repercusiones del documento de Holliday eran inimaginables en ese instante.



Figura 46. Agresión policial a Rodney King (1992)

Fotograma de la agresión policial durante el arresto a Rodney King el 3 de marzo de 1991, grabado por George Holliday con su videocámara. Fuente: Schuppe (2016, 0:07).

2.5.4 LA CÁMARA Y LA LEGITIMIDAD INSTITUCIONAL

En este epígrafe se efectuará una breve disgresión del análisis de las videocámaras para explorar un poco más en profundidad la relación entre el poder corrector de la cámara y la legitimidad del Estado en momentos sociopolíticos excepcionales. Los casos que se analizarán encajarían más estrictamente en el apartado de las cámaras de televisión, porque fue ante ellas donde ocurrieron, pero para su análisis se hacía necesaria primero una explicación sobre la vinculación semiótica entre la cámara y la vigilancia para ver de qué manera se ve cuestionada esa capacidad de disuasión en estos ejemplos. Detenerse en ello es atender a otro precedente de los crímenes compartidos en redes sociales. Primero se examinará el caso de los disturbios de Los Ángeles en 1992 y después los saqueos tras el Huracán Katrina en Nueva Orleans en 2005.

Los casos que siguen guardan relación con el *looting* tras una situación política inestable, que puede traducirse en castellano como 'pillaje' o 'saqueo'. Los saqueadores se aprovechan del caos reinante, en ocasiones robando a plena luz del día y delante de otras personas inmersas en la misma acción. Ambos comportamientos contradicen la dinámica tradicional del crimen, pero, según Goodman (2011), una de las ventajas de participar en un delito colectivo consiste en que, en caso de arresto y al no conocerse entre ellos, los participantes no se pueden identificar mutuamente, permitiendo a los individuos cometer un delito con un riesgo de condena reducido. De este modo, durante disturbios o desastres naturales es usual que la mirada deje de disuadir del crimen. Como se puede apreciar en estos ejemplos, las personas se dejan grabar mientras saquean, contradiciendo también la agencia correctora de la cámara.

De todas las imágenes capturadas durante los impresionantes disturbios de 1992 en Los Ángeles, es necesario centrar la atención en las que fueron emitidas en un programa especial consagrado a ellos. En estas imágenes llama la atención la falta de capacidad de la policía para imponerse, para castigar el comportamiento criminal. En el caos en el que se sumergió la ciudad durante días, las fuerzas de orden se vieron pronto superadas. En las imágenes de la Figura 47 (ROSS ADAM, 2017, 13:16), se puede observar cómo la policía, cuando puede actuar, se limita a quitar a la saqueadora su botín, mientras la deja escapar, impune, pues en ese momento no tiene ni la capacidad ni, tal vez, la legitimidad para infligir un castigo. Ante esta situación, los propietarios tuvieron que armarse para defender sus negocios de los saqueadores. Adicionalmente, las imágenes de uno de los saqueos muestran un fenómeno curioso. En palabras del presentador del programa: "Estas personas saquean una tienda metódica y silenciosamente, como si no estuviera mal, ajenos a la cámara, sin miedo de la policía" (ROSS ADAM, 2017,

15:12)[66]. Estas imágenes de mala calidad, banales e inocentes, tienen, para esta investigación, una importancia capital. Como afirma el presentador, estas personas *saquean una tienda metódica y silenciosamente*, *como si no estuviera mal, ajenos a la cámara, sin miedo de la policía* (Figura 48). Olvidan la cámara y el condicionamiento que le adjudicamos como dispositivo de vigilancia, todo aquello que se da por sentado en lo tocante a la mirada y a su poder, la policía y su autoridad: ¿cómo es posible que esto ocurriera?

El caso de Rodney King visibilizó una violencia y una discriminación constante hacia la comunidad afroamericana, lo que Slavoj Zizek (2017) denominaría la *violencia objetiva*. Zizek comienza su colección de ensayos *Sobre la violencia* distinguiendo entre tres categorías fundamentales: la violencia simbólica, "encarnada en el lenguaje" (Zizek, 2017, p. 9), la violencia subjetiva, como los asesinatos en masa, que "se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia" y "se ve como una perturbación del estado de cosas "normal y pacífico" (Zizek, 2017, p. 10). Por último, la violencia objetiva que consiste en "las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político", una violencia invisible y latente, como el racismo o la pobreza sistémicos (Zizek, 2017, p. 10).

Las imágenes de la agresión a King, imágenes de una violencia subjetiva ejercida por las fuerzas del orden eran, en el fondo, la parte visible de una violencia objetiva y sistemática contra la población afroamericana. Aunque se resiente a diario, esta suele permanecer invisible, parece el resultado del curso natural de las cosas, mientras que, a través de ese minuto de vídeo y el veredicto del jurado, la violencia invisible, latente, se volvía palpable, evidente. El Estado, normalmente garante de protección, había fallado doblemente en su cometido. El pacto de obediencia hobbesiano se rompe en mil pedazos: los individuos estallan y responden con disturbios, quebrando el acuerdo desde abajo; sienten desvanecerse la presión de la legalidad que tan fuertemente habían interiorizado, así como la obligación de obediencia a la policía. De igual manera, parece que el poder de la mirada y de la cámara se disuelven cuando el Estado y su policía pierden su legitimidad para instaurar el orden, infligir castigos y vigilar la normalidad; la criminalidad ya no puede ser regulada, el caos permea y se contagia: reina la impunidad, ¿cómo responder ante la ley si es justo su respeto a ella lo que se ha visto cuestionado? En mitad del desgobierno, los buenos ciudadanos de ayer se convierten en desvergonzados criminales, deslizándose a través de los límites antes evidentes y cristalinos. Nada puede detenerlos salvo quizá la imposición de una fuerza brutal o la satisfactoria descarga de su frustración acumulada

[66] "These people silently, methodically, loot a grocery store, as if nothing is wrong. Oblivious to the camera, unafraid of the police".

durante años. De este modo, deja de haber miedo a la sanción cuando el castigo es la norma: el miedo a la punición desaparece, trasladándose a un miedo a continuar como siempre. Además, de alguna forma, la ira no se dirigió únicamente al Estado y a la policía, sino también a ese jurado blanco que emitió el veredicto: habían negado en su *subjetiva* decisión lo que todos habían visto, la innegable e irrefutable agresión, la verdad *objetiva* que la cámara se supone que captura, *la realidad documentada tal y como ocurrió*. Judith Butler explica las diferentes formas de ver una misma imagen, aunque su contenido parezca tan evidente como el de la agresión a Rodney King:

> El vídeo muestra un hombre siendo brutalmente agredido. Aun así, el jurado de Simi Valley afirma que lo que vieron era un cuerpo amenazando a la policía y, en los golpes, vieron la reacción razonable de los policías defendiéndose. De estas dos interpretaciones emerge, entonces, una competición dentro del campo visual, una crisis en la certeza de lo que es visible (2004, p. 205).[67]

La violencia objetiva, a través de su expresión subjetiva y visible, se convirtió en una realidad innegable. Se necesitaba un rostro, una imagen como la de Rodney King; era preciso abanderar bajo su nombre décadas de violencia, silenciada e invisible:

> Resultó por causalidad que un testigo, armado con una videocámara que le habían regalado sus padres, se encontraba allí en el momento en que los policías se ensañaron con aquél. A causa de ello se disponía de una imagen directa del suceso. La imagen se difundió en todas las cadenas de televisión de Estados Unidos, y esto suscitó la conmoción que usted conoce, lo que dio al ulterior proceso una repercusión mundial de que habría carecido en otras circunstancias, porque era una escena desdichadamente banal; desgraciadamente, todos los días suceden aquí y allá otras muchas peores aún. Solo que ésta, bien, fue filmada y mostrada a toda la nación, y nadie podía ya apartar los ojos de lo que en cierto modo se daba de inmediato a la mirada, e incluso se imponía a la conciencia, al parecer sin interposición, sin mediador. Y de improviso esto se volvía intolerable, la escena parecía insostenible, la responsabilidad colectiva o delegada demostraba ser insoportable (Derrida & Stiegler, 1998, pp. 115-116).

En la agresión policial se vieron reflejadas demasiadas personas, como también se vio la oportunidad para denunciar la injusticia. La impunidad policial encontró en la sociedad que debía proteger un efecto espejo: si las fuerzas del orden podían abusar de su poder con tal despotismo, ellos podían rebelarse con una fuerza semejante; si los que imponen la Ley se sitúan por encima de ella, si dejan de atenerse a las mismas reglas que predican, ¿por qué van a hacerlo ellos? Se puede incluso especular: si los policías, grabados de manera evidente, objetiva, pudieron escapar a la condena, los saqueadores también lo harían, por mucho que sus comportamientos ilícitos fueran capturados por la cámara, pues se disuelve cualquier autoridad para regular lo que se puede o no hacer.

[67] "The video shows a man being brutally beaten. And yet, it appears that the jury in Simi Valley claimed that what they *saw* was a body threatening the police, and saw in those blows the reasonable actions of police officers in self-defense. From these two interpretations emerges, then, a contest within the visual field, a crisis in the certainty of what is visible".



Figura 47. Saqueos durante los disturbios en Los Ángeles (1992) I

Fotogramas de la secuencia en la que un policía arrebata los bienes que habían sido robados a una mujer, pero a la que deja marchar sin arrestarla. Fuente: ROSS ADAM (2017, 13:15).





Figura 48. Saqueos durante los disturbios en Los Ángeles (1992) II

Fotogramas de otra secuencia en la que se puede observar a personas saqueando un supermercado ante las cámaras de televisión. Fuente: ROSS ADAM (2017, 15:44).

El siguiente caso relevante para esta investigación ocurrió en Nueva Orleans tras el devastador huracán Katrina en 2005. Esta catástrofe natural se saldó con 1.833 vidas y "hubo más de un millón de desplazados, 250.000 casas destruidas, un millón dañadas y más de 150.000 millones de dólares en pérdidas materiales" (La Vanguardia, 2015). Si bien la ciudad no estuvo afectada directamente por el desastre natural, la situación empeoró por el desbordamiento de un dique que la inundó (Owen, 2006), así como por una lucha de poder entre la gobernadora del Estado Kathleen Blanco y la administración Bush (Faucon, 2010, p. 1303). Ante la falta de protección de sus representantes, la ciudad se sumió en un estado de caos generalizado en el que abundaron los saqueos.

En las imágenes tomadas por reporteros de distintas cadenas de televisión estadounidenses, se puede observar a varias personas saqueando una tienda tranquilamente delante de la cámara pero, a diferencia del ejemplo anterior -lo que no quiere decir que no se produjera-, algunos de los saqueadores parecen estar robando bienes que no son de primera necesidad (Figura 49). A este respecto, Faucon afirma:

> Tanto el ámbito académico como el público general perciben los saqueos como inmorales o justificados y necesarios dependiendo de las circunstancias. Mientras algunas personas ven el saqueo de bienes de lujo como irrazonable, otros simpatizan con él y excusan a los saqueadores que solo cogen bienes de primera necesidad (Faucon, 2010, p. 1304).[68]

Sumado a esto aparecen dos nuevos fenómenos. En primer lugar, personas que hablan directamente a cámara, comentando y mostrando los objetos que han podido robar (Figura 50). Si en Los Ángeles en 1992 las personas no detenían sus actividades ilícitas ante la cámara, ahora hablan ante ella con total naturalidad, enseñando sus adquisiciones (Jimjim, 2007, 01:03). En segundo lugar, se puede observar a dos policías con un carro de la compra, surtiéndose de bienes como cualquier otro saqueador (Figura 51). Los reporteros de la cadena MSNBC se dirigen a ellas con sorpresa, preguntándoles qué están haciendo, a lo que una de las policías responde, mientras intenta rehuir ligeramente del ángulo de la cámara: "Estoy haciendo mi trabajo, busco a saqueadores" (Mike Murphy, 2009, 00:30)[69]. Si se observa el vídeo, esto no es así. Aunque parezca que están envueltas en el mismo acto de pillaje -muchos medios transmitieron esa información-, estaban cogiendo bienes con autorización, pues muchos de sus compañeros estaban completamente empapados tras las inundaciones y necesitaban cambiarse de ropa. A raíz del vídeo, las policías fueron sancionadas con diez días sin paga por no haber, efectivamente, detenido a los individuos que saquearon delante de ellas (NBC News, 2006). Así, durante un

[68] "Scholars and the general public alike perceive looting as immoral and debase or necessary and justified, depending on the circumstances. Although some people regard the looting of "luxury goods" as unconscionable, others sympathize with and excuse looters who take only "necessity goods"".
[69] "I'm doing my job, I'm looking for looters".

periodo convulso la cámara pierde su legitimidad a la vez que la policía, confirmando su estrecha relación: la presencia y mirada de ambas ya no corrige el comportamiento. Tanto la policía como la cámara dejan de garantizar el orden y la ley: solo queda la supervivencia. De nuevo, la mirada pierde su poder, pero la cámara actúa retroactivamente, sancionando a las policías por no haber efectuado su deber. Aunque en determinadas circunstancias reine el sentimiento de impunidad y no habrá consecuencias para las acciones ilícitas, la cámara es el último garante del orden y el castigo, aunque éste llegue posteriormente.

En Nueva Orleans el Estado perdió su legitimidad institucional de un modo distinto a como ocurriera durante los disturbios de Los Ángeles: ya no era el resultado de la violencia objetiva hecha visible, sino de sentir que el Estado no había sido capaz de proteger a sus ciudadanos del desastre natural, gestionando mal la crisis. Cuando reina el caos, cuando se ha perdido todo, los ciudadanos también quebrantan el acuerdo que el Estado parece haber dinamitado, produciéndose una cierta anomia. En este ensamblaje específico -Huracán Katrina, Gobierno de Estados Unidos, los saqueadores, sus necesidades, la policía, la cámara de televisión, las imágenes, la impunidad- la pérdida de legitimidad del Estado y la policía reconfigura la agencia de la cámara y las habilidades que se suelen delegar en ella, pues se creó una situación donde la mirada (humana y tecnológica) perdió temporalmente su poder de corregir el comportamiento. El aparato ya no operaba eficazmente como un dispositivo de vigilancia y control *in situ* porque los actantes humanos con los que tradicionalmente se aliaba para ejercer ese poder estaban debilitados o ausentes. Este ejemplo permite comprender con mayor profundidad la politicidad de la cámara y cómo su agencia está siempre en relación dinámica con el entramado de actantes humanos y no-humanos que componen un ensamblaje social; y de qué modo *lo social* se compone específicamente en cada situación, no como un fundamento preexistente.

Como también ocurrió durante los disturbios de Los Ángeles, en Nueva Orleans los civiles se vieron obligados a armarse para proteger sus propiedades y vidas. Ante la falta de presencia policial, muchas personas se sintieron amenazadas y desprotegidas, lo que provocó que ellos mismos tuvieran que defenderse. Si bien esto parece ser una mera prolongación de la actitud tradicional americana con relación a las armas, es necesario prestar atención a un vídeo concreto de ese momento. En él, un hombre llamado Paul Gleeson admite, con orgullo, haber disparado a 38 saqueadores. A continuación, se puede leer la transcripción del vídeo de *I-Team Investigation* del canal 6 WDSU en el que se puede ver a Gleeson confesando doce días después del paso de Katrina:

Entrevistador:¿Tienes algún problema con saqueadores?
Gleeson: Ya no.
Entrevistador: Ya no, ¿pero antes sí?

Gleeson: Están todos muertos.
Entrevistador: ¿Qué ocurrió?
Gleeson: Les disparé.
Entrevistador: ¿A cuántos disparaste?
Gleeson: 38" (WDSU News, 2009, 01:30).[70]

En ese mismo vídeo una mujer, vecina del barrio donde ocurrieron los hechos, describe los disparos que se oyeron durante esos días, cómo vio a sus vecinos organizados como una milicia local, persiguiendo con sus rifles a personas que pasaban por ahí (Figura 52). Donnel Herrington fue una de las personas que sobrevivió a un ataque, de un agresor todavía desconocido, recibiendo un disparo que casi alcanzó su corazón cuando únicamente se paseaba por el barrio de Algiers Point. Henry Glover, también afroamericano, no tuvo la misma suerte y murió a manos de un policía. De este modo, estos episodios estuvieron marcados por un racismo, propiciado porque los ciudadanos tomaran la justicia con sus propias manos, "mientras los vecinos armados afirman que solo se estaban defendiendo la comunidad de los ladrones, otros testigos aseguran que el grupo perseguía a hombres negros, dirigiéndoles insultos racistas" (Thompson, 2009)[71].

Pese a que es difícil creer que Gleeson causó la muerte 38 personas, es sorprendente confesar tantos asesinatos, los haya causado o no. La misma impunidad con la que ha permanecido el agresor desconocido de Herrington se expresa en la falta de miedo a la hora de confesar estos crímenes. Cuando la Ley se desvanece, ciertas personas deciden imponer la suya unilateralmente, ejerciendo una *justicia* que no rinde cuentas ante nadie. Gleeson, como los individuos que posaban con su botín, parece no temer al poder de la cámara para castigar retroactivamente su actitud. Tras su difusión, el vídeo pasó a la jurisdicción del FBI, quien no pudo procesar a Gleeson porque ya había sido previamente deportado a Irlanda, de donde provenía. Estos casos son relevantes en el estudio de los crímenes compartidos porque las conductas analizadas se asemejan a difundir imágenes de un crimen propio a través de las redes sociales.

[70] "Entrevistador: Do you have any problems with looters?
Gleeson: Not anymore.
Entrevistador: Not anymore, but you did?
Gleeson: They are all dead.
Entrevistador: What happened?
Gleeson: We shot them.
Entrevistador: How many did you shoot?
Gleeson: 38".

[71] "While the neighborhood gunmen say that they were simply defending the community against thieves, other witnesses say that the group targeted black men and spewed racial epithets".



Figura 49. Saqueos durante el huracán Katrina (2005) I

Fotogramas de un reportaje en el que se puede ver a un hombre robando una televisión en un supermercado.
Fuente: ROSS ADAM (2017, 00:52).



Figura 50. Saqueos durante el huracán Katrina (2005) II

Fotograma del reportaje en el que uno de los saqueadores enseña al equipo de televisión lo que está robando.
Fuente: Jimjim (2007, 1:53).



Figura 51. Saqueos durante el huracán Katrina (2005) III

Fotograma en el que se puede ver a dos policías llenando un carro de la compra en un supermercado destrozado. Fuente: Mike Murphy (2009, 00:30).



Figura 52. Saqueos durante el huracán Katrina (2005) IV

Fotograma en el que se puede ver un cartel en el que se amenaza con disparar a los saqueadores que se acerquen. Fuente: WDSU News (2009, 00:04).

2.5.5 *SNUFF MOVIES*

Los conocidos como s*nuff movies* son un fenómeno que ha captado el interés del público, con un cariz de "leyenda urbana". Se trata de personas que graban abusos, agresiones sexuales, torturas y asesinatos para consumo propio o para venderlas en el mercado negro. Es un fenómeno que aparece con la videocámara y uno de los primeros autores en España en detectarlo fue Román Gubern, que habló de ello en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (1989) -aunque la edición que se ha manejado fue revisada y ampliada en 2005-, libro que inspiró a Alejandro Amenábar en su célebre *Tesis* (1996), que será analizado más adelante[72]. Los *snuff movies* suponen un precedente directo del contenido que circula hoy en día por la *deepweb*, pero también son otro precedente de los crímenes compartidos en redes pues implican una violencia infligida ante la cámara para ser vista por otras personas, aunque en este caso en un circuito reducido y cerrado para permanecer impunes:

> Las motivaciones del productor y del consumidor de *snuff movies* son muy diferentes: al productor le motiva preferentemente el lucro (independientemente de sus eventuales inclinaciones sádicas), mientras que al segundo le motiva solo el placer libidinal derivado del voyeurismo sádico. La complementaridad de ambos polos conduce al consumismo mercantilizado de la muerte humana como espectáculo fabricado ex profeso para ser vendido. Se ha debatido mucho si los *snuff movies* constituyen una fantasía, una leyenda urbana (atizada, según algunos, por sectores puritanos que quieren satanizar con ello toda la pornografía) o una realidad. Para comenzar a especular sobre esta cuestión es menester empezar por distinguir cuatro categorías diferentes de muertes filmadas o grabadas:
>
> 1. Las filmaciones o grabaciones periodísticas de ejecuciones judiciales, muertes accidentales o suicidios, que a veces se comercializan para exhibir en los telediarios o en compilaciones de carácter sádico, como algunas que hemos mencionado antes.
>
> 2. Las filmaciones o grabaciones de torturas o ejecuciones extrajudiciales en el curso de guerras o revoluciones (como las de Ruanda, Bosnia, Chechenia o Irak). Su destino puede ser similar a las imágenes del apartado anterior.
>
> 3. Las filmaciones o grabaciones de asesinatos por parte de sus asesinos, quienes las conservan para su placer personal, sin difundirlas. Este fue el caso de las imágenes registradas por Charles Ng y Leonard Lake, en el caso de Wylseyville antes relatado, y existen casos probados de asesinos en serie que han filmado o grabado la muerte de sus víctimas, pero nunca con la intención de comercializar sus imágenes, sino como recuerdo placentero o como trofeo de su actuación.
>
> 4. Filmaciones o grabaciones de asesinatos ejecutados por personas que se dedican luego a comercializar tales imágenes, para lucrarse con ellas. Éstos serían propiamente los verdaderos *snuff movies* (Gubern, 2005, pp.

[72] "Y esta visión cinematográfica de la muerte nos conduce de modo natural al género *snuff,* género necrófilo y sádico del que tuve noticia por vez primera en mi vida cuando, residiendo en 1977 en Los Angeles, presencié en un telediario la noticia del arresto de un hombre casado, buen padre de familia, que tenía un bungalow en una zona apartada y en cuyo interior filmaba a prostitutas que eran torturadas y asesinadas ante la cámara. Es decir, que había hecho realidad la ficción propuesta veinte años antes por Michael Powell en su *El fotógrafo del pánico.* [...] El *snuff cinema,* con sus matanzas reales ante la cámara de incautas prostitutas o aspirantes a actrices, constituye el punto de convergencia definitivo del cine de terror y del cine pornográfico *hardy,* a la vez, constituye su última frontera posible. Se trata del último estadio de la muerte violenta hecha espectáculo, que cuenta con tan extensa y gloriosa tradición en la cultura occidental: gladiadores del Coliseo, ejecuciones públicas, tauromaquia, boxeo, etc. Con la ventaja de que el *snuff cinema* permite reproducir una y otra vez el placer del voyeur, gracias a la conservación de sus imágenes sobre un soporte" (Gubern, 2005, p. 323).

342-343).

La aparición de este contenido violento está directamente ligada a la materialidad de las videocámaras, pues ya no es necesario que el celuloide sea revelado por terceros, como ocurría anteriormente. Ello actuaba como "freno técnico" a la hora de representar los crímenes con las cámaras analógicas -a no ser que se dispusiera de un laboratorio casero con la infraestructura imprescindible, además de los conocimientos técnicos mínimos, como en el caso del protagonista de *Peeping Tom*-. Así lo confirma Gubern: "el tránsito de la película fotoquímica, que requiere un laboratorio y un revelado que la hacen vulnerable, a la inmediatez de la videograbación favorece en la actualidad esta práctica criminal" (Gubern, 2005, p. 343). Resulta también fundamental la posibilidad de grabar imágenes sin límite temporal, erigiéndose el plano secuencia como apuesta estética clave de verosimilitud del género snuff:

> El plano secuencia con la cámara llevada a mano aparece como imperativo, algo que ocurre con frecuencia en los films sadomasoquistas, que captan la evolución ascendente de un castigo corporal sin cortes de montaje, como si el objetivo de la cámara escrutara científicamente el mecanismo de acción-reacción en un documental de laboratorio (Gubern, 2005, p. 344).

Como se verá a continuación a través de varios ejemplos cinematográficos, el uso de la cámara en los crímenes va expandiéndose y los *snuff movies* empiezan a ser un objeto cultural que entra en los debates sociales del momento, y a representarse como práctica social, aunque siempre conservando ese aura de leyenda: "seguimos sin saber a ciencia cierta si el cine snuff constituye un fantasma colectivo, una leyenda urbana o una realidad macabra oculta en los sótanos clandestinos de la criminalidad moderna (Gubern, 2005, p. 346). Así:

> Resulta imposible escribir una historia solvente del cine snuff en razón de su clandestinidad, pues el snuff cinema es el equivalente de lo que fue el cine pornográfico prohibido hasta los años setenta y cuya historia solo se puede reconstruir fragmentariamente, a través de los archivos policiales (Gubern, 2005, p. 323).

De este modo, las producciones audiovisuales que surgen en este periodo suponen un material de análisis muy adecuado para entender el uso de la videocámara y las nuevas dinámicas que se generan a su alrededor. La primera película de este período encontrada en la que existe una relación entre la cámara y la muerte es *Henry, retrato de un asesino* (1986), que narra la historia de un asesino en serie, Henry, y su compañero de piso Otis, dos *outsiders* los cuales matan gente por diversión y como forma de descargar sus frustraciones. Al ir a comprar una nueva televisión a un garaje donde venden aparatos robados (Figura 53), Otis ve una videocámara por primera vez en su vida:

> Otis: ¿Qué es esto?
> Vendedor: Una cámara
> Otis: ¿Qué?

Vendedor: Se trata de una cámara de vídeo incorporada, basta poner la cinta y ya está.
Otis: ¿Se hacen películas con esto?
Vendedor: ¿Para qué la quieres si no? (McNaughton, 1986, 41:00).

El vendedor acaba siendo una víctima más de la pareja, que roba la cámara y la usa por primera vez en su casa con la hermana de Otis, el cual graba cómo Henry baila y se besa con ella (Figura 54). El público accede en primer lugar a esta escena como espectador de la pantalla de televisión a la que la cámara está conectada por un cable, mostrando en directo la borrosa imagen. Es la primera vez que estas personas se ven en una televisión y que acceden a esta forma de autoscopia en movimiento. Otis prueba la cámara en la calle en un par de ocasiones y vemos la escena desde el visor por el que mira; una imagen recortada en los márgenes, con un tono azulado y una cruz en el medio. El espectador accede a su único crimen grabado cuando Henry y Otis lo ven en el televisor de su casa después de perpetrarlo (Figuras 55 y 56). Se trata de un plano secuencia en el salón de una familia. El marido está en el suelo maniatado y Otis tortura a su mujer en el sofá, dicidéndole que salude a cámara mientras le sujeta la mano. Mientras, Henry graba la escena y su reflejo se puede observar en un espejo situado detrás de Otis. El hijo adolescente de la pareja llega a casa y Henry deja la cámara en el suelo para capturarlo y matarlo, todo lo cual queda grabado sin que haya que apretar ningún botón o dar vueltas a una manivela. Cuando Otis asesina a la mujer coge la mano de su cadáver y dice "¡Hola! Saluda a mi amigo" (McNaughton, 1986, 56:00). Toda la escena transcurre entre las risas de ambos, a diferencia del resto de sus homicidios, por lo que parece que la cámara supone un elemento que añade un componente lúdico al crimen, mientras que el hecho de saludar a cámara se asemeja a los códigos de un vídeo casero familiar. Cuando el vídeo acaba, Otis quiere volver a verlo y rebobina con su mando a distancia, pasando a ver la imagen a cámara lenta.

Escenas más tarde, la cámara se rompe y no vuelven a adquirir otra, por lo que, a diferencia de otras películas que se analizarán a continuación, ésta no es un elemento constitutivo de la trama, sino más bien un objeto que aparece en sus vidas y participa de su rutina homicida. Como su día a día consiste en matar, lo más lógico es que registren también ese crimen. Además, en ningún momento se preocupan por la policía, ni existe una trama paralela en la que se les persiga por sus crímenes. Así, Otis y Henry no albergan preocupación alguna por la cinta del crimen múltiple y capturarlo sería meramente una continuación de su normalidad, de su *ethos*, sin suponer un riesgo para su impunidad -como ocurría en el *vídeo de los Scorpions*-.

Por otro lado, es significativo que Otis no conozca este objeto, pues ello indica que todavía

no forma parte de la cotidianeidad de esa sociedad. Flusser escribió sus ensayos en 1983 y 1985, pero ya preveía en ese momento la semilla de lo que estaba por venir, incluso cuando los nuevos avances tecnológicos de la cámara eran todavía desconocidos para una gran parte de la población. El asombro de Otis de poder hacer películas con una cámara es muy significativo pues de repente él, un *outsider*, puede generar imágenes en movimiento y pasar al otro lado de la pantalla de la televisión, algo que hasta la aparición de la videocámara era inconcebible como posibilidad representacional, mientras ahora lo impensable es un mundo sin cámaras por todas partes.



Figura 53. Henry, retrato de un asesino (1986) I

Fotograma de *Henry, retrato de un asesino* (1986) la escena en la que Otis le pregunta al vendedor de bienes robados qué es ese objeto: una videocámara. Fuente: McNaughton (1986, 41:00). Captura propia.



Figura 54. Henry, retrato de un asesino (1986) II

Fotograma de la escena en la que Henry y Otis prueban la cámara en su casa por primera vez. Fuente: McNaughton (1986, 45:00). Captura propia.



Figura 55. Henry, retrato de un asesino (1986) III

Fotograma de la escena en la que Henry y Otis ven en la televisión de su casa el vídeo que han grabado del asesinato de una familia. Otis controla el vídeo y lo rebobina con el mando a distancia. Fuente: McNaughton (1986, 56:40). Captura propia.



Figura 56. Henry, retrato de un asesino (1986) IV

Fotograma del vídeo en el que se puede ver a Henry reflejado en el espejo del fondo mientras graba a Otis agredir sexualmente a una mujer. Fuente: McNaughton (1986, 55:00). Captura propia.



Figura 57. El silencio de los corderos (1991)

Fotogramas de la secuencia de *El silencio de los corderos* (1991) en la que el asesino en serie Buffalo Bill se graba con su videocámara después de maquillarse. Fuente: Demme (1991, 1:35:40). Captura propia.

En la película, *El silencio de los corderos* (1991), el asesino en serie Buffalo Bill secuestra y mata mujeres con el objetivo de desollarlas y confeccionar una piel de mujer con la que vestirse. La videocámara aparece en una escena en la que Buffalo Bill se maquilla y viste para grabarse desnudo, escondiendo sus genitales mientras posa mirando a cámara, como si ésta confirmara su proceso de transformación (Figura 57). Mientras tanto, su próxima víctima grita desesperada, encerrada en un pozo cerca de él pero, aunque deje constancia visual de sus actos, documentar este proceso, aunque le incrimine, parece simplemente una prolongación de su normalidad homicida.

Benny's Video (1992) de Michael Haneke sigue a Benny, un chico de 14 años de una familia adinerada obsesionado con grabar el mundo con su videocámara. La película empieza con un vídeo de la matanza de un cerdo en una granja en primer plano que él mismo grabó. Sabemos que se trata de un vídeo por la textura de la imagen y porque se rebobina la imagen hasta ver de nuevo la muerte del animal, ahora ralentizada. Benny tiene una televisión en su habitación y estanterías repletas de VHS, así como una videocámara conectada a un monitor con la que graba la calle en directo día y noche. Acude regularmente a un videoclub -le fascina el contenido violento que se muestra en las televisiones de la tienda-, donde conoce a una chica de su edad. Cuando sus padres se ausentan durante un fin de semana, Benny invita a la chica a casa. Le enseña su equipo de vídeo y la película del cerdo, y cambia de canal el monitor que enfoca la calle y con otra videocámara la enfoca a ella, que se ve a sí misma en la pantalla (Figura 58).

Hablan de si han visto alguna vez un cadáver y Benny le pregunta si quiere ver algo, y saca la pistola de matanza que robó. La carga y reta a la joven a apretar, pero ella no quiere (Figura 59). Él la llama cobarde. Ella dice "Cobarde tú. Aprieta tú. Cobarde" (Haneke, 1992, 26:50). Benny dispara y ella cae al suelo. La chica se arrastra y grita. Benny intenta ayudarla pero se agobia con los gritos y descarga dos tiros más hasta que muere. Podría haber sido un mero accidente, pero después la asesina, reproduciendo la matanza del cerdo con el mismo instrumento y grabada por la misma videocámara. Toda la secuencia se ve en el monitor de la cámara de la habitación, de un plano fijo de la pantalla (Figura 60). Benny deja ahí el cadáver, se come un yogur y se pone a hacer los deberes, tras lo cual, limpia la escena, pero en ningún momento le importa que la cámara esté grabándolo todo. No lo hace con conciencia de que la cámara está ahí, no lo hace para ella. Benny vive en la dinámica de grabarlo todo, de tener constantemente la cámara encendida, puesto que es materialmente posible; una cinta permite

grabar durante un tiempo prolongado y la retransmisión en directo a un monitor es infinita, como en las CCTV.

Posteriormente, Benny se graba completamente desnudo con manchas de sangre en la piel, enfocándolas directamente. Las toca y esparce por su piel, se acaricia los pezones, mezclándose lo erótico con la morbosidad por la muerte. Enfoca el cadáver de la chica, le baja la falda y le da la vuelta, tras lo cual ve el vídeo que acaba de grabar en su televisión (Figuras 61 y 62). La cámara no lo incitó a matar, pero tampoco siente el registro como algo negativo, al contrario, está fascinado con la muerte y poder grabarla, por lo que ni destruye la cinta ni se libra de su cuerpo. Henry y Otis tienen una rutina homicida y grabar asesinatos es una continuidad de ello. Por su parte, Benny graba constantemente todo y por tanto registra también la muerte y el cadáver de la joven.

Hacia el final de la película, el padre de Benny se sienta en su cama y le pregunta por qué lo hizo y él responde que "No sé, quería saber cómo era, supongo" (Haneke, 1992, 1:33:00). Al final Benny confiesa a la policía y, al salir del interrogatorio, se cruza con sus padres en el pasillo de la comisaría. El último plano de la película, en el que además transcurren los créditos, es de un monitor de seguridad que graba ese pasillo. En *Benny's Video,* la propia palabra *vídeo* está ya en el título, y toda la narrativa gira alrededor de la videocámara y la televisión. Hay tantos planos de éstos durante la película que estos aparatos constituyen un personaje más y tienen una presencia central en la trama: una muestra más de cómo la cámara va permeando en la vida y en los guiones cinematográficos. De este modo, *Benny's Video* presenta un complejo entramado socio-técnico conformado, entre otros, por Benny, la videocámara y su materialidad, la televisión, el monitor, la joven víctima, la pistola de matanza, el vídeo de la matanza del cerdo (como precedente referencial), los padres de Benny y el contenido violento mostrado en el videoclub. La película demuestra cómo la "materialidad de la videocámara habilita nuevas prácticas y fenómenos sociales, en este caso, la grabación de un asesinato como parte de la rutina de Benny de registro constante y su fascinación por la muerte.



Figura 58. Benny's Video (1992) I

Fotograma de *Benny's Video* (1992) en el que Benny graba a la joven con su videocámara en circuito cerrado, por lo que ella puede verse simultáneamente en el monitor Fuente: Haneke (1992, 16:30). Captura propia.



Figura 59. Benny's Video (1992) II

Fotograma en el que la joven apunta a Benny con el arma.
Fuente: Haneke (1992, 26:50). Captura propia.



Figura 60. Benny's Video (1992) III

Fotograma en el que se ve el monitor retransmitiendo la imagen en tiempo real de Benny ejecutando a la joven. Fuente: Haneke (1992, 27:40). Captura propia.



Figura 61. Benny's Video (1992) IV

Fotograma en el que se ve en primera persona a través de la cámara cómo Benny graba el cadáver de la joven. Fuente: Haneke (1992, 39:00). Captura propia.



Figura 62. Benny's Video (1992) V

Fotograma en el que Benny ve en su monitor las imágenes que acaba de grabar del cadáver. Fuente: Haneke (1992, 39:30). Captura propia.



Figura 63. Historias del Kronen (1995) I

Fotograma de *Historias del Kronen* (1995) en el que Pedro graba con su videocámara a sus amigos bailando de fiesta. Fuente: Armendáriz (1995, 1:18:38). Captura propia.

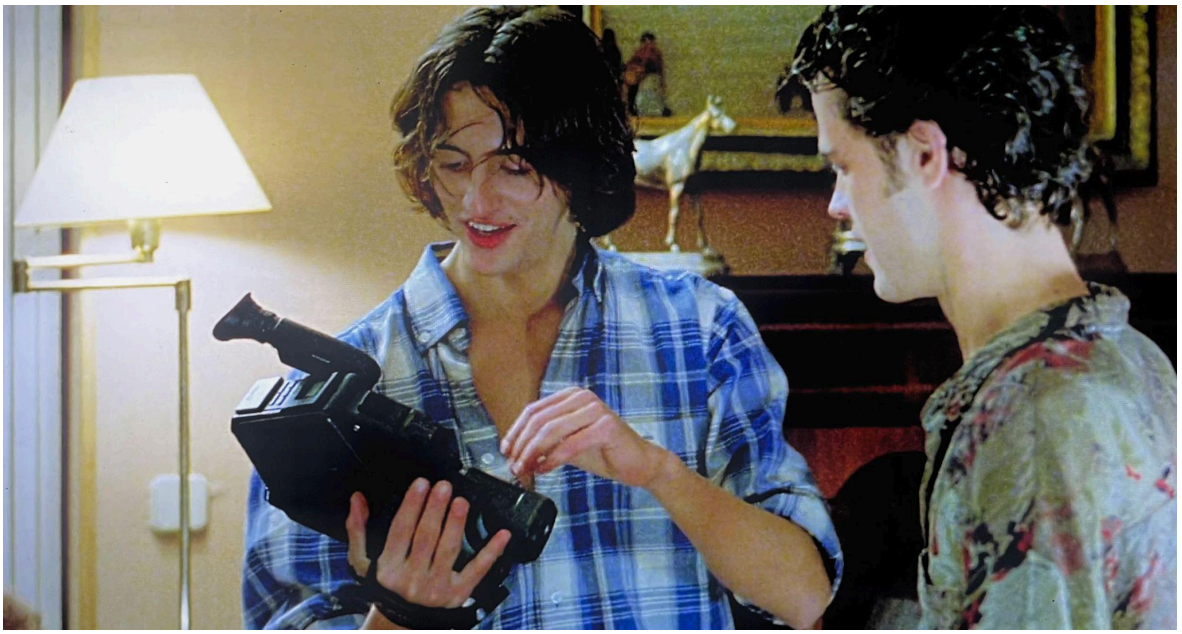


Figura 64. Historias del Kronen (1995) II

Fotograma en el que Carlos le pregunta a Pedro cómo funciona la videocámara. Fuente: Armendáriz (1995, 1:19:00). Captura propia.



Figura 65. Historias del Kronen (1995) III

Fotograma del vídeo en primera persona en el que Carlos intoxica fatalmente a Pedro con alcohol. Fuente: Armendáriz (1995, 1:22:00). Captura propia.

Historias del Kronen (1995), dirigida por Montxo Armendáriz, sigue a Carlos y su grupo de amigos por las noches madrileñas durante un verano. La violencia y la relación con el cine y los medios de comunicación está presente durante toda la película, por ejemplo, cuando la familia de Carlos come reunida viendo el telediario, en el que se informa sobre diversas agresiones sexuales. Carlos y sus amigos van a ver *Henry, Retrato de un asesino* al cine y éste se excita viendo las imágenes de prostitutas muertas. Su amigo Roberto y él vuelven a ver la película en el televisor de su casa, entre risas y miradas fascinadas ante la violencia explícita -precisamente la escena en la que Henry y Otis asesinan al vendedor de aparatos electrónicos robados-. Carlos le pide que rebobine la escena del asesinato y Roberto le pregunta si sabe si es cierta la leyenda de los *snuff movies* y dónde se pueden conseguir.

La videocámara no aparece hasta el final de la película teniendo un papel fundamental en el trágico desenlace de la trama. Todo el grupo de amigos va a casa de Pedro por su cumpleaños. Éste les recibe directamente grabando con su cámara, pues se trata de un evento especial que tiene sentido que quede grabado. Todos, menos Pedro que padece de una enfermedad cardiaca, empiezan a drogarse desenfrenadamente. Como se puede observar en la Figura 63, Pedro graba todo lo que ocurre. Carlos le pide la cámara, pero no sabe cómo funciona -como Otis, nunca había tenido en su mano una videocámara- y le pregunta a Pedro "¿Y esto cómo va?" (Figura 64). A lo que éste responde: "Ya está grabando" (Armendáriz, 1995, 1:18:50). A partir de entonces se comienza a ver las imágenes grabadas por la videocámara en un plano secuencia de casi cinco minutos sin cortes. Carlos y Roberto se alternan la cámara y van dejándola apoyada en distintos lugares. Bailan, esnifan cocaína, graban a una pareja de amigos besándose y teniendo sexo en una habitación e incluso Carlos masturba a Roberto en el jardín, excitados por la escena de sexo que acaban de presenciar. Acto seguido entran de nuevo en el salón, donde Pedro está sentado tranquilamente en el sofá:

Roberto: ¿Tú qué, estás completamente sobrio el día de tu cumpleaños?
Carlos: Venga, vamos a animarle. Un poco de alcohol no te va a hacer daño, ¿no?
Roberto: Venga, vamos a beber.
Pedro: Eh, que estoy bien así.
Carlos: Eh Roberto, Roberto, vamos a atarle.
Roberto: Sí!, eso le encanta.
Amigo 1: No seáis cabrones, dejadme en paz.
Carlos: Ey pilla la cámara. Venga, vamos a beber un poquito…. Eso es… Venga, vamos a beber un poco. Wooo! Así luego te ves bebiendo.
Pedro: Carlos venga para.
Carlos: Que no pasa nada. Wooo. Mira Roberto mira, se está empalmando
Pedro: Carlos para.
Carlos: Venga, un poquito más Pedro.
Pedro: Déjame tío por favor.
Carlos: Que no pasa nada joder, venga Pedro. Venga un poquito más.
(Se atraganta)

Carlos: Venga que ya queda poco.
Amigo 1: Ya basta
Amigo 2: ¿Qué estáis haciendo, troncos?
Carlos: Nada joder, que es solo whiskey. Pedro que es solo whiskey
Amiga 1: Hostia, ¿qué pasa?
Carlos: Que no pasa nada joder. Pedro venga reacciona, a ver despierta, venga despierta. Pedro di algo joder (Armendáriz, 1995, 1:22:00).

El grupo de amigos recoge a Pedro del suelo y lo llevan al hospital, mientras la cámara se queda grabando en el suelo. Carlos se ríe durante toda la escena mientras él y Roberto emborrachan a Pedro a propósito (Figura 65), aduciendo que lo hacen para que se lo pase bien, pero siendo perfectamente conscientes de que era algo potencialmente peligroso para él, pero Pedro acaba falleciendo en el hospital. De hecho, que hubiera un riesgo es el factor determinante del acto y los que únicamente disfrutan con ello son Carlos y Roberto. No tenían la intención de matarle, pero por producir esa humillación por y para la cámara, acaba ocurriendo. Sin ella, o no habría tenido lugar la broma, o seguramente ésta habría acabado antes, por lo que se trata de un ejemplo primerizo de cómo este objeto produce y simultáneamente agrava situaciones, aunque todavía no se lleven a cabo estos actos para compartirlos públicamente.

En el hospital, Carlos se muestra preocupado por la cinta y afirma que hay que recuperarla, ante lo cual Roberto replica "¿Eso es lo único que te preocupa? Eres un cobarde que no sabe más que mentir", y Carlos dice sonriendo, "¿no querías una *snuff movie*?" (Armendáriz, 1995, 1:24:30). En la última escena de la película, Carlos y Roberto ven el vídeo de la fiesta, conectando la videocámara a la televisión. La discusión sobre qué hacer con la cinta, si entregarla o no, les lleva a pelearse impetuosamente fuera de campo de la cámara, culminando en un final abierto en el que cabe la posibilidad de que un amigo mate al otro. La cinta, las imágenes de un crimen generadas por una videocámara, originan una violencia ulterior y, quizás, una nueva muerte.

Historias del Kronen establece un vínculo entre la visión de la violencia en los medios de comunicación y su reproducción en la realidad, algo que en los *media studies* se denomina "tesis de la imitación", la cual:

> Establece con claridad la tendencia imitativa que la representación del crimen puede generar en la sociedad: sociedades donde el crimen se convierte en una "dieta básica" del cultivo televisivo, se vuelven necesariamente más violentas (Aladro, 2005, pp. 146-147).

Si bien está claro que los medios establecen imágenes y referencias, normalizan discursos y prácticas, la relación causal entre ver productos audiovisuales violentos y llevar a cabo ese tipo de actos es cuestionable para algunos teóricos de la criminología más reciente. Según el

criminólogo Majid Yar los *effects studies*, en los que se intenta identificar de qué forma la exposición a representaciones de violencia y de crimen afecta a los comportamientos de los espectadores, se han dejado de lado por su reduccionismo psicológico y su falta de rigor metodológico, además de negar una capacidad de agencia a los sujetos (Yar, 2012, p. 3). Independientemente de ello, está claro que la aparición de la cámara es un elemento clave en la reproducción de la violencia que aparece constantemente en la cultura mediática. Ésta forma parte del entramado de actantes y sus interrelaciones durante la película: Carlos, Roberto, Pedro, su condición médica, las drogas, la videocámara, el acto de emborracharlo, el contexto de violencia mediatizada, la película *Henry, retrato de un asesino* y la leyenda de los *snuff movies*. En este caso la cámara no solo documenta sino que configura la situación, y su agencia queda manifiesta en su capacidad de transformar la interacción entre los jóvenes.

Tesis (1996) de Alejandro Amenábar es seguramente la película más conocida, al menos en España, sobre los *snuff movies*. La película tiene como protagonistas a Ángela y Chema, dos alumnos de imagen y sonido en la Universidad Complutense de Madrid. Ella está realizando una tesis doctoral sobre la violencia en el audiovisual y Chema está obsesionado con la violencia, coleccionando películas que la representan de diversas formas. A petición de Ángela, su director de tesis, Figueroa, acude al archivo de la facultad a buscar material audiovisual explícitamente violento para su investigación. Figueroa encuentra una sala secreta en el sótano donde hay decenas de VHS y va a una sala de la universidad a visionar lo que contiene, pero fallece delante de la proyección, entendiéndose que lo que ha visto es tan terrible que le acaba matando. Ángela encuentra el cadáver y roba la cinta. Ella ve el vídeo con Chema descubren que se trata de la brutal tortura y asesinato de Vanesa, una estudiante de la facultad que desapareció dos años antes (Figura 66). A partir de ese momento, toda la trama gira alrededor de encontrar al dueño de la cámara que produjo esas imágenes, que pertenecerá al asesino; -quien además ha editado escenas para que no se oiga su nombre en boca de la víctima-. Ya tienen la prueba audiovisual de que un asesinato se cometió, aunque no un cadáver, así que examinan una serie de factores técnicos y materiales de la imagen de la cinta como el zoom digital para descubrir -gracias a manuales de instrucciones y el conocimiento del tipo de tecnología disponible en cada momento- que la única cámara con esa funcionalidad del zoom era SONY XT-500 Hi8 Pro, nombre específico que aparecerá en diversos momentos de la película (Figura 67). Ángela y Chema sospechan de Bosco, quien tiene una cámara como esta (Figura 68). Finalmente, Bosco resultará ser el asesino en connivencia con un profesor de la Universidad, Castro, los cuales han producido decenas de *snuff movies* y los almacenan en un

sótano del archivo de la facultad. En un momento dado, Ángela entrevista a la mejor amiga de Vanesa -novia de Bosco- y ésta define lo que son los *snuff movies*:

> Eligen a una persona cualquiera, la raptan, la torturan, la matan y lo graban con una cámara de vídeo. No hay efectos de montaje ni de maquillaje, se hace todo en un plano secuencia. Aquel tío estaba obsesionado con el snuff. Vanesa y yo empezamos a asustarnos porque él hablaba muy en serio de lo fácil que era hacer una película de esas (Amenábar, 1996, 1:16:00).

Para acercarse a él, Ángela entrevista a Bosco con la videocámara de éste, en unas escenas de mucha tensión y de una gran intimidad. Más tarde, él aparece en su casa con la excusa de grabar los contraplanos y ahora es él quien la enfoca a ella (Figura 69) -situándose ante la cámara como antesala previa al final de la película cuando Bosco intenta a hacer un *snuff movie* con la tortura y muerte de Ángela-. En otro momento de *Tesis*, Ángela se despierta y no sabe si está imaginándose a alguien en la habitación, pero esa presencia no es un cuerpo, sino el visor rojo de la cámara (Figura 70), un objeto que, en el contexto de la película, se convierte en un índice claro de peligro -más tarde se tendrá conocimiento que fue Chema quien la grabó de noche, también gracias a una nueva funcionalidad técnica-. Ángela sufre dos intentos de asesinato para convertirlo en un *snuff movie*: primero Castro, en el sótano de la facultad, y luego Bosco, en el garaje de su propia casa. Cuando ambos maniatan a Ángela, lo primero que hacen es colocar la cámara delante de ella antes de matarla (Figuras 71 y 72). Cuando en el primer intento de asesinato Chema salva a Ángela disparando a Castro tras un forcejeo, y su muerte queda capturada por la cámara que ya estaba grabando. Mientras que, en la escena final del garaje, Bosco también cuida la puesta en escena y la iluminación, y dice "Mira a la cámara, por favor" (Amenábar, 1996, 1:54:00); y hasta que no está todo preparado no la empieza a torturar. Cuando Ángela consigue zafarse de sus ataduras y disparar a Bosco con una pistola, como la cámara ya estaba grabando, su muerte también queda grabada -y el espectador la ve únicamente desde la perspectiva de la propia videocámara (Figura 73)-.

En *Tesis,* a diferencia de los ejemplos que se han visto hasta ahora, la cámara es fundamental para la trama de la película, ya que toda la narrativa y conflictos se articulan alrededor de este objeto, aunque la centralidad que tiene el modelo particular de la cámara revela todavía un universo donde éstas todavía escasean. Así, ésta no es solo un actante fundamental en el ensamblaje de los *snuff movies* (Latour, 1998), sino del propio guión, donde son centrales las cuestiones materiales sobre la cámara como el zoom digital o la grabación nocturna. Como describen en la propia película, el formato ideal para que el *snuff movie* sea más verosímil es grabarlo en un largo plano secuencia, algo que solo permite la videocámara por sus características técnicas. De hecho, las muertes de Castro y Bosco quedan grabadas

porque la cámara sigue grabando aunque el operador ya no la esté manejando. Durante el transcurso de la película los personajes actúan constantemente con todo tipo de aparatos: televisores, mandos de control remoto, reproductores de vídeo, grabadoras y reproductoras de cintas de sonido, mesas de edición, cintas de vídeo y másteres originales de las grabaciones o, incluso los manuales de instrucciones de las cámaras, que les ayudan a averiguar qué cámara usaba el asesino. Resulta también interesante comprobar la separación que existía todavía entre cámaras y teléfonos, pues también se realizan diversas llamadas con teléfonos fijos y cabinas telefónicas, o la imposibilidad de comunicación cuando se intenta llamar a una persona que no está en casa. Las grabaciones de seguridad, también en formato vídeo pero en circuito cerrado, son fundamentales para el avance de la narrativa. La cámara es por tanto simultáneamente un utensilio de vigilancia que disuade del comportamiento delictivo y una herramienta cuya disponibilidad participa del hecho de cometer y grabar crímenes, como parte de un complejo ensamblaje de actantes: Ángela, Chema, Figueroa, Bosco, Castro, la cámara SONY XT-500 Hi8 Pro, las motivaciones económicas, el disfrute con la violencia, las cintas de vídeo (VHS y másteres), televisores, mandos a distancia, grabadoras de sonido, mesas de edición, el visor rojo de la cámara, cámaras de vigilancia, los sótanos y el garaje como escena del crimen.



Figura 66. Tesis (1996) I

Fotograma de la película *Tesis* (1996) del *snuff movie* en el que se ve la tortura a una joven, que Ángela y Chema más tarde descubrirán que era estudiante de su facultad de imagen y sonido. Fuente: Amenábar (1996, 28:00). Captura propia.



Figura 67. Tesis (1996) II

Fotograma en el que se ve un primer plano de la cámara con la que se grabó el *snuff movie*, el modelo XT-500 de Sony, al que se harán varias referencias durante la película. Fuente: Amenábar (1996, 32:41). Captura propia.



Figura 68. Tesis (1996) III

Fotograma en el que Bosco sujeta la cámara que supuestamente se utilizó para realizar el snuff y que le convertirá en el principal sospechoso. Fuente: Amenábar (1996, 33:00). Captura propia.



Figura 69. Tesis (1996) IV

Fotograma de la escena en la que Bosco acude a casa de Ángela para grabar los contraplanos de la entrevista. Fuente: Amenábar (1996, 49:00). Captura propia.



Figura 70. Tesis (1996) V

Fotograma de la representación de la pesadilla de Ángela, en la que se imagina una cámara grabándola de noche. Fuente: Amenábar (1996, 1:02:00). Captura propia.



Figura 71. Tesis (1996) VI

Fotograma de la escena en la que el profesor Castro prepara la cámara para capturar el asesinato de Ángela. Fuente: Amenábar (1996, 1:30:54). Captura propia.



Figura 72. Tesis (1996) VII

Fotograma en el que Bosco prepara la puesta en escena antes de grabar el *snuff movie* de la tortura y muerte de Ángela. Fuente: Amenábar (1996, 1:54:00). Captura propia.



Figura 73. Tesis (1996) VIII

Fotograma en primera persona de la videocámara que captura el instante en el que Ángela dispara a Bosco. Fuente: Amenábar (1996, 1:56:00). Captura propia.

Y, a la vez, que aparecen los *snuff movies*, también se comienza a ver reflejado en el cine el hecho de grabar muertes en primera persona para venderlas a los medios o para alcanzar reconocimiento. Uno de los primeros ejemplos de ello es *Kika* (1993), de Pedro Almodóvar, protagonizada por Veronica Forqué, Peter Coyote y Victoria Abril y donde en un plano aparece el póster de la película *Peeping Tom*. Victoria Abril interpreta al personaje de Andrea Caracortada, una extravagante periodista sensacionalista que tiene un programa en televisión titulado "Lo peor del día". Entre el exquisito vestuario, confeccionado por Jean-Paul Gaultier para la película, destaca un traje con cámara de vídeo incorporada en la cabeza, luces en los pechos y un control en el brazo (Figuras 74 y 75). Caracortada utiliza este traje para grabar entrevistas, parodiando el acoso mediático de la prensa sensacionalista: "¿Necesitas más pruebas de lo que soy capaz con tal de hacer una entrevista?" (Almodóvar, 1993, 1:39:00). En una de las escenas del final se enfrenta Nicholas, el asesino múltiple, intentando hacerle una entrevista mientras se desangra (Figuras 76 y 77), priorizando la exclusiva a la vida del homicida: "Dime solo sí o no. Dimelo con la cabeza. Después te llevaré al hospital, te lo prometo. Todos los crímenes de los que has escrito los has cometido tú, ¿verdad?" (Almodóvar, 1993, 1:41:45). Caracortada le apunta simultáneamente con la cámara y con un revólver. Aunque la dirección de ambas coincide, la perspectiva todavía no es exactamente la misma, como sí ocurrirá en varios crímenes grabados con *smartphones*. En la película de Almodóvar, la cámara de Caracortada se ha reducido tanto en su tamaño que puede llevarla en la cabeza, sin necesidad de sujetarla con las manos ni de más operadores. También puede filmar todas las escenas sin parar la grabación, además de registrar simultáneamente imagen y sonido. En *Kika* aparece también otra cámara de vídeo, la de un voyeur que desde un balcón lejano puede hacer zoom para espiar a Kika, presenciando su violación; una grabación que Caracortada obtiene y transmite en su programa.

El siguiente ejemplo de este fenómeno se ve reflejado en la película *Copycat* (1995), centrado en los asesinatos cometidos por un asesino en serie, Peter Foley, quien imita los crímenes de otros célebres asesinos reales como Ted Bundy, Son of Sam o Jeffrey Dahmer. Helen Hudson es una psicóloga criminal especialista en asesinos en serie, con la que Peter Foley está obsesionado y con la que "dialoga" a través de los crímenes que comete. La videocámara forma parte del ritual de Foley a la hora de elegir sus víctimas, pero también porque las fotografía o graba en vídeo, para después manipular digitalmente las imágenes en su ordenador (Figuras 78, 79 y 80)-. El asesinato con el que espera ser catapultado a la fama es el de la propia Hudson. Cuando la secuestra, Foley prepara un vídeo para la policía que está

investigando su caso en el que muestra claramente su rostro al lado del cuerpo inconsciente de Hudson (Figura 81); ya que no solo no le importa incriminarse, sino que busca claramente el reconocimiento a través de sus actos criminales, considerando que "el asesinato se puede convertir en un arte" (Amiel, 1995, 1:23:15) -una idea que repetirá el asesino de *Guns Akimbo* (2019), pero con la representación de un homicidio con un *smartphone*-. En una de las escenas finales recrea la escena en la que ella casi muere a manos de otro asesino en serie al inicio de la película, grabando la escena con su cámara mientras explica claramente sus intenciones (Figura 82):

> Mira el lado bueno del asunto. Voy a convertirte en la víctima más famosa del mundo. ¿Adivinas en qué me convierte a mí eso? ¿Sabes que se han escrito más libros sobre Jack el Destripador que sobre Abraham Lincoln? Es un mundo enfermo, ¿verdad, Helen? (Amiel, 1995, 1:44:15).

Como ha sido constatado, los *snuff movies* aparecen paralelamente a la difusión de la cámara como utensilio de vigilancia, aunque suponen una alianza con este objeto totalmente opuesta. Ello se puede relacionar con la célebre idea de Ludwig Wittgenstein (1999) de que *el significado de una palabra es su uso en el lenguaje*, que encapsulaba una transformación radical en la forma de entender el lenguaje: ya no como un sistema cerrado de correspondencias entre signos y objetos, sino como una práctica social donde el sentido emerge del uso contextual. Del mismo modo, se puede pensar la cámara no como un mero instrumento técnico para capturar la realidad, sino como una herramienta cuyo "significado" no es estable ni fijo, sino que se resemantiza dependiendo del uso que se le da. Esta fluidez en los significados de la cámara continuará con su digitalización, multiplicándose sus posibilidades de vigilancia, pero también las de su uso en el crimen.



Figura 74. Kika (1993) I

Fotograma de *Kika* (1993) de la escena en la que Andrea Caracortada entrevista violentamente a Kika.
Fuente: Almodóvar (1993, 1:05:00). Captura propia.



Figura 75. Kika (1993) II

Fotograma del primer plano que muestra la movilidad de la videocámara del traje de Andrea Caracortada, que gira de un lado a otro con los controles situados en su su brazo..
Fuente: Almodóvar (1993, 1:06:00). Captura propia.



Figura 76. Kika (1993) III

Fotograma de la escena en la que Andrea Caracortada intenta que Nicholas confiese sus crímenes mientras le apunta con su revólver y su cámara. Fuente: Almodóvar (1993, 1:40:30). Captura propia.



Figura 77. Kika (1993) IV

Fotograma en el que se puede ver a Nicholas desangrándose en el suelo con la cámara de Caracortada intentando conseguir un primerísimo plano del instante mortal. Fuente: Almodóvar (1993, 1:42:00). Captura propia.



Figura 78. Copycat (1995) I

Fotogramas de la película *Copycat* (1995) en los que se aprecia la habitación del asesino, Peter Foley. En la primera imagen se ve una videocámara conectada al televisor con la imagen de su próxima víctima. En la segunda, fotografías tomadas de sus propias escenas del crimen. Fuente: Amiel (1995, 50:20). Capturas propias.

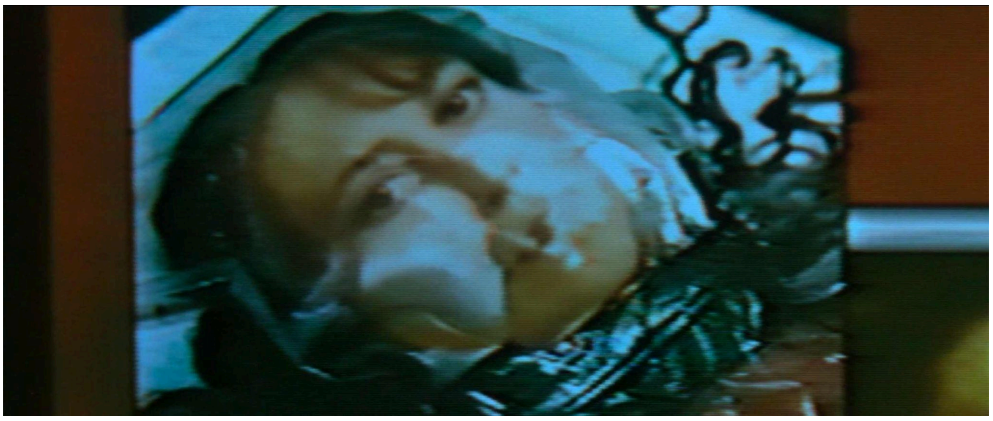


Figura 79. Copycat (1995) II

Fotograma de la película *Copycat* (1995) en el que Peter Foley manipula digitalmente las imágenes de su víctima intercambiando su cara por la de Helen Hudson, célebre autora sobre el fenómeno de los asesinos en serie con la que está obsesionado. Fuente: Amiel (1995, 57:45). Captura propia.



Figura 80. Copycat (1995) III

Fotograma de la película *Copycat* (1995) en las que se ve un primer plano de Peter Foley grabando con su videocámara a mujeres tomando el sol en un parque, eligiendo su próxima víctima. Fuente: Amiel (1995, 57:45). Captura propia.



Figura 81. Copycat (1995) IV

Fotograma de la película *Copycat* (1995) de un televisor reproduciendo un vídeo en el que Peter Foley enseña conscientemente su cara por primera vez al lado del cuerpo de Helen Hudson tras drogarla para secuestrarla. Fuente: Amiel (1995, 1:41:40). Captura propia.



Figura 82. Copycat (1995) V

Fotogramas de la película *Copycat* (1995) en los que Peter Foley graba a Helen Hudson colgando del techo en un baño. Foley, con el objetivo de llegar a ser famoso por sus crímenes, ha recreado la escena en la que otro asesino en serie ya intentó matar a Hudson. Fuente: Amiel (1995, 1:44:10). Captura propia.

2.6 LA CÁMARA DIGITAL

En 1990 se comenzaron a comercializar las primeras cámaras digitales, pero no fue hasta 1999, cuando Nikon produce la primera cámara DSLR (en inglés Digital Single Lens Reflex) que "comienza el éxito de las cámaras digitales tanto DSLR como compactas" (Baixeras Llano, 2014, p. 281). Así, las cámaras digitales dejaron de ser procesos físicos de captación de la realidad para convertirse en procedimientos digitales:

> El funcionamiento de la cámara es muy simple; se trata del mismo concepto de la cámara análoga o réflex, con su respectivo objetivo, obturador y diafragma, sin embargo en este caso, en lugar de proyectar la imagen sobre un negativo, ésta es proyectada sobre un sensor CCD siglas del término en inglés Charge Coupled device [Dispositivo de carga acoplada] cuya cualidad consiste en capturar la imagen en forma de bits, es decir un código binario en escala de grises, que puede ser transformado, a decisión del fotógrafo, en una imagen a color (Martínez Illera, 2008, p. 50).

Aunque la transformación de la imagen analógica a la digital supuso un cambio fundamental en muchos aspectos, en el presente recorrido se establece entre un paradigma y otro, apoyado por distintos autores que también la confirman:

> La introducción de mejoras tecnológicas anteriores en los sistemas fotográficos (automatismos electrónicos, soportes magnéticos, teletransmisiones, etc.) no afectó sustancialmente a la naturaleza de la fotografía ni a la de sus valores satélites. Incluso la metamorfosis del grano de plata en píxel tampoco es crucial, siempre y cuando en la génesis del registro fotográfico intervenga la cámara como dispositivo de captación. Recordemos que también en los medios impresos el grano de plata ha sido sustituido por el punto de la trama fotomecánica. La cámara garantiza aún una gran dosis de lo que Charles S. Peirce llamó indicialidad: la huella metálica de la fotografía primigenia se transforma en huella digital, pero en huella al fin y al cabo (Fontcuberta, 1997, p. 149-150).

> La pulverización de las imágenes en puntos elementales, accesibles y manipulables ha permitido esta volatilidad, esta maleabilidad y esta multitud. Pero la naturaleza de la imagen no ha cambiado. La digitalización no ha hecho perder a la imagen su naturaleza analógica: solo la técnica de reproducción es “digitalizada” o “vectorizada” (Melot, 2010, p. 94).

Las cámaras digitales no solo conservan el carácter fotónico o su indicialidad, sino que semióticamente también se establece una relación con esta tecnología como registradora verosímil del mundo: “aunque la relación de contigüidad entre signo y referente se haya transformado con las tecnologías digitales, la creencia de que las fotografías y las películas son parte de este mundo prácticamente ha quedado intacta” (Castellanos Cerda, 2018, p. 132).

Esta nueva tecnología supuso varias transformaciones materiales que cambiarían para siempre la relación con la imagen. En primer lugar, el acceso a esta tecnología: “mientras que anteriormente la cámara era un objeto casi ritual, y había únicamente una por familia, ahora se ha vuelto un objeto personal y es muy común que las personas tengan más de una” (Gómez Cruz, 2012, p. 205). En segundo lugar, el número ilimitado de imágenes que permiten tomar las cámaras digitales compactas, réflex y webcams. En tercer lugar, frente a los procesos físicos que

acarrea lo analógico, la imagen digital puede verse instantáneamente en la propia pantalla de la cámara:

> El primer cambio y más obvio es que los materiales necesarios para la producción fotográfica ya no son los mismos. Términos que por mucho tiempo estuvieron íntimamente relacionados con el tomar fotografías como: "revelar", "rollos de película" o "laboratorios", ya no parecen definir a la fotografía digital. Dichos conceptos son, en estricto sentido, materializaciones de relaciones más amplias entre infraestructuras, conocimientos y prácticas y que han quedado en desuso. Por otro lado, han surgido algunos que son propios de la fotografía digital como: "tarjetas de memoria", "cables", "monitores", "computadoras", etc. Este cambio, en un primer nivel, trae como consecuencia que haya nuevos "jugadores" que, con sus intereses, discursos y tecnologías, reconfiguran el campo (Gómez Cruz, 2012, p. 204).

En cuarto lugar, las cámaras digitales -tanto fotográficas como de vídeo- son cada vez más pequeñas y transportables, así como cada vez se requieren menos conocimientos técnicos para hacerlas funcionar:

> Si bien en la época analógica existía una gran cantidad de personas que tenían cuartos oscuros en sus casas o que tenían acceso a ellos en escuelas o clubes de fotografía, lo común y más corriente era que las personas revelaran e imprimieran sus fotografías en laboratorios comerciales. Con la tecnología digital, como en los orígenes de la fotografía, es nuevamente el fotógrafo quien tiene el control sobre todo el proceso de producción; muchos de los elementos de tiempo y económicos desaparecen una vez en posesión del equipo necesario. Este "control total" volvió a estar en manos de todos los fotógrafos, no sólo de los profesionales o los amateurs comprometidos (Gómez Cruz, 2012, p. 205).

Por último, para que las imágenes de una cámara digital sean compartidas, todavía hay que descargarlas en un ordenador -con los años saldrían al mercado cámaras conectadas por Wi-Fi a redes sociales como Facebook-. Y aunque la webcam permite generar imágenes directamente en el ordenador, ya sea portátil o de mesa, ésto a su vez limita mucho su movilidad y las porciones del mundo que puede llegar a capturar. Como consecuencia de la falta de límite a la hora de fotografiar, la selección en la era digital no se lleva a cabo en el momento de realizar la fotografía sino tiempo después, ya sea para compartirlas en línea con otras personas o para imprimir aquellas que tengan más valor. De tal manera que todo merece ser capturado y guardado, pero no todo merece ser compartido. El aspecto físico, su incrustación sobre una superficie, todavía mantiene su atracción como deferencia última hacia una imagen, la gloria máxima a la que ahora ésta puede aspirar. Pero por mucho que las prácticas digitales hayan prácticamente sustituido a lo analógico -se siguen usando cámaras analógicas o Polaroid y de hecho se ha producido un aumento significativo en su uso en la última década-, se continúa favoreciendo lo físico, lo material, en ocasiones por miedo a su pérdida, en otras para ser enmarcar o almacenar en álbumes estás imágenes. Anni Ernaux en *Los años*, publicada en 2008, narra precisamente ese momento de transformación entre lo analógico y lo digital:

> En las fotos y en las películas clasificadas por fecha que desfilaban en la pantalla, por encima de la diversidad de las escenas y los paisajes, de las personas, se expandía la luz de un tiempo único. Se inscribía otra forma de pasado, fluido, con escaso contenido de recuerdos reales. Había demasiadas imágenes para detenerse en cada una y revivir las circunstancias del momento en que se tomó. Viviríamos en ellas una existencia ligera y transfigurada. La

multiplicación de las huellas abolía la sensación del paso del tiempo. Resultaba extraño pensar que con los DVD y otros soportes las generaciones siguientes conocerían todo de nuestra vida cotidiana más íntima, nuestros gestos, la forma de comer, de hablar y de hacer el amor, los muebles y la ropa interior. La oscuridad de los siglos precedentes, arrinconada poco a poco, de la cámara sobre trípode en el estudio del fotógrafo, a la cámara digital en el dormitorio, iba a desaparecer para siempre. Habíamos resucitado de antemano (Ernaux, 2019, p. 297).

La conectividad de los hogares a internet fue paralela a la aparición de estas cámaras y, por vez primera, se podían enviar y recibir imágenes instantáneamente, sin límites y sin restricciones espaciales, especialmente con las webcams. Una de las personas que mejor ha expresado esta nueva forma de conexión planetaria es Michael Wesch (2009), quien disecciona lo que ocurre cuando una persona se graba con una cámara de esta índole:

Al otro lado de esa pequeña lente de cristal se encuentran casi todas las personas a las que quieres, conoces, cualquiera de quien has oído hablar e incluso aquellos de los que no sabes nada. Siendo más concretos, ahí están todas las personas que tienen o tendrán acceso a internet, miles de millones de espectadores potenciales, y tu futuro tú se encuentra entre ellos. Algunos lo han considerado el escenario más grande y a la vez el más pequeño, el espacio más público del mundo al que se accede desde la privacidad de nuestras propias casas. A través de él, podemos llegar a la casa del vecino o al otro lado del mundo..., a la gente que queremos, a la que queremos querer o a gente que ni siquiera conocemos..., para compartir algo importante o trivial, algo serio o divertido, para luchar por la fama o simplemente para estar conectados. Este cristalito aparentemente inofensivo e insignificante son los ojos del mundo y del futuro. […] El problema no es la falta de contexto. Es el colapso contextual: un número infinito de contextos que colapsan en el preciso momento de la grabación. Las imágenes, las acciones y las palabras capturadas por la lente en cualquier momento se pueden transportar a cualquier lugar del planeta y se conservarán (el actor debe asumirlo) para siempre. La pequeña lente de cristal se convierte en la entrada a un agujero negro en el que implosiona todo tiempo y espacio (virtualmente, cualquier tipo de contexto es posible) (Wesch, 2009, p. 138).

El diagnóstico de Wesch coincide con los pronósticos de Flusser sobre las formas futuras de creación y circulación constante de imágenes, y de las profundas consecuencias socioculturales que supondría (Flusser, 2017, p. 188-189)[73].

Por otra parte, para Koskela (2004), las formas de presentación cotidianas a través de la webcam han generado nuevas formas de subjetividad, modificando los códigos convencionales de lo que puede o no mostrarse, poniendo de manifiesto las tensiones culturales y epistemológicas de la visión, el género, la identidad y la moral (Koskela, 2004, p. 199). Koskela propone que la proliferación de cámaras, desde las webcams domésticas hasta las integradas en los teléfonos móviles, ha dado lugar a una "era de la cámara", donde la vigilancia se ha vuelto ubicua y las fronteras entre lo público y lo privado se difuminan (Koskela, 2003, 2004). Su

[73] "Todo ocurre a la velocidad de la luz, esto es, "inmediatamente". Las imágenes aparecen como un relámpago y como un relámpago desaparecen. Sin embargo, son "eternas" porque están guardadas en memorias, y también recuperables "inmediatamente". Entonces, ya no existe más "el" espacio: todos estamos aquí juntos, sin importar donde estemos. Entonces, ya no existe más "el" tiempo: todo está aquí ahora, sin importar cuándo haya sucedido. No se supera solo la geografía y la historia, se anula también el "yo" limitado: puedo estar "inmediatamente" donde quiera y cuando quiera. Y no solo "estar", sino también "actuar". Tal ubicuidad del "yo" junto con todos los otros no implica perderse, al contrario, todo se da, y yo estoy aquí y ahora. Este espacio reducido al "aquí", este tiempo reducido al "ahora", este "yo" reducido en un "nosotros", este "nosotros" reducido en un "yo", es justo lo que vuelve concreto mi universo: un universo del aquí y el ahora, un universo concretizado sobre un único punto. En este universo o dimensión actúo creativamente con todos los demás" (Flusser, 2017, p. 188-189).

argumento central es que, en lugar de ser meros objetos pasivos de una vigilancia creciente, las personas están asumiendo un papel activo en la producción y circulación de imágenes, un fenómeno que denomina "exhibicionismo empoderador"[74] y que surge la voluntad de los sujetos de "reclamar el copyright de sus propias vidas" (Koskela, 2004, p. 206)[75]. En este nuevo panorama, el poder ya no reside únicamente en la capacidad de observar a otros -el panóptico-**,** sino que se distribuye en una red de sinópticos (Mathiesen, 1997), donde cualquiera puede observar a cualquiera, en cualquier momento. Esto generaría una diferencia con las concepciones tradicionales de la visión y hoy en día ser más visto no siempre significaría ser menos poderoso (Koskela, 2004, p. 209). Este acto de autoexposición -incluso de comportamientos que tradicionalmente serían objeto de vergüenza o sanción social- es un acto individual de resistencia, de rechazo de la norma imperante e incluso de agencia individual:

> Al presentar imágenes íntimas de la vida privada, sus propietarios se niegan a jugar "el juego de la mala conciencia". Se rebelan contra la modestia y la vergüenza inscritas en la concepción de lo privado. Pueden ser "normales" en cierto sentido, pero al mismo tiempo se sitúan automáticamente fuera de algunas de las nociones convencionales de lo normal, precisamente por el uso de sus cámaras. Se niegan a ser humildes, lo cual, en mi opinión, constituye el aspecto más interesante de todo el fenómeno (Koskela, 2004, p. 210).[76]

De hecho, según Koskela para algunos criminales, la posibilidad de ser visto en este nuevo contexto convertiría los actos criminales en más emocionantes para sus perpetradores (Koskela, 2004, p. 211). Como se podrá comprobar en el siguiente apartado, la aparición de las cámaras digitales en sus distintas formas ha generado una mutación en la criminalidad y la vigilancia que se confirmará e intensificará con la invención del *smartphone*.

[74] "Empowering exhibitionism".
[75] "Reclaim the copyright of their own lives".
[76] "By presenting intimate pictures of private life, their owners refuse to play 'the game of bad conscience'. They rebel against the modesty and shame embedded in the conception of the private. They may be 'normal' in some sense but they are also automatically outside some of the conventional notions of normal, exactly because of their cameras. They refuse to be humble which, to my opinion, is the most interesting point in the whole phenomenon".

2.6.1 CÁMARAS DIGITALES, VIOLENCIA Y CRIMEN

Con la aparición de las cámaras digitales y de las webcams, más la facilidad de acceso a internet, la violencia y el crimen sufren de nuevo mutaciones y crean dinámicas socioculturales que se verán multiplicadas con los *smartphones*.

Hay varios casos de personas que han utilizado la webcam para espiar a otras personas; por ejemplo acosadores que han usado esta tecnología para tomar imágenes de sus víctimas. Se han dado situaciones de invasión de la privacidad como el conocido "WebcamGate" en Pennsylvania, donde un distrito escolar entero fue condenado en 2010 por espiar a sus estudiantes a través de las cámaras de sus ordenadores (Nasaw, 2010). También ha habido varios casos en los que la webcam estaba encendida cuando ocurrió un crimen, como cuando la estudiante Qian Liu fue asesinada en Toronto en 2011. Mientras hablaba con su novio en China, un hombre entró en su casa y la atacó, quedando parte de la agresión grabada en cámara (ABC News, 2011). O de personas que se han servido de la webcam en directo para transmitir su suicido -igual que otras lo habían hecho en la televisión-, como Abraham Biggs, un joven de 19 años que se quitó al vida en 2008 mientras los espectadores lo animaban a hacerlo en una plataforma llamada Justin.tv (ABC News, 2008).

Uno de los ejemplos más conocidos de violencia capturada en este periodo son las fotografías digitales tomadas en Abu Ghraib por torturadores estadounidenses, posando al lado de los prisioneros y en ocasiones sonriendo (Figuras 83 y 84). Aunque las torturas estuvieran a la orden del día en Abu Ghraib, el mundo se estremeció al conocer la realidad que escondía sus muros cuando salieron a la luz estas imágenes en abril de 2004. No obstante, las fotografías formaban parte de la tortura:

> El contexto no solo no prohibía la fotografía, sino que la preveía y la utilizaba: bien como instrumento oficial de documentación para el archivo del Pentágono, o bien, sobre todo, como instrumento de humillación de las víctimas. La amenaza de enseñar a los parientes de los torturados las instantáneas que los sacaban en posturas humillantes formaba parte de la tortura, y era uno de sus instrumentos fundamentales. El arte de la imagen digitalizada -es decir, una técnica nacida en la red y destinada a la red- fue, en Abu Ghraib, recomendada y fomentada. Lejos de constituir un imprevisto, las «fotos souvenirs», en su infame banalidad, eran una de las tantas variantes, inevitables en tanto que solidarias con la estrategia general, de la operación en curso (Cavarero, 2007, p. 176).

Pero, en estas fotos en particular, la cuestión va más allá todavía, porque para Butler las torturas se ponen en escena especialmente para la cámara:

> [Las fotografías] fueron tomadas sin obstrucción alguna. El campo de visión está despejado. No se observa a nadie interceptando la captura de la imagen. Nadie está esposando al fotógrafo o fotógrafa ni arrojándolo a una celda. Se trata de una tortura a plena luz del día, frente a la cámara e incluso para la cámara. [...] La cámara no está silenciada ni restringida y por ello ocupa y remite a la zona de seguridad que rodea y respalda a los verdugos en esta

escena (Butler, 2007, p. 959).[77]

Tal y como manifiesta Navarro Martínez, los soldados fueron sancionados porque las imágenes visibilizaron lo que no debía ser mostrado, la violencia subjetiva ejercida por el Estado:

> De hecho, llama la atención que nadie que no apareciera o participara en el juego de las fotografías, aunque hubiese tenido responsabilidad en las torturas, fuera juzgado. En realidad, por tanto, lo que la CIA condenó del suceso de Abu Ghraib no fueron ni las torturas ni los asesinatos cometidos en la prisión, sino ese "untimely photo-play", en palabras de Gourevitch y Morris, que puso ante los ojos del mundo entero lo que estaba sucediendo en la trastienda de la "guerra contra el terror (Navarro Martínez, 2013, pp. 602-603).

Ni los supervisores que conocían las formas de interrogatorio ni otros torturadores fueron condenados, sino que se castigó el haber sacado a la luz lo que la administración no quería que se viese. Gracias a su publicación, al igual que con las fotografías de los linchamientos, el público no solo reaccionó ante la tortura, sino ante la naturalidad de estas personas al ejercerla, ese *ethos* coyuntural o *frame*, y ante el impulso frívolo de capturar esos instantes para la posteridad mientras sonríen:

> Miran directamente a la cámara y esperan que la cámara les registre en sus actividades. Estas actividades no son moralmente alarmantes, sino cotidianas. Solo se convierten en moralmente alarmantes cuando son vistas y escuchadas por personas fuera de ese marco, que reaccionan a las imágenes difundidas (Butler, 2007, 960-961).[78]

Las imágenes salieron a la luz porque un soldado encontró un CD-ROM en la base de Abu Ghraib -utilizaban este formato pero también USBs, el correo electrónico y programas de mensajería instantánea del ejército para compartir las imágenes entre compañeros a modo de "trofeo"-. El soldado entregó las imágenes a sus superiores en 2004 y se inició una investigación interna. Mientras tanto, alguien filtró las imágenes a The New York Times y a la cadena CBS News. Probablemente la existencia física de las fotografías analógicas o los vídeos electromagnéticos habrían facilitado la contención de esas imágenes, pero las imágenes digitales de Abu Ghraib se dan ya en un contexto mundial interconectado en el que es fácil compartir imágenes a distancia, por lo que habrían incluso que preguntarse hasta qué punto estaban ya influidos por el "colapso contextual" que describía Wesch (2009). Para Gubern, esa mezcla de contextos de realización y visualización de las imágenes añade una capa en la complejidad de lo que era realmente violento y obsceno de las fotografías:

> No deja de resultar sorprendente que al publicarse estas fotos se enmascararan los genitales de los presos torturados, como concesión pública al pudor sexual y protección de la intimidad de los presos, cuando las

[77] "[The photographs] were taken, unobstructed. The field of vision is clear. No one is seen lunging in front of the camera to intercept the view. No one is shackling the photographer and throwing him or her in the bin. This is torture in plain view, in front of the camera, even for the camera. [...] The camera itself is ungagged, unbound, and so occupies and references the safety zone that surrounds and supports the persecutors in this scene".

[78] "They look directly into the camera and wait for the camera to record them in their activity. This activity is not morally alarming; it is quotidian; it only becomes morally alarming after seeing and hearing how people outside the frame react to the image once it is communicated".

situaciones o elementos de dominación o crueldad constituían la verdadera obscenidad de aquellos actos (Gubern, 2005, p. 337).



Figura 83. Abu Ghraib (2003) I

Fotografía de la soldado Sabrina Harman posando con el cadáver de un hombre iraquí envuelto en hielo. Harman fue una de las acusadas en el escándalo de Abu Ghraib. Fuente: CBS News (2004).



Figura 84. Abu Ghraib (2003) II

Fotografía del sargento Chip Frederick posando sentado encima de un detenido. Frederick era el máximo responsable de la prisión de Abu Ghraib en el momento en que los abusos ocurrieron y también fue acusado de cargos criminales. Fuente: CBS News (2004).

Las cámaras digitales también han sido claves para denunciar injusticias de todo tipo. En la ficción se encuentran dos ejemplos de personas que dirigieron sus cámaras hacia sí mismos para capturar la violencia que estaban sufriendo. En primer lugar, en *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011), donde la protagonista, Lisbeth Salander es abusada por su tutor legal y registra su propia agresión sexual con una diminuta cámara situada en un botón de su chaqueta. La grabación le permite chantajear al tutor y recuperar el control de su vida. En segundo lugar, en la película *As Bestas* (2022), el conflicto principal gira en torno a una pareja francesa, Antoine y Olga, que acaban de mudarse a un pequeño pueblo en Galicia, pero no son bienvenidos por parte de los vecinos, especialmente por los hermanos Xan y Loren Anta, que les acosan durante toda la película, amenazándolos incluso de muerte. Con el objetivo de recabar los hechos para denunciar a los hermanos, Antoine se arma con una videocámara digital, realizando un agujero en el bolsillo de su chaqueta para grabar sus interacciones con ellos (Figura 85). Los hermanos Anta introducen unas baterías de automóvil en el pozo con el que Antoine y Olga riegan sus tomates para arruinar su cosecha. Cuando Antoine encuentra las baterías se dirige con su cámara a casa de los Anta para confrontarlos. Forcejean y amenazan a Antoine con su escopeta, echándole de su casa mientras éste graba todo lo acontecido (Figuras 86 y 87). La pareja francesa intenta denunciar los hechos, pero la Guardia Civil alega que fue Antoine el que entró en su propiedad y les grabó sin su consentimiento (Figura 88). Más tarde, Antoine está paseando con su perro por el bosque cuando se da cuenta de que los hermanos le están siguiendo. Antonie echa a correr y esconde la cámara bajo un árbol mientras los hermanos se le acercan (Figura 89). Le alcanzan y forcejean hasta el último aliento de Antoine. Meses después, Olga encuentra la cámara entre la maleza (Figura 90) y se la entrega a la Guardia Civil, que conseguirá finalmente recuperar las imágenes condenatorias para los hermanos Anta.

Con las cámaras digitales también comienza la tendencia de cometer asesinatos, grabarlos y compartirlos en internet. En 2012, se da el primer ejemplo conocido de este uso: el asesinato de Jun Lin a manos de Luka Magnotta. El caso es muy conocido y, de hecho, hay una serie de Netflix titulada *Don't fuck with Cats* (2019). La serie documental sigue a un grupo de personas que descubren vídeos de Magnotta matando gatos y a través de un foro se organizan para encontrarlo, usando varias herramientas digitales: Google Earth, reverse image search, grupos de Facebook o foros. Magnotta era un aspirante a actor sin trabajo, obsesionado con la fama, la cultura popular y los asesinos en serie, y que empieza a usar la cámara e internet para atraer atención hacia sí, subiendo fotos y vídeos matando gatos (Figura 91). Un día fue un paso más allá y asesinó a un joven, grabándolo con su cámara digital y subiéndolo a la red -aunque no hay

imágenes disponibles de ello en la actualidad-. Magnotta dejó el cadáver en un lugar donde lo pudiesen encontrar fácilmente -en el contenedor de basura su propia casa-, y mandó los pies de la víctima a políticos para conseguir la atención de la prensa, hasta el punto de que Justin Trudeau, presidente de Canadá en ese momento, acabó hablando del asesinato en los medios, viralizándose el vídeo rápidamente. En la serie entrevistan al policía encargado de la investigación, que afirma "Estoy presenciando cómo matan a un ser humano. Como investigador de homicidios, siempre investigas una vez que el asesinato ha ocurrido, pero ahora estaba presenciando lo que pasaba. Era como si estuviera detrás del asesino viéndolo cometer el crimen" (Heaton y Dowe, 2019, episodio 2, 34:41)[79].

Magnotta huyó a París y fue arrestado en un locutorio donde estaba buscando información sobre sí mismo "fue la forma perfecta de que Luka se hundiera. Fue capturado en un locutorio porque no pudo escapar de su propia vanidad" (Heaton y Dowe, 2019, episodio 3, 37:00)[80] declara una de las mujeres del foro que le perseguía, mientras que una de las policías que investigaban su caso le pareció observar a Magnotta contento mientras le arrestaban: "Me pareció ver Magnotta sonriendo, como si estuviera disfrutando de toda la atención que había recibido. Como si pensara: *creo que logré lo que quería: la celebridad*" (Heaton y Dowe, 2019, episodio 3, 39:00)[81]. En el documental también afirman: "Luka vive en un mundo donde reina la cultura popular y la fama" (Heaton y Dowe, 2019, episodio 3, 56:50)[82]. Entre las referencias de la cultura popular que fascinaban a Magnotta estaban *American Psycho* (personaje con el que se identifica), *Instinto Básico* (de dónde sacará su coartada) o *Atrápame si puedes* (personaje con cuya persecución también se identifica, dejando pistas a propósito por la red y acabando su imagen entre los criminales más buscados de la Interpol). Al final del último episodio, la policía declara: "Estaba interpretando una película. Él era la estrella y quería ser una estrella mundial" (Heaton y Dowe, 2019, episodio 3, 57:20)[83]. Magnotta, que quería ser famoso por sus crímenes pero no capturado por ellos, usaba la tecnología a su disposición para atraer la atención hacia sí mismo: cámaras digitales, ordenadores, redes, incluso los medios de comunicación. La espectacularización del crimen y de su persecución fue tal que los propios policías afirman que se sentían como en un thriller (Heaton y Dowe, 2019, episodio 2, 52:00). Así, Magnotta es un

[79] "I'm witnessing a human being get murdered. As a homicide investigator, you always investigate once the murder has happened, but now I was witnessing what happened. It was as if I was behind the murderer watching him do a murder".
[80] "It was the perfect way for Luka to go down. He was caught in an internet café because he couldn't stay away of his vanity".
[81] "I thought that I saw Mr. Magnotta grinning, like he was enjoying all the exposure that he got. Like I think I achieved what I wanted: celebrity".
[82] "Luka lives in a world, where pop culture is king, and fame is king".
[83] "He was playing a movie. And he was the star of this movie, and he wanted to be the star of the world".

ejemplo de cómo, a través de las nuevas tecnologías, la posibilidad de aparecer al otro lado de la pantalla se multiplica exponencialmente.



Figura 85. As bestas (2022) I

Fotograma de la película *As bestas* (2022) en el que Antoine realiza un agujero en su chaqueta para introducir su cámara digital. Fuente: Sorogoyen (2022, 36:15). Captura propia.



Figura 86. As bestas (2022) II

Fotograma en el que Antoine acude a la casa de los hermanos Anta tras encontrar las baterías de automóvil en su cosecha. Los hermanos le amenazan con una escopeta. Fuente: Sorogoyen (2022, 48:12). Captura propia.



Figura 87. As bestas (2022) III

Fotograma en el que, mientras Antoine graba toda la confrontación, los hermanos le echan violentamente de su casa. Fuente: Sorogoyen (2022, 48:40). Captura propia.



Figura 88. As bestas (2022) IV

Fotograma en el que la Guardia Civil revisa en la propia cámara la grabación de las amenazas en casa de los hermanos Anta, pero afirman que no pueden hacer nada al respecto porque Antoine entró en su propiedad sin su consentimiento. Fuente: Sorogoyen (2022, 49:00). Captura propia.



Figura 89. As bestas (2022) V

Fotograma en el que, en su último acto antes de morir, Antoine esconde la cámara entre la maleza para capturar el enfrentamiento físico con los hermanos Anta. Fuente: Sorogoyen (2022, 1:27:10). Captura propia.



Figura 90. As bestas (2022) VI

Fotograma en el que Olga encuentra la cámara en el bosque meses después de la desaparición de Antoine y saca la tarjeta de memoria, dañada por el tiempo.Fuente: Sorogoyen (2022, 2:06:30). Captura propia.



Figura 91. Grabación de Luka Magnotta matando un gato (2012)

Fotograma del vídeo en el que Luka Magnotta mata a un gato para grabarlo y subirlo a internet, obsesionado por conseguir ser famoso a cualquier precio. Fuente: Matthews (2020).

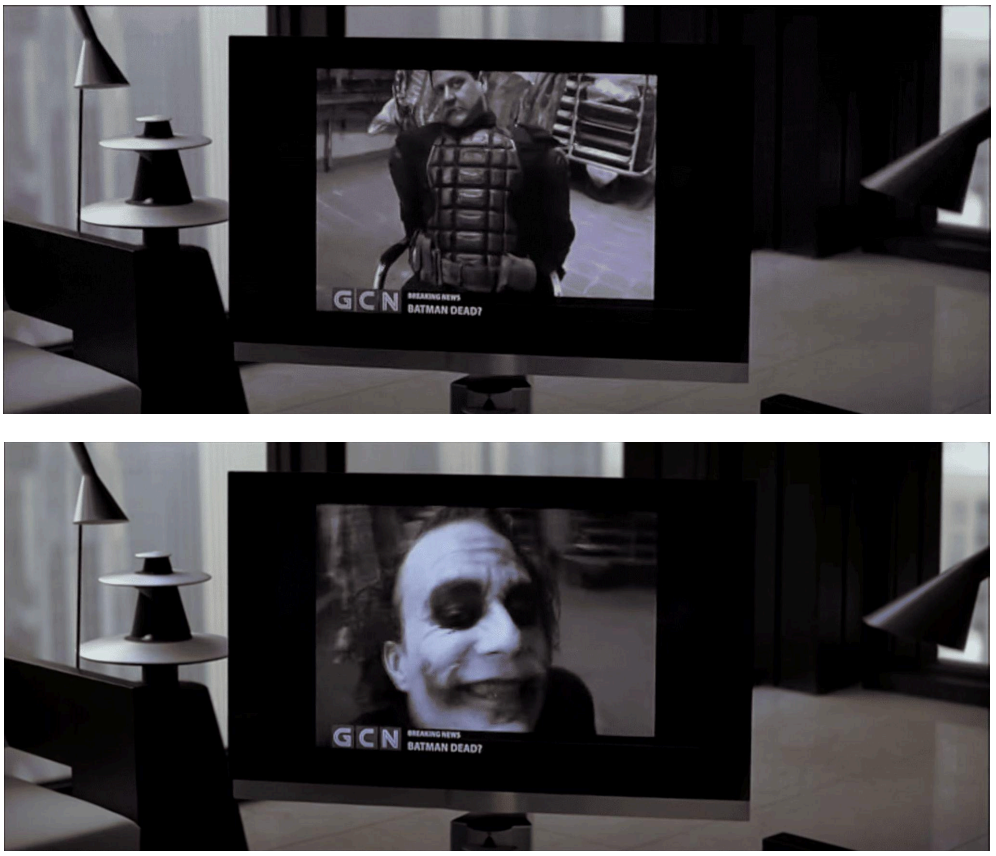


Figura 92. El Caballero Oscuro (2008)

Fotogramas de la película *El Caballero Oscuro* (2008) de la secuencia en la que el personaje del Joker graba el asesinato de un hombre para enviarlo a la televisión, amenazando con matar cada día a un inocente mientras Batman no se entregue a la justicia. En ese mismo vídeo, el Joker dirige la cámara hacia sí mismo, incriminándose. Fuente: Nolan (2008, 40:40). Captura propia.

En la ficción se pueden encontrar varios usos similares de las cámaras digitales. En *El Caballero Oscuro* (2008), el Joker manda a la televisión un vídeo en el que aparece matando a un hombre amordazado y amenazando con que cada día que no se entregue Batman a la justicia, morirá un inocente (Figura 92). Al Joker no solo no le importa incriminarse ni le dan miedo las consecuencias de sus actos, al contrario, usa la cámara y los medios para generar más caos y psicosis en la ciudad de Gotham -como había ocurrido en *Joker*, solo que usando la televisión como plataforma para tales fines-.

Uno de los mejores ejemplos de este periodo es la película *15 minutos* (2001), dirigida por John Herzfeld y con Robert DeNiro al frente. El título hace referencia a la célebre idea de Andy Warhol de que en el futuro todo el mundo sería famoso durante ese tiempo y la película muestra la capacidad que ofrece la cámara digital de conseguir esa fama cometiendo crímenes específicamente para ella. En la primera escena Oleg y Emil llegan al Aeropuerto de Nueva York. Oleg no para de hacer fotos con una cámara desechable, hasta el punto que un agente de aduanas le dice que ahí no se pueden tomar imágenes. El agente le pregunta qué están haciendo en Estados Unidos y éste responde que están aquí por las películas, que desde que vio *It's a Wonderful Lif*e de Frank Capra, quiso venir a "La tierra de los libres, hogar de los valientes; un país donde cualquiera puede llegar a ser lo que quiera" (Herzfeld, 2001, 2:30)[84]. Nada más llegar a Manhattan, hacen una primera parada en Times Square que, según Oleg, es igual que su representación en las películas. Oleg gira la cabeza y ve una tienda de electrónica, en la que una cámara digital enfoca a la calle y muestra las imágenes en directo en un televisor, en el que él se ve. Anuncian con ello "The world 's greatest Digital 8 Video camera" con la que puedes "hacer tus propias películas" (Figura 93). Oleg lee en voz alta el cartel con las cualidades técnicas: "3 chips de color, velocidad de obturación ajustable, visión nocturna, infrarrojos, blanco y negro" (Herzfeld, 2001, 6:30)[85]. La cámara cuesta 2,200 dólares, pero Oleg, fascinado, entra en la tienda y la roba -igual que Henry y Otis-, huyendo después en taxi.

A partir de ese momento, Oleg graba todos los crímenes que comete junto a Emil, pretendiendo convertirse en un gran director de cine. Antes de grabar su primer asesinato, de un hombre que les debía dinero, Oleg prueba cautivado los efectos de color de su cámara mientras acosa a la mujer de su antiguo colega. Emil asesina a ambos mientras Oleg captura todo, fascinado con su nueva cámara (Figuras 94 y 95). Tras prender fuego a la escena del crimen, de vuelta en el hotel, Oleg, ve en la pantalla desplegable de la cámara el crimen que acaban de cometer, sin necesidad ya de conectarlo a la televisión. A partir de ese momento, Oleg lleva

[84] "Land of the free, home of the brave, a country where anyone can be anything".
[85] "3 chip color, adjustable shutter speed, night vision, infrared, black and white".

siempre consigo la cámara, incluso durante un tiroteo con la policía (Figura 96). La película tiene dos tramas paralelas adicionales: la de los ejecutivos de un programa de televisión sensacionalista llamado *Top Story* que busca encontrar el contenido morboso para captar una mayor audiencia; y la de la investigación policial conducida por Eddie Flemming -famoso detective que aparece frecuentemente en el programa sensacionalista- y por Jordy Warsaw, bombero que se ve involucrado en la investigación por el incendio provocado.

A Oleg y Emil se les ocurre un plan maestro partiendo de la fascinación que atrae el crimen en los medios estadounidenses. Animados por las grandes sumas de dinero que recibe el detective Fleming por sus entrevistas y por una emisión de *Top Story* en la que el presentador entrevista a un asesino, cuya vida va a ser narrada en una película, que afirma que es inocente de sus actos por la negligencia de su psiquiatra. El plan consiste en vender las imágenes de sus crímenes a los medios y alegar que están locos. Para conseguir esa notoriedad, secuestran y maniatan a Flemming en su domicilio y le piden opinión sobre sus propósitos, mientras Oleg lo graba todo (Figura 97):

Emil: Ves, también van a hacer una película sobre mí, Eddie. Y escribir libros.
Flemming: ¿Cuál es tu logro?
Emil: Mataré a alguien famoso.
Flemming: Pues hazlo, imbécil.
Emil: Bien, sé un tío duro hasta el final. El actor que te interprete querrá morir como un héroe. Así los tabloides no tendrán que hacer recreaciones. Esta vez van a tener una película real.
Flemming: Si me matas y lo grabas, estarás poniendo una soga alrededor de tu cuello.
Emil (a Oleg): Apágalo. (Oleg lo apaga) No. Estamos locos. ¿Quién sino unos locos filmarían sus asesinatos? Así que matamos a alguien famoso y, si nos pillan, nos mandan a un hospital psiquiátrico. Pero, ¿de qué sirve el dinero allí? por lo que una vez que estemos en el hospital, diré que no estoy loco. Solo pretendía estar loco para ser absuelto. Nos verán psiquiatras. Y ellos deberán certificar que estamos cuerdos y, gracias a ¿cómo se llama la ley? (Flemming no responde) Oh, ya lo tengo. Gracias a vuestra Ley de Doble Enjuiciamiento, no podremos ser juzgados dos veces por el mismo crimen. ¡Salimos libres, ricos y famosos!
Oleg: ¡Buena idea!
Flemming: ¿De verdad crees que podrás engañar a un jurado con esta mierda? ¿Cómo de estúpido eres?
Emil: Más listo que los americanos. Os alimentan con programas lacrimógenos todo el día. No solo me creerán, los americanos llorarán por mí. Así que... Detective Eddie Flemming, ¿quieres decir adiós a tu Nicolette? ¿Tal vez puedas proponerle matrimonio ahora? (Flemming no dice nada).
Emil: Bien. No tiene nada que decir. ¡Enciende la cámara!
Oleg: Este es mi proyecto. Yo digo "acción". ¡Yo soy el director! ¡Vosotros sois los intérpretes! ¡Esperad a que yo diga acción! ¡Y... acción! (Herzfeld, 2001, 1:09:00).[86]

[86] "Emil: You see, they going to make a movie about me, too, Eddie. And write books.
Flemming: What's your accomplishment?
Emil: I kill someone famous.
Flemming: Then do it, asshole.
Emil: Good be tough to the end. Actor who plays you will want to die like hero. So tabloids don't have to do reenactments. They going to have real movie this time.
Flemming: If you kill me and film it you're putting a noose around your neck.
Emil (A Oleg): Turn it off. (Oleg la apaga) No. We are insane. Who else but crazy men would film their murders? So we kill someone famous and if we are caught, we are sent to mental hospital. But what good is money there? Because once in hospital I say I not crazy. Just pretended to be acquitted. We see psychiatrists. They must certify we are sane and because of your, what is law called? Oh I got it. Because of your Double Jeopardy law, we can't be tried for same crime twice. We come out free, rich and famous!
Oleg: Good idea!

Tras un forcejeo, asesinan a Flemming y envían el material a *Top Story*, que lo reproduce en televisión, provocando mucho rechazo en la audiencia ante la dureza explícita de las imágenes. Después de un enfrentamiento entre los asesinos por el reconocimiento, Oleg escapa con la cámara y Emil es arrestado ante las cámaras de *Top Story*, a las cuales exclama "¡Sigue grabando! ¡Sigue grabando!" (Herzfeld, 2001, 1:32:00)[87]. En la escena final, se produce un tiroteo en el que mueren Emil y Oleg. Éste último -herido en el suelo con la cámara en mano enfocándose a sí mismo, con la Estatua de la Libertad detrás y con la pantalla-visor hacia delante- dice a cámara en su último aliento: "Una película de Oleg Razgul" (Herzfeld, 2001, 1:50:00), apareciendo también escrito en pantalla, antes de los créditos oficiales de la película (Figura 98). Se interrelacionan y asocian las agencias de diversos actantes humanos y no-humanos en una compleja trama socio-técnica: Oleg, Emil, la cámara digital, la promesa publicitaria de poder hacer sus propias películas, la aspiración de Oleg de ser cineasta, las víctimas, el programa *Top Story*, el panorama de la violencia mediática, Eddie Fleming, Jordy Warsaw, la audiencia potencial y la real, la "Ley de Doble Enjuiciamiento", el precedente del otro criminal, la ambición económica y la idea de fama.

Flemming: You really think you'll be able to fool a jury with this bullshit? How fuckin' stupid are you?
Emil: Smarter than Americans. You're fed cry baby talk shows all day long. Not only will Americans believe me, they'll cry for me. So… Detective Eddie Flemming, would you like to say goodbye to your Nicolette? Maybe you can propose to her now?
Emil: Okay. He has nothing to say. Start the camera!
Oleg: This is my project. I say 'action.' I am the director! You are the talent. You wait for me to say 'action!' And...action!".

[87] "Keep filming! Keep filming!".



Figura 93. 15 minutos (2001) I

Fotograma de la película *15 Minutos* (2001) en el que Oleg se ve a sí mismo representado en directo en la pantalla de una tienda en la que venden cámaras con las que cada uno puede hacer sus propias películas. Oleg entra en la tienda, roba la cámara y huye. Fuente: Herzfeld (2001, 06:30). Captura propia.



Figura 94. 15 minutos (2001) II

Fotogramas de la secuencia en la que Oleg y Emil visitan a un antiguo amigo en su apartamento para recuperar el dinero de un robo que cometieron juntos. Emil mata a la pareja de éste mientras Oleg graba primeros planos de toda la escena. Fuente: Herzfeld (2001, 13:40). Capturas propias.



Figura 95. 15 minutos (2001) III

Fotograma en el que tras el asesinato, se ve a Oleg grabado a Emil agobiado por los asesinatos que acaba de cometer. Fuente: Herzfeld (2001, 14:40). Captura propia.



Figura 96. 15 minutos (2001) IV

Fotograma de la escena en la que, huyendo de la policía, se produce un tiroteo. Emil dispara a la policía y Oleg graba toda la acción. Fuente: Herzfeld (2001, 48:00). Captura propia.



Figura 97. 15 minutos (2001) V

Fotograma de la escena en la que Oleg y Emil asesinan al detective Eddie Flemming para grabarlo con el objetivo de hacerse famosos y ricos vendiendo las imágenes a la prensa sensacionalista. Fuente: Herzfeld (2001, 1:09:00). Captura propia.



Figura 98. 15 minutos (2001) VI

Fotogramas de la secuencia final de la película, en la que Oleg enfoca su cámara a sí mismo en los instantes antes de morir. Detrás de él, la estatua de la libertad, imagen que ha guiado su fatal sueño americano de riqueza y celebridad. Fuente: Herzfeld (2001, 1:50:30). Capturas propias.

Por último, la película *Nightcrawler* (2014), de corte más realista, tiene como protagonista a Lou Bloom, un hombre en paro que descubre el lucrativo negocio de los "nightcrawlers", camarógrafos que graban crímenes y accidentes reales nada más ocurrir para vender las imágenes a la prensa sensacionalista. Bloom compra una cámara digital y empieza a grabar este tipo de incidentes para venderlos a una cadena de noticias obsesionada con aumentar la audiencia con contenido violento. En un momento dado, llega a la escena de un asesinato antes que la policía, grabando a los criminales escapando en coche de la escena del crimen. Bloom se introduce en la casa y graba meticulosamente todos los detalles del asesinato múltiple (Figura 99). Bloom encuentra a los asesinos gracias a la matrícula del coche pero, en lugar de llamar a la policía, sigue a los criminales con su cámara. Cuando encuentra el lugar donde se esconden los asesinos, planea la mejor manera de registrar la escena antes de avisar a la policía. Bloom y su asistente graban el tiroteo en un restaurante con la policía y uno de los criminales escapa en coche (Figura 100). La policía y Bloom le persiguen, terminando en un accidente del que intentan conseguir el mejor plano. Bloom, a sabiendas de que el criminal sigue vivo tras el choque, deja que su asistente se acerque para que el asesino le dispare. Bloom deja escapar al asesino y acaba grabando también la agonía y muerte de su compañero (Figuras 101 y 102). Bloom vende todas las imágenes a los medios, permanece impune e incluso expande su negocio contratando a nuevos camarógrafos para seguir grabando tragedias. La materialidad específica de su cámara digital es fundamental (accesibilidad, facilidad de uso, inmediatez de la captura y la visualización, así como su portabilidad). La cámara no es una observadora pasivo; es un actante que, unido a su búsqueda de riqueza y reconocimiento, cataliza las acciones de Bloom, lo empuja a buscar el ángulo perfecto, a intervenir en la escena para lograr una mejor toma, e incluso a manipularla o provocar la muerte de su compañero.

Tanto *15 minutos* como *Nightcrawler* son ejemplos que reflexionan sobre un *ethos* social y mediático que premia la violencia explícita documentada y donde la cámara tiene un papel esencial a la hora de llegar a producir muertes para ser compartidas en los medios de comunicación convencionales. Si con las cámaras analógicas de imagen fija y en movimiento la muerte quedaba retratada de manera excepcional, ahora empieza a generarse para la cámara. Esta tendencia se verá a la vez aumentada y transformada con la aparición de las redes sociales y los *smartphones*.



Figura 99. Nightcrawler (2014) I

Fotogramas de la película *Nightcrawler* (2014) de la secuencia en la que Bloom llega el primero a la escena de un crimen, grabándolo meticulosamente para luego vender las imágenes a los medios. Fuente: Gilroy (2014, 1:03:20). Capturas propias.



Figura 100. Nightcrawler (2014) II

Fotograma en el que se ve la escena del tiroteo entre los asesinos y la policía, que Bloom había preparado para grabar desde el mejor ángulo posible. Fuente: Gilroy (2014, 1:38:50). Captura propia.



Figura 101. Nightcrawler (2014) III

Fotograma en el que Bloom graba al asesino que acaba de matar a su camarógrafo ayudante, dejándole escapar. Fuente: Gilroy (2014, 1:43:00). Captura propia.



Figura 102. Nightcrawler (2014) IV

Fotograma en el que Bloom graba el primer plano de la agonía de la muerte de su ayudante, provocada por él mismo. Fuente: Gilroy (2014, 1:43:45). Captura propia.

2.7 CÁMARAS INTEGRADAS EN *SMARTPHONES*

La aparición del *smartphone* ha sido considerada "la disrupción tecnológica más rápida de la historia" (Gutiérrez, 2018). Aunque se podría hacer una genealogía material específica de la evolución de este dispositivo y de su cámaras, se establecerá el *smartphone* como constante en esta investigación, tomando como referente cualquiera de los teléfonos Android o Iphone disponibles en los últimos años; un objeto plano, pequeño y cómodo de manejar y mover con una pantalla táctil:

> Lo primero que conviene destacar del móvil es precisamente su posibilidad de transporte y movimiento, es decir, el hecho de que podamos llevarlo siempre con nosotros en nuestros desplazamientos físicos cotidianos. Este carácter móvil del aparato supone una ruptura importante con respecto a tecnologías anteriores como la televisión, el reproductor de vídeo, el equipo de música o el mismo teléfono fijo, tecnologías estáticas ligadas al ámbito del hogar. El móvil, en cambio, es una tecnología nómada, capaz de trasladarse de un lugar a otro y que, al igual que el nómada, no permanece en el mismo lugar por mucho tiempo (Márquez, 2018, p. 15).

El *smartphone* supone la incorporación de las capacidades de un ordenador, con alta capacidad de procesamiento y almacenaje; de la telefonía móvil con fácil acceso a la red (en 2025 es muy normal tener ya GB ilimitados) y de una o varias cámaras, normalmente una frontal y otra delantera -integradas por primera vez en el año 2000 por la marca Sharp (Márquez, 2018, p. 79). Estas características han permanecido estables en los últimos años, aunque cada compañía ofrece distintos tipos de avances tecnológicos. Es necesario mencionar que, pese a que se han producido muchas nuevas invenciones tecnológicas en la última década, ninguna como el *smartphone* ha alcanzado una presencia *en todos los rincones* y ninguna ha tenido una expansión tan planetaria:

> Ninguna otra tecnología, ningún otro instrumento, tiene hoy el poder de acompañarnos en todo momento y de adueñarse incluso de nuestro sueño. Con el móvil amanecemos y con el móvil nos acostamos. Para muchas personas en diferentes partes del mundo, el móvil es lo primero que tocamos, escuchamos y vemos al abrir los ojos, y lo último que tocamos, escuchamos y vemos antes de cerrarlos. Su dominio sobre nuestras vidas es total, y vivir en el mundo actual es ya vivir 'a un móvil pegado', parafraseando el famoso soneto quevediano (Márquez, 2018, p. 11).

La perspectiva mayoritaria de estudio de los *smartphones* ha sido "decadente", atendiendo principalmente a los cambios cognitivos y en la atención generados por el efecto de las pantallas; la adicción de la juventud a las redes sociales o la desintegración de los vínculos sociales y el auge del individualismo y el narcisismo contemporáneo (Crary, 2015; Carr, 2017; Twenge, 2017; Turkle, 2017; Price, 2018; Han, 2017), así como las consecuencias medioambientales y las implicaciones geopolíticas de la extracción de los minerales necesarios para la construcción de estos dispositivos (Maxwell & Miller, 2020). La perspectiva que se seguirá en este apartado será, una vez más, en una aproximación semiótico-material a la cámara integrada en ellos. Para Gómez Cruz y Meyer (2012), el *smartphone* es el primer dispositivo que concentra la capacidad

de producir, procesar, editar y distribuir imágenes. Estos autores, después de hacer un recorrido por la historia material de la cámara, proponen la idea de que el Iphone producirá el "quinto momento de la fotografía". No obstante, en esa genealogía no contemplan el uso de la imagen en movimiento, por lo que tampoco incluyen a las videocámaras como parte de esa historia.

Uno de los cambios más importantes en la inclusión de la cámara en el *smartphone* es la desaparición del botón disparador, que ahora forma parte de la interfaz de la pantalla y se convierte en una imagen circular -aunque también se puede usar uno de los botones de volumen para tomar una imagen-. La cámara es a la vez una aplicación del teléfono y también está incluida dentro de las interfaces de otras aplicaciones como Whatsapp, Instagram, Snapchat, CamScanner, Google Lens, Tik Tok etc. El propio visor-pantalla de la cámara se convierte en la misma superficie donde se ve la imagen por primera vez mientras se captura, así como el resultado de esa imagen:

> La fotografía social anuncia una transformación no solo en la manera en que se entienden las imágenes, sino también en cómo debe comprenderse la propia cámara. Así como resulta ingenuo pensar que nuestros dispositivos de bolsillo son simplemente teléfonos, también lo es considerarlos meramente cámaras. Una cámara tradicional solo sirve para producir fotografías, mientras que los dispositivos digitales permiten tomar imágenes como medio para múltiples fines. La capacidad de generar imágenes está integrada junto a otras aplicaciones y funciones, que posibilitan, por ejemplo, insertar una imagen en un texto, compartirla en distintas plataformas, entre muchas otras operaciones. Todas estas posibilidades se articulan en una comprensión fluida de lo que estos dispositivos hacen posible. Esto implica un desplazamiento en el significado mismo de "cámara", que deja de entenderse como un simple hardware para convertirse en algo más cercano al software. El componente "digital" de la fotografía digital se refiere, en efecto, a esta dimensión programática: podríamos hablar, con mayor precisión, de una "fotografía asistida por software". Es precisamente el software el que permite que las fotografías sean hoy mucho más que lo que alguna vez fueron (Jurgenson, 2019, pp. 22-23).[88]

Ello genera una enorme facilidad para capturar imágenes sin necesitar conocimiento técnico alguno, hasta el punto de que un bebé o incluso personas mayores a las que la brecha digital ha afectado profundamente pueden realizar imágenes con facilidad -aunque las cámaras analógicas desechables también permitían un uso parecido-. La cantidad de imágenes que se pueden tomar se expanden todavía más que con las cámaras digitales, especialmente de los vídeos, y ya no es necesaria una tarjeta SD de memoria externa. Asimismo, el proceso de difundir imágenes se agiliza más, pudiendo compartirlas en meros segundos desde la aplicación cámara o desde la galería procesando digitalmente la imagen en la galería incluso antes de que ésta se abra

[88] "For those who claim that social photos interrupt one's being "in the moment," the selfie is often Exhibit A, if not the punch line. But when seen not as a moment of self-regard snatched from experience but as an attempt to share experience itself—an effort to communicate "this is who I am, I was here, I was feeling like this"—the commonality of selfies isn't so surprising. Far from being antisocial, selfies are a lingua franca of sociality. An immaculately framed and perfectly lit picture of the beach might make for a good art photo, but it is a pretty boring speech act: it likely looks more or less the same as all the other shots of beaches multiplying in social feeds. But no one else looks like your selfie. The selfie is the image-speak that is uniquely yours; it is your own voice as image and is thus especially intimate and expressive. In this way, social photos can be a sensual expression of and engagement with the moment rather than a sign of removal, which is exactly why we like to share and view them".

(Aguilar, 2024), pero especialmente pudiendo compartir directamente la imagen desde la función cámara incorporada en las aplicaciones de redes sociales:

> Otro de los elementos claves con relación a la distribución es la incorporación de la cámara en los teléfonos móviles que representa la unión de dos de las herramientas más poderosas en la actualidad: un dispositivo de comunicación-conexión y una herramienta de producción audiovisual. De esta forma, el contenido visual tiene cada vez más un rol protagónico en las redes sociotécnicas de comunicación, no sólo en la comunicación interpersonal, sino abriendo enormes posibilidades ya que la mayoría de los teléfonos actuales, tendencia que además crece día con día, tienen una cámara y la posibilidad de conectarse a internet. De esta forma, los móviles-cámaras añaden otro nivel a las opciones digitales: la conexión y posibilidad de compartir imágenes en tiempo real (Gómez Cruz, 2012, p 209).

Pero para que dicha difusión sea posible, el *smartphone* debe estar inserto en un complejo entramado estructural; es decir, la cámara forma ahora parte de un ensamblaje socio-técnico relacional que transforma su significado, sus usos y posibilidades. Así lo entienden, partiendo de las ideas de Van House (2011), Shanks y Svabo:

> Así, las cámaras ya no son cámaras. Son dispositivos híbridos, en transformación constante y con múltiples funciones. Y no son solo dispositivos. Son ensamblajes con capacidad de conexión a internet. En el corazón de los medios móviles se encuentra la interoperabilidad de redes globales, las infraestructuras físicas de cableado, las instalaciones de producción y gestión, los centros de datos y los satélites, así como los estándares sobre los que se construye dicha interoperabilidad: acuerdos sobre formatos de datos y transmisión, regulación de patentes, propiedad intelectual y acceso al ancho de banda (Shanks & Svabo, 2013, p. 235).[89]

Según un estudio de la consultora Deloitte, la atracción de la fotografía con teléfonos móviles reside precisamente en esa rapidez a la hora de compartir imágenes:

> La atracción de la fotografía tiene que ver con el capturar y el compartir un instante: los *smartphones* permiten que ambos ocurran prácticamente de forma simultánea. Eliminan la larga demora de las cámaras fotográficas estándar entre tomar la fotografía y compartirla (Deloitte, 2016).[90]

Así, se produce un incremento sustancial en la cantidad de imágenes que se registran, de momentos que se documentan, cambiando los objetos y momentos de la fotografía, de los momentos familiares y rituales que exploraba Bourdieu (2003), a lo cotidiano y banal (Gómez Cruz, 2012, p. 209; Van House, 2011). Pero, especialmente, se multiplican exponencialmente las posibilidades y cantidades de fotografías y vídeos que se comparten con el mundo: "no olvidemos, en todo caso, que la foto hoy no es ya algo privado o para observar uno mismo. Las fotos que se aprietan en las redes sociales son ante todo escaparate para el otro" (Zafra, 2018, p. 58).

---

[89] "So cameras are no longer cameras. They are hybrid, morphing, multi- functional devices. And they are not just devices. They are internet-capable assemblages. At the heart of mobile media lies the interoperability of global networks, physical infrastructures of cabling, production and management facilities, server farms and satellites, and the standards upon which interoper- ability is established – agreements over data and transmission formats, regulation of patents, intellectual property and access to bandwidth".

[90] "Photography's appeal is partly about capturing and sharing a moment: smartphones enable both to occur almost simultaneously. They remove the lengthy time lag with standard photographic film between taking and sharing a photo".

Se puede rastrear este cambio en las prácticas sociales de la fotografía, que ha reconfigurado la escala de lo visible, a la aparición de la aplicación Snapchat en 2011, cuyo modelo fue después imitado por el resto de redes sociales. Snapchat fue la primera que permitió la difusión de imágenes de forma prácticamente simultánea al momento en el que se capturan. Según el Cambridge Dictionary, la definición original de *snap,* el nombre que dieron a las imágenes compartidas en Snapchat, es "capturar muchas fotografías rápidamente"[91]. La premisa de esta aplicación partía de poder compartir rápidamente imágenes espontáneas, sin elaboración o preparación, y que desaparecerían una vez compartidas, lo cual se presentaba como un modelo muy diferente a los que acabamos de estudiar: "Snapchat no tiene que ver con capturar el tradicional momento Kodak" (Spiegel, 2012)[92]. Con relación a esta idea, El Director Ejecutivo de Snapchat presentaba en el Blog oficial la historia de la aplicación que ayudó a fundar: "Con la mayoría de aplicaciones fotográficas en el mercado ofreciendo formas de embellecer o estilizar las fotografías, creímos que había una oportunidad de hacer algo diferente. Queríamos crear un lugar en el que compartir selfis raros y fotografías divertidas con nuestros amigos" (Spiegel, 2012)[93]. Este tipo de fotografías divertidas, comprometedoras, vergonzantes, pero limitadas a un círculo muy cerrado de amigos, no solo desaparecen, sino que tampoco pueden guardarse: no permanecen en el dispositivo del emisor, pues no se almacenan, pero éste también limita el tiempo de visionado de la imagen a segundos, por lo que el receptor tampoco puede guardar la imagen, salvo que realice una captura de pantalla:

> Desafortunadamente, Snapchat no puede asegurar que los usuarios que reciben los *snapshots* realicen una captura de pantalla desde sus teléfonos para guardar esas imágenes; aún así se notifica al emisor cuando alguien ha capturado un *snap* (Kotfila, 2014, p. 14).[94]

Aunque las imágenes en Snapchat pretenden ser efímeras, el usuario puede guardarlas en su dispositivo antes de enviarlas, acumulándose en su teléfono como una imagen más. De este modo, la selección se realiza una vez la imagen ha sido tomada, por lo que muchos instantes son capturados y compartidos, pero pocos son guardados. De hecho, muchas imágenes se guardan solo si merecen ser compartidas: cuando lo anecdótico del contenido se vuelve relevante, cuando lo cotidiano se hace reseñable, las imágenes son descargadas para el recuerdo. Para facilitar tanto el proceso de compartir rápidamente fotografías como el asegurar que no quede rastro de lo

[91] "To take a lot of photographs quickly".
[92] "Snapchat isn't about capturing the traditional Kodak moment".
[93] "With most photo apps on the market advertising ways to make photos prettier or more stylized, we thought there was an opportunity to do something different. We wanted a place to share awkward selfies and funny photos with our friends".
[94] "Snapchat unfortunately cannot assure that users who receive these snapshots do not use the phone's built-in screen-capturing capabilities to save these images; it does however notify the sender when the receiver has screen captured the snap".

capturado, los *snaps* se hacen exclusivamente desde la aplicación, ya que esta misma ofrece una pantalla/cámara con la que se realizan y se comparten las imágenes al pulsar la pantalla. Como las fotografías o vídeos son realizadas exclusivamente dentro de la aplicación, todo aquello que sea capturado tiene como finalidad ser compartido. También fue clave la inclusión de filtros de realidad aumentada que modifican la imagen en directo, mientras la imagen está siendo realizada, por lo que su edición ya no ocurre posteriormente, como había ocurrido hasta las cámaras digitales. Por otro lado, los *snaps* se envían a modo de mensaje de texto o como correo electrónico, por lo que el receptor lo recibe después de ser enviado, asincrónicamente todavía, y es libre de elegir el momento del visionado. Este no es el caso de otra modalidad desarrollada posteriormente por Snapchat: los *stories*.

Los *stories* son imágenes, *snaps,* que se comparten a todos tus seguidores y que permanecen en el perfil de la red social durante 24 horas antes de desaparecer. Esto provoca que las personas solo puedan ver las imágenes durante ese intervalo de tiempo, pero también cambia el sentido original de los *snaps*, pues ahora compartimos públicamente las imágenes -ya no son privadas-, aunque éstas sigan desapareciendo. Las *stories*, "copiadas" por Instagram, eran explicadas en el Blog Oficial de Instagram de esta forma: "Comparte todos los momentos de tu día, no solo aquellos que quieras guardar en tu perfil" (Instagram, 2016)[95]. La dinámica de compartirlo todo viene, evidentemente, de la inmensa facilidad de capturarlo todo, haciendo referencia una vez más a la distinción con la cámara analógica: "No tienes porqué guardar las fotografías, pueden desaparecer. Ya no pagas el procesar un carrete de 28 exposiciones. Puedes capturarlo todo, no solo el momento en el que presionas el botón del obturador" (Instagram, 2016)[96]. Estas nuevas formas de capturar y compartir imágenes han desembocado en lo que Joan Fontcuberta (2017) denomina *fotografía conversacional*, una nueva forma de comunicación a través de fotografías y vídeos:

> Pareciera que con el móvil el acto de hacer y recibir fotos se ha convertido en una actividad inseparable de la propia vida, en una especie de esperanto visual que actualmente todos hablamos y entendemos. Habitamos las fotos y las fotos nos habitan. Vivimos en un mundo de fotomanía compulsiva en el que las fotografías son constantemente emitidas, recibidas, comentadas y compartidas a través de nuestros dispositivos móviles y redes digitales, generando un flujo icónico frenético e incesante (Márquez, 2018, p. 84).

El hecho de que la toma y difusión de imágenes se haya convertido en una manera de comunicación y conversación supone la confirmación de las intuiciones de Vilém Flusser sobre los cambios de la Poshistoria. Ya no son las líneas escritas, sino las imágenes las que ahora

[95] "Share all the moments of your day, not just the ones you want to keep on your profile" .
[96] "You don't have to save the photos -they can disappear-. You're not paying to process a roll of 28 exposures anymore. You can capture all the time, not just the moment you press the 'shutter' button".

portan la información, lo cual muta la manera de experimentar, conocer, valorar el mundo (Flusser, 2017, p. 29).

Otra posibilidad técnica fundamental fue poder realizar vídeos en directo desde los *smartphones*, culminando este proceso de capturar y compartir toda la realidad por un usuario cualquiera. En el vídeo en directo se graba todo, no hay fragmentación. Aquel que tenga un *smartphone* puede grabarse en directo durante el tiempo que quiera y llegar a audiencias ilimitadas gracias a las redes. Los vídeos en directo se graban, comparten y son vistos por el espectador simultáneamente, aunque éste no puede elegir cuándo los ve, lo cual va un paso más allá a las *stories*, cuya duración es de 24 horas. Además, la comunicación deja de ser asincrónica para producirse en el mismo presente en el que convergen todos los espectadores: "cambia también la relación con la imagen, gracias al impresionismo instantáneo que nace de la posibilidad de tener siempre consigo, en el bolsillo o en el cuello, una máquina fotográfica y una videocámara" (Ferrari, 2008, p. 122).

De manera paralela a las imágenes efímeras, los vídeos en directo se hacen para ser compartidos y no guardados, ya que se transmiten en presente y no pretenden ser vistos retroactivamente. Ante la capacidad de registrar absolutamente todo, desaparece el criterio de selección previo, además de que solo se guardará el vídeo en directo si algo extraordinario ha ocurrido durante la emisión en directo, postergando definitivamente el hecho de guardar una imagen para el recuerdo hasta después de que ésta haya sido compartida. Por tanto, todo es capturado en directo, todo es compartido y solo algún vídeo conservado.

La reunión de todas estas características han transformado la vida y, como se verá en los apartados posteriores, también la muerte. En 2024, preguntaron a Fernando Trueba cómo sería rodar en ese momento una película como *Ópera prima* (1980), a lo que contestó: "Sería un musical donde todo el mundo tenga un móvil en la mano. En todas las escenas y durante toda la película" (Belategui, 2024). Este cambio sociocultural puede ser observado en remakes y reboots que se han realizado como *Carrie* (2013), *Gossip Girl* (2021-2023) y *Mean Girls* (2024), *Física o Química: La nueva generación* (2025) en las que la vida y los conflictos de los institutos de secundaria ocurren siempre con la presencia del *smartphone* -pues no sería una representación acertada del presente si no fuera así (Figuras 103 y 104)-, avanzando la trama en función del uso de la cámara conectada a las redes y mostrando cómo esta tecnología ha permeado todo ámbito social contemporáneo:

> La práctica de la fotografía adquiere una nueva dimensión por la presencia constante de la cámara digital como dispositivo de uso cotidiano, gracias en gran parte, pero no solo, a la incorporación de una cámara en la gran mayoría de los teléfonos móviles que se venden en la actualidad. Esta casi omnipresencia en la vida cotidiana de un dispositivo de producción de imágenes, transforma no solo la práctica en sí misma sino al objeto de lo fotografiable.

El resultado es que los lugares, los momentos y el uso de las fotografías, han cambiado radicalmente y con ello su función social (Gómez Cruz, 2012, pp. 23-24).

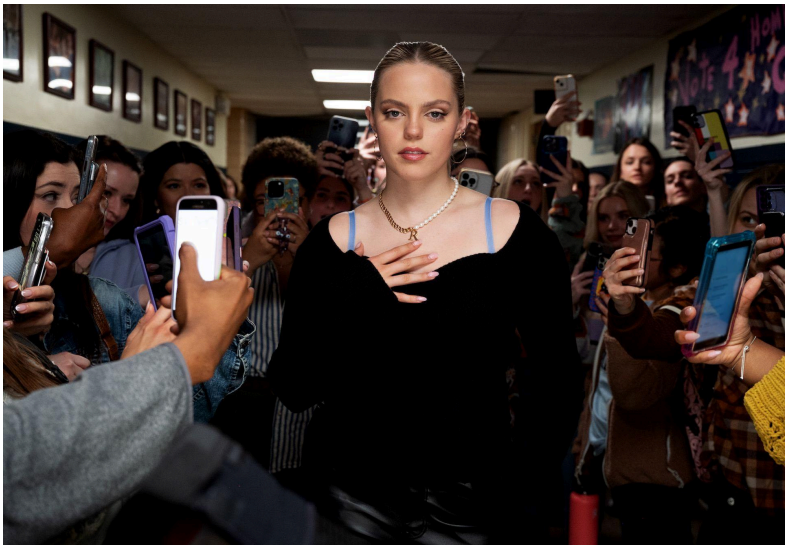


Figura 103. Mean Girls (2024)

Imagen promocional de la película *Mean Girls* (2024) en la que se puede observar a una de las protagonistas rodeada de *smartphones* mientras camina por los pasillos de su instituto. Fuente: Staples (2024).



Figura 104. Física o química: La nueva generación (2025)

Imagen promocional de la serie *Física o química: La nueva generación* (2025), en la que se puede ver a tres estudiantes grabando un vídeo con su *smartphone*, situado en un trípode con iluminación propia Fuente: Fórmula TV (2025).

A diferencia de lo que ocurría antes, la cámara está con nosotros en cualquier momento: "hasta hace poco tiempo nadie, excepto un turista vestido de turista, hubiera llevado encima una máquina fotográfica durante todo el santo día" (Ferrari, 2008, p. 121). De hecho, lo extraño es no llevarla o usarla:

> En el pasado no todo el mundo tenía cámaras Kodak, y no todo el mundo tenía cámaras Polaroid, pero actualmente casi todo el mundo tiene un móvil. Es más, estamos casi obligados a tenerlo si no queremos sentirnos desplazados y menospreciados por la sociedad: 'Tengo móvil, luego existo'. El móvil es hoy en día un instrumento ubicuo que casi todo el mundo tiene y que, entre otras muchas cosas, nos ofrece la posibilidad de tomar, almacenar y compartir una cantidad ilimitada de fotografías. La compulsión a fotografiar se hace mucho más compulsiva. Por otro lado, ahora las fotos no tienen costo: las imágenes que tomamos a través de nuestros móviles están destinadas a ser visionadas y compartidas rápidamente, con lo que desaparece el consumo de película y papel (Márquez, 2018, pp. 82-83).

En su reflexión visionaria sobre las consecuencias culturales de las tecnologías emergentes, Vilém Flusser anticipó algunas de las configuraciones sociales y perceptivas que definen hoy la vida cotidiana en la era del *smartphone*. En un fragmento que podría leerse como una alegoría del actual régimen digital de conectividad permanente, el filósofo plantea la emergencia de un sistema colectivo de conciencia, articulado a partir de la interconexión técnica de gestos táctiles:

> Las teclas manipuladas por nuestros nietos estarán religadas con todas las teclas del hormiguero, de manera que nuestros nietos se encontrarán conectados entre sí por medio de las puntas de sus dedos, y formarán de esta manera un sistema cerebral ordenado cibernéticamente. La función de semejante supercerebro será la de computar imágenes con los bits apuntados por las teclas en movimiento (Flusser, 2017, p. 181).

Esta imagen del "supercerebro" telemático resuena con las dinámicas contemporáneas de los entornos digitales, donde la interfaz táctil del dispositivo móvil se convierte en punto de acceso y conexión constante desde todos los rincones. La sociedad de usuarios hiperconectados, lejos de constituir un cuerpo social unificado se expresa más bien como un mosaico fragmentado de terminales resplandecientes, cuyos vínculos son al mismo tiempo globales e individualizados, colectivos y atomizados:

> Sin embargo, lo sorprendente en tal utopía (ya sea positiva o negativa) será que ésta no supondrá un espectáculo grandioso, sino pequeño, porque el aura emanada de la superficie resplandeciente no formará una capa cósmica capaz de envolver a la sociedad futura. Por el contrario, ella tendrá el diseño de un mosaico compuesto por superficies minúsculas, las terminales, que resplandecerán en las células individuales del hormiguero. El universo de las tecno-imágenes estará formado por imágenes individuales, todas conectadas, que se espejarán las unas en las otras y tenderán a hacerse cada vez más pequeñas. Un universo que se mostrará al mismo tiempo cósmico y particularizado. Todos participarán del mismo universo pero cada cual participará desde su rincón, aunque cada rincón se conecte con todos los demás rincones. Entonces, el aura de las tecno-imágenes no será irradiada desde el hormiguero hacia fuera, sino hacia dentro del propio hormiguero: será una secreción interna del supercerebro telematizado (Flusser, 2017, p. 182).

No obstante, la ubicuidad de este objeto se ve limitada en algunas ocasiones. Por ejemplo, en las aduanas y controles de los aeropuertos, en ciertos lugares de culto, locales de fiesta BDSM -en los que se tapa la cámara del móvil con una pegatina-: espacios que

permanecen invisibles a este objeto porque lo que ocurre dentro no se puede visibilizar. En determinados países, como Colombia, el *smartphone* se ha convertido en objetivo principal de los robos callejeros y se debe usar con precaución en el espacio público (Marcos, 2018). Así, sigue habiendo limitaciones a esa omnipresencia y ubicuidad permitida por la materialidad del *smartphone*; y su utilización se legisla de maneras diferentes en distintos lugares del mundo.

2.7.1 VIGILANCIA CON *SMARTPHONES*

La inclusión de las cámaras en los *smartphones* y su permanente disponibilidad han transformado también la vigilancia. Disponer de una cámara y transmitir instantáneamente un comportamiento anómalo puede disuadir al delincuente de continuar con su crimen o ayudar a capturarlo y condenarlo posteriormente. Como anunciaba Foucault (2003), la policía no puede actuar sobre todo y necesita millares de ojos por doquier, atenciones móviles y siempre alerta. Esto ha sido denominado por distintos estudiosos como *sousveillance*, es decir, vigilancia entre iguales (Mann *et al.*, 2003), y ahora que todos disponen de un *smartphone*, esa atención móvil se convierte en lo que de alguna manera anticipaba el filósofo francés, horizontalizando la vigilancia de manera muy peculiar:

> El siglo XXI es una era de autovigilancia sin precedentes. […] La vigilancia automática y continua es la norma. La popularidad de la autovigilancia hace que la vigilancia oculta y generalizada sea más aceptable debido a que, cuando las performances voluntarias son omnipresentes, la vigilancia no se percibe como intrusiva y estar en el campo de visión de una cámara ya no es algo inusual (Surette, 2015, p. 199).[97]

En la novela distópica de Dave Eggers, *El Círculo* (2014), se explora un futuro próximo en el que una enorme empresa tecnológica con ese mismo nombre desarrolla unas asequibles y diminutas cámaras denominadas "SeeChange", las cuales se pueden llevar colgadas al cuello. *El Círculo* describe una sociedad obsesionada por saberlo todo sobre todo el mundo, en la que debes renunciar a tu libertad a cambio de seguridad para tu comunidad: "¿Por qué no iba a ser recompensada vuestra curiosidad sobre el mundo?, ¿Queréis ver Fiyi, pero no podéis ir? SeeChange. Es la transparencia suprema. Sin filtros. Verlo todo. Siempre" (Eggers, 2014, p. 71). Ello ocurre hasta el punto en que todo aquel que no se grabe en directo utilizando estas cámaras no solo sería visto como alguien egoísta al privar a otros de lo que está viendo, sino también en alguien sospechoso: "Los secretos son mentiras. Compartir es querer [en el sentido de cuidar]. La privacidad es un robo" (Eggers, 2014, p. 278). Aparte de recordar deliberadamente las máximas de *1984* de George Orwell, la necesidad de saber todo lo que ocurre con la excusa de la seguridad justifica que haya una cámara en cada rincón del mundo, en la que cada porción de realidad quedaría registrada y sería inmediatamente compartida:

> Los responsables quedarían en evidencia al instante. Cualquier acto de violencia quedaría grabado para la posteridad. Las cámaras son tan pequeñas que nunca averiguarían a ciencia cierta dónde están ni quién las ha

[97] "The 21st century is an era of unprecedented self-surveillance. […] Automatic, continuous surveillance is the norm. The popularity of self-surveillance makes hidden and pervasive surveillance more acceptable due to the fact that when voluntary performances are ubiquitous, surveillance is not perceived as intrusive and being in a camera's view is no longer unusual".

colocado ni cuándo. Y el hecho de saberlo impediría abusos de poder. Harán bien de preocuparse por estas cámaras. ¿Quién cometería un delito sabiendo que lo pueden ver en cualquier momento y en cualquier parte? […] Los culpables tienen que rendir cuentas. Los tiranos ya no pueden seguir escondiéndose. Hace falta documentar las cosas y pedir cuentas, y así se hará, y nosotros necesitamos ser testigos. Y a este fin, yo insisto en que se sepa todo lo que sucede (Eggers, 2014, p. 69).

La película *Anon* (2018) va un paso más allá en la vigilancia, retratando un mundo donde el gobierno ha instalado un dispositivo en cada ciudadano que graba todo lo que sus ojos ven. Esta información es accesible para las autoridades en cualquier momento lo que prácticamente elimina el crimen, hasta que una hacker consigue cometer varios asesinatos y eliminar esa información.

Ahora que todos llevamos una cámara encima, las posibilidades de vigilancia también se han multiplicado, tanto con la intromisión a través de la lente de nuestros dispositivos -también micrófonos-, como de la supervisión y control del espacio público por parte de las personas. A continuación se analizarán dos ejemplos que darán cuenta de los discursos actuales en torno a la cámara de los *smartphones* y cómo se intentan convertir en herramientas de vigilancia ciudadana. Posteriormente, se examinarán tres ejemplos reales en los que estás prácticas de vigilancia se han producido en la vida real.

El primer ejemplo se trata de un cartel publicitario situado en el metro de la ciudad de Nueva York (Figura 105). El objetivo del anuncio *Look out for Safety* consiste en hacer entender a un ciudadano de a pie que tiene las mismas herramientas que un policía para contribuir a la seguridad en las calles. El texto verbo-visual está separado en dos partes bien diferenciadas, una azul y otra blanca. En la izquierda, un texto establece verbalmente una comparación entre las capacidades y equipamiento de un policía y las de un ciudadano. Si leemos el cartel de izquierda a derecha, esa capacidad del policía, esa fuerza establecida ya en el texto escrito, se traslada al ciudadano, pues no solo están situados uno al lado del otro, sino que sus cuerpos ocupan el mismo espacio, estableciendo una simetría entre ellos, completada por la posición de los brazos. Además, al colocar el arma y el móvil en el mismo lugar, el teléfono se convierte en un arma tan poderosa como las del policía. Él está protegido con su chaleco antibalas y protege a la sociedad con su fusil, en tanto que los ciudadanos tienen un poder similar gracias a la mirada, oídos y teléfono, en el que se delegan esas mismas habilidades humanas (Latour, 2008). En el texto sobre fondo azul no se mencionan los teléfonos, pero se da a entender que la cámara del teléfono es también un utensilio importante, lo que resulta realzado por la simetría con el fusil policial. Aunque no se dice explícitamente qué aporta el teléfono como *arma*, se puede inferir que, por la posición del móvil, es la cámara la que ayudará al ciudadano a empoderarse -si fuera la capacidad para llamar a la policía, Jason quizá estaría llamando por teléfono-. Pero, como el

cartel llama a actuar, a *speak up*, intentando provocar una acción futura, una denuncia o incluso la posibilidad de apuntar a un criminal con un móvil, parece que ésta podría disuadir del crimen igual que lo haría el fusil, en línea con los paralelismos entre cámara y arma constatados a lo largo de la investigación.



Figura 105. Cartel publicitario de Port Authority, Nueva York

Fotografía de un cartel publicitario situado en el metro de Nueva York de una campaña en la que se insta a los ciudadanos a vigilar el espacio público con sus teléfonos móviles. Fuente: Fotografía del autor, realizada en Nueva York en 2019.



Figura 106. Aplicación de smartphone Vigilante

Fotogramas del vídeo promocional de la aplicación *Vigilante*. En la primera imagen se ve cómo desde la central transmiten a todos los usuarios la alerta de un crimen. En la segunda, explican las reglas del juego mientras un usuario se encamina a la escena con su *smartphone*. En la última, el usuario graba al criminal con su móvil, espantándole. Fuente: Around the World (2016).

El segundo ejemplo consiste en el vídeo publicitario de una app llamada *Vigilante* que avisa a los usuarios de los delitos ocurriendo a su alrededor para que acudan a retransmitirlos en directo con sus cámaras. La aparición de los *smartphones* también ha conducido al desarrollo de varias aplicaciones que permiten transmitir en directo cualquier crimen para denunciarlo, como *CrowdOptic* (Schroeder, 2017) o *Reporty* (Accart, 2018). La aplicación *Vigilante* va todavía un paso más lejos al alertar a sus usuarios de la comisión de un posible crimen cerca de ellos, pretendiendo involucrar a los ciudadanos no solo en la vigilancia, sino también buscando que respondan ante el crimen antes que la propia policía (Edionwe, 2017). En el vídeo promocional se puede observar cómo cuando una persona llama a la policía al encontrarse en una situación peligrosa o estar presenciando un acto delictivo, los usuarios de la app al lugar del crimen reciben una alerta en su teléfono, lo que induce a acercarse al peligro mientras retransmiten la escena en directo (Around The World, 2016). La aplicación parte de la confianza en la cámara para disuadir del comportamiento criminal, pues su presencia detendría inmediatamente el acto delictivo. Debido al peligro evidente para los ciudadanos, la app fue retirada del mercado poco tiempo después de su salida al mercado. La propuesta resulta tan irreal que el vídeo comienza afirmando que "This is a real app and these are real users", aunque lo que muestra a continuación no pueda parecer más ficticio. No obstante, aunque este proyecto no haya llegado a ver la luz, el entramado de significados que pone en juego merece ser analizado, pues además coincide con el ejemplo que se acaba de examinar.

El vídeo muestra a una mujer que, sintiéndose perseguida por un hombre encapuchado, llama a la policía y describe al sospechoso. La central alerta a los coches patrulla en la cercanía por radio, pero ese aviso también llega a la central de *Vigilante*, quien se pone en contacto con los usuarios que están en las proximidades de la mujer que hizo la llamada proporcionando las siguientes instrucciones: "No interfieras con el crimen, mantén una distancia de seguridad y ¡buena suerte ahí fuera! GO LIVE" (Around The World, 2016)[98], transmitidas con el mismo lenguaje gráfico de un videojuego para *smartphones* (Figura 106). Los ciudadanos acuden corriendo hasta allí, armados con sus móviles grabando en directo, a tiempo para salvarla, llegando antes que la policía.

Como en el anuncio de la Port Authority, se traslada la responsabilidad de la vigilancia a la ciudadanía pero, en este caso, no están complementando a la policía, sino haciendo mejor su trabajo. Ambos invitan a la vigilancia entre ciudadanos de maneras diferentes, pero construyen ese ejercicio como noble y heroico. La división entre fuerzas del orden y cámara desaparece en la

[98] "Don't interfere with the crime, keep a safe distance and Good luck out there!".

delegación de las capacidades humanas: la mirada social que antes corregía se exterioriza a través de la cámara, condicionando cualquier comportamiento criminal y permitiendo que se castigue ulteriormente lo grabado. Resulta sorprendente la extrema confianza en la ciudadanía, a la que se atribuye una formación policial y una responsabilidad a la altura de dicho trabajo, quizá debido a la imagen que las series de televisión y los *reality shows* muestran de la policía:

> La cultura de la vigilancia ha sido normalizada y reforzada gracias a la interacción con el mundo del entretenimiento mediático, en particular, aunque no exclusivamente, por la domesticación del miedo al *Big Brother* en los reality shows en televisión. Los reality shows, las películas y programas sobre vigilancia constituyen culturas en el norte global en tanto sociedades visuales, posteriormente exportadas y asimiladas a escala global. Por ello, en la sociedad contemporánea existe una constante celebración y apoyo a los dispositivos de vigilancia, ya que se aceptan más fácilmente cuando diferentes tipos de observación se han convertido en un lugar común (Arteaga Botello, 2012, p. 138).

La omnipresencia de cámaras de vigilancia y el aumento de visibilidad de todas las esferas de la actividad humana ha suscitado muchas reflexiones en el ámbito académico. Para Gerard Imbert (1992), la intromisión en la esfera privada supone una forma de violencia simbólica, en la que la intimidad se convierte en espectáculo y en bien de consumo público, lo cual acaba teniendo consecuencias para la relación entre el individuo y la sociedad. Algunos estudiosos como Paula Sibilia (2017) ha denominado este proceso como el paso de la intimidad a la *extimidad* -recurriendo al concepto lacaniano-; es decir, la externalización a través de internet y los medios de comunicación -usando herramientas como la cámara- de cuestiones que habían permanecido hasta ahora en el ámbito privado. Por otro lado, autores como Morozov (2012) o Peirano (2019) cuestionan los discursos más optimistas y liberadores sobre internet y las redes, mostrando cómo pueden ser utilizados fácilmente para manipular y engañar, pero también como sofisticados mecanismos de espionaje y control de la ciudadanía a través de los datos que compartimos a diario. Para Vilém Flusser la disolución de la frontera entre lo privado y lo público aparece mucho antes de la era digital:

> Estamos en una situación caracterizada por dos tipos de teclas. El primer tipo emite, el segundo recibe. El primero publica lo privado, el segundo privatiza lo público. Y ambos tipos están sincronizados. Alguien aprieta una tecla en la central eléctrica y publica corriente eléctrica, y yo aprieto la tecla de la lámpara y privatizo la corriente publicada. Alguien aprieta las teclas de una emisora de TV y publica imágenes privadas, y yo aprieto una tecla en mi aparato de TV y privatizo las imágenes publicadas. No obstante, al distinguir de esta forma entre dos tipos de teclas, descubrimos que la sincronización entre ambos tipos hace problemática la distinción entre lo público y lo privado. ¿En qué sentido es "privada" la corriente eléctrica o la imagen de TV antes de ser emitida, ya que ambas se encuentran en aparatos? ¿En qué sentido son ellas "publicadas" por el accionar de una tecla, a menos que decidamos denominar "república" al campo electromagnético dentro del cual van siendo lanzadas? ¿En qué sentido es "privado" el espacio en el cual voy apretando mis teclas receptoras, ya que tal espacio está precisamente abierto a todas esas emisiones invasoras? Las teclas sincronizadas fundieron los límites entre lo público y lo privado y nos obligan a sustituir tales categorías históricas por otras (Flusser, 2017, pp. 55-56).

A continuación se analizarán tres casos en los que estos discursos sobre las posibilidades de vigilancia del *smartphone* se han llevado a la realidad en contextos diferentes: Estados Unidos,

España y Marruecos. En primer lugar, durante el paso del huracán Irma en 2017, también se produjeron varios saqueos y las imágenes capturadas por ciudadanos ayudaron a identificar y a arrestar a algunos de los saqueadores (CBS Miami, 2017). Estas imágenes fueron tan útiles que uno de los responsables de la policía de Miami agradeció al público las grabaciones, pues sin ellas no habrían conseguido arrestar a los culpables. Aunque los individuos grabados no eran conscientes de estar siendo observados, imposibilitando una modificación del comportamiento, las imágenes sí ayudaron a condenarlos, preservando las cualidades de la cámara con relación a la posteridad. De esta forma, se podría decir que las grabaciones ciudadanas suponen otra manifestación del "looters will be shot", y una nueva aparición del símil arma/cámara. Ante el desastre, la policía se ve superada y no puede atender a todas las circunstancias que surgen. En el caso del huracán Irma, los ciudadanos, equipados con cámaras en lugar de armas, no toman la justicia por su mano, pero ayudan a que ésta se produzca. La cámara no dispara, como en inglés, sino captura, ayudando a arrestar a los criminales. En lugar de ejercer subjetivamente la justicia, grabar la conducta criminal supone continuar con la prolongación tradicional de la mirada policial: si los ciudadanos no poseen la autoridad para modificar la conducta *in situ*, sí pueden capturar imágenes que servirán de prueba posteriormente.

El segundo caso que se ha escogido de utilización del *smartphone* como aparato de vigilancia se dio durante el confinamiento por la pandemia COVID-19. Desde que éste comenzó hubo personas que decidieron salir a la calle y pasear, hacer deporte, etc. Ante un sospechoso en la calle, multitud de individuos grabaron a esas personas desde sus ventanas, los denominados *policías de balcón* o *balconazis*, compartiendo los vídeos en redes, muchos de los cuales fueron luego difundidos en programas televisivos, convirtiendo las ventanas y balcones en improvisadas instancias de vigilancia. Los medios de comunicación -que tuvieron un papel crucial como intermediarios de la información entre el Estado y sus ciudadanos-, tacharon a los incumplidores de *incívicos* o *irresponsables*, situándose ellos sistemáticamente del lado del civismo y la responsabilidad. De hecho, los medios no permanecieron en absoluto parciales, y entre las frases que se escucharon habitualmente en ese periodo se pueden destacar las siguientes:

> A pesar de que el Gobierno decretara el estado de alarma por coronavirus hace ya más de quince días, y con ello el confinamiento, algunas personas siguen tratando de burlar la ley realizando largos y cortos desplazamientos, pero por suerte, muchos de ellos acaban siendo sorprendidos por las autoridades (20 Minutos, 2020).

> Ya ven que la mayoría van sin mascarillas, sin guantes y desde luego sin mucha empatía (La Sexta, 2020).

Pero, a diferencia de la policía, estos individuos desde sus balcones castigaban desde la distancia, imposibilitando cualquier presunción de inocencia del caso particular del *incívico*, que

no tenía la posibilidad de explicar si su tránsito está permitido. Por lo que parecía que, para el correcto cumplimiento de la cuarentena, todo tránsito era ilegal hasta que se demostrara lo contrario. Las férreas distinciones entre espacio privado y público -que por otro lado se disolvieron en la red durante la cuarentena-, debían ser proporcionalmente defendidas con todas las herramientas disponibles: pues "solo exagerando la diferencia entre adentro y afuera, encima y debajo, macho y hembra, a favor y en contra, se crea la apariencia de un orden" (Douglas, 1973, p. 17).

Uno de los vídeos más impresionantes muestra a una *runner* siendo detenida muy violentamente por la policía mientras grita pidiendo ayuda y los autores del vídeo la insultan (Valentí Sanjuan, 2020). Una filmación que no era necesaria para la detención, por lo que realmente no están *capturando* a una persona irresponsable para conseguir justicia, sino que se están grabando a sí mismos imponiendo la ley. Este vídeo fue mostrado en distintos programas de televisión que también criticaban a la *runner*. En ellos no se cuestionaba en ningún momento la ética de los autores del vídeo al difundir el vídeo de una persona en esa situación, ni se juzgaba la dureza de los insultos, una muestra de cómo cambiaron los valores durante la cuarentena, y cómo se vieron resignificados conceptos como responsabilidad o ciudadanía. Así, se ha constituido un marco en el que la alevosía de esos insultos se normaliza y que recuerda a los suplicios públicos en el siglo XVIII:

> El cuerpo del condenado es de nuevo una pieza esencial en el ceremonial del castigo público. Corresponde al culpable manifestar a la luz del día su condena y la verdad del crimen que ha cometido. Su cuerpo exhibido, paseado, expuesto, supliciado, debe ser como el soporte público de un procedimiento que había permanecido hasta entonces en la sombra; en él, sobre él, el acto de justicia debe llegar a ser legible por todos (Foucault, 2003, p. 53).

> De ahí la formidable curiosidad que agolpa a los espectadores en torno del cadalso y de los sufrimientos que ofrece en espectáculo; descífranse en ella el crimen y la inocencia, el pasado y el futuro, lo terreno y lo eterno. Momento de verdad que todos los espectadores interrogan: cada palabra, cada grito, la duración de la agonía, el cuerpo que resiste, la vida que quiere arrancarse, todo esto es un signo (Foucault, 2003, p. 57).

Si los insultos permitían al público distanciarse de los condenados y acercarse a los valores del régimen, la cámara ayuda a los *responsables* a confirmar su posición de personas moralmente comprometidas -en ese marco sociopolítico- a través de ese ejercicio de disciplina. Prestigio que culmina si su vídeo pasa a formar parte del relato televisivo "responsable", que espectaculariza las infracciones intercalándolas entre las conferencias de prensa oficiales. Se creó de esta manera un curioso círculo de moralidad y de orden: el Estado impone una nueva frontera, la policía y la ciudadanía se aseguran de su cumplimiento, y las redes y los medios apuntalan esa operación mostrando y compartiendo sus imágenes, lo cual sanciona positivamente estas conductas y motiva futuras incursiones en el disciplinamiento en los espacios públicos. Esto puede explicarse

desde la teoría del cultivo de George Gerbner y Larry Gross (1976), en la que descubrían cómo una exposición prolongada a la televisión cultivaría en los espectadores una percepción del mundo y de sí mismos acorde con los contenidos que ésta representa. Los autores hallaron que el aumento de la sensación de inseguridad a través de la retransmisión de la violencia y el crimen es más probable que genere más sumisión con las autoridades -legitimando el uso de su fuerza-, que una amenaza al orden social en caso de imitación por ciertas personas de lo representado (Gerbner & Ross, 1976, p. 194). Con los *smartphones*, que permiten grabar y compartir fácilmente esas imágenes, ya no serían solo los medios los que producirían esa "visión del mundo", sino también los propios usuarios al representar y difundir este tipo de escenas.

De este modo, durante la cuarentena la cámara funcionó como una prótesis en alianza con el Estado y que sitúa al usuario en el lado correcto de la Ley. Pero si el "derecho de castigar" era en el siglo XVIII privilegio del soberano (Foucault, 2003, p. 59), ahora la cámara permite imponer otro tipo de sanción. Ya no se fuerza al condenado a infinidad de suplicios, sino que estas "mil muertes" ocurren en el espacio virtual y mediático. Como en tantos casos de bullying o de agresiones sexuales en los que se comparten imágenes de las víctimas *online* (Dodge, 2015), la humillación del incívico ocurre una y otra vez. Ya no es forzado a observar cómo arrojan al fuego sus entrañas (Foucault, 2003, p. 14), pero se confronta una y otra vez en los medios con su infracción y castigo. Así, igual que la vergüenza o *el qué dirán*, la cámara ayuda a marcar lo liminal durante la cuarentena y a mantener el orden moral reprendiendo a los que lo rompen, convirtiéndose en uno de los garantes de la objetividad del Estado.

El tercer caso a analizar es el uso de esta tecnología en Marruecos en los últimos años donde, como consecuencia de sus especificidades culturales y legales, se desarrolla una actitud muy particular con la mirada y la cámara. En su ensayo S*exo y mentiras. La vida sexual en Marruecos* (2018), la escritora Leila Slimani disecciona la sociedad marroquí desde la perspectiva de la socióloga Fatima Mernissi, además de realizar varias historias de vida de mujeres y personas LGBTI+ de Marruecos. Uno de los conceptos fundamentales para entender la sociedad marroquí es el de *h'chuma*, que se puede traducir como vergüenza o reparo, y que es inculcado desde la infancia: "ser bien educado, un niño obediente, un buen ciudadano, implica también tener vergüenza, mostrar pudor y moderación" (Slimani, 2018, p. 17); otro concepto es los *hudud*, las fronteras, que nunca deben cruzarse: "el precio que hay que pagar por la transgresión es muy alto, y el culpable será castigado por cruzar 'las barreras sagradas', y sufrirá un severo rechazo" (Slimani, 2018, p. 17).

Uno de los ejemplos que menciona Slimani ocurrió el 30 de junio de 2015 en Fez: un grupo

de jóvenes encolerizado persigue a un joven, agrediéndole repetidas veces bajo el insulto de "marica". La escena transcurre en medio de la ciudad y, en lugar de que la mirada de la gente presente disuada de la agresión, muchas personas graban el asalto con sus teléfonos móviles, imágenes que luego circularon en redes sociales (Slimani, 2018, p. 97). Aunque las autoridades actuaron de manera firme contra los culpables de la agresión, es interesante la relación entre creerse con derecho a agredir y creerse con legitimidad para registrar el ataque y compartirlo en redes. Es importante mencionar que, en Marruecos, según el artículo 489, "toda conducta licenciosa o *contra natura* entre dos personas del mismo sexo será castigada con una pena de seis meses a tres años de prisión" (Slimani, 2018, p. 19). El castigo público y su espectacularización audiovisual recuerdan al "teatro del terror" que describe Foucault, cuando las ejecuciones eran todavía públicas y había incluso una puesta en escena para la mirada del pueblo con el propósito de mantener el poder soberano:

> Se suponía que ese ceremonial clamoroso y carnavalesco en el cual la mano omnipotente de la justicia hacía ejecutar la sentencia bajo la mirada de los espectadores grababa su mensaje de manera indeleble en las mentes de éstos. Con frecuencia el castigo excedía la gravedad del delito, y de ese modo se reafirmaban la supremacía y el poder absoluto de la autoridad (Foucault, 2003, p. 123).

Uno de los temas más interesantes del ensayo de Slimani tiene que ver precisamente con la mirada, que ocupa un lugar fundamental en la cultura marroquí (2018, p. 39). Según la escritora, aunque tanto la *h'chuma* o los *hudud* sean pilares fundamentales de la sociedad, no importa tanto lo que hagas, como que no se vea, pues existe "una separación hermética entre espacio público y el espacio privado" (2018, p. 61). Así, mientras no se lleven a cabo conductas penadas como la homosexualidad o las relaciones fuera del matrimonio en la calle o se difundan imágenes de ello en redes, no tendrán por qué ser castigadas. Esto supone una relación con la ley muy ambivalente: no se disuade completamente del delito, pues la ley no es enteramente efectiva, pero los actos no deben exhibirse públicamente:

> Todos los que ejercen algún poder -gobernantes, padres, profesores- sostienen el mismo discurso: Haced lo que queráis, pero a escondidas. En una sociedad como la nuestra, el honor es lo primero. No se juzga la vida sexual de la gente, sino la publicidad que le dan, o se atreven a dar de ella [...] Nuestra sociedad está corroída por el veneno de la hipocresía y por una cultura de la mentira institucionalizada (Slimani, 2018, p. 20).

Desde que se han difundido ampliamente, las cámaras son el instrumento que permite la visibilización de esas realidades, se compartan o no sus resultados. Por tanto, los delitos no lo son hasta que se convierten en imagen, hasta que se hacen visibles, en la realidad o en la pantalla -pues, de alguna manera, en el contexto marroquí, publicarlas es lo delictivo-. Curiosamente, las cámaras pueden ser usadas para hacer fotos en privado, es decir, la presencia de la cámara o su utilización no disuade del comportamiento penado, pero sí la mirada, que vendría de los testigos

presenciales o de compartir esas imágenes en línea. A diferencia de un asesinato, que siempre será un crimen, con estos casos, a condición de que no se dé esa exhibición pública, la cámara no opera como prolongación de la mirada estatal correctora y no modifica el comportamiento desviado de la norma.

Otro de los casos que Slimani menciona y que implica a la cámara, muestra ese régimen de visibilidad "hipócrita", donde se puede hacer lo que sea en la intimidad mientras no se vea, de una manera más compleja:

> En marzo de 2016, en Beni Melal, dos homosexuales son agredidos en su propio domicilio, y el vídeo que los muestra ensangrentados, humillados y apaleados circula por toda la red. Lo inaudito de tal horror es que una de las víctimas es conducida ante el fiscal" [...] Fueron detenidos por la policía mientras que los responsables de los actos violentos quedaron libres. Uno de los agredidos fue condenado a cuatro meses de prisión firme; y dos de los agresores, a dos meses de prisión condicional (Slimani, 2018, p. 98).

Por la laxitud de la pena a los agresores parece que el ataque y su grabación no son conductas reprochables; la cámara del teléfono en este contexto no disuade del crimen de la agresión precisamente porque está adoptando una actitud correctora, afín a los valores del Estado, castigando a los que están delante de la cámara, no detrás. Se puede aventurar que al difundir *online* esas imágenes lo que sancionó fue la visibilización del acto homosexual, el cual bajo ningún concepto puede ser visto.

2.7.2 *SMARTPHONES* COMO INSTRUMENTO DE DENUNCIA

El desarrollo y expansión de los *smartphones* confirma la tendencia que aparece con el vídeo de utilizar la cámara como utensilio de denuncia, al permitir una mayor movilidad y omnipresencia por su reducido tamaño, así como por la posibilidad de compartir instantáneamente esas imágenes.

Distintos movimientos sociales se sirven de estas cámaras en sus procesos de denuncia, por ejemplo, durante acciones directas que se llevan a cabo para ser grabadas y difundidas o para dejar registro audiovisual de las respuestas policiales (Figuras 107 y 108). En algunos casos, documentar estas actuaciones ha tenido repercusiones legales, como en el caso de la periodista Joanna Giménez i Garci, que fue detenida por cubrir la acción de Futuro Vegetal en la que activistas pegaron sus manos a *Las Majas* de Goya (El Salto, 2024). En ese sentido, en un vídeo de las protestas en Madrid tras la sentencia del Tribunal Supremo sobre el denominado "procés" en Cataluña, se puede observar a la policía atacando a la prensa que está registrando lo que ocurre (Público, 2019).

Puede considerarse que quizás donde mayor impacto han tenido los *smartphones* ha sido a la hora de registrar agresiones y asesinatos a personas racializadas cometidos por la policía, como los casos de George Floyd, Jacob Blake o Nahel Merzouk (Figuras 109, 110 y 111, respectivamente). La desproporcionada respuesta policial fue grabada por testigos con sus *smartphones* y se difundió rápidamente en redes, provocando históricas reacciones ciudadanas. En España, en abril de 2024, un testigo grabó un vídeo con su teléfono, en el que se mostraba la brutalidad policial contra personas racializadas durante un arresto en el barrio de Lavapiés de Madrid que produjo gran controversia después de viralizarse en redes (Público, 2024). Desde otra perspectiva, se han dado incidentes que han sido grabados por las cámaras incorporadas en los chalecos o coches de la policía, como el asesinato de Laquan Mcdonald (The Guardian, 2015). La violencia policial y su relación con la cámara también ha sido representada en ejemplos audiovisuales. En la serie española *Antidisturbios* (2020), ambientada en 2016, un grupo de policías es convocado para ejecutar un desahucio pero, ante la resistencia vecinal, pierden el control de la situación y acaba muriendo un hombre negro en el forcejeo. Una vecina graba la escena con su móvil y uno de los policías se lo arranca de las manos para borrar los vídeos. Ese documento visual se convierte en fundamental para la trama cuando los investigadores de Asuntos Internos que se ocupan del caso encuentran el vídeo durante sus pesquisas y se acaba acusando a los antidisturbios de homicidio imprudente.



Figura 107. Smartphones en protestas contra la policía I

Fotografía de Thomas Brail, activista de Les Soulèvements de la Terre, grabando con su móvil a la policía durante una protesta en 2023. Fuente: El Salto (2024).

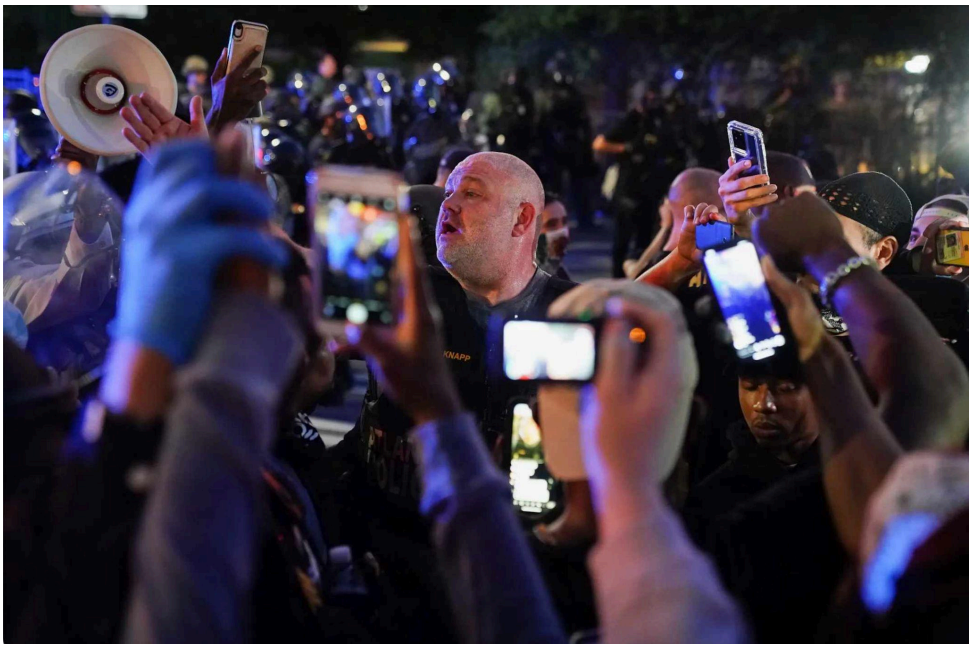


Figura 108. Smartphones en protestas contra la policía II

Fotografía en la que se ven a manifestantes que graban a la policía el 31 de mayo de 2020 durante una protesta en Atlanta. Fuente: Zuckerman (2020).

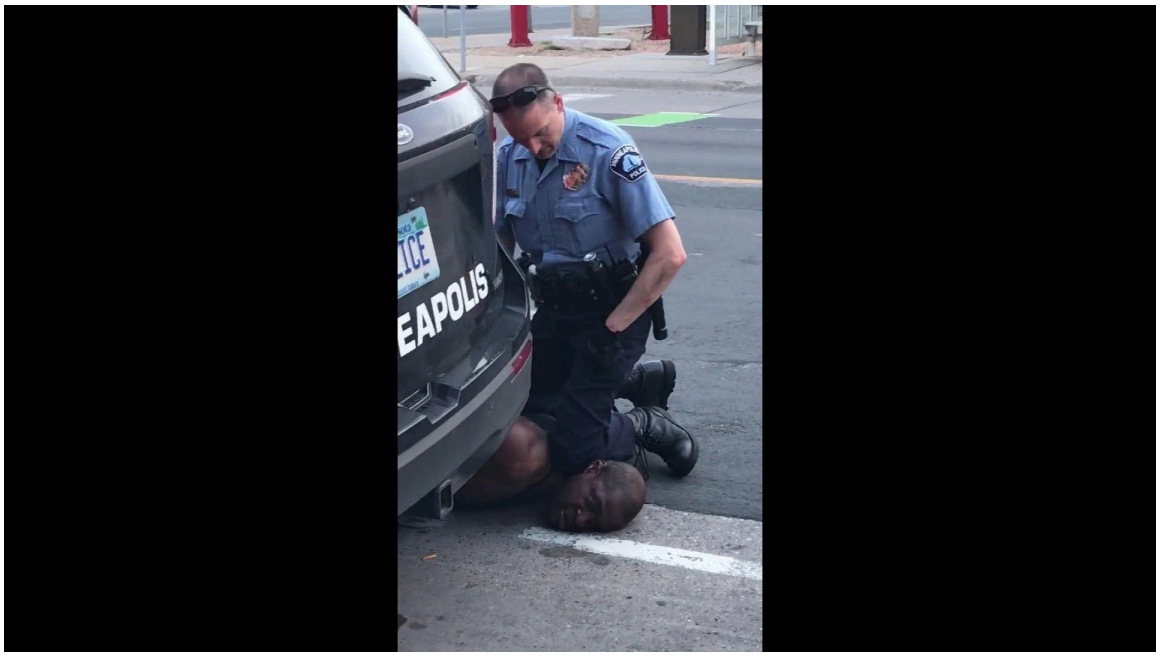


Figura 109. Muerte de George Floyd (2020)

Imagen del vídeo grabado por un testigo el 25 de mayo de 2020 durante el arresto de George Floyd en Mineápolis. El agente Derek Chauvin, tras esposarlo, presionó su rodilla sobre su cuello durante 8 minutos y 46 segundos. Floyd, que repitió varias veces que no podía respirar, murió por asfixia. Fuente: PBS News Hour (2020).

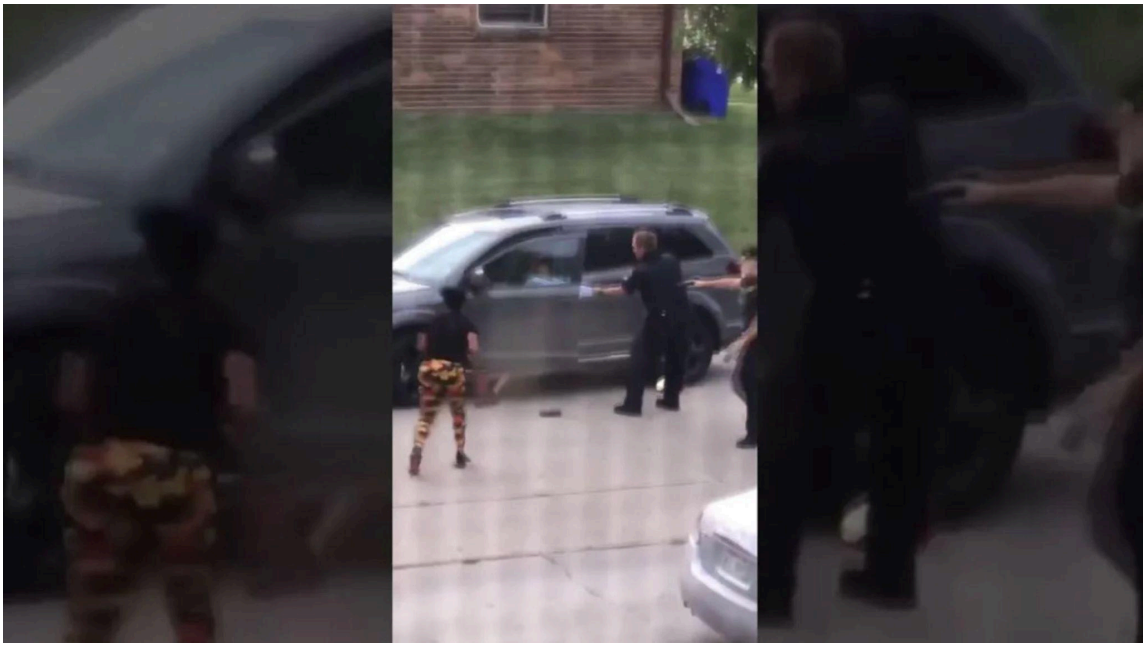


Figura 110. Tiroteo de Jacob Blake (2020)

Imagen del tiroteo grabado por un teléfono móvil durante el arresto de Jacob Blake en Kenosha el 23 de agosto de 2020. Jacob Blake se encontraba en su coche con tres de sus hijos cuando la policía intentó arrestarlo por un incidente de violencia doméstica. El policía Rusten Sheskey disparó siete veces a Blake por la espalda cuando éste abría la puerta de su vehículo, provocándole graves lesiones de por vida. Fuente: Eitb (2020).



Figura 111. Muerte de Nahel Merzouk (2023)

Imagen del vídeo tomado por una testigo del momento en el que la policía disparó a Nahel Merzouk en un coche, el 27 de junio de 2023. Este vídeo contradijo la versión oficial de la policía, que alegaba que estaba disparando en legítima defensa. Fuente: Daily Mail (2023).

La película francesa *Les misérables* (2019) se centra en un grupo de policías en una *banlieue* parisina. Al principio de la película los policías acosan a unas mujeres jóvenes en una parada de autobús, una de ellas empieza a grabar lo que está sucediendo y uno de ellos destroza su móvil contra el suelo (Figura 112). Posteriormente, el grupo policial es notificado del robo de un cachorro de león a una compañía de circo, que amenaza con represalias si no les devuelven el animal en 24 horas. La policía encuentra unas imágenes en redes sociales de Issa, un niño negro, con el león en sus brazos. Tras una persecución por las calles, la policía atrapa y esposa a Issa mientras un grupo de niños les apedrea. En medio del altercado, uno de los policías dispara a Issa en la cara a quemarropa con un lanzador de balas de defensa, dejándolo inconsciente. Los policías se dan cuenta de que un adolescente con un dron, Buzz, lo ha filmado todo e intentan encubrir el asunto, priorizando destruir el vídeo antes que llevar a Issa al hospital (Figura 113). La policía persigue a Buzz para conseguir la tarjeta de memoria y éste se refugia en un restaurante de kebab, dándosela al dueño Shalah -un exconvicto salafista- al que la policía amenaza y con el que luego negocia para conseguir la prueba, perpetuando su impunidad. De este modo, en *Antidisturbios* y *Les misérables* la cámara visibiliza los actos que de otra manera habrían permanecido sin castigar y la existencia de imágenes incriminatorias lleva a más violencia para encubrir los actos que han quedado registrados.



Figura 112. Les Misérables (2019) I

Fotograma de *Les Misérables* (2019) en el que unas jóvenes graban el acoso policial con su teléfono, antes de que uno de ellos se lo arrebate y tire contra el suelo. Fuente: Rogers (2020).



Figura 113. Les Misérables (2019) II

Fotograma en el que Buzz controla su dron-cámara en una azotea.
Fuente: Romanet (2022).



Figura 114. Emma y el jaguar negro (2024) I

Fotograma de la película *Emma y el jaguar negro* (2024) en el que se ve cómo Anja graba con su *smartphone* a Emma y Hope jugando. Fuente: De Maistre (2024, 1:15:30). Captura propia.



Figura 115. Emma y el jaguar negro (2024) II

Fotograma en el que Anja filma el secuestro de Emma y Hope a manos de los cazadores furtivos. Fuente: De Maistre (2024, 1:26:40). Captura propia.



Figura 116. Emma y el jaguar negro (2024) III

Fotograma en el que Anja expone las imágenes de Emma y Hope jugando y siendo secuestradas durante un programa meteorológico ante las cámaras de televisión locales. Fuente: De Maistre (2024, 1:31:00). Captura propia.

La película *Emma y el jaguar negro* (2024) narra la historia de Emma, una niña que crece en el Amazonas por el trabajo de sus padres biólogos y activistas. Desde que es pequeña, traba una inusual y profunda amistad con Hope, una jaguar negra huérfana, creciendo juntas. La madre de Emma fue asesinada cuando era pequeña y ésta regrese a Nueva York con su padre. Años más tarde, cuando ya es adolescente, descubre que la vida de su amiga felina está en peligro por los cazadores y consigue escaparse de Nueva York para salvar a Hope. Su profesora de biología del instituto, Anja, descubre su plan y la persigue hasta lo más recóndito de la selva para devolver a Emma a casa sana y salva. Ambas acaban teniendo que escapar de los cazadores junto a Hope por la selva. Anja graba varias escenas con su móvil mientras Hope y Emma juegan tiernamente (Figura 114) y, al final de la película, no consigue evitar el secuestro de ambas por los cazadores furtivos, pero sí grabarlo entre la maleza (Figura 115). Para salvarles la vida, Anja acude a la estación de televisión local, irrumpiendo en medio de la retransmisión meteorológica para enseñar a cámara los vídeos desde la pantalla de su móvil (Figura 116). La gente local ve las imágenes y acude en masa a salvar a Emma y Hope. Este ejemplo resulta muy ilustrativo a un nivel material, pues sería imposible con una videocámara recorrer la selva y escapar corriendo de los cazadores; hazaña que requiere de mucha energía y libertad de movimiento. Sin embargo, el *smartphone* ocupa solo unos centímetros en el bolsillo y Anja puede recurrir a él cuando sea y sin que nadie se de cuenta. Es más, disponer de esas imágenes instantáneamente sin necesitar procesarlas le permite mostrarlas en televisión a los pocos minutos de que hayan ocurrido. Se conforma así un ensamblaje socio-técnico entre Anna, Emma, Hope, los cazadores, sus intereses, la selva, su intento de preservación, el *smartphone*, la televisión y la audiencia local; en el que la cámara simultáneamente documenta, media y consigue activar una respuesta social.

En la serie distópica *Years and Years* (2019), los *smartphones* tienen un papel fundamental en el sexto y último episodio para denunciar las actividades del régimen autoritario que se ha instaurado en Reino Unido. Dos de las protagonistas retransmiten en directo con sus teléfonos la liberación de los prisioneros de un campo de concentración de personas refugiadas y disidentes en condiciones infrahumanas (Figuras 117 y 118). Los vídeos ayudan a exponer al régimen y provocan una gran reacción social que acaba con él.



Figura 117. Years and Years (2019) I

Imagen de la serie *Years and Years* (2019) en la que Edith Lyons graba en directo con *smartphone* para denunciar las actividades del régimen en los campos de concentración de refugiados. Fuente: Miguel Trula (2020).



Figura 118. Years and Years (2019) II

Imagen en la que la activista Fran Baxter graba con su *smartphone* para denunciar lo que está ocurriendo en el campo de concentración de refugiados. Fuente: Miguel Trula (2020).

La semilla de la higuera sagrada (2024) narra la historia de una familia en Irán durante las protestas ciudadanas de 2022, desencadenadas tras la muerte de Mahsa Amini a manos de la policía religiosa iraní por no haber usado el hiyab correctamente. Iman, el padre de familia, es un juez de instrucción al que recientemente han ascendido y que se encuentra con la obligación de firmar órdenes de ejecución sin que los condenados hayan podido tener un juicio justo previo. La película relata la tensión entre la generación de Iman y su mujer, afines a los valores del régimen y de su propaganda televisiva, y la de sus hijas adolescentes para las que la televisión miente, informadas -y transformadas- a través de los reels de Instagram y Tik Tok sobre las revueltas que están ocurriendo (Figuras 119 y 120). En varios momentos de la película, el espectador accede a los vídeos en formato vertical de los disturbios y la represión policial en las calles, incorporando la nueva estética audiovisual de los *smartphones* (Figura 121). Como parte de la estrategia de resistencia ciudadana, se publican los datos personales de adeptos al régimen como Iman. Éste se halla con su familia en una gasolinera cuando es reconocido por una pareja, los cuales le graban con sus teléfonos móviles (Figura 122). Comienza una persecución por una carretera solitaria en la que se filman mutuamente desde ambos coches que acaba en un descampado en la que las dos parejas se enfrentan (Figura 123). Iman y su mujer están armados con su *smartphone* y una pistola; los disidentes con un palo selfi y otro móvil mientras supuestamente graban la escena en directo para que el mundo lo vea (Figura 124). Una de las hijas de Iman les dice que no hay cobertura y que no pueden estar retransmitiendo lo que está pasando. En ese momento, la pareja de activistas se ve completamente desarmada y se rinden sin remedio. Esta escena es muy relevante para entender la fuerza socio-técnica del *smartphone* y de las acciones normalmente delegadas en él: sin conexión a internet, es simplemente una cámara más, carente de poder corrector o protector. Se produce de nuevo una *interrupción del camino* por un factor inesperado (Latour, 1998), lo cual pone de manifiesto los actores y relaciones que normalmente pasan desapercibidos y damos por sentado, como la conectividad de los teléfonos móviles; una demostración más de la agencia distribuida entre humanos y no-humanos en los ensamblajes de los acontecimientos.

En todos estos ejemplos los *smartphones* y sus cámaras -o la prolongación de éstas a través de drones-, pasan a ser un elemento fundamental de la trama, un objeto que se inserta en el centro de la narrativa. Su importancia dramatúrgica es un nuevo reflejo de la omnipresencia y relevancia social de estas tecnologías a la hora de articular y desarticular violencias y conflictos sociales, demostrando una vez más la rápida absorción social y también artística de este aparato en los últimos años.



Figura 119. La semilla de la higuera sagrada (2024) I

Fotograma de la película *La semilla de la higuera sagrada* (2024) en el que las hijas adolescentes de Iman se hacen un selfi en su habitación con una amiga. Fuente: Rasoulof (2024, 22:00). Captura propia.

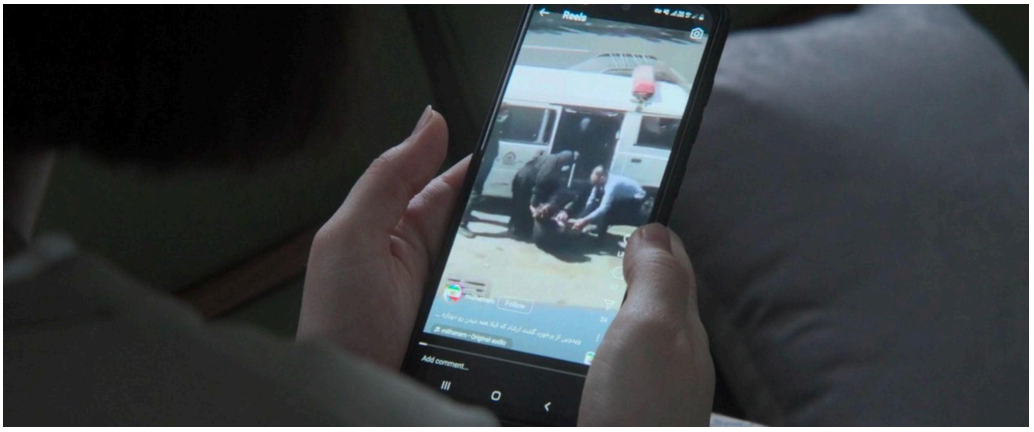


Figura 120. La semilla de la higuera sagrada (2024) II

Fotograma en el que una de las hijas de Iman ve en Tik Tok los vídeos de arrestos por la policía iraní. Fuente: Rasoulof (2024, 31:00). Captura propia.



Figura 121. La semilla de la higuera sagrada (2024) III

Fotograma de uno de los vídeos de las revueltas en los que se ve un cuerpo ensangrentado tendido en el suelo. Fuente: Rasoulof (2024, 1:03:00). Captura propia.



Figura 122. La semilla de la higuera sagrada (2024) IV

Un hombre graba con su *smartphone* a Iman y su familia desde su coche cuando repostan en una gasolinera.
Fuente: Rasoulof (2024, 2:05:00). Captura propia.



Figura 123. La semilla de la higuera sagrada (2024) V

Fotogramas de la secuencia en la que Iman y su familia huyen del hombre y su pareja que les estaban grabando en la gasolinera. Se graban con sus teléfonos desde ambos coches.
Fuente: Rasoulof (2024, 2:06:00). Captura propia.



Figura 124. La semilla de la higuera sagrada (2024) VI

Fotogramas de la secuencia en la que ambas parejas se enfrentan. Iman y su mujer están armados con un arma y un *smartphone*. La pareja disidente sostiene un palo selfi y otro *smartphone*, con el que supuestamente están grabando en directo. Fuente: Rasoulof (2024, 2:07:00). Captura propia.

2.7.3 LA CÁMARA Y LA GUERRA

En lugar de incluir un apartado de la guerra desde la materialidad de la cámara hasta ahora, se ha decidido reflexionar sobre ello en este apartado de la genealogía para mostrar la culminación de todos esos procesos materiales y de cómo ha cambiado el paradigma de la representación en el siglo XXI. Quizá una guerra sea, por los peligros que entraña, una de las escenas más difíciles de representar, aunque el imaginario colectivo contemporáneo está repleto de imágenes bélicas pues, como afirma Sontag:

> No hay guerra sin fotografía, observó aquel notable esteta de la guerra, Ernst Jünger, en 1930, con lo cual refinó la irreprimible identidad de la cámara y el fusil: disparar la cámara y disparar a un ser humano. Hacer la guerra y hacer fotos son actividades congruentes (Sontag, 2017, p. 60).

Paul Virilio, en su libro *War and Cinema: The Logistics of Perception* (1989), analiza la relación entre el cine y la guerra, argumentando que las guerras no solo se libran con armas, sino también con imágenes. Para Virilio, no solo el desarrollo militar desde la Primer Guerra Mundial ha ido de la mano de la evolución de técnicas de visualización y de tecnologías ópticas, sino que también la espectacularización de la guerra en el cine ha participado de la militarización de la percepción y la visión (Virilio, 1989). En el siguiente pasaje Sontag realiza una aproximación material que une la evolución de las cámaras analógicas a las formas de representación de la guerra:

> En las primeras guerras importantes de las que los fotógrafos dieron cuenta, la de Crimea y la guerra de Secesión de Estados Unidos, y en cada una hasta la Primera Guerra Mundial, el combate mismo estaba fuera del alcance de la cámara. Respecto de las fotografías bélicas [...] casi siempre representaban una secuela: el paisaje lunar o de cadáveres esparcidos que deja la guerra de trincheras; los destripados pueblos franceses por los que había pasado el conflicto. La observación fotográfica de la guerra tal como la conocemos tuvo que esperar unos cuantos años más para que mejorar radicalmente el equipo fotográfico profesional: cámaras ligeras, como la Leica, las cuales usaban una película de treinta y cinco milímetros que podía exponerse treinta y seis veces antes de que hiciera falta recargarlas Ya se podían hacer fotografías en el fragor de la batalla, si lo permitía la censura militar, y se podía estudiar de cerca a las víctimas civiles y a los tiznados y exhaustos soldados. La guerra civil española (1936-1939) fue la primera guerra atestiguada (“cubierta”) en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero (Sontag, 2017, pp. 24-25).

Las primeras guerras en ser grabadas con el cinematógrafo fueron la guerra Greco-Turca de 1897, la guerra española con Estados Unidos por Cuba y las Filipinas (1898-1902) y los conflictos de Boer y Boxer. Las primeras imágenes en movimiento de la guerra aparecen al mismo tiempo que las imágenes ficticias de las mismas, con George Melies a la cabeza, inventándose puestas en escena que hubiera sido imposible capturar de otra manera (Bottomore, 2007). Estas imágenes se mostraban después en cines y a menudo eran usadas como propaganda. Décadas después, los espacios del conflicto empiezan a ser llevados en tiempo real a la pantalla

por la televisión:

> La guerra que Estados Unidos libró en Vietnam, la primera que atestiguaron día tras día las cámaras de televisión, introdujo la teleintimidad de la muerte y la destrucción en el frente interno. Desde entonces, las batallas y las masacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla. Crear en la conciencia de los espectadores, expuestos a dramas de todas partes, un mirador para un conflicto determinado, precisa de la diaria transmisión y retransmisión de retazos de las secuencias sobre ese conflicto. El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo del impacto de estas imágenes (Sontag, 2017, p. 25).

En las imágenes grabadas por la CBS de 1970 durante el conflicto en Vietnam -guerra que fue también la primera en ser fotografiada en color (Sontag, 2017, p. 38)-, se puede ver una gran movilidad de la cámara, hasta el punto de que los reporteros están tumbados entre la maleza junto a los soldados estadounidenses en medio de un fuego cruzado (CBS Evening News, 2015). Las imágenes, para el espectador contemporáneo, parecen una puesta en escena típica de una película bélica. Y la puesta en escena siempre tiene un viaje de vuelta:

> Al final de la guerra de Bangladesh, los fotógrafos en Dacca fueron invitados a una "oportunidad fotográfica" en un campo de polo. Resultó ser la matanza a bayonetazos de biharis que supuestamente habían colaborado con el ejército de Pakistán. La gente iba a ser asesinada para la cámara; y algunos fotógrafos y equipos de televisión se fueron sin tomar ninguna foto con la esperanza de que, en ausencia de camarógrafos, los actos no se llevaran a cabo. Otros sintieron que la multitud no respondería a sus peticiones de misericordia. Se quedaron y acabaron ganando premios Pulitzer. ¿Tenían razón? (Evans citado en 1978 en Gross *et al.*, 1988, p. 17).[99]

A partir de entonces, todas las guerras fueron televisadas y la estetización de las mismas llegó hasta tal punto que, con la primera Guerra del Golfo, Jean Baudrillard (2006) afirmó que la guerra como tal no había tenido lugar, pues era imposible distinguir entre las imágenes de propaganda y las imágenes provenientes del frente (IdoD, 2017). Con la aparición de las cámaras digitales, las guerras empiezan a ser retratadas por los propios soldados. Si ya habíamos mencionado que en los años 70 en Sri Lanka la única imagen que mucha gente poseía de sí misma era la del carnet de identidad, esta nueva tecnología transformó la cuestión de la representación en la excolonia:

> En relación con la circulación internacional de estas imágenes de atrocidades, es importante considerar cómo la tecnología cambió durante este período. A mediados de la década de 2000, se empieza a observar una transición de la fotografía de película analógica a la fotografía digital. Este cambio resulta innovador y significativo, ya que elimina muchas de las limitaciones propias de la fotografía en película. Aunque la calidad de imagen en sus primeras etapas no era óptima, esto no representaba un obstáculo, pues la tecnología digital permitía capturar una gran cantidad de imágenes de manera rápida, algo que antes no era posible. Este cambio tecnológico tuvo un impacto significativo en el registro visual de los conflictos bélicos. En primer lugar, se observa cómo trabajadores humanitarios y civiles tamiles atrapados en la zona de guerra comienzan a registrar imágenes utilizando distintos dispositivos. En segundo lugar, soldados del Estado de Sri Lanka que combatían en primera línea también disponían de dispositivos personales, como teléfonos móviles y cámaras digitales compactas, lo que les permitía documentar el

[99] "At the conclusion of the Bangladesh war, photographers in Dacca were invited to a "photo opportunity" in a polo field. It turned out to be the bayoneting of Biharis who were alleged to have collaborated with the Pakistan army. People were to be murdered for the camera; and some photographers and a television camera crew departed without taking a picture in the hope that in the absence of cameramen the acts might not be committed. Others felt that the mob was beyond the appeal to mercy. They stayed and won Pulitzer prizes. Were they right?".

desarrollo de la guerra. El análisis de estas imágenes revela que los soldados registraban la guerra de maneras particulares, como fotografías que podían representar la muerte de un compañero o la ejecución de grupos de personas de manera brutal. Como resultado, surge un conjunto de imágenes sumamente complejo. Debido a la novedad de la tecnología en ese momento, no existía un control riguroso sobre su uso ni una conciencia clara de que estas imágenes podían constituir pruebas de crímenes de lesa humanidad. Más bien, parece manifestarse un impulso instintivo por documentar los hechos, sin importar quién estuviera detrás de la cámara. En el caso de la población tamil, el propósito de estas imágenes es más evidente: al encontrarse bajo asedio y ser bombardeados por un Estado que niega tales ataques, cada registro visual adquiere una importancia crucial. Asimismo, algunos fotógrafos documentaban muertes con la intención de asegurar que los familiares pudieran conocer el destino de sus seres queridos, quienes, de otro modo, desaparecerían sin dejar rastro en la zona de conflicto (König, 2023, 28:00).[100]

En ese mismo periodo tuvo lugar la Guerra de Irak y estos avances técnicos también tuvieron un papel fundamental:

La guerra de Iraq nos recuerda contínuamente esta verdad fundamental: las decapitaciones macabras llevadas a cabo (entre otros) por Abu Musab al-Zarqawi's Tawhid y el grupo Jihad, filmadas y mostradas en directo en internet y después tratadas con diversos grados de explicitación a través de los medios de comunicación de la televisión y los periódicos, es solamente la ilustración más dramática de un nuevo escenario político que se representa en el mundo de los medios de comunicación, donde la distancia espacial es irrelevante, y la comunicación instantánea (al menos virtualmente) y -especialmente con el auge de internet y otros medios de la red- la capacidad para superar a los competidores están siempre presentes (Thompson, 2005, p. 13).

Un impresionante documental titulado *Homeland: Irak Year Zero* narra el antes y después de la ocupación americana de Irak desde la perspectiva de una familia. A diferencia de las imágenes mediáticas que llegaron a nosotros, el documental puede dar cuenta de la cotidianeidad del conflicto porque fue grabado con una cámara digital (Debruge, 2015). En palabras de su director, Abbas Fahdel:

Cuando se hizo más evidente la amenaza de una guerra, entendí que el Irak de mi juventud, aquel que había dejado para estudiar cine en París, ese Irak estaba a punto de desaparecer. Decidí regresar con una cámara, filmar todas las pequeñas cosas cotidianas para salvarlas de la aniquilación. También para reunirme con los míos, y tal vez morir con ellos. Como dice uno de los protagonistas de la película: ¿De qué sirve estar vivo, si toda nuestra familia muere? Es posible que me sintiera culpable de haberme ido. Además estaba animado por una especie de superstición: mientras los filmara, nada podría pasarles. De hecho, se confirmó. Un mes después de que dejara de

[100] "In relation to the international circulation of these images of atrocity in particular it's important to talk a little bit about how the technology changes during this period. So in the mid 2000s we're beginning to see a shift from analog film based photography to digital photography, which is obviously new and exciting because a lot of the limitations that are in place of film photography no longer plays. Image quality might not be great, but it doesn't really make a difference because you can rapidly take a very large number of images in a way that was previously not possible. This obviously has a significant impact on the sort of frontline war effort. Two reasons: one, we see aid workers, and Tamils trapped in the war zone are starting to take their own images on various devices. Secondly we start to see Sri Lankan State soldiers who are on the front lines fighting also having their own personal devices on hand, cell phones, compact digital cameras, which means they're recording the war effort. And they're recording it in sort of interesting ways when you look through some of these images. The photographs are about a friend's death or a large group of people they've killed horribly, so it's a kind of really complicated set of images that emerge out of it. And because the technology is new there is also not a lot of control on it, in terms that it's not being thought about as this could be evidence of crimes against humanity necessarily or this could be evidence. But it's a sort of weird impulse to document right or to account for something whoever is doing it. With the Tamils it's a lot clearer because they're under siege essentially, they're being bombed into oblivion by a state that's denying that it's doing any bombing. So every record becomes extremely important, similarly there are photographers who are documenting deaths because they are concerned about the fact that family members will never find out that somebody in their family or a loved one sort of died in the war zone"

filmar, mi sobrino Haidar, muy presente en la película fue asesinado. Unos meses después, dos de sus primos también fueron asesinados (Ekchajzer, 2015).[101]

La llegada de los *smartphones* también ha transformado las representaciones de los conflictos bélicos. Con relación a la Guerra de Ucrania, que comenzó en 2022, Joan Fontcuberta reflexiona sobre el impacto de las nuevas tecnologías de la imagen en la guerra:

> Además de los arsenales convencionales, en esta contienda interviene el arma definitiva de la imagen, y lo hace con todo su potencial. Internet a pleno rendimiento, las redes sociales totalmente consolidadas, los drones como dispositivos oculares omnipresentes a distancia, la mensajería instantánea y la telefonía móvil 5G, las cámaras Go Pro como apéndice ortopédico en la cabeza de los soldados, y las aplicaciones de Inteligencia Artificial (IA) ofrecen una combinación casi impensable. [...] Después de las guerras marcadas por la fotografía, la televisión, los videojuegos y los teléfonos móviles, es el tiempo de las guerras marcadas por Tik Tok, Instagram, Telegram y Twitter (más tarde rebautizado como X). Cualquier ciudadano provisto de un teléfono inteligente se convierte en un cronista en potencia que comunica en tiempo real lo que presencia (Fontcuberta, 2024, p. 299).

Y se ha instaurado como norma que los medios convencionales acudan ahora a imágenes producidas por los ciudadanos para retransmitir los conflictos (Figuras 125 y 126):

> La actualidad abandona las vetustas pantallas del televisor para trasladarse a las pantallas de móviles y tabletas. Ya en los primeros compases de la guerra el Washington Post y otros medios convencionales recurrieron a las imágenes colgadas en Tik Tok como fuente de información de primera mano, para deducir cómo habían avanzado las tropas (Fontcuberta, 2024, p. 299)

Fontcuberta mantiene un tono irónico en todo este capítulo dedicado a "La guerra de Tik Tok", aunque la información que ofrece sobre los distintos usos del *smartphone* durante las guerras actuales resulta pertinente:

> Que los soldados dispongan de teléfonos móviles conectados a internet fue una cuestión debatida por los servicios de seguridad militar. La geolocalización puede facilitar al enemigo la ubicación de contingentes de tropas o instalaciones militares. [...] El Gobierno de Zelenski, después de dudas comprensibles, dio luz verde a la autorización del uso de redes sociales, con restricciones obvias, por supuesto, en primera línea de batalla, porque contribuía a elevar la moral de los soldados. Porque, ¿qué más hay que hacer en un refugio antiaéreo o en los ratos de tedios en las trincheras, sino hacer video-selfies y emitirlos al mundo exterior? Sí, es una forma de entretenimiento para llenar un vacío fastidioso, pero además, publicar una story o un vídeo equivale a una fe de vida, una señal que se envía a parientes y amigos para decir que estás bien (Fontcuberta, 2024, pp. 300-302)

[101] "Quand s'est précisée la menace d'une guerre, j'ai compris que l'Irak de ma jeunesse, celui que j'avais quitté pour venir étudier le cinéma à Paris, que cet Irak-là était en passe de disparaître. J'ai décidé d'y retourner avec une caméra, de filmer toutes les petites choses du quotidien pour les sauver de l'anéantissement. Pour rejoindre les miens aussi, et peut-être mourir avec eux. Comme le dit l'un des protagonistes du film : à quoi bon rester en vie, si tout le reste de notre famille mourrait? Peut-être me sentais-je aussi coupable d'être parti. Et puis, j'étais également animé par une sorte de superstition: tant que je les filmais, rien ne pouvait leur arriver. Cela s'est d'ailleurs confirmé. Un mois après que j'ai eu arrêté de tourner, mon neveu Haidar, très présent dans le film, a été assassiné. Quelques mois plus tard, deux de ses cousins ont été tués à leur tour".



Figura 125. Guerra de Ucrania (2022-2025) I

Fotografía en la que una soldado ucrania mira su teléfono tras un reconocimiento militar a las afueras de Kiev en abril de 2022. Fuente: Stastna (2022).

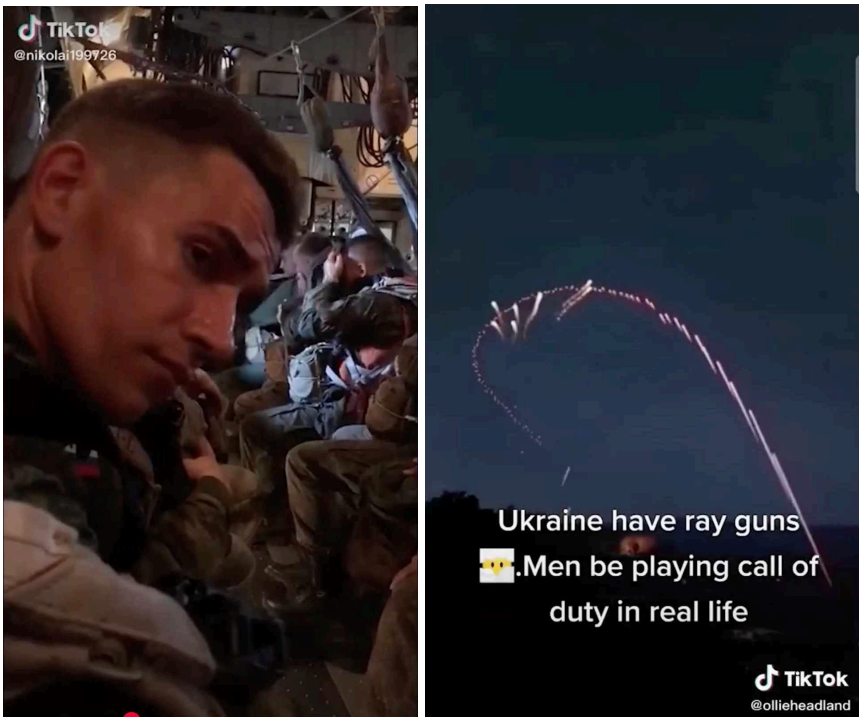


Figura 126. Guerra de Ucrania (2022-2025) II

Fotogramas de vídeos compartidos en Tik Tok durante la Guerra entre Rusia y Ucrania. En la primera imagen se puede ver a soldados rusos siendo desplegados al frente. En la segunda, se observan tiros en la noche, con texto que afirma “Ucrania tiene armas de rayos. Los hombres están jugando al Call of Duty en la vida real”. Fuente: The Telegraph (2022, 01:20; 2:10). Capturas propias del vídeo.



Figura 127. Genocidio en Gaza (2023-2025) I

Fotografía donde se ve a un hombre palestino utilizando su teléfono sentado entre los escombros de los edificios destruidos en un bombardeo israelí en la ciudad de Gaza el día 24 de noviembre de 2023. Fuente: Fatafta (2023).



Figura 128. Genocidio en Gaza (2023-2025) II

Fotograma de un vídeo en el que un adolescente se graba mientras enseña su casa destruida en Gaza tras un bombardeo israelí. Fuente: Love Allah (2025, 00:05).

Esta tendencia continúa con el genocidio palestino derivado de los atentados del 7 de octubre de 2023. La grabación y difusión en directo por parte de los palestinos de las imágenes de la invasión y de los bombardeos israelíes ha llevado a que se considere como el primer genocidio de la historia retransmitido por las propias víctimas (Figuras 127 y 128). Estas imágenes no solo han sido circulado en redes y han sido utilizadas por los medios de comunicación convencionales, sino que también se han convertido en pruebas fundamentales en los juicios contra Israel por genocidio en la Corte Internacional de Justicia (Centro Regional de Información de las Naciones Unidas para Europa Occidental, 2024). De la utilización de la cámara durante esta guerra, es destacable simbólicamente el vídeo realizado por soldados israelíes de un bombardeo de un edificio en Gaza del que, al salir humo azul de las ruinas, afirman entre risas que se trata de una revelación de género de un bebé (Al Jazeera, 2025). Pese a la cantidad de representaciones evidentes de lo que está ocurriendo, el Estado de Israel permanece impune, socavando sistemáticamente los principios del derecho internacional. El mundo asiste con sensación de impotencia frente a la propagación constante de imágenes y testimonios del horror. Por ello, resulta conveniente preguntarse hasta qué punto el sionismo se alimenta de la circulación de las imágenes del genocidio en la configuración de su propio poder pues, como apuntaba Rita Segato con relación a los feminicidios de Ciudad Juárez:

> La producción y la manutención de la impunidad mediante el sello de un pacto de silencio en realidad no se distinguen de lo que se podría describir como la exhibición de la impunidad. La estrategia clásica del poder soberano para reproducirse como tal es divulgar e incluso espectacularizar el hecho de que se encuentra más allá de la ley (Segato, 2016, p. 43).

La impunidad como síntoma de poder de Israel durante el genocidio y la impotencia del mundo que asiste en directo a él son *propiedades emergentes* que, aunque no sean un objeto o una persona, actúan sobre la red al modificar las capacidades y relaciones entre actantes, reconfigurando la dinámica social y complementándose entre ellas: la cámara-*smartphone*, las imágenes, la conectividad, las redes sociales, los palestinos (víctimas/grabadores), los soldados israelíes (perpetradores/grabadores), los medios de comunicación, las autoridades y Estados (Israel, Estados Unidos, Europa), la Corte Internacional de Justicia y la audiencia global.

La última muestra de la relación entre la guerra y la cámara se encuentra en Siria, con el derrocamiento del régimen de Bashar al-Ásad en diciembre de 2024. Aunque desde el inicio en 2011 de la sublevación y su posterior represión fueron grabadas y transmitidas -"el conflicto [en Siria] fue difundido en el mismo momento en que las personas comenzaron a grabarlo. Así, el propio conflicto fue concebido como un acontecimiento en red, por el mero hecho de haber sido

filmado y difundido en directo" (König, 2021, 03:00)[102]- en las imágenes de celebración de la toma de Damasco en 2024 se puede observar repetidamente cómo los participantes la graban con sus propios teléfonos (Pita, 2024). En muchas escenas, dos objetos se elevan al aire: los fusiles de asalto y los *smartphones*, que enfocan la escena del ansiado triunfo (Figuras 129 y 130).

La cámara ha sido adoptada dentro de la tecnología militar en satélites y drones de combate manejados a distancia, tecnologías ópticas que Virilio (1989) también explora. Éstas también se han retratado en películas y series recientes como *Eye in the Sky* (2015), *Drones* (2017), *Homeland* (2011-2020), *Jack Ryan* (2018-2023) o *Good Kill* (2014). Finalmente, dentro de la práctica artística, se puede mencionar una reflexión muy poética sobre este nuevo paradigma representacional de la muerte y la guerra en la pieza audiovisual *Shooting images*, realizada en 2012 por el artista libanés Rabih Mroué. El cortometraje muestra el encuentro entre un francotirador y un hombre que le enfoca con su teléfono, *disparándose* mutuamente. El vídeo realiza varias idas y vueltas entre el la cámara y el arma y los ojos de ambos tiradores, generando una *mise en abyme* en el reflejo de sus miradas. Estas son algunas de las frases que Mroué incluye escritas en el propio vídeo:

> Navegaba de un sitio a otro de internet buscando hechos que pudieran contarme más sobre la muerte en Siria. Me impactó una frase: "Los manifestantes sirios están grabando sus propias muertes". Encontré mucho material, pero unos vídeos me atraparon particularmente, en ellos somos testigos de un camarógrafo al que le dispara un francotirador o un miembro de las fuerzas del régimen. Estos vídeos muestran los momentos de contacto visual entre el francotirador y el camarógrafo, cuando la línea de visión del arma se encuentra con la lente de la cámara. [...] Siempre ha existido complicidad entre la guerra y tomar fotos. Cuando esta complicidad se rompe, tomar fotos se convierte en un arma contra la guerra y viceversa (Andres Montes, 2016).

[102] "The conflict has been uploaded in the very moment in which the people started to film it. So the conflict itself was conceived as a networked event, by the mere fact that it was filmed and uploaded live".

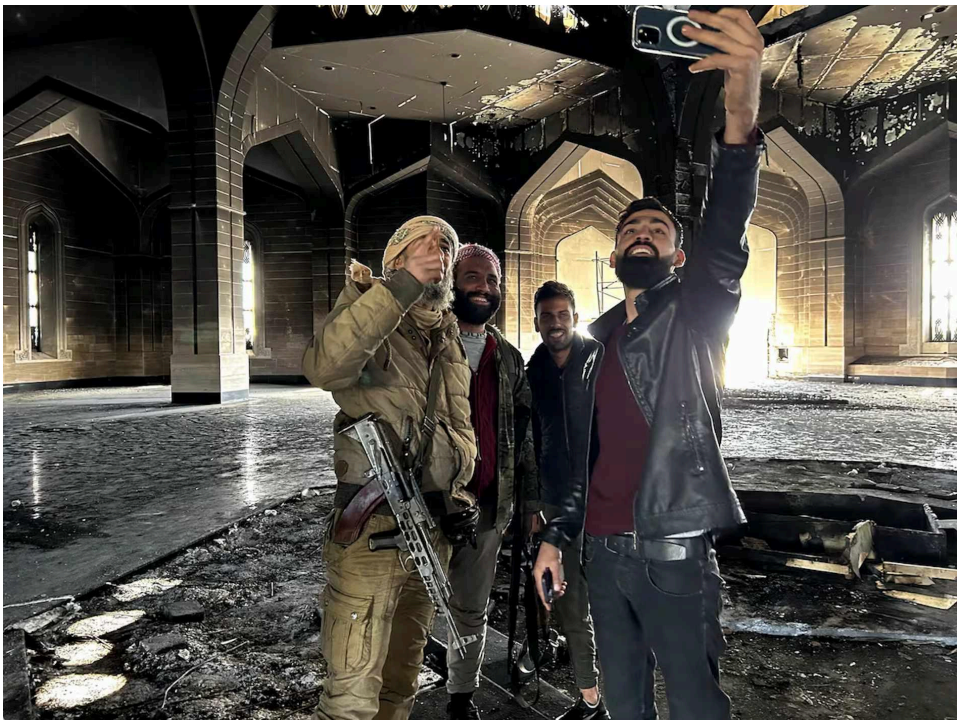


Figura 129. Milicianos sirios se fotografían tras la caída del régimen (2024)

Fotografía en la que milicianos de los grupos rebeldes se hacen un selfi junto al mausoleo quemado de Hafez al Asad, en Qardaha, provincia de Latakia en Siria en diciembre de 2024. Fuente: Mourenza (2024).



Figura 130. Celebración de la caída del régimen de Bashar al-Ásad (2024)

Fotograma de un vídeo en el que ciudadanos sirios celebran el derrocamiento del régimen de Bashar al-Ásad, disparando con fusiles al aire mientras un gran número de sus compatriotas graban la escena con sus *smartphones*. Fuente: El País (2024c. 00:05).

2.7.4 LOS ATENTADOS TERRORISTAS Y LA CÁMARA

Los atentados terroristas también han evolucionado a la par que la tecnología. Cuando internet todavía estaba en sus inicios, el atentado del 11 de septiembre de 2001 fue transmitido en directo en televisión, aunque muchas personas que se encontraban cerca grabaron lo ocurrido con las cámaras que tenían disponibles en ese momento. El impacto del 11-S no fue solo político y militar, sino también filosófico y artístico:

> ¿No fue el bombardeo del World Trade Center, en relación con las películas sobre desastres de Hollywood, algo parecido a lo que sería la pornografía "snuff" frente a la pornografía sadomasoquista común? Este es el elemento de verdad en la provocativa declaración de Karl-Heinz Stockhausen de que el choque de los aviones chocando contra las torres del WTC supuso la "obra de arte definitiva, se puede percibir efectivamente el colapso de las torres del WTC como la conclusión climática de la pasión por lo real del arte 'del siglo XX ". Los "terroristas" no lo hicieron principalmente para provocar daños materiales reales, sino por el espectacular efecto del mismo (Zizek, 2001, p. 50).

En 2024, por el aniversario del atentado de Al Qaeda en Madrid, el diario *El País* publicó un vídeo titulado "20 años del 11-M, el último gran atentado sin redes sociales" (Nieto, 2024). En el vídeo analizan los canales de información disponibles en el momento y su evolución hasta el momento actual. En 2004, en un mundo donde todavía no existían los *smartphones*, la fuente de información más inmediata fue la radio, con reporteros informando desde allí mismo con los primeros datos obtenidos y entrevistando a testigos. Después acudieron las cámaras de televisión y las cadenas también emitieron un vídeo grabado por un testigo cercano a la estación de Atocha, mientras que una manera de comunicarse entre la ciudadanía fue el uso de mensajería instantánea (SMS). El 7 de julio de 2005 se produjeron los atentados de Londres. En la hora posterior a los ataques, la BBC ya había recibido imágenes de 50 fuentes distintas y, a los pocos días, ya eran miles de ellas. Estas formas de visibilización de la la violencia y la muerte se instaura como norma a un nivel mediático en los informativos de finales de finales del siglo XX y continuará con la llegada de la tecnología digital:

> La escenificación de la violencia a través de las narraciones que del tema hacen los medios de comunicación acaba creando un verdadero ritual. La violencia, con sus diferentes manifestaciones (violencia criminal, violencia reivindicativa de tipo sociopolítico, violencia natural: accidentes, catástrofes, etc.), se va incorporando a la agenda informativa en la modalidad del conflicto o de la muerte en el mismo plano que las manifestaciones políticas (el hacer y el decir de los actores políticos). Al igual que se produce una sacralización del habla política (importancia de la declaración política en la actualidad), se produce una ritualización del hacer violento (por oposición al hacer negociador del discurso político-social) mediante una trivialización/dilución de tema. La violencia, como categoría, invade, de alguna manera el campo informativo, provocando así una contaminación de temas con la subsiguiente amalgama de las diferentes formas de violencia (Imbert, 1992, p. 88).

En el vídeo de *El País*, la experta en la relación entre el periodismo y la transmisión de noticias de atentados, Amparo López Meri, constata un cambio con los atentados de Barcelona y Cambrils en 2017, donde se capturaron y compartieron cientos de imágenes en redes sociales-

algunas de ellas utilizadas por los medios en los telediarios-, así como la difusión de muchos bulos acompañados de vídeos de las escenas. Esta dinámica del registro ciudadano se repetirá consistentemente en los atentados en la era del *smartphone*. Por citar algunos de los más conocidos donde se grabaron los hechos por ciudadanos: el atentado contra el semanario satírico Charlie Hebdo y los múltiples ataques en París en noviembre de 2015, el atentado en Niza en 2016, en Manchester en 2017, en Estrasburgo en 2018 y el atropello Nueva Orleans en 2025. Por su parte, los terroristas también han utilizado los *smartphones* y las redes para compartir imágenes como la decapitación del profesor Samuel Paty en Francia en 2020, mostrando una fotografía de su cabeza cortada en Twitter. En el documental *Fantastic Machine* (2023) se comparten dos vídeos muy llamativos del Estado Islámico. El primero, es un tutorial en una cocina sobre cómo fabricar los distintos componentes químicos de una bomba, con una estética similar a cualquier vídeo culinario de Youtube. El otro vídeo son las tomas falsas de un comunicado del Estado Islámico en el que el hombre olvida su guión escrito previamente, tiene que revisarlo y pide volver a empezar al camarógrafo, entre las risas de su compañero enfundado. También se muestra un impresionante vídeo de reclutamiento de ISIS, con escenas dignas de una película de acción de alto presupuesto, explosiones cinematográficas y planos a cámara lenta. Por ende, el uso de la cámara, el lenguaje de la imagen y de las redes es clave en el terrorismo contemporáneo:

> Las redes sociales además proporcionan vías para que los delincuentes cometan de nuevas maneras la forma más antigua de crimen performativo, el terrorismo [...] Las redes sociales permiten el reclutamiento global y la difusión de propaganda terrorista que puede ser adaptada tanto para audiencias cercanas como distantes, víctimas, enemigos y simpatizantes (Surette, Hanson y Nobel 2009). Los esfuerzos en redes sociales de ISIS (el Estado Islámico de Irak y Siria) proveen múltiples ejemplos de actuaciones en redes sociales dirigidas a audiencias variadas utilizando las redes para distribuir contenido con éxito y atraer nuevos reclutas. La publicación regular de vídeos terroristas en línea, así como la proliferación de sitios web de grupos terroristas, ejemplifican cómo el terrorismo contemporáneo ha adoptado las redes sociales para generar un terrorismo performativo digital, diseñado específicamente para impactar a diversas audiencias (Surette, 2015, p. 202).[103]

También se ha utilizado la tecnología del vídeo en directo en atentados terroristas. El caso más conocido fue la matanza de Christchurch, Nueva Zelanda, que tuvo lugar en la mezquita de Al Noor en 2019 (Figura 131). Brenton Tarrant asesinó a 51 personas e hirió a otras 89 mientras lo transmitió en Facebook Live durante 17 minutos con su cámara GoPro instalada en su casco (Roose, 2019; Royal Commission of Inquiry into the Terrorist Attack on Christchurch Masjidain,

[103] "Social media additionally provide a means for offenders to commit the oldest form of performance crime, terrorism, in new ways [...] Social media allow global recruitment and dissemination of terrorist propaganda that can be tailored for both near and distant audiences, victims, enemies and supporters (Surette, Hanson and Nobel 2009). The social media efforts of ISIS (the Islamic State of Iraq and Syria) provide examples of multiple social media performances aimed at varied audiences utilising social media to successfully distribute content and attract new recruits (Farwell 2014; Moore 2015; Talbot 2015). The regular online posting of terrorism videos and the numerous terrorist group internet sites exemplify how the contemporary terrorist has embraced social media to produce online performance terrorism specifically tailored to multiple audiences".

2020). Ese mismo año, Stephan Balliet llevó a cabo un tiroteo cerca de una sinagoga en Alemania, ocasionando dos muertos y dos heridos mientras lo retransmitía en Twitch (Halasz & McKenzie, 2019). En el atentado de Hamás del 7 de octubre de 2023 en Israel, algunos terroristas, aparte de grabar los hechos con sus *smartphones* y GoPros, transmitieron el evento en Facebook Live, a veces usando los *smartphones* robados de las víctimas israelíes (Cohen, 2023). Ese mismo año un hombre en Hebrón, Palestina, se grabó en Facebook Live atacando soldados israelíes con un vehículo de construcción (IMEMC News, 2023).



Figura 131. Ataque terrorista en Christchurch (2019)

Imágenes de los vídeos grabados por Brenton Tarrant durante el atentado en la mezquita de Al Noor Christchurch, Nueva Zelanda. Tarrant asesinó a 51 personas e hirió a otras 89 mientras lo transmitió en Facebook Live durante 17 minutos con su cámara GoPro instalada en su casco. En la primera imagen se enfoca a sí mismo antes de llevar a cabo la matanza, mientras que en la segunda se ve su perspectiva mientras dispara. Fuente: La Sexta (2019).

En la ficción resulta reseñable la película *Domino* (2019), de Brian de Palma, una muy interesante -y también curiosa- reflexión sobre las nuevas formas de espectacularizar el terrorismo. Hay dos escenas en particular que resultan muy adecuadas. En la primera, una célula terrorista prepara su próximo atentado en Holanda. Como se puede ver en la Figura 132, colocan en el rifle de una mujer terrorista un *smartphone* en la misma perspectiva del arma y otro enfocándola a ella, en una perfecta representación de la perspectiva *first-person shooter* (Figura 133). La terrorista acude a la alfombra roja del Festival de Cine de Holanda y dispara a los asistentes mientras lo transmite en directo en redes. Los fotoperiodistas la enfocan con sus cámaras mientras caen al suelo heridos de muerte. Cuando su arma se encasquilla y su imagen se puede ver ya en la televisión oficial, se inmola con un chaleco bomba (Figura 133). En una de las últimas escenas de la película, los terroristas preparan un atentado en la plaza de toros de Almería. Uno de ellos lleva explosivos escondidos entre las bebidas que supuestamente está vendiendo al público. Desde una azotea cercana, otro terrorista maneja un dron-cámara para capturar el atentado. Sin embargo, el ataque éste resulta frustrado pues, mientras intenta conseguir el ángulo perfecto de representación de la explosión -en una secuencia bastante agónica-, dan con él los policías que llevan intentando capturarlo durante el transcurso de toda la película. De este modo, en *Domino* se genera un complejo entramado de actantes humanos y no-humanos: la cámara, los *smartphones*, el arma automática, el chaleco bomba, las cámaras de televisión, los terroristas, sus motivaciones, redes sociales, televisores, la audiencia y el dron. La acción de la terrorista disparando con los *smartphones* montados en el rifle no es solo un acto de violencia; es un acto performativo cuyo significado está inseparablemente ligado a su captura y difusión simultánea a través de la tecnología, subrayando cómo ésta se integra en la propia estructura de organización y ejecución del acto.



Figura 132. Domino (2019) I

Fotogramas de la película *Domino* (2019) de la secuencia en la que los terroristas yihadistas graban un comunicado en el que amenazan con acabar con los impíos. La terrorista lleva un fusil automático en el que han colocado dos *smartphones*, uno en la perspectiva del arma y otro enfocándola a ella mientras dispara. Fuente: Brian De Palma (2019, 38:00). Capturas propias.



Figura 133. Domino (2019) II

Fotogramas de la secuencia del atentado en el Festival de Cine de Holanda. En la primera imagen se ve la retransmisión en vivo de las imágenes en la tableta del líder de la célula terrorista. En la segunda, el instante en el que la atacante se inmola en directo en la televisión con un chaleco bomba.
Fuente: Brian De Palma (2019, 41:40). Capturas propias.

2.7.5 EFECTO ESPECTADOR

En los años 60, los investigadores John M. Darley y Bibb Latané empezaron a estudiar lo que se conoce como "bystander effect" o "efecto espectador", que consiste en la falta de intervención en situaciones cuando hay otras personas presentes, algo que ha sido observado sistemáticamente en estudios: cuando una persona es la única testigo siempre suele ayudar, mientras que cuando se encuentra entre grupos de más de cinco *bystanders*, la estadística se reduce al 62% (Hortensius & de Gelder, 2018, p. 249).

Desde que se disponen de *smartphones* en cualquier momento esa apatía o inacción se combina con que el impulso de algunos de esos espectadores es ponerse a grabar. Esto ha ocurrido después de un accidente o durante agresiones físicas en la calle, pero también en situaciones más graves. En 2019, Khaseen Morris fue apuñalado en la provincia de Nueva York en medio de una pelea. Más de cincuenta jóvenes presenciaron lo ocurrido y muchos lo grabaron con su móvil y difundieron en redes en lugar de llamar a la policía, mientras Morris se desangraba falleciendo poco después en el hospital (Pozzi, 2019). Tres sucesos parecidos acontecieron en 2021 se dieron tres casos parecidos: un estudiante de Singapur fue apuñalado en un robo y un testigo lo transmitió en directo en Youtube (Menon, 2021), un *bystander* grabó en la misma plataforma parte de la masacre de Ahmad Al Aliwi Al-Issa en Colorado, en la que éste asesinó a diez personas (Robertson, 2021) y, por último, durante un tiroteo en Atlanta, hubo más personas que lo grabaron y compartieron en redes que llamadas a la policía (FOX 5 Atlanta, 2021).

La normalización de la presencia de los *smartphones* en la vida social y de este tipo de impulsos también ha quedado representada en la ficción audiovisual. En la serie *Mare of Easttown* (2021), durante la investigación sobre el asesinato de la adolescente Erin McMenamin, aparece un vídeo grabado por un testigo en el que ésta es humillada y agredida por otra joven en una fiesta al aire libre. El vídeo resulta fundamental para reconstruir los hechos y descubrir al verdadero asesino. En la película *Jurado Nº2* (2024), de Clint Eastwood, que gira alrededor de un juicio a un hombre acusado de matar a su novia, se incluye como prueba un vídeo de la pelea entre la pareja en un bar momentos antes de que ésta fuera asesinada, registrado por una camarera del establecimiento con su *smartphone*.

Quizá el ejemplo más conocido de este comportamiento es el episodio "White Bear" de la serie británica *Black Mirror* (2011-2014, temporada 2, episodio 2), aunque sea más una parábola del uso de la cámara del *smartphone* en el mundo contemporáneo que un reflejo fidedigno del

bystander effect. La protagonista, Victoria Skillane se despierta en una casa desconocida y unas personas enmascaradas empiezan a perseguirla por las calles, intentando matarla. Mientras huye, decenas de personas, en lugar de ayudarla, graban la persecución con sus teléfonos (Figuras 134 y 135). Al final del episodio se descubre que todo lo ocurrido forma parte de un elaborado castigo para Skillane en forma de parque temático donde sufre la misma tortura cada día, pero no lo recuerda porque le borran la memoria para volver a empezar. Skillane fue cómplice de un hombre que secuestró y mató a una niña pequeña mientras ella lo grababa con su teléfono y se reía. Ahora está condenada a vivir día tras día ese tormento en el "White Bear Justice Park", al que la gente acude para actuar con esa indiferencia mientras graban la tortura. En este caso la cámara actúa, no como utensilio de vigilancia, sino como herramienta de castigo.



Figura 134. Black Mirror (2013) I

Fotograma del episodio “White Bear” de la serie *Black Mirror* en el que se ve a una persona desde su casa enfocando con su móvil a Victoria Skillane, que acaba de despertarse. Fuente: Brooker (2013, 05:30). Captura propia.



Figura 135. Black Mirror (2013) II

Fotograma en el que Victoria Skillane huye de un hombre que intenta matarla mientras decenas de personas impasibles graban la escena con sus teléfonos.
Fuente: Brooker (2013, 05:30). Captura propia.

2.7.6 *CHALLENGES Y PRANKS*

Como fenómenos paralelos a los crímenes compartidos es necesario analizar los conocidos como *challenges* y los *pranks*.

En primer lugar, los denominados *challenges* son retos virales donde a veces la gente pone en riesgo su propia vida para grabarlo y difundirlo en redes, con famosos precedentes como *Jackass*. Algunos pueden ser triviales, pero muchos son peligrosos y en ocasiones han acabado siendo mortales. Algunos de los *challenges* más peligrosos son: el *planking,* hacerse el muerto tumbado sobre cualquier superficie, llegando a recostarse sobre leones o chimeneas; el *Hot Pepper Challenge*, que consiste en comer pimientos o salsas extremadamente picantes; el *Sunburn Art*, que significa colocarse distintos objetos sobre la piel mientras se toma el sol durante horas para que deje marca; el *Cinnamon Challenge*, que consiste en comerse una gran cucharada de canela; el *Bird Box Challenge*, en los que hay que taparse la cara y andar por la calle entre el tráfico; *the Blackout Challenge*, que trata de asfixiar a una persona o a uno mismo hasta el desmayo; o el *Swatting*, que consiste en llamar a la policía sobre una situación peligrosa falsa para que aparezcan los SWAT, con todas las consecuencias que eso puede llegar a tener (Cruz & Turner, 2024). Uno de los ejemplos de *challenge* con consecuencias trágicas ocurrió en Minnesota en 2017. Con el objetivo de conseguir más audiencia en su canal de Youtube, Monalisa Pérez y su novio Pedro Ruiz grabaron un vídeo en el que Pérez disparaba con una pistola de gran calibre a su pareja a muy corta distancia mientras éste sujetaba un libro, creyendo que este objeto pararía el impacto de bala (Figura 136). Lamentablemente no funcionó y Ruiz falleció, aunque fue él quién durante semanas había pedido a su novia realizar este vídeo (BBC News, 2017).

En la ficción, la película más conocida sobre los *challenges* es *Nerve* (2016) -basada en la novela homónima de Jeanne Ryan-, un thriller que explora las consecuencias de los retos virales y la presión social en la era digital. La protagonista es Vee Delmonico, una estudiante de secundaria que decide participar en un juego en línea llamado *Nerve*. El juego tiene dos tipos de usuarios: los "jugadores", que deben completar desafíos cada vez más arriesgados para conseguir dinero y fama mientras deben grabarlos obligatoriamente con sus propios teléfonos -lo cual supone un riesgo añadido-; y los "observadores" que pagan por ser espectadores a la vez que proponen nuevos retos para los jugadores, y a los que se anima a grabar en directo desde sus teléfonos móviles -como *bystanders*-. La tecnología digital está presente durante toda la película: con planos de interfaces de ordenadores y de móviles, decenas de personas grabando lo que

ocurre con sus *smartphones* o votando en la aplicación. Entre los retos que el juego propone a los jugadores se pueden contar: robarle el arma a un policía, agarrarse a un coche de policía en marcha con un *skate*, saltar encima de una hoguera o de un andén a otro del metro y tumbarse debajo de un tren en marcha (Figura 137). Uno de los retos que se plantean a Vee y a Ian -otro jugador- es conducir a ciegas en una moto hasta alcanzar los 100km/h (Figura 138). A la mejor amiga de Vee, Sidney, se le plantea el desafío de cruzar por encima de una escalera situada horizontalmente entre las ventanas de dos apartamentos (Figura 139). Los retos son cada vez más complicados e Ian debe colgarse con una sola mano de la grúa de un rascacielos; un *challenge* que acabó con la muerte de otro joven en una edición pasada del juego (Figura 140). La ronda final, en un recinto circular en la que cientos de personas graban con sus teléfonos, enfrenta a Vee, a Ian y a otro jugador finalista; y solo aquél que dispare con una pistola a otro ganará *Nerve* (Figura 141). Vee e Ian intentan rebelarse contra el juego, pero *Nerve* dejará que los espectadores voten si Vee debe morir; triunfando el "sí". Sin embargo, Vee y sus amigos cuentan con un plan secreto para desbaratar *Nerve*: atendiendo a la petición del público, Vee recibiría un tiro con una bala de fogueo, mientras unos *hackers* destruirían el código fuente del juego y mandaban un mensaje a los móviles de los crueles espectadores que rezaba "Eres cómplice de asesinato" (Joost & Schulman, 2016, 1:24:30). *Nerve* es un documento sociológico de gran valor para comprender las complejas interacciones entre lo humano y lo no-humano en la era del *smartphone*, y lo constitutivas que son las cámaras en la época actual tanto en la subjetividad, la identidad y las relaciones sociales, como en la criminalidad. El ensamblaje en la película de esta práctica de integración social estaría compuesto por los siguientes elementos en relaciones dinámicas y cambiantes: los jugadores (Vee, Ian, Sidney etc.), los observadores, los creadores del juego, los hackers, los *smartphones*, el propio juego, internet, la conectividad, el dinero, la fama, los *challenges*, los drones y las cámaras de vigilancia. La agencia de la cámara aquí no es pasiva, pues no solo registra sino que cataliza y transforma las interacciones así como convierte las acciones individuales en un espectáculo global, revelando un *ethos* donde la visibilidad a través de *performances* de riesgo se ha redefinido como signo de éxito y existencia en la era digital.



Figura 136. Retos virales en redes

Captura de pantalla del mensaje que publicó en redes Monalisa Perez anunciando el reto que realizaría con su pareja para hacerse virales: "Pedro y yo vamos a grabar uno de los vídeos más peligrosos de la historia. Ha sido su idea, no mía". Fuente: Cairnes & Cairnes (2016, 1:00:00). Captura propia.



Figura 137. Nerve (2016) I

Fotogramas de la película *Nerve* (2016) en la que personas compiten por fama y dinero realizando peligrosos retos virales. En la primera imagen, un joven se agarra a un coche de policía en marcha con su skate, mientras lo graba con su teléfono. En la segunda, el mismo joven se tumba en los raíles de un tren para que éste le pase por encima. Fuente: Joost & Schulman (2016, 08:00; 57:45). Capturas propias.

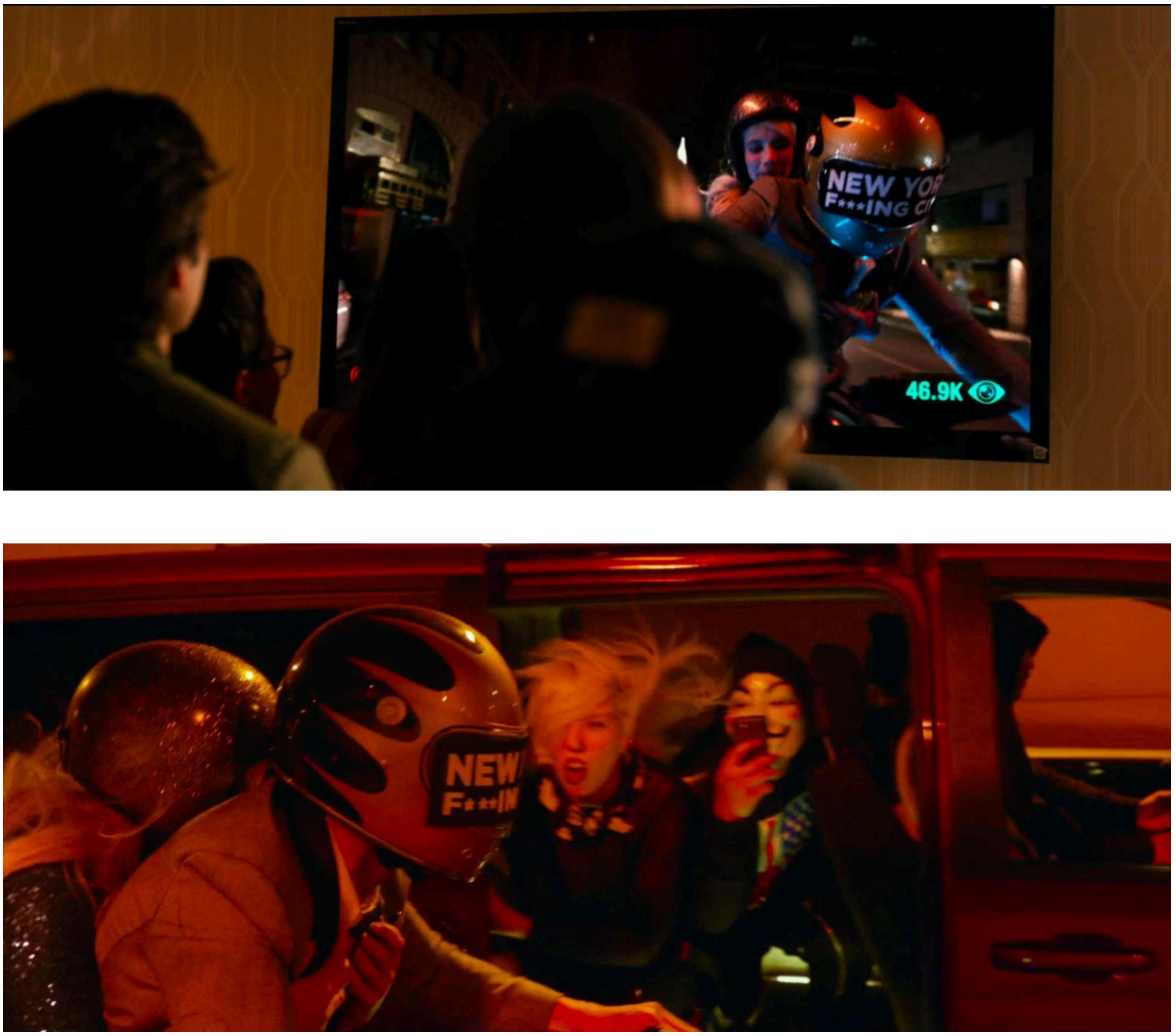


Figura 138. Nerve (2016) II

Fotogramas en los que Vee e Ian cumplen con el reto de conducir a ciegas 100km/h con una moto. En la primera imagen se ve a personas reunidas viendo el reto retransmitido en directo en una televisión, mientras que en la segunda dos personas les graban y animan desde un coche en marcha. Fuente: Joost & Schulman (2016, 45:00). Capturas propias.



Figura 139. Nerve (2016) III

Fotogramas en los que se ve a Sidney cruzando entre las ventanas de dos apartamentos por una escalera mientras lo graba con su teléfono, una de las reglas básicas de *Nerve*. Fuente: Joost & Schulman (2016, 56:00). Capturas propias.



Figura 140. Nerve (2016) IV

Fotogramas del reto en el que los personajes se cuelgan de la grúa de un rascacielos. La primera imagen muestra a un joven cayendo al vacío en una edición pasada del juego. En la segunda imagen se ve a Ian volviendo a subirse a la grúa después de colgarse de ella con una sola mano, completando su reto, lo cual se puede leer en amarillo a la derecha. Fuente: Joost & Schulman (2016, 1:08:50; 1:14:30). Capturas propias.



Figura 141. Nerve (2016) V

Fotogramas que muestran el recinto del enfrentamiento final entre Vee, Ian y otro jugador. En la primera imagen Vee entra en la "arena", mientras cientos de personas lo graban con sus teléfonos. En la segunda imagen, los tres jugadores se enfrentan a muerte mientras los "observadores" lo graban y votan si Vee debe morir. Fuente: Joost & Schulman (2016, 1:19:10; 1:21:45). Capturas propias.

En segundo lugar, las denominadas *pranks* son bromas gastadas a otras personas para capturar sus reacciones, las cuales pueden ser desde inocentes hasta generar niveles de violencia muy elevados o incluso la muerte de los involucrados. Es un fenómeno con precedentes televisivos de cámaras ocultas como *Just for Laughs Gags* o la *Gala Inocente, Inocente* en España, y que empieza a extenderse por internet desde la aparición de las cámaras digitales y las primeras redes sociales como Youtube, alcanzando su culmen con la llegada del *smartphone*. Las *pranks* que conciernen a esta investigación pueden ser divididas en dos categorías: las que generan un marco de broma que ocasiona un daño físico o emocional para los involucrados, y las *pranks gone wrong*, en las que la situación se va de las manos y alguien muere en el proceso. Algunas de las *pranks* de peor gusto incluyen, entre otras: poner en escena la falsa ejecución del mejor amigo de la víctima de la broma (BBC News, 2015), el falso suicidio de la novia de la víctima de la *prank* (ViralBrothers, 2014), o un joven que se despierta en una bañera rodeado de sangre y con unos tubos conectados a su cuerpo, simulacro de un robo de órganos (Mister Buzz, 2014). Todas estas situaciones se crean para la cámara, generando a propósito un gran dolor y angustia a sus víctimas y, en ocasiones, graves consecuencias emocionales, todo por atraer a un morboso público *online* a través de esta práctica de integración social de la actualidad. Algunas de estas *pranks* consisten en insultar a personas por la calle, como el famoso caso de MrGranBomba, que en 2016 recibió una bofetada por llamar a un desconocido "cara anchoa" en la calle. El youtuber subió el vídeo a redes -haciéndose muy viral en España- pero acabó teniendo que pagar 20.000€ por daños morales al hombre que insultó (Márquez, 2024). A veces, las bromas cruzan la barrera del delito, como los *happy slappings*, que consisten en pegar una bofetada a alguien por la calle (Yar, 2012). Estas conductas podrían encajar dentro de lo que Imbert denomina *conductas paroxísticas*:

> Llamaré conductas paroxísticas las actuaciones que llevan hasta su límite esas conductas de riesgo en un juego fatal con el azar, que puede poner una sanción final e irreversible al hacer del sujeto. Las conductas paroxísticas reflejan, pues, un intento de «perderse» en la actuación misma, una voluntad de olvidarse de los fines y de los condicionantes (sociales, morales e incluso estéticos). Son conductas «no orientadas» (hacia la consecución de un fin), pero encaminadas hacia la creación de un cierto «climax», un momento (o estado) de intensidad que funciona un poco como punto de no retorno; de ahí el intento -en ocasiones desesperado- de prolongar (artificialmente muchas veces) ese momento, o de eternizarlo mediante un acto de consunción-inmolación (Imbert, 1992, p. 172).

Hay varias películas que retratan el fenómeno de las *pranks* y sus consecuencias más mortales. Películas más antiguas como *La quema* (1981) o *Siete mujeres atrapadas* (1983) trataban de bromas con desenlaces fatales, pero todavía no había cámaras involucradas en ellas. En películas como *Hermandad de Sangre* (2009), *Prank* (2013), *Don't Hang up* (2016) o *Scare Campaign* (2016), la cámara es clave en la narrativa, ya que aparece como utensilio para grabar

las reacciones de las escabrosas bromas y subirlas a redes, así como se convierte en el instrumento de venganza de los perjudicados por las *pranks* a la hora de asesinar uno a uno a los bromistas. En *Scare Campaign*, un programa de televisión gasta una elaborada *prank* a quien resulta ser un psicópata vengativo, que mata a uno a uno a los miembros del equipo. Más adelante se revela que los asesinatos también están siendo grabados por un colectivo llamado "Masked Freaks" que crea *snuff movies reales* para internet. Durante la película los asesinos unen las cámaras a distintos dispositivos: unas cuchillas desplegables, una motosierra y un cuchillo (Figuras 142, 143 y 144).



Figura 142. Scare Campaign (2016) I

Fotograma de la película *Scare Campaign* (2016) en el que se ve una cámara clavada en el cuerpo de uno de los miembros del equipo de televisión que realizaban terribles *pranks*. Fuente: Cairnes & Cairnes (2016, 1:00:00). Captura propia.

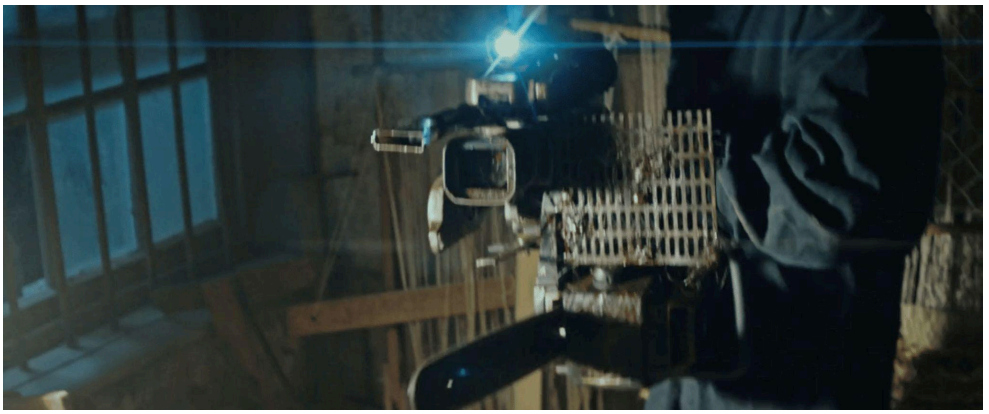


Figura 143. Scare Campaign (2016) II

Fotograma en el que se ve una cámara unida a una motosierra. Fuente: Cairnes & Cairnes (2016, 1:03:30). Captura propia.



Figura 144. Scare Campaign (2016) III

Fotograma en el que uno de los asesinos sostiene una cámara unida a un cuchillo mientras su siguiente víctima está tumbada en una camilla. Fuente: Cairnes & Cairnes (2016, 1:12:00). Captura propia.

2.7.7 MUERTE POR SELFI

El selfi ha sido una de las manifestaciones visuales más estudiadas con relación a la aparición de las cámaras digitales y los *smartphones*. Sin duda, es un fenómeno fundamental para entender el siglo XXI y las redes sociales, pero también es una muestra más de la atención que se presta a la progenie de la cámara frente a ésta como objeto. Además, muy a menudo los pensadores que observan la sociedad desde la óptica de la decadencia se apoyan en este fenómeno para hablar del narcisismo en el mundo actual, encontrando en los selfis una justificación bastante idónea para sus ideas sobre el mundo. Joan Fontcuberta en *La Furia de las imágenes* (2017), dedica este asunto un capítulo titulado "La danza sélfica", con un subapartado llamado "Selfío, luego estoy", pues le interesa el cambio del "esto-ha-sido" barthiano al "yo-estaba-allí", un deslizamiento que caracteriza de epistemológico (Fontcuberta, 2017, p. 87). Aunque Fontcuberta rastrea también ejemplos históricos de lo que podrían considerarse los primeros selfis, el autor empieza su reflexión analizando un curioso anuncio de Samsung de 2006 (Skysummer, 2006) en el que se publicita una cámara digital. La escena muestra a una mujer que se encuentra con un hombre ahogado y entre gritos no puede evitar fotografiar compulsivamente la escena, terminando por sacarse un selfi con el cadáver detrás: "El anuncio termina con el eslogan: "¡Hay tantas escenas interesantes en la vida!". Conclusión: necesitamos tener nuestra cámara siempre dispuesta para no perdernos esas ocasiones irrepetibles" (Fontcuberta, 2017, p. 84). Para este autor, el selfi supone un cambio representacional en el que el sujeto se antepone a los objetos, una "inserción del yo en el relato audiovisual" (Fontcuberta, 2017, p. 88). Ésto también se traduce en una nueva práctica material: "en un giro copernicano la cámara se despega del ojo, se distancia del sujeto que la regulaba y, desde la lejanía de un brazo extendido, se vuelve para fotografiar justamente a ese sujeto" (Fontcuberta, 2017, p. 84). Estos avances de la cámara también llevan a nuevos usos del cuerpo:

> En la ergonomía del selfie, cabe destacar en primer lugar que la exploración de la realidad no se efectúa con el ojo pegado al visor de la cámara. La distancia física y simbólica que se interpone entre ambos, acrecentada a menudo por ese ridículo adminículo que es el selfie-stick o palo-selfie, en fin, la pérdida de contacto físico entre el ojo y el visor desprovee a la cámara de su condición de prótesis ocular, de dispositivo ortopédico integrado a nuestro cuerpo. Ya no hay proximidad, ahora la realidad aparece en una proyección fuera del cuerpo, distinta de la percepción directa, en una imagen que ocupa una pequeña pantalla digital y que ya ha sido procesada (Fontcuberta, 2017, p. 83).

Es en la nueva coreografía objetual, con cámaras digitales y paloselfis, donde se vuelven a encontrar unas circunstancias materiales que implican cambios socioculturales fundamentales, un ejemplo más dentro de la genealogía material de la democratización de la representación y de la

relación con la visibilidad de nuevos cuerpos, nuevas realidades y desde puntos de vista prácticamente inéditos. En ese sentido, Nathan Jurgenson propone una de las visiones más positivas detrás del impulso de tomar un selfi:

> Para quienes afirman que las fotografías sociales interrumpen el estar "en el momento", el selfi suele ser el ejemplo por excelencia -cuando no el blanco de burla-. Sin embargo, si se interpreta no como un gesto narcisista sustraído de la experiencia, sino como un intento de compartir esa misma experiencia -un esfuerzo por comunicar "esto soy, estuve aquí, me sentía así"-, la ubicuidad del selfi deja de parecer sorprendente. Lejos de ser una práctica antisocial, el selfi funciona como una lingua franca de la sociabilidad contemporánea. Una imagen perfectamente encuadrada y bien iluminada de la playa puede ser una buena fotografía artística, pero representa un acto comunicativo bastante insulso: probablemente se asemeje a muchas otras imágenes de playas que proliferan en los entornos digitales. En cambio, nada se parece a tu selfi. El selfi es un habla visual que te pertenece exclusivamente a ti; es tu voz convertida en imagen y, por ello, resulta particularmente íntimo y expresivo. En este sentido, las fotografías sociales pueden ser una forma sensual de expresión y de implicación con el presente, más que una señal de distanciamiento, lo que explica por qué sentimos el impulso de compartirlas y de verlas (Jurgenson, 2019, p. 70).[104]

Si esta tendencia empieza con las cámaras digitales, la doble cámara del *smartphone* ha llevado a la universalización del selfi y, con ello, se han dado cientos de casos de personas que han resultado gravemente heridas o han muerto en el proceso de tomarse una fotografía. Un caso ilustrativo de este impulso es el de dos mujeres, que tras sufrir un accidente de coche en México, se hicieron un selfi con la cara ensangrentada (Figura 145). Las estadísticas son asombrosas: se estima que desde 2008 a 2021 un total de 379 personas han muerto en un accidente relacionado con la captura de un selfi. El territorio donde más muertes se han dado es India, con 54 muertes entre 2014 y 2016, seguida de Rusia, Estados Unidos y Pakistán. Un artículo del periódico *El País*, titulado "Los selfies bajo la lupa de los epidemiólogos" resume las fatales estadísticas:

> Las caídas desde lugares como cataratas, acantilados y azoteas son de largo la causa que más a menudo acaba por convertir la ansiada foto en tragedia, con 216 casos. Les siguen los accidentes relacionados con medios de transporte (123), los ahogamientos (66), las armas de fuego y electrocuciones (24 cada una) y las heridas recibidas al fotografiarse con animales salvajes (17). Por edades, los accidentes mortales son más frecuentes entre adolescentes de hasta 19 años (41% del total) y veinteañeros (37%) —la edad media de los fallecidos es de 24,4 años—, mientras la proporción entre hombres y mujeres es de tres a dos (Güell, 2021).

Para prevenir estos casos, el Ministerio de Turismo de la India identificó las zonas de mayor peligro creando "no-selfie zones" en eventos como el multitudinario Kumbh Mela, al que acuden millones de personas cada año; en tanto que el Ministerio de Interior ruso lanzó en 2015 una

[104] "For those who claim that social photos interrupt one's being "in the moment," the selfie is often Exhibit A, if not the punch line. But when seen not as a moment of self-regard snatched from experience but as an attempt to share experience itself—an effort to communicate "this is who I am, I was here, I was feeling like this"—the commonality of selfies isn't so surprising. Far from being antisocial, selfies are a lingua franca of sociality. An immaculately framed and perfectly lit picture of the beach might make for a good art photo, but it is a pretty boring speech act: it likely looks more or less the same as all the other shots of beaches multiplying in social feeds. But no one else looks like your selfie. The selfie is the image-speak that is uniquely yours; it is your own voice as image and is thus especially intimate and expressive. In this way, social photos can be a sensual expression of and engagement with the moment rather than a sign of removal, which is exactly why we like to share and view them".

campaña destinada a evitar este tipo de muertes (Márquez, 2018). De hecho, el fenómeno de las muertes por selfi es tan extendido que existe una página de Wikipedia dedicada especialmente a recopilar los cientos de casos de accidentes y muertes que se han producido (Wikipedia contributors, s.f.-a). Los expertos afirman que capturar imágenes inéditas y que entrañan un riesgo puede llevar a más visibilidad *online*:

> Las redes sociales premian los contenidos más extremos, porque funcionan con unas dinámicas por las que son estos los que logran captar más atención. El premio de hacerse un selfie muy arriesgado es la valoración social y esto te da una sensación de adrenalina con cada like que recibes. Esto, a su vez, lleva a algunas personas que necesitan más esta validación social a adentrarse en nuevas vías en busca de límites y nuevas recompensas, y ahí está la capacidad de cada uno de calibrar si ese premio merece la pena por el riesgo o no (Güell, 2021).

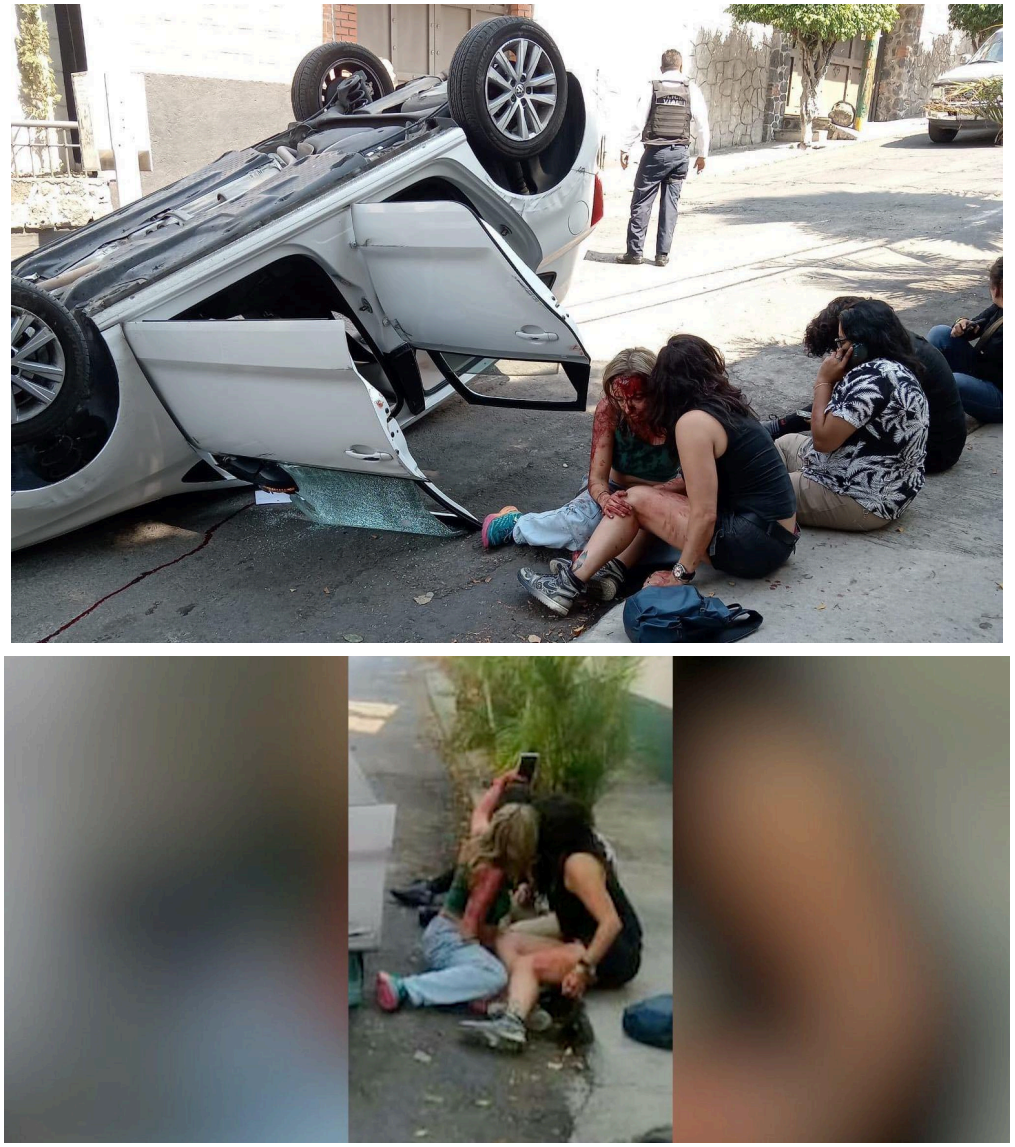


Figura 145. Dos mujeres se hacen un selfi después de sufrir un accidente

Imágenes en las que se aprecia a dos mujeres tras sufrir un accidente de coche. Uno de sus primeros impulsos es hacerse una foto todavía cubiertas de sangre. Fuente: 20 Minutes (2024).

También se han producido muertes por intentar tomar una imagen, aunque no se trate específicamente de un selfie, como el caso de un turista español que murió en Sudáfrica aplastado por un elefante al intentar fotografiarlo en 2024 (El País, 2024a). Otro ejemplo conocido fue la muerte de tres youtubers en Canadá del canal "High on Life" al precipitarse por una cascada de más de 30 metros mientras se grababan -ya habían sido multados en el pasado por salir de la ruta pautada en el parque Yellowstone y pasaron 7 días en el calabozo (Porras Ferreyra, 2018)-. Así, obtener la imagen más especial tuvo primero consecuencias legales y, después, mortales. Menciono este ejemplo en concreto porque guarda una estrecha relación con la película que mejor representa las cuestiones que se exponen en este capítulo: la película *Fall* (2022), un fantástico e irónico ejemplo de la tendencia de arriesgar la vida por conseguir imágenes extraordinarias. Hunter y Becky son dos amigas que se proponen subir una delgada torre de radio de más de 600 metros en mitad del desierto, pero que quedan atrapadas en la cima cuando se rompe la única escalera de acceso. Esto se ha denominado *rooftopping*: escalar tejados, grúas, antenas, rascacielos o cualquier estructura alta para captar imágenes del ascenso o en la cima. Toda la trama de la película gira en torno a la supervivencia en alianza con distintas tecnologías: el *smartphone*, el palo selfi y un dron-cámara 4K.

Hunter es youtuber y vive de subir contenido en el que arriesga su vida y quiere ayudar a su amiga Becky a superar la muerte de su novio, que falleció escalando con ella, subiendo dicha torre de radio. En el camino en coche hacia la torre, casi sufren un accidente mientras Hunter conduce a la vez que se graba dirigiéndose a su público, contando su próxima aventura (Figura 146). Tras recuperar la respiración después del susto y con el móvil todavía en la mano, Hunter grita aliviada mirando a la cámara antes que a Becky. Cuando se bajan del coche cerca de la torre, Becky le pregunta a Hunter si cree que tendrán suficiente agua, a lo que responde "Tenemos agua, arnés, un dron 4K alucinante, palo selfie, todo lo esencial" (Mann, 2022, 17:40)[105], pero no comida, porque asumen que volverán antes de la hora del almuerzo. Justo antes de subir, se encuentran en el suelo con un coyote moribundo y Hunter usa el paloselfi para hacer fotos del animal, lo sube inmediatamente a redes y recibe cientos de *likes* (Figura 147). Una vez arriba, lo primero que hacen es coger ambas su teléfono para hacerse selfis. Después usan el dron para grabar cómo Hunter se cuelga del borde de la torre sin ningún tipo de seguro (Figura 148), ante lo cual Becky reacciona asustada y Hunter responde "Concéntrate en conseguir una buena toma, no me he puesto este sujetador para nada" (Mann, 2022, 32:00)[106]. Después Hunter fuerza a Becky a hacer lo mismo. Con una mano la sujeta y con la otra hace

[105] "Water check. Harnesses check. Super badass 4K drone check. Selfie stick, all the essentials".
[106] "Just focus on getting a good shot. I didn't wear this stupid bra for nothing".

fotos con su móvil (Figura 149). Cuando intentan descender de la torre, la única escalera disponible se rompe y cae al vacío. Se sientan en el borde de la plataforma y Becky graba a Hunter (Figura 150):

Becky: Hey, Danger D, ¿qué es lo que está pasando?
Hunter: Te diré qué está pasando, Becky C. Estamos atrapadas en la cima de una torre de 600 metros y no tenemos forma de bajar. He grabado algunas de las mejores imágenes de mi vida y no puedo subirlas.
Becky: ¿Eso es lo que te preocupa?
Hunter: Es bastante irónico.
Becky: Bueno, no te preocupes, seguirás siendo famosa si te mueres por hacerte un selfi. Eso sí que sería irónico.
Hunter: Me gustaría ser recordada por mi vida, no por mi muerte, pero gracias. Hashtag vida sobre muerte. Hashtag, Becky es idiota.
Becky: Hashtag, Hunter dice que lo de youtube es por dinero, pero realmente creo que es solo se prostituye por likes (Mann, 2022, 45:00).[107]

Hunter mira sus publicaciones en el teléfono y al ver su *post* del coyote en Instagram se da cuenta de que al pie de la torre tenían cobertura porque recibió muchos *likes* instantáneamente. Se les ocurre escribir una publicación pidiendo ayuda a sus 60.000 seguidores e intentan que el teléfono llegue lo más abajo posible con una cuerda, pero no funciona. Para complicar más las cosas, se les cae la mochila en la que guardaban el agua y queda varios metros debajo de ellas enganchada a una antena. Hunter baja a por ella y consigue engancharla a la cuerda gracias al paloselfi (Figura 151). Después, el dron 4K con el que se habían grabado se convierte en otra opción de salvación. Escriben un mensaje pidiendo ayuda en un papel y conectan el móvil a los mandos del dron, accediendo en directo a las imágenes. Intentan llegar con el dron hasta el motel donde se habían alojado, pero tampoco lo consiguen porque no tiene suficiente batería. Becky sube hasta la punta de la torre para cargar el dron en el enchufe de la luz roja de la antena (Figura 152), permaneciendo agarrada a la estrecha torre mientras éste se carga, poniendo en peligro su vida para devolvérsela al dron. Una vez tiene batería, vuelve a intentar acercarse al motel con el dron, pero éste se estrella contra un camión (Figura 153).

Al final de la película, se desvela que cuando Hunter había bajado a por la mochila en realidad había fallecido y solo permanecía viva en la alucinación de Becky por la falta de agua y comida. Becky logra bajar a la antena y en la última tentativa de mandar un mensaje pidiendo socorro, introduce el móvil dentro del vientre de su amiga para que aterrice sin romperse y dé

[107] Becky: Hey, Danger D, what's happening guys?
Hunter: I'll tell you what's happening, Becky C. We are stuck at the top of a 2000-foot tower with no way down. And I shot some of the best goddam footage of my life. And no way to upload it.
Becky: That's what worrying you about the situation?
Hunter: It's quite ironic.
Becky: Well, don't worry, you'll still be famous if you fall as the girl who died taking a selfie. Now, that's ironic.
Hunter: I would like to be remembered for my life, not my death, thank you very much. Hashtag life over death. Hashtag, Becky's a hole.
Becky: Hashtag, Hunter says she's doing this Youtube thing for money but I really think she's just a "like" whore.

tiempo a que el mensaje de rescate se envíe (Figura 154). Así, el *smartphone* pasa de ser el objeto con el que Hunter pretende registrar su hazaña, pero que la conducirá a la muerte; a posibilitar la supervivencia de Becky, quien es rescatada gracias al mensaje. El *smartphone* como objeto quita o da la vida como parte de un complejo ensamblaje compuesto, entre muchos otros, por Hunter, Becky, su trauma pasado, la torre de radio, el *smartphone*, la batería, el paloselfi, el dron-cámara, la mochila, los likes y la audiencia potencial. De este modo, la película, al destacar la interacción constante entre los personajes y sus dispositivos en un entorno de peligro, ilustra de manera elocuente la agencia de los no-humanos en la vida social, co-produciendo la experiencia y mediando en la motivación de las protagonistas.

En todos los casos de accidentes o muerte por selfi la cámara del *smartphone* es un actante estructurante de la acción, pues su utilización está directamente relacionada con acudir a sitios prohibidos o peligrosos que suelen acabar en tragedias. Puede afirmarse que sin esa voluntad de captura de imágenes, como práctica de integración social contemporánea, estas muertes no se habrían dado. Muchas de estas fatalidades tienen que ver además con la coreografía corporal con objetos como el *smartphone* o el palo a la hora de hacerse un selfi, pues la atención se desliza hacia ellos y no a los acantilados, azoteas, raíles de tren o carreteras donde tienen lugar los accidentes. Esto supone una muestra de un "nuevo instinto" que lleva a algunas personas a correr riesgos que no tendrían sentido si no fuera por la captura de las imágenes y por el marco social donde esta tendencia se ha convertido en norma:

> Este tipo de selfies cercanos a la muerte son la manifestación más extrema de la cultura de la pose ligada a la fotografía. La pose, como decía Barthes, implica una transformación por adelantado en imagen [...] En casos como los señalados anteriormente, el mismo acto de posar se convierte en fatal, pues puede conducir a la muerte real. La pose deviene 'postureo' -ese término hoy tan de moda- y el 'postureo' puede provocar la muerte. La muerte por selfie es la máxima expresión de este tipo de pose/postureo relacionado con la actual cultura del móvil y de las redes sociales, de un morir por y para la imagen, por y para la pantalla, por y para los likes, tuits, retuits y otro tipo de signos digitales de aprobación y reconocimiento que ya forman parte de nuestra vida cotidiana (Márquez, 2018, p. 111).

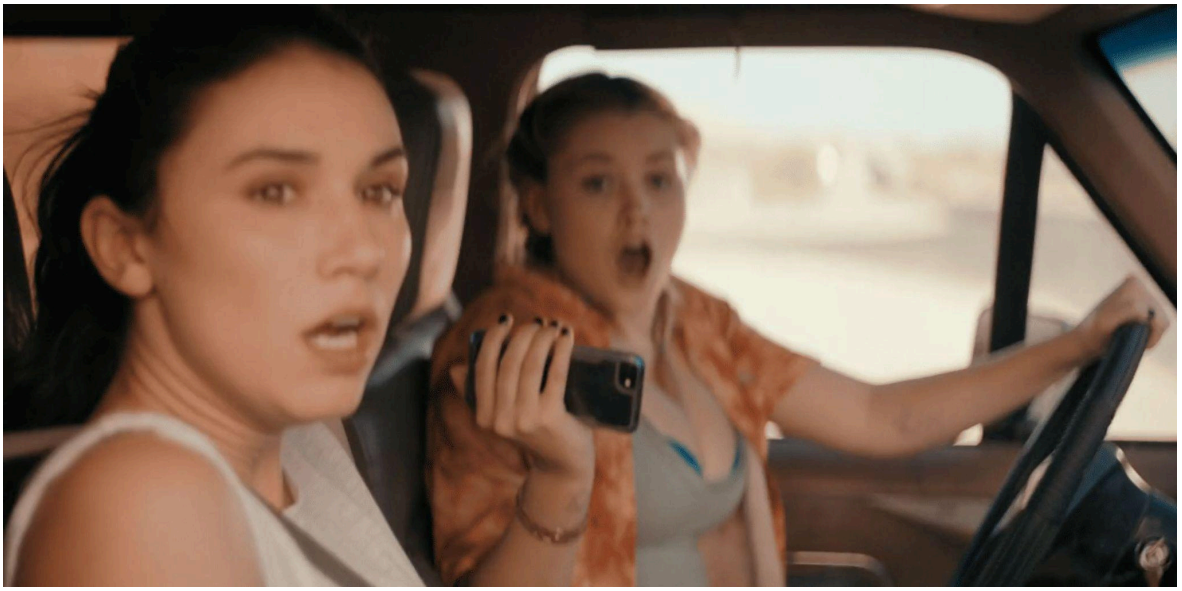


Figura 146. Fall (2022) I

Fotograma de la película *Fall* (2022) del momento en el que Hunter y Becky casi tienen un accidente mientras Hunter conduce y se graba un vídeo. Fuente: Mann (2022, 16:30). Captura propia.

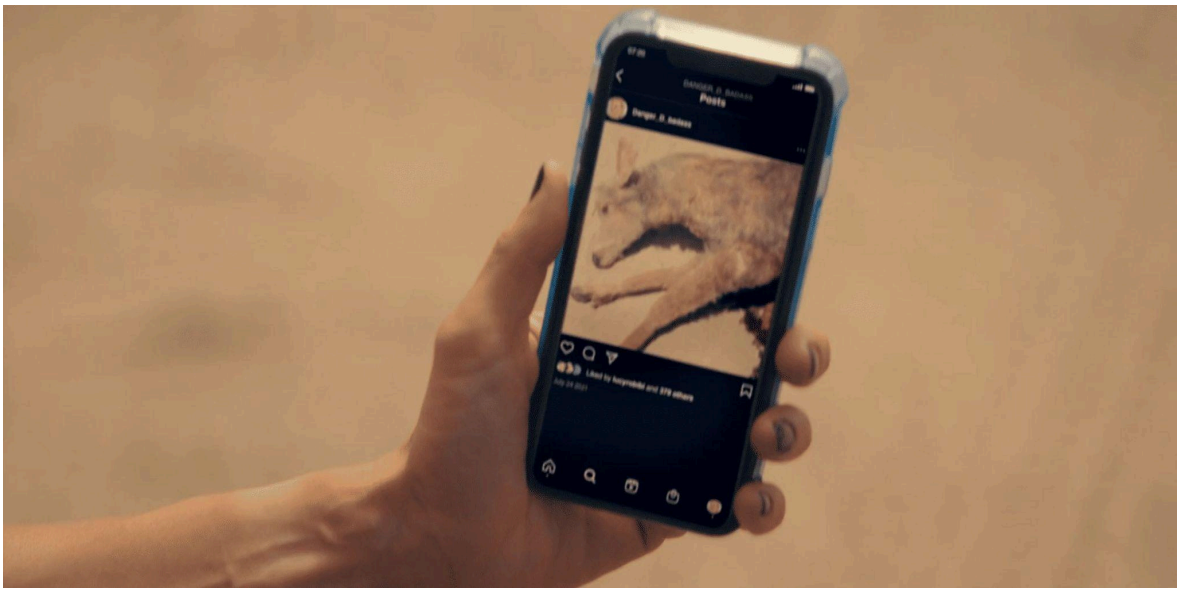


Figura 147. Fall (2022) II

Fotograma de la pantalla del móvil de Hunter, que muestra la imagen del coyote muerto y los cientos de *likes* que ha recibido. Fuente: Mann (2022, 19:00). Captura propia.



Figura 148. Fall (2022) III

Fotograma desde la visión del dron de Hunter colgando desde la torre para realizar el vídeo. Fuente: Mann (2022, 32:00). Captura propia.



Figura 149. Fall (2022) IV

Fotogramas de la secuencia en la que Hunter sujeta a Becky desde lo alto de la torre mientras se hace un selfi. Fuente: Mann (2022, 34:00). Capturas propias.

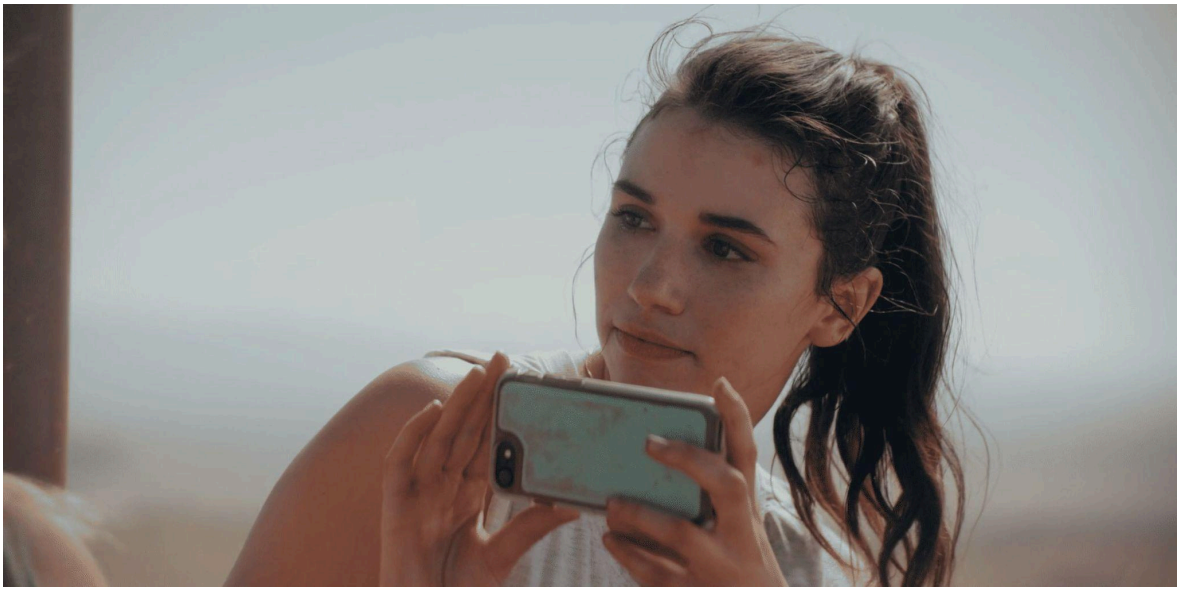


Figura 150. Fall (2022) V

Fotograma de la escena en la que Becky graba a Hunter hablando de lo irónico que es que puedan hacerse famosas por morir cuando han escalado la torre para tomar imágenes impresionantes que les procuren una mayor visibilidad en la red. Fuente: Mann (2022, 45:00). Captura propia.



Figura 151. Fall (2022) VI

Fotograma en el que se aprecia cómo Hunter consigue enganchar la mochila a un cable gracias al paloselfi. Fuente: Mann (2022, 1:09:30). Captura propia.



Figura 152. Fall (2022) VII

Fotograma que muestra a Becky encaramada al punto más alto de la torre cargando la batería del dron. Fuente: Mann (2022, 1:22:00). Captura propia.



Figura 153. Fall (2022) VIII

Fotograma que muestra a Becky consternada usando su *smartphone* para controlar el dron, cuando acaba de estrellarse un camión contra él. Fuente: Mann (2022, 1:28:00). Captura propia.



Figura 154. Fall (2022) IX

Fotograma en el que Becky introduce su *smartphone* en el cadáver de Hunter para arrojarlo contra el suelo y que se envíe el mensaje de rescate. Fuente: Mann (2022, 1:39:30). Captura propia.

2.7.8 GRABAR EN SITUACIONES PELIGROSAS

En otra categoría pueden situarse personas que, inmersas en situaciones de peligro, su primera reacción es grabar lo que ocurre con su móvil. Varios de estos sucesos se han dado en el curso de atentados, donde las víctimas graban los hechos mientras ocurren. Ésto se puede observar en los vídeos grabados por las víctimas del atentado del 7 de octubre en Israel mientras huyen del tiroteo en el festival de música: corren sujetando el móvil (The Wall Street Journal, 2023). En un entramado más amplio sobre lo que ocurrió ese día que se puede añadir a lo expuesto anteriormente: terroristas, víctimas, *smartphones* de ambos, GoPros, redes sociales, medios de comunicación, audiencia y el contexto de violencia estructural en Palestina. En segundo lugar, durante el atentado yihadista en Moscú en marzo de 2024, los medios enseñaron un vídeo de siete minutos de una mujer mientras escapaba, un auténtico plano secuencia de película de acción en primera persona (BBC News, 2024). Cuando el plano del vídeo se abre, también se puede observar a varias personas agachadas pero con las manos en alto, grabando. En tercer lugar, en la Figura 155, se puede observar a una una mujer, situada detrás de Donald Trump durante el atentado de julio de 2024, que permanece de pie grabando impertérrita tras los tiros hasta diez segundos antes de agacharse (Fox News, 2024). En cuarto lugar, en febrero de 2021 en Rusia, un vecino mató a tiros a una niña de nueve años cuando estaba sola en casa. El asesino golpeó repetidamente la puerta durante una hora y ella grabó un vídeo donde decía:

> Hay un vecino aquí, borracho, golpeando nuestra puerta, rompiéndola. Gritando palabras obscenas. Estoy muy asustada... Está completamente... Tengo miedo... Mi padre ha ido a la tienda. No sé qué hacer, va a romper nuestra puerta y todo va a acabar. Tengo mucho miedo, mi corazón está latiendo rápido... Ha estado golpeando durante una hora. Esto es muy duro... (Stewart, 2021).[108]

Poco después pararon los golpes y ella subió a Tik Tok el vídeo 15 minutos antes de morir, cuando llamaron de nuevo a la puerta, ella fue a abrir pensando que era una amiga suya, pero fue tiroteada por el vecino. En quinto lugar, varias personas pidieron ayuda durante la DANA de Valencia en 2024 subiendo vídeos a las redes mientras estaban, por ejemplo, colgados de un árbol en medio de la corriente (El País, 2024b). Por último, ante la erupción del volcán Etna en Sicilia el 2 de junio de 2025, muchos de los turistas a los que sorprendió en su cima decidieron grabar la impresionante escena mientras huían (Suazo, 2025).

[108] "We have a neighbour here, drunk, knocking on our door, breaking it. Shouting obscene words. I'm just scared... He is totally... I'm scared… My dad went to the shop. I don't know what to do, he will just break our door now and that's it. I'm very scared, my heart is beating… He's been knocking for about an hour. It's tough".

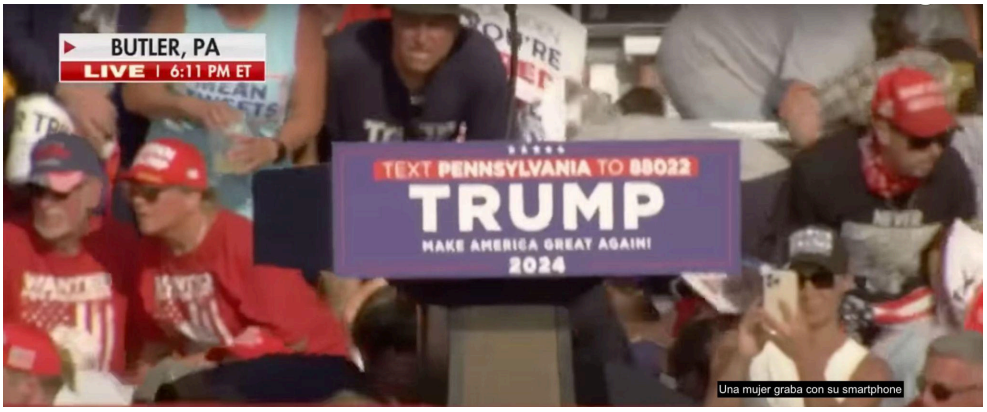


Figura 155. Intento de asesinato de Donald Trump (2024)

Fotograma de un vídeo del intento de asesinato de Donald Trump el día 13 de julio de 2024 durante un mitin en Pensilvania. En la esquina inferior derecha se ha señalado a una mujer que graba con su móvil la escena durante varios segundos mientras las personas a su alrededor se agachan protegiendo su vida. Fuente: Fox News (2024, 00:44). Captura propia.



Figura 156. True Detective (2024)

Fotograma *True Detective* (2024) de la escena en la que las detectives ven el último vídeo de Annie Kowtok segundos antes de morir asesinada. Fuente: Pizzolatto (2024, episodio 3, 57:00). Captura propia.

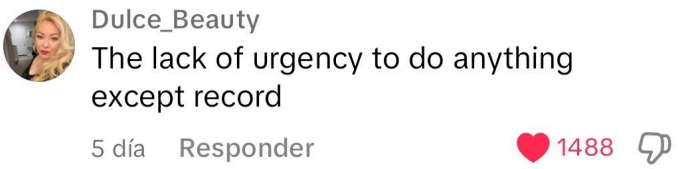


Figura 157. Grabar en situaciones peligrosas

Captura de pantalla de un comentario en un vídeo de Tik Tok en el que una mujer graba cómo su casa se inunda lentamente y no huye hasta que la ventana de su casa revienta. Fuente: Tetova News (2024). Captura propia del comentario.

Esta tendencia también queda una vez más reflejada en la creación audiovisual de los últimos años. En la cuarta temporada de la serie *True Detective* (2024) la policía logra encontrar el teléfono de Annie Kowtok, cuya muerte investigan. La grabación está hecha en modo selfi, Annie aparece escondida en una cueva de hielo, visiblemente asustada, y dice: "Lo he encontrado. Está aquí. Ya está, lo he encontrado. Me llamo Annie Kowtok. Si me pasa algo, por favor…" (Pizzolatto, 2024, episodio 3, 57:00). Poco después, se escucha un ruido y la atacan antes de poder seguir hablando (Figura 156). El teléfono cae al suelo, pero continúa grabando mientras se oyen sus gritos, hasta que el video se interrumpe abruptamente.

En *Fuerza Mayor* (2014), el siempre ácido Ruben Ostlund narra la desintegración de una familia mientras disfrutan de unas vacaciones en los Alpes. Cuando la familia se encuentra cenando en la terraza del hotel se produce una avalancha. El primer instinto de varias personas, incluido el padre de familia, es grabarlo con sus teléfonos. Pero cuando el alud se acerca peligrosamente el padre agarra su iPhone y sus guantes y sale corriendo, dejando abandonados a su mujer e hijos. Este es el detonante de toda la tragedia familiar, pues ya no es solo una cuestión de preferir la imagen que la vida, sino que protege su teléfono antes que a sus hijos. Esto sería coherente con un estudio de 2024 de la Fundación BBVA, donde una media de 57% de los europeos considera el teléfono móvil como esencial, frente a otras tecnologías como la televisión o la radio, que se estiman útiles pero no indispensables (Fundación BBVA, 2024).

En todos estos casos se producen situaciones límite en los que los involucrados dedican varios segundos a encender el móvil, abrir la aplicación de la cámara y ponerse a grabar; segundos que podrían salvarles la vida. Mantener el móvil en la mano, o incluso intentar encuadrar la situación puede estorbar en la huida y determinar el trágico final. Esta actitud se puede resumir con el comentario de un usuario en Tik Tok en un vídeo en el que se graba cómo una corriente cada vez más grande de agua entra por una ventana. La mujer permanece mucho tiempo grabando la escena hasta que la ventana se rompe, ante lo cual ya grita y huye. El comentario en el vídeo reza "la falta de urgencia excepto para grabar" (Figura 157)[109]. Lo significativo de todos estos ejemplos es que lo último que hacen estas personas en su vida es coger el objeto-*smartphone* y ponerse a grabar, que esa sea la elección, no rezar o simplemente huir teniendo toda la libertad de movimiento. Además, en estos casos no parten de la decisión de arriesgar su vida haciéndose un selfi, sino que se ven inmersos en una situación peligrosa y su primer gesto es recurrir al teléfono. Estos vídeos no solo proveen de un material que visibiliza momentos inéditos -como los últimos instantes de una persona antes de morir-, sino que también

[109] "The lack of urgency to do anything except record".

muestran que la propia huida cambia de forma con la incorporación del uso del *smartphone*, incorporando la decisión de grabar o de encontrar el encuadre idóneo. Estos individuos ponen en peligro su vida o mueren, pero siempre con el móvil en la mano, como si dejar testimonio de todo lo que ocurre fuera lo más importante, atendiendo a los imperativos del aparato. El *instinto de grabar* prima sobre el de la supervivencia, el aparato que quiere fagocitarlo todo se impone sobre una pulsión vital que hasta ahora considerábamos inamovible.

2.7.9 CRÍMENES CAPTURADOS CON TELÉFONOS

En los siguientes casos que se analizarán, el uso del *smartphone* y de su cámara es crucial para entender los delitos. Son ejemplos de personas que capturaron sus propios crímenes con sus *smartphones*, pero no entrarían dentro de la categoría de *snuff movies* ni tampoco de crímenes cometidos para ser compartidos públicamente. Primero se expondrán incidentes de agresiones físicas y, después, de agresiones de índole sexual. Con relación a la primera tipología, en 2009 dos adolescentes atacaron a Ekram Haque, de 67 años, quien falleció después en el hospital. La policía encontró en su móvil varios vídeos de agresiones previas:

> Lejos de ser un evento aislado o espontáneo, formó parte de un patrón concertado en el que los crímenes violentos no solo se cometían, sino que se *escenificaban* para la cámara -la acción y su representación constituyen una práctica social interconectada en la que la mediación es un elemento integral (Yar, 2012, p. 9).[110]

En la ficción, destaca la película *The Brave One* (2007), dirigida por Neil Jordan y donde Jodie Foster interpreta a Erica Bain. En esta película puede verse una de las primeras representaciones de la cámara del móvil en un crimen, aunque todavía no se trata específicamente de un *smartphone*. Al inicio de la película Erica Bain y su prometido pasean tranquilamente por Central Park cuando unos atracadores les agreden mientras uno de ellos lo graba (Figuras 158 y 159). Su prometido fallece por las heridas y ella resulta gravemente herida. Al final de la película, tras rastrear a los atracadores, la novia de uno de ellos le manda a Bain el vídeo de la agresión, que ella reenvía a la policía por SMS (Figura 160). En el episodio titulado "Boys Will Be Boys" de la serie procedimental *Major Crimes* (2013, temporada 2, episodio 4), se investiga el caso de la desaparición y posterior asesinato de la joven trans Michelle. Durante las pesquisas, se descubre un vídeo grabado con un teléfono móvil en el que un grupo de adolescentes humilla a Michelle por su identidad de género, un vídeo que desempeña un papel crucial en la investigación y, aunque no fue grabado por el que resultará ser el asesino, sí será fundamental para descubrir el motivo del asesinato y al verdadero culpable.

[110] "Far from being an isolated or spontaneous event, it was part of a concerted pattern in which violent crimes were not only committed but *enacted* for the camera -action and its representation are part of an intertwined social practice in which mediation is an integral element".



Figura 158. The Brave One (2007) I

Fotograma de la película *The Brave One* (2007) en el que se ve a uno de los agresores grabando con su móvil a Erica Bain y su pareja antes de la agresión. Fuente: Jordan (2007, 09:00). Captura propia.



Figura 159. The Brave One (2007) II

Fotograma del vídeo del móvil durante la agresión en el que se aprecia a Erica Bain ensangrentada en el suelo. Fuente: Jordan (2007, 11:00). Captura propia.



Figura 160. The Brave One (2007) III

Fotograma del momento en el que Bain recibe y reproduce el vídeo de la agresión en su móvil. Fuente: Jordan (2007, 1:46:00). Captura propia.

Con relación a los casos de agresiones sexuales capturadas por teléfonos, ha de mencionarse, en primer lugar, el brutal asesinato de la familia Petit en Conneticut en 2007; un homicidio múltiple conocido como los "Cheshires murders" y al que se han dedicado varios documentales y podcasts. Dos hombres entraron en la casa de la familia para robar, y acabaron asesinando a la madre y a las dos hijas adolescentes, mientras que el padre, aunque estaba gravemente herido, consiguió escapar. Durante el asalto, uno de los asesinos tomó fotografías de la violación de la chica de 11 años, imágenes que fueron clave durante el juicio (Mann, 2011). En segundo lugar, el violador en serie Reinhard Sinaga agredió sexualmente a 48 hombres en Reino Unido mientras los sedaba, grabándolo todo con su *smartphone* (Tubella, 2020).

Sandberg y Ugelvik (2017) describen varios procesos judiciales en los que el uso de la cámara del *smartphone* fue clave durante la comisión de varias agresiones sexuales. Dos de las hipótesis principales de Sandberg y Ugelvik sobre las razones que llevan a personas a grabar sus crímenes son la influencia del porno amateur y, por otro lado, de toda una cultura *online* de humillación. Los autores aportan varias traducciones de transcripciones de procesos judiciales noruegos. De entre ellos, se han escogido tres ejemplos que resumen tres actitudes fundamentales a la hora de capturar imágenes de un crimen: la cámara como cómplice, la posibilidad de grabar como la *génesis* del propio crimen, y la cámara como instancia agravante del crimen. Se ha elegido el siguiente ejemplo de la primera categoría:

> La agresión a E escaló todavía más cuando D la forzó a entrar en la cocina y la obligó a desnudarse. E obedeció, mientras A grababa con su teléfono. Entonces E fue llevada a la fuerza al salón, donde se le ordenó que se tumbara en el suelo con las piernas separadas y se masturbara, mientras D la golpeaba fuertemente con un paraguas. Después se le ordenó que se sentara en una silla y que se masturbara, mientras D seguía golpeándola con el paraguas. Esto ocurrió delante de todo el mundo. Este abuso también fue grabado por A con su cámara. Luego, B, que hasta entonces había permanecido sentado en el sofá del salón, tomó el teléfono de A y continuó grabando las agresiones. Se pueden escuchar risas y comentarios de las personas presentes (Sandberg & Ugelvik 2017, p. 1034).[111]

Los espectadores que miran y ríen alrededor de la víctima acaban siendo cómplices de la agresión al no hacer nada para ayudar a la víctima. Mientras A no participa activamente en la agresión, su rol tampoco es de mero espectador. La cámara provee otra forma de humillación, produciéndose una suerte de doble violación a través del objetivo (Sandberg & Ugelvik 2017, p. 1030). En este caso, parece dotarse a la cámara de un poder adicional: infligir el daño añadido de

[111] "The aggression towards E escalated further as D forced her into the kitchen and ordered her to take off her clothes. E complied with the command, while A filmed with his mobile phone. Then E was forced into the living room, where she first was ordered to lie down on the floor with her legs spread and masturbate, while D hit her body hard with an umbrella. Later she was ordered to sit on a chair, still having to masturbate, while D hit her body with the umbrella. This went on in front of everyone. This abuse was also filmed with the camera on A's mobile phone by A himself. Later on, B, who until then sat passively on the sofa in the living room, took over the phone and continued filming the assaults. Laughter and comments from the people present can be heard in the background".

castigar al cuerpo que observa. Como en otras ocasiones, la mirada posterior al acto es fundamental, y aquí tiene un papel capital en la violencia del crimen. La víctima, al ser consciente de estar siendo grabada, se imagina la mirada futura de sus agresores disfrutando del espectáculo, repitiendo infinitamente la violación. Así, la humillación, una vez registrada, nunca se detiene. Este ejemplo sería similar al conocido como el caso de "La Manada", la agresión sexual múltiple a una joven a manos de cinco hombres que tuvo lugar en el portal de un edificio durante los Sanfermines en la ciudad de Pamplona en julio de 2016. El caso de "La Manada" es particular, tanto por el interés público y el profundo rechazo que suscitó en la sociedad española como por la utilización de la cámara. La violación grupal fue grabada con el móvil por dos de los agresores para ser compartida en su grupo de Whatsapp y los vídeos fueron fundamentales durante el juicio (Jabois, 2017). Es necesario mencionar que ya habían grabado el abuso sexual de otra mujer en Pozoblanco mientras ésta estaba inconsciente (Saiz, 2020). Otro dato significativo es que se eliminó el vídeo más explícito de los grabados en Pamplona, aquel que más podía incriminar. Además, había una conciencia de los límites que se podían transgredir y de lo que podía ser grabado y no[112].

Desde que este caso salió a la luz se han dado varias agresiones sexuales grupales en España, también grabadas con *smartphones*, entre ellas, en Alicante (Heraldo, 2019), Valencia (Bono, 2020), (Vigo (Fontán, 2022), Mallorca (Esteban, 2023) o Valladolid (Diario de Valladolid, 2024). Un ejemplo que analizan Sandberg y Ugelvik de la segunda categoría -la posibilidad de grabar como génesis del crimen- es la violación de una chica de 17 años, a quien su agresor conoció en la calle, acompañándolo a su apartamento:

> El acusado le suministró tanto cocaína como cannabis. Mientras se encontraba cada vez más intoxicada, el acusado le pidió que se quitara la ropa. Aunque no quería, el acusado la gritó y actuó de forma tan amenazadora que se dio cuenta de que no serviría de nada resistirse. De este modo, hizo lo que se le pidió, mientras se drogaba conscientemente para evitar el dolor y el miedo de lo que creía que iba a ocurrir. Sintió que, si se negaba, él la mataría, la pegaría o la violaría de una forma todavía más violenta. La forzó a insertar su pene en su boca mientras sujetaba su cabeza y luego llevó a cabo sexo vaginal varias veces, también en la ducha. El acusado también le ordenó que bailara, contara historias eróticas y se dirigiera a él con afecto. El acusado grabó varios vídeos con su

[112] A este respecto, María Acale Sánchez comentó lo siguiente sobre el proceso judicial de "La Manada" en el blog de la Criminal Justice Network: "A pesar de afirmar que las imágenes grabadas de los vídeos "nos presentan una visión sesgada, parcial y fragmentaria del modo en que se desarrollaron los hechos en el interior del habitáculo" y "tomadas a conveniencia de los procesados", no le concede la importancia que merece el hecho que dichas imágenes sean "interrumpidas abruptamente -vídeos seis y siete- cuando la denunciante está agazapada, acorralada contra la pared por dos de los procesados y gritando", imágenes que "evidencian que la denunciante estaba atemorizada y sometida de esta forma a la voluntad de los procesados". Y a esto le añaden sin más la coincidencia del momento en las últimas imágenes grabadas con "la fase final del desarrollo de los hechos en el interior del habitáculo". Y esto es ampliamente discutible. Pudiera ser que en ese momento acaban las grabaciones porque en efecto la víctima estaba gritando, y se escucha un "gemido agudo", que "refleja dolor", y que "fue emitido por ella" y los autores interrumpen la grabación interesadamente, lo que no significa que interrumpieran sus hechos. Ese grito es un grito de petición de auxilio, de dolor, de miedo, de angustia: ese grito significa que la víctima no consiente lo que le están haciendo. Ese grito representa la falta de consentimiento de la víctima que no ha querido ver la Sala" (Acale Sánchez, 2018).

teléfono, algunos de los cuales fueron inmediatamente borrados al no estar satisfecho con la 'actuación' de ella (Sandberg & Ugelvik 2017, p. 1028).[113]

Para Sandberg y Ugelvik, el hecho de que el criminal borrara ciertos vídeos es muy significativo, ya que sugiere una intención deliberada de asegurar que las grabaciones alcanzaran una *calidad pornográfica*, produciendo un material del que pudiera disfrutar posteriormente (Sandberg & Ugelvik, 2017, pp. 1028-1029). Este borrado tendría, por tanto, un propósito muy distinto al observado en la agresión de "La Manada". En este caso, la puesta en escena revela una voluntad explícita de visualizar el vídeo en el futuro. Al no compartirlo con otras personas, el criminal se convierte en su única audiencia: su familiaridad con este tipo de representaciones audiovisuales habría influido en la modificación consciente de la realidad frente a la cámara, adaptándola a ciertos códigos estilísticos de la pornografía, códigos que él mismo disfruta como espectador. En esta situación, el criminal ya no actúa únicamente como mero observador de las *hazañas* de otros, sino que produce su propio material consumible, repitiendo un crimen que no puede cometer con la frecuencia que tal vez desearía. Otro incidente examinado por Sandberg y Ugelvik es el de una joven (D) que se encontraba inconsciente bajo los efectos del alcohol y fue abusada por tres hombres (A, B, C) entraría tanto en la segunda como en la tercera categoría -la cámara como agravante de la agresión-:

La corte estima que el comportamiento de C influyó positivamente en las acciones de A y B. La corte ha establecido que la grabación de C tuvo un papel clave en lo que ocurrió. A los ojos de la corte, el propósito principal fue, precisamente, la grabación de la agresión sexual. La parte sexual, lo que ocurrió inicialmente entre A y D, apareció de fondo después de un tiempo. Los tres jóvenes discuten e interaccionan durante el acto, mientras se les ocurren ideas sobre lo que van a grabar y cómo. La corte ha escuchado en el vídeo cómo alguien sugiere utilizar objetos, y es a través del uso de esos objetos cuando la cámara se convierte en extremadamente íntima. Los jóvenes ríen y se divierten juntos. Sin la interacción entre los acusados, la inserción de objetos en D por parte de A y B, no habría ocurrido. De este modo, la grabación de C tuvo un papel crucial en lo que ocurrió (Sandberg & Ugelvik 2017, p. 1034).[114]

[113] "She was given both cocaine and cannabis by the accused. She became more and more intoxicated and the accused asked her to take off her clothes. She did not want to, but he yelled at her and acted so threateningly that she realized that there would be no use in resisting. Therefore, she did what he asked, at the same time consciously becoming drugged to avoid pain and fear of what she thought would happen. She felt that if she refused, he would kill her, beat her or conduct the rape in a more violent fashion. He got her to suck his penis by holding her head and he carried out vaginal intercourse several times, also in the shower. She was also instructed to dance, tell erotic stories and address him with affection. He made several video recordings on his mobile phone, some of which were immediately deleted since he was not satisfied with her performance".

[114] "It is the court's understanding that C's conduct was meant to positively encourage A and B's actions. The court establishes that C's filming played a key role in what happened. It appears to the court that it was precisely the filming of the sexual acts that was the boys' primary focus. The sexual part, what initially happened between A and D, came in the background after a while. The three boys discuss and interact during the act by coming up with suggestions on what they are going to film and how. The court can hear on the video that someone suggests using objects, and it is through the use of objects that the subsequent camerawork becomes extremely intimate. The boys laugh and have fun together. Without this interaction between the three defendants, it would have been impossible for A and B to insert objects in to D. C's filming therefore played a crucial role in what happened".

Además de constatar de qué manera la posibilidad de grabar la agresión supone la *génesis* del crimen, este ejemplo muestra de qué forma la presencia de la cámara provoca todavía más violencia:

> Al principio, estaban documentando un evento extraordinario de manera desapegada. En un momento dado, el papel de la cámara cambia de la grabación pasiva de una agresión sexual a la puesta en escena activa de abusos para la cámara. La cámara parece incitar a los jóvenes a hacer más de lo que harían de otro modo, para crear un vídeo 'mejor', más atractivo, más extremo (Sandberg & Ugelvik, 2017, p. 1034).[115]

Si C al comienzo de la agresión era un mero cómplice se convierte a través de la cámara en otro agresor, ideando y transformando la violación. Este ejemplo y la forma de usar la cámara remite directamente al grave caso de Giséle Pelicot, que saltó a los medios en 2024. Una mujer que drogada, por su propio marido, sufrió durante casi 10 años las violaciones de más de 50 hombres que él invitaba a través de internet, mientras lo grababa con dos cámaras y su teléfono (Porter, 2024; Chrisafis, 2024), produciendo más de 20.000 imágenes de las agresiones sexuales. Según Sanberg y Ugelkiv, se puede encontrar un "placer sexual en el acto de filmar" (Sandberg & Ugelvik, 2017, p. 1035)[116], un cierto goce en el mero hecho de grabar un crimen, pasando de ser espectador de *snuff movies* a productor de esas imágenes, facilitado mucho más hoy en día por la nueva tecnología disponible. De hecho, la excitación de convertirse en espectadores de sus propios crímenes puede, incluso, incitar a la conducta criminal. Y, a la vez, es necesario constatar una considerable conciencia de la excepcionalidad de cometer un crimen: por un lado, se capturan imágenes porque, ese crimen, a diferencia de un vídeo, no es algo que se pueda repetir constantemente y, por otro lado, es consciente de que no debe mostrarlo si quiere seguir en libertad. Entonces, la posibilidad de un castigo no disuade ni del crimen ni de su grabación.

Resulta muy destacable la especial centralidad de la cámara en las agresiones sexuales, donde empieza a usarse frecuentemente. Igual que existe un vínculo entre una sociedad racista impune y la cámara, se da una relación entre el patriarcado violento y este objeto. Se puede ofrecer, a modo de hipótesis, una relación entre la cámara y lo que Rita Laura Segato denomina el "mandato de violación patriarcal". Segato, después de haber entrevistado a decenas de violadores durante años, afirma que uno de los factores claves es que la agresión se comete por hombres para la mirada presencial o imaginada de sus pares:

> El discurso de los violadores entrevistados indica una tercera posición, orientada hacia lo que podríamos describir como un 'mandato' de violación. Este mandato, planteado por la sociedad, rige en el horizonte mental del hombre sexualmente agresivo por la presencia de interlocutores en las sombras, a los cuales el delincuente dirige su acto y en quienes éste adquiere su pleno sentido. Y el mandato expresa el precepto social de que ese hombre debe ser

[115] "In the beginning, he was documenting an extraordinary event in a detached manner. At a certain point in the episode, the role of the camera changes from the passive recording of a sexual assault, to the active staging of abuses for camera. The camera seems to coax the young men into doing more than they would otherwise, to create a 'better', more watchable, more extreme video".
[116] "Sexual pleasure in filming".

capaz de demostrar su virilidad, en cuanto compuesto indiscernible de masculinidad y subjetividad, mediante la exacción de la dádiva de lo femenino. Ante la imposibilidad de obtenerla por conducto de procedimientos amparados por la ley, aquellas presencias fuerzan al hombre a arrancarla a medios violentos. La entrega de la dádiva de lo femenino es la condición que hace posible el surgimiento de lo masculino y su reconocimiento como sujeto así posicionado. En otras palabras, el sujeto no viola porque *tiene* poder o para demostrar que lo tiene, sino porque debe *obtenerlo* (Segato, 2010, pp. 39-40).

Como una demostración de fuerza y virilidad *ante* una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene competencia sexual y fuerza física. Esto es característico de las violaciones cometidas por pandillas, por lo común de jóvenes y habitualmente las más crueles. Sin embargo, en muchos de los testimonios escuchados, aunque se trate de un delito solitario, persiste la intención de hacerlo *con, para* o *ante* una comunidad de interlocutores masculinos capaces de otorgar un estatus igual al perpetrador. Aunque la pandilla no esté físicamente presente durante la violación, forma parte del horizonte mental del violador joven. Y el acto de agresión encuentra su sentido más claro en estos interlocutores en la sombra y, no como podría creerse en un supuesto deseo de satisfacción sexual o de robo de un servicio sexual que, de acuerdo, con la norma, debería contratarse en la forma de una relación matrimonial o en el mercado de la prostitición. Se trata más de la exhibición de la sexualidad como capacidad viril y violenta que de la búsqueda de placer sexual (Segato, 2010, p. 33).

La cámara se convierte en un objeto clave para el proceso de convertirse en *macho* en "la guerra contra las mujeres" (Segato, 2016), para producir humillación y violencia, para visibilizar esa fuerza, donde las agresiones sexuales no serían una desviación, sino una manera de adecuarse a la norma patriarcal (Segato, 2010). Si la mirada real o figurada de los hombres es una instancia criminógena y no disuasoria, la cámara sería una extensión de ello y, en lugar de vigilar, su presencia -ahora más fácil que nunca por el *smartphone*- produciría y agravaría las violaciones como parte de una trama más amplia. De este modo, entendiendo, por ejemplo, el caso de "La Manada" como ensamblaje socio-técnico, se podrían considerar los siguientes actantes humanos y no-humanos: los cinco agresores, la víctima, la cámara-*smartphone*, los vídeos grabados, Whatsapp, la policía, el sistema judicial, la opinión pública, el mandato de violación patriarcal y los interlocutores en las sombras. Los agresores no solo cometen la violación, sino que buscan que exista como imagen para ser vista y validada por otros, por lo que las imágenes adquieren un valor probatorio, pero ya no solo para el sistema judicial, sino para la lógica interna de la red de pares, donde sirven como "prueba" de la virilidad exhibida, *delegando* en la cámara como actante el proceso de su demostración. Ello sería una clara manifestación de cómo lo social emerge en las relaciones entre actantes y cómo la relación con la cámara es un indicador del *ethos* individual y colectivo. En ese sentido, Van House actualiza y confirma en la era digital las ideas de Bourdieu sobre la fotografía como práctica de integración social:

Sostengo que la producción, exhibición, observación y discusión de imágenes no constituyen únicamente formas de representación de uno mismo, sino que participan activamente en los modos en que nos constituimos, tanto a nivel individual como colectivo, y en la reproducción de formaciones y normas sociales. Al hacer visibles tanto las representaciones públicas propias como las de otros en el ámbito de la actividad en línea -incluidas las fotografías-, las redes sociales incrementan potencialmente la citacionalidad de dicha actividad, reiterando así normas y formaciones sociales (Van House, 2011, p. 131).[117]

[117] "I argue that making, showing, viewing and talking about images are not just how we represent ourselves, but contribute to the ways that we enact ourselves, individually and collectively, and reproduce social formations and

En la celebración de la victoria de España en la Copa Mundial Femenina de Fútbol se inició el "Caso Rubiales", en el que se investigaba al presidente de la Real Federación Española de Fútbol por besar en la boca, ante los ojos de todo el mundo, a la futbolista Jenni Hermoso sin su consentimiento. Este acto revela también el *ethos* patriarcal, la norma machista en la que una conducta así no se anticipa como una agresión sexual, sino como algo perfectamente factible, independientemente de que haya cámaras y millones de telespectadores. Algo parecido puede decirse de la bofetada de Will Smith a Chris Rock en la ceremonia de los Óscars de 2022, porque éste había hecho un comentario sobre el físico de la mujer de Smith.

En la ficción estos casos también han sido representados. La miniserie basada en hechos reales *Unbelievable* (2019), trata de la historia de Marie Adler, una joven que denuncia una violación, pero ésta es cuestionada por todo su entorno. Años después, en otra ciudad, una pareja de policías investiga una serie de agresiones sexuales y descubren imágenes de varias violaciones, incluida la de Marie, lo cual acaba validando su testimonio.

También se han dado casos de violencia relacionada con la presencia de la cámara del teléfono. En primer lugar, el hombre que dejó morir a su mujer por una bajada de azúcar mientras la grababa con su *smartphone* en Barcelona en 2019 (Mouzo, 2019). En segundo lugar, en el ejemplo presentado en la introducción de la tesis sobre el caso de Anthony Anderson, éste se encontró con su vecina Christine Lakinski tirada en la calle, cerca de su casa en la ciudad inglesa de Hartlepool en 2007 y, en lugar de ayudarla, le rociaron agua y espuma de afeitar encima, además de orinar sobre ella. Simon Whitehead, amigo de Anderson, grabó la escena con su teléfono, mientras éste decía "¡Esto es material para Youtube!" (Wainwright, 2007)[118]. Lakinski, que era discapacitada, murió allí mismo y Anderson fue sentenciado a tres años de cárcel. Anderson no compartió el vídeo en redes, pero para él la cruel escena tenía un gran potencial de audiencia:

> Lo que cuenta aquí es la auto-comprensión expresada por el perpetrador del asalto: no se hace referencia a la víctima, ni a los sentimientos del perpetrador hacia ella como razón o motivación para el asalto. Más bien, el ataque se caracteriza como un acto 'performativo' y expresivo cuyo propósito y 'valor' radica en su idoneidad para la representación mediática: lo que le importa al agresor es, principalmente, que ofrece la oportunidad de apelar a un público en línea (Yar, 2012, p. 9).[119]

---

norms. By making visible both one's own and other people's public representations of online activity, including photographs, social networking potentially increases the citationality of people's online activity, re-iterating social norms and formations".

[118] "This is Youtube Material!"

[119] "Telling here is the self-understanding expressed by the perpetrator of the assault -no reference is made to the victim, or the perpetrator's feelings about her as a reason or motivation for the assault. Rather, the attack is characterised as a 'performative' and expressive act whose purpose and 'value' lies in its suitability for mediated representation -what matters to the attacker is primarily that it offers an opportunity to appeal to an audience of online viewers-".

Algunos de los actantes clave que se pueden identificar en este caso son: Anthony Anderson, Christine Lakinski, el amigo que graba la escena, el otro amigo presente, los objetos usados durante el abuso, la cámara del móvil, las imágenes, Youtube (que opera como actante futuro mediando en las intenciones del perpetrador), la representación de la violencia en los medios de comunicación y la audiencia. Este análisis permite comprobar que el crimen de Christine Lakinski, grabado con intención de ser compartido, no es simplemente un acto de violencia individual, sino el resultado de la interacción de un ensamblaje específico donde la cámara móvil y la posibilidad de difusión en redes son actantes con agencia significativa.

Se pueden comparar estos casos, precedentes directos de los crímenes compartidos, con lo que ocurre en una escena de la película *Guns Akimbo* (2019), protagonizada por Daniel Radcliffe y dirigida por Jason Lei Howden. La película es una parábola cómica sobre la cultura mediática *online* de la violencia, representada en un *reality show* llamado *Skizm* en el que psicópatas luchan a muerte mientras todo es retransmitido en directo a una audiencia de millones de personas, con una estética muy cercana a los videojuegos donde la sangre parece falsa y hay escenas en cámara lenta, así como hay planos subjetivos a modo de *first person shooter* -videojuegos de disparo en primera persona (Figura 161)-. Así lo define el creador del reality, Riktor: "Skizm es una franquicia mundial. Vamos a ser el Starbucks del asesinato, el McDonalds de la masacre, el Burger King de la maldad" (Howden, 2019, 1:26:00). Los espectadores acceden al *live* a través de sus dispositivos electrónicos personales -la superficie de visualización principal es la pantalla del *smartphone*, comentando el público el show en directo-. Y si en la saga de *Los juegos del hambre* (2012) -analizada en el apartado de la televisión- las cámaras que grababan la contienda eran invisibles, en *Guns Akimbo* hay muchos planos que muestran los drones y cámaras de vigilancia mientras transmiten *Skizm*, es decir, que el público de la película accede en vivo al proceso de generar el espectáculo.

Aunque la película permite varias lecturas muy interesantes, se estudiarán las escenas que tienen que ver específicamente con el *smartphone*. En primer lugar, una escena en la guarida de Riktor donde este asesina a uno de sus trabajadores por faltarle el respeto. Mientras le sujeta el cuello, ahogándole, le pide a otro trabajador que lo grabe:

Riktor: Qué bueno. Pilla una cámara, grábalo, que mola. Rápido coge una cámara.
Trabajador 1: (coge su teléfono y le enfoca) Mierda está en panorámica. ¿Cómo se pone en vídeo?
Riktor: El botón de abajo.
Trabajador 1: Mierda, se ha bloqueado.
Riktor: Date prisa, es cojonudo (Howden, 2019, 30:30).

Pero Riktor lo mata antes de que le dé tiempo a grabarlo. Es una escena que se burla del impulso naciente por retratar un crimen mientras se comete, por ver ese potencial, al igual que le sucedió a Anthony Anderson. El protagonista de la película, Miles, es un informático al que secuestran para participar en *Skizm*, y su lucha contra Nix, una de las jugadoras más letales de la historia del reality, se convierte en la lucha más vista de la historia. Pero Miles y Nix se alían para derrotar a Riktor y mientras éste huye asesina a otro de sus colaboradores después de ser insultado por él (Figura 162), esta vez sujetando el *smartphone* encima de la pistola para capturar la muerte, pues no puede desaprovechar retratar ninguna muerte:

Riktor: "Esto nunca fue por dinero, sino por el arte. El asesinato es arte".
Le dispara en la cabeza y la sangre salpica la pared:
Riktor "Y esto es un Jackson Pollock" (Howden, 2019, 1:19:00).

En la última escena de la película, durante el duelo final en una azotea entre Miles y Riktor, que tiene por el cuello a la pareja de éste, se produce un diálogo muy relevante, retransmitido en directo por un helicóptero:

Riktor: Has llegado hasta aquí, Hasta tienes una azotea para el duelo final. [...] Diez millones de espectadores, Miles. Has hecho historia en Skizm. Ya eres alguien. Cogí a un mierda que no valía nada y lo transformé en un arma de acero. Eres mi obra, Miles. Deberías estar arrodillado dándome las gracias (Howden, 2019, 1:23:00).

Y minutos más tarde, antes de morir:
No eras nada. Eres mi creación. Eres una estrella por mí (Howden, 2019, 1:25:30).

Con la cámara, el asesinato se convierte en arte y con el *smartphone*, todo el mundo puede representar sus actos violentos. A continuación se procederá al análisis de las consecuencias últimas de estos cambios materiales y socioculturales, los cuales ofrecen a los simples mortales la posibilidad de "convertirse en alguien" en un nuevo y complejo ensamblaje socio-técnico.



Figura 161. Guns Akimbo (2019) I

Fotograma de la película *Guns Akimbo* (2019) en el que se ve en un *smartphone* la transmisión en directo de *Skizm*. Fuente: Howden (2019, 03:30). Captura propia.



Figura 162. Guns Akimbo (2019) II

Fotogramas de la secuencia en la que Riktor asesina a un hombre mientras lo graba con su *smartphone*, situado encima del arma. Fuente: Howden (2019, 1:19:00). Capturas propias.

3. CRÍMENES COMPARTIDOS

En este capítulo se llega al punto de partida de esta investigación y objeto de todos los interrogantes planteados: los crímenes grabados para ser compartidos en redes sociales. Esas preguntas han sido el punto de partida de los caminos explorados hasta ahora, fenómenos de violencia y muerte capturados por la cámara mientras ésta iba evolucionando. Con el *smartphone* se empieza a comprobar que surge un nuevo instinto que lleva a poner en peligro la propia vida o la de otros para conseguir una imagen. Además, esta nueva tecnología ha generado un cambio criminológico y antropológico en el que la cámara no solo se utiliza dentro de los crímenes, sino que éstos empiezan a cometerse para ella y para compartir esas imágenes con el mundo; es decir, se convierte en un actante estructurante en los crímenes, adquiriendo un papel que va más allá de la representación de los delitos, reconfigurando la realidad, la vida y la muerte.

La irrupción de internet ha supuesto la aparición de nuevos tipos de crímenes como el *hacking* -el acceso no autorizado a sistemas informáticos-, la proliferación de virus informáticos o el fraude de *copyright* (Yar 2010, p. 207), aunque también ha permitido la prolongación, incluso el desarrollo de crímenes convencionales como el acoso sexual, el *bullying*, el fraude o el robo de identidad (Yar 2010, p. 216). Los crímenes que se van a analizar no son ni crímenes realizados en la red -como el *hacking*-, ni crímenes que han sido facilitados por el acceso a internet -como el acoso en línea-. Los crímenes compartidos en diferido o en directo han sido perpetrados en el mundo *físico* como consecuencia del fácil acceso a un aparato que produce imágenes instantáneas y susceptibles de ser compartidas inmediatamente en las redes sociales. Estas circunstancias materiales han sido necesarias para que dichos crímenes pudieran producirse -pues, por ejemplo, nunca habrían tenido lugar con una videocámara o con una cámara digital compacta-. De hecho, los crímenes compartidos empiezan precisamente con la aparición de los *smartphones* y de redes sociales como Youtube alrededor de 2007, y se multiplican a medida que esta tecnología se hace disponible en el mundo entero.

Un crimen suele ser perpetrado lejos del ojo público, pues es fundamental escapar tanto de la mirada de testigos como de la de las cámaras de seguridad. Habitualmente, los criminales esconden su identidad y su crimen con la voluntad de no ser capturados. Incluso en la era de internet ese anonimato es una circunstancia criminógena -que propicia la criminalidad-; por ejemplo, ser capaz de mantenerse detrás de una pantalla facilita o incluso incita a perpetrar crímenes, como el acoso en red (Yar, 2012). Aunque es cierto que hay crímenes que se cometen

con una audiencia en mente (Surette, 2015, p. 196), como los actos terroristas, se intenta conservar el anonimato, ocultando el rostro. Por otra parte, son conocidos los casos de criminales que escribieron cartas a la policía o a los medios de comunicación, entre ellos individuos tan famosos como Jack el Destripador o el Asesino del Zodiaco (Evans & Skinner, 1997; Guillen, 2002; Gibson, 2004).

Se ha podido comprobar cómo, desde la aparición de la videocámara, cada vez más criminales habían elegido capturar sus crímenes por diversos motivos, pero ocultaban ese material o, si acaso, lo compartían dentro de un mercado o un circuito cerrado cómplice, también interesado en permanecer anónimo e impune. Con la aparición de internet, las redes de circulación de esos materiales en la llamada *deep web* siguen manteniendo la voluntad de ese secretismo o ocultamiento. Ha de precisarse que la denominación de "crímenes compartidos" se refiere en este estudio a aquellos que han sido perpetrados por individuos que difundieron públicamente imágenes de ellos en redes sociales o que, incluso, los perpetraron en directo ante audiencias ilimitadas. Ya no hay una búsqueda de beneficios económicos en el mercado de imágenes *snuff* y, al incriminarse de forma tan rotunda, estos individuos pierden la capacidad de *disfrutar* de sus grabaciones.

Es necesario mencionar que las imágenes de la mayoría de los casos que serán analizadas han sido censuradas, debido a las políticas de las redes sociales y motores de búsqueda sobre contenido violento, así como por el respeto de la prensa a la privacidad de las víctimas, aunque sí se incluirá todo el material que está disponible en la red. De hecho, a partir de las polémicas suscitadas por los crímenes compartidos, las plataformas han desarrollado algoritmos de censura para filtrar la circulación de este tipo de imágenes en función de criterios programados por las plataformas; además de contratar a cientos de moderadores de contenido *online* que se dedican a revisar cada día miles de fotografías y vídeos. Estos trabajadores tienen a menudo condiciones laborales precarias y dicha labor les conlleva graves secuelas psicológicas (Hechos Reales, 2023). El hecho de que el compartir imágenes está en la génesis de muchos actos criminales, países como Australia han empezado a desarrollar leyes como las pioneras "Posting and boasting laws" -que podría traducirse como Leyes sobre Publicar y Alardear-, que imponen infracciones o penas más duras ante el hecho de difundir imágenes de un crimen (Rangiah, 2024).

Como consecuencia de todo ello, se han generado las siguientes categorías de crímenes compartidos dependiendo de cómo y cuándo la cámara ha sido usada en el crimen, además de cómo y cuándo los autores han decidido compartir esas imágenes:

-Confesiones compartidas antes del crimen.
-Confesiones compartidas después del crimen.
-Crímenes cometidos por impulso.
-Crímenes cometidos para ser compartidos.
-Crímenes cometidos en directo.

En un primer momento se procederá a catalogar los casos en cada una de las categorías. Tras ello, se realizará un análisis socio-técnico de los crímenes compartidos y se propondrán tres perspectivas de estudio de las motivaciones que pueden estar detrás de los mismos: individual, estructural y existencial.

3.1 CONFESIONES ANTES DEL CRIMEN

Esta primera categoría concierne a aquellos individuos que han expresado su deseo de perpetrar un crimen antes de su comisión. Ésta contiene casos de asesinatos masivos producidos en Estados Unidos o Finlandia por jóvenes armados. Antes de que las redes sociales existieran o tuvieran el arraigo del que disfrutan ahora, varias personas idearon la puesta en escena de sus actos o se grabaron confesando sus intenciones. Los perpetradores de la matanza de Columbine suponen un antecedente clave a las confesiones compartidas públicamente, pues su conducta ha sido admirada e imitada. Aunque no difundieron las cintas públicamente, los autores de la masacre -Eric Harris y Dylan Klebold- se grabaron hablando de su futuro acto, gracias al cual esperaban ganar notoriedad:

> Por ejemplo, en las 'cintas del sótano' se les puede oír describiendo que su 'obra maestra' -tal vez refiriéndose al ataque- provocaría la cobertura de los medios de comunicación, lo que también resultaría en la difusión de las cintas de vídeo en las que describían su enfado (Langman 2014). No obstante, su deseo de adquirir notoriedad en los medios se les negó -las cintas permanecieron custodiadas legalmente, habiéndose compartido muy pocos extractos y únicamente una transcripción de esos fragmentos está disponible en línea (Bender, 2017, p. 43).[120]

Y no se limitaron solo a imaginarlo, sino que produjeron un cortometraje en formato vídeo como trabajo académico titulado *Hitmen for Hire* (1998), en el que llevaban a cabo una serie de asesinatos en el instituto donde luego ocurrió la matanza: la imaginación del acto se convierte en simulacro. Seung-Hui Cho, autor de la masacre de Virginia Tech, quien admiraba a Harris y Klebold, también produjo 25 minutos de videodiarios en los que expresaba su ira, frustración e intenciones en 2007, y que envió a la cadena de televisión MSNBC, junto con un manifiesto de 23 páginas (Woodytyler, 2007). En esos vídeos Cho se dirige a su cámara digital como cualquier youtuber, mirando al objetivo y mostrando su intimidad. Si de otra forma esos vídeos hubieran pasado desapercibidos, su matanza era una manera de asegurar su difusión:

> El asesinato masivo no es algo nuevo. Aun así, la 'marca' de este tipo de asesinato masivo, que combina una puesta en escena espectacular con las intenciones suicidas de sus artífices, parece caracterizar la transición de nuestra era hacia la nada. […] Es decir, se trata de salir en televisión como si esta fuera la única prueba de la existencia de uno (Berardi, 2016, p. 32).

Con la aparición y arraigo de las redes sociales estos vídeos pueden ser compartidos con anterioridad a los crímenes. Y así lo hicieron Pekka-Erik Auvinen, Elliot Rodger o Nikolas Cruz. Pekka-Erik Auvinen -autor de la masacre del instituto Jokela en Finlandia en 2007- también creó

[120] "For example, in their 'basement tapes' they can be heard describing their hope that their 'masterpiece' -perhaps referring to the attack- would provoke media coverage, and that this would result in broadcasting the videotapes describing their anger at the world (Langman 2014). However, their desire for media notoriety was denied to them -the tapes remain locked under the legal order, with only a few parts having been released and only a transcript of these extracts available online-".

un vídeo en el que ofrecía una simulación de su futura masacre:

El tiroteo se produce solo unas horas después de que un usuario que respondía al nombre de 'Sturmgeist89' colgara un vídeo en su canal de Youtube anunciando la masacre. El vídeo mostraba una imagen del Instituto Jokela hecho añicos y luego una fotografía en rojo de un hombre que apuntaba su arma hacia la cámara (Berardi, 2016, p. 33).

Auvinen también redactó un manifiesto incendiario en el que justificaba sus crímenes -un documento empapado de ideología neoliberal (Berardi, 2016, p. 35)-. Tanto Cho como Auvinen apuntaron a la cámara con su arma en imágenes que capturaron antes de sus matanzas (Figuras 163 y 164). De igual forma, Elliot Rodger, autor de la denominada masacre de Isla Vista en 2014, redactó un manifiesto de 141 páginas donde expresaba sentimientos como: "Todo el mundo me trataba como si fuera invisible. Nadie se acercaba a mí, nadie sabía que yo existía. Era un fantasma" (Rodger, 2014)[121] -la palabra "invisible" se repite once veces en el documento-. Además, Rodger compartió públicamente varios vídeos grabados en su coche -Figura 165- donde expresaba sus intenciones y frustraciones (The New York Times, 2014):

Lo que distingue esta matanza de las masacres de antes es el esfuerzo de Rodger de distribuir varios soliloquios realizados antes de la matanza, en los que ofrecía justificaciones para sus asesinatos. Entre los vídeos subidos a Youtube, Rodger compartió uno titulado 'La venganza de Rodger', en el que compartía detalles de su futuro ataque y de su deseo de castigar a las mujeres por rechazarlo, pero también a los hombres sexualmente activos por "vivir una vida mejor (Surette, 2015, pp. 197-198).[122]

En una matanza ocurrida a principios de 2018, Nikolas Cruz también subió a internet tres vídeos grabados con su *smartphone* en las que quedaban manifiestas sus ambiciones (Figura 166). En el primero se enfoca el brazo:

Este es el plan: voy a tomar un Uber por la tarde, antes de las 14:40. Desde ahí iré al campus escolar, subiré las escaleras, descargaré mis bolsas y tomaré mi AR [rifle automático]. Luego dispararé a la gente en la zona principal. ¿Cómo se llama? El patio principal. Esperaré allí, y la gente morirá (Law & Crime Network, 2022, 00:05).[123]

En el segundo enfoca al suelo:

Hoy es el día. El día en que todo comienza. El día en que comenzará mi masacre. Todos los chicos del colegio correrán, sentirán miedo y se esconderán. Con la furia de mi poder, sabrán quién soy. No soy nada. No soy nadie. Mi vida no significa nada y carece de sentido. Todo lo que alguna vez valoré, lo he dejado atrás. Cada día veo cómo el mundo se acaba. Vivo una vida solitaria, aislado y en soledad. Odio a todo y a todo el mundo. Con el poder de mi AR, todos sabréis quién soy. Estoy harto de que me digan qué hacer y cuándo hacerlo. Estoy harto de que me digan que soy un idiota y un imbécil, cuando en realidad los idiotas sois todos vosotros. Todos estáis estupidizados y adoctrinados por estos malditos programas políticos del gobierno. Todos lo veréis. Todos sabréis cuál es mi nombre (Law & Crime Network, 2022, 01:31).[124]

---

[121] "Everyone treated me like I was invisible. No one reached out to me, no one knew I existed. I was a ghost".
[122] "What distinguishes his killing spree from similar sprees a generation ago is the effort that Rodger's exerted to distribute pre-spree performance soliloquies in which he offered justifications for his murders. Among a set of uploaded YouTube videos, Rodger posted 'Elliot Rodger's Retribution', in which he outlined details of his upcoming attack and his desire to punish women for rejecting him and sexually active men for 'living a better life'".
[123] "So here's the plan. I'm gonna go take an Uber in the afternoon before 2:40. From there I'll go onto school campus, walk up the stairs, unload my bags and get my AR and shoot people down at the main. What is it? The main courtyard, wait, and people will die".
[124] "Today is the day. The day that it all begins. The day of my massacre shall begin. All the kids in school will run and fear and hide. From the wrath of my power they will know who I am. I am nothing. I am no one. My life is

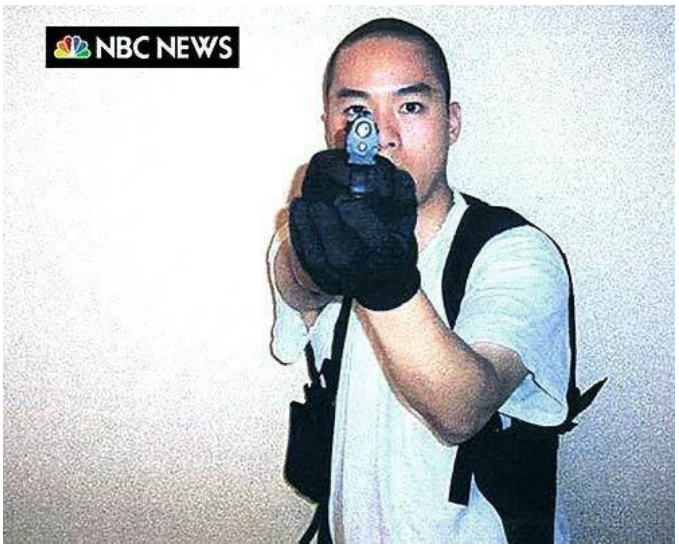


Figura 163. Seung-Hui Cho apunta a cámara con su arma (2007)

Fotografía de Seung-Hui Cho, autor de la masacre de Virginia Tech el 16 de abril de 2007, en la que murieron 32 personas y 17 resultaron heridas, apunta a la cámara con su arma, en unas imágenes que tomó antes de la matanza. Fuente: Los Angeles Times (2014).



Figura 164. Pekka-Erik Auvinen apunta a cámara con su arma (2007)

Fotografía de Pekka-Erik Auvinen, autor de la masacre en el instituto Jokela de Finlandia el 7 de noviembre de 2007, en la que fallecieron 8 personas, apunta a la cámara con su arma de fuego, vistiendo una camiseta donde se puede leer "La humanidad está sobrevalorada". Fuente: El País (2008).

nothing and meaningless. Everything that I hold dear I let go beyond your half. Every day I see the world ending another day. I live a lone life, live in seclusion and solitude. I hate everyone and everything. With the power of my AR you will all know who I am. I had enough of being told what to do and when to do. I had enough of telling me that I'm a idiot and a dumb ass, when in real life you're all the dumb ass. You're all stupid and brainwashed by these fucking political government programs. You will all see. You will all know who my name is".

En el tercero, Cruz dirige la cámara de su teléfono a sí mismo:

> Hola. Me llamo Nick y voy a ser el próximo asesino masivo en un instituto en 2018. Mi objetivo es matar al menos a 20 personas con un AR-15 y munición trazadora. Creo que puedo lograrlo. El lugar es Stoneman Douglas, en Parkland, Florida. Va a ser un gran acontecimiento. Y cuando me veáis en las noticias, todos sabréis quién soy (ríe). Todos vais a morir. Pew, pew-pew, pew, pew, pew, pew. Ah, sí. Qué ganas. (Law&Crime Network, 2022, 03:21).[125]

Esta vez, el FBI fue alertado y era consciente de las intenciones de Cruz, quien afirmaba en el vídeo su voluntad de convertirse en "un profesional de las matanzas en escuelas" (Peirón, 2018). No obstante, el FBI no logró encontrar al autor de los vídeos a tiempo, lo cual les valió duras críticas de la prensa tras la masacre. Además, aparece una nueva tendencia: compartir imágenes y amenazas en redes sociales, aunque no se tenga la intención de llevar a cabo una matanza. En Nicholasville, un joven compartió en la plataforma Snapchat una imagen en la que amenazaba con atentar contra su escuela (Holt, 2018). Una joven al otro lado del país vio la imagen y alertó a las autoridades, quienes detuvieron al autor por la farsa. Aunque éste afirmó que se trataba únicamente de una broma, el ejemplo muestra la importancia de una rápida respuesta al observar confesiones análogas en las redes.

En estos casos, los individuos expresaron sus intenciones antes de llevarlas a cabo, de manera pública o privada, revelando su calculada planificación y su profunda frustración. Algunos de ellos decidieron realizar simulaciones de sus crímenes, generando vídeos en los que podían acercarse a la realidad de sus fantasías, hasta que decidieron dar salida a su frustración. Difundir públicamente confesiones semejantes es una forma evidente de llamar la atención, de atraer miradas hacia ellos. Pero, a diferencia de lo que sucedía antes de la aparición de las redes, ahora esas imágenes pueden ser compartidas y vistas antes de las matanzas. Se puede especular que confesaron para no llevar sus ambiciones a término y que, al no recibir ninguna respuesta institucional o social a su confesión, se sintieron todavía más frustrados, empujándolos en último término a perpetrar sus crímenes. Varios de los victimarios mencionados, Eric Harris y Dylan Klebold, Seung-Hui Cho, Pekka-Erik Auvinen o Elliot Rodger, se suicidaron tras las matanzas, pero habiendo asegurado ya la existencia de un material audiovisual con su rostro, y esperando hacerse conocidos tras sus actos.

[125] "Hello. My name is Nick and I'm gonna be the next school shooter of 2018. My goal is at least 20 people with an AR-15 and a couple tracer rounds. I think I can get done. Location is Stoneman Douglas in Parkland, Florida. It's gonna be a big event. And when you see me on the news, you'll all know who I am. You're all going to die. Pew, pew-pew, pew, pew, pew, pew. Ah, yeah. Can't wait".

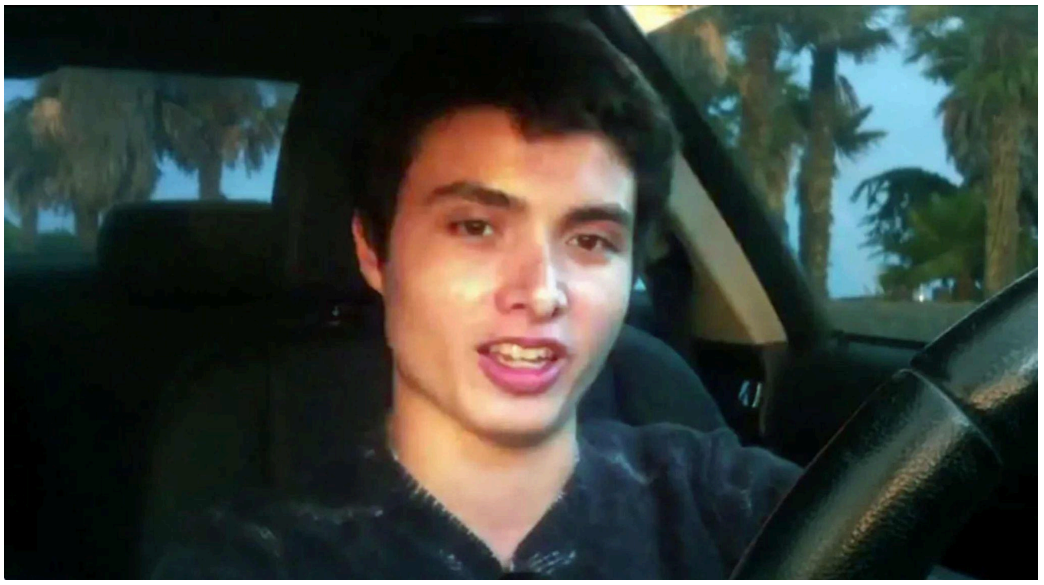


Figura 165. Elliot Rodger comenta su futura masacre en un vídeo (2014)

Imagen del vídeo de Elliot Rodger -autor de la masacre de Isla Vista el 23 de mayo de 2014, donde mató a siete personas e hirió a otras 13-, comenta sus frustraciones y ambiciones homicidas en un vídeo grabado en su coche. Fuente: BBC (2018).

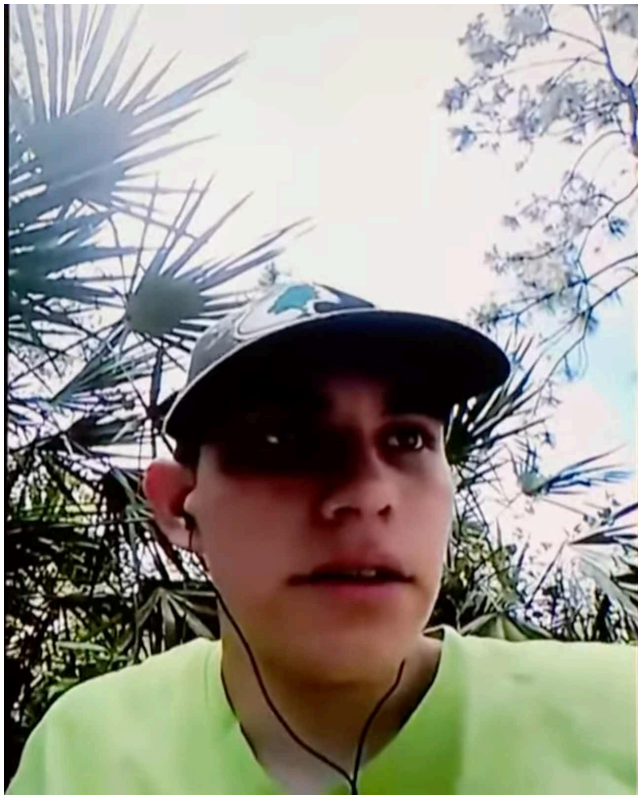


Figura 166. Nikolas Cruz anuncia en un vídeo su masacre (2018)

Fotograma del vídeo en el que Nikolas Cruz anuncia su masacre en una grabación que compartió en redes antes de que ocurriera. La matanza tuvo lugar en el instituto Parkland en Florida el 14 de febrero de 2018, en la que mató a 17 personas e hirió a otras 17. Fuente: Law & Crime Network (2022, 03:30). Captura propia.

3.2 CONFESIONES DESPUÉS DEL CRIMEN

Compartir confesiones de un crimen tras su comisión es un fenómeno relacionado con el anterior. Los criminales, jactándose de sus hazañas, ofrecen suficiente información incriminatoria como para ser capturados y condenados. Los delitos suelen ser menos graves y las confesiones ayudan a arrestar a los perpetradores que, de otra forma, probablemente no hubieran sido capturados.

Entre los casos que se pueden mencionar se encuentran el de una estudiante de la universidad de Hartford que se jactó de haber acosado a su compañera de habitación hasta que ésta se tuvo que mudar. Brianna Brochu, la acosadora, fue expulsada de la universidad tras haber mostrado imágenes de cómo envenenaba a su compañera y haber alardeado en Instagram del momento en el que la compañera se mudó (Bromwich, 2017). Posiblemente, Brochu no habría sido expulsada si no hubiera visibilizado sus fechorías. Otro suceso similar es el de Jason Granger quien, tras intentar robar un supermercado, transmitió en directo su huida mientras montaba en una bicicleta que acababa de hurtar, compartiendo reflexiones como estas:

> Vosotros, [explícito] policías, no podéis atraparme. ¿Os gusta mi nuevo vehículo, eh? ¿A que es una bici guay? Sigo huyendo de cualquier policía que veo. Atrapadme si podéis. [...] Enhorabuena al [explícito] centro comunitario donde la [explícito] robé. Era un centro comunitario bastante guay. De hecho, puede que vuelva para robar alguna más [explícito] (Moeller & Blanchard, 2017).[126]

Ante estas declaraciones, las fuerzas del orden arrestaron a Granger, quien una vez más no habría sido capturado si no hubiera cometido la imprudencia de jactarse de su robo en las redes (Figura 167). Otro ejemplo es el de Hannah Sabata (Figura 168) quien, tras apropiarse indebidamente de un coche para atracar un banco en 2012, compartió un vídeo en redes en el que no solo confesaba haber perpetrado esos robos, sino que también proveía las pruebas, como el dinero o las llaves del coche robado, lo que condujo a su arresto (The Young Turks, 2012). Aunque estos individuos no compartieron imágenes del momento en el que los delitos fueron cometidos, ofrecer información o pruebas de sus crímenes mientras presumen de sus robos son formas de atraer la atención de sus seguidores, pero también de las autoridades.

Por último, el 13 de junio de 2016, Larossi Abballa asesinó a un comandante de la policía y a su mujer, secretaria administrativa de las fuerzas del orden, en Magnanville, Francia (Le Monde, 2016). Tras el asesinato, compartió un vídeo en el que confesaba los homicidios y los reivindicaba en nombre del Estado Islámico (Figura 169).

---

[126] "You [expletive] cops can't catch me. Like my new wheels, guys? Isn't that a sweet bike? I'm still running from any cop I come across. Catch me if you can. […] Compliments of the [expletive] community center I [expletive] robbed it from. It was a pretty cool community center. In fact, I might go back and take some more [expletive]."



Figura 167. Jason Granger comparte un vídeo de la bicicleta que ha robado (2017)

Captura de pantalla del perfil de Facebook de Jason Granger que, tras intentar atracar un supermercado, robó una bicicleta y compartió un vídeo en directo en el que confesaba sus delitos. El vídeo fue clave para la policía a la hora de arrestarle. Fuente: Moeller & Blanchard (2017).



Figura 168. Hannah Sabata enseña y comparte los bienes que ha robado (2012)

Fotografías en las que Hannah Sabata comparte imágenes del dinero y las llaves de un coche robado tras atracar un banco. Fuente: Bilton (2012).

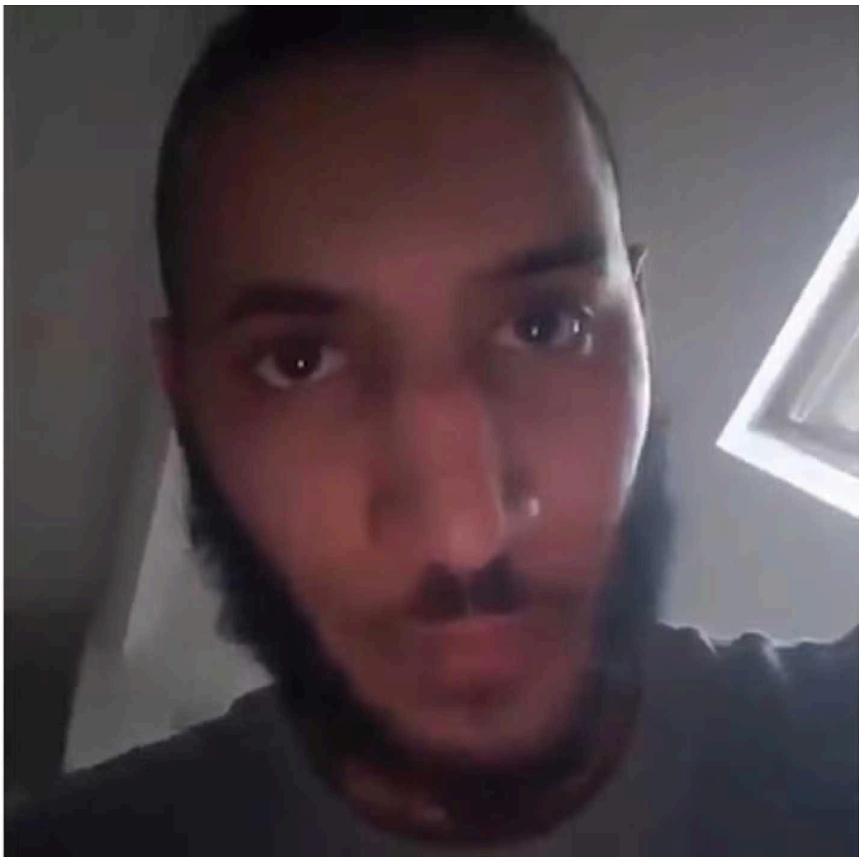


Figura 169. Asesinato de un policía y su mujer en Francia (2016)

Fotograma del vídeo que compartió Larossi Abballa en el que confesaba el asesinato de un policía y su mujer, secretaria administrativa de las fuerzas del orden, en Magnanville, Francia, el 13 de junio de 2016. En el vídeo reivindicaba los homicidios en nombre del Estado Islámico. Fuente: Le Monde (2016).

3.3 CRÍMENES COMPARTIDOS POR IMPULSO

Este apartado aborda los casos en los que se compartieron públicamente imágenes tomadas durante la comisión de un delito, pero después del acto. Estas imágenes llevaron, en muchas ocasiones, a arrestos, facilitando las condenas de las personas que las capturaron y compartieron. En la mayoría de estos casos, si no se hubiera compartido la imagen, no se habría percibido el crimen, ni se habría capturado a su autor o, incluso, no se habría cometido el delito, como en el caso de Marina Lonina.

La transparencia a la que los usuarios de las redes se han acostumbrado ha llevado a visibilizar en exceso momentos que habrían permanecido en la oscuridad de otra forma, como por ejemplo fumar marihuana allí donde no es legal. Algunos estudiosos han denominado esta conducta *oversharing*, o "compartir en exceso" (Hoffman, 2009). En un estudio realizado en 2015 en Estados Unidos, con 442 jóvenes de entre 18 y 27 años, se descubrió que un 28% de ellos había grabado material ilegal, mientras que un 13% también lo había difundido en redes; lo cual estaba relacionado con usuarios que compartían "excesivamente" su vida en internet (Drouin & Miller, 2015).

En España, ejemplos de agresiones compartidas son las anuales "novatadas" en el ámbito universitario. En 2019, durante un "concurso de bofetadas" en la Universidad Complutense de Madrid, algún participante grabó y subió a redes la grabación, lo que llevó a la expulsión de varios alumnos (Álvarez, 2019) -Figura 170-. Si las novatadas o el acoso existían previamente, y los responsables podían permanecer impunes, ahora son grabados y sus retratos compartidos en las redes. Otro ejemplo lo encontramos en los vídeos compartidos por narcotraficantes en el estrecho de Gibraltar grabados desde las propias lanchas cargadas con hachís, que en ocasiones han servido a la policía para identificar a los criminales (Cañas, 2023) -Figura 171-.



Figura 170. Novatadas en la Universidad Complutense (2019)

Imagen del vídeo de un "concurso de bofetadas" durante una novatada en la Universidad Complutense en 2019, que llevó a la expulsión de varios alumnos. Fuente: Álvarez (2019).



Figura 171. Ostentación en redes de narcotraficantes (2023)

Fotogramas de los vídeos compartidos por narcotraficantes en redes en los que enseñan sus lanchas repletas de fardos de hachís. Fuente: Cañas (2023, 00:52; 02:35). Capturas propias.

En 2009 se publica la novela *La cena*, del holandés Herman Koch, posteriormente llevada al cine en 2017 -una de las representaciones más tempranas e interesantes del fenómeno, tanto en literatura como en el cine-. La historia se centra en la cena en un restaurante de dos hermanos y sus respectivas esposas, en la que discuten sobre cómo proceder ante el hecho de que sus hijos han asesinado a una mujer sin techo mientras dormía en un cajero (Figura 172). Las grabaciones de seguridad tomadas del asesinato recorren los medios y la crueldad del crimen conmociona a la sociedad holandesa. En esta primera escena, el padre de Michel, Paul -personaje a través del cuál seguimos la narración de la novela-, describe el descubrimiento de un vídeo en el teléfono de su hijo en el que agreden a un hombre sin hogar. Este vídeo se realiza con anterioridad al asesinato de la mujer, y la referencia directa a *Jackass* lo sitúa dentro del marco mediático que ya ha sido explorado en el capítulo titulado "Challenges y pranks":

Seleccioné *menú*, fui a *mis archivos* y de ahí a *vídeos*.
Apareció un menú de selección: *vídeos, vídeos descargados* y *mis vídeos favoritos*.
Volví a pulsar este último, tal como había hecho en el cuarto de Michel hacía unas horas, una eternidad. O, más que una eternidad, un punto de inflexión: un punto de inflexión como cuando hablamos de antes o después de la guerra.
El fotograma del último vídeo grabado estaba enmarcado en una fina línea azul; éste era el que yo había visto hacía una eternidad. Seleccioné el anterior, pulsé *opciones* y después *reproducir*.
Una estación. El andén de una estación, una estación de metro, al parecer. Sí, una estación de metro descubierta en algún lugar del extrarradio, a juzgar por los bloques de casas que se veían al fondo. Quizá se trataba de Zuidoost o Slotervaart.
También podría poner las cartas boca arriba: reconocí la estación, supe de inmediato cuál era y a qué línea pertenecía. Pero no pienso pregonarlo a los cuatro vientos, de momento a nadie le serviría de nada que dijese el nombre.
La cámara descendió y empezó a seguir unas zapatillas blancas que avanzaban por el andén con cierta prisa. Al cabo de un rato, la cámara volvió a elevarse y se vio a un hombre, un hombre algo mayor, tal vez de unos sesenta años, calculé, aunque con esa clase de tipos es difícil saberlo; en cualquier caso, no se trataba del dueño de las deportivas blancas. Cuando la cámara se aproximó, vi su cara algo manchada y sin afeitar. Un mendigo probablemente, un indigente. Algo así.
Sentí el mismo frío que antes, cuando estaba en el cuarto de Michel, un frío que nacía en mi interior.
Junto a la cabeza del mendigo se veía ahora el rostro de Rick. El hijo de mi hermano sonrió a la cámara. "*Take one* -dijo- *Action!*" Y sin advertencia previa le dio un bofetón al hombre en un lado de la cabeza, contra la oreja. Fue un golpe bastante fuerte, la cabeza se desplazó hacia un lado y el hombre se cubrió las orejas, como si intentase repeler el siguiente golpe.
-*You're a piece of shit, motherfucker!*- gritó Rick, no sin un leve acento, como un actor holandés en una película inglesa o americana.
La cámara se acercó aún más, hasta que el rostro sin afeitar del mendigo ocupó toda la pantalla. Parpadeó con sus ojos acuosos y enrojecidos, los labios farfullar algo inaudible.
-Di: *Jackass*- se oyó otra voz, fuera de la imagen. La de mi hijo.
La cabeza del mendigo desapareció y volvió a verse a Rick. Mi sobrino miró a la cámara y ofreció una sonrisa deliberadamente estúpida.
-*Don't try this at home*- dijo, y volvió al ataque, al menos se vio cómo la mano hacía ademán de golpear de nuevo, aunque no llegó a oírse el impacto.
-Di *Jackass*- repitió la voz de Michel.
La cabeza del mendigo volvió a aparecer en la pantalla. A juzgar por el ángulo de la cámara -ya no se veían los edificios al fondo sino una superficie de hormigón gris y detrás los raíles-, a esas alturas el hombre había ido a parar al suelo. Le temblaban los labios, tenía los ojos cerrados.
-*Jack… Jackass*- dijo.

El vídeo se detuvo en ese punto" (Koch, 2010, pp. 111-113).

Las grabaciones de seguridad tomadas del asesinato en el cajero aparecen en un programa de televisión, en el que Paul cree reconocer las mismas zapatillas blancas que aparecen al final del vídeo (Figura 173), lo cual implica que su hijo y su sobrino volvieron a la escena del crimen poco después de cometerlo:

El siguiente paso fue una corazonada. Quizá hubiese más material en otra parte, me dije. O mejor dicho: quizá hubiesen cometido una equivocación y fuera posible encontrar el material que faltaba en otro sitio.
Miré en Youtube. La probabilidad era muy pequeña, pero valía la pena intentarlo. Tecleé el nombre del banco al que pertenecía el cajero automático y a continuación "indigente", "muerte" y "sin techo".
La búsqueda arrojó treinta y cuatro resultados. Fui bajando por las vistas previas. Todas tenían más o menos la misma imagen: las cabezas con gorras de dos chicos sonrientes. Solo cambiaban los títulos y la breve descripción del contenido de los vídeos. *Chicos holandeses, asesinato en el* (nombre del banco) era una de las más sencillas. En otra ponía: *Don't try this at home: deflagración mata a una indigente*. Todos los vídeos eran extremadamente solicitados, la mayoría habían sido reproducidos miles de veces.
Seleccioné uno al azar y volví a ver en un montaje más rápido el lanzamiento de la silla, las bolsas de basura y el bidón.
Miré unos cuantos más. En uno que llevaba por título *Atracción turística definitiva de* (nombre de la ciudad): *¡quema tu dinero!* alguien había añadido risas a las imágenes. Cada vez que arrojaban un objeto a la mujer, se oía una salva de carcajadas que adquirían proporciones histéricas con el relumbrón y concluían con un torrente de aplausos.
La mayor parte de los vídeos no tenían la imagen de la zapatilla, sino que acababan inmediatamente después del relumbrón y la huida de los chicos.
Ahora no sabría decir por qué seleccioné el siguiente. Aparentemente no se distinguía en nada de los otros treinta y tres. La vista previa también era más o menos la misma: dos chicos sonrientes con gorras, aunque en ese caso ya sostenían en alto la silla de escritorio.
Quizá fue por el título: *Men in Black III*. Para empezar, no se trataba de un título gracioso como los demás. Y además era el primer título -y el único, como luego pude constatar- que no se refería a los hechos, sino indirectamente a los autores.
Men in Black III empezaba con la escena en que tiraban la silla, seguida de las bolsas, la lámpara y el bidón. Pero había una diferencia esencial: cada vez que los chicos, o uno de ellos, aparecían en pantalla, las imágenes se ralentizaban y sonaba una música ominosa, una especie de zumbido más bien, un ruido profundo, un gorgoteo que suele asociarse a las películas de naufragios. El resultado era que toda la atención se centraba en Michel y en Rick, no en el lanzamiento de los trastos.
¿Quiénes son esos chicos?, parecían preguntar las imágenes a cámara lenta en combinación con aquella música aciaga. Ya sabemos qué hacen, pero ¿quiénes son?
El golpe de efecto estaba al final. Después del relumbrón y la puerta que se cerraba, la imagen se fundía. Me dispuse a pasar al vídeo siguiente, pero bajo la pantalla el contador ponía que *Men in Black III* duraba 2.58 minutos en total y solo iba por 2.38. Como he dicho, ya casi había cerrado el vídeo. Supuse que la pantalla permanecería negra durante veinte segundos más; la música seguía in crescendo. Como mucho, aparecerán algunos créditos, me dije.
[...]
La pantalla pasó del negro al gris. Volvió a verse la puerta del habitáculo, esta vez desde fuera. La calidad de la grabación era bastante peor, más o menos la que tendría la cámara de un móvil, pensé.
La zapatilla de deporte blanca.
Habían vuelto.
Habían vuelto para comprobar lo que habían hecho.
"Mierda", dijo una voz fuera de imagen (Rick).
"Joder", dijo otra voz (Michel).
La cámara enfocó los pies del saco de dormir. Se veía un vapor azulado.
Muy despacio, la cámara fue recorriendo el saco.
"Larguémonos de aquí" (Rick).

“Bueno, al menos el olor ya no es tan asqueroso” (Michel).
“Michel… vamos”.
“Anda, ponte ahí. Di *Jackass*. Al menos tendremos eso”.
“Yo me largo…”
“¡Nada de eso, gilipollas!¡Tú te quedas!”.
La cámara se detuvo en la cabeza del saco. La imagen permaneció congelada y después se fundió en negro. En la pantalla apareció en letras rojas el siguiente texto:

Men in Black
The Sequence
Coming Soon” (Koch, 2010, pp. 149-152).

Algunas páginas después Paul estalla con su hijo:

Le prendéis fuego a una indigente y después lo grabáis en vídeo. En tu móvil. Igual que hicisteis con aquel borracho en la estación de metro. -Reparé en que el hombre que había recibido la paliza en el andén se había convertido en un borracho-. Por obra de mis propias palabras. Quizá sí que un borracho se merece más una buena tunda que el que se toma dos o tres copitas al día-. Y luego aparece de pronto en internet, porque eso es lo que queréis, ¿no? Cuanta más gente lo vea, mejor, ¿eh? -De pronto me pregunté si habrían colgado el vídeo del borracho en Youtube-. ¿El borracho también sale?-pregunté (Koch, 2010, p. 155).

La trama de *La cena* gira en torno al crimen grabado; estos fragmentos muestran cómo la cámara ha seguido permeando las formas de expresión contemporáneas, encontrando en la novela narraciones de vídeos, movimientos de cámara y descripciones de interfaces propias del teléfono móvil.



Figura 172. La cena (2017) I

Fotograma de la adaptación fílmica de la novela *La cena*, en la que se ve a uno de los adolescentes riendo y grabando a una mujer sin techo mientras arde. Fuente: Moverman (2017, 1:37:30). Captura propia.



Figura 173. La cena (2017) II

Fotograma de *La cena* en el que Paul, el padre de uno de los jóvenes, encuentra en Youtube el vídeo del asesinato. Fuente: Moverman (2017, 1:15:55). Captura propia.



Figura 174. Botines de los saqueadores durante el huracán Sandy (2012)

Capturas de pantalla de los perfiles en Twitter de algunos saqueadores y sus botines durante el huracán Sandy en 2012. En la primera imagen, una mujer roba una camisa de una tienda. En la segunda los autores afirman que han robado un gato. Fuente: Shergold (2012).

Los sucesos que se examinarán a continuación ocurrieron durante los disturbios en Reino Unido de 2011 y tras el paso del huracán Sandy en Estados Unidos en 2012. Con relación al primero, las protestas comenzaron en el barrio de Tottenham, en Londres, cuando Mark Duggan, un joven negro de 29 años, fue abatido por la policía mientras era arrestado. Aunque pacíficas en un principio, las protestas acabaron desembocando en saqueos y enfrentamientos con las fuerzas de seguridad. Uno de los factores más interesantes en relación a estos disturbios es que se propagaron rápidamente por todo el país gracias a las redes sociales. Asimismo, éstas fueron utilizadas para facilitar las protestas, ayudar a escapar de la policía o, incluso, para incitar a la violencia. Pero también se usaron para difundir imágenes de los objetos obtenidos durante los saqueos, compartidas por sus propios autores de los delitos (Daily Mail, 2011). En la Figura 174, se puede apreciar a un hombre posando en Facebook al lado de lo que parece ser su botín. Otro usuario compartió en Twitter confesiones de crímenes tan serios como el apuñalamiento de un policía, aunque sin imágenes. La policía afirma que este tipo de imágenes había incitado a otras personas al saqueo, minando aún más el orden.

Durante el huracán Sandy en 2012 -tan solo un año después- los saqueadores también compartieron tuits e imágenes incriminatorias (Shergold, 2012). Algunos de estos tuits son especialmente reveladores: si confesar un crimen no conlleva una condena sin pruebas concluyentes, algo similar ocurre cuando solo se comparte una imagen como la del botín, pues esa imagen podría haber sido tomada en cualquier otro contexto. Sin embargo, acompañar una foto del botín con un comentario como el que se puede leer en ambos tuits -"Acabo de robar un gato" o "AYER POR LA NOCHE HASTA MAMÁ SALIÓ DE CASA PARA SAQUEAR UNA CAMISETA PARA MÍ. TE QUIERO MAMÁ #SANDY #SANDYLOOTCREW"[127]-, no deja duda de la autoría del crimen, proveyendo pruebas incluso más concluyentes que las anteriores (Figura 174).

Estas imágenes suponen una transformación fundamental en el proceso analizado: el supuesto criminal dirige la cámara hacia sí mismo y su botín, tras lo cual comparte imágenes incriminatorias en redes sociales, permitiendo así que puedan ser vistas por las fuerzas de seguridad. Ya no son imágenes grabadas por la televisión -como durante los disturbios de 1992 en Los Ángeles,- ni es necesario que otra persona grabe y luego envíe las imágenes a la policía, facilitando su arresto como ocurrió durante el huracán Irma: ahora son los propios delincuentes los que allanan el camino a su detención generando esas imágenes y compartiéndolas en redes. Estas anomalías parecen indicar transformaciones de mayor calado que la mera aparición de las redes sociales y una "cultura

[127] "I just stole a cat" o "LAST NIGHT EVEN MOMMA GOT OUTTA HER HOUSE TO LOOT ME A NEW SHIRT.. LUV U MOMMA #SANDY #SANDYLOOTCREW"

instantánea"[128] en la que "fotografías y vídeos se graban por impulso cuando ocurre algo extraordinario"[129] (Sandberg & Ugelvik, 2017, p. 1023). No solo se erradica cualquier posibilidad de anonimato o de impunidad, sino que en internet el peso del carácter probatorio y vinculante de esas imágenes se ve multiplicado pues, cuando se comparte un contenido en la red, este permanece para siempre, como tantas veces se ha advertido. Compartir una imagen en red es dotarla de una posteridad más importante aún de la que ya gozaba solo con la cámara; existir en internet es impregnarse del peso de lo que permanece eternamente: a la vez un consuelo existencial y una pesadilla criminal. A no ser que lo que quieran sea, precisamente, ser vistos por todos y *existir para siempre*.

Para intentar entender tales comportamientos se puede considerar, en primer término, que quienes comparten estas imágenes en redes no piensan que tendrá consecuencia alguna en el mundo real. En segundo término, de la misma manera que durante los disturbios de Los Ángeles (1992) o durante el huracán Katrina (2017) se daba una falta de miedo a la mirada de los otros y al castigo, y la cámara no disuadía del delito, en situaciones políticamente excepcionales como las de Reino Unido (2011) o el huracán Sandy (2012), esa dinámica se extrapola a las redes sociales.

En momentos de estabilidad institucional y política, contenidos parecidos han sido compartidos en redes. Uno de los ejemplos más conocidos de los últimos años es el de Marina Lonina, una joven de 19 años que transmitió en directo, a través de la aplicación *Periscope*, la violación de una amiga suya a manos de un hombre mucho mayor, al que las jóvenes acababan de conocer ese mismo día. Lonina, quien al principio afirmó que había transmitido el acto para denunciarlo, también admite haberse quedado "absorta" (McPhate, 2016)[130] por la cantidad de *likes* y comentarios que estaba recibiendo; finalmente fue condenada a nueve meses de prisión por obstrucción a la justicia. La grabación, en la que también se podía ver a Lonina riendo, duraba diez minutos, durante los cuales no utilizó en ningún momento su móvil para llamar a la policía.

No obstante, Lonina es castigada, no por grabar, sino por grabar en exceso. En primer lugar, si no hubiera grabado y transmitido el vídeo no habría sido posible condenarla, y su amiga tal vez habría recibido ayuda. Es en esos minutos de más donde la conducta se transforma: de buscar ayuda pasa a no actuar, para luego ser cómplice de la agresión. En esta ocasión, la fuerza de la cámara no disuadió al violador, que continuó impertérrito, pero sí que sumergió a Lonina en el comportamiento criminal: la mirada de los otros, cada vez más numerosa, la atrajo de tal manera que no pudo dejar de grabar. Este ejemplo muestra la fina línea de separación que existe entre

[128] "Snapshot culture".
[129] "Pictures and films are recorded on impulse when something extraordinary is happening".
[130] "Caught up".

registrar un crimen para denunciarlo e incurrir en uno, precisamente por grabarlo y no actuar. El caso de Lonina supone una de las mejores ilustraciones de cómo la cámara no solo registra, sino actúa como "agente".

Se hace necesario reflexionar sobre las fronteras del fotoperiodismo cuando retrata a personas en situaciones extremas para posteriormente compartir esas imágenes en prensa, como sucedió en el caso de Kevin Carter y la famosa fotografía de una niña desnutrida al lado de un buitre; o el relato del reportero Alf Khumalo ocurrido en Sudáfrica en 1976 -ambos parte de un *ethos* periodístico en el que este uso de la cámara es posible-:

> De pronto un niño cayó al suelo junto a mí. Entonces comprendí que la policía no estaba haciendo disparos de advertencia. Estaba disparándole a la multitud. Cayeron más niños. [...] Me puse a fotografiar al niño que agonizaba a mi lado. Le brotaba sangre de la boca y algunos niños se le arrodillaron al Iado y trataron de detener la hemorragia. Luego unos niños gritaron que iban a matarme (Sontag, 2022, p. 186).

Otro suceso ilustrativo ocurrió en 2013 en Nador, Marruecos:

> Un chico y una chica, de quince y catorce años, cuelgan en Facebook una foto en la que se están besando. Tras una denuncia de una ONG local, los detienen, así como al amigo que los había fotografiado, por "atentar contra el pudor" y por "publicación de imágenes comprometedoras (Slimani, 2018, pp. 55-56).

La policía mantuvo a la pareja durante tres días en un centro de menores y su detención provocó una fuerte reacción en las redes sociales, donde muchos jóvenes colgaron fotos de besos en señal de rebeldía. Según Slimani (2018), en Marruecos es impensable que dos personas no casadas manifiesten en público gestos de afecto como besarse, ya que el artículo 490 del Código Penal contempla "una pena de cárcel de un mes a un año para todas las personas de sexo diferente que sin estar unidas por el vínculo del matrimonio tengan entre sí relaciones sexuales" (Slimani, 20018, p. 19). Como se señaló anteriormente, en Marruecos existe una cierta laxitud en la aplicación de estas leyes siempre que no se muestren esos actos en público. Se genera así una tensión entre la manera en la que las redes instan a compartir la vida y la necesidad de invisibilizar conductas que, por otro lado, no son ilegales en otros países.

Por otra parte, se han producido una serie de asesinatos que, posteriormente, han sido compartidos por impulso. El primer caso que se va a analizar es el de Derek Medina, apodado el "Facebook killer" (CBS News, 2016), quien asesinó a su mujer, Jennifer Alonso, y compartió varias imágenes de su crimen en Facebook (Figura 175):

> La imagen que publicó de Jennifer constituye un signo de victoria, poder y control patriarcal. No le bastó con relatar lo sucedido; necesitaba *mostrarlo* y probarlo visualmente. El texto "DEP Jennifer Alfonso" (Medina, 2013a) funciona como una declaración oscura y definitiva, de carácter fáctico y tono desapegado. Derek no se refirió a ella como su esposa, ni empleó un lenguaje que sugiriera emoción, arrepentimiento o remordimiento. La fotografía fue tomada desde un ángulo en picado, que sitúa a Jennifer como objeto de la imagen: humillada y vulnerable. La composición visual está cargada de connotaciones de género. Jennifer aparece en la cocina, espacio tradicionalmente

asociado a lo femenino en el contexto doméstico, lo que refuerza su posición subordinada frente a la figura dominante de Derek (Yardley, 2017, pp. 74-75).[131]

Entre sus publicaciones se puede leer: "Voy a ir a la cárcel o voy a ser condenado a muerte por matar a mi mujer. Os quiero chicos. Os echo de menos. Cuidaos. Gente de Facebook, me veréis en las noticias" (Huffington Post, 2017)[132]. Aunque seguramente hubiera sido principal el sospechoso, difundir imágenes y confesiones de esa índole no dejaba duda sobre la autoría del crimen; Medina fue condenado a cadena perpetua. Para Elizabeth Yardley este crimen no sería tanto un acto realizado para la cámara, sino como justificación de toda una narrativa narcisista de Medina, en la que él se veía como la víctima y no como el verdugo:

> Derek deseaba mantener el control absoluto del relato, y por ello se aseguró de que el homicidio no quedara registrado en la cámara de seguridad del hogar. El asesinato de Jennifer no puede ser descrito simplemente como un "crimen performativo" (Surette, 2015a) ejecutado para ser capturado por la cámara; la realidad fue más compleja y matizada. Su asesinato actuó como antesala de un espectáculo, en el cual Derek produjo materiales que sostenían su escenificación como víctima. Jennifer no fue el centro ni el sujeto de la confesión publicada en Facebook; toda la puesta en escena giraba en torno a Derek. La imagen macabra fue creada y compartida como parte de una continuidad narrativa en la que, como en años anteriores, él se colocaba en el centro del escenario (Yardley, 2017, p. 82).[133]

El segundo suceso a analizar es el de David Michael Kalac, quien también asesinó a su compañera, compartiendo imágenes del crimen en el foro público *4chan*. En uno de los mensajes publicados se puede leer: "Mirad las noticias de Port Orchard, Washington, dentro de unas horas. Su hijo volverá pronto de la escuela, la encontrará y llamará a la policía. Solo quería compartir las imágenes antes de que me encuentren" (Payne & Ford, 2014)[134]. Kalac -quien, como otros de los criminales ya mencionados, hacía alusión a sus futuras menciones en los medios de comunicación- se entregó a la policía.

Finalmente, se examinará el caso de Brandon Clark, quien publicó fotografías del cuerpo sin vida de Bianca Devins en la plataforma Discord y en su perfil de Instagram, imágenes que se hicieron virales rápidamente. Clark también llamó al teléfono de emergencias, no dejando duda de

---

[131] "The image he posted of Jennifer is one that signals victory, power and patriarchal control. It was not sufficient for him to write about what had occurred; he had to 'show' and prove it. The text 'rip Jennifer Alfonso' (Medina, 2013a) is a dark and final pronouncement, factual and detached. Derek did not refer to her as his wife or use language suggesting any emotion, regret or remorse. The photograph was taken from an angle that looked down on Jennifer; she is an object within the image, humiliated and vulnerable. The photograph has a heavily gendered feel to it. Jennifer is in the kitchen, a stereotypically 'female' space in the home, and as such, she is cast in a subordinate role, Derek in a dominant one".

[132] "I'm going to prison or death sentence for killing my wife. Love you guys. Miss you guys. Take care. Facebook people you'll see me in the news".

[133] "Derek wanted to be fully in control of the narrative, so ensured that the homicide was not captured on the home security camera. Jennifer's murder cannot be simply described as a 'performance crime' (Surette, 2015a) enacted for the camera; the reality was more nuanced that this. Her murder was the precursor to a spectacle, in which Derek created media to support his performance as a victim. Jennifer was not the focus or subject of the Facebook confession; rather, this was all about Derek. He created and shared the macabre image in order to continue what he had been doing for many years – placing himself centre-stage".

[134] "Check the news for Port Orchard, Washington, in a few hours. Her son will be home from school soon. He'll find her, then call the cops. I just wanted to share the pics before they find me".

que era el autor del crimen (CBS News, 2022). En una entrevista sobre este caso, Evelyn Stratmoen -una de las autoras de un estudio sobre las respuestas violentas de los hombres cuando son rechazados (Stratmoen *et al.,* 2018)-, afirmó algo aplicable a los casos que acabo de examinar:

> Una parte de la masculinidad está conectada con el estatus social, y si éste se ha visto amenazado o disminuido de alguna manera, los hombres pueden intentar recuperarlo. Así que, en este caso, matarla no sería suficiente para él, tenía que capturarlo y enseñarselo a sus pares (Dastagir, 2019).[135]

A diferencia de los casos que se expondrán en el próximo apartado, por la forma y el momento de utilizar la cámara, no se puede todavía afirmar que en la génesis de éstos crímenes estuviera la idea de ser compartidos; sin embargo, debido a un determinado impulso del criminal, éstos lo fueron finalmente.

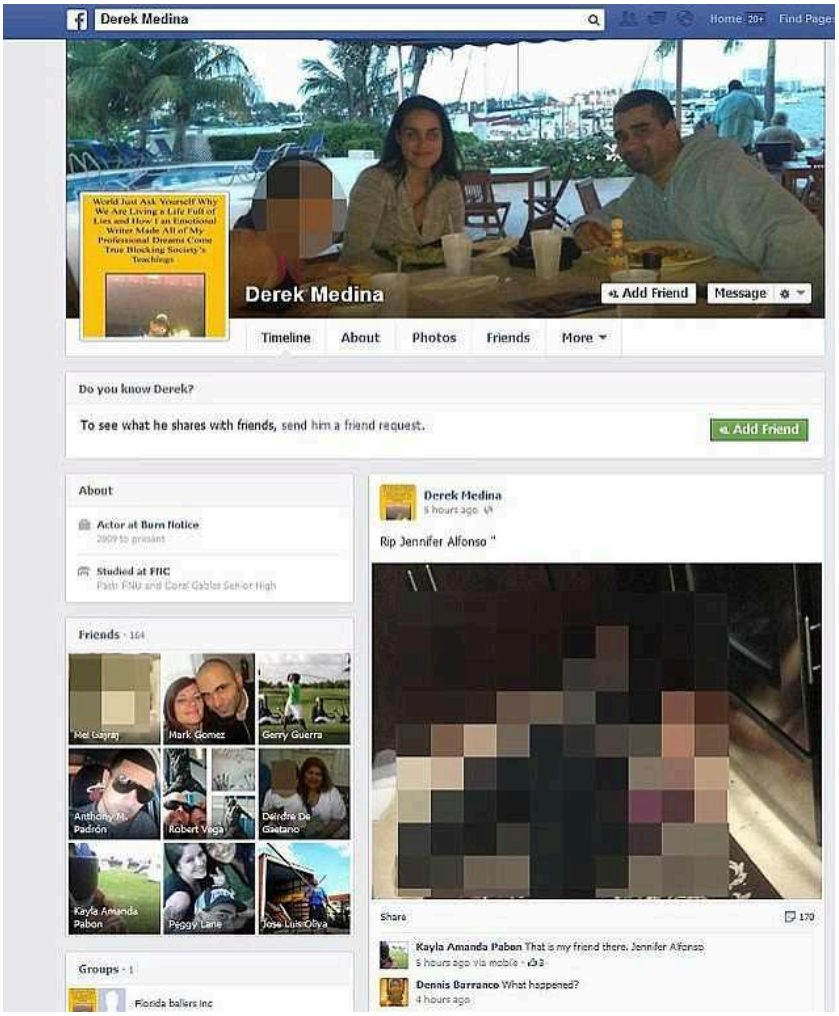


Figura 175. Perfil de Facebook de Derek Medina (2015)

Captura de pantalla del perfil de Facebook de Derek Medina, que asesinó a su mujer y compartió una imagen del cadáver, que ha sido censurada. Fuente: Daily Mail (2015).

[135] "A part of masculinity is connected to your social status. If that's been threatened or lowered in some way, a man may try and regain it. So in this case, it wouldn't be good enough for him to simply kill her, he has to record it and then show his peers".

3.4 CRÍMENES COMETIDOS PARA SER COMPARTIDOS

Los comportamientos criminales que se examinarán en este apartado no se habrían producido de no haber existido una cámara conectada a internet y las redes sociales, pues fueron cometidos expresamente para ser representados y compartidos *online,* usando la red como un "podio" donde mostrar las imágenes (Liem & Geelen, 2019). A diferencia de los atentados terroristas, los casos que aquí se estudiarán no parten de ninguna agenda política y los perpetradores eran *personas normales* sin antecedentes criminales. Todos estos delitos fueron cometidos expresamente para que fueran vistos por personas que no estaban presentes en su ejecución, no capturados y compartidos por un mero impulso.

Se han ordenado este tipo de crímenes en función de su gravedad. En primer lugar, varios ejemplos de esta conducta son delitos menores. Algunos de ellos son: *train surfing*, que implica salir peligrosamente al exterior de un tren (Figura 176), *ghost riding*, salir del coche en marcha y, por ejemplo, bailar alrededor (Figura 177); o *happy slapping*, agredir a una persona para grabar el asalto (Figuras 178 y 179). Sobre este último caso, Yar argumenta:

> La grabación de las agresiones no es, en mi opinión, ni una coincidencia ni es oportunista -no nos estamos confrontando a circunstancias en las que un crimen, durante su comisión, se graba por alguien presente que, por casualidad, tiene a mano una cámara. [...] Más bien, las agresiones son pensadas o instigadas desde la voluntad de grabar y diseminar las imágenes en la red [...] Yo argumentaría que, para comprender este fenómeno, es crucial entender la voluntad de los participantes de ser vistos, apreciados o aplaudidos por sus actividades criminales (2012, p. 8).[136]

Otro buen ejemplo de esta conducta es el caso de dos amigos que empezaron a disparar desde su coche en movimiento a un edificio y compartieron las imágenes de ello en Snapchat (ABC13, 2018a). Aunque nadie fue herido, si hubo graves desperfectos. El vídeo, que se viralizó rápidamente y llevó al arresto de sus autores, muestra cómo primero graban y luego disparan, lo que implica que no solo eran plenamente conscientes de que otras personas iban a ver lo que hacían, sino que esa era su principal intención. También los casos de *bullying*, como el ocurrido en el distrito de San Blas en Madrid en 2019, en el que dos alumnas agredieron a una excompañera y otros alumnos presentes impidieron que la chica recibiera ayuda mientras grababan (Figuras 180), por lo que la agresión y la grabación fueron premeditadas y llevadas a cabo para subir las imágenes a redes y continuar con el acoso (Peinado, 2019). O el que tuvo lugar en 2024 en la Monfort Secondary School en Singapur, donde tres alumnos se grabaron mientras tiraban al suelo y propinaban patadas a un compañero

[136] "The filming of the assaults is not, I would contend, either coincidental or opportunistic -we are not confronted here with circumstances in which an act in the process of commission conveniently happens to be captured by someone at the scene who just happens to have a recording device at hand. […] Rather, the incident is engineered or instigated with the specific and express purpose of recording it and disseminating that record via electronic networks of communication [...] I would argue that crucial to understanding this phenomenon is the role played by participants' desire to be seen, and esteemed or celebrated, by others for their criminal activities".

(Hwee Min, 2025) -Figura 181-.



Figura 176. Train surfing

Imágenes de un vídeo compartido en Tik Tok en el que varios jóvenes se suben a la parte superior de un vagón para grabarlo en lo que se conoce como *train surfing.* Fuente: Novini (2022).



Figura 177. Ghost riding

Imagen en miniatura de un vídeo de Youtube en el que se comparten consejos para realizar *ghost riding,* es decir, salir del coche en marcha para caminar al lado y grabarlo en vídeo. Fuente: Nate Rider (2022).

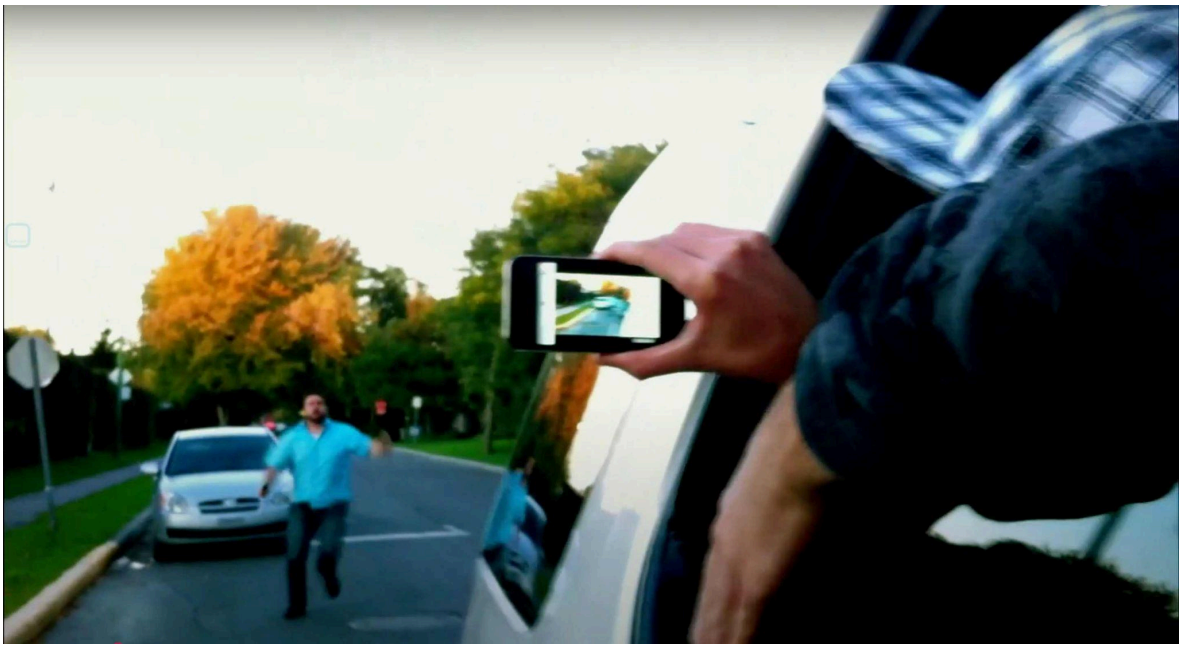


Figura 178. Happy slapping I

Fotograma de la película *Happy Slapping* (2013), considerada el primer largometraje grabado con un Iphone, que sigue a un grupo de jóvenes dedicados a agredir a personas para grabarlo y compartirlo. En esta escena arrojan desde un coche un batido en la luna de otro vehículo y graban su huida mientras el dueño de éste los persigue. Fuente: Sourligas (2013, 06:09). Captura propia.



Figura 179. Happy slapping II

Fotograma de *Happy Slapping* (2013) de una escena en la que dos jóvenes agreden a un skater mientras realiza una pirueta para grabarlo con sus teléfonos. La imagen es a su vez una grabación de pantalla de la página web donde compartieron el vídeo y acumularon cientos de miles de visualizaciones. Fuente: Sourligas (2013, 06:52). Captura propia.



Figura 180. Acoso escolar en San Blas (2019)

Fotograma de la agresión a una chica de 14 años a la salida de su instituto. La menor fue agredida por varias compañeras mientras otros alumnos lo grababan e impedían que recibiera ayuda. Fuente: Durán (2019).

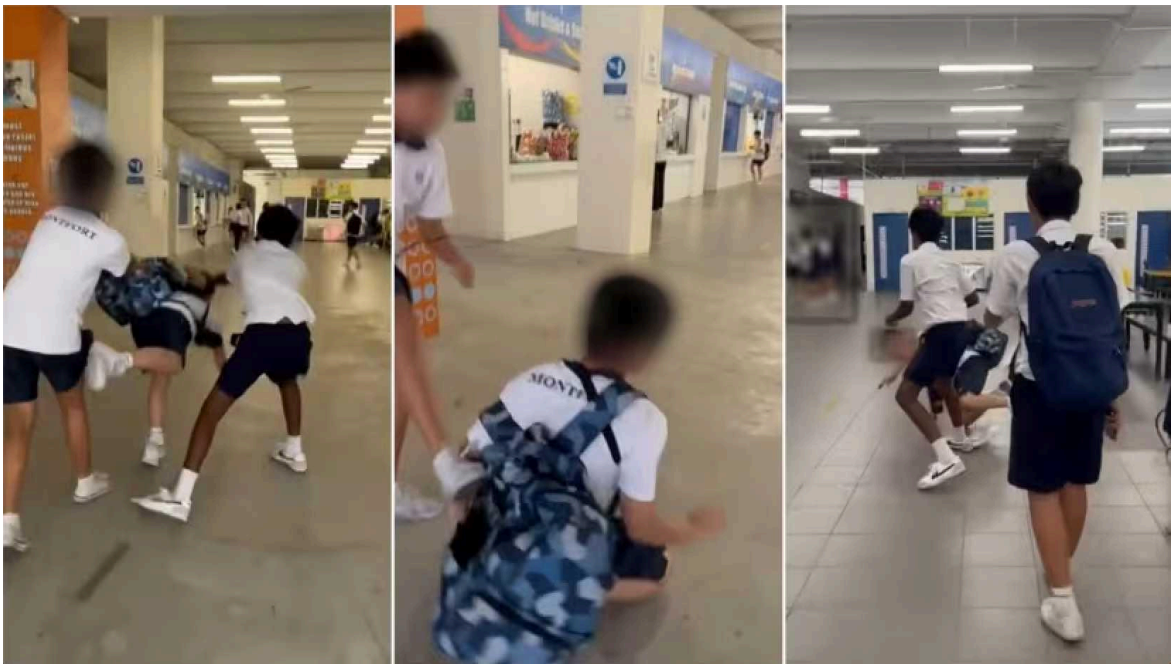


Figura 181. Acoso escolar en Singapur (2025)

Imágenes grabadas durante una agresión en la escuela secundaria Monfort en Singapur. Fuente: Hwee Min (2025). Captura propia.

También se han producido casos de agresiones sexuales difundidas en redes sociales, sobre las que el artículo de Dodge (2015) ofrece claves muy relevantes, al analizar varios casos en los que, tras haber sufrido una agresión sexual grabada y compartida, las víctimas se quitaron la vida, días, meses o incluso años después de los hechos. En primer lugar, Dodge explica que las agresiones fueron grabadas y publicadas porque las violaciones no eran percibidas como tal para sus autores, sino más bien como indicios de una violencia merecida por las mujeres, pues los comportamientos de éstas debían ser regulados y sancionados (Dodge, 2015, p. 74). La normalidad con la que se fotografía y comparte la agresión también queda patente en la pasividad de los espectadores presentes durante los hechos y de las personas que comentaron las imágenes, insultando a las víctimas, magnificando así la humillación. Para Dodge estas conductas son otra forma de violencia sexual: la violación continúa, no solo porque las fotografías retengan ese instante, sino también por su lectura compartida desde la cultura sexista de la violación, en la que esos actos o su registro no se reconocen como perturbadores moralmente (Dodge, 2015, p. 72). El documental *Rehtaeh Parsons: No place to Hide* (2015) narra la viralización de una fotografía tomada durante una violación grupal en la que se mostraba a un chico sonriendo y haciendo el gesto de levantar el pulgar -como en la imagen de Abu Ghraib-. Por otro lado, Dodge propone un interesante análisis sobre cómo las fotografías pueden ser leídas de formas completamente distintas fuera del marco concreto de la violación. De este modo, por muy evidente que pueda parecer lo que muestran y, aunque proporcionen pruebas incriminatorias, las imágenes de una agresión sexual pueden resultar ambiguas en su interpretación y no conseguir traspasar los estereotipos culturales sexistas (Dodge, 2015, p. 75). En 2017 y 2018 se dieron en Marruecos dos casos de agresiones sexuales compartidas en redes (Figuras 182 y 183). En primer lugar, una violación múltiple de seis menores a una joven discapacitada en un autobús de Casablanca (La Voz de Galicia, 2017). Meses después, un joven intentó violar a una menor en la provincia de Marrakech, desnudándola mientras otra persona grababa la agresión (Peregil, 2018).

Otro tipo de agresiones realizadas para ser difundidas son los ataques homófobos, especialmente en Rusia (Human Rights Watch, 2014), donde en la última década se han dado decenas de casos de violencia contra personas LGBTI para ser grabados y compartidos en redes (Figura 184). En abril de 2025, la mujer trans Sara Millerey fue asesinada en Colombia, y sus agresores grabaron su ahogamiento en un río, en unas imágenes que dieron la vuelta al mundo (BBC News, 2025).



Figura 182. Agresión sexual múltiple en un autobús en Marruecos (2017)

Fotograma del vídeo grabado durante la agresión sexual múltiple de seis jóvenes a una chica discapacitada en un autobús en Casablanca. Fuente: La Voz de Galicia (2017).



Figura 183. Agresión sexual a una menor en Marruecos (2018)

Fotograma del vídeo de la agresión sexual a una menor en la provincia de Marrakech. Fuente: Peregil (2018).

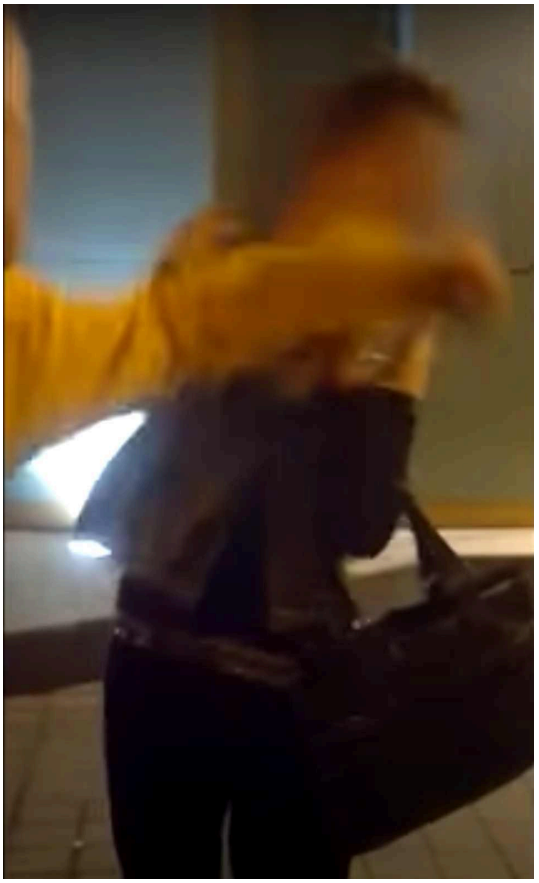




Figura 184. Agresiones homófobas en Rusia (2014)

Fotogramas de vídeos en los que se agrede a personas LGBTI en Rusia. Un grupo llamado "Occupy Pedophilia" usa el pretexto de proteger a los niños y niñas para atacar a personas homosexuales, grabar las agresiones y compartirlas en redes. Fuente: Human Rights Watch (2014, 00:10; 00:42).

Adicionalmente se han cometido asesinatos expresamente para ser compartidos. En primer lugar, se pueden considerar dentro de esta categoría las ejecuciones y crímenes de guerra a civiles y opositores llevadas a cabo por el Ejército Nacional Libio, profusamente compartidas en redes como Youtube o Facebook (BBC News, 2019) -Figura 185-. En esa misma línea, Amanda Taylor, en 2015, asesinó a su suegro en Virginia, Estados Unidos, grabó vídeos, se tomó selfis con la víctima, compartió las imágenes en Tumblr para finalmente enviárselas a un hombre que conoció en la red y que tenía una web sobre asesinos en serie. Tal y como analiza Elizabeth Yardley (2017), Amanda Taylor asumió públicamente su responsabilidad por un crimen, mostrando abiertamente su identidad como asesina. La publicación de la imagen del acto violento no buscaba tanto explicar, sino impactar: era una muestra explícita del crimen, dirigida especialmente a comunidades que comparten una fascinación por la violencia (Yardley, 2017, pp. 139-140). Para Yardley, en esta narrativa visual, Amanda se colocaba como protagonista absoluta, con poder y control, mientras que Charles, la víctima, quedaba reducido a un simple objeto sin agencia ni humanidad. Su cadáver servía para afirmar el rol de Amanda como autora del crimen. Dada su familiaridad con el culto a los asesinos y sus símbolos, Amanda probablemente entendía que esta imagen generaría atención mediática y le procuraría seguidores, cruzando la línea de *fan* a celebridad, y de consumidora a creadora de este tipo de contenidos (Yardley, 2017, pp. 139-140). Así, la publicación podría interpretarse como una estrategia deliberada para autopromocionarse. En la era digital, ya no necesita testigos vivos -como hacían Mickey y Mallory Knox después de sus asesinatos para que alguien relatara los hechos-: ella misma difunde su historia con un simple gesto en la pantalla táctil (Yardley, 2017, pp. 139-140)[137].

También en 2015 Vester Flanagan asesinó a una periodista y a un cámara mientras realizaban un reportaje en directo para un canal de televisión. Flanagan, que había trabajado como presentador en ese mismo canal antes de ser despedido -al hacerlo, le volvieron invisible-, también grabó el

[137] "Amanda was confirming that a crime has occurred *and* that she was responsible for it. She is keen to show her new identity as a killer and as such, the action narrative is arguably the strongest. There is simply an image, which tells the audience about the violence Amanda has enacted. The post was about evidencing the act, showing it to be visceral and real. She intended it to be seen by other individuals who gather around subcultures of violence. She was giving them exclusive access to this 'decisive moment' (Ferrell and Van de Voorde, 2010), where she had crossed the line from fan to celebrity, from consumer to creator of murderabilia. Charles is in the background of this photograph; the image is not about him. Just as he later became a minor character in playing the story of his own murder as it was told by the mainstream media, Amanda presented him as a small part in her own story of murder. Amanda was the subject, she was holding the knife, she had agency, she was in control; Charles was shown merely as an object. His personhood has been taken away, his corpse supporting the role in which Amanda cast herself: that of a killer. As someone familiar with the topic of murder and murderabilia, Amanda would have been aware of the attention that this post would generate. It could be argued that this was a ploy to create a fan following and generate media attention. If this was true, then life very much imitated art. Mickey and Mallory Knox always left one person alive at each place they killed to ensure that someone could tell the story to the media. In the 21st-century context of networked media, Amanda did not need a witness to tell her story; she could set the publicity machine in motion herself with a tap on a touchscreen" (Yardley, 2017, pp. 139-140).

tiroteo desde su móvil. Stuart M. Bender (2017) ha analizado en profundidad este caso desde una perspectiva estética, examinando tanto el vídeo grabado por Flanagan como el hecho de que también exista la grabación de la cadena de televisión. En la Figura 186 se puede observar, de nuevo, el símil entre disparar con un arma y con la cámara, pues ambas están apuntando al mismo objetivo. Si estas imágenes están disponibles es porque el mismo Flanagan las compartió en redes sociales horas después de perpetrar los asesinatos, tras lo cual se suicidó: "El horrible asesinato de dos periodistas de televisión, ocurrido en directo, era un crimen calculado para buscar una audiencia -para luego aumentarla todavía más-" (Teague, 2015)[138].

Flanagan consigue así pasar al otro lado de la pantalla de la televisión, reivindicando la posición que le pertenecía y garantizándose un público seguro. Pero, para cerciorarse de que su imagen le iba a sobrevivir, también compartió públicamente las imágenes tomadas desde su móvil. Su tiroteo fue premeditado y es el ejemplo perfecto del crimen cometido para ser compartido: la cámara apuntaba a la reportera antes de cometer el crimen, perpertuándolo con su grabación:

> Flanagan encontró una manera de asegurar que su legado se conservara en un archivo digital en línea de violencia establecido por los asesinos de Columbine, mientras también desafiaba la capacidad de los medios convencionales para controlar el discurso alrededor del evento (Bender, 2017, p. 39).[139]

Uno de los casos más conocidos de este tipo de crímenes es el asesinato de Robert Godwin a manos de Steve Stephens, grabado y compartido en Facebook por su autor en 2017. En el vídeo, Stephens se dirige a cámara mientras conduce, culpando a su pareja de los crímenes que va a cometer. Tras un monólogo de varios minutos, Stephens se baja del coche y asesina aleatoriamente, en mitad de la calle y a plena luz del día, a Robert Godwin, de 74 años (Figura 187). Stephens compartió el vídeo en Facebook y, tras varias horas de fuga, se quitó la vida. Al dirigirse a una audiencia posterior y estar grabando antes de cometer el crimen, Stephens no actúa por impulso, sino porque siente la necesidad de ser mirado y, si se atiende a sus declaraciones, parece más bien que su intención es dejar de ser invisible en el mundo real, más que ser visible en el virtual:

> Fui a casa de mi madre ayer a intentar conseguir, ya sabéis, a hablar con mi madre, pero creo que fue la forma en la que me crió. No le importó una mierda, tío. Le estaba diciendo a mi madre que estaba en un rollo suicida, que iba a matar a gente, pero le dio igual. No sé por qué hay algo en mí que no importa al resto, sabéis. La gente viene a mí con sus problemas, trabajo de administrador de casos en Beech Brook y tengo que lidiar con los problemas de la gente cada día. Pero cuando se trata de mí, a nadie le importa, igual que soy siempre el malo. Da igual lo que haga, la gente siempre la toma conmigo. Y sabéis, esto es algo jodido, porque gente inocente va a morir hoy (Lybio, 2017).[140]

---

[138] "The shocking killing of two television journalists, live on air, was a crime calculated to find an audience -and then be amplified-".

[139] "Flanagan found a way to ensure his legacy will be preserved in an online digital archive of violence established by the Columbine killers, whilst also challenging the conventional media ability to control the discourse around the event".

[140] "Um… I went to my mother yesterday trying to get some you know, talk to my mother, but I guess it's the way I was raised. She didn't even give a fuck, man I was telling my mother I was on some suicidal-type shit, I'm about to kill some people, didn't care. I don't know there's something about me but it don't matter, you know, people were coming to me with their problems, you know, I am a Case Manager at Beech Brook. You know, I would deal with people's problems every day. But when it come to my shit, nobody gives a fuck, just like I'm always the bad guy. No matter

Stephens utilizó las redes sociales para escapar de su invisibilidad cotidiana, para dejar de ser ignorado por las personas que le rodeaban. Al quitar la vida a otra persona afirma su corporalidad, su presencia en este mundo. Y, a la vez, el cuerpo de su víctima sirve de ofrenda sacrificial, depositando en él toda su ira y liberándose así de la sociedad que se la provocó. De este modo la cámara se convierte en arma para descargar su frustración: al grabar y compartir su crimen, muestra a los que le ignoraron que, en realidad, existe.

Tal y como se había observado en el caso de los asesinatos masivos, Stephens confesó a su madre su intención y ser ignorado de nuevo pudo llevarle a perpetrar un crimen que en realidad no deseaba cometer. Además, Stephens se incriminó en asesinatos de los que no había constancia, como en el caso de Paul Gleeson en Nueva Orleans. Si bien otros criminales podían ser difíciles de capturar por su difícil identificación fuera de las redes sociales, Stephens garantiza su reconocimiento enseñando a la cámara una tarjeta con su propio nombre.

Para terminar este apartado se ha incluido el caso del asalto al Capitolio de Estados Unidos el 6 de enero de 2021, día en el que se certificaban los votos que conferían a Joe Biden la victoria presidencial. Tras la observación de una fotografía compartida en Twitter del conocido como "Chamán de QAnon", en la que posaba para la cámara dentro del Capitolio y el visionado del documental *Cuatro horas en el Capitolio* (2021), se comprobó que prácticamente todo el material del documental había sido realizado con imágenes grabadas por los propios asaltantes con sus *smartphones* -también hay imágenes de cámaras de seguridad y de las cámaras *body-worn* de los policías-, reconstruyendo a la perfección el suceso con un montaje en tiempo real, al pasar de una cámara a otra con facilidad (Figura 188). El asalto del Capitolio fue un gesto esencialmente mediático y muchos de los participantes optaron por grabarlo, a pesar de la gravedad de los delitos de insurrección y sedición en los que estaban incurriendo; además, 140 policías fueron heridos, y uno murió durante el ataque. Y, aparte del hecho de que grabasen, permitieron ser registrados por las cámaras de sus compañeros, algunos de los cuales retransmitieron el evento en directo (Ryman, 2021). Sorprende también que algunos congresistas presentes dentro del recinto en el momento de la invasión grabaran los hechos con sus propios móviles. Como ocurrió en el atentado del 7 de octubre de 2023 en Israel, ese día en el Capitolio ambos lados enfrentados grababan, mostrándonos una vez más la importancia de la cámara a la hora de configurar la vida y la política. El constante uso del *smartphone* durante el asalto tiene que ver una vez más con su materialidad, pues es compatible manejarlo como cámara durante un enfrentamiento con la policía.

---

what the fuck I do, people always make it out on me. And you know uh… this is fucked up man because innocent people are about to die today".

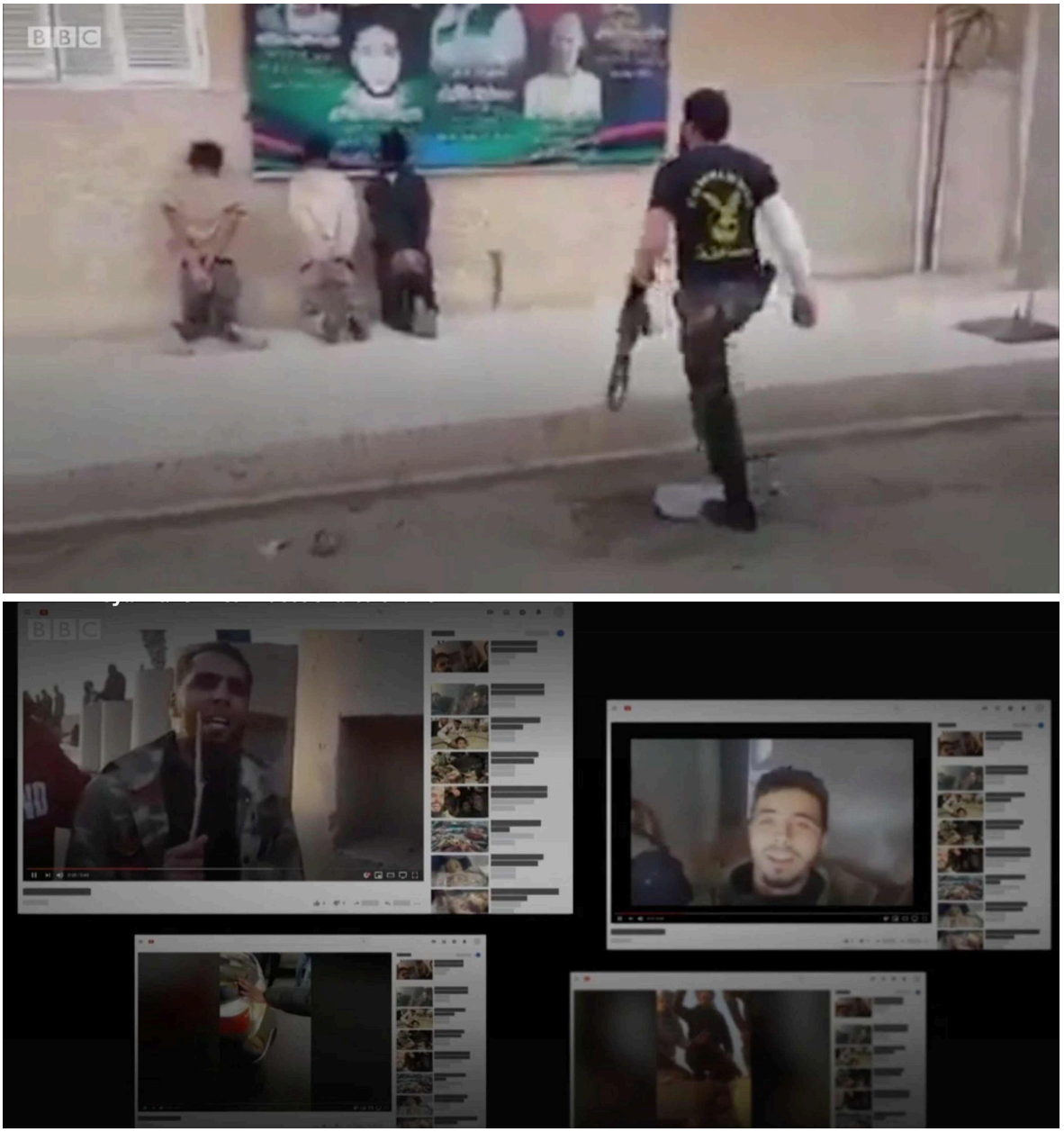


Figura 185. Crímenes de guerra en Libia (2019)

Fotogramas de un reportaje sobre asesinatos y crímenes de guerra ocurridos en Libia y compartidos en redes sociales por integrantes del Ejército Nacional Libio. La primera imagen muestra el instante antes de la ejecución de tres personas. La segunda, una recopilación de capturas de pantalla de Youtube de vídeos de extrema violencia. Fuente: BBC News (2019, 00:06; 02:55). Capturas propias.

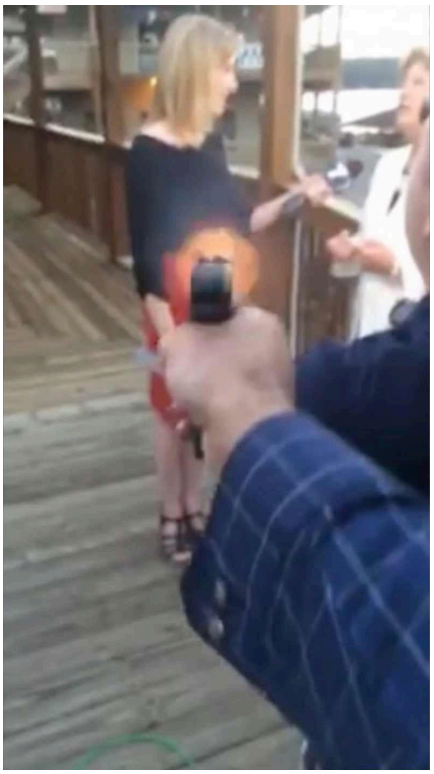


Figura 186. El caso de Vester Flanagan (2015)

Fotograma del vídeo que grabó Vester Flanagan con su *smartphone* mientras asesinaba a una periodista y un cámara mientras realizaban un reportaje en directo. Fuente: La Patilla (2015).



Figura 187. El caso de Steve Stephens (2017)

Fotogramas de los vídeos que grabó Steve Stephens con su teléfono. En la primera imagen se ve a Stephens confesando sus intenciones de asesinar a alguien. En la segunda, el momento del asesinato de Robert Godwin, víctima aleatoria de Stephens. Fuente: Law (2017).



Figura 188. Asalto al Capitolio de Estados Unidos (2021)

Fotogramas del documental *4 horas en el Capitolio* (2021) en los que se aprecia a una multitud grabando el asalto con sus *smartphones*. Fuente: HBO (2021, 00:55; 02:03). Capturas propias.

3.5 CRÍMENES COMETIDOS EN DIRECTO

Con la posibilidad de grabar en directo desde cualquier dispositivo móvil, los crímenes compartidos también se han transformado; si ciertos delitos eran perpetrados para ser difundidos en redes sociales, ahora se cometen mientras se comparten. Desde su invención, prácticamente todas las plataformas han incorporado la función de realizar vídeos en directo y los crímenes cometidos usando esta tecnología también ocupan el espectro de la conducta ilegal. Muchos de los casos que se mencionarán han sido obtenidos de una exhaustiva lista de Wikipedia en la que se recopilan decenas de ejemplos de crímenes relacionados con retransmisiones en directo (Wikipedia contributors, s.f.-b). No todos eran relevantes para este estudio, por lo que se ha realizado una selección ordenada cronológicamente que incluye las imágenes disponibles en internet y en prensa.

Por una parte, se pueden encontrar delitos menores transmitidos en directo, como fumar marihuana, conducir temerariamente o vídeos en los que aparecen padres jactándose de consumir drogas delante de sus hijos (Thode & Sevilla, 2017). En 2015, dos adolescentes fueron arrestados en Utah por grabarse en directo en Periscope mientras robaban helado de un camión (Chuck, 2015). Un hombre en Connecticut, en 2020, se mostró en Instagram disparando desde un puente a los coches que circulaban por una autopista (Nickerson, 2020). En 2022, un ayudante de sheriff de Luisiana fue condenado por disparar de manera injustificada a la parte trasera de un vehículo robado al que perseguían mientras retransmitía la acción en Facebook (Nakamoto, 2023). Según Kevin LaChapelle -profesor de justicia criminal-, aunque estas personas se incriminen en directo, para las fuerzas del orden no es fácil identificarlas ni demostrar que están cometiendo un delito (Thode & Sevilla, 2017). Estos crímenes menores tienen más que ver con los compartidos por impulso en diferido; en los que los individuos comparten su vida casi sin darse cuenta, acostumbrados ya a airear públicamente su intimidad. Sucede que, al estar siendo transmitido en directo, el emisor pierde la oportunidad de elegir no compartir lo grabado -pues el vídeo es público antes de poder ser censurado-, así como se desvanece cualquier capacidad de control sobre lo que ha emitido. No obstante, el análisis de los crímenes compartidos en directo revelará que han sido expresamente perpetrados para ser mostrados.

Por otra parte, se han producido crímenes en directo de mayor gravedad. A continuación, se exponen estos sucesos atendiendo a su tipología, siendo éstos enumerados cronológicamente.

A) Personas que transmiten sus huidas o enfrentamientos con la policía:

2016:

-Una mujer de Maryland, Estados Unidos, retransmitió en Facebook e Instagram su enfrentamiento con la policía para evitar su arresto. Su hijo de cinco años resultó herido, al recibir disparos de balas en la cara y el brazo de balas perdidas, y ella murió tiroteada por la policía (Zavia, 2016).

-En Rusia, dos jóvenes transmitieron en directo en la plataforma Periscope su tiroteo con la policía, en el que ambos murieron (BBC News, 2016) -Figura 189-.

2017:

-En Los Ángeles (Figura 190), un hombre disparó a los coches que pasaban y a la policía mientras transmitía en Facebook Live (ABC13, 2017).

2023:

-Dos adolescentes se grabaron en Instagram en San Antonio mientras escapaban de la policía, que les arrestaría posteriormente (Silva, 2023).

-Un hombre en Minneapolis usó Facebook Live mientras se enfrentaba a la policía durante varias horas (Figura 191), muriendo en el altercado (Henry, 2023).

2024:

-En Wisconsin un hombre se enfrentó a la policía en un tiroteo utilizando Facebook Live -Figura 192- después de que las fuerzas del orden acudiesen a su casa por una llamada sobre una disputa doméstica en Milwaukee, Estados Unidos (McBride & Piwowarczyk, 2024).

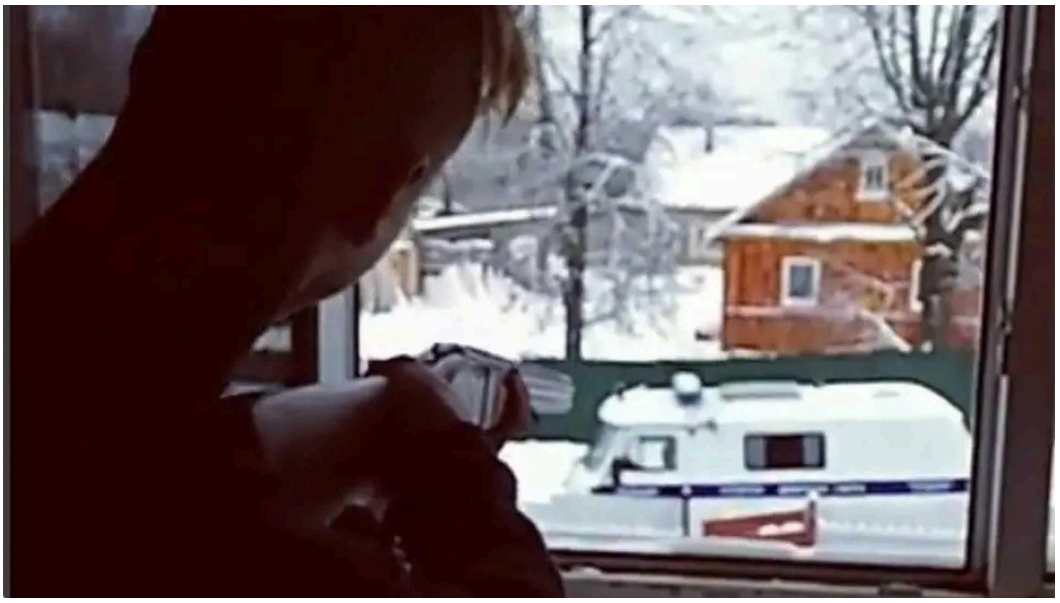




Figura 189. Tiroteo en directo con la policía en Rusia (2016)

Fotogramas del vídeo en directo compartido por dos jóvenes durante un tiroteo con la policía en el que ambos murieron, ocurrido en Rusia en 2016. En la primera imagen vemos a uno de ellos disparando a la policía desde la ventana de su domicilio; en la segunda, uno de los jóvenes carga el arma con destreza. Fuente: BBC News (2016).

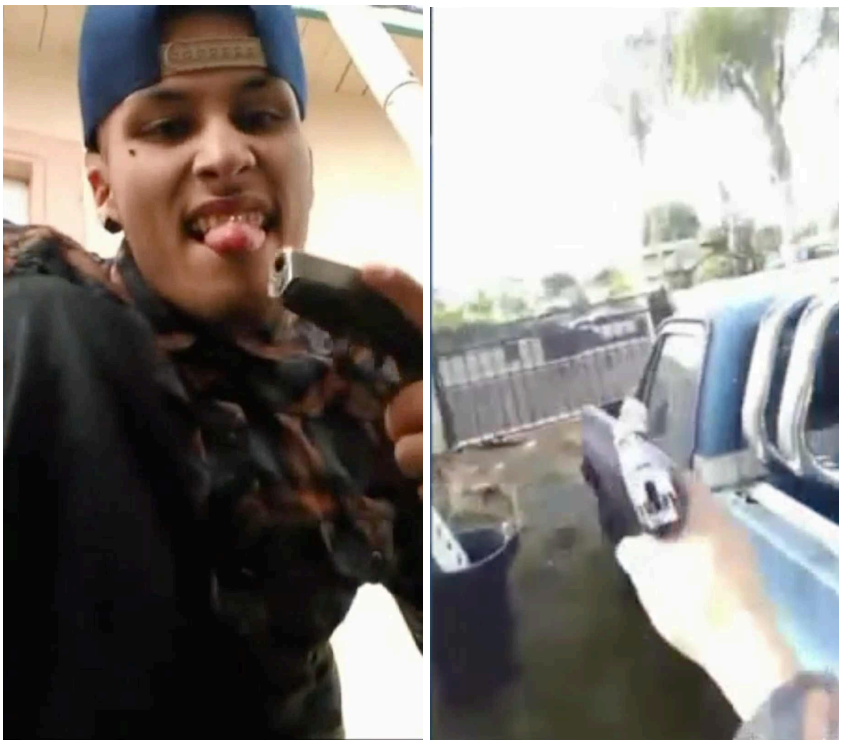


Figura 190. Un hombre dispara a la policía en directo (2017)

Fotogramas del vídeo grabado en directo, en el que un hombre dispara a los coches que pasan, y su posterior enfrentamiento con la policía en Los Ángeles en 2017. En las imágenes aparece enseñando su arma y disparando a un coche de policía. Fuente: (ABC13, 2017, 00:30; 1:57). Capturas propias.



Figura 191. Un hombre se enfrenta a la policía en directo (2023)

Fotograma de un vídeo transmitido en directo en Facebook Live durante un tiroteo con la policía que duró varias horas en Minneapolis, Estados Unidos. En la imagen aparece el autor de los disparos antes de morir, sujetando una escopeta y encerrado en casa durante el tiroteo. Fuente: Fox News (2023, 00:42).



Figura 192. Un hombre se encierra en casa durante un tiroteo con la policía (2024)

Imagen del vídeo de un hombre encerrado en su casa con su hijo pequeño durante un tiroteo con la policía, que acudió tras una llamada por una disputa doméstica, en Milwaukee, Estados Unidos. El hombre se dirige a cámara diciendo: "Ahora mismo estoy en un tiroteo con la policía"[141]. Fuente: (McBride & Piwowarczyk, 2024).

[141] "In a whole shoot out with the police right now".

B) Casos de agresiones físicas o torturas:

2016:

-Dos adolescentes agredieron a un hombre ebrio en Burdeos mientras lo grababan en directo en Periscope (Figura 193). Fueron acusados de violencia con premeditación, pues la agresión fue ideada para suscitar interés: empezaron la transmisión afirmando que, si llegaban a 40 espectadores, darían una paliza a alguien (Moreau, 2016).

2017:

-Otro caso todavía más serio implicó a cuatro jóvenes que secuestraron durante dos días a un joven con discapacidad intelectual en Chicago (Figura 194), torturándole de diversas maneras y transmitiendo la agresión en directo durante 28 minutos (Pathieu y Hope, 2018). Teniendo en cuenta que el joven ya estaba maniatado y que las agresiones empezaron antes del vídeo, se puede decir que los torturadores estaban actuando y generando contenido para la cámara.

-Una mujer de Ohio se grabó en Facebook Live mientras ataba a su bebé con cinta a la pared para que "se quedara quieto" (Yuhas, 2017).

2023:

En 2023 un hombre disparó a un perro mientras retransmitía *online* (SBG San Antonio Staff Reports, 2023) -Figura 195-.

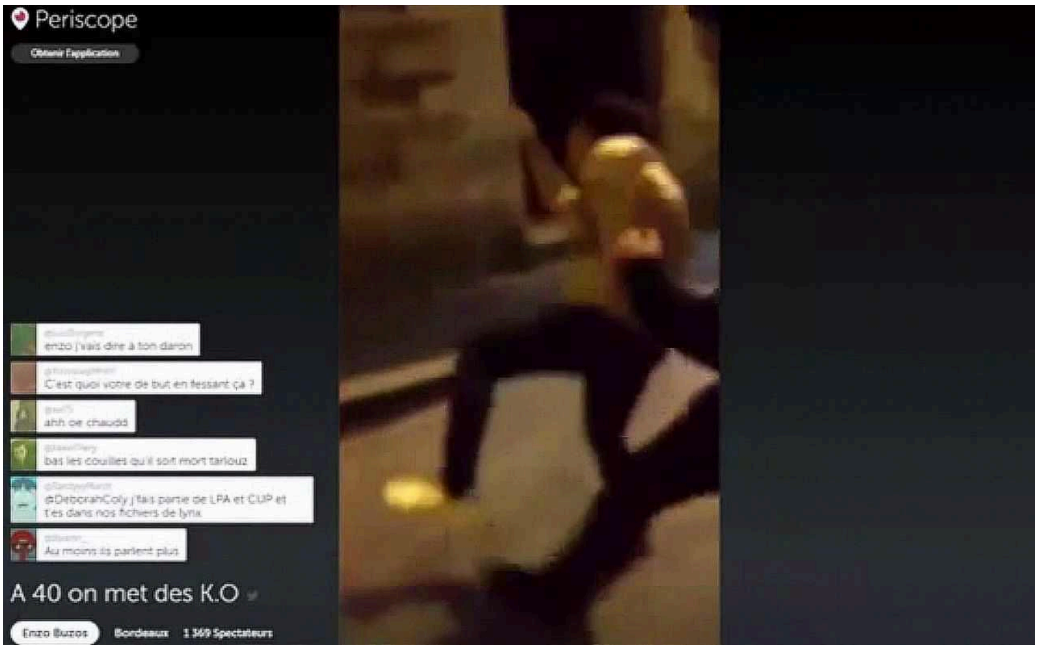


Figura 193. Agresión en directo en Burdeos (2016)

Captura de pantalla de la transmisión en directo en la red Periscope de la agresión a un hombre ebrio en Burdeos, Francia. Los dos adolescentes involucrados idearon la agresión con el objetivo de suscitar interés en una posible audiencia y comenzaron la transmisión afirmando que, si llegaban a 40 espectadores, darían una paliza a alguien. Fuente: Sellami (2016).



Figura 194. Tortura grabada en directo en Chicago (2017)

Imagen del vídeo grabado en directo durante 28 minutos del secuestro y tortura de un joven con discapacidad intelectual en Chicago, Estados Unidos. Fuente: Grinberg (2017).



Figura 195. Una mujer ata con cinta a la pared a su bebé (2017)

Imagen del vídeo en directo en el que una mujer ata a su bebé a la pared con el fin de que no molestara en Ohio, Estados Unidos. Fuente: Sukosd & Rantala (2017).

C) Agresiones sexuales o maltratos transmitidos en directo:

2017:

-Un grupo de hombres fue detenido porque una mujer denunció la violación grupal que había visto en Facebook Live en Uppsala, Suecia -vídeo que llegaron a ver simultáneamente 60 personas (Reuters, 2017)-.

-Un incidente similar, ocurrido en Chicago, en el que dos adolescentes agredieron sexualmente a una chica de 15 años, tuvo otra reacción del público: ninguno de los 40 espectadores contactó con las autoridades (CBS News, 2017).

2021:

-Un hombre maltrató a su mujer e hijos mientras lo transmitía en Facebook Live en Alabama, Estados Unidos (Figura 196), ordenando al hijo pequeño que colocara una bolsa de plástico en la cabeza de su madre, visiblemente angustiada durante toda la grabación (Ramey, 2021).



Figura 196. Maltrato doméstico grabado en directo (2021)

Fotograma de un vídeo grabado en directo en Facebook Live en el que se ve cómo el hombre que graba maltrata a su mujer e hijos en Alabama, Estados Unidos. El hombre ordena a su hijo que coloque una bolsa de plástico en la cabeza de su madre, visiblemente angustiada durante toda la grabación. Fuente: Ramey (2021).

D) Intentos de asesinato y homicidios transmitidos en directo por sus perpetradores:

2016:

En 2016 un hombre entró en casa de una mujer y transmitió su asesinato en Facebook Live en Michigan, Estados Unidos (ABC13, 2018b) -Figura 197-. En 2017 en Tailandia, un hombre asesinó a su hija de once meses mientras lo retransmitía en Facebook Live, tras lo cual se quitó la vida (BBC News, 2017). Cuando las autoridades tailandesas pidieron a Facebook que retirara el vídeo, éste ya había sido visto por cientos de miles de personas. Un individuo se grabó, en 2018, en Facebook Live mientras estrellaba su coche contra las puertas de un hospital, tras lo cual se prendió fuego (Figura 198). El hombre sobrevivió y fue arrestado (FOX 5, 2018). Se enumeran a continuación los casos conocidos año por año:

2020:

-Un sargento del ejército tailandés grabó en Facebook Live un asesinato masivo donde murieron 29 personas y 57 resultaron heridas en Korat, Tailandia(Bangkok Post, 2020).

-Un joven de 20 años compartió en directo en Snapchat su ataque a un centro comercial en Arizona, hiriendo a tres personas (Gilbert, 2020).

2022:

-Un hombre grabó en Twitch su matanza de diez personas en el parking de un supermercado en Nueva York, hiriendo a tres personas más (BNO News, 2022).

-En Memphis, Estados Unidos, un hombre hirió a un empleado de una tienda en un tiroteo mientras lo transmitía en Facebook Live (Li *et al.*, 2022) -Figura 199-.

-En West Midlands, Inglaterra, un hombre bajo los efectos de diversas drogas transmitió en Facebook Live el apuñalamiento de tres personas, muriendo una de ellas (Jackson, 2023).

2023:

-Un hombre de 25 años grabó en Instagram sus disparos a la sucursal bancaria donde había trabajado en Kentucky, matando a cinco personas e hiriendo a ocho más antes de ser abatido por la policía (Tucker, 2023).

-En Doda, India, un hombre mató a una familia con un hacha mientras lo transmitía en Facebook Live (Hindustan Times, 2023).

-En Gradačac, Bosnia y Herzegovina, un hombre mató a su mujer a tiros e hirió a dos otras personas y un policía mientras lo transmitía en Instagram, tras lo cual se suicidó (AP News, 2023).

2024:

-En San Rafael, California, una mujer apuñaló a su madre hasta matarla mientras lo transmitía en Facebook Live (ABC7, 2024).

-El político indio Mauris Noronha transmitió en directo cómo asesinaba a tiros a su adversario Abhishek Ghosalkaro. Después de cometer el delito, se suicidó (Pathak & Sood, 2024).

-Un hombre se grabó en directo disparando con su rifle desde una azotea en California, Estados Unidos (Mays, 2024).

-En Indiana, Estados Unidos, un individuo grabó su tiroteo dentro de un supermercado en Facebook Live (Reuille & Murphy, 2024) -Figura 200-.

-Un joven de 18 años se grabó apuñalando a cinco personas en las vecindades de una mezquita en Eskişehir, Turquía. El atacante llevaba la cámara en su chaleco (AP News, 2024).

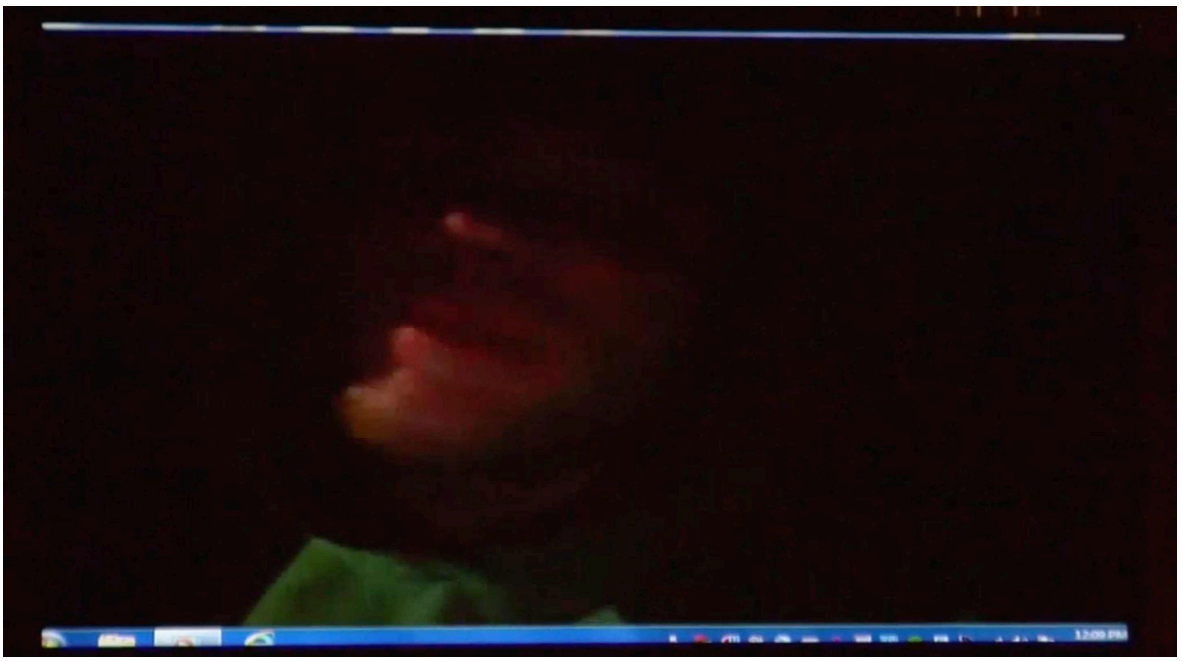


Figura 197. Allanamiento y asesinato grabado en directo (2016)

Captura de pantalla del vídeo mostrado durante el juicio a un hombre que grabó el allanamiento en casa de una mujer y su asesinato en Michigan, Estados Unidos. En la imagen, el autor muestra su rostro antes de matar a la mujer. Fuente: (ABC13, 2018b).



Figura 198. Hombre graba su inmolación en directo (2018)

Imagen del vídeo en directo grabado por un hombre en Facebook Live mientras estrellaba su coche contra las puertas de un hospital, tras lo cual se prendió fuego, en Connecticut, Estados Unidos. Fuente: Day (2018).



Figura 199. Un hombre dispara en una tienda (2022)

Imágenes del vídeo transmitido en directo en Facebook Live en el que un hombre dispara dentro de una tienda en Memphis, Estados Unidos. En el vídeo se puede observar al individuo hablando a cámara, tras lo cual entra en la tienda y comienza a disparar, hiriendo a un empleado. Fuente: James & Fisher (2022).

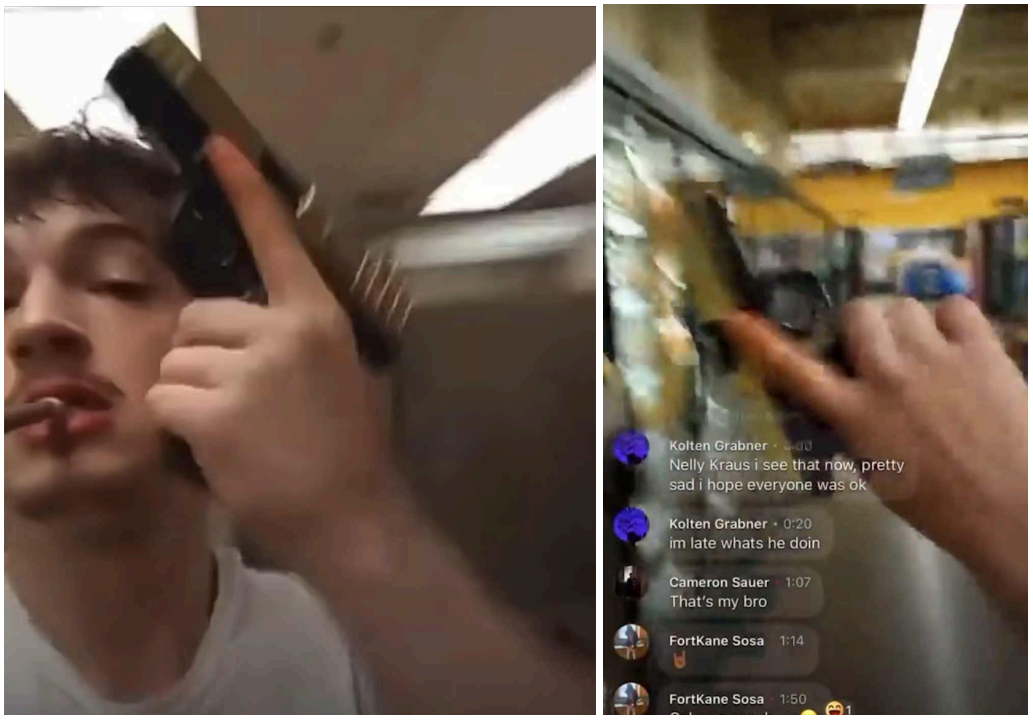


Figura 200. Un joven graba un tiroteo en supermercado (2024)

Imágenes del vídeo en directo en el que el autor graba un tiroteo en un supermercado en Indiana, Estados Unidos. Minutos antes de empezar a disparar el joven encendió un puro y afirmó que iba a matar a 11 personas. Fuente: White (2024).

E) Masacres en institutos:

2021:

-Hugo Jackson, de 15 años, se grabó en Twitch a través de una cámara GoPro conectada a su casco, apuñalando a su profesor en Eslöv, Suecia, y utilizando una protección corporal similar a la del autor de la masacre de Christchurch, Nueva Zelanda (Euronews, 2021; Pozzoli, 2024).

2024:

En 2024 tuvieron lugar tres casos de matanzas de esta índole:

-Dylan Butler transmitió su masacre en su instituto en Iowa, Estados Unidos, asesinando a dos personas e hiriendo a seis más antes de suicidarse (Joens & Mendiola, 2024). Horas antes había compartido en Tik Tok un vídeo desde el baño del instituto en el que decía "Ahora a esperar" (Aoraha, 2024)[142] -Figura 201-.

-Jarden Patten, de 19 años, se grabó en directo en su intento de cometer un apuñalamiento masivo en Newcastle, Inglaterra, aunque finalmente nadie resultó herido (Rose & Beazley, 2024).

-En México, un estudiante atacó con un martillo a dos de sus compañeros de instituto (Figuras 202 y 203). Antes del ataque había subido a redes fotografías de las armas que usaría, acompañado

[142] "Now we wait".

de mensajes como “Llegó el momento, que empiece el show” y titulando su directo “Masacre escolar. Disfruten el show” (Diario Cambio, 2024).

2025:

-Un estudiante de 17 años de Nashville, Estados Unidos, transmitió su tiroteo en su instituto en la plataforma Kick, matando a un estudiante e hiriendo a otro antes de quitarse la vida. También previamente había compartido fotografías y textos en sus redes hablando del ataque (Kraus & West, 2025).

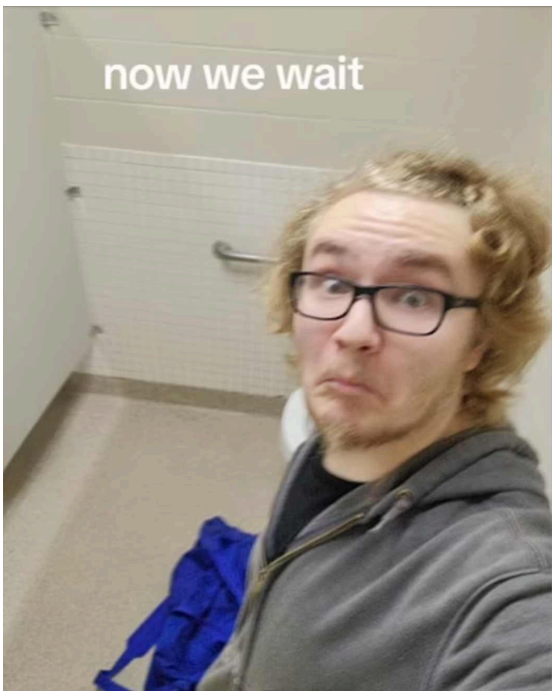


Figura 201. Matanza en instituto (2024)

Imagen compartida por Dylan Butler en Tik Tok horas antes de ejecutar la matanza en su instituto de Iowa, Estados Unidos, en la que murieron dos personas. En la imagen, capturada en el baño del instituto, afirma “Ahora a esperar”. Fuente: Aoraha (2024).



Figura 202. Agresión con un martillo en México (2024) I

Imagen del vídeo en directo en el que un adolescente ataca con un martillo a dos compañeros en México. Fuente: Diario Cambio (2024).



Figura 203. Agresión con un martillo en México (2024) II

Imágenes compartidas por el agresor en redes antes del ataque, posando con el martillo. Fuente: Diario Cambio (2024).

3.6 LOS CRÍMENES COMPARTIDOS A LA LUZ DE LA GENEALOGÍA DE LA CÁMARA

A partir de este punto se inicia una aproximación desde múltiples perspectivas a los aportes y hallazgos de esta tesis, que se irán aterrizando en sucesivas pistas. En este epígrafe se van a abordar los crímenes compartidos recopilados en el anterior apartado como ensamblajes socio-técnicos. En un primer momento, se procederá a revisar el recorrido por la historia de la cámara para relacionar las evoluciones técnicas y socioculturales que han dado lugar a la posibilidad y la realidad de compartir un crimen. Tras ello, se explorará cómo ese acto de grabar y difundir se configura y se vuelve posible gracias a la acción combinada de los distintos actantes humanos y no-humanos presentes en estos delitos.

3.6.1 REVISIÓN DEL RECORRIDO POR LA HISTORIA DE LA CÁMARA

El Capítulo 2: "Recorrido por la historia de la cámara" no es una mera cronología ni una simple descripción de avances técnicos. Más bien, constituye una *genealogía semiótico-material diacrónica* que demuestra la aplicación de la propuesta metodológica de la sociología de la cámara. Este capítulo es el fundamento empírico y conceptual que permite comprender cómo las transformaciones materiales del dispositivo se co-configuran con los cambios socioculturales, impactando directamente en las prácticas y significados asociados a la violencia y el crimen a lo largo del tiempo. La materialidad específica de la cámara en cada fase no solo posibilita, sino que condiciona y es condicionada por las prácticas sociales, los significados culturales y las dinámicas de poder. En cada etapa, se ha mostrado cómo la cámara se imbrica en redes complejas de asociación entre actantes humanos y no-humanos, además de cómo estas configuraciones emergen y se transforman. A continuación, se procede a sintetizar y vincular los ejemplos expuestos así como los resultados obtenidos en cada etapa, exponiendo la urdimbre de los avances técnicos, las prácticas sociales con la cámara, los ensamblajes de actantes, que aparecen y desaparecen, y las nuevas relaciones que emergen entre la cámara y la criminalidad, la violencia y la muerte.

1. La imagen predaguerrotípica

La visibilidad antes de la invención de la cámara estaba únicamente ubicada en la copresencia, siendo capaces de ver solamente a aquellos que también pueden vernos (Thompson, 2005, p. 16). En cuanto a los medios de representación, la materialidad de la imagen estaba intrínsecamente ligada a su soporte físico: pinturas, esculturas, grabados etc. La producción era costosa y laboriosa, limitando la cantidad y la reproducción de esas imágenes. Socioculturalmente, esto implicaba que la representación visual era una prerrogativa de las élites (monarcas, nobleza, clero, burguesía), utilizada para consolidar su poder y proyectar una omnipresencia que resolviera el abismo de su ausencia física. La mirada social ya operaba como una forma de control, como en el panóptico, donde la posibilidad de ser visto condicionaba el comportamiento. El poder de la mirada también era crucial en ceremonias públicas de suplicio, donde la ejecución debía ser visibilizada por el pueblo. Los actantes clave eran el ojo humano, las imágenes tradicionales (pinturas, esculturas), los soportes materiales, los poderes dominantes (monarcas, clero, élites), los artistas/artesanos, los súbditos/ciudadanos (sujetos a la mirada de control), el coste y las limitaciones de producción de las imágenes. Éstos se ensamblan para crear una realidad donde la visibilidad era un signo de poder y

control, de modo que la capacidad de representación estaba limitada y estratificada socialmente, por lo que la práctica social de la imagen estaba ligada a la solemnización, la eternización y la exhibición de poder.

2. La cámara analógica

La invención de la cámara fotográfica como impresión de luz sobre una superficie fotosensible permitió el transporte de imágenes del mundo de un lugar a otro y un primer cambio en quién podía ser representado, así como multiplicó la posibilidad de que porciones de la realidad antes inaccesibles para la mayoría llegaran a cada hogar. Inicialmente, el proceso era costoso y el revelado no era inmediato, restringiendo la cantidad y la posibilidad de compartir imágenes, ya que su difusión estaba limitada a medios físicos de reproducción como la prensa o las postales. El desarrollo del carrete de papel (1888) y las cámaras Leica (1913) democratizaron la práctica fotográfica, convirtiéndola en un pasatiempo de masas, aunque había una la selección de momentos capturables por el coste. Las cámaras se usaban eminentemente para retratos familiares y vacaciones como práctica de integración social, en ocasiones excepcionales y ritualizadas, si bien las clases altas se podían permitir un uso más artístico y libre de esta práctica. La relación de la cámara con la muerte aparece desde sus inicios con la fotografía *post-mortem*. Aunque, por las limitaciones materiales de las cámaras analógicas, la captura del instante preciso de la muerte era excepcional -salvo en contados ejemplos como la fotografía de Eddie Adams-, también era complejo técnicamente documentar las guerras mientras ocurrían. En el ámbito de la violencia, la cámara analógica se utilizó para documentar atrocidades, como los linchamientos de personas racializadas en Estados Unidos, las masacres nazis, los crímenes coloniales. La documentación de estos actos o el posado de los perpetradores desvelaban los distintos *ethos* particulares en cada contexto que *hacían* fotografiables estas escenas y que servían para reforzar y espectacularizar la impunidad de los perpetradores y sus estructuras de poder. Las fotografías de cadáveres en la tragedia aérea de los Andes en 1972 también reflejaba un *ethos* coyuntural que revelaba lo *normalizado* para ese grupo particular, disolviendo las nociones de crimen y potencial castigo. Los distintos actantes que se ensamblan en la época analógica son: la cámara fotográfica (daguerrotipo, Kodak, Leica, Polaroid), el material fotosensible, los químicos de revelado, los laboratorios de revelado (como actantes técnicos y económicos), los fotógrafos (profesionales y *amateurs*), los sujetos retratados, la prensa escrita, las postales, el público consumidor de imágenes, los perpetradores, las víctimas, los observadores cómplices, las audiencias y los contextos sociopolíticos de impunidad. Por último, emergen desde muy pronto representaciones de la

significativa coincidencia lingüística entre disparar y *to shoot,* que asocia la "cámara" y el "arma", por ejemplo, con el *Fusil photographique* (1896) o en el cómic de *Tintín* (1934).

3. La cámara cinematográfica

La invención del cinematógrafo permitió la captura y proyección de imágenes en movimiento, profundizando la liberación de la visibilidad de las propiedades espaciales y temporales del aquí y ahora (Thompson, 2005 p. 17). El cine transformó la visualidad y se convirtió en un lenguaje universal que generó una nueva experiencia del mundo, volviendo todavía más accesible lo lejano así como espectacularizando lo cotidiano. Si bien el cine había acercado el mundo, también creó un nuevo tipo de lejanía con el *star system* para hacer rentable sus producciones. El nacimiento de las estrellas cinematográficas representó un nuevo tipo de "realeza". A diferencia de los monarcas, cuyo poder residía en una unicidad no reproducible y en la inaccesibilidad de su persona real, las personalidades de Hollywood eran estrellas precisamente porque eran reproducidas (Heinich, 2012). Su fama y "excelencia" no se derivaban de un linaje o un estatus innato, sino de su constante visibilidad a través de las imágenes mediadas y masivamente distribuidas. Se generó un campo de visión unidireccional no recíproco en el que unos pocos individuos podían ser vistos por muchos espectadores (Thompson, 2005) y un acceso a la fama limitado por la industria, generando una gran desigualdad en la visibilidad (Heinich, 2012). Las cámaras profesionales eran costosas y, aunque el revelado seguía siendo un proceso mayoritariamente externo, las cámaras de 16mm y 8mm democratizaron la filmación a nivel *amateur* y familiar -también como prácticas de integración social ritualizadas-. La captura del instante de la muerte seguía siendo excepcional, a la vez que se mantenía la documentación de situaciones coloniales o de atrocidades como las ejecuciones nazis.

En la época analógica la materialidad de los dispositivos y el contexto sociotécnico configuraban un ensamblaje de tecnología, habilidades y recursos materiales que imponía ciertas limitaciones al crimen y a su difusión (necesidad de revelado, dificultad para compartir las imágenes). El coste de las imágenes, el conocimiento técnico especializado y el requisito imprescindible de disponer de un cuarto oscuro para no tener que mandar a revelar a terceros actuaba como un "freno técnico" a la creación y difusión inmediata y masiva de las imágenes de los crímenes, definiendo lo que se podía grabar y los crímenes que se podían cometer para la cámara, determinando así como limitando las dinámicas y prácticas sociales y criminales. El caso de la película *Peeping Tom* (1960) ilustra esa particularidad en la que el ensamblaje de todos esos actantes volvían *grabable* un crimen de manera que la cámara era un elemento constitutivo de éste, aunque con un propósito personal y documental, no mediático. El caso de *El último Tango en París*

(1972) mostraba la posibilidad de infligir violencia real para la cámara, mientras que *El estado de las cosas* (1982) generaba de nuevo la analogía entre empuñar un arma y una cámara como respuesta al peligro. Los actantes principales de este régimen escópico eran: la cámara de cine (cinematógrafo, 8mm, 16mm), el celuloide, las superficies de proyección, los laboratorios de revelado, los conocimientos técnicos necesarios, los cineastas, los actores, el público, la industria del entretenimiento, las familias o los estudiantes de cine, los perpetradores, las víctimas o los testigos.

4. La cámara de televisión

Las cámaras de televisión se basaban en la grabación en cintas electrónicas, lo que redujo los costos en comparación con el celuloide. La innovación clave fue el directo, donde el momento de la captura, el revelado y la visualización coincidían, lo que supuso fue fundamental para la inmediatez de la imagen y transformó la vida familiar y social al introducir en cada hogar el acceso al mundo a través de la pantalla del televisor. Aunque su infraestructura no era accesible individualmente, la televisión democratizó la aparición en pantalla para muchas más personas que el cine y convirtió la visibilidad y la celebridad en síntoma de éxito social, con mucha más independencia de los méritos para llegar a ser representado. Además, la industria televisiva se nutrió de la espectacularización de la violencia, el crimen, la muerte y empezó a representar en directo los conflictos bélicos. Películas como *Network* (1976) o *Videodrome* (1983) ya exploraban cómo la violencia era consumida y hasta *generada* para las cámaras, mientras que casos de suicidios ante las cámaras como los de Christine Chubbuck o Budd Dwyer contribuyeron a asentar las bases de una instrumentalización de la violencia para conseguir atención y visibilidad mediática. Los ensamblajes principales eran: la cámara de televisión, las cintas electrónicas, las redes de emisión, los periodistas, los presentadores, los espectadores masivos, las celebridades, los perpetradores, las víctimas y el deseo de visibilidad. Estos actantes se co-configuraron para crear una sociedad donde ser visto en pantalla se convirtió un valor cultural primordial, sentando las bases para la hipervisibilidad futura.

5. La videocámara

Las videocámaras supusieron un cambio material significativo: la grabación se hacía directamente en cinta electromagnética -lo que permitía registrar mucho más tiempo, con menos coste o el borrado inmediato de las imágenes-, se eliminaba la necesidad de un proceso de revelado externo, eran más manejables, requerían menos conocimientos técnicos para utilizarlas y habilitaban la posibilidad de ver las imágenes directamente en un monitor a través de un cable -la autoscopia en

directo-. Las videocámaras combinaron la tecnología de la televisión con la videograbadora, haciendo que la grabación de imágenes y sonido en un mismo soporte fuera accesible para un aficionado. Esta nueva materialidad evolucionó a la vez que aparecieron nuevas prácticas sociales y significados de la cámara. Se multiplicó la grabación de vídeos caseros y se amplió significativamente la cantidad de momentos tanto cotidianos excepcionales que quedaban grabados -como el ejemplo de la muerte televisada de Lady Di (1997) o *el vídeo de los Scorpions* (1995)-, precedente en términos representacionales de la era del *smartphone*. Empezó a usarse para denunciar situaciones de violencia -como en el caso de los Kayapó o de Rodney King- y facilitó la expansión de la videovigilancia y delegando en la cámara la capacidad de observación y registro continuo -por lo que se convirtió en un actante mediador en la prevención de la criminalidad o en la denuncia de las injusticias-. Sin embargo, se ha comprobado de qué modo su poder de disuasión podía desaparecer en situaciones de caos sociopolítico como en los disturbios de Los Ángeles de 1992 o durante el desastre del Huracán Katrina, pues se crearon situaciones donde la mirada (humana y tecnológica) perdió temporalmente su poder de corregir el comportamiento. El aparato ya no operaba eficazmente como un dispositivo de vigilancia y control *in situ* porque los actantes con los que tradicionalmente se aliaba para ejercer ese poder estaban debilitados o ausentes. La ineficacia de la cámara en estas situaciones -por los ensamblajes que se conforman en esas coyunturas- está relacionada con la falta de poder de disuasión del aparato en los crímenes compartidos en redes sociales -por la aparición e imbricación con otros actantes-.

En el ámbito del crimen, la videocámara posibilitó la idea de los *snuff movies* y de la grabación de crímenes, fenómeno que queda reflejado en películas de ficción como: *Henry, retrato de un asesino* (1986), *Benny's Video* (1992), *Historias del Kronen* (1995) y *Tesis* (1996). La ampliación de la posibilidad de grabación de minutos a horas era crucial para la verosimilitud de un largo plano secuencia de un asesinato; y la falta de necesidad de revelado posibilitó registrar crímenes sin que los vieran terceros. No es que la videocámara *causara* los snuff movies, sino que su materialidad y práctica de uso dentro de ciertos ensamblajes -en este caso clandestinos o configurados por el propio perpetrador y sus allegados- posibilitó y configuró este fenómeno. Hay que tomar en consideración que su tamaño todavía reducía las posibilidades de manejo por una sola persona sin utilizar un trípode a la hora de capturar su crimen, y las imágenes todavía no se podían difundir masivamente si no se enviaban a la televisión -lo que impidió, por ejemplo, la difusión de los vídeos que los autores de la matanza de Columbine habían grabado previamente-. En películas como *Kika* (1993) se comienza a atisbar la intención de grabar crímenes para vender las imágenes a los medios o para alcanzar reconocimiento y fama, como en *Copycat* (1995). En los ejemplos analizados se

muestra cómo las prácticas con la videocámara también representan distintos *ethos* individuales y colectivos -los *Scorpions,* los disturbios de los Ángeles (1992), *Henry, retrato de un asesino*, *El silencio de los corderos* (1991)*, Benny's Video*, *Historias del Kronen*, *Tesis, Kika* o *Copycat*. La coexistencia de la cámara como herramienta de vigilancia, denuncia y como instrumento en crímenes extremos ilustra su falta de significado fijo, cómo su agencia está siempre en relación dinámica con el entramado de actantes humanos y no-humanos que componen un ensamblaje social. Aparte de ello, se constata una creciente presencia de la cámara en la vida social y en sus representaciones fílmicas, convirtiéndose en un actante que configura cada vez más las tramas de ficción. Los ensamblajes eran: la videocámara, la cinta electromagnética regrabable, la videograbadora, el monitor, los cables, las motivaciones (vigilancia, denuncia, sadismo, dinero o visibilidad), los usuarios domésticos, los activistas, la policía, los perpetradores, las víctimas, los sistemas CCTV, los medios de comunicación tradicionales y sus audiencias.

6. La cámara digital

La cámara digital introdujo transformaciones materiales que alteraron de forma irreversible la relación con la imagen, la visibilidad del mundo y de los sujetos. Se eliminaron las limitaciones previas de cantidad de imágenes realizables en cámaras compactas, réflex -todavía desconectadas del ordenador y de la red- y webcams -conectadas directamente a la red a través del ordenador, pero limitando su movilidad precisamente por ello-. La inmediatez de la visualización en la propia pantalla de la cámara, sin necesidad de revelado externo o conexión con un monitor, fue un cambio paradigmático. El "control total" sobre el proceso de producción de la imagen regresó a manos del fotógrafo, democratizando una capacidad antes reservada a profesionales o amateurs especializados (Gómez Cruz, 2012, p. 205). Se hicieron todavía más manejables y fáciles de usar, lo cual masificó su uso -y se pudo utilizar en distintos conflictos bélicos como en Sri Lanka o Irak-. Ello fomentó la captura indiscriminada del mundo, donde todo merecía ser grabado, aunque no todo compartido, por lo que la selección de lo fotografiable se postergó al momento de compartir, que todavía se producía mayoritariamente después de la captura de la imagen. La emergencia de internet generó un "colapso contextual", donde lo grabado podía ser transportado a cualquier lugar y conservado para siempre (Wesch, 2009). La "era de la cámara" se consolida, con una vigilancia ubicua y la difuminación de lo público y lo privado, surgiendo un "exhibicionismo empoderador", donde los sujetos asumen un papel activo en la producción y circulación de imágenes, entendiendo el ser visto como un síntoma de poder y agencia, y ya no de vergüenza o de potencial sanción social (Koskela, 2004). La creciente disolución de lo público y privado y la falta de límite en la captura tuvo

consecuencias en la criminalidad, como en el caso de las torturas de Abu Ghraib que mostraba, además un *ethos* contextual de violencia normalizada y ejercida para la cámara. En *As bestas* (2022), el protagonista utiliza la cámara para denunciar la injusticia que está sufriendo, pudiendo esconderla fácilmente por su reducido tamaño, pero limitando la difusión de esas imágenes al tener que descargarlas en su ordenador -si hubiera podido transmitir su agresión en directo como es posible con el *smartphone*, quizá todo habría sido diferente-.

Con el mayor acceso a la visibilidad de los nuevos medios se constata un aumento de la relación entre cámara, crimen y búsqueda reconocimiento que se había inaugurado con la videocámara. Ejemplos de ello son casos como el de Luka Magnotta, un perpetrador que buscó activamente la visibilidad a través de la grabación y difusión digital de sus actos criminales -consiguiendo que se realizara una serie documental sobre su figura, *Don't fuck with Cats* (2019)-; o las películas *15 minutos* (2001) o *Nightcrawler* (2014), cuyos protagonistas buscan la fama o la riqueza a través de la comisión de crímenes para grabarlos, conscientes de su potencial impacto mediático -aunque en estos dos últimas seguía siendo necesaria la mediación de la televisión para la difusión de las imágenes-. En estos casos, la presencia de la cámara y su nueva materialidad se convierten en un actante fundamental de los crímenes, afianzándose la idea de que la cámara no solo registra, sino que cataliza y transforma las interacciones y convierte las acciones individuales en un espectáculo global. Los ensamblajes son: la cámara digital (compactas, réflex, webcams), las tarjetas de memoria, los ordenadores, internet, el correo electrónico, los servicios de mensajería, las plataformas online (sitios web, foros), los medios de comunicación (que compran las imágenes), la audiencia global (potencialmente ilimitada), perpetradores, víctimas, testigos, y el deseo de fama.

7. Cámaras integradas en *smartphones*

El advenimiento del *smartphone* ha sido catalogado como una de las disrupciones tecnológicas más rápidas de la historia, consolidando en la vida cotidiana un objeto plano, pequeño, manejable y con pantalla táctil. Este objeto integra las capacidades de un ordenador de alta capacidad de procesamiento y almacenaje, la telefonía móvil con acceso permanente a la red y una o varias cámaras (frontal y trasera). Esta convergencia material confiere al *smartphone* un carácter ubicuo con capacidad de producir, procesar, editar y distribuir imágenes. Su configuración facilita enormemente la captura de imágenes sin requerir conocimientos técnicos, permitiendo una expansión exponencial en la cantidad de fotos y vídeos que se pueden tomar, superando las capacidades de las cámaras digitales tradicionales al eliminar la necesidad de tarjetas de memoria externas. El proceso de difusión se agiliza drásticamente, permitiendo compartir contenido

directamente en redes sociales en cuestión de segundos o incluso en directo; una inmediatez que ha sido identificada como una de las principales atracciones de la fotografía móvil. La ubicuidad del *smartphone* y su cámara ha reconfigurado la escala de lo visible y lo representable -lo cual se ha multiplicado al aliarse técnicamente con tecnologías como los drones-cámara, como muestran películas como como *Fall* (2022) o *Les Misérables* (2019)-. La práctica social de la fotografía ha evolucionado desde la captura de momentos excepcionales y rituales, hacia el registro de cualquier momento cotidiano, siendo ahora lo habitual que un accidente o una muerte quede registrado por una cámara. En este nuevo paradigma, todo puede ser capturado y cualquiera puede compartir cualquier momento.

Dichas características técnicas han habilitado y transformado prácticas sociales con la cámara que ya existían. La integración de cámaras en los *smartphones* ha modificado los mecanismos de vigilancia. Los ciudadanos, ahora dotados de un dispositivo de grabación omnipresente, pueden registrar y compartir rápidamente comportamientos anómalos, disuadiendo crímenes o facilitando la captura y condena de delincuentes. Ello ha propiciado materialmente la *sousveillance*, o vigilancia entre iguales. Paralelamente a su uso en la vigilancia, el *smartphone* se ha consolidado como un potente instrumento de denuncia. Su movilidad y capacidad de transmisión instantánea lo han convertido en una herramienta fundamental para movimientos sociales y ciudadanos que buscan exponer injusticias. Los casos de brutalidad policial, como los asesinatos de George Floyd, Jacob Blake o Nahel Merzouk, grabados por testigos con sus *smartphones* y viralizados instantáneamente en redes, han provocado reacciones ciudadanas históricas y contradicho versiones oficiales. En la ficción, series como *Years and Years* (2019) o películas como *Emma y el jaguar negro* (2024) muestran cómo el *smartphone* se inserta en las narrativas como un elemento que, gracias a sus capacidades técnicas, documenta, media y activa respuestas sociales -el caso "negativo" de ello sería la escena de la película *La semilla de la higuera sagrada* (1994) en la que, sin conectividad, el *smartphone* pierde parte de su agencia-. La era del *smartphone* también ha transformado la representación de los conflictos bélicos. En guerras como la de Ucrania o el genocidio en Gaza, los ciudadanos y soldados utilizan sus teléfonos para documentar los eventos, difuminando la línea entre el periodismo profesional y el reportaje ciudadano. Los *smartphones* también pasan a ser parte de los atentados terroristas o las matanzas de instintos -representado en la película *Domino* (2019), donde los terroristas montan estos dispositivos en sus fusiles para grabar y difundir el directo sus ataques-.

También aparecen toda una suerte de nuevas prácticas sociales: peligrosos *challenges* y *pranks* para ser grabados y compartidos, las muertes por realizar un selfi, el "efecto espectador" con cámara

-grabando en lugar de actuar-, grabar antes de huir o protegerse en situaciones de peligro, con decenas o cientos casos reales de estos sucesos. Las representaciones fílmicas en *Nerve* (2016)*, Fall* (2022) o *True Detective* (2024) ilustran a su vez estos fenómenos y los ensamblajes socio-técnicos que se conforman en ellos para que estas situaciones se puedan dar, pues son las propiedades materiales y técnicas del *smartphone* las que habilitan y catalizan la proliferación y extremización de estas tendencias. La capacidad de llevar la cámara en todo momento hace que el dispositivo esté siempre disponible para capturar cualquier situación, por inesperada o peligrosa que sea, superando las limitaciones de cámaras anteriores. La posibilidad de transmitir instantáneamente vídeos en directo o compartir fotos en segundos directamente a través de plataformas integradas elimina los "frenos técnicos" del pasado, metamorfoseando la naturaleza del acto y haciendo que la grabación y la difusión sean casi simultáneas.

La cámara como objeto recurrente en agresiones físicas, sexuales, homófobas o transfobas, demuestran cómo este dispositivo se convierte en un agente que no solo registra, sino que actúa y agrava las agresiones, revelando el *ethos* colectivo e individual. En casos como el de Anthony Anderson, "La Manada" o el de Giséle Pelicot la cámara no es un mero testigo, sino un actante con agencia que configura el delito mismo. Ello queda patente también en producciones como *The Brave One* (2007) o *Guns Akimbo* (2019), donde la cámara es un actor fundamental de las agresiones y asesinatos. Estas nuevas prácticas sociales con la cámara siguen revelando distintos *ethos* sociales, algunos ya existentes, y otros emergentes, como la búsqueda de visibilidad a toda costa, cuya manifestación más radical son los crímenes compartidos. Los principales actantes humanos y no-humanos que se ensamblan en el régimen escópico del *smartphone* se expondrán en el siguiente apartado.

3.6.2 LOS CRÍMENES COMPARTIDOS COMO ENSAMBLAJES SOCIO-TÉCNICOS

Se propone a continuación un análisis socio-técnico del fenómeno emergente de los crímenes grabados y compartidos. Este planteamiento tiene como objetivo comprender cómo se configuran estos delitos a partir de redes complejas de asociación entre actantes humanos y no-humanos. Siguiendo los preceptos de la Teoría del Actor-Red de Bruno Latour, se ha dejado de lado la explicación causal -que atribuye estos eventos exclusivamente a motivaciones individuales o a determinaciones tecnológicas- para adoptar una perspectiva *simétrica*, en la que la agencia y "lo social" emergen de ensamblajes heterogéneos (Latour, 1998, 2008). En este sentido, la cámara no ha sido entendida como un dispositivo neutro ni como una mera extensión de la voluntad humana, sino como un actante con agencia, cuya presencia reconfigura profundamente las prácticas sociales, pues "los no-humanos también actúan, desplazan metas y contribuyen a su redefinición" (Latour, 1998, p. 262). La revisión de la genealogía semiótico-material de la cámara ha aportado claves significativas sobre la transformación de los ensamblajes socio-técnicos a través del tiempo, necesarias para entender la especificidad de la era del *smartphone* a través de su síntoma más extremo: los crímenes compartidos. En los casos expuestos, su utilización está directamente relacionada con la materialidad del *smartphone*: prácticamente todos estos crímenes se graban en formato vertical -una forma de representación específica de este aparato-, permite el manejo simultáneo de un arma -lo cual no ocurría en el pasado- y, especialmente, habilita la grabación y difusión instantánea.

Confesiones Compartidas Antes del Crimen

Los perpetradores deciden grabar y difundir sus intenciones criminales con antelación a la comisión de los actos. Este acto no es meramente un registro pre-crimen, sino una *performance* cuidadosamente orquestada. La cámara digital, y posteriormente la integrada en el *smartphone*, se convierte en un actante que posibilita y estructura una puesta en escena espectacular. Los criminales, al dirigirse directamente al objetivo, delegan en la cámara la capacidad de proyectar su narrativa, de articular su frustración y de asegurar una visibilidad póstuma que, sin este dispositivo, sería inalcanzable.

Confesiones Compartidas Después del Crimen.

Aquí, el acto de compartir las imágenes o confesiones ocurre una vez consumado el delito. A diferencia de la categoría anterior, la cámara opera como un instrumento de auto-incriminación después de los hechos, aunque su uso está imbuido de una jactancia que desafía la lógica de la ocultación criminal. La cámara, como actante, no solo documenta el delito, sino que en este contexto, sus imágenes se convierten en un *trofeo* o una *prueba* exhibida por el propio perpetrador. La instantaneidad de la captura y la facilidad de difusión de los *smartphones* permiten que esta exhibición ocurra casi de inmediato.

Crímenes Compartidos por Impulso

Esta categoría es particularmente ilustrativa de la omnipresencia de la cámara en la vida cotidiana. Las imágenes se graban y difunden de manera impulsiva, a menudo sin una planificación previa para la difusión, transformando incidentes que podrían haber permanecido en la esfera privada en eventos públicos y notorios. Casos como las novatadas universitarias o la exhibición de narcotraficantes demuestran cómo la cámara puede desvelar y, a la vez, sancionar conductas que antes gozaban de impunidad. La cámara, en tanto actante, se encuentra a mano en cualquier momento y lugar gracias al *smartphone*. La práctica social aquí es la de una transparencia a la que los usuarios se han habituado, donde lo que antes era oculto ahora se exhibe, una "cultura del *oversharing*". El *ethos* revela una frontera desdibujada entre lo público y lo privado, y una valoración de la visibilidad instantánea que, en sus manifestaciones más extremas, eclipsa la conciencia de las consecuencias legales o morales.

Crímenes Cometidos para Ser Compartidos.

Aquí, el acto criminal se concibe y se ejecuta con la difusión en línea como un componente intrínseco. La cámara no es un elemento incidental, sino una condición estructural del delito. La finalidad es que el crimen sea una "performance" dirigida a una audiencia. La cámara se erige como un actante central en la coreografía del crimen, influyendo directamente en la intencionalidad del acto. La facilidad de grabación y difusión que ofrecen los *smartphones* permite que la voluntad de representación se materialice de manera inmediata.

Crímenes Cometidos en Directo

La máxima expresión del crimen compartido son los difundidos en directo. Una de las peculiaridades del directo es su carácter impredecible. A diferencia de los medios de comunicación de masas, que elegían cuidadosamente aquello que mostraban, el volumen de información en redes

es tal que resulta imposible filtrar toda la información que se comparte, especialmente si sucede en directo, con miles de vídeos transmitiéndose simultáneamente. Los usuarios pueden denunciar los crímenes mientras ocurren, o las plataformas pueden eliminar el contenido una vez publicado, pero los estragos suelen ser ya irremediables y miles de personas habrán ya visto, descargado o compartido los vídeos -volviéndose cómplices virtuales del crimen-. La dificultad para filtrar este contenido coincide con la propia naturaleza del directo: no hay selección para la cámara salvo el ángulo, no hay montaje -como ocurría en *Tesis*, donde pese a que una de las características del *snuff movie* es el plano secuencia, los momentos en los que la víctima pronunciaba el nombre del asesino habían sido cortados-, transmitiendo todo lo que ocurre ante la cámara. Así, los vídeos en directo son el mejor reflejo del nuevo paradigma de la cámara en la era del *smartphone*: todo se graba y comparte simultáneamente; la falta de límites invita a compartir tanto la vida banal como el crimen.

Puesto que el material compartido tiene una recepción simultánea en lugares lejanos, el hecho de ser grabado en directo implica, necesariamente, una voluntad de que el contenido sea visualizado en tiempo real: se perpetra el delito cuando ya hay personas conectadas o porque se desea que haya todavía mayor cantidad de espectadores. Muchos de los criminales que se han estudiado en este trabajo manifestaron, directa o indirectamente, su voluntad de hacerse famosos gracias a sus crímenes, y han encontrado en la cámara del *smartphone* o en las *GoPro* conectadas a la red las herramientas ideales para conseguir esa notoriedad. Aunque algunos de ellos se quitaron la vida después de perpetrar sus delitos, el hecho de transmitirlos en directo les permite garantizar su legado audiovisual (Bender, 2017), ya que estos vídeos se viralizan rápidamente, llegando a cosechar cientos de miles de visitas.

Examinar los crímenes compartidos implica, por tanto, analizar cómo ese acto de grabar y difundir se configura y se vuelve posible gracias a la acción combinada de múltiples actantes humanos y no-humanos. Como elementos en común en las asociaciones socio-técnicas de los crímenes compartidos catalogados se pueden incluir:

1. La cámara integrada en el *smartphone*, específica por su ubicuidad, portabilidad, conectividad, la posibilidad de tomar imágenes ilimitadas y la integración en ella de plataformas de difusión global de contenido.

2. El perpetrador, cuyas motivaciones se entrelazan con el deseo de visibilidad, reconocimiento o supervivencia simbólica (Epígrafe 3.73: "¿Por qué compartir un crimen?").

3. La víctima, cuya presencia es instrumentalizada por el crimen.

4. El arma utilizada por el perpetrador.

5. La fotografía o el vídeo del crimen.

6. La audiencia, que no es pasiva: observa, comenta, denuncia, comparte.

7. Las redes sociales e internet, que operan como plataformas de difusión y archivo, reconfigurando la escala de lo visible.

8. El software y las aplicaciones de los *smartphones* que permiten grabar, editar o transmitir el crimen en tiempo real.

9. La materialidad de los soportes y dispositivos de visualización que alojan y vehiculizan la imagen.

10. La infraestructura de conectividad (redes móviles, datos, servidores), que materializa la posibilidad misma de compartir globalmente en segundos.

11. Los Códigos Penales y legislaciones sobre el crimen de cada país, como las pioneras "Posting and Boasting Laws" en Australia.

12. Las políticas públicas de las plataformas digitales, que definen los límites de lo que se puede compartir.

13. Los algoritmos de censura, que filtran o permiten la circulación de imágenes en función de criterios programados por las plataformas.

14. Los trabajadores de moderación de contenido, cuya labor constituye una barrera humana ante la difusión de imágenes violentas.

15. Las autoridades judiciales y policiales, que actúan sobre la grabación como evidencia, otorgándole valor probatorio a las imágenes.

16. Los medios de comunicación tradicionales, que resignifican y redistribuyen el crimen al transformarlo en noticia.

17. El contexto sociocultural, con sus estructuras de poder, mandatos de género, racialización y el imperativo de visibilidad.

18. Las acciones delegadas hacia el futuro, como la anticipación de la fama aunque sea póstuma.

19. Los referentes culturales o ficcionales, como películas o casos previos que modelan la forma del crimen como representación.

Este enfoque permite pensar los crímenes compartidos no como desviaciones de la norma ni como efectos colaterales de un "mal uso de la tecnología", sino como ensamblajes socio-técnicos que deben *darse* para que un crimen *pueda concebirse* para ser compartido y se cometa para tal propósito. Al adoptar una genealogía semiótico-material del dispositivo, esta investigación ha desplazado la pregunta causal por un mapa de asociaciones: no se trata de si la cámara causa el crimen, sino de cómo múltiples elementos -tecnológicos, humanos, socioculturales- se ensamblan en una red que hace pensable, posible y compartible un crimen. Estas tecnologías se convierten en actantes esenciales durante la comisión de los crímenes y su utilización revela una *nueva práctica de integración social* perteneciente a un nuevo *ethos,* en el que la pulsión por grabar y compartir en la actualidad se situaría por encima de la vida ajena o incluso la propia. En el siguiente apartado se proponen tres perspectivas de análisis del actante no-humano de la motivación de compartir estos crímenes.

3.7 ¿POR QUÉ COMPARTIR UN CRIMEN?

Los ejemplos analizados han mostrado incidentes de personas que han muerto o podrían haberlo hecho tomándose un selfi, o grabando durante un atentado mientras huían. En los crímenes compartidos, al difundir imágenes de crímenes con sus rostros o desde sus perfiles personales de redes sociales, estas personas pueden acabar más fácilmente en la cárcel. Por lo que es necesario plantearse: ¿qué puede ser más importante que la libertad o la propia vida? Distintos autores han provisto respuestas a esta pregunta.

Majid Yar (2012) identifica una "voluntad de representación" en ellos, intrínsecamente ligada al deseo de ser visto y reconocido en el espacio digital. En lugar de preguntarse si los medios incitan al crimen, este autor invita a pensar cómo la posibilidad de "autorrepresentarse" ante una audiencia puede estar vinculada al surgimiento del comportamiento delictivo en la era digital.

Drouin y Miller (2015) relacionan una mayor tendencia a este tipo de conductas con usuarios que comparten en exceso su vida en redes, así como una mayor prevalencia en individuos jóvenes con trastorno de personalidad antisocial y trastorno límite de la personalidad.

Surette (2015) vincula lo que denomina "performance crimes" -crímenes performativos- al cambio cultural de la audiencia como observadora pasiva a la audiencia como participante performativa, así como a la aceptación social de la omnipresencia de la vigilancia -lo cual estaría detrás de la creciente exhibición de comportamientos que hasta ahora eran privados-.

Para Bender (2017) estos actos no solo buscan causar un daño físico, sino también generar un impacto visual y simbólico con su difusión -facilitada por los nuevos medios-, asegurando un "legado" visual a sus perpetradores.

Para Yardley (2017) compartir imágenes o confesiones de crímenes se inscriben en "representaciones más amplias del yo" de estos individuos, por lo que sus actos no son extraños o aberraciones puntuales sino fracciones de patrones de comportamiento arraigados, una continuidad en su conducta; de igual manera que no cambian repentinamente de personalidad al matar, tampoco lo hace su comportamiento con los nuevos medios de difusión.

Partiendo de la información recogida a través de los casos analizados, y con el propósito de profundizar en las posibles motivaciones detrás de los crímenes compartidos -nuevos actantes potenciales-, se proponen varios niveles de análisis de estos comportamientos: individual, estructural y existencial. Estas perspectivas suponen diferentes marcos interpretativos para acercarse a la misma realidad: arriesgar la libertad y la vida por cometer un crimen y compartir las imágenes.

En las tres perspectivas se tiene en cuenta la necesidad de ser visto y el ensamblaje de la cámara-*smartphone* como herramienta para conseguir esa mirada.

3.7.1 PERSPECTIVA INDIVIDUAL

En una primera lectura, un crimen compartido en redes se puede poner en relación con las conductas narcisistas que muchos autores identifican como propias de la sociedad actual, con la compulsión constante por fotografiarse y mostrarse al mundo. Una obra seminal respecto al narcisismo contemporáneo es *La cultura del narcisismo* de Christopher Lasch (1979/1991), quien analiza sincrónicamente multitud de procesos históricos y sociales para comprender el mundo de finales del siglo XX. Lasch recurre a la idea psicoanalítica del narcisismo secundario[143] para describir la mentalidad de su tiempo:

> En una sociedad narcisista -una sociedad que otorga cada vez más prominencia a los rasgos narcisistas y que los alienta-, la devaluación cultural del pasado no solo refleja la pobreza de las ideologías predominantes, que han perdido su asidero en la realidad y abandonado el intento de controlarla, sino la pobreza de la vida interior del propio narcisista (Lasch, 1991, p. 17).

Desde el inicio de la Modernidad, el abismo entre pasado y futuro no ha hecho más que abrirse (Koselleck, 2007), y ahora se cuenta con muchas menos claves que antes para descifrar la realidad cotidiana. Ya no se vive en un mundo en el que el conocimiento era el mismo para los abuelos que para sus nietos, por lo que se genera "la sensación de vivir en un mundo donde el pasado no es una guía para el presente, y el futuro se ha vuelto completamente impredecible" (Lasch, 1991, p. 95). Por otra parte, el capitalismo y las consecuencias más negativas de los avances científicos y tecnológicos -como la bomba atómica o la crisis climática- están amenazando la supervivencia global y "todo el mundo vive hoy en un mundo riesgoso, del cual existe escasa escapatoria" (Lasch, 1991, p. 94), pues el conocimiento y el confort material no ha generado más felicidad sino todo lo contrario: se han creado nuevos e innecesarios riesgos (Beck, 2019) y multiplicado el sufrimiento psíquico (Han, 2017). Según Lasch, esto ha llevado a una falta de confianza en la autoridad y en los líderes que han conducido a la sociedad por este camino. Sumado a esto, "la creencia en que la sociedad no tiene futuro, que implica una percepción realista de los peligros que la acechan, incorpora al mismo tiempo la ineptitud narcisista para identificarse con la posteridad o para sentirse parte del flujo histórico" (Lasch, 1991, p. 75). Pues "cuando el futuro se vuelve amenazante e incierto, únicamente los tontos posponen para mañana la diversión de que podrían disfrutar hoy. Un

[143] En psicoanálisis se define el narcisismo secundario de la siguiente manera:
"Socialmente, la personalidad narcisista se caracteriza por mostrarse como una persona muy segura, sabedora de lo que quiere y completamente resuelta. Pero en realidad, con ello el narcisista está camuflando su vacío interno, su carencia real de autoestima y la poca capacidad que tiene para poner en acción habilidades de relación con el otro. Los narcisistas son excesivamente individualistas, necesitan mirarse continuamente en el espejo de los demás para saber quiénes son, y si descubren una pésima imagen de ellos mismos, se ven en la necesidad de ocultarla. Desarrollan entonces en compensación una imagen artificialmente sobrevalorada, lo que suele ocasionar un deterioro de sus relaciones sociales como consecuencia de su pretenciosidad y necesidad constante de admiración" (Luz Forte, 2014, p. 4).

cambio profundo en nuestra percepción del tiempo ha trastocado los hábitos laborales, los valores y nuestra definición del éxito" (Lasch, 1991, p. 78). Esto ha cristalizado en un individualismo extremo, en una competición constante a modo de "guerra de todos contra todos" y donde la búsqueda de la felicidad se convierte en la "preocupación narcisista por el yo" (Lasch, 1991, p. 16).

La gratificación inmediata guarda una estrecha relación con el consumo y su promoción como estilo de vida, temas que Lasch también analiza. Si "la atrofia de antiguas tradiciones de autosustento ha erosionado la competencia en una esfera tras otra de lo cotidiano y ha convertido al individuo en dependiente del Estado, de las grandes corporaciones y otras burocracias" (Lasch, 1991, p. 28), el consumo lleva esa dependencia de sustento emocional a otro nivel. El trabajador, en lugar de luchar por sus derechos, ahora encuentra cierta satisfacción para su vacío y malestar en el consumo de pseudonecesidades, que se convierten en una "alternativa a la protesta o la rebelión" (Lasch, 1991, p. 101). Pero esto no hace sino aumentar su vacío, pues se "subordina la posesión en sí a la apariencia y estima el valor de cambio como la capacidad de una mercancía de otorgar prestigio: la ilusión de la prosperidad y el bienestar" (Lasch, 1991, p. 100). En el siglo XIX se "medía el logro, no por oposición al de otros, sino comparándolo con un ideal abstracto de disciplina y abnegación" en el que la competencia era "apenas relevante" (Lasch, 1991, p. 83). Pero, una vez comienza el XX, se impone la voluntad de triunfar sobre los otros, compitiendo entre iguales por la aprobación de los superiores. Si en el XIX había que "cultivar el yo", adiestrando la mente y el cuerpo, desarrollando el carácter, ahora el progreso depende de la confianza en uno mismo, de la iniciativa y la energía emprendedora: "el líder de la industria dio paso al hombre confiable, al maestro de la buena impresión. Se advertía a los hombres jóvenes que debían saber venderse para tener éxito" (Lasch, 1991, pp. 82-83) Así, las apariencias y las imágenes ganadoras pasaron a ser más relevantes que "el desempeño, la atribución bastante más que los logros". Pero si el yo "consiste en poco más que en la imagen propia reflejada en la imagen de los demás" (Lasch, 1991, p. 84), ello desembocaría en lo que Lasch denomina "el eclipse del logro"; es decir ya no importan cuáles son los medios para tener éxito, ni siquiera haberlo alcanzado realmente, pues "nada tiene más éxito que la apariencia del éxito" (Lasch, 1991, p. 84):

> En una sociedad en la que el sueño del éxito ha sido despojado de toda significación que trascienda, los hombres no disponen de ninguna vara, aparte de los logros ajenos, para medir sus propios logros. La autoestima depende del reconocimiento y la aclamación públicos, y la calidad de esa aprobación ha sufrido importantes cambios" [...] Lo que un hombre hace en concreto importa menos que el hecho de "lograrlo". En tanto la fama sigue dependiendo de realizar hazañas notables, aclamadas biografías y textos de historia, la celebridad -la recompensa de quienes proyectan una fachada vivaz o agradable o atraen de algún otro modo la atención sobre sí mismos- es exaltada en los medios noticiosos (Lasch, 1991, pp. 84-85).

Sherry Turkle (2017) actualiza las ideas de Lasch sobre el narcisismo en el contexto digital, pero ya no entendiéndolo como una sociedad basada en el egoísmo patológico, sino compuesta de

sujetos con una comprensión débil de sí mismos que buscan constantemente validación externa a través de las nuevas tecnologías. De este modo, en el mundo de las redes sociales los logros o la validación se habrían convertido en la acumulación de seguidores y *likes* como fin intrínseco, independientemente de la manera de alcanzarlos. Como lo único importante es tener un público, los individuos llegarían incluso a visibilizar sus crímenes con el propósito de aparecer en las noticias y alcanzar la fama para satisfacer sus necesidades narcisistas; una de las más catastróficas consecuencias del exhibicionismo empoderador y de la disolución de las fronteras de lo público y lo privado que Koskela (2004) había identificado en los albores de la era digital. De este modo, la cámara del *smartphone* -conectado permanente e instantáneamente a todo el planeta- se convierte en la plataforma material perfecta para la difusión de estas imágenes:

> Pese a sus ocasionales ilusiones de omnipotencia, la autoestima del narcisista depende de otros. No puede vivir sin una audiencia que lo admire. Su liberación aparente de nexos familiares y constreñimientos institucionales no lo es al punto que le permita sostenerse solo ni gozarse en su individualidad. Por el contrario, ella contribuye a su inseguridad, que solo consigue superar si ve su "grandioso self" reflejado en la atención que los demás le brindan o adhiriendo a quienes irradian celebridad, poder y carisma. Para el narcisista, el mundo es un espejo (Lasch, 1991, p. 29).

3.7.2 PERSPECTIVA ESTRUCTURAL

Aunque la lectura individualista puede ser acertada, también puede resultar patologizante y obviar las circunstancias sociales de los sujetos en la actualidad. Con el objetivo de enmarcar desde una perspectiva estructural el hecho de grabar y compartir un crimen se recuperará el marco teórico del Trabajo de Fin de Máster titulado *Crímenes compartidos en redes sociales: la visibilidad como nuevo sueño americano* (Fernández Santa Cecilia, 2018). En ese trabajo analizaba varios casos de crímenes compartidos desde la óptica de la teoría criminológica denominada *Institutional Anomie Theory,* desarrollada por los criminólogos Steven F. Messner y Richard Rosenfeld en su libro *Crime and the American Dream* (2007). Estos autores recuperan y actualizan la *Teoría de la Tensión* de Robert K. Merton (2002) para intentar explicar las altas tasas de criminalidad en Estados Unidos, generando una de las teorías criminológicas más sólidas de las últimas décadas. Su argumento consiste en plantear que los altos índices de criminalidad en este país son producidos por la propia organización de la sociedad estadounidense.

La sociedad estaría compuesta por distintas instituciones sociales: política, economía, educación, familia, religión o medios de comunicación, cada cual encargada de unas determinadas funciones (Giddens, 1984). Messner y Rosenfeld plantean que la economía se habría convertido en la institución social hegemónica, transformando al resto de instituciones desde sus reglas y formas de funcionar, desequilibrando así a la sociedad y convirtiendo la persecución de metas pecuniarias en el objetivo vital de personas, empresas o gobiernos. El excesivo énfasis en conseguir alcanzar la meta, así como la falta de hincapié en la forma de llegar a ella, conduce a los individuos a innovar en las vías para ajustarse al ideal social de la acumulación de riqueza, contribuyendo a la criminalidad.

Messner y Rosenfeld distinguen cuatro valores fundamentales del sueño americano: el éxito, el fetichismo del dinero, el individualismo y la universalidad. En primer término, los autores identifican una fuerte orientación cultural hacia el éxito. Se insta a las personas a hacer algo de sus vidas, a tener metas y a trabajar duro para conseguirlas, por lo que el éxito se convierte en la forma de medir el valor de una persona (Messner & Rosenfeld, 2007, p. 69). Debido al valor que se concede al éxito, no llegar a él implica no tener valor para la sociedad, forzando su obtención a cualquier precio: “no importa cómo se juegue el juego, sino si se gana o se pierde” (Messner & Rosenfeld, 2007, p. 69)[144]. En segundo término, el éxito en la sociedad estadounidense se relaciona, exclusivamente, con la acumulación de un caudal económico, lo que denominan el fetichismo del

[144] “It’s not how you play the game; it’s whether you win or lose”.

dinero (Messner & Rosenfeld, 2007, p. 70). Como siempre se puede tener más dinero, su persecución no conoce pausa alguna, lo que provoca la intención de obtenerlo utilizando cualquier medio a disposición. En tercer término, el valor otorgado al individualismo se termina convirtiendo en una obsesión que incrementa la tendencia general hacia la anomia, pues en Estados Unidos "existe un compromiso profundo con los derechos individuales y la autonomía personal" (Messner & Rosenfeld, 2007, p. 69)[145]. Para cosechar el éxito se exhorta a llegar solos a él, provocando que los iguales se conviertan en competidores y rivales: "la exaltación de la competencia individual, que promueve la ambición y la movilidad social, tiende a disgregar a los individuos y debilitar el sentido de comunidad" (Messner & Rosenfeld, 2007, p. 8)[146]. La intensa competición lleva así a dejar de lado las restricciones y normas cuando éstas interfieren con la realización de la meta personal; así, estos factores exhortan a utilizar cualquier medio necesario para alcanzar el éxito (Messner & Rosenfeld, 2007, pp. 69-70). El cuarto y útlimo valor es la universalidad, la cualidad democrática de las metas en la sociedad estadounidense: "con escasas excepciones, todos los individuos son incentivados para aspirar al ascenso social, y todos están sujetos a ser evaluados en función de sus logros individuales" (Messner & Rosenfeld, 2007, p. 69)[147]. De esta forma, igual que todos pueden soñar con el éxito, el fracaso es también universal: "la condición de desigualdad económica se equipara fácilmente con el fracaso, y por extensión, con la falta de mérito o valor personal" (Messner & Rosenfeld, 2007, p. 9)[148].

En la actualidad, se podría hablar de un panorama institucional desequilibrado por la preeminencia de los medios de comunicación, internet y las redes sociales; repitiendo el esquema que se había dado previamente con la economía como institución social hegemónica. Si antes se generaban altas tasas de criminalidad por el énfasis en la acumulación de capital, ahora estaría ocurriendo algo similar con el alcance de la nueva meta social: la visibilidad. Esta nueva meta o *ethos* social se ajustaría a los cuatro parámetros establecidos por Messner y Rosenfeld con relación al dinero.

En primer lugar, la visibilidad como síntoma de éxito ha sido una cuestión ya analizada en distintos apartados de esta investigación. Hoy día, la fama se convierte en el "más valioso objetivo vital" (Zafra, 2018, p. 85); o, dicho de otra manera, "existir en la mirada de los demás, convertirse

[145] "Deeply committed to individual rights and individual autonomy".
[146] "The glorification of individual competition, which fosters ambition and mobility, drives people apart and weakens the sense of community".
[147] "With few exceptions, everyone is encouraged to aspire to social ascent, and everyone is susceptible to evaluation on the basis of individual achievements".
[148] "The status of being economically 'unequal' is readily equated with being unsuccessful and, by extension, unworthy".

en imagen, pasar al otro lado de la pantalla" sería la última prueba de una existencia exitosa (Augé, 2011, p. 46).

En segundo lugar, en cuanto al fetichismo se refiere, se podría hablar ahora del *fetichismo de la visibilidad.* En relación a ello, la socióloga Nathalie Heinich (2012) acuñó el concepto de "capital de visibilidad" pues, como el dinero, la visibilidad se puede acumular y medir -por ejemplo, por el número de imágenes y menciones en los distintos medios de comunicación y redes sociales-.

En tercer lugar, el individualismo habría seguido siendo un valor dentro del capitalismo tardío y en el contexto digital hipercompetitivo; la visibilidad asociada al rostro y nombre sería también una cuestión en esencia individualista:

> No sería exagerado sugerir que, en la configuración actual de la sociedad mediatizada, 'ser' es 'ser visto' -se existe como un sujeto socialmente reconocible (y digno o notable) mientras se esté disponible y se sea visible a otros a través de la representación mediada. Este imperativo genera, efectivamente, una voluntad de representación generalizada, pues se induce y seduce culturalmente a los individuos a afirmar su individualidad y buscar el reconocimiento social (ser alguien) a través de la representación mediada (Yar, 2012, p. 6).[149]

En cuarto y último lugar, se destaca el rasgo más importante: la universalidad, pues no es sino con la aparición de las redes sociales que la visibilidad puede convertirse en una verdadera aspiración e impregnarse de la universalidad democrática del sueño americano. En este sentido, si este sueño era antes una promesa localizada en el territorio estadounidense, la globalización y el alcance planetario de las redes sociales han provocado que la visibilidad se constituya como una meta global, a la que todo el mundo podría, en principio, acceder. Así, internet se consolida como la nueva tierra de oportunidades -fenómeno que se puede relacionar con lo que algunos autores han denominado "economía de la atención" (Wu, 2020)-. Si bien las redes han democratizado la posibilidad de llegar a la visibilidad, éstas no garantizan el acceso a la visibilidad en sí. Nada ni nadie asegura el conseguir ser visto por una gran audiencia, y solo se proveen las herramientas técnicas para que todo el mundo parta de un lugar *a priori* similar. Pero, si por un lado se universaliza, por el otro no se garantiza llegar a la meta. A este respecto se pueden rescatar las lúcidas reflexiones de Sayak Valencia en *Capitalismo Gore* sobre la ilusión de igualdad en el capitalismo:

> La globalización propone que todos somos iguales a través de las ventanas del consumo y del ciberespacio. Esta igualdad se reduce a que todos compartimos las mismas posibilidades de desear lo mismo. Sin embargo, incluso en este sistema de nivelación abstracta late siempre la diferencia entre el desear y el poder tener (Valencia, 2010, p. 208).

---

[149] "It would not be overly dramatic to suggest that, in the present configuration of mediatized society, 'to be' is 'to be seen' -one exists as a socially recognizable (and noteworthy) subject insofar as one is available and visible to others through mediated representation. This imperative effectively generates a widespread will-to-representation, as everyday individuals are induced, seduced and culturally propelled to assert their selfhood and seek social recognition ('to be somebody') through mediated self-presentation".

El hecho de que todos podamos potencialmente ser visibles a través de la cámara integrada en el *smartphone* provoca una competición atroz en el panorama virtual. Las redes sociales se convierten así en terreno de batalla por la visibilidad: como todas las personas parten del mismo lugar y desean llegar a la misma meta, la competencia no puede ser mayor y genera una gran desigualdad: "la desigualdad en el reconocimiento es una de las formas más simples y fundamentales de desigualdad" (Heinich 2012, p. 42)[150]. Para Regis Debray (1994), en las democracias mediáticas, la desigualdad no solo se manifiesta en quién puede emitir contenidos, sino también en quién logra ser visto. Existe una élite visible -los "nuevos nobles"- que tiene acceso a las pantallas y emite opiniones influyentes, mientras que la mayoría permanece invisible, sin reconocimiento público. Esta diferencia de visibilidad establece una nueva jerarquía social. Aunque el sistema democrático busca canalizar los conflictos, existe el riesgo de una fractura social si la exclusión mediática genera una rebelión de los "anónimos" contra las figuras públicas, una especie de "revuelta de las sombras contra los VIP" para la cual la sociedad aún no está preparada (Debray, 1994, p. 282).

Siguiendo esta lógica, la visibilidad repetiría los mismos patrones que el sueño americano, desembocando en el crimen como fruto de un desmesurado énfasis en la meta, frente a la forma de llegar a ella. Mientras se exhorta a la sociedad contemporánea a ser visible, no se regulan las formas de llegar a la meta deseada, ni se definen los límites de lo que es posible compartir. El camino hacia la visibilidad no está definido: todo está permitido. Esta circunstancia, añadida a la presión por el éxito y la competición, desencadena una necesidad de innovación constante, y en una frenética búsqueda de las formas más eficaces para obtener la meta. Se puede afirmar que los crímenes compartidos son una de las formas más rápidas de llegar a la visibilidad y la notoriedad; es decir, vienen a ser la respuesta criminal a la hegemonía de las redes sociales. Si convertirse en celebridad a través del crimen no es algo nuevo -como ocurre con personalidades como Al Capone, una *celebrity criminal* según Ruth Penfold-Mounce (2009)- lo que habría cambiado con los crímenes compartidos es que la celebridad no es una consecuencia de la conducta criminal, sino el crimen como vía hacia la visibilidad. Así, según Surette (2015), "es mejor difundir tu 'performance' y ser conocido que ser desconocido en una cultura de la celebridad, incluso si es necesario recurrir a la criminalidad"[151], o Solon (2017), quien afirma que en la sociedad actual, "es mejor ser conocido por ser malo que no ser conocido"[152]. Este nuevo *ethos* estructural permite dar sentido a los crímenes

[150] "L'inégalité dans l'interconnaissance est l'une des formes les plus simples et les plus fondamentales d'inégalité.
[151] "it is better to get your performance out there and be known than to be unknown in a celebrity culture, even if criminality is required".
[152] "It is better to be famous for being bad than to be unknown".

capturados para ser compartidos pues, como afirmaba Pierre Bourdieu “nada puede ser fotografiado fuera de lo que debe serlo” (Bourdieu, 2003, p. 62).

3.7.3 PERSPECTIVA EXISTENCIAL

Si bien las dos perspectivas expuestas suponen ópticas viables y compatibles para el análisis, también es posible ir más allá del momento actual y rastrear en los crímenes compartidos cuestiones más profundas y atemporales.

La idea de conseguir notoriedad a través del comportamiento criminal existe desde la Antigüedad. Eróstrato era un pastor de Éfeso que en el año 356 a. C. incendió el templo de Artemisa, considerado una de las Siete Maravillas del mundo antiguo y famoso por sus dimensiones y belleza. Cuando Eróstrato fue detenido, confesó que había prendido fuego al templo con el objetivo de hacerse famoso y de que su figura perviviese en el futuro. Fue condenado a muerte y se prohibió pronunciar su nombre, como *damnatio memoriae.* Gracias a que el historiador coetáneo Teopompo de Quíos menciona la acción de Eróstrato sin omitir su nombre, la figura del incendiario ha pervivido hasta la actualidad, siendo mencionado por autores como Baltasar Gracián, Lope de Vega, Victor Hugo o Jean-Paul Sartre (Pallarés Molins, 2017). Los actos de Eróstrato también aparecen en *El Quijote,* lo que lleva a Vicente Pérez de León a reflexionar en torno a la pulsión hacia el renombre en la obra cervantina, destacando el siguiente fragmento:

> Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera. ¿Quién piensas tú que arrojó a Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del Tíber? ¿Quién abrasó el brazo y la mano a Mucio? ¿Quién impelió a Curcio a lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? ¿Quién, contra todos los agüeros que en contra se le habían mostrado, hizo pasar el Rubicón a César? Y, con ejemplos más modernos, ¿quién barrenó los navíos y dejó en seco y aislados los valerosos españoles guiados por el cortesísimo Cortés en el Nuevo Mundo? Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza; la cual fama, por mucho que dure, en fin se ha de acabar con el mismo mundo, que tiene su fin señalado. Así, ¡oh Sancho!, que nuestras obras no han de salir del límite que nos tiene puesto la religión cristiana que profesamos (Quijote, II, 8, pp. 605-606 en Pérez de León, 2014, p. 248).

Las formas de alcanzar la fama se han transformado con el tiempo: tras el magnicidio de Robert Kennedy, su autor declaró: “Me podrán llevar a la cámara de gas, pero ahora soy famoso. He conseguido en un día lo que le llevó a Kennedy toda la vida” (Pallarés Molins, 2017). En la actualidad es técnicamente posible compartir imágenes de un crimen mientras está ocurriendo, por lo que estos se convierten en una nueva manifestación de una pulsión que en realidad siempre ha existido: la trascendencia. Y esa necesidad de trascendencia está en el mismo origen de lo que define al ser humano y lo diferencia de los animales: el pensamiento simbólico (Cassirer, 1968).

En un primer momento, un caso tan ignominioso como el de Anthony Anderson abusando de Christine Lakinski -mientras afirmaba que se trataba de material potencial para Youtube- genera distancia y rechazo. Pero su conducta no es simplemente una pulsión narcisista de la actualidad, sino un terrible reflejo de aquello que nunca se dejó de ser: humanos abrumados por la finitud de la existencia terrenal. Los crímenes compartidos se pueden relacionar entonces con los rituales sacrificiales primitivos -la palabra "sacrificio" proviene del latín "sacrificium", que se compone de "sacrum" (sagrado) y "facere" (hacer), lo que significa "dar una dimensión sagrada a algo" (Urcid, 2023)-. Para Joseph Campbell, la primera de las funciones que cumplen las mitologías tradicionales es:

> Reconciliar la consciencia con las precondiciones de su propia existencia; esto, es alinear la consciencia de la vigilia con el *mysterium tremendum* de este universo *tal como es.* Las mitologías primitivas, incluyendo la mayoría de las mitologías arcaicas, se ocupan de ayudar a los hombres a que consientan en ello. Pero lo hacen del modo más monstruoso, poniendo en escena rituales de horrenda violencia en los que participa toda la comunidad. Si uno lo desaprueba está desaprobando la vida, porque eso es la vida (Campbell, 2001, p. 31).

En *El Libro Rojo* (2019) Carl Gustav Jung narra su proceso de transformación espiritual a través de su propia confrontación con lo inconsciente por medio de visiones, sueños y meditaciones; una experiencia que considera seminal para todo su trabajo posterior -y donde, a diferencia de muchos de los autores estudiados, presenta una actitud armoniosa con las imágenes y lo irracional-. En su descomunal obra dedica un capítulo titulado "El asesinato sacrificial" a meditar sobre la necesidad del mal en el proceso de trascendencia humana y en la restauración de lo sagrado dentro de nosotros -en un proceso que podría describirse como alquímico-. No basta con condenar el mal desde fuera, sino que el ser humano debe asumir su participación en él, pues la *sombra* no existe solo en lo externo o ajeno, sino dentro de uno mismo:

> Tenemos que restaurarnos a nosotros mismos. Mas, como la creación del Dios es un acto creador de amor supremo, la restauración de nuestra vida humana significa un acto de lo inferior. Éste es un misterio grande y oscuro. El hombre no puede llevar a cabo este acto sólo por sí mismo, en eso le ayuda el mal que lo hace en lugar del hombre. Sin embargo, el hombre tiene que reconocer su culpa compartida en la acción del mal. Tiene que dar testimonio de este reconocimiento en tanto come la carne sangrienta de la víctima. Mediante esta acción él anuncia que es un hombre, que reconoce tanto el mal como el bien y que mediante el retiro de su fuerza vital destruye la imagen de la configuración del Dios, con lo cual también se separa del Dios. Esto sucede en pos de la salvación del alma que es la verdadera madre del niño / divino. Mi alma era de naturaleza completamente humana cuando llevó y dio a luz al Dios, en tanto desde antaño poseía en sí las fuerzas originarias, pero en un estado latente. Ellas ingresaron sin mi intervención en la configuración del Dios. A través del asesinato de la víctima, sin embargo, retomé otra vez las fuerzas originarias en mí y las añadí a mi alma. Debido a que las fuerzas originarias habían contraído una forma viviente, han cobrado vida propia. Cuando ahora las retomo, ya no están más en estado latente, sino que están despiertas y activas, e irradian el resplandor de su efecto divino en mi alma. Así recibe una cualidad divina que excede su cualidad humana. Por eso, la ingesta de la carne de la víctima redunda en su salvación. Esto también nos lo han mostrado los antiguos al enseñarnos a beber la sangre del redentor y a comer su carne. Los antiguos creían que esto redundaba en la salvación del alma (Jung, 2019, pp. 279-280).

El hecho de desaparecer tras la muerte -"Todo fluye" según la idea de *Panta rei* de Heráclito-, lleva al ser humano a querer dejar huella, ya sea la palma de la mano en una pared, o un crimen

compartido: “una imagen es incapaz de morir, y por ello presta su existencia como medio a un cuerpo mortal” (Belting, 2010, p. 278). Por lo que la fama y la infamia son el anverso y el reverso de una misma moneda en el propósito de alcanzar la supervivencia simbólica, “dos visiones opuestas orientadas al objetivo común de desafiar el tiempo para conseguir hacerlo recurrente en la memoria colectiva. El permanecer inmortal, famoso o infame, es dejar huella indeleble en el espacio-tiempo, desafiando así el misterio de la existencia humana” (Pérez de León, 2014, p. 247). La cámara resulta así ser una herramienta fundamental en esa búsqueda, pues lo que capta puede persistir y ser visto por otros; es decir, la cámara es un instrumento de representación de lo inmanente que pone al alcance humano la posibilidad de la trascendencia en la memoria eternamente repetible de la Poshistoria (Flusser, 2019).

Las nuevas prácticas sociales de la cámara -en las que se graba antes de ayudar, de huir o de protegerse- están intrínsecamente imbricadas y habilitadas con los ensamblajes del *smartphone* y revelan una nueva pulsión: el *instinto de grabar*. Este instinto es, en sí mismo, una forma de motivación que no existe *en* el sujeto de forma biológica o innata. Es una motivación cultural, configurada y redefinida por la presencia de la cámara del *smartphone* y su conectividad, el deseo de visibilidad y la audiencia potencial, y que emerge como un nuevo actante en la realidad social y en los crímenes compartidos. La noción de *instinto* se ha tomado de Vilém Flusser, que anunciaba la aparición de un nuevo *instinto vital* o *disposición existencial* como consecuencia de la reestructuración de la realidad y la revolución epistemológica ético-política y estética que las imágenes técnicas acarrearían (Flusser, 2017). Para el autor, estas imágenes concentrarían los intereses existenciales de los hombres del futuro, viviendo en un mundo donde todo acontecer apunta a la cámara y ya no hay acto que no pueda, potencialmente, convertirse en imagen -ni siquiera un crimen-. Flusser afirmaba que la cámara fotográfica fue inventada con el propósito de responder a la desintegración de la experiencia de la realidad, intentando reagrupar de nuevo los fotones del universo en una imagen técnica; lo que definió como un problema existencial, una cuestión de vida o muerte (Flusser, 2017, p. 40). Capturar una imagen y compartirla se convierte así en un asunto ontológico: “no pocas veces la lente que permite enfocar ‘da existencia’. Es la diferencia entre *ser* o *difuminarse*”. (Zafra, 2018, p. 11). Desde esta óptica, quizá la compulsividad con la que se capta todo con la cámara -aunque nunca se vuelvan a ver esas imágenes- no sea un acto tan banal o frívolo como se suele pensar; ni un crimen cometido para ser grabado y compartido sea tan “irracional”. Quizá se trate más bien de una de las piedras angulares para entender las nuevas formas en las que se experimenta hoy el mundo. “Fotografío, luego existo”, *Imago, ergo sum*, llevaba por título una exposición de Joan Fontcuberta del año 2016 (D’Acosta, 2016); o se

comparten imágenes en redes, o se siente que esa experiencia "no ha existido". En un intento de escapar del abismo de la nada, un crimen compartido puede marcar la diferencia entre *ser* y *no ser*. Como extremo de una lógica mediática que atraviesa lo cotidiano, estos individuos cometen crímenes para compartirlos, infligiendo daños irreparables y poniendo en peligro su libertad y su vida con el fin de *existir en los demás*; o, incluso, de simplemente *existir*.

En las tres perspectivas que se han expuesto se reconoce una necesidad: el individuo narcisista que precisa del reconocimiento externo; el sujeto contemporáneo exhortado a ser visible y a perseguir el nuevo éxito social; el ser humano en su búsqueda atemporal de trascendencia. Desde los tres marcos, la cámara es un utensilio idóneo para satisfacerla, pues permite permanecer y trasladar esa imagen a otros momentos y lugares; y el crimen resulta así una manera rápida y efectiva de generar impacto mediático para atraer atención. La cámara del *smartphone* -especialmente cuando está ligada al crimen- se convierte así en la manera de asegurar las tres necesidades.

4. CONCLUSIONES

La presente investigación ha culminado con la propuesta y aplicación de una "sociología de la cámara", un marco analítico diseñado para situar este dispositivo en el epicentro de la observación social, explorando la realidad contemporánea desde su lente y evaluando su profunda influencia en las situaciones en las que media (Objetivo 5). Este enfoque ha exigido una problematización de las concepciones hegemónicas sobre la cámara, que habitualmente han obviado su agencia, la han reducido a una mera herramienta objetivante o la han utilizado como ventrílocua de sus críticas al mundo contemporáneo (Objetivos 1 y 2). El cruce interdisciplinar entre las aportaciones de Vilém Flusser, Bruno Latour y Pierre Bourdieu ha sido esencial para la articulación de nuevas categorías analíticas y perspectivas de reflexión que dan sustento a esta propuesta de sociología de la cámara.

En primer lugar, Vilém Flusser ha constituido un soporte esencial a nivel filosófico y epistemológico, pues sitúa la invención de la cámara y sus consecuencias a nivel global en el centro de su planteamiento. La centralidad que le otorga ha sido clave a la hora de examinar las maneras en que la cámara ha reestructurado la vida contemporánea y las maneras de experimentar, valorar, actuar y conocer, dando lugar a un nuevo instinto vital. En segundo lugar, situar el foco en la cámara -y no en su progenie- como actante no-humano desde el aparato conceptual de la Teoría del Actor-Red de Bruno Latour ha permitido explorar sus distintas materialidades y agencias, los ensamblajes que se forman con ella y las capacidades que se delegan en este objeto. Por último, la perspectiva de Pierre Bourdieu desde la que la cámara revela el *ethos* -tanto de los individuos como de la sociedad en la que viven a través de las prácticas sociales de la fotografía-, ha resultado muy útil en el análisis de los diversos ejemplos. Aunque, debido al fácil acceso a los *smartphones,* la práctica fotográfica ya no sería tan indicativa del *habitus* de clase, el uso de la cámara seguiría estando socialmente condicionado. La combinación de estos marcos han conformado esencialmente el intento de buscar una sociología de la cámara, examinando de nuevas maneras este fascinante dispositivo en el contexto actual, en el que millones de personas llevan un *smartphone* en su bolsillo.

Para entender las enormes transformaciones de la vida social contemporánea era fundamental una aproximación histórica y semiótico-material que aunara los cambios técnicos de la cámara con la evolución de las dinámicas socioculturales hasta llegar al fenómeno de los crímenes grabados para ser compartidos (Objetivo 3). Los hallazgos obtenidos a lo largo de este estudio no son resultados aislados, sino la corroboración empírica y la profundización de los pilares metodológicos

que sustentan esta propuesta. A continuación, se detalla cómo cada uno de estos pilares resulta validado y enriquecido por la evidencia empírica recolectada:

1. **La cámara como matriz epistemológica y social:** Este pilar, que subraya la centralidad civilizatoria y epistemológica de la cámara, ha encontrado una validación contundente en la investigación. Los hallazgos demuestran que la invención y democratización de la cámara ha transformado de manera fundamental la manera en que el mundo es conocido y experimentado. La creciente presencia de la cámara en la vida contemporánea ha supuesto que sea muy difícil estudiar la sociedad sin tomarla en consideración, pues los acontecimientos ocurren cada vez más frecuentemente en función de ella.

Haber estudiado la representación de la muerte desde los inicios de la fotografía ha confirmado esta transformación. En la época analógica, debido a las limitaciones técnicas -tanto de la fotografía fija como en movimiento-, el instante de la muerte quedaba reflejado de manera muy excepcional. En la era del *smartphone* ocurre lo contrario. Su presencia en la vida cotidiana se ha vuelto estructural, por lo que cada vez es más habitual que capture la propia muerte, ya sea de manera accidental -en ocasiones desde la perspectiva de múltiples testigos- o provocada, como ocurre de manera creciente.

Los crímenes compartidos son síntomas extremos de una reestructuración más amplia del mundo social, donde ya no hay acto que no sea susceptible de convertirse en imagen: la cámara puede ocupar todos los rincones y nada puede escapar a su mirada (Hipótesis 5). El hecho de que la cámara capte el crimen, lo más privado y ocultado, confirma la intuición de Flusser de que las categorías de público y privado ya no son útiles hoy día. La cámara ha tenido un papel fundamental en la disolución de esas fronteras, pues implica un acceso privilegiado e inédito a la intimidad; a lo que solo podría ser visto por los ojos de cada persona, convirtiéndose en un actante que estructura y redefine las coordenadas de lo visible, lo pensable y lo posible. La cámara está presente en prácticamente todos los contextos, atravesada por diversos conflictos sociales que han ido apareciendo en la investigación: racismo, clase, patriarcado o colonialidad. Tanto es así, que para las nuevas generaciones es impensable la vida sin la cámara. Estos crímenes no serían entonces una desviación de la norma sino, más bien, una forma de ajustarse a ella. Además de servir a los propósitos individuales, estructurales o existenciales que se han expuesto previamente, las personas recurren a la cámara de su teléfono cuando nace su hijo, come en un restaurante, tiene relaciones con su pareja, gana una revolución, asalta un congreso o cuando está a punto de asesinar o ser asesinado; siempre tiene a mano su móvil y lo usa ante cualquier situación, difundiendo

constantemente las imágenes que genera. Se empuña el móvil en cualquier momento porque *es factible* hacerlo socio-técnicamente: solo desde ahí no es tan extraño grabar y compartir un crimen.

Otros ejemplos analizados -como las muertes provocadas por realizar un selfi o grabarse en situaciones de peligro- confirman la aparición de lo que parece ser un nuevo instinto vital: el *instinto de grabar* (Objetivo 8 e Hipótesis 4). El impulso vital de muchas personas se está reorientando: se viaja por la foto, se muere por el selfi y se mata por el vídeo. No obstante, este instinto sería un comportamiento socialmente condicionado, no una disposición innata o biológica. Esta constatación empírica confirma la preeminencia de la cámara en la mutación y reestructuración radical del mundo y la necesidad de una sociología que explique la sociedad desde los objetos culturales, en este caso, la cámara. Los crímenes compartidos han sido buenas lentes para entender la evolución de distintas dinámicas socioculturales, realizando una crítica cultural general a partir de un mensaje particular.

2. **La cámara como objeto y actante:** La investigación ha corroborado que la cámara dista de ser un mero dispositivo neutral o una extensión pasiva de la voluntad humana. En concordancia con la Teoría del Actor-Red (TAR), los hallazgos evidencian que la cámara opera como un actante con agencia propia, capaz de influir, transformar y reconfigurar situaciones (Objetivo 6 e Hipótesis 1). La investigación práctica en el documental *Ignífugas* ha demostrado cómo la presencia de la cámara, lejos de ser neutra, genera incomodidad y vulnerabilidad, influyendo en el comportamiento de los sujetos y haciendo emerger inseguridades al confrontar lo privado con lo público y la norma social. Se ha comprobado cómo su presencia reestructura el sentido de los acontecimientos y la acción misma, manifestándose de forma particularmente notoria en el fenómeno de los crímenes compartidos.

La metodología exige observar qué hace la cámara y cómo sus propiedades materiales le confieren una capacidad de agencia particular. La democratización de las cámaras que producen imágenes fijas y en movimiento ha transformado la vida social en todas sus facetas. Este proceso está íntimamente ligado a las evoluciones materiales de la cámara, que se va gradualmente aligerando y permite ver las imágenes producidas así como compartirlas cada vez más rápido. Ello se ha visto multiplicado exponencialmente con la irrupción masiva de los *smartphones*, dispositivos que permiten producir, visualizar, editar y distribuir imágenes en el momento. Ya no solo se acumulan instantes del pasado para el futuro, sino para compartirlos simultáneamente en el presente en otros lugares, lo que puede alterar el futuro de manera inmediata.

La analogía recurrente entre el arma y la cámara (disparar, *to shoot*), rastreada a lo largo de la genealogía semiótico-material, ejemplifica el modo en el que la cámara ha adquirido una agencia central en la configuración de la violencia y la muerte, como se proponía en la Hipótesis 3. Esta analogía ha aparecido constantemente durante el recorrido: la cámara-ametralladora del cómic de Tintín; la cámara-puñal de *Peeping Tom*, la cámara-motosierra de *Scare Campaign*, la cámara-arco de los Kayapó, el símil entre fusil y *smartphone* en el cartel del metro de Nueva York y en *Shooting Images,* de Rabih Mroué. La evolución de la materialidad del *smartphone* ha permitido que el punto de vista de cámara y arma sean cada vez más parecidos; ejemplo de ello es la aparición de la cámara en los cascos de varios *mass shooters* o la coincidencia entre la perspectiva de cámara en los homicidios de Vester Flanagan y Steve Stephens así como a manos del personaje de Riktor en *Guns Akimbo*, hasta llegar al AK-47 armada con dos *smartphones* en la película *Dominó* de Brian de Palma. Adicionalmente, a medida que su presencia aumenta en la vida cotidiana, no solo crece la representación audiovisual de la cámara, sino que de hecho se convierte en un objeto central e imprescindible en las narrativas de producciones audiovisuales e incluso literarias.

3. Análisis de la práctica social del uso de la cámara: Más allá de la mera producción de imágenes, la sociología de la cámara se ha centrado en la práctica social de su uso, desentrañando el *ethos* individual y colectivo que subyace a estas acciones socialmente condicionadas.

El cambio antropológico está directamente relacionado con la cantidad de imágenes que es posible realizar, dando lugar a una práctica social central en la vida cotidiana. Se ha observado un claro cambio de paradigma y un precedente directo en la aparición de las videocámaras, desde la *autoscopia* al verse en pantalla, al hecho de que cada vez más instantes excepcionales pueden quedar capturados por poder grabar sin límite -como ocurrió por ejemplo con la muerte televisada de Lady Di-. Si con las videocámaras las personas empezaron a realizar vídeos caseros de momentos "intrascendentes", ahora se transmiten vídeos en directo con meses de duración, en los que las personas capturan su vida cotidiana sin coste -incluso durmiendo-. Ello supone un importante cambio en los criterios tradicionales de selección de lo representable. Ya no hay diferencia entre la selección de registrar un instante cotidiano y uno excepcional. Algo análogo sucede con el hecho de quién es representado y quién puede representar. Ya no es solo gente "extraordinaria", cualquier persona puede documentar cualquier momento. La transformación opera en el quién y en el qué: de pocos y poco a todos y todo. En el mundo de las redes lo excepcional tiene más "viralidad", pero capturar solo lo extraordinario no es el criterio definitorio de selección.

Si acaso, el criterio de selección es posterior a la realización de la imagen y se transforma en criterio de exhibición.

La emergencia de nuevas prácticas sociales mediadas por la cámara, como la *sousveillance*, los *challenges,* las *pranks*, las muertes por realizar un selfi, el efecto espectador con cámaras, grabar en situaciones de peligro o los crímenes compartidos se configuran como prácticas de integración social en un nuevo *ethos* de búsqueda de visibilidad. La nueva práctica social con la cámara que suponen los crímenes compartidos son la manifestación más radical de esa mutación estructural, pues algunos de estos delitos no solo son registrados, sino que incluso son concebidos en función de su difusión posterior. Desde un punto de vista antropológico, lo inédito es la práctica social de la cámara en un crimen con el propósito de difundirlo, independientemente del fin último que pretendan conseguir.

4. **Rastreo de ensamblajes socio-técnicos y relaciones entre actantes:** La metodología ha permitido rastrear y mapear los complejos ensamblajes socio-técnicos y heterogéneos en los que la cámara participa (Objetivo 6). La genealogía semiótico-material, al seguir la historia de este actante, ha proporcionado claves cruciales sobre la transformación de estos ensamblajes a lo largo del tiempo, evidenciando cómo múltiples elementos (tecnológicos, humanos, socioculturales) se articulan en una red que hace pensable, posible y compartible un crimen (Hipótesis 3).

Desde esta perspectiva, la cámara no tiene un significado fijo; es un objeto que se resemantiza según su uso. Esto equivaldría a decir que, como hizo ver Ludwig Wittgenstein (1999) con relación al lenguaje, el significado de la cámara está precisamente en su uso. Prueba de ello es que, con las videocámaras, emergen simultáneamente fenómenos como la vigilancia por medio de ellas o los *snuff movies*, en aplicaciones diametralmente opuestas. Esta multiplicidad de significados tiene una continuidad en los *smartphones*, pues son utilizados en los crímenes compartidos y, a la vez, para la vigilancia entre ciudadanos o para denunciar abusos policiales. Por tanto, la presencia de la cámara (como parte de una red de asociaciones más amplia y compleja de actantes humanos y no-humanos) puede generar violencia y a la vez prevenirla; disuadir del crimen o incitar a ello (Hipótesis 2).

Además de los crímenes compartidos, los casos analizados socio-técnicamente durante la genealogía (las fotografías racistas y coloniales, *Narcos*, *Peeping Tom*, el suicidio de Christine Chubbuck, el caso de Rodney King, los saqueos en Nueva Orleans, las cámaras de vigilancia, *Benny's Video, Historias del Kronen*, *Tesis*, *15 minutos*, *Emma y el jaguar negro*, *La semilla de la higuera sagrada*, *Domino,* el atentado del 7 de octubre de 2023 en Israel, *Nerve, Fall,* el genocidio en Gaza, el caso de "La Manada" y el de Anthony Anderson) han permitido ilustrar cómo la agencia

de la cámara está siempre en relación dinámica con el entramado de actantes humanos y no-humanos que componen un ensamblaje social que se transforma en el tiempo, apareciendo nuevos actantes materiales -como la conectividad o las redes sociales- o socioculturales -el deseo de fama y de *likes*-. De este modo, el *instinto de grabar* previamente identificado no es un mero resultado de la tecnología, sino una pulsión que emerge en la práctica social con la cámara-*smartphone* en este contexto socio-técnico de hipervisibilización. Este instinto, según la perspectiva latouriana, transformaría a su vez a la propia cámara.

5. Identificación y análisis de la mediación y la delegación: Los hallazgos de la tesis demuestran de forma patente cómo la cámara configura la realidad, mediando en las experiencias, configurando subjetividades y desencadenando acciones (Objetivo 6). Se ha observado cómo se delegan habilidades humanas en la cámara, transfiriendo a este actante no-humano capacidades como el registro y la observación.

La cámara es un objeto que media en las experiencias -como en *Ignífugas*-, configura subjetividades -desde la de un artista a la de un *influencer*- y desencadena acciones -desde actos cotidianos como posar, a agresiones físicas, sexuales, homófobas, tránsfobas y asesinatos-. En las cámaras de vigilancia se delegan la capacidad de observación y registro continuo, con el propósito fundamental de prevenir el crimen y disuadir comportamientos anómalos. La mirada humana, que en el panóptico foucaultiano era la fuerza correctora, se traslada a la cámara. El cartel publicitario de Port Authority en Nueva York es un ejemplo paradigmático de cómo se delega la función de vigilancia en el ciudadano común a través de su *smartphone*, mientras que aplicaciones como Vigilante van un paso más allá, alertando a los usuarios sobre crímenes cercanos e instándolos a grabar en directo, delegando la capacidad de disuadir el crimen e incluso de hacer mejor el trabajo de la policía. Los Kayapó de Brasil utilizaron videocámaras para grabar las promesas de los gobernantes y denunciar la inacción del Estado, así como para documentar sus propias tradiciones. por lo que no solo se delega la capacidad de registro, sino también la de empoderamiento político y defensa territorial.

Muchos de los criminales que se han estudiado expresan su motivación de ser vistos y conocidos, sirviéndose de la cámara-*smartphone* para ese propósito en relación con las posibilidades que ofrece este dispositivo en el mundo digital. Expresado de otra manera, la cámara es un actante que media y en el que se delegan capacidades durante estos crímenes; no los genera en sí misma, pero su presencia, unida a los otros actantes, resulta criminógena.

6. Análisis a través de ejemplos diversos como documentos sociológicos: La diversidad de los ejemplos analizados ha sido fundamental para la articulación empírica de los pilares de la sociología de la cámara. Estos casos han funcionado como documentos sociológicos que han permitido trazar la evolución de las culturas de la cámara a lo largo del tiempo, analizando y poniendo en relación multitud de ejemplos, y estableciendo nexos entre sucesos y prácticas que, desde otras teorías, podrían parecer aislados. Se ha comprobado la interrelación histórica de lo técnico y lo social a través del análisis de la representación de la violencia, la muerte y el crimen, con ejemplos reales y ficticios, históricos y contemporáneos, artísticos y populares (Objetivo 4). El criterio diferencial de los ejemplos que se han analizado ha sido la presencia de la cámara: si ésta aparecía o mediaba en una situación, era potencialmente pertinente para la investigación. También se ha llevado a cabo una recopilación exhaustiva de crímenes compartidos actualizada hasta el momento de finalización de la tesis doctoral (junio de 2025) -Objetivo 7-. El resultado de esa búsqueda han sido multitud de casos de estudio provenientes de muy diversos países: Nueva Zelanda, Australia, Filipinas, China, India, Sri Lanka, Tailandia, Singapur, Bangladesh, Vietnam, Irán, Irak, Líbano, Turquía, Palestina, Israel, Siria, Libia, Costa de Marfil, Sudáfrica, Marruecos, España, Alemania, Finlandia, Suecia, Noruega, Letonia, Serbia, Bosnia y Herzegovina, Francia, Reino Unido, Rusia, Estados Unidos, Canadá, Colombia, Brasil y México.

Los casos reales y ficticios analizados han facilitado entender qué prácticas y actantes socio-técnicos se han ensamblado históricamente para configurar que un crimen haya llegado a ser grabable y compartible. También han permitido generar categorías útiles sobre estos delitos, basadas en el papel de la cámara-*smartphone* en ellos, y articular un inédito análisis socio-técnico del ensamblaje que componen y nuevos marcos de análisis de las motivaciones que llevarían a cometerlos. Por último, las imágenes seleccionadas han permitido visualizar la genealogía de la cámara, generando un material sociológico accesible, mostrando de qué modo ésta ha pasado de ser un elemento secundario a ser un protagonista central en la vida social así como en las narrativas creativas, revelando la transformación de la visualidad y la íntima conexión entre este objeto, la violencia y la muerte.

En síntesis, esta investigación ha conseguido cumplir con sus objetivos y validar sus hipótesis iniciales, lo que confirma el potencial de la sociología de la cámara como prisma privilegiado para comprender la sociedad contemporánea. Los hallazgos presentados no solo enriquecen la comprensión de los fenómenos de los crímenes compartidos, sino que demuestran la pertinencia y capacidad explicativa del marco teórico y metodológico elegido.

En cuanto a las limitaciones de esta investigación, cabe destacar la escasa información existente en internet o en prensa sobre muchos de estos crímenes, así como la ausencia de imágenes -comprensible por motivos éticos y legales-, lo que dificulta un análisis más profundo de las motivaciones de los criminales o del uso de la cámara en sus delitos. Dentro de las posibles vías futuras de investigación de los crímenes compartidos se podría intentar, en primer lugar, hallar material de fuentes primarias o analizar factores cuantitativos o demográficos de estos sucesos para obtener otros tipos de conocimiento sobre ellos. En segundo lugar, se podría seguir articulando con más especificidad y meticulosidad la denominada sociología de la cámara, aplicándola a otros contextos como, por ejemplo, la transformación de la intimidad sexual relacionada con la cada vez mayor presencia de la cámara en la vida contemporánea. En tercer lugar, es importante reevaluar las ideas de Pierre Bourdieu con relación a la práctica fotográfica en el contexto actual: ¿qué tipos de capitales (cultural, social, económico, simbólico) se ponen en juego o se acumulan a través de las prácticas de la cámara-*smartphone*?, ¿cómo se reconfiguran los *campos* de interacción social a partir de su mediación? Si bien el *habitus* de clase clásico quizás ya no se refleje en la mera posesión de la cámara, ¿cómo las disposiciones y las estrategias de los actores, influenciadas por su posición en los campos o en distintos países, configuran el uso específico y las representaciones generadas con la cámara? Por último, se vuelve también imprescindible repensar la cámara en lo que se refiere a la Inteligencia Artificial Generativa de imágenes hiperrealistas, pues son representaciones que imitan a las imágenes de la cámara, alterando la propia percepción de lo que se consideraba real hasta ahora. La cámara constituía una de las piedras angulares de la era de las verdades objetivas y ahora, que no se puede *distinguir* entre lo que captura este aparato y las imágenes generadas por una IA, la propia idea de Verdad se ha visto profundamente trastocada.



Figura 204. Render 3D de proyecto urbanístico

Fotografía de un cartel publicitario del *render* 3D del proyecto de remodelación del paseo marítimo en Larache, Marruecos, en el que aparece una mujer realizando un selfi con su *smartphone*. Fuente: Fotografía realizada por Gonzalo Fernández en Larache el 14 de mayo de 2025.

Nuestras relaciones e impulsos más primarios se mueven en este momento en función de los medios de producción y distribución de imágenes, cuya inmensa mayoría son generadas por las cámaras de los *smartphones*. De las revueltas en Irán al genocidio en Palestina. De las imágenes de Rodney King a las de George Floyd. Del beso de Rubiales a la bofetada de Will Smith. De la Manada a Giséle Pelicot. De los *snuff movies* a los crímenes compartidos. Es imposible negar la trascendencia de lo que queda capturado por las cámaras en el contexto actual, así como de los debates sociales que se articulan y desarticulan por su presencia. Este cambio de paradigma es complejo de abarcar y representar, pero se considera que, como se proponía en el objetivo general de esta investigación, es posible imaginar y dimensionar el alcance de estas transformaciones a través del mosaico de ejemplos analizados, el cual ilustra cómo ahora *existimos* dentro de un entramado global de *smartphones* conectados entre sí. Como muestra la figura 204, el hecho de que en un *render* 3D (una imagen digital generada por un programa informático) de un proyecto urbanístico se represente a una mujer tomando un selfi con su teléfono móvil, es un reconocimiento implícito de que la presencia y el uso de este dispositivo son constitutivos de la experiencia contemporánea, un síntoma elocuente de la reestructuración de la realidad que configura el nuevo ensamblaje vital de la era del *smartphone*.

Se ha intentado no observar nuestro mundo desde la supuesta decadencia de muchos de nuestros valores de referencia. El foco en el análisis de lo emergente -en términos de Vilém Flusser- y en cómo *lo social emerge* a través de ensamblajes entre humanos y no-humanos -en palabras de

Bruno Latour- ha permitido generar una imagen más caleidoscópica de nuestra sociedad, de los procesos que nos han conducido hasta aquí, y de cómo nos relacionamos con nosotros mismos, con los otros, con la tecnología y con el mundo. La sociología de la cámara es también una forma de mirar. Idealmente, me imagino al lector que ha llegado hasta aquí pudiendo trasladar esa mirada a su realidad particular; fijándose en la centralidad de la cámara en su vida cotidiana y en la de los demás, de forma tanto física como digital; preguntándose cuántas imágenes produce y en qué momentos, cuándo las comparte y por qué, cuántas cámaras ve en un día, cómo nos comportamos frente a ellas, cuánto de lo que llega a través de la pantalla es posible gracias a una cámara, y cómo le hace sentir tener esta potente herramienta a su disposición, como un alargamiento de su propia mirada, en cualquier momento. Flusser consideraba que en la reflexión sobre la fotografía se escondían las posibilidades de libertad y de revolución. No sé a qué se parece esa libertad ni qué forma puede tomar tal revolución o si está ya en curso. Solo sé que, si finalmente llega, no seré el único que tenga mi *smartphone* a mano para capturar con la cámara lo que en ese momento esté ocurriendo.

5. LISTA DE REFERENCIAS

20 Minutes. (23 de mayo de 2024). Leur premier réflexe après un grave accident va vous surprendre. *20 Minutes*. https://www.20min.ch/fr/video/mexique-leur-premier-reflexe-apres-un-grave-accident-va-vous-surprendre-103112264

20 Minutos. (3 de abril de 2020). La Guardia Civil intercepta a una mujer que trataba de viajar hacia Galicia 'con la casa a cuestas' en su coche. *20minutos.* https://www.20minutos.es/noticia/4215601/0/guardia-civil-denuncia-mujer-viajaba-a-galicia-coche-lleno-maletas/

ABC7. (10 de enero de 2024). San Rafael woman arrested for alleged fatal stabbing of her mom on livestream: police. *ABC7.* https://abc7news.com/san-rafael-stabbing-woman-stabs-mother-to-death-facebook-live-police/14303142/

ABC13. (10 de abril de 2017). Suspect shoots at deputies while recording Facebook Live. *ABC13.* https://abc13.com/sean-vasquez-facebook-live-covina-shooting-los-angeles/1856221/

ABC 13. (13 de abril de 2018a). Charged filed in latest Houston Snapchat shooting case. *ABC 13.* https://abc13.com/charges-filed-in-latest-houston-snapchat-shooting-case/3338273/

ABC13. (11 de mayo de 2018b). So-called Facebook Live Killer sentenced to life in prison. *ABC 13.* https://abc13.com/facebook-live-killing-sentencing/3458609/

ABC News. (21 de noviembre de 2008). Florida Teen Live-Streams His Suicide Online. *ABC News.* https://abcnews.go.com/Technology/MindMoodNews/story?id=6306126&page=1

ABC News. (19 de abril de 2011). Woman Killed as Boyfriend Helplessly Watched on Webcam. *ABC News.*

https://abcnews.go.com/Technology/murder-watched-webcam-boyfriend-china/story?id=13410589

Acale Sánchez, M. (25 de septiembre de 2018). *Ser o no ser de "La Manada", esa es la cuestión*. Criminal Justice Network. https://www.criminaljusticenetwork.eu/es/post/ser-o-no-ser-de-la-manada-esta-es-la-cuestion

Accart, A. (15 de enero de 2018). La ville de Nice expérimente "Reporty", une application qui permet à chacun de filmer et signaler des délits en temps réel. *France TV Info.* https://www.francetvinfo.fr/faits-divers/police/la-ville-de-nice-experimente-une-application-pour-filmer-et-signaler-les-delits-en-temps-reel_2562647.html

Aguilar, R. (2024). Las cámaras de los móviles no mejorarán por más que aumente el tamaño del sensor. Hay un clarísimo responsable. *Xataka.* https://www.xataka.com/componentes/camaras-moviles-no-mejoraran-que-aumente-tamano-sensor-hay-clarisimo-responsable

Al Jazeera. (5 de mayo de 2025). Israeli soldiers blow up building in Gaza and laugh about 'gender reveal'. *Al Jazeera.* https://www.aljazeera.com/program/newsfeed/2025/5/5/israeli-soldiers-blow-up-building-in-gaza-for-gender-reveal-party

Alan Light. (18 de noviembre de 2020). Friends shocked to learn Princess Diana is dead (Historic 1997 video) [Vídeo] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=p0qMxFY29WA&t=306s

Almodóvar, P. (Director). (1993). *Kika* [Película]. El Deseo.

Álvarez, M. J. (13 de septiembre de 2019). Expulsados del colegio mayor 15 días por participar en el polémico «concurso de bofetadas». *ABC*.

https://www.abc.es/espana/madrid/abci-repunte-novatadas-este-curso-201909130129_noticia.html

Álvarez Veinguer, A., Arribas Lozano, A., Dietz, G., (Eds.) (2020). *Investigaciones en movimiento: Etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*. CLACSO.

Amenábar, A. (Director). (1996). *Tesis* [Película]. Sogecine.

Amiel, J. (Director). (1995). *Copycat* [Película]. Warner Bros..

Andres Montes (27 de agosto de 2016). *Video intervention by Rabih Mroué* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=jBuWgZLP5xE&t=25s

Antonioni, M. (Director). (1966). *Blow-Up* [Película]. Bridge Films.

Aoraha, C. (4 de enero de 2024). Perry High School shooter Dylan Butler kills Iowa sixth-grader and injures four other students - and the principal - before turning gun on himself and leaving behind explosive device. *Daily Mail.* https://www.dailymail.co.uk/news/article-12927213/Suspected-Iowa-school-shooter-Butler.html

AP News. (11 de agosto de 2023). Man in Bosnia kills ex-wife live on Instagram and kills 2 more people before taking his own life. *AP News.* https://apnews.com/article/bosnia-killing-instagram-police-murder-15bcfdff24bf6257aefcc360d628b8a4

AP News. (13 de agosto de 2024). Teenager wearing a helmet and bulletproof vest randomly stabs 5 people at a cafe in Turkey. *AP News.* https://apnews.com/article/turkey-teenager-knife-attack-eskisehir-80d9c10732fff555dcdf9b4f23bee9ac

Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. Formato electrónico de la autora, consultado en febrero de 2025: *http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm*

Ardèvol, E. (2011). *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico.* Editorial UOC.

Armendáriz, M. (Director). (1995). *Historias del Kronen* [Película]. Sogetel.

Around The World. (28 de octubre de 2016). *Vigilante APP!!* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=fB6Sqhvm8l8&t=2s

Arteaga Botello, N. (2012). Dinámica panóptica y sinóptica: estudio de caso de un hecho criminal en México. *EN-CLAVES del pensamiento, 6*(11), pp. 131-151.

Astor, M. (1 de febrero de 2018). A Photo That Changed the Course of the Vietnam War. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2018/02/01/world/asia/vietnam-execution-photo.html

Augé, M. (2011). *Où est passé l'avenir ?*. Points Essais.

Ávila, R. (2004). La observación, una palabra para desbaratar y re-significar: Hacia una epistemología de la observación. *Cinta De Moebio. Revista De Epistemología De Ciencias Sociales*, *21*, pp. 189-199.

Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. MIT Press.

Azoulay, A. (2012). *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography.* Verso.

Baixeras Llano, F. (2014). *La problemática de la profesión de fotógrafo* [Ponencia]. Del Artefacto Mágico al Pixel Estudios de fotografía. XXIII Jornadas Fadoc. I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica. Universidad Complutense de Madrid, España. https://documentacion.ucm.es/data/cont/docs/15-2014-07-24-Del%20artefacto%20ma%CC%81gico%20al%20pixel_standard.pdf

Bajtin, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela.* Taurus.

Bangkok Post. (11 de febrero de 2020). Hunt continues for soldier who killed 20. *Bangkok Post*. https://www.bangkokpost.com/thailand/general/1853334/12-killed-as-soldier-opens-fire-in-korat

Bar-Gil, O. (2020). Clipping us together: The case of the Google Clips camera. *NECSUS European Journal of Media Studies, 9*(1), pp. 215-236.

Barthes, R. (2018). *La cámara lúcida.* Ediciones Paidós.

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

Baudrillard, J. (2000). *El intercambio imposible*. Ediciones Cátedra.

Baudrillard, J. (2006). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar.* Editorial Anagrama.

Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Ediciones Paidós.

Bayona, J. A. (Director). (2023). *La sociedad de la nieve* [Película]. Netflix.

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Ediciones RIALP.

BBC News. (30 de noviembre de 2015). YouTube won't be removing 'cruel' Sam Pepper 'killing prank' video. *BBC News*. https://www.bbc.com/news/newsbeat-34964881

BBC News. (15 de noviembre de 2016).Two Russian teens die after firing at police in live web drama. *BBC News*. https://www.bbc.com/news/world-europe-37987826

BBC News. (25 de abril de 2017). Thai man kills baby on Facebook Live then takes own life. *BBC News*. https://www.bbc.com/news/world-asia-39706205

BBC News. (29 de junio de 2017). "Queremos hacernos famosos": la joven embarazada que mató a su novio al dispararle para buscar más seguidores en YouTube. *BBC News Mundo.* https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-40438778

BBC News. (26 de abril de 2018). Elliot Rodger: How misogynist killer became 'incel hero'. *BBC News*. https://www.bbc.com/news/world-us-canada-43892189

BBC News. (1 de mayo de 2019). Libya ‘war crimes’ videos shared on social media. *BBC News.* https://www.bbc.com/news/av/world-africa-48105968

BBC News. (23 de marzo de 2024). Witness video shows escape from Moscow attack. *BBC*. https://www.bbc.com/news/av/world-europe-68644879

BBC News. (10 de abril de 2025). Sara Millerey: el brutal asesinato de una mujer trans que provocó una oleada de rechazo a la transfobia en Colombia. *BBC News*. https://www.bbc.com/mundo/articles/cg41195wv6no

Beck, U. (2019). *La sociedad del riesgo*. Editorial Planeta.

Behdad, A. (2017). Mediated Visions: Early Photography of the Middle East and Orientalist Network. *History of photography*, *41*(4), pp. 362-375.

Belategui, O. (2024). Fernando Trueba: «Si rodase una película sobre España sería un musical donde todos tengan un móvil en la mano». *El Correo.* https://www.elcorreo.com/pantallas/cine/fernando-trueba-rodase-pelicula-sobre-espana-musical-20240821194727-ntrc_amp.html

Beller, J. (2006). *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle.* Dartmouth College Press.

Belloir, D. (1981). Video Art Explorations. *Cahiers du cinéma,* enero 1981.

Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen.* Katz Editores.

Belvaux, R. (Director). (1992). *C'est arrivé près de chez vous* [Película]. Les Artistes Anonymes.

Bender, S. M. (2017). *Legacies of the degraded image in violent digital media.* Palgrave MacMillan.

Bender, S. M. & Broderick, M. (2016). 'Dude, Get a Shot of This': The Performance of Violence in the School Shooting Film *Excursion*. *TEXT*. *20*(2), pp. 1-13.

Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos. Volumen I*. Editorial Taurus.

Berardi, F. (2016). *Héroes: Asesinato masivo y suicidio*. Editorial Akal.

Berger, J. (1987). *Mirar*. Ed. Hermann Blume.

Berger, J. (2023). *Modos de ver*. Editorial GG.

Bertolucci, B. (Director). (1972). *El último tango en París* [Película]. United Artists.

Bilton, N. (4 de diciembre de 2012). Woman Accused of Robbing Bank and Bragging About It on YouTube. *The New York Times.* https://archive.nytimes.com/bits.blogs.nytimes.com/2012/12/04/woman-accused-of-robbing-bank-and-bragging-about-it-on-youtube/

BNO News. (14 de mayo de 2022). Gunman kills 10 at New York store while livestreaming on Twitch. *BNO News*. https://bnonews.com/index.php/2022/05/mass-shooting-supermarket-buffalo-10-dead/

Bono, F. (20 de octubre de 2020). Detenidos tres jóvenes por el tercer caso de violación múltiple a una menor en Valencia en cuatro meses. *El País.* https://elpais.com/sociedad/2020-10-20/detenidos-tres-jovenes-por-el-tercer-caso-de-violacion-multiple-a-una-menor-en-valencia-en-cuatro-meses.html

Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión.* Editorial Anagrama.

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.

Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. (1963). *Sociologues des mythologies et mythologies de sociologues.* Les Temps Modernes.

Bourque, J. (Director). (2017). *Drones* [Película]. Look to the Sky Films.

Brancato, C., Bernard, C., Miro, D. & Eckstein, P. (Creadores). (2015-2017). *Narcos* [Serie de televisión]. Netflix.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image.* Ediciones Akal.

Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era.

British Pathé. (24 de marzo de 2016). *Hindenburg Disaster - Real Footage (1937) | British Pathé.* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=fURATK5Yt30

Bromwich, J. E. (1 de noviembre de 2017). Hartford student charged after boasting about contaminating roommate's belongings. *The New York Times.* https://www.nytimes.com/2017/11/01/us/brianna-brochu-hartford.html

Brooker, C. (Creador). (2013). *Black Mirror: White Bear* [Episodio de serie]. Netflix.

Brown, B. (1995). CCTV in Town Centres: Three Case Studies. *Police Research Group crime detection and prevention series*, *68*. Crown.

Brown, M. & Carrabine, E. (2019). The Critical Foundations of Visual Criminology: The State, Crisis, and the Sensory. *Critical Criminology, 27*(7-8), pp. 191-205.

Butler, J. (2007). Torture and the ethics of photography. *Environment and Planning D: Society and Space, 25*(6), pp. 951-966.

Cabezas, A. (2 de diciembre de 2023). Pablo Escobar: 30 años después, lecciones para una generación. *Acta Diurna.* https://www.revistaactadiurna.com/post/pablo-escobar-30-a%C3%B1os-despu%C3%A9s-lecciones-para-una-generaci%C3%B3n

Cairnes, C., & Cairnes, C. (Directores). (2016). *Scare Campaign* [Película]. Cyan Films.

Campbell, J. (2001). *Tú eres eso*. Editorial Atalanta.

Cambridge University Press. (s.f.). *Snap*. En Cambridge Dictionary. https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/snap

Cameron, D. (1998). The Saga of Super 8. *Independent Film & Video Monthly,* Julio 1998.

Campos, A. (Director). (2016). *Christine* [Película]. Borderline Films.

Canetti, E. (1983). *Masa y Poder.* Alianza Editorial.

Cañas, J. A. (25 de diciembre de 2023). Los narcos del Estrecho se exhiben en TikTok. *El País.* https://elpais.com/espana/andalucia/2023-12-25/los-narcos-del-estrecho-se-exhiben-en-tiktok.html

Carr, N. G. (2017). *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*. Editorial Taurus.

Casado, E y Lasén, A. (2009). Controversias y desasosiegos metodológicos. En Casado, E. y Lasén, A. (eds.): *Mediaciones tecnológicas: Cuerpos, afectos y subjetividades* (pp. 153-164). Centro de Investigaciones Sociológicas.

Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura.* Fonde de Cultura Económica México.

Castellanos Cerda, V. (2018). Sobre la fotografía y el cine en nuestros días: imágenes logopáticas, empáticas e indiferentes. *deSignis, 28*, pp. 125-133.

Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea.* Anthropos Editorial.

CBS Evening News. (30 de abril de 2015). *Vietnam War, 1970: CBS camera rolls as platoon comes under fire* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=89_3DgW_7mg

CBS Miami. (12 de septiembre de 2017). *Hurricane Irma Looters Find Themselves Locked Up* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=xgi_OP_vbUA

CBS News. (6 de mayo de 2004). Prisoner photos. *CBS News.* https://www.cbsnews.com/pictures/prisoner-photos/5/

CBS News. (8 de febrero de 2016). Convicted Florida 'Facebook Killer' sentenced to life in prison. *CBS News.* https://www.cbsnews.com/news/florida-facebook-killer-derek-medina-who-killed-his-wife-posted-photo-sentenced/

CBS News. (29 de noviembre de 2017). 2 teens make plea deal in Facebook Live sex assault case. *CBS News.* https://www.cbsnews.com/news/chicago-teen-sexual-assault-facebook-live-boys-plead-guilty-child-pornography/

CBS News. (13 de agosto de 2022). Violent images sent to victim's family a form of "psychological terrorism," expert says. *CBS News.*

https://www.cbsnews.com/news/bianca-devins-murder-violent-images-psychological-terrorism-48-hours/

Centro Regional de Información de las Naciones Unidas. (26 de enero de 2024). *Veredicto de la Corte de Justicia Internacional sobre Gaza*.UNRIC. https://unric.org/es/veredicto-de-la-corte-de-justicia-internacional-sobre-gaza/

Cerezo, A. (2013). CCTV and Crime Displacement: A Quasi-experimental Evaluation. *European Journal of Criminology*, *10*(2), pp. 222-236.

Chao Castro, D. (2007). Imágenes de poder de los reyes Trastámara de Castilla: el rey y la representación de su imago maiestatis en la sigilografía, la numismática y la miniatura. *E-Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, 3.*

Chicago Tribune. (6 de mayo de 2013). How helpful are surveillance cameras?. *Chicago Tribune.* https://www.chicagotribune.com/2013/05/06/how-helpful-are-surveillance-cameras-2/

Choi-Fitzpatrick, A. (2020) *The Good Drone: How Social Movements Democratize Surveillance.* MIT Press.

Chrisafis, A. (12 de diciembre de 2024). 'A rapist can be in the family': how Dominique Pelicot became one of the worst sexual predators in history. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/world/2024/dec/11/a-rapist-can-be-in-the-family-how-dominique-pelicot-became-one-of-the-worst-sexual-predators-in-history

Chuck, E. (14 de julio de 2015). Utah Teens Arrested After Livestreaming Ice Cream Theft on Periscope. *NBC News.* https://www.nbcnews.com/news/us-news/not-cool-utah-teens-arrested-after-taping-ice-cream-theft-n391931

CNN. (27 de marzo de 2018). Los Ángeles riots fast facts. *CNN*. https://edition.cnn.com/2013/09/18/us/los-angeles-riots-fast-facts/index.html

Coccia, E. (2021). *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*. Ediciones Siruela.

Cohen, L.. (11 de octubre de 2023). Israeli woman learned of grandmother's killing on Facebook – after militant uploaded a video of her body. *CBS News.* https://www.cbsnews.com/news/mor-bayder-grandmother-killed-hamas-attack-facebook-video/

Cooren, F. (2010). Ventriloquie, performativité et Communications. Ou comment fait-on parler les choses. *Réseaux, 5*(163), pp. 33-54.

Correa Moreira, G. M. (2012). El concepto de mediación técnica en Bruno Latour. Una aproximación a la Teoría del Actor-Red. *Psicología, Conocimiento y Sociedad, 2(*1). pp. 56-81.

Cosgrove, B. (6 de noviembre de 2014). JFK Assassination: How LIFE Brought the Zapruder Film to Light. *Life Magazine*. https://www.life.com/history/jfks-assassination-how-life-brought-the-zapruder-film-to-light/

Couldry, N. & Hepp, A. (2017). *The Mediated Construction of Reality*. Polity Press.

Cousins, M. (2017). *The Story of Looking.* Canongate Books.

Crary, J. (2015). *24/7: Capitalismo tardío y el fin del sueño*. Editorial Ariel.

Cronenberg, D. (Director). (1983). *Videodrome* [Película]. Canadian Film Development Corporation.

Cruz, B. & Turner, G. (14 de junio de 2024). *The most dangerous online challenges*. Security.org. https://www.security.org/digital-safety/most-dangerous-online-challenges/

Cuse, C., Roland, G., & Cornish, G. (Creadores). (2018-2023). *Jack Ryan* [Serie de televisión]. Amazon Prime Video.

D'Acosta, S. (2016). *Imago, Ergo Sum.* Sala de exposiciones Canal de Isabel II de la Comunidad de Madrid, el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC, Madrid, España.

Daily Mail. (8 de agosto de 2011). Twit and Twitter: 'Looter' posts photo of himself and his booty online as police say tweets were used to co-ordinate riots. *Daily Mail*. http://www.dailymail.co.uk/news/article-2023667/London-riots-Looter-posts-photo-booty-Facebook.html

Daily Mail. (25 de noviembre de 2015). Florida man who killed his wife and posted a photo of the bloody corpse on Facebook is convicted of second-degree murder. *Daily Mail.* https://www.dailymail.co.uk/news/article-3334025/Man-convicted-killing-wife-posted-Facebook-photo-body.html

Daily Mail. (15 de noviembre de 2023). Video: French policeman who gunned down teen as he sat in his car in Paris suburb, triggering mass riots in June, is released on bail ahead of murder trial. *Daily Mail.* https://www.dailymail.co.uk/video/paris/video-2968221/Video-French-police-shoot-dead-17-year-old-Nahel-Merzouk.html

Dalmau, C. (2022). *Elogio de la mirada. En torno a la fotografía.* Ediciones Clavoardiendo.

Danielson, A., & Van Aertryck, M. (2023). *Fantastic Machine* [Documental]. Plattform Produktion.

Dastagir, A. E. (17 de julio de 2019). Bianca Devins' murder is 'not an Instagram story,' domestic violence expert says. *USA Today News.* https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2019/07/17/bianca-devins-death-posted-instagram-thats-not-story/1748601001/

Davies, R. T. (Creador). (2019). *Years and Years*. HBO.

Day, C. (23 de febrero de 2018). Man who rammed car into Middlesex Hospital, set himself aflame, streamed it live on Facebook. *The Middletown Press.* https://www.middletownpress.com/middletown/article/Man-who-rammed-car-into-Middlesex-Hospital-set-12701823.php

De Grande, P. (2013). Constructivismo y sociología. Siete tesis de Bruno Latour. *Revista Mad - Universidad de Chile, 29*, pp. 48-57.

De Maistre, G. (Director). (2024). *Emma y el jaguar negro* [Película]. Adler Entertainment.

De Palma, B. (Director). (2019). *Domino* [Película]. Saban Films.

Debord, G. (2015). *La sociedad del espectáculo.* Pre-textos.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. *Historia de la mirada en Occidente.* Ediciones Paidós.

Debruge, P. (4 de octubre de 2015). Film Review: 'Homeland (Iraq Year Zero)'. *Variety.* https://variety.com/2015/film/reviews/homeland-iraq-year-zero-film-review-1201609682/

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* Ediciones Paidós.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Ediciones Paidós.

Deloitte. (2016). *3.5 million photos shared every minute in 2016* [PDF]. Deloitte. Recuperado de: https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/global/Documents/Technology-Media-Telecommunications/gx-tmt-prediction-online-photo-sharing.pdf

Demme, J. (Director). (1991). *El silencio de los corderos* [Película]. Orion Pictures.

Derrida, J. & Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión.* Eudeba.

Diario Cambio. (1 de diciembre de 2024). Este es el chavito que golpeó a sus compañeros con un martillo en Guadalajara. *Diario Cambio*. https://www.diariocambio.com.mx/2024/policiaca/este-es-el-chavito-que-golpeo-a-sus-companeros-con-un-martillo-en-guadalajara-video/

Diario de Valladolid. (25 de junio de 2024). Giro en el caso de la agresión sexual grupal a una discapacitada en Valladolid tras la aparición de un vídeo. *Diario de Valladolid*. https://www.diariodevalladolid.es/valladolid/240625/227085/giro-caso-agresion-sexual-grupal-discapacitada-valladolid-video.html

Dodge, A. (2015). Digitizing rape culture: Online sexual violence and the power of the digital photograph. *Crime, Media, Culture, 12*(1), pp. 65-82.

Douglas, M. (1973) *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú.* Siglo XXI.

Drouin. M. & Miller, D. A. (2015). Why do people record and post illegal material? Excessive social media use, psychological disorder, or both?. *Computers in Human Behavior, 48*(C), pp. 608-614.

Drury, B., Drury, S. M., Rahman, M. A. & Ullah, I. (2022). A social network of crime: A review of the use of social networks for crime and the detection of crime. *Online Social Networks and Media*, *30.*

Duff, J. (Creador). (2012-2018). *Major Crimes: Boys Will Be Boys* [Episodio de serie]. Warner Bros. Television.

Durán, L. F. (26 de septiembre de 2019). Graban y difunden la agresión a una niña de 14 años en un instituto de San Blas. *El Mundo.* https://www.elmundo.es/madrid/2019/09/26/5d8ba606fdddff45088b45f6.html

Durwin, S. (14 de agosto de 2023). Así fue cómo el ejército de Estados Unidos eliminó todo rastro del legado español en Filipinas. *El Debate*. https://www.eldebate.com/historia/20230814/asi-como-ejercito-estados-unidos-elimino-todo-rastro-legado-espanol-filipinas_133450.html

Eastwood, C. (Director). (2024). *Jurado Nº2* [Película]. Malpaso Productions.

Ebbrecht-Hartmann, T. (2016). Trophy, evidence, document: appropriating an archive film from Liepaja, 1941. *Historical Journal Of Film Radio and Television 36*(4), pp. 509-528.

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen.

Edionwe, T. (9 de marzo de 2017). Crime video app Vigilante relaunches as citizen. *The Outline.* https://theoutline.com/post/1212/crime-video-app-vigilante-relaunches-as-citizen

Eggers, D. (2014) *El Círculo*. Literatura Random House.

Eitb. (25 de agosto de 2020). Disturbios en Wisconsin después de que un hombre negro recibiera disparos de la Policía. *Euskal Irrati Telebista.* https://www.eitb.eus/es/noticias/internacional/videos/detalle/7448217/video-jacob-blake-recibe-siete-disparos-espalda-wisconsin/

Ekchajzer, F. (3 de mayo de 2015). "Homeland", Sesterce d'or au festival Visions du réel. *Télérama.* https://www.telerama.fr/television/homeland-sesterce-d-or-au-festival-visions-du-reel,125827.php

El País. (24 de septiembre de 2008). Perfil de un estudiante asesino. *El País.* https://elpais.com/internacional/2008/09/24/actualidad/1222207208_850215.html

El País. (9 de julio de 2024a). Un turista español muere aplastado en Sudáfrica por un elefante al que se acercó a fotografiar. *El País*. https://elpais.com/espana/2024-07-09/un-turista-espanol-muere-aplastado-en-sudafrica-por-un-elefante-al-que-se-acerco-a-fotografiar.html#

El País. (30 de octubre de 2024b). Personas atrapadas por la dana piden auxilio por redes sociales con vídeos y mensajes angustiosos. *El País*. https://elpais.com/videos/2024-10-29/personas-atrapadas-por-la-dana-piden-auxilio-por-redes-sociales-con-videos-y-mensajes-angustiosos.html?autoplay=1

El País. (8 de diciembre de 2024c). Celebraciones en distintas ciudades de Siria tras la caída de El Asad: "Debería haber sucedido hace mucho tiempo". *El País.* https://elpais.com/videos/2024-12-08/celebraciones-en-distintas-ciudades-sirias-tras-la-caida-de-el-asad-deberia-haber-sucedido-hace-mucho-tiempo.html

El Salto Diario. (8 de febrero de 2024). Archivada la causa contra las periodistas que cubrieron la acción climática frente a 'Las Majas' de Goya. *El Salto*.

https://www.elsaltodiario.com/cambio-climatico/archivada-causa-periodistas-cubrieron-accion-climatica-frente-majas-goya

El Salto Diario. (5 de marzo de 2024). *Les soulevèments de la terre* [Publicación de vídeo]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C4Fx0I0KrH0/

Ernaux, A. (2019). *Los años*. Editorial Cabaret Voltaire.

Esteban, G. (18 de agosto de 2023). La manada de Magaluf grabó más de 20 vídeos de la agresión sexual en el hotel. *Última Hora*. https://www.ultimahora.es/sucesos/ultimas/2023/08/18/1996139/violacion-mallorca-manada-magaluf-grabo-mas-videos-agresion-sexual.html#

Euronews. (19 de agosto de 2021). Teenage suspect arrested in Sweden after stabbing at Eslöv school. *Euronews*. https://www.euronews.com/2021/08/19/teenage-suspect-arrested-in-sweden-after-stabbing-at-eslov-school

Evans, S. & Skinner, K. (1997). *Jack the Ripper: Letters from Hell*. The History Press Ltd.

Fahdel, A. (Director). (2015). *Homeland: Irak Year Zero* [Documental]. Stalker Production.

Fatafta, M. (12 de diciembre de 2023). Even in time of genocide, Big Tech silences Palestinians. *Al Jazeera.* https://www.aljazeera.com/opinions/2023/12/12/even-in-time-of-genocide-big-tech-silences-palestinians

Faucon, C. (2010). The Suspension Theory: Hurricane Katrina looting, property rights, and personhood. *Louisiana Law Review, 70*(1303), pp. 1303-1338.

Fernández Santa Cecilia, P. (2017). *Del acumular al compartir: La imagen efímera como síntoma de la cultura_RAM* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad Carlos III de Madrid.

Fernández Santa Cecilia, P. (2018). *Crímenes compartidos en redes sociales: La visibilidad como nuevo sueño americano* [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad Carlos III de Madrid.

Fernández Santa Cecilia, P. (2021). *La cámara como objeto político: Una experiencia de reflexividad y descentramiento* [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad Complutense de Madrid.

Ferrari, M. (2008), *¿Dónde estás? Ontología del teléfono móvil*. Marbot Ediciones.

Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento.* Editorial Tecnos.

Fincher, D. (Director). (2011). *The Girl with the Dragon Tattoo* [Película]. Columbia Pictures.

Finn, J. (2012). Surveillance Studies and Visual Art: An Examination of Jill Magid's Evidence Locker. *Surveillance & Society*, *10*(2), pp. 134-149.

Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación.* Editorial Herder.

Flusser, V. (2011). *Does Writing Have a Future?*. University of Minnesota Press.

Flusser, V. (2019). *Para una filosofía de la fotografía*. La marca.

Flusser, V. (2017). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Caja Negra Editora.

Fontán, M. (8 de septiembre de 2022). La Policía sospecha que los detenidos en Vigo por agresión sexual grabaron a la víctima con un teléfono. *Levante*. https://www.levante-emv.com/sucesos/2022/09/08/policia-sospecha-detenidos-vigo-agresion-75171641.html

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad.* Editorial Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2015). *La cámara de Pandora: La fotografí@ después de la fotografía.* Editorial GG.

Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, J. (2024). *Desbordar el espejo: La fotografía, de la alquimia al algoritmo*. Galaxia Gutenberg.

Fórmula TV. (4 de febrero de 2025). Fotos de 'FoQ: La nueva generación'. *Fórmula TV.* https://www.formulatv.com/series/foq-la-nueva-generacion/fotos/

Foucault, M. (2009). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión.* Siglo Veintiuno Editores.

FOX 5. (23 de febrero de 2018). Man who crashed car into hospital, set himself on fire recorded it on Facebook Live. *Fox 5 San Diego*. https://fox5sandiego.com/news/trending/man-who-crashed-car-into-hospital-and-set-himself-on-fire-recorded-the-incident-on-facebook-live/

FOX 5 Atlanta. (20 de octubre de 2021). Atlanta Mayor, Police Chief frustrated by people recording shooting without calling 911. *FOX 5 Atlanta.* https://www.fox5atlanta.com/news/atlanta-mayor-police-chief-chastise-people-for-recording-shooting-without-calling-911

Fox News. (28 de abril de 2023). Minneapolis man live streamed final moments before being shot by FBI agents. *Fox News.* https://www.foxnews.com/video/6326402488112

Fox News. (14 de julio de 2024). *Shots fired at Trump rally* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=1ejfAkzjEhk

Franco, G. (3 de abril de 2024). 'Joker: Folie à Deux' obtiene calificación R: ¿Qué significa para la película?. Hipertextual. https://hipertextual.com/2024/04/joker-folie-a-deux-calificacion-r-que-significa

Fundación BBVA. (18 de octubre de 2024). *Internet y el teléfono móvil se han convertido en tecnologías "esenciales" para la mayoría de los ciudadanos de todas las edades en Europa, EEUU, Turquía e Israel.* Fundación BBVA. Recuperado de: https://www.fbbva.es/noticias/estudio-cultura-cientifica-internacional-fundacion-bbva-tecnologias/

Gansa, H., & Gordon, A. (Creadores). (2011-2020). *Homeland* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television.

García Miranda, C. (2025). *Física o química: La nueva generación* [Serie de televisión]. Buendía Estudios.

Gerbner, G. & Gross, L. (1976). Living with Television: The Violence Profile. *Journal of Communication, 26*(2), pp. 172-199.

Gibson, D. (2004). *Clues from Killers: Serial Murder and Crime Scene Messages*. Greenwood Publishing Group.

Giddens, A. (1984). *La constitución de la sociedad.* Amorrortu.

Gigli Box, M. C. (2008). *El Sociólogo de la Cámara* [Ponencia]. V Jornadas de Sociología – I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (Universidad Nacional de La Plata), La Plata, Argentina. https://www.aacademica.org/000-096/188.pdf

Gilbert, D. (21 de mayo de 2021). A Mass Shooter Live-streamed His Attack on Snapchat at an Arizona Mall. *Vice*. https://www.vice.com/en/article/a-mass-shooter-livestreamed-his-attack-on-snapchat-at-an-arizona-mall/

Gilroy, D. (Director). (2014). *Nightcrawler* [Película]. Bold Films.

Godard, J.-L. (Director). (1988). *Histoire(s) du cinéma* [Película]. Gaumont.

Goldstein, T. (1985). The News at Any Cost: How Journalists Compromise Their Ethics to Shape the News. En L. Gross, J. S. Katz & J. Ruby (Eds.), *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television*. Simon and Schuster.

Gómez Cruz, E. (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*. Editorial UOC.

Gómez Cruz, E. & Meyer, E. T. (2012). Creation and control in the photographic process. iPhones and the emerging fifth moment of photography. *Photographies, 5*(2), pp. 203-221.

Goodman, M. (29 de septiembre de 2011). From crowdsourcing to crime-sourcing: The rise of distributed criminality. *O' Reilly.* http://radar.oreilly.com/2011/09/crime-sourcing.html

Grinberg, E. (5 de enero de 2017). Chicago torture: Facebook Live video leads to 4 arrests. *CNN*. https://edition.cnn.com/2017/01/04/us/chicago-facebook-live-beating/index.html

Groys, B. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Caja Negra Editora.

Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas.* Anagrama.

Guelke, K. (2015). Tourist Photography in Peru: An Actor-Network Theory Approach to Images Posted Online. *Material Culture Review*, *80-81*, pp. 134-150.

Güell, O. (26 de octubre de 2021). Los selfis mortales, bajo la lupa de los epidemiólogos. *El País*. https://elpais.com/sociedad/2021-10-26/los-selfis-mortales-bajo-la-lupa-de-los-epidemiologos.html

Guillen, T. (2002). Serial Killer Communiqués: Helpful or Hurtful. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture, 9*(2).

Gutiérrez, H. (13 de octubre de 2018). Al habla con la estratega de Facebook. *El País.* https://elpais.com/retina/2018/10/02/talento/1538459250_917664.html

Halasz, S. & McKenzie, S. (9 de octubre de 2019). Suspected gunman arrested after two killed in livestreamed attack near German synagogue. *CNN.* https://edition.cnn.com/2019/10/09/europe/attack-halle-germany-grm-intl/index.html

Hall, S. (2009). *Representation*. *Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications.

Han, B.-C. (2022). *La sociedad del cansancio.* Herder Editorial.

Haneke, M. (Director). (1992). *Benny's Video* [Película]. Wega Film.

Haraway, D. (1989). *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science.* Routledge.

Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos. *Política y Sociedad*, *30*, pp. 121-163.

Haraway, D. (2019). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros Inadaptables*. Holobionte Ediciones.

Harris, E. (1998). *Hitmen for Hire* [Cortometraje]. Eric Harris y Dylan Klebold.

HBO. (8 de octubre de 2021). *Four Hours At The Capitol: Official Trailer | HBO* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=qlcdaAx5hu8&ab_channel=HBO

He, C. & Luo, X. (2023). Life sharing or crimes sharing: an investigation on crime learning from China short-form video platforms. *Information & Communications Technology Law, 32*(2), pp. 240-258.

Hechos Reales. (15 de marzo de 2023). *Episodio 2: La Torre (ENG)* [Podcast]. En *Hechos Reales*. Spotify. https://open.spotify.com/episode/1KfM6wSaz9YWgmueRLTcBx

Heider, K. G. (2006). *Ethnographic Film.* University of Texas Press.

Heinich, N. (2012). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique.* Ed. Gallimard.

Hendel, V. (2018). Los modos de la mirada. Aportes para una epistemología crítica de la observación en la investigación social. *De prácticas y discursos*, *7*(9), pp. 55-73.

Henry, A. (27 de abril 2023). FBI agent fatally shoots Chue Feng Yang during north Minneapolis standoff. *CBS News.* https://www.cbsnews.com/minnesota/news/fbi-mpd-north-minneapolis/

Heraldo. (6 de enero de 2019). La agresión sexual múltiple en Alicante fue grabada en vídeo. *Heraldo*.

https://www.heraldo.es/noticias/nacional/2019/01/06/se-investiga-si-hay-menos-otras-dos-victimas-los-autores-agresion-multiple-alicante-1285873-305.html

Hergé. (2003). *El Loto Azul*. Juventud.

Herzfeld, J. (Director). (2001). *15 minutos* [Película]. New Line Cinema.

Hindustan Times. (17 de junio de 2023). Man axes kin to death, livestreams murder on Facebook in J&K's Doda. *Hindustan Times.*

https://www.hindustantimes.com/cities/chandigarh-news/doda-man-axes-kin-to-death-livestreams-murder-on-facebook-101686943971151.html

Hoffman, A. (2009). *Oversharing: A critical discourse analysis* [Trabajo de Fin de Máster]. University of Wisconsin-Milwaukee. http://annaeveryday.com/wp-content/uploads/2014/05/Hoffmann-Oversharing-Masters-Thesis.pdf

Holt, D. (18 de febrero de 2018). School shooting hoax in Jessamine County fits a dangerous national trend. *Lexington Herald Leader.* https://www.kentucky.com/news/state/article200848604.html

Hortensius. R. & de Gelder, B. (2018). From Empathy to Apathy: The Bystander Effect Revisited. *Current Directions in Psychological Science*, *27*(4), pp. 249-256.

Howden, J. L. (Director). (2019). *Guns Akimbo* [Película]. Occupant Entertainment.

Huffington Post. (6 de diciembre de 2017). Facebook murder surveillance video shows Derek Medina shooting, taking photo of wife Jennifer Alonso. *Huffington Post*. https://www.huffingtonpost.com/2013/09/18/facebook-murder-video_n_3946965.html

Human Rights Watch. (4 de febrero de 2014). *Abuse Against LGBT People in Russia* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=zMTbFSJ_Tr4&rco=1&ab_channel=HumanRightsWatch

Hwee Min, A. (3 de marzo de 2025). All three Montfort students in viral video 'share some responsibility' and will receive 'appropriate punishment'. *Channel New Asia.* https://www.channelnewsasia.com/singapore/montfort-secondary-school-bully-fighting-video-4972621

IdoD. (4 de julio de 2017). *First Gulf War 1991 - Real Footage* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UP7Vs97Ke0Y

Imbert, G. (1992). *Los escenarios de la violencia. Conductas anómicas y orden social en la España actual*. Icaria Editorial.

IMEMC News. (9 de octubre de 2023). Israeli Soldiers Kill A Palestinian In Hebron. *International Middle East Media Center News.* https://imemc.org/article/israeli-soldiers-kill-a-palestinian-in-hebron-6/

Ingelsby, B. (Creador). (2021). *Mare of Easttown* [Serie de televisión]. HBO.

Instagram. (2 de agosto de 2016). *Introducing Instagram Stories* [Entrada de blog]. Blog Oficial de Instagram. http://blog.instagram.com/post/148348940287/160802-stories

Jabois, M. (27 de noviembre de 2017). Un juicio de 96 segundos. *El País.* https://elpais.com/politica/2017/11/25/actualidad/1511633639_199059.html

Jackson, C. (21 de diciembre de 2023). Facebook live killer who streamed 'deranged' rant after knife rampage is jailed. *Birmingham Live*. https://www.birminghammail.co.uk/news/midlands-news/facebook-live-killer-who-streamed-28330366

James, E. & Fisher, J. (8 de septiembre de 2022). Grinning gunman, 19, shot his friend in the HEAD before killing three others in random 22-hour killing spree that he streamed on Facebook: Memphis mayor slams soft justice as its reveled he was released early from three-year assault. *Daily Mail.* https://www.dailymail.co.uk/news/article-11191713/Memphis-man-loose-police-believe-shot-multiple-people.html

Jay, M. (2007). *Ojos abatidos*. *La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Ediciones Akal.

Jayne, S. & Perez Jr., A. (Directores). (2024). *Mean Girls* [Película]. Paramount Pictures.

Jimjim. (17 de junio de 2007). Katrina looters [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=3RVHDlPqZWE

Joens, P., Hernandez, S. & Mendiola, J. (18 de octubre de 2024). No charges to be filed in Perry school shooting; the shooter 'acted alone,' summary finds. *El Paso Times.* https://eu.elpasotimes.com/story/news/crime-and-courts/2024/10/17/perry-school-shooting-report-released-dallas-county-attorney-iowa-dci/75723195007/

Joost, H. & Schulman, A. (Directores). (2016). *Nerve* [Película]. Lionsgate.

Jordan, N. (Director). (2007). *The Brave One* [Película]. Silver Pictures.

Jung, C. G. (2019). *El Libro Rojo*. El Hilo de Ariadna.

Jurgenson, N. (2019). *The Social Photo. On Photography and Social Media*. Nueva York: Verso.

Kantorowicz, E. H. (2012). *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de la teología política medieval.* Ediciones Akal.

Kappeler, S. (1986). *The Pornography of Representation*. Polity Press.

Kelling, G. & Moore, M. (1988). The Evolving Strategy of Policing. *Perspectives on Policing*, *4,* pp. 1-16.

Kemp, D. (2013). *Design of the Absurd* [Ponencia]. Conferencia de Universities Art Association of Canada (UAAC)*,* Banff Alberta, Canadá: https://uaac-aauc.com/wp-content/uploads/UAAC-AAUC-Conference-2013-Programme.pdf

Keresztes, J. R. (2025). *Photography and the Making of the Nazi Racial Community.* Cornell University Press.

Kidwell, M. (2005). Gaze as social control: How very young children differentiate: ‘the look’ from a ‘mere look’ by their adult caregivers. *Research on Language and Social Interaction, 38*(4).

Koch, H. (2010). *La cena*. Ediciones Salamandra.

König, A. (8 de septiembre de 2021). *Warfare in the Digital Age with Donatella Della Ratta* [Podcast]. En Visualising War & Peace. University of St Andrews. https://visualisingwar.buzzsprout.com/1717787/episodes/9149144-warfare-in-the-digital-age-with-donatella-della-ratta

König, A. (5 de abril de 2023). *Images at war: conflict, peace and photography in Sri Lanka* [Podcast]. En Visualising War & Peace. University of St Andrews. https://www.buzzsprout.com/1717787/episodes/12485467-images-at-war-conflict-peace-and-photography-in-sri-lanka

Koselleck, R. (2007). *Futuro pasado: por una semántica de los tiempos históricos.* Editorial Paidós.

Koskela, H. (2003). 'Cam Era': The Contemporary Urban Panopticon. *Surveillance & Society, 1*, pp. 292-313.

Koskela, H. (2004). Webcams, TV Shows and Mobile phones: Empowering Exhibitionism. *Surveillance & Society, 2*(2/3), pp. 199-215.

Kotfila, C. (2014). This message will self-destruct: The growing role of obscurity and self-destructing data in digital communication". *Bulletin of the Association for Information Science and Technology*, *40*(2).

Kraus, J. & West, E. R. (23 de enero de 2025). Purported writings from Antioch High School shooter show his plans, thoughts before death. *NewsChannel5 Nashville.* https://www.newschannel5.com/news/newschannel-5-investigates/purported-writings-from-antioch-high-school-shooter-show-his-plans-thoughts-before-death

Kuhn, T. (2006). *La estructura de las revoluciones científicas.* Fondo de Cultura Económica de España.

La Nature. (1896). *Journal illustré des sciences et de leurs applications à l'art et à l'industrie, 24*. Conservatoire numérique des Arts et Métiers: https://cnum.cnam.fr/pgi/fpage.php?4KY28.18/333/100/432/0/0

La Patilla. (26 de agosto de 2015). La Casa Blanca pide al Congreso que legisle sobre armas tras asesinato de periodistas. *La Patilla.* https://www.lapatilla.com/2015/08/26/la-casa-blanca-pide-al-congreso-que-legisle-sobre-armas-tras-asesinato-de-periodistas/

La Sexta. (15 de marzo de 2019). El vídeo de la matanza en Nueva Zelanda que retransmitió uno de los asaltantes en redes sociales. *La Sexta.* https://www.lasexta.com/noticias/internacional/el-video-de-la-matanza-en-nueva-zelanda-que-uno-de-los-asaltantes-retransmitio-en-redes-sociales-video_201903155c8b5abc0cf2b779bc2f6d70.html

La Sexta. (4 de mayo de 2020). "No me quedo en casa": el grito de la irresponsabilidad en los botellones en pleno confinamiento en Madrid. *LaSexta.com.* https://www.lasexta.com/noticias/sociedad/no-me-quedo-en-casa-el-grito-de-la-irresponsabilidad-en-los-botellones-en-pleno-confinamiento-en-madrid_202005045eb04a476f86630001a214e4.html

La Vanguardia. (30 de agosto de 2015). El antes y el después de Nueva Orleans, diez años después del paso del Katrina. *La Vanguardia.* https://www.lavanguardia.com/internacional/20150830/54435030629/huracan-katrina-decimo-aniversario.html

La Voz de Galicia. (23 de agosto de 2017). La indignante violación múltiple de una discapacitada marroquí en un autobús ante la pasividad de la gente. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/internacional/2017/08/23/indignante-violacion-multiple-discapacitada-marruecos-autobus-ante-pasividad-gente/00031503484307131295422.htm

Lam, Y. (Director). (2013). *Prank* [Película]. Plan 9 Entertainment.

Lasch, C. (1991). *La cultura del narcisismo.* Editorial Andrés Bello.

Larsen, J. (2008). Practices and Flows of Digital Photography: An Ethnographic Framework. *Mobilites, 3*, pp. 141-160.

Larsen, J. & Sandbye, M. (Eds.) (2013). *Digital Snaps. The New Face of Photography.* Routledge.

Lasén, A. (2019). Self-(re)representation in mobile communication practices. En Ling, R., Goggin G., Fortunati, L, Lim, S.S. & Lin Y. (Eds.), *Oxford Handbook of Mobile Communication* (pp. 355-369). Oxford University Press.

Latour, B. (1998). De la mediación técnica. En Doménech, M. y Tirado, F. J. (Comp.), *Sociología Simétrica*. Gedisa.

Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora: ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Gedisa.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.

Law, J. (19 de abril de 2017). Facebook killer takes his own life, police report. *Herald Sun*. https://www.heraldsun.com.au/news/law-order/facebook-killer-shoots-himself-dead-police-report/news-story/d6b56824d646b4974a58dbb9b82b43d5

Law & Crime Network (1 de agosto de 2022). *"With the Power of My AR, You Will All Know Who I Am," Parkland School Shooter Says Before Massacre* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=A_zGdEZ6HJk

Le Monde. (14 de junio de 2016). Le tueur de Magnanville, Larossi Abballa, envisageait déjà de frapper la France en 2011. *Le Monde.* https://www.lemonde.fr/societe/article/2016/06/14/condamne-en-2013-larossi-abballa-avait-recrute-et-prepare-des-aspirants-au-djihad_4950162_3224.html

Lebow, A. (2012). Shooting with intent. en Killer images: Documentary film, memory and the performance of violence, editado por Joram Ten Brink y Joshua Oppenheimer. Londres: Wallflower Press.

Ledo, M. (2020). *El cuerpo y la cámara*. Ediciones Cátedra.

Lewis, M. (Director). (2019). *Don't F**k with Cats: Hunting an Internet Killer* [Serie documental]. Netflix.

Li, L., Salcedo, A. & Jeong, A. (8 de septiembre de 2022). 4 killed, man arrested in Memphis shootings after grisly live stream. *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/nation/2022/09/07/memphis-shootings-ezekiel-kelly-video/

Liem, M. C. A & Geelen, M.E.F. (2019). The interface between homicide and the Internet. A classification. *Aggression and Violent Behavior, 48,* pp. 65-71.

Lipovetsky, G. (2024). *La consagración de la autenticidad*. Anagrama. *Surveillance & Society, 1*(3), pp. 331-355.

Los Angeles Times. (16 de septiembre de 2014). Shooter's final statement. *Los Angeles Times*. https://www.latimes.com/news/la-na-cho-nbc-pg-photogallery.html

Love Allah. (10 de abril de 2025). *Life in the Gaza Strip* [Vídeo]. Youtube. https://youtube.com/shorts/TBJ_Pj8dvSs?si=zOwTHSZCiYghKMJr

Lumet, S. (Director). (1976). *Network, un mundo implacable* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Luz Forte, A. (2014). *La cultura del narcisismo y el deseo* de ser siempre joven. Un fenómeno sociocultural sutil y perverso [Presentación de paper]. XII Congreso ALAIC, Lima, Perú.

Ly, L. (Director). (2019). *Les Misérables* [Película]. SRAB Films.

Lybio. (19 de abril de 2017). Steve Stephens Cleveland Shooter talking. *Lybio.net*. https://lybio.net/steve-stevie-steve-stephens-cleveland-shooter-talking/people/

Macé, D. & Wajsbrot, A. (Directores). (2016). *Don't Hang Up* [Película]. Bigscope Films.

Maldita. (13 de octubre de 2020). No, en esta imagen no se muestran "milicianos frentepopulistas portando cabezas cortadas de sus víctimas" en la Guerra Civil española: es una fotografía de la Guerra del Rif, publicada en 1927. https://maldita.es/malditobulo/20201013/no-en-esta-imagen-no-se-muestran-milicianos-frentepopulistas-portando-cabezas-cortadas/

Mann, C. (29 de septiembre de 2011). Explicit cellphone photos of youngest Petit girl shown in court. *CBS News.* https://www.cbsnews.com/news/explicit-cellphone-photos-of-youngest-petit-girl-shown-in-court/

Mann, S. (Director). (2022). *Fall* [Película]. Capstone Studios.

Mann, S., Nolan, J. & Wellman, B. (2002). Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Ediciones Paidós.

Marcos, A. (16 de enero de 2018). En Colombia se roba un celular cada dos minutos. *El País.* https://elpais.com/internacional/2018/01/15/colombia/1516053203_048441.html

Márquez, I. (2007). Tecnologías de la representación: fotografía y cinematógrafo en la obra de Gregory Bateson. En Aguirre, J. (Ed.): *Gregory Bateson*. Colección Márgenes Nº2, Universidad Complutense de Madrid.

Márquez, I. (2018). *Móviles 24/7. El teléfono móvil en la era de la hiperconectividad*. Editorial UOC.

Márquez, V. (15 de septiembre de 2024). ¿Qué fue de MrGranBomba? El youtuber que recibió un bofetón por llamar 'cara anchoa' a un repartidor. *Mundodeportivo.* https://www.mundodeportivo.com/actualidad/20240915/1002315862/que-mrgranbomba-youtuber-recibio-bofeton-llamar-cara-anchoa-repartidor-dct.html

Martín Martín, V. O. (2008). Factores de rechazo en los lugares de origen de los inmigrantes: ¿invasión de la Unión Europea o huida de África?. En J. A. Segrelles Serrano (Coord.), *Inmigración, sociedad, economía: ¿Oportunidad o problema?* (pp. 29–72). Universidad de Alicante.

Martínez Illera, Á. (2008) *De lo análogo a lo digital. El cambio en la mirada y su efecto en los medios* [Tesis doctoral]. Pontificia Universidad Javeriana.

Mata Codesal, D., Sónia Pereira, C., Maiztegui-Oñate, E., Ulloa Chevez, E. y López del Molino, A. (2018). "Con la Cámara a Cuestas": Aportaciones de la fotografía en procesos participativos de investigación-intervención. *FQS, 19*(1).

Mathiesen, T. (1997) The viewer society: Foucault's 'Panopticon' revisited. *Theoretical Criminology, 1*, pp. 215-234.

Matthews, R. (22 de junio de 2020). Who is Luka Magnotta? Don't F**k With Cats Netflix true story. *News.com.au.* https://www.news.com.au/entertainment/tv/who-is-luka-magnotta-dont-fk-with-cats-netflix-true-story/news-story/d310fba8d5cb19701ac4aebe6286d39e

Maxwell, R. & Miller, T. (2020). *How Green is Your Smartphone?*. Polity.

Maylam, T. (Director). (1981). *La quema* [Película]. Filmways Pictures.

Mays, M. (14 de abril de 2024). Man arrested in Marina del Rey after gunfire sprayed from rooftop is reportedly livestreamed. *Los Angeles Times*. https://www.latimes.com/california/story/2024-04-14/man-arrested-marina-del-rey-livestreamed-shooting-rooftop

Mazerolle, L., Hurley, D. & Mitchell, C. (2002). Social Behavior in Public space: an analysis of Behavioral adaptations to CCTV. *Security Journal, 15*(3).

McBride, J. & Piwowarczyk, J. (2 de enero de 2024). Milwaukee Police Officer Shooting Suspect Went on Facebook Live During. *Wisconsin Right Now*. https://www.wisconsinrightnow.com/harrel-martin-milwaukee-suspect-facebook-live/

McNaughton, J. (Director). (1986). *Henry, retrato de un asesino* [Película]. Maljack Productions.

McPhate, M. (18 de abril de 2016). Teenager is accused of live-streaming a friend's rape on Periscope. *The New York Times*.

https://www.nytimes.com/2016/04/19/us/periscope-rape-case-columbus-ohio-video-livestreaming.html

Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Siruela.

Menon, M. (19 de abril de 2021). Singaporean student caught on live stream being attacked by man with knife in London. *The Straits Times*. https://www.straitstimes.com/singapore/im-alive-and-kicking-says-singaporean-student-assaulted-in-london-street

Merton, R. K. (2002). *Teoría y estructuras sociales*. Fondo de Cultura Económica de España.

Messner, S. & Rosenfeld, R. (2007). *Crime and the American dream*. Belmont, Ed. Thomson Wadsworth.

Meyer, E. T. (2008). Digital Photography. En Kelsey, S. & St. Amant, K., (Eds.), Handbook of *Research on Computer Mediated Communication* (pp. 791-803). Information Science Reference.

Miguel Trula, E. (9 de junio de 2020). Los disturbios raciales son consecuencia de la "democracia smartphone". La ficción llevaba años avisando. *Xataka*. https://www.xataka.com/magnet/disturbios-raciales-consecuencia-democracia-smartphone-ficcion-llevaba-anos-avisando

Mike Murphy. (20 de agosto de 2009). *NOPD Looting a Wal-Mart After Katrina* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=PYn-P72lp3M

Mister Buzz. (15 de septiembre de 2014). *So crazy REVENGE on prankster - Organ Theft Prank!* [Vídeo]. Dailymotion. https://www.dailymotion.com/video/x25v46e

Moeller, K. & Blanchard, N. (2 de junio de 2017). Walmart robbery suspect taunts police on Facebook Live, pedaling bike down interstate. *Idaho Statesman.* https://www.idahostatesman.com/news/local/article154012399.html

Moreau, F. (29 de abril de 2016). Bordeaux: une agression diffusée en direct sur Periscope. *Le Monde.* https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2016/04/29/bordeaux-une-agression-diffusee-en-direct-sur-periscope_4910695_1653578.html

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario.* Ediciones Paidós.

Morozov, E. (2012). *El desengaño de internet. Los mitos de la libertad en la red.* Ediciones Destino.

Mourenza, A. (16 de diciembre de 2024). El miedo recorre la cuna de los Asad: "No queremos sustituir un régimen opresivo por otro". *El País.* https://elpais.com/internacional/2024-12-16/el-miedo-recorre-la-cuna-de-los-asad-no-queremos-sustituir-un-regimen-opresivo-por-otro.html

Mouzo, J. (23 de septiembre de 2019). Detenido un hombre en Barcelona que grabó y dejó morir a su pareja cuando sufrió una bajada de azúcar. *El País.* https://elpais.com/ccaa/2019/09/21/catalunya/1569057105_564911.html

Moverman, O. (Director). *La cena* [Película]. Blackbird Films.

Muñoz, A. (2022). Participar para observar detrás de la cámara × ¿Qué queda por contar del registro audiovisual en los talleres TransMigrARTS?. *TransMigrARTS*, *1*, pp. 30-39.

Murphy, R. (Creador). (2018). *American Crime Story: El asesinato de Gianni Versace* [Serie de televisión]. FX Productions.

Nakamoto, C. (6 de septiembre de 2023). After WBRZ report, deputy arrested for shooting into fleeing car. *WBRZ.* https://www.wbrz.com/news/nakamoto-after-wbrz-report-arrest-warrant-issued-for-deputy-who-opened-fire-on-fleeing-car

Nasaw, D. (19 de febrero de 2010). US school district spied on students through webcams, court told. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/world/2010/feb/19/schools-spied-on-students-webcams

National Geographic. (9 de diciembre de 2015). *Amazon Tribe: "Video Is Our Bow. It's Our Weapon." | National Geographic* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=M0brUVoUI_Y

Navarro Martínez, E. (2013). Ante la imagen de los demás: pornografía de la muerte y producción cultural en el contexto digital. *Teknokultura: Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, *10*(3), pp. 585-614.

NBC News. (3 de junio de 2005). Bosnia agonizes over release of massacre video. *NBC News.* https://www.nbcnews.com/id/wbna8085091

NBC News. (20 de marzo de 2006). "New Orleans police officers cleared of looting. *NBC News.* http://www.nbcnews.com/id/11920811/ns/us_newskatrina_the_long_road_back/t/new-orleans-police-officers-cleared-looting/#.W43BC1QzbIV

New African Magazine. (18 de septiembre de 2013). When lynch mobs roamed free in the USA. *NewAfrican Magazine*. https://newafricanmagazine.com/3948/

Niccol, A. (Director). (2014). *Good Kill* [Película]. Voltage Pictures.

Niccol, A. (Director). (2018). *Anon* [Película]. K5 Film.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Paidós Ibérica.

Nickerson, J. (27 de mayo de 2020). Stamford man charged in I-95 shooting incident. *Stamford advocate.* https://www.stamfordadvocate.com/policereports/article/Stamford-man-charged-in-I-95-shooting-incident-15298698.php

Nieto, A. (11 de marzo de 2024). Vídeo | 20 años del 11-M, el último gran atentado sin redes sociales. *El País.* https://elpais.com/videos/2024-03-11/video-20-anos-del-11-m-el-ultimo-gran-atentado-sin-redes-sociales.html

Nolan, C. (Director). (2008). *El caballero oscuro* [Película]. Warner Bros. Pictures.

Novini, R. (13 de junio de 2022). Wild Video Shows People Dance Atop NYC Subway as It Crosses Williamsburg Bridge. *NBC New York.* https://www.nbcnewyork.com/news/local/wild-video-shows-people-riding-on-top-of-nyc-subway-as-it-crosses-williamsburg-bridge/3732817/

Östlund, R. (Director). (2014). *Fuerza mayor* [Película]. Plattform Produktion.

Owen, P. (10 de febrero de 2006). White House knew of dam breach on night Katrina hit. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/world/2006/feb/10/hurricanekatrina.usa

Pace, R. (2018). *From Filmmaker Warriors to Flash Drive Shamans: Indigenous Media Production and Engagement in Latin America.* Vanderbilt University Press.

Palés, A. (30 de noviembre de 2021). Una serie explicará los abusos de 'El último tango en París'. *Ara*. https://es.ara.cat/media/serie-explicara-abusos-ultimo-tango-paris_1_4198516.html

Pallarés Molins, E. (2017). Eróstrato y erostratismo. *El Correo.* https://enriquepallares.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/06/el_correo_bizkaia_39_17_06_2017_ud.pdf

Park, H. H., Oh, G. S. y Paek, S. Y. (2012). Measuring the Crime Displacement and Diffusion of Benefit Effects of Open-street CCTV in South Korea. *International Journal of Law, Crime and Justice, 40*(*3*)*,* pp. 179-191.

Pathak, M. K. & Sood, M. (10 de febrero de 2024). Mauris Noronha stole guard's gun to kill Abhishek Ghosalkar and self. *Hindustan Times*. https://www.hindustantimes.com/cities/mumbai-news/noronha-stole-guard-s-gun-to-kill-ghosalkar-and-slef-101707505322568.html

Pathieu, D. y Hope, L. (5 de julio de 2018). Man gets 8 years after guilty plea in Chicago Facebook Live torture, beating. *ABC 7 News*.

https://abc7chicago.com/man-gets-8-years-after-guilty-plea-in-chicago-facebook-live-torture-beating/3713952/

Payne, E. & Ford, D. (6 de noviembre de 2014). Suspect arrested after photos of slain woman posted online. *CNN.* https://edition.cnn.com/2014/11/05/us/washington-murder-suspect/index.html

PBS News Hour. (16 de noviembre de 2013). *Eyewitness captures Polaroid of moment JFK was shot.* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=o_zZGJuIydQ

PBS News Hour. (26 mayo de 2020). St. Paul Mayor Melvin Carter on George Floyd's death. *PBS News Hour.* https://www.pbs.org/video/i-can-t-breathe-1590528007/

Pedrero Rosón, D. (2 de noviembre de 2021). Recuerdos del Más Allá: la fotografía post mortem en las sociedades decimonónicas. *Archivos de la Historia.* https://archivoshistoria.com/la-fotografia-post-mortem-en-las-sociedades-decimononicas/

Peinado, F. (26 de septiembre de 2019). Detenidas dos menores tras una agresión a una excompañera publicada en redes. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2019/09/26/madrid/1569488572_282529.html

Peirano, M. (2019). *El enemigo conoce el sistema. Manipulación de ideas, personas e influencias después de la economía de la atención.* Debate.

Peirce, K. (Directora). (2013). *Carrie* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.

Peirón, F. (16 de febrero de 2018). "El FBI fue alertado de que Nikolas Cruz quería ser ‘un profesional de las matanzas en escuelas’. *La Vanguardia.* https://www.lavanguardia.com/internacional/20180216/44808967553/tiroteo-florida-fbi-nikolas-cruz-profesional-matanzas-escuelas.html

Penfold-Mounce, R. (2009). *Celebrity culture and crime: The joy of transgression.* Palgrave Macmillan.

Peregil, F. (28 de marzo de 2018). La difusión de un vídeo de una agresión sexual a una menor conmociona a Marruecos. *El País.* https://elpais.com/internacional/2018/03/28/actualidad/1522244657_943618.html

Pérez de León, V. (2012). *Sobre fama, infamia y la serpiente Ouróboros en la obra cervantina* [Acta de congreso]. Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, pp. 245-254.

Phillips, T. (Director). (2019). *Joker* [Película]. Warner Bros. Pictures.

Piqueras, J. V. (2022). *Animales*. Excmo. Ayuntamiento de Lucena.

Pita, A. (8 de diciembre de 2024). Los rebeldes de Siria derrocan al régimen de El Asad tras 13 años de guerra y el dirigente se refugia en Moscú. *El País.* https://elpais.com/internacional/2024-12-08/los-rebeldes-derriban-el-regimen-de-el-asad-tras-13-anos-de-guerra-y-el-dirigente-huye-de-damasco-en-avion.html

Pizzolatto, N. (Creador). (2024). *True Detective* (Temporada 4) [Serie de televisión]. HBO.

Placencia, J. (2018). *Todo es verdad, todo es mentira: Realidad e Imagen en Velázquez.* Editorial Postmetrópolis.

Porras Ferreyra, J. (7 de julio de 2018). Mueren tres 'youtubers' en Canadá al precipitarse por una cascada. *El País*. https://elpais.com/internacional/2018/07/06/mundo_global/1530893340_606359.html

Porter, C. (5 de octubre de 2024). Conmoción en Francia: se mostraron videos de los acusados de violar a una mujer drogada. *The New York Times en Español.* https://www.nytimes.com/es/2024/10/05/espanol/mundo/videos-caso-giselle-pelicot.html

Pozzoli, M. (28 de febrero de 2024). P*OV: Wearable Cameras and the Gamification of Lone-Actor Terrorist Violence.* Global Network on Extremism & Technology. https://gnet-research.org/2024/02/28/pov-wearable-cameras-and-the-gamification-of-lone-actor-terrorist-violence/

Powell, M. (Director). (1960). *Peeping Tom* [Película]. Michael Powell Production Company.

Pozzi, S. (25 de septiembre de 2019). Un adolescente de 16 años muere apuñalado mientras medio centenar de jóvenes graban la escena sin ayudarle. *El País*. https://elpais.com/internacional/2019/09/24/mundo_global/1569304115_326682.html

Price, C. (2018). *Cómo cortar con tu móvil.* Editorial Grijalbo.

Prieto, B. (8 de enero de 2024). Los supervivientes de Los Andes, sobre 'La sociedad de la nieve': "Es una versión superligera de lo que pasó". *El Español.* https://www.elespanol.com/bluper/series/20240108/supervivientes-andes-sociedad-nieve-version-superligera-paso/822667900_0.html

Público. (19 de octubre de 2019). La Policía cargó en Madrid y la protesta en Barcelona transcurrió en calma hasta el incendio de varias barricadas. *Público.* https://www.publico.es/politica/directo-policia-cargo-madrid-protesta-barcelona-transcurrio-calma-incendio-varias-barricadas.html

Público. (30 de marzo de 2024). Denuncian un nuevo episodio de brutalidad policial en Lavapiés contra dos personas racializadas. https://www.publico.es/politica/redes-denuncian-nuevo-episodio-brutalidad-policial-lavapies.html

Puig de la Bellacasa, M. (2011). Matters of Care in Technoscience: Assembling Neglected Things. *Social Studies of Science, 41*(85).

Ranciere, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.

Rangiah, L. (24 de octubre de 2024). 'Posting and boasting' about crimes on social media now an offence in the NT, following similar laws in QLD, NSW. *Australian Broadcasting Corporation.* https://www.abc.net.au/news/2024-10-25/nt-joins-nsw-qld-in-youth-crime-social-media-post-and-boast-laws/104506404

Ramey, A. (30 de abril de 2021). Disturbing apparent Prichard domestic violence incident streamed on Facebook. *NBC15.* https://mynbc15.com/newsletter-daily/exclusive-sinister-prichard-domestic-violence-incident-streamed-on-facebook

Rasmussen, M. A. (2023). Capturing the Seen: Medieval Pilgrimage in Aachen. *Network for Medieval Arts & Rituals (NetMAR).* https://www.ucy.ac.cy/netmar/capturing-the-seen-medieval-pilgrimage-in-aachen/

Rasoulof, M. (Director). (2024). *La semilla de la higuera sagrada* [Película]. Run Way Pictures.

Rau, R. (Directora). (2015). *Rehtaeh Parsons: No Place to Hide* [Documental]. Trinetra Productions.

Reid, H. (Director). (1989). *The Shaman and His Apprentice* [Película]. BBC.

Reuille, L. & Murphy, M. (24 de mayo de 2024). Court docs: Alleged gunman in shots fired at Georgetown Kroger 'always wanted to kill'. *Wane.* https://www.wane.com/top-stories/police-respond-to-shooting-call-at-georgetown-kroger/

Reuters. (25 de abril de 2017). Swedish court jails three men for rape broadcast on Facebook. *Reuters.* https://www.reuters.com/article/us-sweden-rape-facebook-idUSKBN17R1S8

Riba-Campos, C.-E. (2017). *La observación participante y no participante en perspectiva cualitativa.* Manual UOC.

Rivière, M. (2009). *La fama: iconos de la religión mediática*. Editorial Crítica.

Roberts, J. (Director). (2021). *4 horas en el Capitolio* [Documental]. HBO Documentary Films.

Robertson, A. (23 de marzo de 2021). YouTube won't remove a three-hour live-streamed video of the mass shooting in Boulder. *The Verge.* https://www.theverge.com/2021/3/23/22346465/boulder-mass-shooting-live-stream-youtube-moderation

Robino, C. (16 de septiembre de 2024). La increíble historia de la primera estatua del Che Guevara en el mundo, que se levantó en Chile y lleva más de 50 años desaparecida. *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/articles/cy84lvrdjjro

Rodger, E. (2014). *My Twisted World. The story of Elliot Rodger* [PDF] Recuperado de: https://schoolshooters.info/sites/default/files/rodger_my_twisted_world.pdf

Rogers, N. (11 de febrero de 2020). Les Misérables (2019). Midwest Film Journal. https://midwestfilmjournal.com/2020/02/11/les-miserables-2019/

Romanet, K. (27 de noviembre de 2022). Les Misérables : cette anecdote folle qui a nourri l'intrigue du film. Cine serie. https://www.cineserie.com/news/cinema/les-miserables-cette-anecdote-folle-qui-a-nourri-lintrigue-du-film-5508369/

Roose, K. (15 de marzo de 2019). A Mass Murder of, and for, the Internet. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2019/03/15/technology/facebook-youtube-christchurch-shooting.html

Rose, T. & Beazley, J. (27 de junio de 2024). Teenager charged with planning terrorist attack after allegedly entering NSW MP's office with 'intention to kill'. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/australia-news/article/2024/jun/27/tim-crakanthorp-nsw-mp-office-teenager-charged-planning-terror-attack-ntwnfb

Rosenstein, B. & Beer Sheva, I. (2002). Video Use in Social Science Research and Program Evaluation. *International Journal of Qualitative Methods*, *1*(3), pp. 22-43.

Rosman, M. (Director). (1983). *Siete mujeres atrapadas* [Película]. Artists Releasing Corporation.

Ross, G. (Director). (2012). *Los juegos del hambre* [Película]. Lionsgate.

ROSS ADAM. (6 de mayo de 2017). *Rodney King Beating LA Riots TV Special with Mike Wallace* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=dbI22d0uLks

Royal Commission of Inquiry into the Terrorist Attack on Christchurch Masjidain. (2020). *Preparation for the terrorist attack*. https://christchurchattack.royalcommission.nz/the-report/firearms-licensing/preparation-for-the-terrorist-attack

Ryman, A. (13 de enero de 2021). Scottsdale prosecutor says far-right streamer Tim 'Baked Alaska' Gionet violated release conditions by traveling to Capitol riot. *Arizona Republic*. https://eu.azcentral.com/story/news/local/scottsdale/2021/01/13/scottsdale-prosecutor-says-far-right-streamer-tim-baked-alaska-gionet-violated-release-conditions/4150529001/

Safran, J., Savage, S. & Schwartz, J. (Creador). (2021-2023). *Gossip Girl* [Serie de televisión]. HBO Max.

Saiz, E. (4 de junio de 2020). La Manada, condenada a un año y medio de cárcel por abuso sexual de una joven en Pozoblanco. *El País*. https://elpais.com/sociedad/2020-06-04/la-manada-condenada-a-un-ano-y-medio-de-carcel-por-abuso-sexual-de-una-joven-en-pozoblanco.html

Sánchez-Biosca, V. (2021). *La muerte en los ojos: Qué perpetran las imágenes de perpetrador*. Alianza Editorial.

Sandberg, S. & Ugelvik, T. (2017). Why do offenders tape their crimes? Crime and punishment in the age of the selfie. *British Journal of Criminology, 57,* pp. 1023-1040.

Saugmann, R. (2020). The security captor, captured. Digital cameras, visual politics and material semiotics. *Critical Studies on Security, 8*(2), pp. 130-144.

Sayak, V. (2010). *Capitalismo Gore*. Editorial Melusina.

SBG San Antonio Staff Reports. (31 de octubre de 2023). San Antonio man wanted for shooting dog and live streaming the incident. *News 4 San Antonio.* https://news4sanantonio.com/news/local/san-antonio-man-wanted-for-shooting-dog-and-live-streaming-the-incident-texas-police-investigation-suspect-warrant-charges

Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico.* Ediciones Cátedra.

Schmid, D. (2005). *Natural Born Celebrities. Serial Killers in American Culture.*The University of Chicago Press.

Schnaith, N. (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica.* Oficina de Arte y Ediciones.

Schroeder, J. (24 de febrero de 2017). New technology empowers you to fight crime with your smartphone camera. *Forbes.* https://www.forbes.com/sites/julesschroeder/2017/02/24/new-technology-empowers-you-to-fight-crime-with-your-smartphone-camera/#51feec449389

Schuppe, J. (3 de marzo de 2016). Rodney King Beating 25 Years Ago Opened Era of Viral Cop Videos. *NBC News.* https://www.nbcnews.com/news/us-news/rodney-king-beating-25-years-ago-opened-era-viral-cop-n531091

Segato, R. L. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo Libros.

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres.* Traficantes de Sueños.

Sellami, S. (29 de abril de 2016). Bordeaux : agression en direct et à la demande sur Periscope. *Le Parisien.* https://www.leparisien.fr/archives/agression-en-direct-a-la-demande-29-04-2016-5752843.php

Serrano, A. (2008). El análisis de materiales visuales en la investigación social: El caso de la publicidad. En Gordo, A. & Serrano, A. (Coords.), *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social* (pp. 245-286). Pearson Educación.

Shanks, M. & Svabo, C. (2013). Mobile-Media Photography: New Modes of Engagement. En Larsen, J. & Sandbye, M. (Eds.). *Digital Snaps. The New Face of Photography* (pp. 227-246). Routledge.

Shergold, A. (31 de octubre de 2012). ‘Even momma got outta house to loot new shirt': Looters brag on Twitter. *Daily Mail.* http://www.dailymail.co.uk/news/article-2225663/Superstom-Sandy-looters-brag-Twitter-Even-momma-got-outta-house-loot-new-shirt.html

Short, E. & Ditton, J. (1996). *Does Closed Circuit Television prevent crime? An Evaluation of the use of CCTV Surveillance in Airdrie Town Centre.* Central Research Unit, Scottish Office.

Sibilia, P. (2017). *La intimidad como espectáculo.* Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Siles-Ojeda, B. (2010). *Arrebato*: Un éxtasis siniestro. *Razón y Palabra, 71*.

Silva, J. (2 de noviembre de 2023). 'Catch me': 17-year-old murder suspect arrested after taunting law enforcement on social media. *San Antonio Express-News.* https://www.expressnews.com/news/texas/article/isaac-diego-gonzales-drive-by-murder-18460882.php

Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos.* Prometeo Libros.

Sivarajasingam, V. & Shepherd, J.P. (1999). Effect of closed circuit television on urban violence. *Journal of Accident and Emergency Medicine, 16,* pp. 255-257.

Skysummer. (6 de mayo de 2006). *digital camera ad* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=8b3PWpYU8Ns

Slimani, L. (2018). *Sexo y mentiras: La vida sexual en Marruecos.* Editorial Cabaret Voltaire.

Smith, F. (22 de septiembre de 2021). The story of the most important camera in viral video history. *The Only Fred Smith*. https://www.theonlyfredsmith.com/post/the-story-of-the-most-important-camera-in-viral-video-history

Solon, O. (27 de enero de 2017). Why a rising number of criminals are using Facebook Live to film their acts. *The Guardian.*

https://www.theguardian.com/technology/2017/jan/27/rising-numbers-of-criminals-are-using-facebook-to-document-their-crimes

Sontag, S. (2017). *Ante el dolor de los demás*. DeBolsillo.

Sontag, S. (2022). *Sobre la fotografía*. Ed. Debolsillo.

Sorogoyen, R. & Peña, I. (Creadores). (2020). *Antidisturbios* [Serie de televisión]. Movistar+.

Sorogoyen, R. (Director). (2022). *As bestas* [Película]. Arcadia Motion Pictures.

Sorrentino, P. (Creador). (2016). *The Young Pope* [Serie de televisión]. Wildside.

Sourligas, C. (Director). (2013). *Happy Slapping* [Película]. One Man Band Films.

Spiegel, E. (2012). *Let's Chat*. Blog Oficial de Snapchat. https://www.snap.com/de-DE/news/post/lets-chat/

Staples, L. (12 de enero de 2024). You Can't Dilute the Core Message of *Mean Girls*. *Harper's Bazaar.* https://www.harpersbazaar.com/culture/film-tv/a46364015/mean-girls-musical-review-2024/

Stastna, K. (6 de abril de 2022). The smartphone war: Soldiers, civilians and satellites give the world a window onto Russian invasion. *CBC*. https://www.cbc.ca/news/world/ukraine-osint-war-1.6410037

Stewart, W. (23 de febrero de 2021). Terrified girl, 9, screamed 'dad, I've been shot' before dying after being gunned down by 'neighbour from hell'. *The Sun.* https://www.thesun.co.uk/news/worldnews/14133954/terrified-girl-screamed-gunned-down-neighbour-from-hell/

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla.* Caja Negra.

Stratmoen, E., Greer, M., Martens, A. & Saucier, D. (2018). What, I′m not good enough for you? Individual differences in masculine honor beliefs and the endorsement of aggressive responses to romantic rejection. *Personality and Individual Differences, 123*, pp. 151-162.

Suazo, C. (2 de junio de 2025). Captan a turistas huyendo del volcán Etna en Italia tras ser sorprendidos por erupción. *BioBioChile.*

Sukosd, C. & Rantala, L. (21 de enero de 2017). Mom who taped child to wall on Facebook could face more charges. *ABC 6.* https://abc6onyourside.com/news/local/mom-who-taped-child-to-wall-on-facebook-could-face-more-charges?photo=1

Surette, R. (2015). Performance crime and justice. *Current Issues in Criminal Justice*, *27*(2), pp. 195-216.

Targarona, M. (Directora). (2018). *El fotógrafo de Mauthausen.* Rodar y Rodar.

Tavernier, B. (Director). (1980). *La muerte en directo* [Película]. Gaumont.

Taylor, A. (16 de octubre de 2011). World War II: The Holocaust. *The Atlantic*. https://www.theatlantic.com/photo/2011/10/world-war-ii-the-holocaust/100170/

Teague, M. (27 de agosto de 2015). Virginia shooting: how Vester Flanagan forced the world to be his audience. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/us-news/2015/aug/27/virginia-shooting-in-an-instant-vester-flanagan-broadcast-death-to-the-world

Tetova News (16 de agosto de 2024). *Orem, Utah, Estados Unidos* [Vídeo]. Tik Tok. https://vm.tiktok.com/ZNdY5YJFX/

The Guardian. (25 de noviembre de 2015). Chicago dashcam video shows police killing of Laquan McDonald – video. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/us-news/video/2015/nov/24/chicago-officials-release-video-showing-police-killing-of-laquan-mcdonald-video

The New York Times (24 de mayo de 2014). Youtube Video: Retribution. *The New York Times.* https://www.nytimes.com/video/us/100000002900707/youtube-video-retribution.html

The Telegraph. (25 de febrero de 2022). *Russians and Ukrainians fight for likes in the first TikTok war* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=pq8RrxcRoAE&ab_channel=TheTelegraph

The Wall Street Journal (11 de octubre de 2023). *How Hamas Turned an Israeli Music Festival Into a Massacre | WSJ* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=E8DwCl5uEL8&rco=1

The Young Turks. (6 de diciembre de 2012). *Teen Bank Robber Caught After Bragging on Youtube* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=iaFcSU6fLwo

Thode, E. & Sevilla, M. (27 de abril de 2017). Crime live: San Diegans caught live streaming bad behaviour. *ABC 10 News*. https://www.10news.com/news/crime-live-san-diegans-caught-live-streaming-bad- behavior

Thompson, J. B. (2005). La nueva visibilidad. *Revista de Sociología*, *78,* pp. 11-29.

Thompson, A. C. (10 de julio de 2009). New evidence surfaces in post-Katrina crimes. *ProPublica.* https://www.propublica.org/article/new-evidence-surfaces-in-post-katrina-crimes-710

Tilley, N. (1993). *Understanding Car Parks, Crime and CCTV: Evaluation Lessons from safer Cities*. Crown.

Traweek, S. (1988). *Beamtimes and Lifetimes: The World of High Energy Physicists*. Harvard University Press.

Tubella, P. (9 de enero de 2020). El "monstruo" millonario que violó a 48 hombres. *El País.* https://elpais.com/sociedad/2020/01/08/actualidad/1578510573_312689.html

Tucker, E. (11 de abril de 2023). Louisville shooter Connor Sturgeon livestreamed shooting rampage inside Kentucky bank: officials. *ABC7.* https://abc7chicago.com/connor-sturgeon-louisville-shooter-instagram-shooting/13113356/

Turkle, S. (2017). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other.* Basick Books.

Twenge, J. M. (2017). *iGen. Why Today's Super-Connected Kids Are Growing Up Less Rebellious, More Tolerant, Less Happy- and Completely Unprepared for Adulthood- and What That Means for the Rest of Us.* Atria Books.

Urcid, J. (2023). La depredación como metáfora sacrificial. *Arqueología Mexicana, 180*, pp. 38-44.

Vaccari, A. (2008). Reseña de "Reensamblar lo social: una introducción a la Teoría del Actor-Red" de Bruno Latour. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad - CTS, 4*(11), pp. 189-192.

Valentí Sanjuan. (21 de marzo de 2020). *Primera Runner Detenida Durante Coronavirus | Valenti Sanjuan* [Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/_hUXYHB2i9w?si=AeCEmzHtrRQVC1RR

Van House, N. A. (2011). Personal photography, digital technologies and the uses of the visual. Visual Studies, *26*(2), pp. 125-134.

Van Sant, G. (Director). (1995). *To Die For* [Película]. Columbia Pictures.

Veyre, G. (Director). (1901). *Enfants annamites ramassant des sapèques devant la Pagode des Dames* [Cortometraje]. Lumière. Fotograma obtenido de "Lumière, Le cinématographe 1895-1905", Collection Institut Lumière (2015).

Viana, I. (6 de septiembre de 2022). 'Muerte de un miliciano': las olvidadas sospechas que Robert Capa tuvo que lidiar ya en la Guerra Civil. *ABC.* https://www.abc.es/historia/muerte-miliciano-olvidadas-sospechas-robert-capa-lidiar-20220906191224-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fhistoria%2Fmuerte-miliciano-olvidadas-sospechas-robert-capa-lidiar-20220906191224-nt.html

Vicente, S., Mariño, A., González, J., García, A., Torrijos, N., Martínez, L., García, M., Roquero, L., Segovia, A. & Ramírez, P. (Directoras) (2024). *Ignífugas* [Documental]. Colectivo Lola.

ViralBrothers. (11 de junio de 2014). *REVENGE 9 - Cheating Prank Turns Into SUICIDE PRANK* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Bf7xIjz_ww0

Virilio, P. (1989). *War and Cinema: The Logistics of Perception.* Verso.

Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. Ediciones Cátedra.

Waples, S., Gil, M. & Fisher, P. (2009). Does CCTV Displace Crime?. *Criminology and Criminal Justice, 9*(2).

Wainwright, M. (28 de octubre de 2007). Jail for ex-soldier who urinated on dying disabled woman. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/uk/2007/oct/27/ukcrime.uknews4

WDSU News. (14 de julio de 2009). *I-Team: Man Claims He Shot 38 Looters After Storm* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Gy0zP4pYkSo

Weinberger, E. (1992). The camera people. *Transition, 55,* pp. 24-54.

Weber, M. (1998). *El político y el científico*. Alianza Editorial.

Webster, D. (4 de mayo de 2017). What Really Felled the Hindenburg?. *Smithsonian Magazine.* https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/80th-anniversary-hindenburg-disaster-mysteries-remain-180963107/

Wenders. W. (Director). (1982). *El estado de las cosas* [Película]. Gray City.

Wesch, M. (2009). Youtube y tú. Experiencias de autoconciencia en el colapso contextual de la webcam (pp. 135-152). En Casado, E. y Lasén, A. (Eds.): *Mediaciones tecnológicas: Cuerpos, afectos y subjetividades.* Centro de Investigaciones Sociológicas.

White, N. (24 de mayo de 2024). Fort Wayne Kroger shooter lights up a cigar before opening fire on an innocent shopper in horrifying rampage he broadcast live online. *Daily Mail.* https://www.dailymail.co.uk/news/article-13456411/Fort-Wayne-Indiana-Kroger-shooting-live-Facebook.html

Wikipedia contributors. (s.f.-a). *List of selfie-related injuries and deaths*. Wikipedia. Recuperado el 4 de abril de 2025 de https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_selfie-related_injuries_and_deaths

Wikipedia contributors. (s.f.-b). *Livestreamed crime*. Wikipedia. Recuperado el 4 de abril de 2025 de https://en.wikipedia.org/wiki/Livestreamed_crime

Winner, L. (1985). ¿Tienen política los artefactos?. En MacKenzie, D. et al. (Eds.), *The Social Shaping of Technology*. Open University Press.

Wittgenstein, L. (1999). *Investigaciones filosóficas.* Altaya.

Woodytyler. (19 de abril de 2007). *Virginia Tech Shooting Confession Video* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=KElyLrrTLB0

Wu, T. (2020). *Comerciantes de atención: La lucha épica por entrar en nuestra cabeza.* Capitán Swing.

Ximénez de Sandoval, P. (25 de mayo de 2017). 'El argentino' que grabó el primer vídeo viral de la historia". *El País.* https://elpais.com/internacional/2017/05/23/actualidad/1495566108_210838.html

Yar, M. (2010). E-Crime 2.0: The criminological landscape of new social media. *Information & Technology Law*, *21*(3).

Yar, M. (2012). Crime, media and the will-to-representation: Reconsidering relationships in the new media age. *Crime, Media, Culture, 0*(0), pp. 245-260.

Yardley, E. (2017). *Social media homicide confessions: Stories of killers and their victims.* Policy Press Scholarship Online.

Yuhas, A. (20 de enero de 2017). Ohio mother who taped son to wall on Facebook Live faces charges. The Guardian. https://www.theguardian.com/technology/2017/jan/19/facebook-live-video-mom-tapes-son-wall-arrest

Zafra, R. (2018). *Ojos y Capital.* Consonni.

Zavia, M. S. (4 de agosto de 2016). La policía desactiva la cuenta de Facebook de una mujer durante un tiroteo mortal en Baltimore. *Gizmodo*.

https://es.gizmodo.com/la-policia-desactiva-la-cuenta-de-facebook-de-una-mujer-1784811739magenesmagenes

Zizek, S. (2017). *Sobre la violencia.* Espasa Libros.

Zuckerman, E. (3 de junio de 2020). Why filming police violence has done nothing to stop it. *MIT Technology Review.* https://www.technologyreview.com/2020/06/03/1002587/sousveillance-george-floyd-police-body-cams/

Zulueta, I. (1979). *Arrebato*. Nicolás Astiarraga P.C.

Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Ediciones Cátedra.