

Special issue  
Visual motifs

**Violeta Alarcón Zayas**

<https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>

violeala@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

**Miguel Alfonso Bouhaben**

<https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

malfonso@espol.edu.ec

Escuela Superior Politécnica del Litoral

**Recibido**

26 de noviembre de 2020

**Aprobado**

4 de febrero de 2021

© 2021

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.34.2.297-313

[www.communication-society.com](http://www.communication-society.com)

2021 – Vol. 34(2)

pp. 297-313

**Cómo citar este artículo:**

Alarcón-Zayas, V. & Bouhaben, M.

A. (2021) Pandemia/Pantalla. El

motivo visual de la violencia

policial en espacios públicos

durante la pandemia de la COVID-

19. *Communication & Society*, 34(2),

297-313.

## Pandemia/Pantalla. El motivo visual de la violencia policial en espacios públicos durante la pandemia de la COVID-19

Resumen

En el contexto actual de pandemia de la COVID-19, se han instaurado globalmente las formas de control y vigilancia digitales, las cuales, si bien ya existían, ahora incrementan su alcance, se imponen y legitiman en la cotidianeidad. La lógica vigilante ha permitido la universalización de la vigilancia, la delación entre ciudadanos y las protestas a través de las pantallas de los teléfonos móviles y de las redes sociales. En este estado de excepción atravesado por el auge del vigilantismo nos proponemos analizar el motivo visual de la violencia policial en espacios públicos durante el confinamiento a partir de tres categorías de enunciación subjetiva: una mirada-testigo, donde el observador permanece en silencio registrando la imagen; una mirada-protesta, en la que el observador recrimina a la policía su acción violenta; y una mirada-linchamiento, donde, por el contrario, el observador alienta a la violencia policial y denuncia al sujeto que transgrede el confinamiento y transita la vía pública. Estos tipos de mirada nos permitirán demostrar un asentamiento en el imaginario popular de la confianza en el uso de las tecnologías y medios de comunicación digitales como posibilitador de la agencia ciudadana para la praxis política, social y el periodismo ciudadano.

Palabras clave

**Motivo visual, tipología de la mirada, vigilantismo, capitalismo de la vigilancia, vigilancia y contravigilancia**

**audiovisual, pandemia.**

### 1. Introducción

Desde sus orígenes, el ser humano ha intentado plasmar lo que ocurre a su alrededor para expresarse, para comprenderlo, recordarlo o incluso exorcizarlo y negarlo. Ha intentado apresar el mundo circundante y, para ello, lo ha encuadrado, recortado y envasado en estrechos marcos que lo mutilan y acoplan a su capacidad sensitiva, cognitiva, estética, moral y política; marcos que el propio ser humano se aplica a sí mismo y a sus semejantes, con los que se observa, se estudia y se controla, y que cuando se vuelven opresivos él mismo transgrede y modifica.

El modelo actual de control de la realidad social es el que nos ofrecen las pantallas: rectángulos con los que recortamos visualmente la realidad, dispositivos de paradójica subjetivación donde la objetividad se convierte en el ojo del *Gran Hermano*. El encuadre

triunfal no es circular, ni ovalado, ni pentagonal. Se puede aducir practicidad, pero no existen puntos de fuga en el encuadre rectangular; lo que hay fuera de cámara no existe. La realidad está más que nunca recortada y controlada por los mecanismos de visión hegemónicos (Buck-Morss, 2009; Mitchell, 2003). La memoria colectiva pasa a construirse desde estos rectángulos que nos encierran: la televisión, el ordenador, el móvil, etc. Análogamente a la lógica occidental moderna –que enmarca nuestro pensamiento dentro del marco de la subjetividad cartesiano-kantiana–, el régimen de visualidad se encuentra constreñido a ese encuadre de la cámara de nuestro dispositivo móvil. Como apunta Mirzoeff: “la vida moderna se desarrolla en la pantalla” (2016, p. 11). Casi se podría sostener que nuestra vida ha devenido pantalla.

Este devenir-pantalla de la vida está vinculado a las redes múltiples de poder que construyen nuestra contemporaneidad: en la actualidad debemos exponernos, exhibirnos, convertirnos a nosotros y al otro/a en un objeto de vigilancia, control y crítica. Foucault (2000) señalaba que uno de los modos operacionales del poder consistía en implementar técnicas de disciplinamiento por medio de la vigilancia y el control de las conductas, los comportamientos y las aptitudes. Estas formas disciplinarias de vigilancia y autovigilancia son constantes gracias a los dispositivos móviles de comunicación y a la instalación en nuestra cotidianeidad de las redes sociales. Este modelo de control corpo-biológico a través de las tecnologías, como veremos, adquiere su máxima expresión durante el confinamiento que ha inducido la gran crisis mundial de la COVID-19.

Es un hecho que el estado de excepcionalidad mundial provocado por la pandemia ha incrementado la proliferación de formas de relación tecnológica que, en ocasiones, derivan en prácticas de vigilancia audiovisual y video-control de gran intensidad. Aplicando el concepto de “doctrina del shock” –en referencia a la crítica de Klein (2007) a las clases empresariales norteamericanas que aprovecharon la tragedia del huracán Katrina como una oportunidad de negocio– a nuestra contemporaneidad pandémica y digital, diversos colectivos sociales de profesores universitarios e investigadores de varias disciplinas han firmado el manifiesto *Contra la doctrina del shock digital* (2020). En dicho texto, se arroja luz sobre los perversos nexos existentes entre las nuevas formas de encierro inauguradas durante la pandemia y los usos totalitarios y mercantiles de las nuevas tecnologías que, aunque previamente existentes, se intensifican y se hacen cada vez más evidentes. El virus, por tanto, no supone una nueva realidad, sino que “actúa a nuestra imagen y semejanza, no hace más que replicar, materializar, intensificar y extender a toda la población las formas dominantes de gestión biopolítica y necropolítica que ya estaban trabajando sobre el territorio nacional y sus límites” (Preciado, 2020, p. 168).

Tanto los estados como las empresas han diseñado un mundo descorporeizado donde las tecnologías totalizan la realidad y donde la informática se convierte en el vínculo conectivo unívoco y todopoderoso: “un nuevo régimen social sin contacto humano o con el menor número posible de contactos y regulados por la burocracia” (*Contra la doctrina del shock digital*, 2020, p. 2). Sin duda, la telemedicina, la ciberdocencia y el comercio digital suponen una oportunidad de negocio para estados y empresas, ya que para producir los servicios y mercancías que ofertan se necesita una menor inversión. Esta oportunidad de negocio es asimismo una oportunidad para universalizar la vida *online* administrada por un singular totalitarismo de las pantallas que permiten nuestras relaciones: ya sea en los trámites burocráticos de los servicios públicos, ya sea en el teletrabajo de la empresa privada. Los peligros de esta vida virtual ya fueron señalados por Paul Virilio, que asume que “en nuestra época la velocidad es absoluta: el tiempo real. Lo propio de la velocidad absoluta es el poder absoluto. Son atributos divinos: ubicuidad, instantaneidad, inmediatez. Visión total. Esto es más una tiranía que una democracia” (1997, p. 18).

En este sentido, es posible forjar una tipología provisional sobre los usos de las pantallas como formas de control en el ámbito estatal, empresarial y ciudadano durante nuestra cotidianidad pandémica:

- a) El uso de la pantalla como control estatal. Si bien las prácticas de tecno-vigilancia de los gobiernos asiáticos –a través de la geolocalización móvil y de técnicas de reconocimiento facial– traspasan, ciertamente, los límites de la lógica democrática –pues las pantallas devienen una herramienta totalitaria en la actual apoteosis de la doctrina del shock digital–, hay que apuntar que en la pandemia han resultado de suma utilidad. En Asia converge una mentalidad autoritaria con una actitud de obediencia ciudadana que ha permitido un sistema de vigilancia digital que invalida toda protección de datos (Han, 2020, p. 103). Por ello, este sistema de vigilancia de los *Big data* resulta eficiente en la lucha contra la pandemia y, de hecho, es tan importante el trabajo de los informáticos como el de los virólogos y epidemiólogos: la observación de toda acción social por las cámaras dotadas de inteligencia artificial posibilita el control de la epidemia.
- b) El uso de la pantalla como control empresarial. Por su parte, las empresas han utilizado plataformas de cibertrabajo que implementan formas de vigilancia que están empezando a erosionar los derechos de los trabajadores. La pantalla, en este caso, se alía a las formas de control capitalista. El cibertrabajo ha sido la excusa perfecta para que las empresas introduzcan novedosas formas de control mediante las imágenes en el contexto del capitalismo digital (Wajcman, 2017). Si bien es cierto que plataformas como ZOOM permiten la conexión entre varias personas y es sumamente útil para la comunicación interactiva y el intercambio, también hay que tener presente que estas tecnologías posibilitan un mayor control por parte de los empresarios: “cada vez en mayor medida y con mayor incidencia el empresario tiene a su disposición múltiples instrumentos de control y vigilancia (más o menos invasivos) necesitados de acotamiento y transparencia” (Álvarez Cuesta, 2019, p. 110).
- c) El uso de la pantalla como control ciudadano. Finalmente, las pantallas de los teléfonos móviles han permitido el control audiovisual de la ciudadanía, especialmente en aquellos casos donde algún ciudadano quebraba el confinamiento. Sztajnszrajber (2020) considera que las formas de vigilancia durante la pandemia son formas de disciplinamiento social que pueden resultar peligrosas: “me preocupa que esa situación de control público se haya diseminado como forma identitaria propia de los vínculos de los otros y que este Estado policíaco se convierta en una forma de pensar y en prácticas y rituales de vida por parte de la sociedad civil”.

Si bien es cierto que estos dispositivos tecnológicos pueden empoderar (Sierra, 2018; Montero & Sierra, 2017; Lievrouw, 2011; Atton, 2006; Bustos, 2006) o someter (Tejero 2020; Bouhaben, 2019; Tqqun, 2015; Marwick, 2015; Virilio, 1997) –y de hecho en su ambivalencia cumplen simultáneamente estas dos funciones–, no deja de resultar notorio que quien conoce, fabrica y domina el sistema tiene prioridad para definir el modo de uso y la finalidad de sus herramientas, aunque sus inevitables fallos y quiebras puedan ser utilizados por la ciudadanía de forma resistente y subversiva, como han demostrado en diversas acciones de colectivos como Anonymous. Desde esta línea resistente y subversiva se defiende la legitimidad de la “contra-vigilancia ciudadana”, la *sousveillance* (Krona, 2015), que invierte el modelo en el que unos pocos vigilan a muchos y donde cualquier ciudadano/a puede controlar al poder, registrando, emitiendo y distribuyendo información desde sus dispositivos móviles personales tal como postulan las teorías del “periodismo ciudadano” (Penney & Dadas, 2014), de “un periodismo alternativo” (Poell & Borra, 2011), o del “smartphone journalism” (Newell, 2014). Es decir, se postula una inversión del poder que se sostiene sobre la fórmula “si nos vigilan, nosotros podemos vigilarlos”. Ahora bien, ¿quién es el nosotros y quién es el ellos? El biopoder del capitalismo desdibuja la identidad de los agentes que ejercen el poder, ya que este está “en todas partes” (Foucault, 1999, p. 111), pero también desarticula la unidad de los grupos de oprimidos, cada vez más enfrentados entre sí.

Además, el individualismo y hedonismo característicos del sujeto postcapitalista se acentúan irremisiblemente en el aislamiento de la cuarentena y llevan más fácilmente a

convertir al resto de ciudadanos en potenciales peligros. La cuarentena nos convierte en apéndices inscritos en la gran máquina virtual, inmersos en la pantalla que nos muestra el mundo recortado y en el que participamos igualmente recortados. Como dice nuevamente Sztajnszrajber (2000): “La cuarentena se dio a partir de estructuras sociales que ya estaban predispuestas para eso. Ya estábamos confinados en nuestra relación con el otro, con la mercantilización de la existencia. El aislamiento tiene que ver con una prioridad de lo propio sobre lo otro que ya existía”. En la situación de aislamiento y la pérdida del espacio público físico, el poder de la imagen virtual, de la grabación y de los espacios virtuales de las redes sociales cobra un protagonismo total. Ahí es donde se ejercen tanto las relaciones personales como las acciones políticas, las reivindicaciones, las protestas e incluso las batallas y discusiones que, sin la posibilidad de hacer uso del espacio público, se escenifican más que nunca en una omnipresente pantalla.

## 2. Objetivo y método

Teniendo presente la demarcación contextual descrita anteriormente, nos proponemos analizar un conjunto de imágenes audiovisuales que pertenecen al tercer uso del control por medio de las pantallas, a saber, el control ciudadano. Durante la pandemia de la COVID-19, dentro del Estado español, ha proliferado gran cantidad de imágenes por las redes sociales que tienen en común tres elementos: las acciones de la violencia policial en el espacio público, los ciudadanos que padecen dicha violencia por saltarse el confinamiento y los observadores que, desde la distancia, registran con sus dispositivos móviles las escenas. Dichas imágenes de la violencia policial en espacios públicos configuran un motivo visual (Balló & Bergala, 2016; Balló, 2000) que se ha repetido en multitud de videos compartidos en redes sociales.

En el método llevado a cabo para valorar este motivo visual se siguieron las siguientes etapas:

- a) Compilación de vídeos de las redes sociales que comparten el mismo motivo visual: ciudadanos que se encontraban en espacios públicos y fueron agredidos por la policía durante el confinamiento de la primera ola pandémica del Estado español. Dicha compilación configura nuestra muestra: 31 vídeos tomados de los canales de YouTube de medios de comunicación como EITB, Telemadrid, *El Mundo*, RTVE, *La Vanguardia* y de canales como “somos libres no esclavos”. El visionado de esta muestra reveló que las personas agredidas por la policía pertenecen mayoritariamente a grupos vulnerables – personas racializadas, ciudadanos de barrios obreros y mujeres– y, por ello, asumimos que dicha muestra es cualitativamente representativa.
- b) Determinación de los diversos tipos de mirada sobre dicho motivo visual: mirada-testigo, mirada-protesta y mirada-linchamiento. Después de visualizar los vídeos sobre este motivo visual contemplamos tres categorías de enunciación subjetiva del observador: una mirada-testigo, donde el observador está en silencio registrando la imagen; una mirada-protesta, donde el observador recrimina a la policía su acción violenta; y una mirada-linchamiento, donde, por el contrario, el observador alienta a la violencia policial y denuncia al sujeto que se salta el confinamiento y decide salir a la calle.
- c) Análisis de cada tipo mirada del motivo visual.

## 3. Marco teórico

El marco teórico utilizado tiene un inequívoco carácter interdisciplinar. En primer lugar, para el desarrollo de nuestro análisis, hemos tomado algunos conceptos de los estudios biopolíticos, en concreto, sobre la crítica a las formas de control y de vigilancia (Foucault, 2000; Foucault, 1999; Foucault, 2000). Asimismo, hemos abordado un diálogo con las teorías sobre el capitalismo de la vigilancia (Zuboff, 2020), sobre el Estado de vigilancia (Foessel, 2011) y sobre los orígenes del vigilantismo ciudadano y el linchamiento popular (Dorlin, 2015). Han sido decisivas las teorías sobre la crítica al ciber mundo (Virilio, 1997), a la cibernética (Tquun,

2015), al capitalismo digital (Wajcman, 2017), a la ciberseguridad (Álvarez-Cuesta, 2019) y al régimen totalitario de la doctrina del shock digital (Klein, 2007; VV.AA., 2020). Igualmente, hemos tenido presente algunas lecturas sobre las formas de empoderamiento social de las nuevas tecnologías (Sierra, 2018; Montero & Sierra, 2017; Lievrouw, 2011; Atton, 2006; Bustos, 2006) así como sobre sus posibilidades de sometimiento (Tejero 2020; Bouhaben, 2019; Tqqun, 2015; Marwick, 2015; Virilio, 1997)

En segundo lugar, nos hemos valido de conceptos de diversas teorías visuales; fundamentalmente, de teorías sobre los motivos visuales (Balló & Bergala, 2016; Balló, 2016), teorías de la mirada (Lacan, 1986; González Requena, 1989), teorías del cine (Nichols, 1991; Deleuze, 1987; Lopate, 2007), semiótica visual (Barthes, 1986; Abril, 2012), de sociología de la imagen (Bourdieu, 1996), estudios visuales (Mitchell, 2003; Buck-Morss, 2009; Mirzoeff, 2016) y periodismo audiovisual ciudadano (Krona, 2015; Penney & Dadas, 2014; Newell, 2014; Poell & Borra, 2011).

En tercer lugar, hemos recogido ideas de *Sopa de Wuhan* y otros textos surgidos durante el estado de excepcionalidad provocado por la COVID-19: sobre las formas de vigilancia (Han, 2020), sobre las formas de delación (Sztajnszrajber, 2020) y sobre formas dominantes de gestión biopolítica y necropolítica (Preciado, 2020) desarrolladas durante la pandemia.

#### **4. Tipos de mirada del motivo visual de la violencia policial en el espacio público durante la pandemia de la COVID-19**

El registro del motivo de la violencia policial en espacios públicos durante el primer confinamiento en el estado español circuló insistentemente a través de las redes sociales. Entre estos vídeos aparecen numerosos casos de personas racializadas y vulnerables socialmente, rodeadas, increpadas y reducidas por la fuerza por agentes de policía. Este motivo ha sido un tema recurrente del cine de guerrilla y protesta, pero también aparece en programas televisivos que exaltan y justifican la violencia policial, como la polémica serie documental *COPS* (1989-2020) en EE. UU. o su versión española *Policías en acción* (2013-2016). Durante el confinamiento español entre los meses de marzo y junio del 2020, las grabaciones desde dispositivos móviles se incrementan en ambas versiones: como denuncia de unos ciudadanos sobre otros y elogio de todo tipo de actuación policial; y como denuncia de la vulnerabilidad y la represión ciudadana sufrida, en muchos casos, por parte de los cuerpos policiales. Vídeos como los siguientes se hacen virales en internet y mantienen presa la atención popular, hasta que tras días siendo multitudinariamente subidas a las redes sociales, compartidas, comentadas, interpretadas y versionadas, terminan despertando el interés de los medios oficiales de comunicación.

En este motivo visual se visibiliza, en algunos casos, lo que se ha llamado “la policía de balcón”, que completa un circuito de biopolítica propiciado por los dispositivos del “capitalismo de la vigilancia” (Zuboff, 2020), del “Estado de vigilancia” (Foessel, 2011), y de la cibernética en tanto “pensamiento policial del Imperio” (Tquun, 2015). Se siguen los patrones del vigilantismo del XIX y XX que desarrolla su particular comprensión del linchamiento popular (Dorlin, 2015). Una política basada en la sospecha y el miedo hacia todo el pueblo (*pandemos-fobia*) y donde cualquiera es un terrorista potencial (un “irresponsable”). Esto lleva a su vez a que cualquiera puede organizarse, vigilar, señalar y condenar a otros –concebidos como amenaza– a través de la “pantalla-móvil” o incluso linchar simbólicamente, mediante la exhibición de vídeos en redes, repreniendo a gritos o colocando carteles amenazantes en las puertas de las casas. En contraste, gracias a esta ambivalencia de los dispositivos móviles, es posible que esta vigilancia ciudadana se convierta en activismo contravigilante (Krona, 2015), es decir, que permita vehicular las resistencias, y denunciar la violencia perpetrada con impunidad por las fuerzas del orden, o de estos “vigilantes espontáneos”, así como otras violencias que son posibles documentar y criticar también por redes. Además, permite discusiones en redes, como la que cuestiona el contraste, en el contexto del confinamiento,

entre las intervenciones policiales violentas y las pacíficas, estas últimas registradas por ejemplo en movilizaciones contra el confinamiento, grabadas y difundidas a través de *hashtags* como #cayeborroka o #cayetanos, debido a que los actores de estas protestas, como apunta el diario *20 minutos*, se presumen de clase alta por su pertenencia a barrios acomodados de Madrid

En este contexto de universalización de la vigilancia, vamos a desarrollar el análisis del motivo visual de la violencia policial en espacios públicos a partir de dos dimensiones: una político-temática, que hace alusión a un objeto registrado, esto es, la violencia policial sobre los ciudadanos en el espacio público; una estético-formal, que alude al punto de vista del testigo que observa la realidad desde su ventana. Estas dos dimensiones se han repetido en multitud de ocasiones, tanto en el cine *mainstream* como en el militante.

Respecto a la dimensión político-temática, cabe señalar un elemento recurrente en la tipología de la mirada que estamos forjando, a saber, que en casi todas las imágenes aparece de forma explícita la violencia policial contra ciudadanos racializados y/o ciudadanos de clase media/baja como expresión del poder del estado en la esfera pública. En los ejemplos elegidos, los policías agreden a ciudadanos migrantes, de clase obrera y mujeres. Si bien es cierto que estas imágenes de represión sobre grupos vulnerables en el contexto de la crisis del coronavirus son recurrentes, esto no supone una novedad, pues aparecen en infinidad de registros visuales como en documentales sobre las luchas por los derechos civiles (p. e., los movimientos afroamericanos durante la década de los años 60 en USA). En *Now* (1965) del cineasta cubano Santiago Álvarez –que vivió aquellos años de su juventud en Nueva York y, por tanto, experimentó de cerca aquellas luchas–, se muestra todo un catálogo de imágenes de archivo que apuntan a la dimensión político-temática de este motivo visual. Al igual que en las imágenes que vamos a analizar a continuación, en el film de Álvarez se hacen uso de imágenes de archivo donde varios agentes policiales arrojan al suelo y agreden a una persona negra: unas veces agarrando por detrás de la cabeza, otras apaleando en la cara, otras pisando el cuello (Fig. 1). Esta última imagen es la que más se acerca a nuestro ejemplo y la que más recuerda, tristemente, a la imagen del homicidio imprudente de George Floyd.

**Figura 1:** *Now* (Santiago Álvarez, 1965).



Fuente: Captura propia.

Gracias a la actual confianza en la capacidad individual de intervenir políticamente en las redes sociales desde la contravigilancia social y el periodismo ciudadano (Krona, 2015; Penney & Dadas, 2014), existen numerosos reportajes y documentales *amateur* que tratan de denunciar la violencia y enfrentamientos entre policías y personas racializadas, a partir de vídeos de espectadores espontáneos. Este tipo de mirada-protesta caracteriza los

movimientos militantes antirracistas como el Black Lives Matter, tan activo en la actualidad. Por ejemplo el documental *Whose Streets* (Davis & Folayan, 2017), relata las reacciones de repulsa e indignación al asesinato del joven afroamericano Michael Brown, tiroteado en Ferguson, Misouri en 2014, por Darren Wilson, un agente de policía blanco. Las movilizaciones populares fueron tales que llevaron al presidente Obama a expresar sus condolencias en una rueda de prensa, pero a los pocos días se declaró el estado de emergencia y el toque de queda en el Estado, lo que exacerbó la violencia en las calles y movilizó la opinión pública internacional produciendo la llegada de observadores de Amnistía Internacional. Este documental da cuenta de este proceso iniciado en las calles, recogiendo numerosas imágenes de violencia policial hacia personas racializadas, grabadas por ciudadanos que simultáneamente, protestan contra las acciones policiales y exigen explicaciones sobre sus acciones.

Respecto a la dimensión estético-formal, cabe indicar que hay una definitiva relación entre la estructura de la mirada de los tres ejemplos que vamos a analizar y la estructura de la mirada del personaje interpretado por James Stewart en el film *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954) (Fig. 2). En nuestros ejemplos, la escena que contemplamos está configurada por una subjetividad que a veces mira y calla (mirada-testigo) y otras veces mira y habla (mirada-protesta y mirada-linchamiento). Pero siempre son imágenes donde un sujeto mira desde una ventana, y siempre re-encuadra la realidad del espacio público desde la privacidad del hogar. Como en el film de Hitchcock, la ventana más que un sistema de aperturas resulta ser un sistema de acotaciones y reencuadres:

la ventana mostrada en el *film*, lejos de actuar como apertura, lo acota, lo cierra, limita la visión: no sólo en el plano narrativo, sino en el literal: en *La ventana indiscreta* todo lo que excita la mirada está triplemente reencuadrado: dentro del encuadre mismo de la pantalla, el reencuadre de la ventana desde la que el protagonista mira y luego, dentro de éste, el de la ventana del apartamento mirado (González Requena, 1989, p. 150).

En el film del Hitchcock, el acto de mirar cobra protagonismo gracias a esos vaivenes de la imagen que describen la emocionalidad del sujeto de la enunciación y construyen una mirada en el interior del universo fílmico.

**Figura 2:** *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954).



Fuente: Captura propia.

Una vez trazado el contexto, el objetivo y el método de nuestra investigación, estamos en condiciones de analizar el motivo visual de la violencia policial en espacios públicos durante el primer confinamiento de la COVID-19 en el estado español. Para ello, partiremos del

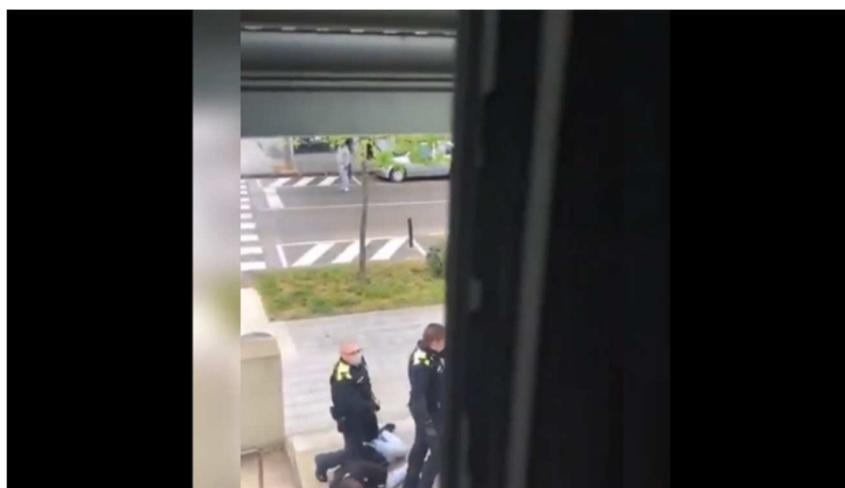
análisis de tres diversos tipos de miradas sobre este motivo: la mirada-testigo, la mirada-protesta y la mirada-linchamiento.

#### 4.1. La mirada-testigo

En primer lugar, con objeto de dar cuenta del motivo visual de la violencia policial sobre sujetos vulnerables, vamos a forjar el concepto de mirada-testigo a partir del análisis de una de las muchas imágenes que proliferan por internet y por las redes sociales de agresiones policiales. En este caso, la agresión la ejercen dos policías con mascarillas que empujan a un joven racializado y a su madre, que se esfuerza en vano por defenderlo. Uno de los policías golpea con extrema violencia al joven y lo lanza contra el suelo. Mientras lo retiene situando violentamente una rodilla sobre su espalda, el otro agente saca su arma reglamentaria y amenaza a la madre.

Al observar esta imagen, podemos ver cómo la cámara no deja de moverse: el sujeto que la sostiene se oculta a veces tras la persiana y la cortina, para luego volver a centrar el objetivo en la escena, sin poder evitar algunas oscilaciones, dinamismos, desenfoques y temblores en la imagen. Este vaivén de la cámara permite que, unas veces, no veamos casi nada mientras que otras solo contemplemos la escena recortada y reencuadrada por la persiana, la cortina y el marco de la ventana (Fig. 3). Podemos ver, igualmente, cómo la cámara está situada muy cerca de la acción y cómo el observador realiza el registro desde una perspectiva en contrapicado desde un bajo o una primera planta. Tanto la cercanía entre el sujeto enunciador y los sujetos filmados, como el silencio del sujeto que mira –algo que no es habitual en imágenes registradas, donde hay una distancia mayor y donde los ciudadanos que observan esas acciones normalizadas de abuso de poder o bien critican dicha violencia o bien alientan al linchamiento–, nos lleva a pensar que este tiene miedo a ser descubierto y a ser, igualmente, agredido o detenido. De lo contrario, hablaría.

**Figura 3:** La mirada-testigo.



Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=yhef6wtyoVk&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=yhef6wtyoVk&has_verified=1).

La característica formal que nos interesa de la mirada-testigo es, justamente, su esencia silenciosa: la forma de la enunciación de la imagen está construida por un observador silencioso. Asistimos atónitos a la visión de una imagen de violencia policial donde el sujeto que sostiene la mirada no emite juicio alguno sobre aquello que registra. Pero esto no quiere decir que el sujeto se muestre imparcial. No dice nada, pero su quehacer implica una posición, un acto performativo: el acto de filmar aquella realidad que se muestra ante sus ojos, una realidad que, por ser en todo punto éticamente reprobada, debe ser registrada. La imagen no es solo “aquello que vemos” sino también “aquello que no vemos, pero hacemos”: su praxis

social. Sin duda, esta praxis silenciosa y testimonial de la imagen guarda similitudes con la modalidad observacional de Nichols (1991), donde el observador se mantiene pasivo y sin intervenir: solo enfocando la realidad, en silencio, sin comentar lo que ve, sin acompañar con palabras la cosas que se manifiestan frente a su mirada. Como una mosca en la pared. Incluso podemos vincular esta mirada-testigo con el concepto de imagen-sólida de Gilles Deleuze (1987), esto es, con aquella imagen que funciona como una conciencia-cámara subjetiva que explora desde su punto de vista el espacio, que unas veces acompaña a los personajes y otras los abandona, que es libre de auscultar la realidad, que es dinámica y movediza.

Esta falta de comentario sobre las imágenes la podemos leer desde las coordenadas del pensamiento de Foucault (1986) que señala que el saber se construye gracias a la intersección entre las palabras y las cosas: el saber es el discurso de segundo del comentario acerca de las cosas y, por ello, “lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar” (p. 48). En esta imagen no hay comentario, eso es cierto, pero sí hay un saber escondido. Un saber que, ciertamente, no es de orden lingüístico, sino de orden corporal y visceral. Las oscilaciones y temblores de las imágenes son las oscilaciones y temblores de la mirada que se derivan de las oscilaciones y temblores del cuerpo. Del cuerpo a la mirada, de la mirada a la imagen. El miedo a ser descubierto produce que los movimientos del cuerpo se transfieran a la imagen. Esta transferencia nada tiene que ver con el comentario lingüístico, pero podemos afirmar que es una suerte de comentario del cuerpo. Desde el cuerpo se está sosteniendo, sintiendo, sabiendo y pensando lo que hay encerrado en esa imagen. El cuerpo narra, el cuerpo transmite información. El cuerpo sabe y relata su miedo a través de la mirada. En este sentido, el acto de mirar sin decir nada, la mirada-testigo en tanto enunciación que tiembla y hace temblar a la imagen, sustituye todos aquellos posibles comentarios y enunciados sobre la imagen.

En suma, la mirada-testigo es el resultado de la anulación del comentario y del temblor del cuerpo transferido a la imagen. Como hemos apuntado, tanto el cuerpo como la mirada – que es expresión del cuerpo– están en la imagen, son parte constitutiva de lo que vemos: no están instalados en una exterioridad, sino que atraviesan la imagen: “la mirada, lejos de ser enteramente exterior al texto visual, está ya en alguna medida, es decir, para ciertos efectos de sentido, contenida en él” (abril, 2012, p. 26). Pero no solo la mirada del sujeto de la enunciación, sino también nuestra mirada. La imagen nos mira y nos asigna el lugar de espectadores. Por ello, esa imagen oscilante no hace otra cosa que devolvernos el miedo del cuerpo del sujeto de la enunciación y, por ende, nuestro propio miedo. Lacan afirma que el pintor o el fotógrafo cuando registran una imagen eligen el modo de mirada, lo cual, implica una elección de “su moral, su indagación” (Lacan, 1986, p. 108). En nuestro ejemplo, podemos ver cómo el sujeto de la enunciación de la imagen no puede elegir su modo de mirada: está abocado fatalmente a él. No puede mirar de otro modo, pero su deseo de mirar y de conocer algo, que suponemos que le resulta inmoral, a través de su cuerpo inundado por el miedo, supone un acto ético y epistémico.

#### 4.2. *La mirada-protesta*

Este video muestra las agresiones cometidas por un grupo de ertzaintzas contra un joven inmigrante y su madre –todos ellos con mascarillas– en el barrio de San Francisco en Bilbao en pleno confinamiento. La mirada aquí despliega un acto de activismo contravigilante (Krona, 2015) mediante la interpretación de los hechos desarrollados en la calle desde la manifestación de protesta, condena e intervención verbal de la enunciación (Fig. 4).

**Figura 4:** La mirada-protesta.

Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=3TPaZMi2aPE&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=3TPaZMi2aPE&has_verified=1).

Aunque comparte el motivo con la mirada-testigo, esta escena difiere de la anterior en que la polisemia inherente a toda imagen, se ancla en un sentido fijo gracias a la palabra con función denominativa, descriptiva y emotiva (Barthes, 1986), en este caso, de la narradora, que es al mismo tiempo quien graba. De esta forma, el receptor comparte la perspectiva de la enunciación, que coincide con la voz y mirada de la narradora, pero se separa de este gracias a los comentarios que hacen ella y su acompañante, evitando que el receptor se funda totalmente con la mirada, como sí ocurría en la mirada-testigo. El motivo visual se concreta aquí gracias al lenguaje verbal, sin el cual no alcanza su significado pleno, pues el mundo de la imagen está dominado por las palabras (Bourdieu, 1996). La voz contextualiza la escena al informar sobre lo ocurrido previamente y explicar las causas de la escena que capta la cámara de su teléfono móvil. Este afán documental que se explicita en el uso del lenguaje sobre la imagen se emparenta en ciertos aspectos con el filme-ensayo y con el documental performativo. El realizador no se limita a “ser un ojo de registro cinematográfico”, sino que incorpora el habla y la escucha, simultáneamente al transcurso de los hechos es decir, incorpora su respuesta a lo que acontece. Según Philip Lopate (2007) el cine-ensayo incorpora una voz subjetiva que piensa la imagen que acontece, que la cuestiona, pero a diferencia del cine-ensayo, el discurso no es fruto de la reflexión *a posteriori* en el montaje, sino que se produce en el momento mismo en que se filma, enfrentándose a los protagonistas del suceso.

Asimismo, podemos vincular estas imágenes con las prácticas del documental performativo, aquellas donde la presencia intrusiva del cineasta articula las imágenes (Nichols, 1991). Esta filiación con el documental performativo se puede observar en los desplazamientos de la imagen que se agranda mediante el *zoom*, señalando el interés que suscita la escena mediante una mano que se esfuerza en mostrar lo que el enunciador ve y siente. Acompañando a la voz, el desplazamiento del dispositivo, que abre diferentes espacios, cumple una función deíctica que imita una conversación real con el espectador y refuerza la narración oral. El cuerpo que graba a la vez reacciona espontáneamente y actúa performativamente fruto de la impotencia, mientras el receptor recibe un caos visual que debe reorganizar desde esa voz narradora, que también interviene y apela a la escena, atravesando la cuarta pared y logrando que los agentes le devuelvan la mirada. Esto se comprueba cuando la madre, tras ser agredida, yace inmóvil en el suelo, aparentemente inconsciente, y la narradora y su compañero exigen que la policía llame a una ambulancia, situación que intensifica su dramatismo mediante movimientos bruscos de la cámara, desenfocajes y fueros de campo.

Durante toda la grabación se mantiene un encuadre picado desde el balcón, que proporciona amplitud de campo y, por tanto, una inteligibilidad mayor que el enfoque de un transeúnte. Desde la perspectiva de la mirada-protesta, la enunciación no refleja el miedo a ser descubierto, por el contrario, se filma abiertamente sin ocultar el dispositivo móvil. La calle, no obstante, se percibe como un lugar de peligro y vulnerabilidad, mientras que el hogar se entiende como un lugar seguro. Se trata de un encuadre que recuerda al de las cámaras de vigilancia colocadas por las calles de muchos barrios donde los propios vecinos han solicitado su aumento para protegerlos de la delincuencia callejera. De hecho, la confianza que se trasluce en este vídeo es algo propio del imaginario del panoptismo (Foucault, 2005), del Estado de vigilancia (Foessel, 2011) y de la sociedad cibernética (Tquun, 2015). Al describir el “panoptismo”, Foucault señala que el orden social disciplinario se enfrenta al caos y “apela a separaciones múltiples, a distribuciones individualizantes, a una organización en profundidad de las vigilancias y de los controles, a una intensificación y a una ramificación del poder” (2005, p. 202) y donde se despliega la fe en el control como forma de justicia social. La realizadora se siente segura y se encara con la policía, protestando y amenazando con denunciar mediante su grabación, lo cual hace desde un imaginario que considera que la ertzaintza incumple su deber hacia el pueblo que debiera proteger. Ella misma explicita esto argumentando que tanto ella como la mujer golpeada pagan con sus impuestos los sueldos de los agentes. Es decir, las fuerzas del orden estarían atacando a quienes deberían proteger. Esta perspectiva da coraje a la realizadora para enfrentarse a lo que considera una injusticia, confundiendo su lugar de enunciación con el lugar del poder. Ella considera legítima su protesta, pues concibe los sucesos que está grabando como acoso racista –en el arresto del joven– y como machismo –en la violencia ejercida sobre la madre–. Se forja así el mito de que a través de la vigilancia, se ejerce la justicia social directa. La consolidación de este mito, muy extendido en la sociedad contemporánea, se basa en una malinterpretación de la afirmación “saber es poder”. La narradora cree que la grabación de un abuso tiene, lógicamente, unas consecuencias punitivas, porque considera que el registro de lo que ella evidencia como una injusticia, supone una prueba inapelable y objetiva de un delito, crimen y abuso ante un tribunal.

El vídeo ofrece una interpretación del motivo visual de la detención violenta como una prueba de injusticia, bajo lo que se lee la confianza de la enunciación en el poder democrático de la imagen que contravigila, donde toda imagen –a pesar de sus posibles lecturas e interpretaciones hermeneúicas en otros campos de saber– contiene el poder de la verdad y de prueba. Confía plenamente en la imagen captada por el dispositivo y en su capacidad de distribución por las redes, así como la impunidad ante las posibles represalias policiales, inmunidad que el enunciador asume que le proporciona su posesión de la verdad. Pero la capacidad de las imágenes no se limita a su veracidad, en la medida en que en el actual marco legal, la grabación y divulgación de un vídeo por parte de un civil no está sujeta a los mismos derechos y libertades que la que realice de un agente del orden. La vigilancia no es ni objetiva ni subjetiva: está inserta en una construcción de la verdad y la verosimilitud dentro del discurso hegemónico que opera en un marco legal y jurídico. Por tanto, un mismo motivo visual significa cosas opuestas. No es indiferente quién vigila, quién encuadra la realidad y quién la interpreta. Este espejismo supone creer que la sociedad de la vigilancia es democrática y que la capacidad de controlar y difundir el conocimiento, está en manos de cualquiera de forma libre y democrática. No obstante, la sociedad de la vigilancia apoyada en el control y el conocimiento establece dos tipos de poder: el “totalitarismo digital” y la “instrumentación del comportamiento” (Zuboff, 2020). Esta sociedad al conjugar ambas formas de poder –que ostentan el monopolio del significado tanto de la verdad como de la violencia– reduce la impredecibilidad de los movimientos contestatarios, anticipándolos, mitigándolos y neutralizándolos. La noción de justicia, asociada a las interpretaciones de violencia y de verdad, quedará en última instancia determinada por el poder, ya que semanas

más tarde, como publica [www.eitb.eus](http://www.eitb.eus), la ertzaintza denunció a la mujer que grabó las imágenes, pese a la protesta y rechazo público de la violencia policial (SOS Racismo Bizkaia).

Esta problemática se puede abordar a partir de la secuencia del documental *Bowling for Columbine* (Moore, 2002) donde Moore acude a una central de Walmart, con dos jóvenes víctimas del tiroteo de Columbine, a exigir que la empresa detenga la venta de municiones que casi acaban con la vida de ambos. Moore y los chicos se enfrentan a diferentes representantes de la cadena comercial sin éxito, pero todo cambia cuando, al día siguiente contacta con multitud de medios de comunicación oficiales, obteniendo el resultado deseado inmediatamente. De la misma manera, nuestra secuencia demuestra que la difusión de una imagen no tiene poder por sí misma, sino que depende mucho desde dónde se construye la mirada, mostrando aquí la inoperancia de la grabación y la protesta aislada e individual, que aunque se entiende como un acto legítimo de protesta democrática y ejercicio de la libertad de expresión, revela una situación de asimetría cuando la grabación se vuelve judicialmente en contra de la realizadora.

### 4.3. La mirada-linchamiento

Este video capta la detención violenta de una runner. En él se observa el desarrollo de una situación violenta en la que la detenida se resiste y pide ayuda, mientras que la mujer que graba, junto con otra persona, animan a la violencia de los agentes, justificándola, amenazando y agrediendo verbalmente a la ciudadana. La mirada, acompañada de nuevo de la verbalización y del gesto del cuerpo transmitido a la cámara que nos acerca al cine-ensayo y al documental performativo (Nichols, 1991). Como en el caso anterior, el motivo visual de la policía reduciendo y rodeando a una sospechosa que yace sobre el asfalto, es explicada y reducida en su potencial polisemia en el inmediato suceder de los hechos, desde el punto de vista de la enunciación. En este video la voz anima y refuerza la violencia de los hechos, compartiendo además el protagonismo de la observación espontánea y directa mediante el intento de captar la realidad en su inmediatez. La mirada ejecuta una acción, pues vigilar y castigar se articulan en un mismo movimiento. Se conforma así una acción que va más allá de interpretar unos hechos y de posicionarse frente a ellos, además la enunciación actúa, ataca y refuerza la acción, no solo interviene verbalmente, sino que performativiza el castigo y repudio social grabando, condenando a la persona detenida, legitimando la violencia directa, incluso amenazando: “¡Como baje yo, entras de una vez!” (Fig. 5).

**Figura 5:** La mirada-linchamiento.



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=VCjSYk3C0i4>.

Empleamos aquí el término “mirada-linchamiento” porque la violencia explícita que se genera desde la enunciación hacia las personas agredidas enlaza con la denominada “cultura del vigilantismo”. Dorlin (2019) explica su origen en Estados Unidos, como reacción a las primeras revueltas que anuncian la guerra de secesión. Los primeros grupos de vigilantes son grupos organizados de “ciudadanos autoproclamados justicieros” (2019, p. 180), blancos adinerados y antiabolucionistas, (en su inmensa mayoría varones), legitiman la violencia armada como “defensiva”, independiente de jueces y abogados, que rompe con la concepción clásica de justicia. Los justicieros vigilantes buscan defender a la sociedad contra sus enemigos desde una lógica que niega la “equidad y la presunción de inocencia, una lógica de guerra y purga social de tipo policial en lugar de judicial” (2019, pp. 183-185). Esta lógica bélica moviliza el odio y la violencia de la muchedumbre alrededor del/a ajusticiado/a. Durante el confinamiento, la idea de los justicieros vigilantes ha multiplicado los videos de contenido violento en los que se celebra el uso de la fuerza policial o se amenaza e increpa a personas que caminan por la calle, grabándolas y exponiéndolas al linchamiento mediático. Esto cumple las mismas funciones que Foucault (2000) observa en la ejecución o castigo público, esto es, mostrar la “disimetría” entre el poder y el individuo: la vulnerabilidad del ciudadano frente a la ley y la manifestación de su fuerza. Se refleja, asimismo, el ideal de la ciudad apestada, y por ello vigilada, jerarquizada, clasificada, como “la utopía de la ciudad perfectamente gobernada” (2000, p. 202), a lo que se añade en el confinamiento de la COVID-19 la era digital y el imperio de la pantalla.

Otra característica de la mirada-linchamiento es que, con frecuencia, y no casualmente, las personas “linchadas” pertenecen a colectivos vulnerables –hecho denunciado por organizaciones como SOS Racismo o Amnistía internacional– donde el odio hunde sus raíces en prejuicios y discriminación racial, de clase y de género. Esto se observa en el siguiente ejemplo (Fig. 6) donde el conflicto entre los vecinos que vigilan desde sus balcones y la transeúnte, antes de llegar la policía, se fundamenta en el enfrentamiento entre los “españoles” que increpan a la amenaza que ella representa como inmigrante ecuatoriana, delatando la concepción de “un mundo peligroso” que promueve “la presunción de culpabilidad” de la alteridad, base de la lógica securitaria del “Estado de vigilancia” (Foessel, 2011, p. 59). La mujer increpada por los gritos e insultos “guarra” o “zorra” es incitada por los agentes a entrar a su portal. El narrador del vídeo, el sujeto de la mirada-linchamiento, hace un comentario que pone de manifiesto el pensamiento de justiciero patriarcal: “nosotros a nuestras mujeres ya las habríamos dado dos hostias”.

**Figura 6:** La mirada-linchamiento sobre la persona migrante.



Fuente:

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=ktkILzilihQ&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=ktkILzilihQ&feature=emb_logo).

Esta forma de pensar la transgresión como posible ataque al cuerpo civil mediante el contagio, convierte a todo aquel que circule por las calles –especialmente a migrantes y colectivos más vulnerables– en un potencial delincuente: un enfermo, un terrorista contra la salud pública, un peligro para la sociedad. Cualquier transeúnte es sospechoso y susceptible de ser culpable, lo sea evidentemente o se desconozcan los motivos que le hacen encontrarse en la calle, ya sea que salga por alguna emergencia, por prescripción médica o porque padezca algún trastorno mental:

Esa es la paradoja de la biopolítica: todo acto de protección implica una definición inmunitaria de la comunidad según la cual esta se dará a sí misma la autoridad de sacrificar otras vidas, en beneficio de una idea de su propia soberanía. El estado de excepción es la normalización de esta insoportable paradoja (Preciado, 2020, p. 166).

La idea de la autodefensa civil empodera a la sociedad vigilantista y legítima el linchamiento. Se expresa así un imaginario bélico de lucha contra el virus donde las personas responsables combaten al virus mientras los irresponsables propician el avance del enemigo. Desde esta lógica, se justifica que los agentes de policía se tomen la justicia por su mano o se extralimiten en sus actuaciones. En este imaginario de guerra, el miedo “naturalizado y universalizado” (Foessel, 2011, p. 123) se transforma en odio y euforia triunfal de un combate que, simulando unidad, ha agudizado la hostilidad y el enfrentamiento entre vecinos/as, culminando en el linchamiento social. El sádico interés y la excitación popular que suscitaban las ejecuciones públicas –que ya Galdós y Baroja denunciaban en sus crónicas y artículos– enlaza con la actualidad vigilantista, aunque en una versión edulcorada, pero que desde el encierro multiplica sus ataques y aumenta en virulencia. El motivo visual del linchamiento enlaza con multitud de escenas presentes en el imaginario colectivo, de ajusticiamientos de la muchedumbre. En clave humorística podemos evocar la emoción que suscita la ejecución pública en las mujeres disfrazadas en *Life of Brian* (Jones, 1979) deseosas de participar en una lapidación grupal como entretenimiento y forma de desahogo o catarsis.

Fruto del evidente auge del vigilantismo justiciero desde ventanas y balcones, quienes ejercen este tipo de prácticas –entre las que se incluye la pega de carteles amenazantes a los/as vecinos/as– han sido bautizados popularmente como “policías de balcón”, calificativo despectivo que ha llegado también a los medios de comunicación, nutridos de imágenes creadas desde la población, en un proceso de retroalimentación, donde todos vigilan a todos. La división y controversia social que produjo esta práctica se puede ilustrar sintéticamente con la versión viral durante el confinamiento de una canción de Lendakaris Muertos, titulada “Gestapo vecinal”, sátira de dichas prácticas.

## 5. Conclusiones

Como hemos comprobado a partir del análisis del motivo visual de la violencia policial en espacios públicos, un mismo motivo permite múltiples interpretaciones y perspectivas y, por tanto, construye diversos relatos, variando asimismo su función dependiendo del tipo de mirada operante. Los tipos de mirada dependen de diversos factores: el uso o elisión de la voz de quien graba, el movimiento espontáneo o no de la cámara, la intención de la grabación. Así, desde la mirada-testigo, se aspira a dar testimonio sin intervenir en los hechos, pero sin ser un registro impersonal, dado que el temblor y desplazamientos espontáneos de la imagen reflejan las emociones y tensiones del cuerpo que graba. La mirada-protesta incorpora además de los temblores no planificados, la voz narradora simultánea a los sucesos, así como la intervención directa en la escena censurando la violencia policial. Por último, la mirada-linchamiento se diferencia de la mirada-protesta en que su intervención, en lugar de rechazar, refuerza la acción violenta, convirtiendo la propia grabación en un medio de linchamiento virtual de la persona reducida por la fuerza, al ser publicado en canales como YouTube.

Por otro lado, estos tipos de mirada ejemplificados en las grabaciones realizadas por aficionados confinados desde sus teléfonos móviles, desde sus pantallas, demuestran un asentamiento en el imaginario popular de la confianza en el uso de las tecnologías y medios de comunicación digitales como posibilitadores de la agencia ciudadana para la praxis política, social y periodística. La crisis provocada por la pandemia pone de manifiesto la cristalización del estado o capitalismo de la vigilancia (Foessel 2011; Zuboff, 2020) de una política policíaca donde la seguridad procede del control social, lo que incurre en el aumento de la desconfianza mutua, la psicosis social. Esta creencia se pone en evidencia tanto en el vigilantismo (mirada-linchamiento) que se coloca del lado del opresor, como en la contravigilancia (mirada-testigo y mirada-protesta) que denuncia los abusos del poder. El riesgo aquí es que se confunde la importancia del lugar de la enunciación respecto al poder, es decir, se obvia la relevante diferencia entre la vigilancia desde arriba, que supone el control ejercido por unos pocos sobre muchos; la vigilancia desde abajo, de muchos sobre unos pocos; y la vigilancia mutua de todos sobre todos. La repercusión del papel que juega la posición social y política desde donde se denuncia, condena o celebra un suceso parece diluirse en una especie de mito del mundo virtual, donde se malinterpreta su potencialidad democratizadora, haciendo equivalentes el acceso a los medios tecnológicos y redes sociales, y la capacidad de incidir e influir en la sociedad y la política. La mirada-linchamiento, al posicionarse junto al relato oficial, aunque toma partido de una agresión, se justifica desde el pensamiento belicista, donde contra el enemigo todo vale. Esta lógica propicia el incremento de enfrentamientos sociales basados en prejuicios y discriminación de clase, raza y género, perjudicando principalmente a los sectores más desfavorecidos, sobre quienes la pantalla social vigilantista recae con especial rigor, ya que este pensamiento que privilegia el control pone en jaque los derechos y libertades de todo aquel sobre el que se construya la sospecha. Los sujetos que más fácilmente pueden convertirse en sospechosos son quienes son más fáciles de vigilar, es decir, personas sin recursos –migrantes, desahuciados, enfermos mentales, etc.– y/o personas señaladas por prejuicios de clase, raza, género u orientación sexual, por tanto, con menor capacidad de contravigilar y de ser escuchadas.

## Referencias

- 20 minutos (14 de mayo de 2020). Las redes se llenan de *memes* sobre la manifestación en el barrio de Salamanca bajo el *hashtag* #CayeBorroka. Retrieved from <https://www.20minutos.es/gonzoo/noticia/4257936/o/redes-memes-manifestacion-barrio-salamanca-hashtag-cayeborroka/?autoref=true>
- Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 9, 15-35. <https://www.doi.org/IC.2012.i01.02>
- Álvarez Cuesta, H. (2019). La ciberseguridad en la empresa: una aproximación desde el Derecho del Trabajo. *Revista de Derecho de las Relaciones Laborales*, 7, 682-690.
- Atton, C. (2006). Far-right media on the Internet: Culture, discourse, and power. *New Media & Society*, 2006, 8(4), 573-587. <https://www.doi.org/10.1177/1461444806065653>
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J. & Bergala, A. (Eds.) (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bouhaben, M. A. (2019). Transtropías y antinomias tecno-artivistas. Del eurocentrismo al transmestizaje. In J. Larrañaga, D. Villegas, J. Munárriz & J. E. Mateo (Eds.), *Arte y tecnosfera* (pp. 229-267). Madrid: Brumaria.
- Bourdieu, P. (1996). *Sobre la Televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, 9, 19-46. <https://www.doi.org/10.7440/antipoda9.2009.01>
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. La Crujía: Buenos Aires.

- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Dorlin, E. (2015). The Heart of Revolt. *Mouvements*, 3, 35-41.
- eitb.eus (15 de abril de 2020). La Ertzaintza denuncia a la mujer que grabó una detención en Bilbao. Retrieved from <https://www.eitb.eus/es/noticias/sociedad/detalle/7169042/la-ertzaintza-denuncia-mujer-grabo-detencion-bilbao/>
- Foessel, M. (2011). *Estado de vigilancia. Crítica de la razón securitaria*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). Las redes del poder. In C. Ferrer (Ed.), *El lenguaje libertario* (pp. 15-32). La Plata: Terramar.
- Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Barcelona: Siglo XXI.
- González Requena, J. (1989). Viendo Mirar (La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock). In J. Luengos (Ed.), *Alfred Hitchcock* (pp. 149-163). Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.
- Han, B.-C. (2020). La emergencia viral y el mundo de mañana. In VV.AA. *Sopa de Wuham* (pp. 166-185). ASPO.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Krona, M. (2015). Contravigilancia y videoactivismo desde la plaza Tahrir. Sobre las paradojas de la sociedad contravigilante. In F. Sierra & D. Moreno (Eds.), *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. (pp. 211-232). Barcelona: Gedisa.
- Lacan, J. (1986). *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lievrouw, L. A. (2011). *Alternative and Activist New Media*. Cambridge: Polity Press.
- Lopate, P. (2007). La búsqueda del centauro: el cine ensayo. In A. Weinrichter, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. (pp. 66-91) Pamplona: Colección Punto de Vista. Gobierno de Navarra.
- Marwick, A. E. (2012). The public domain: Surveillance in everyday life. *Surveillance & Society*, 9(4), 378-393. Retrieved from <http://www.surveillance-and-society.org>
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1, 17-40.
- Montero, D. & Sierra, F. (2017). Videoactivismo y apropiación de las tecnologías. El caso de 15m. cc, *Chasqui*, 134, 264-276. <https://www.doi.org/10.16921/chasqui.voi134.2959>
- Newell, B. C. (2014). Crossing lenses: Policing's new visibility and the role of 'smartphone journalism' as a form of freedom-preserving reciprocal surveillance. *Journal of Law, Technology and Policy*, 1, 59-104.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Penney, J. & Dadas, C. (2014). (Re)Tweeting in the service of protest: Digital composition and circulation in the Occupy Wall Street Movement. *New Media & Society*, 16, 74-90. <https://www.doi.org/10.1177/1461444813479593>
- Poell, T. & Borra, E. (2011). Twitter, YouTube, and Flickr as platforms of alternative journalism: The social media account of the 2010 Toronto G20 protests. *Journalism*, 13, 695-713. <https://www.doi.org/10.1177/1464884911431533>
- Preciado, P. B. (2020). Aprendiendo del virus. In VV.AA., *Sopa de Wuham* (pp. 166-185). ASPO.
- Sierra, F. (2018). Ciberactivismo y movimientos sociales. El espacio público oposicional en la tecnopolítica contemporánea. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 980-990. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2018-1292>

- Sztajnszrajber, D. (2020, septiembre, 27). La gran afrenta de la filosofía es contra el sentido común. *Tiempo argentino*. Retrieved from <https://www.tiempoar.com.ar/nota/dario-sztajnszrajber-la-gran-afrenta-de-la-filosofia-es-contra-el-sentido-comun>
- Tejero, E. L. (2020). Algoritmos. El totalitarismo determinista que se avecina. ¿La pérdida final de libertad? *Revista de Pensamiento Estratégico y Seguridad CISDE*, 5(1), 85-101.
- Tiqqun (2015). *La hipótesis cibernética*. Madrid: Acuarela.
- Virilio, P. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (2020). *Contra la doctrina del shock digital* (2020). Retrieved from [https://www.lahaine.org/est\\_espanol.php/contra-la-doctrina-del-shock](https://www.lahaine.org/est_espanol.php/contra-la-doctrina-del-shock)
- Wajcman, J. (2017). *Esclavos del tiempo: vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Barcelona: Paidós.
- Zuboff, S. (2020). Capitalismo de la vigilancia. *Política exterior*, 34(194), 7-12.

## **Filmografía**

### **Ficción**

- Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954)
- Life of Brian* (Terry Jones, 1979)
- Now* (Santiago Álvarez, 1965)

### **Documentales**

- Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002)
- Whose Streets* (Davis & Folayan, 2017)

### **Series**

- COPS* (1989-2020)
- Policías en acción* (2013-2016)