

ENTRE EL INSTANTE DECISIVO Y LA PERVERSIÓN: *NIGHTCRAWLER*

Ignacio García Aranda 

Universidad de Málaga (España)

nachog@uma.es

RESUMEN

Este ensayo analiza la filosofía de tres narrativas fotográficas del siglo xx presentes en la película *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014): el instante decisivo, la fotografía tardía y la fotografía dirigida. El objetivo es examinar, a través de la intrahistoria y la praxis de su protagonista, Lou Bloom, cómo el lenguaje visual del filme dialoga con estas corrientes teóricas, explorando la evolución de la ética periodística y la manipulación de la realidad para el consumo mediático masivo.

El estudio se centra en Bloom, un buscavidas que halla en el periodismo criminalista una salida a su precaria situación. Equipado con una cámara y un escáner policial, recorre Los Ángeles para captar tragedias antes que nadie. Su ambición convierte su praxis en la de un depredador de la imagen que altera activamente la escena para garantizar el *instante decisivo*, diluyendo la frontera entre el registro documental y la puesta en escena.

PALABRAS CLAVE: *Nightcrawler*, fotografía, decisivo, filme, tardío.

BETWEEN THE DECISIVE MOMENT AND PERVERSION IN *NIGHTCRAWLER*

ABSTRACT

This essay analyzes the philosophy of three 20th-century photographic narratives present in the film *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014): the «decisive moment,» «late photography,» and «staged photography.» The objective is to examine—through the subhistory and praxis of its protagonist, Lou Bloom—how the film's visual language dialogues with these theoretical currents, exploring the evolution of journalistic ethics and the manipulation of reality for mass media consumption.

The study focuses on Bloom, a hustler who finds an escape from his precarious situation in crime journalism. Equipped with a camera and a police scanner, he roams Los Angeles to capture tragedies before anyone else. His ambition transforms his praxis into that of an «image predator» who actively alters the scene to guarantee the «decisive moment,» blurring the line between documentary record and staged performance.

KEYWORDS: *Nightcrawler*, photography, decisive, filme, late.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.12>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 281-309; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



281

REVISTA LATENTE, 24; 2026, PP. 281-309

INTRODUCCIÓN

Este análisis no aborda la obra cinematográfica como un fin en sí mismo, ni se detiene en aspectos técnicos convencionales como el valor de los planos o la iluminación. Por el contrario, a través de una lectura del lenguaje visual, propone una disección iconológica global de la psicología y la praxis de Lou Bloom, utilizando los fotogramas como evidencia empírica de sus acciones. El estudio se centra en cómo el protagonista instrumentaliza y pervierte las metodologías fotográficas del siglo xx para obtener resultados premeditados, operando bajo la premisa de que, aunque Bloom carezca de una formación académica en dichas teorías, su instinto y ambición le llevan a «beber» de ellas y aplicarlas de forma intuitiva.

A través de la interpretación de escenas clave, se examina su *modus operandi* vinculándolo con conceptos como el *instante decisivo*, la *fotografía tardía* y la *fotografía escenificada*. Es fundamental precisar que este análisis no pretende igualar la ética humanista de autores como Cartier-Bresson con la naturaleza depredadora de Bloom, sino demostrar cómo este último vacía de moral la técnica para convertirla en una herramienta de manipulación.

Bajo esta premisa, la metodología empleada se presenta como una propuesta novedosa y transdisciplinar: a pesar de tratar espacios formalmente diferentes —la fotografía y el cine—, nos apoyamos en los discursos y narrativas puramente fotográficos para desvelar cómo, en *Nightcrawler*, la captura de la realidad se transmuta en una construcción visual absoluta y comercializable. Se trata, por tanto, de una comparación cuasifilosófica de aspectos técnicos fotográficos puestos al servicio de un empleo manipulador, un enfoque que permite revelar una evolución de la personalidad del protagonista donde el atribucionismo metodológico se somete a una deshumanización calculada

Lou Bloom, un desdichado que sobrevive vendiendo chatarra robada, es testigo de un accidente de tráfico. Pocos segundos después un equipo de televisión independiente ya está presente en el lugar. Es en ese momento cuando la idea de filmar este tipo de desgracias, tan habituales en una ciudad como Los Ángeles, se le presenta como una oportunidad para prosperar (fig. 1).

Este ensayo se propone identificar y analizar la filosofía de tres narrativas fotográficas del siglo xx que convergen en la película *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014): el *instante decisivo*, la *fotografía tardía* y la *fotografía dirigida*. A través de este análisis, se explora cómo el lenguaje visual del filme dialoga con estas corrientes teóricas, examinando la evolución de la ética periodística y la construcción de la realidad para el consumo mediático.

La investigación toma como eje a Lou Bloom, un buscavidas que, tras presenciar un accidente de tráfico, halla en el periodismo criminalista una lucrativa vía de escape a su precariedad. Equipado con un escáner policial y una cámara, Bloom recorre Los Ángeles para interceptar sucesos antes que sus competidores. En este entorno, su éxito depende de la inmediatez; la diferencia entre el triunfo y el fracaso radica en captar el evento en su punto más crudo y cercano. Sin embargo, su ambición lo



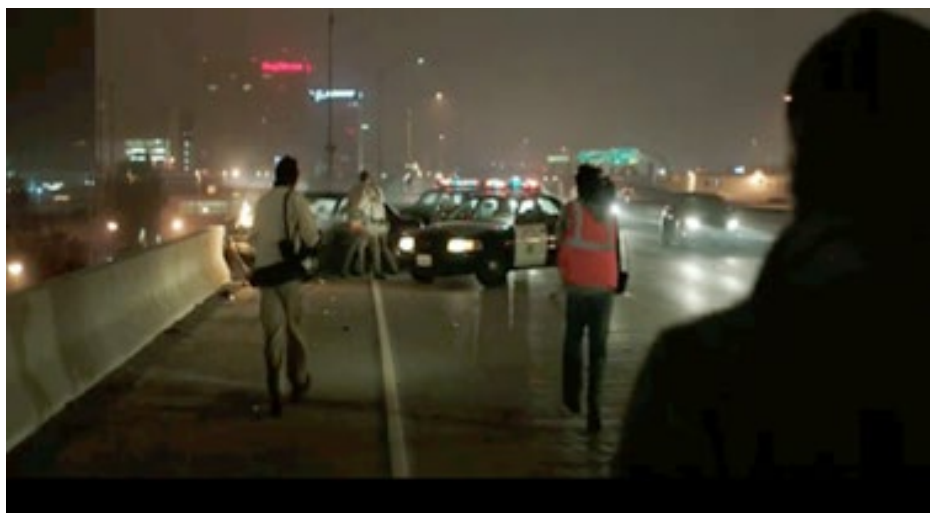


Fig. 1. Lou Bloom presencia un accidente de tráfico.

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 07:31.

transforma de un simple testigo a un «depredador» de la imagen. Así, Bloom deja de limitarse a esperar el momento oportuno para empezar a manipular activamente la escena, desdibujando la frontera entre la documentación objetiva y la creación de un espectáculo visual.

Cuando hablamos del *instante decisivo*, tenemos que hablar ineludiblemente de Cartier-Bresson. Nació en París en 1908 en el seno de una familia de pintores, pero él se sentía mucho más atraído por la fotografía y el poder de captar un instante inmortal en una película fotográfica. Para comprender mejor el *instante decisivo* hay que hablar de su modo de trabajo; caminaba a diario buscando por las calles la oportunidad de poder tomar fotografías del natural y ese *instante decisivo* (Cartier-Bresson, 2003, p. 16). Para él, la fotografía había que dejarla fluir y no forzarla, es decir, esto implica que el fotógrafo se anticipe a un momento importante en el devenir de la vida y lo capte en tan solo una fracción de segundo. Esto es lo que nuestro protagonista intenta hacer en el film *Nightcrawler*, pero no lo conseguirá si no logra tener un transmisor de radio que le ayude a saber dónde ha ocurrido un accidente, por lo que tendrá que recorrer las calles de Los Ángeles en busca de la escena perfecta. Tanto Cartier-Bresson como Lou son conscientes de que el momento que buscan es fugaz y, dentro de esa fugacidad, Bresson atiende a la necesidad de fotografiar el momento de tensión más grande que puede ocurrir en una acción pura, pero, más alejado de esto, el protagonista se vende al mejor postor y para él, el instante decisivo es el momento fugaz en que una persona se debate entre la vida y la muerte.





Fig. 2. *Tras la estación*, Cartier-Bresson, 1932.

En <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cByr4z>.

Dentro de la obra de Bresson, la imagen que mejor define su trayectoria y nos hace entender mejor su trabajo es *Tras la estación* (fig. 2). En ella, un hombre camina sobre una escalera colocada encima de un charco en el suelo y el fotógrafo capta el instante del salto dejando al protagonista suspendido en el aire. Si Bresson hubiera hecho «clic» milésimas de segundos antes, el hombre estaría apoyado sobre la escalera y, si lo hubiera hecho después, ya estaría sobre el charco, causando así un juego de ondas en el agua dando movimiento a la fotografía, lo contrario al estatismo que Bresson busca.

Tanto Henri Cartier-Bresson como Lou Bloom comparten una praxis fundamentada en el rastreo constante y una agudizada tensión nerviosa, orientada a capturar la vida —o la muerte, en el caso de Bloom— en su punto de máxima intensidad. No obstante, su convergencia trasciende la mera inmediatez; ambos integran una dimensión compositiva que se aleja del azar absoluto.

Lejos de ser observadores pasivos, estos creadores seleccionan y preconfiguran el espacio antes de que el suceso ocurra. Esta premeditación se manifiesta en la obra de Bresson a través de sus series en ciudades españolas como Alicante, Sevilla, Valencia y Madrid, donde el escenario es cuidadosamente escogido para que el *instante decisivo* se integre en una estructura formal previa. Así, la imagen no nace de la casualidad, sino de una vigilancia estratégica donde la composición precede al acontecimiento, dotando a la captura de una intención arquitectónica y narrativa (figs. 3-5).



Fig. 3. *Sevilla*, Cartier-Bresson, 1932.

En <https://juan314.wordpress.com/2013/11/02/sevilla-seville-by-henri-cartier-bresson-1932/>.



Fig. 4. *Valencia*, Cartier-Bresson, 1932.

En <https://oscarenfotos.com/2012/02/05/galeria-henri-cartier-bresson-tiempos-modernos/valencia-espana-1933-b-henri-cartier-bresson/>.





Fig. 5. *Madrid*, Cartier-Bresson, 1932.

En <https://oscarenfotos.com/2012/02/05/galeria-henri-cartier-bresson-tiempos-modernos/madrid-1933-henri-cartier-bresson/>.

Analizando estas obras, se entiende un juego preliminar compositivo de formas geométricas y medición del espacio que conlleva un trabajo; Cartier-Bresson no efectuó el «clic» de su cámara de forma fortuita. Su método consistió en observar y comprender profundamente el espacio, aprovechando las posibilidades que el entorno le ofrecía. Así, supo esperar el momento preciso para capturar sus célebres instantes decisivos, logrando que la espontaneidad del sujeto quedara perfectamente integrada en una composición geométrica y natural. Con esto queda claro que la fotografía decisiva es mucho más que hacer «clic»; el ojo del fotógrafo debe estar entrenado y más aún debe saber mirar y comprender lo que le rodea. El tema de las fotografías pueden ser pequeños detalles y convertirse en nuestro *leitmotiv* pero la composición va incluso más allá, y esta empieza directamente en el ojo del fotógrafo. Bresson recorta el espacio e incluso modifica la perspectiva con solo inclinar las rodillas. Hay momentos de miseria en la espera cuando nada sucede y la foto no llega. Pero si aguarda como un francotirador a su víctima, con la mirada fija y el dedo en el disparador, el resultado es infalible: donde pone el ojo, pone la bala (Cartier-Bresson, 2003, pp. 24-25). De esta manera, Cartier-Bresson revolucionó la fotografía al proponer el *instante decisivo* como una forma de organizar la realidad; para él, fotografiar es el reconocimiento simultáneo de un hecho y de la estructura rigurosa de las formas que le otorgan sentido. Su objetivo es rescatar lo efímero para construir un mundo visualmente armónico (Roig y Bengoetxea, 2016, pp. 216-229). Sin embargo, Lou Bloom subvierte estas teorías de Bresson, apropiándose de su precisión técnica para fines siniestros. Bloom no busca la belleza en lo cotidiano, sino que utiliza la «organización de las formas» para estetizar



Fig. 6. *Lou Bloom* graba a un herido.

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 15:14.



Fig. 7. *Lou Bloom* muestra a una cadena de televisión el encuadre que ha grabado.

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 18:49.

la tragedia. Al capturar el accidente, el dolor o la muerte, Bloom distorsiona la visión humanista del fotógrafo francés, transformando el instante fugaz en una imagen perversa y calculada: su propia y oscura obra maestra.

BUSCANDO EL INSTANTE DECISIVO

Además del talento, existe un trabajo técnico imprescindible. Para que la imagen sea perfecta, se deben ajustar con precisión la apertura y la velocidad de obturación. Por eso, aunque Bresson busque el *instante decisivo*, no dispara al azar: antes





Fig. 8. *Lou Bloom graba los residuos de un crimen.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 33:10.



Fig. 9. *Lou Bloom muestra a la cadena de televisión el encuadre grabado.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 33:31.

de pulsar el botón, ya ha controlado los aspectos técnicos y compositivos necesarios para que la fotografía funcione.

En *Nightcrawler*, Lou Bloom comprende que el éxito comercial de su material depende de minimizar el azar. Para garantizar la venta de su contenido, selecciona meticulosamente sucesos de extrema violencia y, una vez en la escena, prioriza encuadres que maximicen el impacto visual. Por tanto, el *instante decisivo* no es un fenómeno fortuito; es el resultado de una convergencia estratégica entre la oportunidad temporal, una composición rigurosa basada en formas y colores, y un contenido dramático. Así, la captura del momento exacto se convierte en un acto deliberado donde la técnica y la intención narrativa se fusionan (figs. 6-7).



Fig. 10. *Aftermath: Images from 9/11*, Joel Meyerowitz, 2001.
En <https://parrishart.org/exhibitions/joel-meyerowitz/>.

Bajo esta premisa, el protagonista desarrolla una fijación por capturar el *instante decisivo*; sin embargo, el desarrollo del filme demuestra que su llegada a la escena es habitualmente extemporánea. Al presentarse tras el suceso, Lou Bloom solo logra registrar el momento tardío: los residuos de la violencia, como los impactos de bala en muros y cristales (figs. 8-9). Estas imágenes constituyen lo que definimos como *fotografía tardía* o la huella/index de los hechos, un concepto que nos remite al atestiguamiento y al «esto ha sido» barthesiano aplicado, en este caso, a los restos de un acto delictivo.

Esta dinámica de la imagen como vestigio es analizada por el autor David Company en relación con las fotografías del 11 de septiembre de 2001. Un ejemplo paradigmático es el registro de la caída del World Trade Center realizado por Joel Meyerowitz (fig. 10). En nuestra película, Lou se ve limitado a captar la *fotografía tardía* como una fotografía índice, es decir, el rastro del acontecimiento previo. Su cámara documenta siempre el estadio posterior: los heridos, la sangre y las consecuencias materiales del impacto. Al igual que en las capturas del 11-S de Joel Meyerowitz.

Del mismo modo, existen registros impactantes de los *instantes decisivos* capturados durante el derrumbe. Entre ellos, destacan especialmente la icónica imagen *The Falling Man* (fig. 11), de Richard Drew, y la fotografía de la torre cayendo





Fig. 11. Richard Drew, *The Falling Man*, 11 de septiembre de 2001, fotografía.
Associated Press, <https://www.ap.org/>.

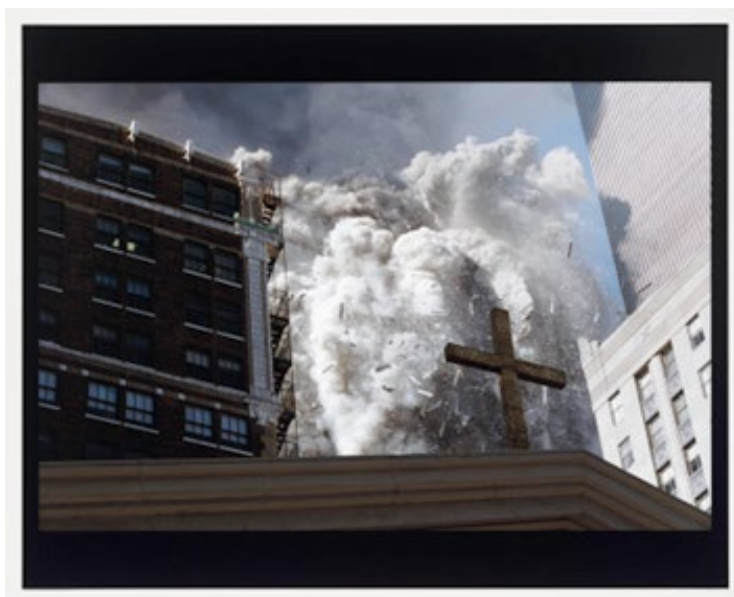


Fig. 12. James Natchwey, *Torre Cayendo sobre la Cruz*, 11 de septiembre de 2001, fotografía.
En <https://whitney.org/collection/works/16524>.

sobre la cruz (fig. 12), de James Nachtwey. En una entrevista para la revista *Time*, el fotoperiodista Richard Drew describe la génesis de dicha captura:

Al salir de la estación de metro en Chambers, me dirigí hacia el World Trade Center y comencé a documentar las Torres Gemelas en llamas. En ese momento, un paramédico exclamó: '¡Dios mío, mira eso!'. La gente, en un estado de desesperación absoluta, se asomaba a las ventanas de los niveles superiores solicitando auxilio. De manera instintiva, comencé a fotografiar a quienes se precipitaban al vacío, hasta que logré captar la figura de 'El hombre que cae'.

A pesar de la ausencia de elementos explícitos como sangre o disparos, las imágenes poseen una poderosa carga empática. Su trascendencia reside en la capacidad de conectar con el espectador, sugiriendo una dimensión humana universal donde cualquier individuo, ante tal desolación, podría haberse enfrentado a esa misma y trágica determinación en el caso de la fotografía de Drews. Estamos ante el momento exacto previo a la tragedia; cuando ese hombre, «El hombre que cae», impacta contra el suelo; el momento inmediatamente posterior, el rastro que deja el mundo en el cuerpo y el que el cuerpo deja en el mundo (David Company, 2011, p. 88). Este *instante decisivo* que consigue plasmar Drew es aquello que ansía Lou Bloom, pero que aún no ha conseguido fotografiar.

FOTOGRAFÍA PREPARADA

La obsesión de Lou Bloom por capturar el *instante decisivo* culmina en una transgresión ética y legal: la manipulación deliberada de la escena del crimen. Este acto de «editar» o «dirigir» la realidad para optimizar el impacto visual nos introduce de lleno en el concepto de *fotografía dirigida*, estableciendo un paralelismo directo con la obra de la fotógrafa conceptual británica Clare Strand. En su serie *Signs of Struggle* (2002), Strand construye escenarios que emulan minuciosamente la estética del registro forense policial. Sus imágenes presentan marcadores numéricos que señalan supuestas evidencias: una silla volcada, un vehículo con las puertas abiertas junto a un charco o perforaciones en muros que sugieren impactos de bala (fig. 13).

Sin embargo, la narrativa de Strand es puramente ficcional. Al perpetrar artísticamente estos escenarios, la autora demuestra la vulnerabilidad del espectador ante la imagen construida, evidenciando cuán sencillo resulta fabricar una verdad visual que sea consumida como auténtica, ya sea en una galería o en un informativo televisivo. Lou Bloom asimila esta premisa perfectamente. Ante la frustración de llegar a menudo tarde para el evento espontáneo, decide intervenir activamente en el escenario de un accidente.

En una secuencia determinante, Lou desplaza un cadáver sobre el asfalto para optimizar la composición y el encuadre de su grabación. Esta acción transforma la tragedia en un producto diseñado, asemejándose a la estructura de un *tableau vivant* del *pictorialismo* decimonónico (figs. 14-15). El *tableau vivant* alcanzó su apogeo durante el siglo XIX, cuando grupos de personas recreaban obras de arte célebres con





Fig. 13. *Sings of struggle*, Clare Strand, 2002. En <https://www.clarestrand.co.uk/works/?id=102>.



Fig. 14. *Lou Bloom mueve un cadáver para conseguir un mejor encuadre*.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 41:18.



Fig. 15. *Lou Bloom graba las imágenes después de mover el cadáver*.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 41:36.

finés lúdicos y festivos. Esta práctica constituye una intersección de diversas disciplinas artísticas donde la fotografía se transforma en una suerte de «cuadro viviente». Su ejecución exigía un proceso laborioso que incluía el estudio minucioso de la iluminación, el maquillaje y el peinado para lograr la fidelidad estética deseada (Stefanini, 2015, p. 133).

El *tableau vivant* consistía en la apropiación de una obra de arte para posteriormente modificarla y construir un nuevo discurso sobre esta. En el caso de Cindy Sherman y su serie *History Portraits* (1988-1990), realiza obras de arte que existen o que podrían haber existido; su fotografía es una puesta en escena, el momento que no vimos, que es el momento de la recreación de la escena, del cuadro, del ambiente que ella elige representar, un momento privado pero que en la fotografía se pone de manifiesto. De nuevo, Lou Bloom pervierte la praxis fotográfica y en los fotogramas 14 y 15 vemos ese momento privado de representación pictórica en el que Lou Bloom construye su escena, vemos lo que ocurrió antes de hacer clic o grabar; se convierte en un director de escena donde la realidad se sacrifica en favor de una estética del impacto y la rentabilidad mediática. Como expone Valeria Stefanini, la apropiación de la obra ajena por medio de la fotografía permite al fotógrafo vincularse y ser parte de la obra (Stefanini, 2015, pp. 133-145), de manera más perversa Lou Bloom se apropia de la escena del crimen, se vincula con ella para construir su obra maestra.

Tanto Lou como Strand generan imágenes formulando «cuadros escenificados» que, a su vez, son una «mentira». Los espectadores de la fotografía están percibiendo un acontecimiento que no es real, sino que está dirigido y compuesto por el ojo del fotógrafo; sin embargo, no es el mismo modo en que lo hacía Bresson, sino que Lou o Strand no esperan en un sitio a que ocurra un *no se qué*, sino que ellos alteran la escena, componen y descomponen hasta conseguir el resultado deseado. En relación con esto, tenemos el caso de Robert Capa y su fotografía *Muerte de un miliciano*, de 1932 (fig. 16). Aunque esta fotografía sea posterior a las teorías fotográficas que aquí manejamos, el hecho de alterar la fotografía y el escenario ya existía tiempo atrás. Bajo esta premisa, Capa fotografió la falsa muerte de un miliciano ya que, a pesar de que la fotografía simula el momento exacto de un disparo, se ha puesto en duda la veracidad de la foto y que el soldado sufriera daño alguno en ese instante. Parece ser que la escena fue una construcción pactada, donde tanto el fotógrafo como el combatiente colaboraron en una representación actuada y posada del suceso (Vera, 2012, p. 13).

Avanzada la película, nuestro protagonista Lou va un paso más allá y, al contrario que Robert Capa, él sí juega con la vida de una persona para conseguir su momento decisivo y, de este modo, obtener las mejores imágenes. Lou sabotea el vehículo de un periodista de la competencia para posteriormente grabar la escena de su accidente y venderlo al canal de televisión (figs. 17-18). Sería interesante hablar aquí del «arte final» o el motivo cuando un fotógrafo o nuestro protagonista deben considerar a quién están dirigidas las imágenes, ya sean los clientes fotográficos, la cadena de televisión que compra el material o los espectadores que la visionan. Tanto las fotografías como las imágenes grabadas por Lou pasan por las manos de un redactor jefe y por las de un editor. Hay que saber elegir la mejor imagen o el mejor vídeo para mostrar una historia. Por tanto, la última angustia que vive un fotógrafo (o nuestro





Fig. 16. *Muerte de un miliciano*, Robert Capa, 1936.
En https://elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html.



Fig. 17. *Lou Bloom* graba las imágenes después de que el vehículo de la competencia se haya estrellado.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 59:56.

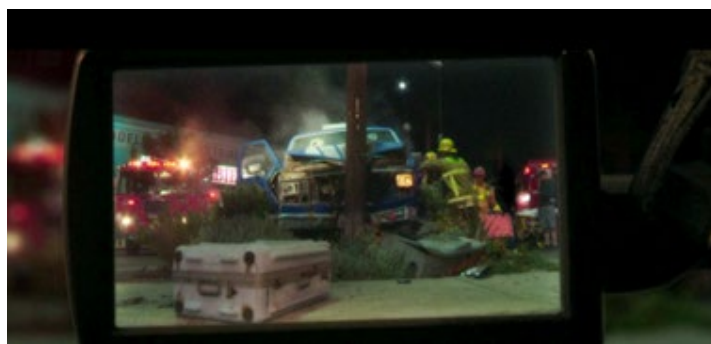


Fig. 18. *Lou Bloom* graba al compañero de la competencia.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 60:33.



Fig 19. *El rostro del odio*, Burhan Ozbilici, 2017. En <https://www.ap.org/media-center/ap-in-the-news/2017/foto-de-ap-de-asesinato-en-turquia-gana-world-press-photo/>.

protagonista) es el momento de visualizar su trabajo final (Cartier-Bresson, 2003, pp. 27-31). En esto, entra la moralidad de cada cliente y de cada espectador, y es precisamente en la escena descrita más arriba donde se pone en cuestión la ética de Lou. Su compañero le pide que no grabe, es uno de los suyos, un compañero de profesión; aun así, Lou le responde: «ya no lo es, Rick, somos profesionales, es una venta». Son imágenes aterradoras, y de eso se trata. La búsqueda de imágenes impactantes es el motor de la industria fotográfica actual, dentro de una cultura donde el valor reside en la capacidad de conmocionar al espectador para estimular el consumo. Esta idea se refleja en el histórico lema de *Paris Match*: «El peso de las palabras, la conmoción de las fotos». Como señala Susan Sontag citando a André Breton, en este contexto parece que la belleza debe ser «convulsiva» o impactante para ser relevante, convirtiendo el sobresalto en una parte normal y esperada de nuestra experiencia visual (Sontag, 2011, p. 26).

En la actualidad, podemos observar dos razones principales por las que la violencia tiene tanto éxito en los medios. Por un lado, se utiliza para concienciar al espectador, mostrando la realidad de los hechos por muy duros que sean; por otro, existe el factor puramente comercial, ya que la violencia vende (Robles Muñoz, 2012, p. 76). Las fotografías que capturan actos violentos pueden servir, como planteaba Virginia Woolf, para denunciar el horror y condenar la violencia (Sontag 2011, p. 17). Sin embargo, nuestro protagonista, Lou, se aleja de cualquier intención ética para centrarse solo en el beneficio.

Como bien dice Susan Sontag: «Si hay sangre, eso va a la cabeza» (Sontag, 2011, p. 2), y Lou lo sabe perfectamente. Vivimos en una era sensacionalista donde el dolor ajeno se convierte en mercancía y las noticias emiten imágenes violentas las 24 horas del día. Un claro ejemplo es la fotografía de Burhan Ozbilici (fig. 19) *El rostro del odio*. En ella se captura el momento en que el policía Mevlüt Mert Altintas asesina





Fig. 20. *Murder is my bussiness*,
Weegee, 1936.

En <https://theimagecentre.ca/exhibition/weegee-murder-is-my-business/>.



Fig. 21. *On the Spot*, autor desconocido, 1939.
En <https://theimagecentre.ca/exhibition/weegee-murder-is-my-business/>.

al embajador ruso Andréi Kárllov en Ankara. Esta imagen, que muestra al atacante con el arma en alto frente al cuerpo de Kárllov, no solo dio la vuelta al mundo, sino que ganó el World Press Photo de 2017. Esto demuestra que, hoy en día, la violencia no solo genera dinero, sino que incluso llega a ser valorada bajo una mirada artística.

También es posible trazar un paralelismo entre Lou Bloom y Arthur Fellig, más conocido como Weegee (1899-1968). Al igual que Lou, Weegee recorría la ciudad con un laboratorio fotográfico instalado en su coche y contaba con permiso para sintonizar la radio de la policía. Esto le permitía ser siempre el primero en llegar a la escena del crimen, asegurándose de entregar las imágenes a los medios antes que nadie. Su serie fotográfica más conocida es *Murder is my bussines* (fig. 20), en la que pueden verse personas asesinadas en plena calle o cuerpos tapados con una sábana blanca esperando a la policía forense, como podemos ver en una fotografía que le tomaron al mismo Weegee en la escena de un crimen (fig. 21).

Su figura, sin embargo, está rodeada de cierta polémica ética. Existe la leyenda urbana de que Weegee llegaba a citar de forma anónima a bandas mafiosas rivales para provocar enfrentamientos y así poder fotografiar el conflicto en directo (Robles Muñoz, 2012, p. 197). Esta supuesta manipulación para «crear» la noticia lo acerca mucho al personaje de Lou, mostrando cómo la obsesión por la primicia puede llevar a cruzar peligrosas líneas morales.

Conforme avanza la historia, es más que notorio cómo la obsesión del protagonista por conseguir las mejores imágenes, y esos *instantes decisivos*, le hace cometer actos muy poco éticos y que sobrepasan la legalidad. En este punto, Lou sabe cómo tiene que actuar para conseguir el *sumum* de su obra. En un preciso momento, oye por la radio que se han realizado disparos en una zona de Los Ángeles; acude al lugar



de los hechos, donde, de primera mano, puede ver a dos personas que huyen del lugar del crimen (fig. 22). En el interior de la casa, graba una serie de imágenes muy macabras de los hechos que han ocurrido (figs. 23-24). Una vez en el exterior, Lou decide guardarse la parte donde puede verse el rostro de los agresores; sabe perfectamente lo que vende y, como es de esperar, Lou tiene un as bajo la manga para su obra final.

Una vez llevadas las imágenes a la central del canal de televisión, aparece el dilema: ¿deberían emitirse esas imágenes? La crudeza de estas imágenes es algo que nunca se había televisado. Dentro de este discurso, podríamos hablar entonces de la ética que deberían ejercer el fotógrafo y los medios de publicación en algunos aspectos: ¿hasta qué punto debe el fotógrafo intervenir o no intervenir en el hecho que está fotografiando? Sobre esto podríamos hablar de dos fotógrafos: Sebastião Salgado y Kevin Carter.

La obra del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado (1944) habita una compleja dualidad teórica que suscita profundas controversias. Por un lado, goza de un unánime reconocimiento internacional gracias a su monumental labor documental y su compromiso con las causas humanitarias; por otro, su producción es blanco de severas críticas que la tachan de «voyeurismo sentimental» o «iconografía antropofágica». El núcleo del debate reside en su tendencia a estetizar la miseria, una práctica que, según el artículo de Leonardo Piña y Carla Pinochet, corre el riesgo de convertir el drama humano en un objeto de consumo visual. Esta búsqueda de la belleza formal en escenarios de precariedad extrema deja abierta una interrogante ética fundamental: el límite donde termina el testimonio social y comienza la vulneración de la privacidad y la intimidad de los retratados (Piña Cabrera y Pinochet Cobos, 2019, p. 120). Para entender esto mejor, es interesante hablar de la famosa fotografía que hizo ganar el premio Pulitzer de 1993 al sudafricano Kevin Carter (1960) y que, años después, le costó la vida debido a la carga moral que ejerció sobre él y que le llevó al suicidio (fig. 25). Es en este preciso momento cuando en Sudáfrica se viven unos momentos muy tensos debido a que el Partido Nacional había llegado al poder en 1948. Fue una época oscura repleta de racismo que Carter pudo captar con su cámara: las mayores atrocidades vividas hasta el momento en Sudáfrica, ejecuciones o niños hambrientos. Carter, además, formaba parte de un colectivo llamado *Bang Bang Club*, denominado así por el sonido onomatopéyico de las balas (Colorado, 2020, pp. 82-88).

Frente a ese dilema moral, podemos destacar dos puntos de vista: Susan Sontag, opina que

Hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente.

Sontag alude al placer prohibido que experimenta el espectador ante imágenes de crudeza extrema. Esta satisfacción culpable nace de una disociación defensiva: la contemplación del horror ajeno refuerza, por contraste, la seguridad propia. Así, el sujeto se deleita en la observación del sufrimiento bajo el alivio de saberse exento de la tragedia que presencia (Sontag, 2011, p. 86).



Fig. 22. *Lou Bloom graba a los dos sospechosos huyendo del lugar del crimen.*
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 62:44.

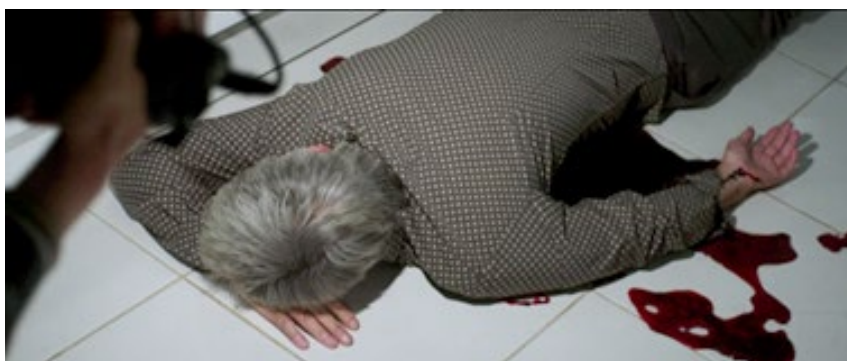


Fig. 23. *Lou Bloom graba el cuerpo de una mujer asesinada sobre un sofá.*
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 64:05.



Fig. 24. *Lou Bloom graba el cuerpo de uno de los heridos agonizando en el lugar de los hechos.*
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 65:27.



Fig. 25. *La niña y el buitre*, Kevin Carter, 1993.

En <https://oscarenfotos.com/2019/06/17/kevin-carter-la-nina-y-el-buitre/>.

Por otra parte, ¿debió Kevin Carter realizar la fotografía? Según Mark Ellison, esta pregunta genera otra serie de dilemas: la fotografía no muestra que los padres de la niña estaban cerca en el momento, ni el pie de foto explica que la niña no estaba tan cerca del buitre: ¿la fotografía es falsa? (Colorado, 2020, pp. 82-88). En este sentido, es complicado establecer un término medio entre qué imágenes emitir y qué información necesita el espectador. Sin ir más lejos, hace dos años aproximadamente, en la televisión pública de España se emitieron unas imágenes bastante crudas de un chico que llevaba días desaparecido: en una emisión en directo grabaron, aparentemente sin intención, el cuerpo del fallecido entre dos vagones. ¿Hasta qué punto necesita el ser humano ver esa imagen?

Finalmente, en *Nightcrawler*, las imágenes que Lou ha grabado son emitidas, por lo que se ve envuelto en un trámite legal: la policía le reclama las copias originales de las grabaciones y él miente diciendo que no pudo ver a los agresores. ¿Por qué? Es en este preciso momento cuando Lou comienza a tramitar su obra final. En ella reunirá la *fotografía dirigida*, el *instante decisivo* y la *fotografía tardía*, todo envuelto en un aura de monstruosidad, recordando a Joel Peter Witkin (1939) y a Andrés Serrano (1950), aunque con diferencias entre sí.

Witkin presenció de pequeño un acontecimiento que marcará el futuro de su obra (al igual que Lou, nuestro protagonista). Un domingo cualquiera cuando iba con su madre, el fotógrafo presenció un accidente de tráfico, tal y como le ocurrió al protagonista de nuestra película (Godoy, 2013). De este modo, es posible que este hecho suscitara en Witkin una atracción hacia el morbo y lo grotesco que, posteriormente, fue materializando en su obra artística. Witkin pone en práctica el *memento mori* en sus vánitas, o lo que más llanamente conocemos como «recuerda que morirás». Esto se identificaba en el arte y la literatura como referencia a la fugacidad de la vida. En las vánitas de Witkin, la muerte aparece de manera atroz a través





Fig. 26. *Hombre sin cabeza*, Joel Peter-Witkin, 1993.
En <https://artishockrevista.com/2013/07/31/joel-peter-witkin/>.

de cuerpos en descomposición y cabezas decapitadas. Con esta cosificación de los cadáveres y la muerte es como Witkin sobrepasa los límites de la ética; arrebatando la dignidad al cadáver (Godoy, 2013). Con respecto a esto, Virginia de la Cruz Licher, en su ensayo *Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre*, explica que «hay dos maneras de representar a un muerto: mostrando el cuerpo de forma improvisada debido a lo inesperado de su fallecimiento y otra que lo presentaría de forma preparada estableciendo así una serie de rituales» (Godoy, 2013). En este tramo de *Nightcrawler* ya hemos visto cómo el protagonista prepara alguno de los escenarios a los que acude y coloca a su gusto los cadáveres. ¿Existe artisticidad en aquello que escapa a la moral? Por ejemplo, ¿es artístico un cadáver o un cuerpo decapitado? Sobre esto, Kant argumenta que en lo pútrido no puede existir estética ni artisticidad. Es decir, lo contrario a lo bello no es lo feo, sino lo repugnante, y es quizá en *Hombre sin cabeza* (fig. 26) donde mejor se expresa este aspecto banal de la representación de aquello que es putrefacto y del morbo por el morbo. Esta fotografía podemos incluirla dentro de la categoría de fotografía dirigida, puesto que Witkin ha elegido por unas características ese cadáver para realizar la obra fotográfica. No se sabe quién es ni qué le ha ocurrido, solo sabemos que está siendo usado como modelo fotográfico del modo más grotesco posible.

A diferencia de esto, Andrés Serrano estipula su obra fotográfica desde una perspectiva más humana, pues *The Morgue - Muerte por disparo* (fig. 27) es un proyecto con unos aspectos técnicos y estéticos pensados previamente que no tienen nada que ver con la obra de Witkin. Serrano juega no solo con lo estético y lo técnico, sino que, además, dota de alma y dignidad el cadáver que está fotografiando. Witkin, por ejemplo, simplemente nos muestra lo atroz y lo perverso, pero Andrés Serrano da nombre a sus modelos y la causa de la muerte; de este modo, genera una simbiosis entre el



Fig. 27. *Muerte por disparo*, Andrés Serrano, 1992. En <https://andresserrano.org/series/the-morgue>.



Fig. 28. *Lamentación de Cristo Muerto*, Andrea Mantegna, 1475-1478. En <https://historia-arte.com/obras/lamento-sobre-cristo-muerto>.

cuerpo fallecido fotografiado y quien lo ve porque, además, se conocen las causas de la muerte y no es un cuerpo mutilado sin más. En palabras de Andrés Serrano:

Para mí no son cadáveres, no eran cuerpos sin alma, sentía a la persona, la humanidad, aunque no tuviera la apariencia de cuando estaban vivos, siempre los traté como si estuviese delante de un ser humano (Martín Martín, 2015, 527).

Incluso *Muerte por disparo* (fig. 27) podría recordarnos a *Lamentación de Cristo Muerto* (fig. 28) (1475-1478), de Andrea Mantegna. El espectador se siente obligado a apreciar el cuerpo en su totalidad y, tanto en una como en otra, no existe idealización alguna; tan solo son dos cuerpos a los que la muerte les ha llegado.

A diferencia de Serrano, que identifica la causa de la muerte, Witkin despoja al cuerpo de su biografía para convertirlo en un objeto puramente visual: un torso sin rostro recuperado de una morgue. Esta manipulación recuerda a la actitud de Lou Bloom, quien dirige sus escenas de forma amoral; de la misma manera, Witkin utiliza la vulnerabilidad del cadáver como un medio para el lucimiento artístico de su obra.

CONSTRUYENDO LO PERVERSO

Volviendo al film, y como indicamos anteriormente, Lou comienza a tramar su obra final. Tiene las imágenes originales del último crimen, en las que puede verse el rostro de los agresores y, lo más importante, el vehículo y matrícula de estos. Consigue localizar su dirección y seguirles. Los localiza en una cafetería: Lou ya tiene el escenario donde grabará sus últimas imágenes (fig. 29). Llama a la policía y avisa de que los agresores del crimen cometido días atrás (y emitido por televisión) se encuentran en

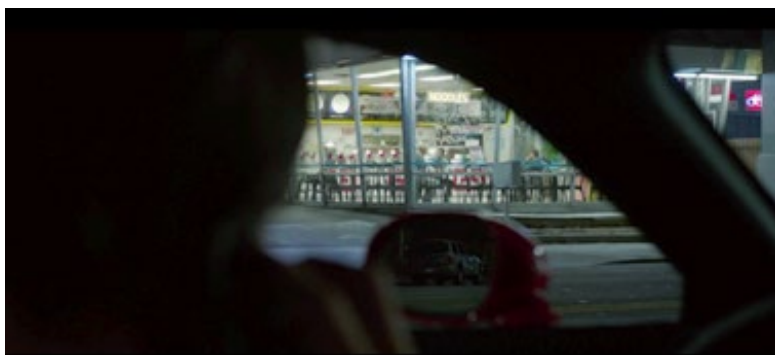


Fig. 29. *Sospechosos en la cafetería.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 93:26.



Fig. 30. *Rick apostado grabando el escenario desde otra perspectiva.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 98:28.



Fig 31. *Tiroteo entre sospechosos y policía.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 98:51.

ese lugar. Lou, junto con su compañero Rick, están preparados para conseguir su *instante decisivo*, en el que convergen *fotografía tardía* y *fotografía dirigida*. Lou, para dirigir su escena, ha elegido ese lugar para que la policía pueda detener a los agresores y él poder tener las imágenes desde el momento inicial. Nuestro protagonista pide a su compañero que se coloque en otro ángulo de la cafetería con una segunda cámara (fig. 30). De este modo, podrá tener otro encuadre para conseguir las imágenes que desea. Cuando la policía llega a la cafetería, comienza un tiroteo entre estos y los agresores. Es justo aquí cuando Lou ha conseguido el tan ansiado *instante decisivo* de Cartier-Bresson; el momento justo de la tragedia, el punto álgido de la acción. Pero también ha conseguido el momento previo a los disparos, así como ha conseguido grabar el instante después de todo esto. En su grabación se resumen los disparos, la violencia entre unos y otros, y la muerte de uno de los agresores y de algunos policías: en resumen, el momento previo, el *instante decisivo* y el resultado, el momento tardío a la violencia, la muerte (fig. 31).

Tras un intenso tiroteo, uno de los agresores huye, y Lou, junto con su compañero, deciden seguirlo. Lou le pide a su compañero que grabe la persecución ya que, si no lo hace, será la diferencia entre tener el *instante decisivo* o el momento tardío de una nueva escena; además incide, en un aspecto: le pide que use el gran angular porque tienen que grabarlo todo (fig. 32). Durante la persecución, Rick, su compañero, consigue grabar varias colisiones de vehículos (fig. 33). Finalmente, en uno de esos choques, el coche del agresor se estrella y queda volcado sobre la carretera (fig. 34). En este momento, Lou desciende del vehículo y, asomándose al interior del otro coche, cree erróneamente que el agresor ha fallecido. Rápidamente, le comunica esta falsa información a su compañero, Rick, pidiéndole que baje de su coche para comenzar a grabar la escena. Con una urgencia palpable, le pregunta: «¿Listo, Rick?», y le indica que utilice el *zoom* en la cámara para captar los detalles con el máximo dramatismo. Mientras Rick obedece, bajando con torpeza y sujetando la videocámara, Lou se oculta estratégicamente detrás del coche colisionado, no solo para protegerse, sino para asegurarse de que su ángulo y la narrativa visual sean perfectos.

La prioridad de Lou no es la seguridad, sino la composición; cada segundo de retraso es un titular perdido. Está preparando meticulosamente el escenario para construir su propia, y perversa, narrativa de los hechos, transformando un accidente en una exclusiva sangrienta que eleve su estatus en el cruel mundo del periodismo amarillo. Rick cumple sus órdenes y una vez que llega a filmar el cadáver del criminal, este le dispara (fig. 35). Lou sabía que el criminal no estaba muerto, pero había decidido construir así su escena para poder filmarla. Lo había premeditado y se había colocado para conseguir el mejor encuadre, algo que habría hecho Cartier-Bresson para conseguir el *instante decisivo* que, en este caso, Lou distorsiona para conseguir el asesinato de su compañero (fig. 36). Tras esto, nuestro protagonista graba el rostro del asesino y la policía acude al lugar del accidente, donde el criminal acaba siendo abatido y muerto; finalmente Bloom filma a su compañero Rick agonizando (figs. 37-39). Es en este momento cuando Lou consigue todo lo que había ansiado: construir su propia escena dirigida, en la que el delincuente y su compañero acaban falleciendo. No solamente ha obtenido el momento tardío de la acción, sino también los instantes que él pensaba que eran decisivos, en este caso, envueltos en un ambiente morboso y turbio.





Fig. 32. Rick graba la persecución con un gran angular.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 100:20.

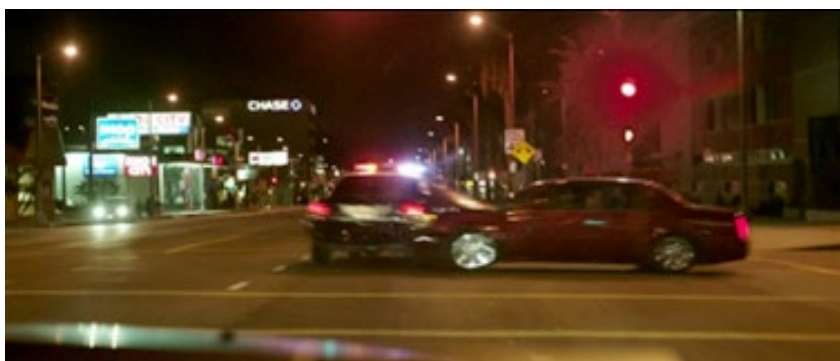


Fig. 33. Colisión de uno de los vehículos.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 100:41.

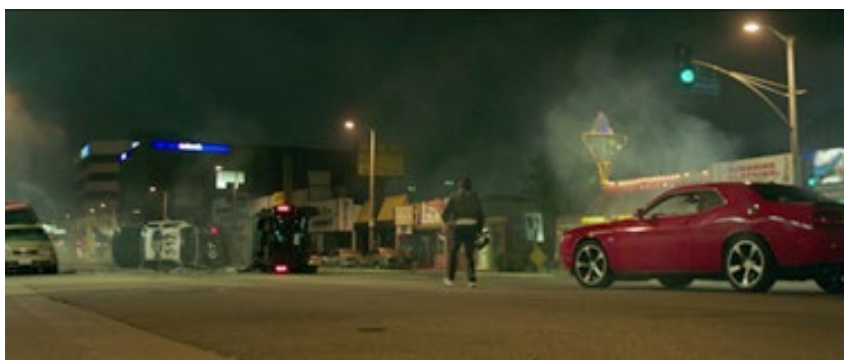


Fig. 34. Lou Bloom se acerca a grabar la colisión del coche del sospechoso.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 101:43.



Fig. 35. *El sospechoso dispara a Rick.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 102:36.



Fig. 36. *Lou Bloom apostado para grabar el asesinato de Rick.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 102:40.

Finalmente, Lou consigue su obra maestra, aquella con la que saltará al estrellato de la manera más inmoral posible, pero que para él ha dado resultado. Las imágenes llegan a la cadena de televisión y Lou, junto con la directora del programa, las visualizan. Mientras ven las imágenes de la escena construida por Lou, la directora admira el trabajo de este, diciéndole que es «un trabajo increíble», mientras en el fondo del plano podemos ver a su compañero Rick agonizando en sus últimos alientos de vida (fig. 40). En el diálogo, ambos se funden en elogios, construyendo así una escena morbosa y perversa, totalmente carente de escrúpulos. Acto seguido, la policía se persona en la cadena de televisión reclamando las escenas, ya que estas forman parte de la prueba del escenario de un crimen en el que un policía está gravemente herido, hay tres muertos, doce heridos y gran cantidad de desperfectos en la ciudad. La respuesta



Fig. 37. *Lou Bloom frente al asesino de Rick.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 102:58.



Fig. 38. *El asesino de Rick abatido.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 103:12.

de la directora del canal de televisión es clara: ha pagado por ellas. De esta manera, queda reflejado que, para Lou, el ganador de todo esto, el fin justifica los medios.

Entre tanto, la directora del programa de televisión es informada de la génesis de todo este altercado: una trama de drogas, por lo que le piden que deben abrir la emisión con esta noticia. Sin embargo, la directora se niega porque las imágenes que acaba de comprar son mucho más impactantes y recibirán mucha más audiencia.

Tras esto, Lou es interrogado sobre cómo ha podido grabar todas esas imágenes. Responde a la policía, que, ante sus respuestas, duda de su versión y le dicen que miente, que vio a los atracadores que asesinaron a las personas en el interior de la casa mencionada anteriormente y que se sentó a esperar para poder grabar algo.



Fig. 39. Lou Bloom filma a su compañero Rick agonizando.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 103:40.

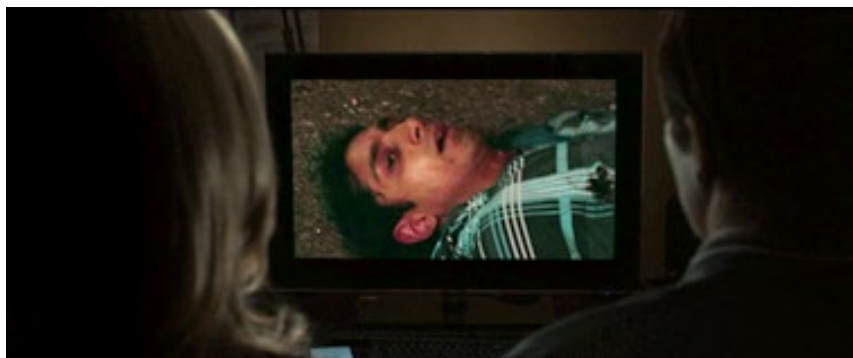


Fig. 40. Rick agonizando en pantalla mientras Lou y la directora del canal de televisión visualizan las imágenes. Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 106:11.

CONCLUSIONES

Es conveniente, para concluir, citar a Barthes y su obra *La cámara lúcida*, de 1980, donde nos habla sobre el *Operator*, en este caso el fotógrafo –Lou– y el *Spectrum*, el espectador. Entre uno y otro se genera una simbiosis que converge en el espectáculo. Ese espectáculo que existe en la fotografía: el retorno de lo muerto (Barthes, 2010, p. 36). Sin embargo, en la praxis de Lou Bloom, esta naturaleza temporal se ve violentada por una voluntad de control absoluto. Bloom es consciente de que la eficacia de sus grabaciones reside en capturar el instante previo a la tragedia, pero no permite que dicha eficacia dependa del azar o de la emergencia espontánea del *punctum*. Si el *punctum* se define como ese «flechazo» o sacudida azarosa que punza la psique del *spectator* sin una lógica iconográfica clara –actuando como una energía desconocida que hace que la fotografía «arda» de locura, amor o muerte–, Bloom



decide subvertir este proceso. Él no espera a que un detalle fortuito de la imagen entre en contacto con lo reprimido o lo temido del espectador de manera accidental; por el contrario, posee un conocimiento profundo de la psique y de los intereses morbosos de la audiencia televisiva. Sabe que el público busca el impacto máximo y, por tanto, interviene activamente en la escena para garantizarlo. De este modo, Bloom se erige como el constructor deliberado del impacto visual y, simultáneamente, como el «asesino» del *punctum* original. Al dirigir y manipular la realidad en el tramo final de la película para fabricar sus *instantes decisivos*, anula el principio de locura azarosa que define la herida de la imagen, sustituyéndola por una provocación calculada. En su búsqueda de la imagen perfecta, Bloom elimina el escalofrío de lo imprevisto para convertir la sacudida del espectador en un producto de diseño narrativo.

De ahí que, en *Nightcrawler*, podemos reconocer el *studium* del protagonista, en el que, como vuelve a decir Barthes:

Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mi mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permita encontrar al *operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas (Barthes, 2010, p. 60).

Es así como Barthes habla de la peligrosidad de la fotografía en el ser humano ya que esta tiene *funciones* que para él son informar, sorprender, hacer, dar ganancias (Barthes, 2010, p. 61).

De este modo, el análisis de *Nightcrawler* demuestra que el filme es mucho más que un relato sobre el sensacionalismo; es un compendio de la tradición visual y los conflictos morales del siglo xx. A través de Lou Bloom, identificamos una evolución que va desde la precisión geométrica del *instante decisivo* de Cartier-Bresson hasta la frialdad de la fotografía tardía y la estética documental de Clare Strand. Sin embargo, la película también actúa como un escenario para los grandes debates éticos de la historia del fotoperiodismo.

La ambición del protagonista nos obliga a revisar los dilemas de Sebastião Salgado y Kevin Carter, cuestionando la frontera entre la documentación del horror y la explotación del mismo. El filme evidencia cómo la mirada del espectador oscila entre la denuncia y el voyeurismo, recordándonos que, bajo la lente adecuada, incluso lo grotesco puede adquirir una dimensión estética. Como ocurre en la obra de Andrés Serrano, la violencia se transmuta en arte, desafiando nuestras sensibilidades.

En definitiva, este estudio pone sobre la mesa la tesis de que el cine es un espacio de convergencia transdisciplinar. Mediante un análisis exégeta correcto, es posible identificar en otros films genealogías fotográficas similares, demostrando que las teorías de la imagen y los conflictos éticos del pasado siglo siguen dictando la composición y la moralidad del relato visual contemporáneo.

RECIBIDO: 18/01/2026; ACEPTADO: 09/03/2026.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. 1.ª ed. Barcelona: Paidós, 2010.
- CAMPANY, David. *Arte y fotografía*. 1.ª ed. Barcelona: Phaidon, 2011.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CÍRCULO DE BELLAS ARTES. «Andrés Serrano, el dedo en la llaga». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. Consultado el 20 de enero de 2025. https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Andres_Serrano_el_dedo_en_la_llaga%285197%29.pdf.
- COLORADO NATES, Óscar. 2020. «El fotógrafo, La niña Y El Buitre: : El Caso De Kevin Carter Desde Una Perspectiva ética». *Revista Panamericana De Comunicación* 2 (1): 81-90. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i1.2320>.
- COLORADO NATES, Óscar. 2020. «Fotografía, ética y medios de comunicación: un triángulo no siempre convergente». *Revista Panamericana De Comunicación* 2 (1): 8-10. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i1.2310>.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde. «Punctum fotográfico y construcción de la memoria personal y colectiva en *Escenas de cine mudo*, de Julio Llamazares». *Études Romanes de Brno* 33, n.º 2 (2012): 107-118. Consultado el 20 de diciembre de 2023. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4365889.pdf>.
- GODOY CONTRERAS, Iván. ««Retrato de un perverso». Taxidermia y necrofilia en la obra fotográfica de Joel Peter Witkin». ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación, n.º 5 (octubre de 2013).
- MARTÍN MARTÍN, Fernando. «Joel-Peter Witkin: El cuerpo revelado». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 27 (2015): 469-482. Consultado el 20 de septiembre de 2025. <https://institucional.us.es/revistas/arte/27/Fernando%20Mart%C3%ADn%20Mar%C3%ADn.pdf>.
- PIÑA CABRERA, Leonardo, y PINOCHET COBOS, Carla. «Puertas adentro de la calle. Fotografía participativa y derecho de mirada en Santiago». *Aisthesis*, n.º 66 (2019): 111-134.
- ROBLES MUÑOZ, Cristóbal. «La Santa Sede y la guerra de los Balcanes (1912)». *Anuario de Historia de la Iglesia* 21 (2012): 287-316. <https://files01.core.ac.uk/download/428292799.pdf>.
- ROIG, Joana Maria y BENGOTXEA, Juan Bautista. «Representación y comprensión de la fotografía: una epistemología del mundo de Cartier-Bresson». *Principia* 20, n.º 2 (2016): 215-237.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Traducido por Aurelio Major. Madrid: Alfaguara, 2011. <https://archive.org/details/sontag-susan.-ante-el-dolor-de-los-demas-ocr-2011/page/86/mode/2up>.
- STEFANINI, Valeria. «La puesta en escena. Arte y representación». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* [Ensayos] 16, n.º 53 (julio de 2015): 133-145.
- VERA GONZÁLEZ, Dácil. «Piedra, papel o tijera. Breve mirada desde el fotoperiodismo». *Revista Latente*, n.º 10 (diciembre 2012): 9-17. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4413>.
- ZÚÑIGA, Rodrigo. «La fotografía cuando arde: El punctum de Barthes y el escalofrío de la imagen». *Revista de Filosofía* 79 (2022): 117-133. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9163489>.



