

El cine como fallo del sistema. Análisis de la vigilancia y la resistencia desde el género procesal

Movies as a glitch: Analysis of surveillance and resistance from the process genre

Diego Zavala

Tecnológico de Monterrey, Guadalajara, México
diego.zavala@tec.mx
<https://orcid.org/0000-0002-7362-4709>

Blanca Arcadia

Tecnológico de Monterrey, Monterrey, México
a00802687@tec.mx
<https://orcid.org/0000-0002-2718-4079>

Estefanía Arcadia

Tecnológico de Monterrey, Monterrey, México
a00809244@tec.mx
<https://orcid.org/0000-0003-0339-2815>

Resumen

Este trabajo presenta un modelo de análisis aplicado a tres documentales contemporáneos que reflexionan sobre la relación entre la sociedad de la vigilancia y su representación audiovisual a través del cine documental. Los documentales *The Feeling of Being Watched* (2018), *The Infiltrators* (2019) y *Terror Contagion* (2021) son analizados a través de categorías del *género procesal*: (a) antropología, (b) industria y (c) pedagogía. Estas obras evidencian la evolución del despliegue de estrategias de vigilancia física y de espionaje que algunas naciones han desarrollado en tiempos de la globalización y el control corporativo. La recopilación de datos a través de la vigilancia virtual continua, los ciberhacks a perfiles de interés que derivan en ataques posteriores, principalmente a minorías y periodistas, son los temas de crítica y reflexión de las obras elegidas. Concluimos que los tres documentales ilustran resistencias colectivas por parte de los sujetos vigilados y demuestran las estrategias de contravigilancia como mecanismos que vencen el miedo y la paranoia.

Palabras clave: Vigilancia, contravigilancia, *sousveillance*, cine documental, género procesal.

Abstract

This paper analyzes three contemporary documentaries that illustrate the relationship between a society of surveillance and its audiovisual representation through documentary film. The documentaries *The Feeling of Being Watched* (2018), *The Infiltrators* (2019), and *Terror Contagion* (2021) are analyzed through categories that are part of the *process genre*: (a) anthropology, (b) industry, and (c) education. These films show the evolution in the use of physical surveillance and espionage strategies deployed by some governments in times of globalization and corporate control. Data collection through continuous virtual surveillance and cyber-hacking on persons of interest, leading to subsequent attacks, mainly to minorities and journalists, are the issues the films analyzed address and criticize. We conclude that the three documentaries show collective resistance from the surveilled subjects, but also demonstrate counter-surveillance strategies as mechanisms to overcome fear and paranoia.

Keywords: Surveillance, counter-surveillance, *sousveillance*, documentary cinema, process genre.

1. Introducción

Este texto reflexiona sobre la relación entre la sociedad de la vigilancia y la representación audiovisual, donde las cámaras y micrófonos han servido como herramienta de registro de las actividades de comunidades bajo escrutinio y, al mismo tiempo, generan contextos y mecanismos en los que las mismas herramientas funcionan como formas de resistencia al control. El cine como tecnología derivada de la guerra (Virilio, 2009), donde se filma apretando el gatillo o disparador (*to shoot*, en inglés), dará paso al circuito cerrado, evolución tecnocultural del control que se desplaza del mirar y fijar en película, a tratar de satisfacer otra necesidad. Más que la captura en celuloide o imagen digital en movimiento de algo o alguien, el circuito televisivo se constituye como panóptico: lo mira, lo capta, lo graba todo. El despliegue del cable y las cámaras dislocan el punto en alto y central del panóptico decimonónico para configurarse como una sala de monitoreo, hacia la cual fluyen cables y señales; para, luego, evolucionar y construir el flujo de datos e información que dará lugar a la plataforma como sistema de control.

En este panorama, y recurriendo a la metáfora televisiva de la vida como la omnipresencia mediática en la vida cotidiana (Youngblood, 1979), este texto caracteriza, a través de ejemplos cinematográficos, el cambio epocal marcado por el ingreso de la informática en el sistema mediático y político. Por ello, consideramos que la reconstitución de la mirada panóptica desde el circuito cerrado de video pasa por la fragmentación de localizaciones desde y hacia las cuales se observa, así como por la dilución de la observación desde lo alto, como principio de control. La noción etimológica de vigilancia, que proviene del francés traducida como *mirar desde arriba*, se pone en entredicho. El nuevo contexto mediático y tecnológico nos hace preguntarnos cómo sucede ahora este mecanismo, si *el arriba* ya no es relevante o sustantivo del proceso de monitoreo y control. La observación y la escucha como medios para dar cuenta de las acciones de los sujetos vigilados se irá transformando en la datificación de las acciones a través de mecanismos tecnológicos que permiten su clasificación y procesamiento. La vigilancia asociada al control ya no busca la anomalía, sino los registros de constantes y variables para la construcción de una base de

datos comprensiva, siempre activa y susceptible de generar oportunidades de monetización.

El análisis de tres casos de cine documental ayuda a comprender la evolución de los mecanismos de vigilancia a lo largo de los últimos treinta años y permite caracterizar la transformación tecnológica y cibernética que ha impulsado la formulación del concepto de sociedad de la vigilancia (Zuboff, 2020). Los casos que hemos elegido, de alcance global y con impacto en Latinoamérica y en la diáspora latina, son: *The Feeling of Being Watched* (Boundaoui, 2018), *The Infiltrators* (Ibarra & Rivera, 2019) y *Terror Contagion* (Poitras, 2021).

El trabajo se basa en el uso del “género procesal” (Skvirsky, 2020) como método de cuestionamiento de los filmes para revelar el despliegue y construcción de los dispositivos de vigilancia, su uso, alcance y sujetos involucrados en el monitoreo. La revisión de los componentes del género procesal y su sintaxis fílmica en cada documental nos permiten reconocer el paso a paso del uso y construcción de los mecanismos de control y observación en tres contextos específicos: (a) la vigilancia asociada al terrorismo en la década de 1990, donde los datos provenían de la tradición del espionaje directo por agentes de campo, teléfonos intervenidos, interrogatorios y hostigamiento físico; (b) la vigilancia asociada a los procesos migratorios transnacionales, materializada en una historia sobre los campos de detención de los deportados latinoamericanos en Estados Unidos, que operan desde la administración de Obama; y (c) la vigilancia de la prensa en el nuevo escenario mediático digital, donde se documenta el primer ataque digital y físico a una periodista, en México, con ayuda del programa Pegasus.

Este relato ejemplar construido por tres filmes, contextos, momentos y tipos de vigilancia distintos permite caracterizar la transformación de los mecanismos de control utilizados, así como el lugar que ocupan en el panorama político y económico actual. También arroja historias de resistencia y contravigilancia derivados de la conciencia de las comunidades *on-line* y *off-line* de su condición de sujetos observados y vigilados. Estos casos de contravigilancia o de vigilancia desde abajo (*sousveillance*), como suelen denominarlo los estudios sobre la vigilancia (Mann & Ferenbok, 2013), son los que arrojan la utilidad representacional del documental como mecanismo de me-

moria y denuncia, aún en tiempos en que el cine ha ido perdiendo su lugar privilegiado como medio “constructor de mundos” frente a la televisión y el internet (Goodman, 1978).

En la siguiente sección describimos, brevemente, el contexto de los momentos clave en los medios de comunicación tradicionales que han sentado las bases para la democratización de los datos en una era de filtraciones. El papel del periodismo de datos como medio para informar al público sobre la información recolectada desde diferentes dispositivos, enfatiza la relevancia del tema no sólo en el trabajo periodístico, sino también en el cinematográfico que abordamos en este artículo.

2. Contexto socio-cultural

2.1. La información es poder, ergo los datos son poder

Hace 100 años lo expresó el editor de *The Guardian* en su ensayo *A hundred years*: “Comment is free, but facts are sacred” [El comentario es libre, pero los hechos son sagrados] (Scott, 1921, párr. 3). A diferencia del siglo XX, el siglo XXI cuenta con tecnologías que extrapolan la visión de Scott a la labor del periodismo. Lo que hoy conocemos como *periodismo de datos* (Bradshaw, 2017), se basa no solo en la recopilación de información, sino en el procesamiento de ésta. Es un proceso que determina la selección de datos que son compartidos al público y promete una democratización de la información que aquellos en el poder aseguran desconocer. La vigilancia hoy en día es más que “observar [algo o alguien] con atención, con el fin de tomar las medidas oportunas antes cualquier anomalía” (RAE, s.f., definición 1), principalmente en una era de digitalización.

Para el periodismo, los efectos de la vigilancia han llamado la atención en los últimos años a raíz de revelaciones sobre la vigilancia masiva y la evidencia de autocensura en opiniones en redes sociales. Para mantener un equilibrio entre los vigilantes y los vigilados, los periodistas fungen como contra vigilantes del poder *desde abajo*, o *sousveillance* (Mann & Ferenbok, 2013). Los perio-

distas, entonces, practican la vigilancia como un conjunto de prácticas que regulan las condiciones con las que se produce la información para el consumo público. Esta misma tradición periodística es la que veremos reflejada en los filmes analizados en este trabajo.

Los gobiernos han creado un *surveillance regime* (Giroux, 2015) con un diseño panóptico con tal influencia que, mientras mayor sea la posibilidad de que una persona se encuentre realmente bajo inspección, más fuerte será la persuasión para autocensurarse (Bentham, 1971). No obstante, Michel Foucault (2002) afirma que la vigilancia continua no está diseñada más que para inducir en el vigilado un estado consciente y permanente del poder ejercido sobre él.

Tanto las agencias gubernamentales como los políticos tienen un especial interés en exacerbar el *discurso del miedo* (Altheide, 2013; Monahan, 2006), utilizándolo como justificación para mejorar los mecanismos de vigilancia y aumentar los presupuestos destinados para este fin, argumentando que su función es la anticipación al peligro. Sin embargo, este paradigma fue desacreditado a raíz de las diversas filtraciones a las bases de datos de agencias gubernamentales en diversos países, como fueron los casos Julian Assange con WikiLeaks en 2010 y Edward Snowden en 2013.

Las filtraciones difundidas a través de WikiLeaks consistieron, principalmente, en miles de registros y datos sobre la intervención militar en Afganistán y de la guerra contra Irak. Periodistas como David Leigh y Nick Davis, ex editor de investigación y reportero, respectivamente, de *The Guardian*, tuvieron acceso a dichos documentos que tuvieron que ser analizados y depurados para distinguir lo relevante de lo secundario, lo de interés público de lo que no lo era y permitir el acceso a ella para grandes audiencias.

El caso de las filtraciones de Snowden evidenció la dualidad en cómo el periodismo actúa frente a estas eventualidades: algunos periodistas consideran como un deber periodístico compartir al público esta información sobre la seguridad, mientras que otros consideran que tienen un deber patriótico de no interferir con las agencias de inteligencia (Bell *et al.*, 2017). Los documentos de la seguridad nacional estadounidense sustraídos y

filtrados por Snowden expusieron una red de colaboración entre las agencias de inteligencia de diversos países, con el fin de consolidar la vigilancia a nivel global. Esta filtración también expuso a la Agencia de Seguridad Nacional (NSA) de Estados Unidos de ejercer una vigilancia masiva a través de *softwares* como PRISM y, al mismo tiempo, utilizando aplicaciones populares como Google Maps para extraer información. Entre los datos que almacenan las agencias de inteligencia están registros telefónicos, contactos, mensajes, fotografías, geolocalización y transacciones financieras, entre otras (Gellman & Poitras, 2013). En conjunto, pueden crear perfiles de individuos de interés. Estos mecanismos de recopilación de datos y *softwares* que los procesan han sido romantizados por la cultura popular, en particular el cine y la televisión, con la alusión a interfaces tridimensionales, *hackers* y *softwares* de seguridad y redes de monitoreo. Estas narrativas nos brindan la tranquilidad sobre cómo la data sería utilizada en favor de nuestra propia seguridad, enajenándonos de la realidad que significa estar constante y furtivamente vigilados.

Cuando *The Intercept*, publicación en línea fundada por Glenn Greenwald y Laura Poitras, continuó publicando artículos derivados de la filtración de Snowden, los periodistas vivieron meses en el extranjero por miedo a represalias por parte del gobierno estadounidense. Su trabajo los hizo acreedores al Premio Pulitzer de Servicio Público (2014), reconocimiento que compartieron con los equipos de *The Washington Post* y *The Guardian*. Este reconocimiento destaca la importancia de informar al público sobre la transparencia y el acceso a la información que los gobiernos tienen sobre sus ciudadanos. La necesidad de los Estados por controlar, monitorear y vigilar ha permeado la agenda mediática y, como consecuencia, produce investigaciones como aquella en la que participaron 376 periodistas de 76 países, los *Panama Papers*, la filtración considerada como la más grande en términos de volúmenes de información de la historia (Casasola, 2016).

En el contexto latinoamericano, entre 2016 y 2021, más de 15.000 personas fueron espiadas con el *malware* Pegasus. Entre los afectados se cuentan varios periodistas, como la mexicana Carmen Aristegui (Santos, 2021). La profesional es una persona de interés para las autoridades mexica-

nas por sus opiniones críticas y desafiantes al poder del Estado mexicano. Pegasus funciona como un *software* de espionaje de acceso remoto que extrae datos de aplicaciones, como Facebook y WhatsApp, así como también de buscadores y correos electrónicos. Puede acceder al micrófono y cámara del usuario para monitorear su pantalla y registrar todos sus movimientos (Garduño, 2021). Este tipo de *softwares* de vigilancia ha provocado justificada preocupación en periodistas en todo el mundo, persuadiéndolos para no publicar la información más sensible de sus gobiernos por temor a su seguridad.

3. Marco metodológico

Este artículo usa este marco contextual que vincula la vigilancia, la datificación y la seguridad nacional y reflexiona sobre su uso como herramienta política y de control en tiempos de los Estados-nación tensionados por la globalización y el tardo-capitalismo. Compartimos la noción de que la vigilancia es un fenómeno neutro (puede ser utilizado para el orden o para el caos), pero lo estudiamos toda vez que ya ha sido utilizado como herramienta ideológica. Es por ello que nos parece crucial en esta evolución de los fenómenos que perfilamos en el análisis, utilizar casos que caractericen el ingreso de los componentes tecnológicos cibernéticos como reemplazo de las formas más clásicas de control, así como la transformación de los contextos de seguridad nacional en entornos de control corporativo, donde el componente económico y la maximización de ganancias a través de la plataforma dominan el panorama.

Este escenario es el que, desde la ciencia política, ha delineado Wolin (2008). Con el concepto de totalitarismo invertido, el politólogo muestra cómo las decisiones políticas a nivel global, y enfatiza el caso estadounidense, se han ido alineando con los intereses económicos y de control de los grandes conglomerados corporativos. Esto da como resultado un gobierno que tiende a la opacidad y el nexo profundo con los poderes corporativos de las empresas transnacionales, lo que se denomina como una *democracia iliberal* (Smith & Ziegler, 2008; Vormann & Weinman, 2020).

Para plantear un análisis surgido en este contexto y que permita rastrear el trayecto de evolución y sofisticación de los mecanismos de vigilancia, proponemos una serie de conceptos vinculados a la representación audiovisual en la tradición fílmica, en general, y a la documental, en particular. Con ellos construimos un perfil metodológico de análisis que muestra la relevancia de cada caso para la representación de la vigilancia y los esfuerzos de las comunidades y de los cineastas por resistir estos mecanismos de monitoreo y control.

Nuestro primer elemento de la propuesta analítica es interpretar estos tres filmes como ejemplos pertenecientes a un género. El género que visibiliza los cuestionamientos que hacemos (a los filmes y a la sociedad de la vigilancia) es el procesal. Esta decisión obedece a un ejercicio de extrañamiento, de mirar desde otro lado piezas documentales que, de otro modo, en categorizaciones o análisis canónicos, tendrían adscripciones genéricas distintas. El género procesal (Skvirsky, 2020) agrupa componentes que nos resultan vitales para comprender cómo funcionan los mecanismos de vigilancia en las representaciones documentales, al tiempo que invita a pensar el cine documental (o de no ficción) como un esfuerzo de contravigilancia, lo que conecta poderosamente con la tradición del documental social latinoamericano al tiempo que lo actualiza frente a la realidad contemporánea.

El problema que surge de la adscripción de estos tres filmes, en apariencia tan diferentes, al género procesal, es el de la vinculación acrítica de una película a un código genérico. Recordando la advertencia de Altman (2000) al respecto: “El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados” (p. 35). El teórico perfila cuatro acepciones que suelen asociarse con a la definición del género:

1. El género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
2. El género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
3. El género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;

4. El género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público (p. 35).

Aunque fórmulas o etiquetas como “documental social”, “documental político” y “documental activista” resuenan en estos filmes —incluso el de docu-ficción en el caso de *The Infiltrators*—, estas adscripciones revelan sólo parcialmente el entramado formal y el contrato espectral que los filmes intentan construir. En nuestro caso nos interesa analizar estos productos culturales a la luz de su relación con el fenómeno que representan en pantalla: las formas de vigilancia a comunidades y grupos específicos. Como la propia Skvirsky (2020) advierte en su capítulo sobre la construcción de la nación, categorías o etiquetas como la utilizada para el cine latinoamericano vinculado a la realidad continental —y que se dio a conocer como *cine del subdesarrollo*—, pueden oscurecer u opacar elementos útiles para la reflexión histórica, estética o cultural. Pensamos que, en cierto sentido, ocurre lo mismo con nuestros filmes.

Si la vigilancia en el contexto en que la estamos enmarcando está vinculada con el monitoreo y control como parte de los esfuerzos de la seguridad nacional, conceptos como activismo, documental político o documental social participan de ese universo, pero fallan en dar cuenta cabal de este eje articulador, cosa que el género procesal sí hace. Así, la representación procesal ha sido habitualmente movilizadora en el cine etnográfico, industrial y educativo para referirse a la “identidad nacional”, no prioritariamente en términos de identidad cultural, sino en términos de la capacidad o nivel de desarrollo de la gente (Skvirsky, 2020).

La presencia del género procesal en estos tres tipos de filmes (industriales, pedagógicos y antropológicos o etnográficos) muestra lo relevantes que son estas narrativas para el proceso de construcción de un discurso nacional. Y, por tanto, también podemos pensar que estos procesos relatados audiovisualmente recogen características o elementos del contexto social e histórico al que se refieren. Así, podemos inferir que si (a) la antropología, (b) la industria y (c) la pedagogía son relevantes para los discursos modernos, serán componentes que encontraremos en nuestros filmes y, más aún, que formarán parte sustantiva de cómo se representa la nación, el poder, el gobierno, la seguridad nacio-

nal y, por tanto, cómo se despliegan los esfuerzos de vigilancia para mantener este orden nacional y las narrativas derivadas de él.

Estos tres componentes de la representación procesal son lo que buscaremos en el mundo narrativo ofrecido por las películas. Primero, en términos de la dimensión antropológica, el punto de partida establecido por Skvirsky (2020) es pensar que la representación muestra el progreso como componente en la construcción de la nación, y la identidad cultural sería un elemento secundario. Hablar de sociedad de la vigilancia desde este faro analítico plantea preguntas sobre cómo se filman las sofisticaciones del control y la tecnología para el aseguramiento del orden nacional. El universo cinematográfico que cada película despliega estaría enmarcado por estos componentes de la seguridad nacional como objetivo y la sociedad retratada en el documental daría cuenta de cómo las personas, grupos y comunidades participan o no de ella.

Segundo, el componente Industrial del género procesal de vigilancia que relataremos en el análisis de los filmes es justo la constitución de la industria vinculada a la cibernética. La digitalización y virtualización del trabajo, la generación de servicios y la división laboral vinculada a la vida *on-line* se convertirán en elementos rastreables en la representación de las películas que hemos elegido. Consideramos que son casos ejemplares, aunque no los únicos.

Finalmente, la dimensión pedagógica de la representación procesal hace eco de lo que Skvirsky relata: “la representación procesal revela a la actividad como un despliegue técnico, de habilidades, de cuidado o de inteligencia sistemática” (2020, párr. 1). Y justo el despliegue técnico está vinculado con las maneras en que una necesidad social deriva en una solución tecnológica en sentido amplio. Dicho por Farocki (2004), “casi todas las representaciones técnicas que sostienen que sólo representan el principio operativo de un proceso tienen una gran parte de mistificación en ellas” (p.15). Y de estas soluciones surgirán las narrativas del conocimiento y dominio de la técnica.

Este componente es el que muestra el refinamiento y sofisticación de las acciones, las máquinas, los mecanismos, las estrategias de vigilancia en el caso que nos ocupa, pero también surge un com-

ponente que Skvirsky no relata y que vale la pena al menos mencionar. La dimensión pedagógica contiene también, en el caso de las narrativas, un componente moral. El dominio de algo o la inteligencia sistemática es aprendizaje que, desde una perspectiva social, marca el camino del progreso y, por tanto, del orden deseable. Así es como la técnica se vuelve canon, directriz, recomendación. De esta manera, las narrativas derivadas de ello serán fábulas morales, donde los personajes son las encarnaciones de los valores y los actantes que resolverán el conflicto o la crisis de la historia. El cine funciona como espacio liminal, como proyección imaginaria de situaciones sociales que el espectador puede articular con su propia experiencia del mundo. Así es como las tecnologías audiovisuales se pueden entender como generadores de mundos posibles, como fabulaciones ejemplares, como espacios de aprendizaje, como generadores de cánones de belleza o virtud.

Este componente moral del análisis lo reservamos para futuras investigaciones. El foco del presente trabajo es la inteligencia sistemática o el dominio técnico como componentes de los procesos de vigilancia, sin ahondar en su dimensión moral. Nos detenemos en la caracterización de su naturaleza relacional. Determinar si está bien o mal, excede el foco del artículo.

Además de los componentes del género procesal que hemos descrito, otros componentes de los filmes completan el esquema de categorías del análisis: (a) Los filmes que analizamos contienen elementos asociados a otros subgéneros o tienen tramas que cambian de tono y de código genérico. Resulta interesante rastrear estas estrategias retóricas y estructurales para construir la narración. Como la vigilancia es un proceso basado en el monitoreo, la observación, la escucha, casi siempre de forma secreta o encubierta, la entrega de la información al público o la generación de suspenso serán claves para la construcción de las emociones y los arcos dramáticos de las piezas. Conocer cómo están hechos los filmes ayuda a comprender mejor su diálogo con la vigilancia y la realidad que retratan; (b) El trabajo de Regina Austin (2006) sobre el universo narrativo de los documentales de temas legales destaca la importancia de revisar qué actores sociales del sistema legal y judicial son representados en las películas para comprender el enfoque y conflictos que la narrativa tratará.

Basado en esta propuesta, consideramos fundamental establecer los espacios, personajes y acciones de vigilancia relevantes para comprender cómo se está representando el proceso de monitoreo y control sobre las comunidades; (c) Finalmente, estableceremos cómo cada documental es un esfuerzo de contravigilancia, vigilancia desde abajo, vigilancia desde la base. Lo que se conoce como *sousveillance*, concepto asociado a la vigilancia desde las bases, desde las comunidades, desde los ciudadanos y que se opone directamente a la noción de *surveillance* o vigilancia desde arriba, desde el poder, desde la autoridad.

4. Análisis

4.1. Del Estado-nación y la multiculturalidad: *The Feeling of Being Watched*

La vigilancia como un sistema de control tiende a afectar diferenciadamente a grupos minoritarios étnicos, como retrata el documental *The Feeling of Being Watched* (2018). El filme, dirigido por la periodista americana-argelina Assia Boundaoui, investiga, registra y denuncia los diferentes mecanismos de vigilancia y acoso sufridos por la comunidad musulmana de Bridgeview en Chicago durante 30 años por parte del gobierno federal de Estados Unidos a través del Buró Federal de Investigaciones (FBI), en una operación denominada *Traición Vulgar*. Este documental aborda simultáneamente un problema político complejo y un tema personal. Nace de la exigencia al gobierno por mayor transparencia y rendición de cuentas. Este enfoque lo caracteriza como un documental-activismo, pues durante y después del filme se realizaron peticiones individuales y colectivas de acceso a información pública al Departamento de Justicia y el FBI de Estados Unidos. Fue premiado en el BlackStar Film Festival (2018), el Camden International Film Festival (2018), el Milwaukee Film Festival (2018) y en Woodstock Film Festival (2018).

La Operación Traición Vulgar (OVV) consistió en un conjunto de estrategias utilizadas por el FBI para vigilar a la comunidad musulmana y árabe de Chicago desde principios de la década de 1990: entrevistas, visitas a casas y lugares de trabajo, vigilancia al vecindario, informantes de la pro-

pia comunidad, monitoreo de llamadas, teléfonos pinchados, recolección de metadatos, solicitud de investigaciones personales interestatales y ejecución de operativos fachada en el vecindario para acceder a los hogares sin necesidad de órdenes judiciales. Esta comunidad se convirtió en un objetivo por ser *los otros* (Bhabha, 2002) y por su conexión étnica y religiosa con los conflictos de Medio Oriente. En suma, por ser sujetos víctimas de la orientalización imperialista (Said, 2004) que los mismos medios de comunicación norteamericanos movilizaron.

Los objetivos principales de la OVB eran identificar y llevar a juicio a las personas y organizaciones sin fines de lucro (NPO) de la comunidad musulmana que, presuntamente, financiaban a los grupos terroristas en el Medio Oriente. Sin embargo, la vigilancia comenzó en 1990, mucho antes de atentados como el del 9/11. El documental exhibe a éste como un operativo racista y discriminatorio, producto de estereotipos y polarizaciones fabricados por los estadounidenses después de eventos históricos como las intervenciones en Afganistán en la década de 1980, la Guerra Fría y la primera Guerra del Golfo. La cantidad de recursos económicos y humanos utilizados en esta operación no ha resultado justificable para el gobierno de Estados Unidos y, a noviembre 2022, ninguna persona investigada fue llevada a juicio o encarcelada bajo cargos de terrorismo internacional.

Las consecuencias directas de la utilización de estrategias de espionaje y monitoreo continuo, son: (a) el control sobre de los sujetos sometidos que, como lo explica Foucault en *Vigilar y Castigar* (2002), "El hecho de ser visto sin cesar, de poder ser visto constantemente, es lo que mantiene en su sometimiento al individuo disciplinario" (p.174); (b) la paranoia, (c) el miedo y (d) el retraimiento social. En palabras de Boundaoui (2018),

"De repente se vuelve difícil comunicarse. Una vez que estás bajo investigación, no es que dejes de hablar con la gente porque no confías en ellos, es porque tienes miedo que cualquier medio de comunicación esté siendo vigilado; entonces, ya nada es seguro, te lo guardas para ti. Te alienas, no puedes hablar con otros sobre lo que está pasando, no puedes conseguir la ayuda que necesitas porque tienes miedo" (p.53).

Sin embargo, la generación más joven de americanos-musulmanes se encuentra más preparada para pedir que se acabe el terror y el acoso del gobierno en contra de su comunidad (Boundaoui, 2018): obtener evidencia de que han sido vigilados durante tanto tiempo les ha permitido informarse y unirse en contra del abuso.

The Feeling of being watched evidencia la evolución de los sistemas de control sobre la población de un Estado, que han transicionado de proyectos de imperialismo nacionalistas hacia una sociedad de la vigilancia. No obstante, también da muestras de resistencia y estrategias de contravigilancia: la liberación de documentos que comprueban las estrategias de espionaje usadas por 30 años y la exposición del caso a través del filme documental funcionan, también, como mecanismo de denuncia y memoria.

4.2. La dilución del Estado nacional y la vigilancia global: *The Infiltrators*

El documental *The Infiltrators* de Rivera e Ibarra plantea ciertas singularidades que la hacen muy útil para la reflexión que nos atañe. El filme es una docu-ficción, un híbrido que usa tanto la representación documental como la narración ficcional. El motivo para ello responde a los cuestionamientos sobre cómo se vincula a la vigilancia y a la seguridad nacional, a pesar de suceder en una época postnacional.

La película trata sobre un grupo de adolescentes de origen latinoamericano, conocidos como *Dreamers* que se infiltran en uno de los centros de detención de migrantes en Estados Unidos, previo a ser deportados. El acrónimo DREAM hace referencia a la iniciativa de ley "Development, Relief and Education for Alien Minors", que otorgaría un estatus legal a ciertos inmigrantes indocumentados que fueron llevados a Estados Unidos siendo niños, crecieron y estudiaron ahí. Coloquialmente, se les conoce como *Dreamers* (soñadores) a los jóvenes que se encuentran en esta situación migratoria (Anti-Defamation League, 2015). Toda la trama del plan, la infiltración y la misión de rescate de personas del centro de detención están dramatizadas y estas escenas se mezclan con el grupo real de activistas que planea la intervención y que, a través de protestas y presencia en los medios, inten-

ta detener las deportaciones. Con estas acciones, los activistas pretenden visibilizar una comunidad que está siendo borrada de la vida pública y política de los Estados Unidos (Zarrugh, 2020). Obtuvo dos premios en el Sundance Film Festival (2019) y también fue galardonado en el Ashland Independent Film Festival (2019), Blackstar Film Festival (2019) y en los Imagen Foundation Awards (2021).

Esta película moviliza a los individuos, tanto en las secuencias ficcionales como en las documentales, para la formación de un colectivo o grupo. El activismo que lleva a los protagonistas a infiltrarse servirá de revulsivo al interior de la comunidad del centro de detenciones. De esta forma, aunque el contexto de la historia, el lugar de la acción y muchos de los personajes podrían hablarnos que estamos en presencia de un *thriller* carcelario, la mezcla de registros ficticios y documentales exige al espectador posicionarse dentro y fuera del espacio representado. El código del cine de cárcel se ve complementado por la crónica de las acciones activistas reales, dando una dimensión política que arroja la reflexión sobre la comunidad migrante en Estados Unidos y cómo los gobiernos de Obama, Trump y Biden han utilizado estas instituciones y prácticas para el manejo y control de las diásporas masivas.

La revolución que ofrece la película tiene que ver con esta noción de la comunidad migrante como agente político a pesar de la precariedad y las violaciones a los derechos humanos que la afecta. Desactiva el dispositivo de individualización que se representa en casi toda película de detención o cárcel, como lo explica Jean-Louis Comolli en su libro *Ver y poder* (2007):

La prisión filmada se ha transformado en un reducito de confesiones impotentes. En un infinito locutorio. Prisión de palabras y de miradas perdidas. [...] En la palabra de los/las detenidos/das como en la conducción del film, la desaparición de la dimensión colectiva lleva a un rechazo de análisis y a la imposibilidad de una puesta en causa que iría (algo) más allá de la fatalidad familiar o social. Estamos, en tanto espectadores, exonerados del pensamiento sobre la prisión por el espectáculo de la palabra.

[...] Exhibición y espectacularización marchan de la mano. Es en ese sentido que la prisión se hace espectáculo y el cine se hace cómplice (p. 322).

The Infiltrators es justo una invitación a trascender la fatalidad y a no ser cómplice. La denuncia y la resistencia pasan por un gesto contraintuitivo: dejarse encerrar y vigilar en un centro de detención para migrantes. Combate frontalmente la idea de que el migrante considerado “ilegal” en Estados Unidos no tiene derechos, lo incorpora como parte de una lucha de reconocimiento de la comunidad latina, como parte sustantiva de la multiculturalidad americana. Plantea las preguntas sobre las formas de abuso de poder del gobierno y la institucionalización de estas prácticas violatorias de los derechos humanos.

4.3 De la corporativización de la vigilancia: *Terror Contagion*

La última pieza que completa este análisis es *Terror Contagion*, un cortometraje documental realizado por Laura Poitras y Forensic Architecture, parte de una película colectiva titulada *The Year of the Everlasting Storm* (2021). Se invitó a siete cineastas reconocidos a hacer una pieza breve sobre la vida en tiempos del COVID. La documentalista se alió con uno de los colectivos de arte digital basado en datos e interactividad reconocidos internacionalmente.

El cortometraje presenta el trabajo en progreso de la investigación artística de Forensic Architecture sobre NSO, la compañía responsable de la creación de ciberarmas como el *software* Pegasus. Durante la pandemia, esta corporación de “ciberseguridad”, de origen israelí, creó un *software* de rastreo de casos de COVID basado en la misma tecnología de vigilancia que utiliza Pegasus. Uno de los personajes centrales y la primera en aparecer es Carmen Aristegui, primer caso documentado de un ciberataque con ese programa informático. Otros individuos atacados explican los mecanismos desplegados por sus gobiernos para vigilarlos y controlarlos. También explican el proceso mental y emocional que se vive al ser vigilado.

Poitras utiliza las videoconferencias y la estética de la multipantalla para mostrar el seguimiento a la investigación sobre cómo los ataques digitales con Pegasus precedieron siempre a ataques físicos a periodistas, activistas y líderes de opinión en los países donde los gobiernos operan programas de vigilancia de NSO.

El resto del material que la realizadora utiliza son registros de su departamento en Nueva York durante el confinamiento y algunas tomas que registra desde su ventana. Todas las grabaciones del exterior son registros de policías y autoridades en espacios públicos, ejerciendo una contravigilancia frontal y directa. Es un recurso para visibilizar a los agentes encargados de la ciberseguridad y, en muchos casos, del despliegue de los programas responsables de los ciberataques. El plano final del corto es una toma de dron que sale por la ventana del departamento y se dirige a hacer un plano cenital de las oficinas de contraterrorismo del FBI en Nueva York donde vemos, asumimos, a agentes, jugando.

El centro narrativo del cortometraje es la computadora, los dispositivos móviles, los mecanismos personales de registro. El material complementario muestra registros de vida pública y privada, expone a las autoridades y servidores públicos sujetos a la observación de su cámara, mientras sabe que ella misma es sujeto de vigilancia. La pieza es una reflexión sobre la imposibilidad de la privacidad en tiempos de internet. Y muestra el crecimiento y expansión de las industrias de ciberseguridad y el despliegue global de estas tecnologías. Aquí llegamos al punto en el que la vigilancia digital toma el papel central en los procesos de monitoreo y se establece, como lo relata la pieza de Forensic Architecture, como principio del proceso que suele ser seguido por la vigilancia o violencia física. El proceso comienza *online* pero tiene consecuencias *offline*.

5. Conclusiones

A través de tres casos documentales, exponemos el funcionamiento de narrativas como formas de contravigilancia, como mecanismos de agencia, de modulación de las fábulas morales asociadas al capitalismo datificado. La estructuración que estos filmes siguen contextualizan y problematizan las herramientas de vigilancia y control que los gobiernos han desplegado contra comunidades, actores sociales y políticos. Todos los casos hacen un esfuerzo por narrar historias de colaboración, fortalecer lazos comunitarios y mostrar acciones políticas coordinadas. Son ejemplos claros de contravigilancia, de enfrentamiento del control autoritario y opaco de los gobiernos en tiempos de las democracias iliberales.

La dimensión humana vinculada a estas formas de narrativa de la realidad está anclada a la agencia ciudadana para conjurar el miedo individual y colectivo que desata la vigilancia. Son narrativas basadas en resistir la invisibilización y el olvido.

Desde la dimensión metodológica, consideramos que este análisis permite utilizar el trabajo de Skvirsky (2020) sobre el género procesal como ella misma sugiere; es decir, como una reflexión sobre la expansión de la era de las máquinas. Su análisis refiere a un marco histórico específico asociado al trabajo como componente de la modernidad y contemporáneo a la era de los Estados-nación. Nuestro esfuerzo de atraer el género hacia la posmodernidad, hacia la era de la globalización y del capitalismo de vigilancia es mostrar las huellas modernas en la época actual. Una suerte de fragmento del proyecto ilustrado que aún asoma en la crisis posmoderna; a veces como distopía, a veces como huella del pasado.

Analizamos filmes con personajes corales; comunidades, colectivos, gremios, barrios, grupos activistas que se oponen y resisten los mecanismos de control y vigilancia. Esta representación fílmica de la colectividad nos arranca del proceso heroico, individualizador de la narrativa popular del cine y del capitalismo, incluso romantizado por el periodismo y los géneros biográficos del documental contemporáneo. También nos aleja de trabajos teóricos como el de Bill Nichols (1997), donde se usa la categoría del cuerpo como principio para pensar la representación del otro. Este trabajo se enfocó, más bien, en filmes que se imponen el reto de pensar en los otros y mostrarlos cinematográficamente. Frente al perfilamiento individualizado a partir de los datos de cada uno de nosotros, estos documentales muestran una alternativa: la resistencia es y será siempre colectiva. No es el cuerpo, son los cuerpos, no es la voz, es el coro quien se opone a la estrategia a través de tácticas de contravigilancia.

Referencias

- Altheide, D.L. (2013). Media Logic, Social Control, and Fear. *Communication Theory*, 23(3), 223-238. <https://doi.org/0.1111/comt.12017>
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Ediciones Paidós.
- Anti-Defamation League. (26 de febrero de 2015). What is the Dream Act and Who Are the Dreamers? [Mensaje en un blog]. <https://www.adl.org/resources/lesson-plan/what-dream-act-and-who-are-dreamers>
- Austin, R. (2006). "The Next New Wave: Law-Genre Documentaries, Lawyering in Support of the Creative Process, and Visual Legal Advocacy", in *Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal*, 16(3). <https://ir.lawnet.fordham.edu/iplj/vol16/iss3/6>
- Bell, E., Owen, T., Khorana, S., y Henrichsen, J. (2017). *Journalism After Snowden: The Future of the Free Press in the Surveillance State*. Columbia University Press.
- Bentham, J. (1791). *Panopticon; Or the inspection-house*. Mews Gate.
- Bhabha, H. K. (2002). *El Lugar de la Cultura*. Manantial.
- Boundaoui, A. (Director). (2018). *The feeling of being watched* [La sensación de ser vigilada] [Film]. Impact Partners Films.
- Bradshaw, P. (2017). *The online journalism handbook* [Manual del periodismo en línea]. Routledge.
- Casasola, T. (2016). Los panama papers. *El Universal*. <https://interactivo.eluniversal.com.mx/2016/panama-papers/>
- Comolli, J. (2007). *Ver y poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Nueva Librería.
- Farocki, H. (2004). Phantom Images. *Public*, (29). <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354>
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Garduño, M. (21 de julio de 2021). Así logró el software Pegasus espiar a 25 periodistas mexicanos. *Forbes México*. <https://www.forbes.com.mx/tecnologia-asi-software-pegasus-espiar-25-periodistas-mexicanos/>
- Gellman, B., y Poitras, L. (7 de junio de 2013). U.S., British intelligence mining data from nine U.S. Internet companies in broad secret program. *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/investigations/us-intelligence-mining-data-from-nine-us-internet-companies-in-broad-secret-program/2013/06/06/3a0c0da8-cebf-11e2-8845-d970ccb04497_story.html
- Giroux, H.A. (2015). Totalitarian paranoia in the post-orwellian surveillance State [Paranoia totalitaria en el Estado de vigilancia post-orwelliano]. *Cultural Studies*, 29(2), 108-140. <https://doi.org/10.1080/09502386.2014.917118>
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Hackett Publishing.

- Ibarra, C. (Director) y Rivera, A. (Director). (2019). *The infiltrators* [Los infiltrados] [Film]. Oscilloscope Films.
- Mann, S. y Ferenbok, J. (2013). New Media and the Power Politics of Sousveillance in a Surveillance-Dominated World. *Surveillance & Society*, 11(1/2), p.p 18-34.
- Monahan, T. (2006). *Surveillance and security: Technological politics and power in everyday life* [Vigilancia y seguridad: Poder y políticas tecnológicas en la vida diaria]. Routledge.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Ediciones Paidós.
- Poitras, L. (Director). (2021). "Terror Contagion" en *The year of the everlasting storm* ["Contagio de terror" en El año de la tormenta eterna] [Short Film] Praxis Films.
- Real Academia Española, RAE. (s.f.). Vigilar. En *Diccionario de la lengua española*. <https://www.rae.es/dpd/vigilar>
- Said, E. W. (2004). *Orientalismo*. De Bolsillo.
- Santos, A. (8 de noviembre de 2021). El espionaje del 'caso Pegasus' en México se cobra su primer detenido. *El país*. <https://elpais.com/mexico/2021-11-09/el-espionaje-del-caso-pegasus-en-mexico-se-cobra-su-primero-detenido.html>
- Scott, C.P. (1921). A hundred years [100 años]. The Guardian. http://backup.gmgplc.co.uk.s3.amazonaws.com/wpcontent/uploads/2010/10/CP_Scott_leader.pdf
- Skvirsky, S. (2020). Nation Building. In *The Process Genre: Cinema and the Aesthetic of Labor* (pp. 146-192). Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9781478007074-007>
- Smith, P., & Ziegler, M. (2008). Liberal and Illiberal Democracy in Latin America. *Latin American Politics and Society*, 50(1), 31-57. <https://doi.org/10.1111/j.1548-2456.2008.00003.x>
- Virilio, P. (2009). *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Verso Books.
- Vormann, B., & Weinman, M.D. (Eds.). (2020). *The Emergence of Illiberalism: Understanding a Global Phenomenon*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429347368>
- Wolin, S. (2008). *Democracy Inc. Managed democracy and the spectre of inverted totalitarianism*. Princeton University Press.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. E.P. Dutton.
- Zarrugh, A. (2020). The Development of US Regimes of Disappearance: The War on Terror, Mass Incarceration, and Immigrant Deportation. *Critical Sociology*, 46(2), 257-271. <https://doi.org/10.1177/0896920519826640>
- Zuboff, S. (2020). *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Public Affairs.

- Sobre los autores:

Diego Zavala es Doctor en Comunicación Social (Universidad Pompeu Fabra) y Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo (Universidad Autónoma de Barcelona). Profesor investigador en el Tecnológico de Monterrey y Chair of Mexican Film Studies 2022 en la UC Denver (becario COMEXUS).

Estefanía Arcadia es Doctoranda en Estudios Humanísticos con especialidad en Comunicación y Medios (Tecnológico de Monterrey, México). Investiga acerca del fenómeno del asesino en serie en México a través de la prensa digital.

Blanca Arcadia es Doctoranda en Estudios Humanísticos con especialidad en Comunicación y Medios (Tecnológico de Monterrey, México). Participa en el subgrupo de investigación Medios, arte y cultura digital de la Escuela de Humanidades y Educación del Tecnológico de Monterrey.

- ¿Cómo citar?

Zavala, D., Arcadia, E., & Arcadia, B. (2023). Cine-glitch: vigilancia y resistencia. Un modelo de análisis desde el género procesal. *Comunicación y Medios*, 32(47), 114-124. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.68826>