03 2018

# Imágenes fílmicas biométricas

## ¿Una nueva manera de que las grabaciones audiovisuales toquen la realidad?

**Brigitta Kuster**

**Traducción: María Luz Ortega Carmena**

Si entendemos *harraga* como quemar la distancia que genera un trecho, intervalo mensurable, espacio métrico, entonces esta no sólo es –especialmente en relación con la desterritorialización y la digitalización de la frontera– una cuestión topográfica o geográfica, sino de tiempo e intensidad. Los *harragas*, al iniciar el camino hacia un futuro sin pasado, quemar la narrativa de la identidad y llevar su cuerpo a alta mar; lo convierten en una zona de indeterminación, abierta a lo virtual como una vela a la que el viento dirige. Los *harragas* se ofertan una y otra vez como atractores a la discursividad maquínica de la cámara en los vídeos que graban con sus móviles y que ellos mismos producen y comparten. Lo que estos vídeos expresan es una desterritorialización absoluta. *Harraga* significa tanto convertirse en proyectil como disparar. El ser-*harraga* es una cuestión de velocidad absoluta [1].

Se considera el cine como un procedimiento de la imagen que, entre otras cosas, puede representar un cuerpo del que, durante la visualización, se construye, por ejemplo, su sexo. Por tanto, en palabras de Teresa de Lauretis, se incluye tanto el producto como el proceso de la representación. Por el contrario, la biometría es un procedimiento mediante el que un cuerpo se hace legible para un aparato informático. La biometría extrae datos de un físico según un reconocimiento de patrones determinado. Las tecnologías de identificación biométrica implantadas en la actualidad presuponen que un dispositivo tiene más capacidad para proporcionar información fiable sobre un cuerpo que el mismo cuerpo-persona, de cuyas autorrepresentaciones se debe desconfiar debido a su falsedad o al menos por su falta de precisión o simplemente por su deficiencia, y para esto pongamos como ejemplo las soluciones que reemplazan las claves de acceso por una huella digital para android o portátil que se propagan en la actualidad.

En tiempos de búsqueda inteligente de archivos y de análisis forenses por medio de archivos de audio y vídeo, nos encontramos con la vuelta de los paradigmas de contacto y huella (*image-empreinte*, George Didi-Huberman), hecho que en un principio puede resultar paradójico[2]. Las pantallas multifuncionales casi ubicuas proliferan en el campo de las ciencias y a plena luz del día a día, en vez de dentro de una caja de proyección oscura como esparcimiento recreativo. Además, en la condición postmedial, los medios de comunicación de pequeño tamaño, convertibles y móviles, transportan contenido de manera rápida y generalizada. De este modo, la imagen fílmica en formato digital acentúa su capacidad testimonial: la indicidad codificada con técnicas de imagen de documentos audiovisuales u *objetos temporales* (Bernhard Stiegler, 2001) se considera cada vez de mayor valor legal, y no sólo la de las imágenes biométricas explícitas. Además, esta indicidad se

refiere de manera expresa a mundos cotidianos del *cine expandido* o post-cine. Por ello, la pregunta qué es o qué significa una imagen fílmica biométrica me parece mucho menos impactante que el desarrollo de perspectivas de investigación que estudien, por medio de configuraciones, la manera en que funcionan estas imágenes fílmicas biométricas, cómo ocurren y, quizás, las líneas de fuga que trazan.

Las imágenes biométricas son imágenes que calculan. No las miramos, hacemos algo distinto con ellas. Aunque no representan, sino que simulan, tanto en la biometría vocal como en la biométría conductual, son factores centrales "operativos" para deducciones de sexo (*Gender Detection*). ¿Aparece por tanto, a pesar de su supuesta neutralidad e imparcialidad, de manera simultánea a la imagen biométrica, una necesaria re-ontologización del sistema dual de sexos en contextos administrativos?[3] Las imágenes biométricas son imágenes concebidas y analizadas con cálculos matemáticos. Durante el visionado de películas en *streaming* (¡*streaming* en vez de secuencia!) se discriminan y excluyen, mediante un procedimiento sustractivo, cualidades específicas, que entonces se consideran una identidad o un comportamiento discrepante. ¿Se puede volver a incluir en las imágenes fílmicas lo que de ellas se ha excluido? ¿Cuál es el beneficio de la biometría? Las soluciones software como *3VR VisionPoint™ VMS* trabajan con el rastreo de objetos y personas, así como con el análisis demográfico y de rasgos distintivos, para que las/os usuarias/os puedan rastrear, por ejemplo, un número de matrícula o un rostro en bases de datos de vídeos según parámetros de color, rapidez, dirección, tamaño, edad y sexo.

Las imágenes fílmicas biométricas han ido invadiendo nuestras esferas cotidianas y de recreo, desde el software de reconocimiento de identidad, que ya viene instalado en las cámaras de uso amateur, hasta la creciente videovigilancia. Quizás reflejen esta estética

cotidiana biométrica el boom de las *vídeo reacciones* o una imagen como la de la serie de televisión *Sherlock* de la BBC, en la que se visualiza de forma escrita en la pantalla la información relevante para el caso que sale del ojo que inspecciona del detective, por poner dos ejemplos. Puesto que ayudan poco a hacerse una imagen de algo concreto, las imágenes biométricas son verdaderamente post-estéticas. Son imágenes operativas, como observó Harun Farocki en su análisis cinematográfico sobre la guerra del Golfo, operaciones tecnico-matemáticas que se desarrollan por completo en ejecuciones procesuales. ¿Podrían seguir siendo consideradas imágenes después de todo?

Precisamente más allá del uso narrativo de identificaciones y verificaciones biométricas en el cine de Hollywood, me parece que, en especial, la dimensión cotidiana cultural de las imágenes fílmicas biométricas no ha sido lo suficientemente estudiada. En este sentido es importante analizar cómo las imágenes biométricas por un lado facilitan y materializan una identidad y por otro, la manera en que se interpretan. Cómo las supuestas validez, veracidad y transparencia se ponderan contra ambivalencias e incertidumbres. Si queremos comprender estos fotogramas biométricos, necesitamos un análisis más profundo de su origen y su producción, así como de la experiencia y la práctica de su aplicación.

Es necesario desarrollar una historia de la imagen fílmica biométrica similar al trabajo de Allan Sekula sobre la historia de la fotografía y la aparición de un nuevo orden cultural en el siglo XIX, en el que el cuerpo social se va afianzando gracias a la identificación de migrantes y vagabundas/os (como en «The body and the archive» de 1986). Mientras Sekula destaca el potencial jurídico establecido por el realismo fotográfico, esto es, la claridad denotativa sumada al paradigma cuantitativo que consigue una imagen, yo parto de la idea de que el *contacto* biométrico se puede

retomar para constantes analíticas y antropológicas de la creación de una imagen como prueba de una existencia. Además, me interesa una investigación genealógica de la matriz del cuerpo biométrico, envuelta en objetivismo y en una neutralidad técnica, recurriendo al cuerpo clasificado por razas y diferenciado en dos sexos. Asimismo me interesa el efecto que tuvo, por ejemplo, sobre el modelado de cuerpos en panoramas coloniales o sobre los *moulages* típicos en la historia de la antropología médica, que por el mismo motivo no se entendieron como imágenes, porque no son producto de la distancia de la mirada, sino de la cercanía del contacto. Con respecto a la ontología del cuerpo, que, discutido con la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, es aquel lugar donde vemos (a otros) (y cómo ven y son vistos) y nos vemos a nosotros mismos, el código (biométrico) como impresión audiovisual es al mismo tiempo el espacio que permite a la ciencia manejar las cosas sin habitarlas. Así lo observa Merleau-Ponty en su crítica al pensamiento operativo de las ciencias, lo que percibió sobre todo en el ritmo binario de las máquinas (de control) cibernéticas en las fábricas. Una genealogía de imágenes fílmicas biométricas va acompañada de reflexiones fenomenológicas de una filosofía del cine. Y no sólo debería incluir la combustión, sino que se debería pensar teniendo en cuenta la desaparición de algo que Alexander Galloway ha denominado *blackness*, y que él considera una condición para la posible existencia de sociedades cibernéticas. [4]

Un conocido mío, pescador en los barrios de las afueras de la ciudad de Dakar, ha ido varias veces con su barca a las Canarias y ha sido devuelto una y otra vez. Me ha explicado cómo con un *grisgris* se pueden hacer desaparecer los barcos de los radares del Frontex: «Cuando vas para allá, no tienes ningún anillo, ni reloj, ni teléfono, todo se limpia, dejas todo atrás. Entonces te pones en camino. No

hay luz, nada de luz... Cuando visitas a uno, te hace un... Ven cosas, te dicen qué pasará mañana o qué pasará dentro de cinco años. [...] O un mara [morabito] te dice que no debes partir hoy, de otro modo no tendrás nada, sino que perderás todo y ya está, pero que a partir de mañana pescarías muchos peces. Pero tendrías que hacer una ofrenda y pagar tal cantidad. Tienen algo que se llama... un don divino. Te dan los *grisgris* para la piroga, con los que confundes al Frontex. Los Frontex son guardias, pero ni siquiera te van a ver. Escaparás de ellos. Aparecerán por la zona donde está el ruido, pero no descubrirán la barca, no podrán localizarla, no. El *grisgris* alterará su máquina. Distorsiona la máquina. Y la máquina va a señalar un ruido, verá que hay un motor, pero no podrán atar cabos. Así que estarán seguros de que por ahí hay una barca con un motor en marcha, pero no sabrán dónde está exactamente. Y como el mar es grande, no localizarán la barca. Pero en el momento en que se quiten los *grisgris* al llegar, te van a ver, van a ver el barco. Pero si dejas los *grisgris* puestos en la piroga, no van a ver la piroga. El *grisgris* se hace con un gato negro como el que estaba tumbado ahí antes [señala el lugar]. [...] Los morabitos hacen los *grisgris* con piel de gato negro o de cabra y dentro ponen la ofrenda [...] Así es.»

El 10/01/2017, el oficial encargado D. Joos del departamento SB 33 de la oficina central de la policía federal de Stuttgart archivó bajo el número de expediente  33 – 13 02 06 – 761500106008/Harrag una notificación pública para una persona registrada bajo el nombre de HARRAG, El Mahfoud, alegando que la entrega no era posible o no prometía tener éxito.

¿Cómo se pueden sondear la potencialidad y la ontología en la parte constituyente de prácticas migratorias *ana-cinemáticas* (Fred Moten) de la huída, para el desarrollo de constelaciones biométricas postcinematográficas? Con prácticas ana-cinematográficas me refiero a prácticas fílmicas que ya desde hace tiempo existen como

un tipo de *subconcepto* y alteración del aparato cinematográfico o de sus excesos. Se originan en los márgenes que se orientan contra la primacía del cine narrativo y resultan, literalmente, del cruce de fronteras (*harraga*) o de situaciones de tránsito. La migración posibilita otro tipo de cine.[5] Como espacio de conversación, como *in-act* (Erin Manning), que no tiene como fin un objeto cinematográfico, sigue un modus operandi fílmico performativo o, dicho de otra manera, procedimientos cinematográficos que no tienen que ver con una atención observadora, vigilante. Más bien, estos procedimientos consisten en crear una forma audiovisual expresiva en un arrebato que es indescifrable hasta cierto punto, que, al enviarse, compartirse y hacer que circule, produce una movilidad transfronteriza. Esto es lo que entiendo como los *mobile undercommons* de la migración. Dentro del paradigma de la imágen fílmica biométrica, que trata sobre un control distópico de la movilidad global, la sensación háptica de las prácticas ana-cinematográficas migratorias es huidiza, entre código y decodificación como lógica cultural y operación maquínica.

[1] Nota del ed.: sobre el significado de *harraga* en su acepción de huida por el Mar Mediterráneo así como forma de expresión audiovisual ver Kuster, Brigitta (2018). *Grenze Filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas*. Bielefeld: Transcript.

[2] Sería necesario argumentar en profundidad hasta qué punto el paradigma de la huella puede gozar de validez, aunque sea de manera revisada, con respecto a los procesos biométricos

desarrollados en la actualidad, que al no ser invasivos, carecen de todo contacto.

[3] Ver también Spade, Dean (2015). *Normal Life. Administrative Violence, Critical Trans Politics & the Limits of Law*. Duke University Press.

[4] Galloway, Alexander R. (2014). «The Black Universe», en: Galloway, Alexander R. (ed.). *Laruelle. Against the Digital*, University of Minnesota Press, 132-150; Galloway, Alexander R. (2010, Abril) *Black Box, Black Bloc*. Conferencia dada en New School, New York City. http://cultureandcommunication.org/galloway/pdf/Galloway,%20Black%20Box%20Black%20Bloc,%20New%20School.pdf.

[5] Las imagenes en movimiento acompañan ya desde hace tiempo los movimientos de las migraciones. Es más, las prácticas cinematográficas de las migraciones pueden entenderse como una forma específica de *cine expandido*: muestras cinematográficas precarias e improvisadas en centros comunitarios, salas de cine diaspóricas, clubs o domicilios privados en las sociedades de inmigración urbanas, incluso hoy cada vez más también como parte del activismo de medios visuales en internet. Las imágenes de la migración abarcan copias, citas extraviadas, neo-exotismos y subculturas urbanas. Surgen en forma de apropiaciones, estrategias de corta y pega, remakes de potentes narraciones y estereotipos, películas caseras sobre los espacios de la diáspora o sobre las redes sociales de los migrantes, así como en forma de equivalentes desregularizados de mayores economías cinematográficas, por ejemplo copias piratas digitales y sus antepasados análogos. Por eso, las historias de las migraciónes además siempre cuentan historias de tecnologías. Lo último en accesorios para la divulgación, inventos tecnológicos al servicio de construcciones útiles, reparaciones

(*bricolage*), descargas, antenas parabólicas y canales de televisión baratos. Todos son parte de una distribución de cine por y con la migración, que funciona como origen de la producción de imágenes, y como lugar de consumición de imágenes. La migración crea al mismo tiempo imágenes, un nuevo cine y un público. Tiene un papel importante en lo que Sean Cubbitt ha llamado el *cinema effect*.