

¿Qué deviene el cine? Sobre las primeras obras de Pablo Martín Weber
Agustín Berti
Arkadin (N.º 11), e037, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe037>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

¿QUÉ DEVIENE EL CINE?

Sobre las primeras obras de Pablo Martín Weber

What does cinema become?

On the early work of Pablo Martín Weber

AGUSTÍN BERTI | agustin.berti@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 8/02/2022 | Aceptado: 30/05/2022

RESUMEN

La reciente obra de Pablo Martín Weber ha tenido un impacto notable en el circuito de festivales y museos del cine. Este artículo analiza sus films, realizados a partir de la manipulación digital de archivos audiovisuales utilizando procedimientos experimentales. Para ello, se parte de una revisión de preguntas clásicas de la teoría del cine como la ontología de la imagen fotográfica de Bazin o el cine como escritura de Astruc, y discusiones más recientes sobre el *found footage* y el cine de base de datos, a la luz de debates sobre la estandarización, la gubernamentalidad algorítmica y la visión maquínica para abordar la tecnicidad inherente a la poética (y la política) de Weber.

PALABRAS CLAVE

Cine digital; Indicialidad; Ensayo; Archivos fílmicos

ABSTRACT

Pablo Martín Weber's recent works have had a remarkable reception in cinema festivals and museums. This paper analyzes his films, produced by the experimental use of digital manipulation on audiovisual archives. To do so, it revisits some classic issues of film theory such as Bazin's ontology of photographic images or Astruc's cinema as a form of writing, as well as recent discussions on found footage and database cinema, through the lens of current debates on standardization, algorithmic governmentality and machine vision, in order to grasp the inherent technicity of Weber's poetics (and politics).

KEYWORDS

Digital cinema; Indexicality; Essay; Film archives



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

De un scanner LIDAR, cartografiando tridimensionalmente su entorno, al relato de un viaje de la UOCRA a conocer al Papa Francisco; de un atardecer de barrio a la división de comunicación del Estado Islámico en Siria; de una teología cristiana positivista a un viajero extraterrestre que investiga el Navarrazo, todo lo existente y lo *por existir* parece caber en la acotada e incipiente producción de Pablo Weber. ¿Cómo describir su obra y analizar su poética? *Cine experimental* puede ser impreciso: no hay experimento, sino programa. Asimismo, los tres cortometrajes, exceden el paraguas de la no-ficción, pero se nutren de algunas de sus operaciones características.

Mi intuición es que Weber ofrece una respuesta posible —y consistente— a la pregunta sobre qué deviene el cine después cada crisis que puso en cuestión su ontología: de la indicialidad fotoquímica, de la experiencia de proyección en sala, de la linealidad del montaje, de la bidimensionalidad de lo fotográfico. Para señalar qué aporta esta cinematografía radical, recuperaré dos ensayos clásicos, “La ontología de la imagen fotográfica” (Bazin, 1966) y “La cámara-stylo: el nacimiento de una nueva vanguardia” (Astruc, 1948) para pensar como las imágenes de Weber actualizan aquellos viejos debates. Pero también consideraciones más cercanas de Manovich (2001, 2008), Russo (2016) y del propio Weber (2020). Asimismo, será necesario recurrir a conceptos externos a lo cinematográfico, vinculados a discusiones filosóficas, como «gubernamentalidad algorítmica» (Rouvroy y Berns, 2018) y «visión maquina» (Celis Bueno, 2022), que permiten abordar la tecnicidad inherente a las operaciones y decisiones del cineasta.

A la fecha, Weber tiene tres cortos. El primero, *Fragmentos desde el Exilio* (24'01") se estrenó en el Festival de Cine de Cosquín en 2018. Los siguientes, *Homenaje a la obra de Philip H. Gosse* (22'45"), de 2020, y *Luto* (27'03"), de 2021, se estrenaron en el Festival de Cine de Mar del Plata. Esta modesta producción, sin embargo, ha recibido una notable atención a nivel global, con presentaciones en salas de todo el mundo, así como diversos premios.¹ Desde 2019, está dirigiendo un largometraje *cyberpunk* titulado *Ecós de Xinjiang*. Este artículo, se centra en el segundo trabajo, donde ya se manifiesta una poética madura del director que articula sus temas recurrentes: el archivo, los instrumentos técnicos de registro y percepción, la información, y el poder. Pero también discute cómo conforma una obra con *Fragmentos...* y *Luto*, donde también emerge su preocupación distintiva: ¿cómo separar la señal del ruido?

EL CINE COMO ESCRITURA

La poética de Weber actualiza el añejo vaticinio que hiciera Alexandre Astruc en “La cámara-stylo”: «La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura» (1948, s. p.). Los films comparten dos rasgos recurrentes: estar compuestos de planos tomados de fuentes diversas (archivos audiovisuales de variada naturaleza, colecciones fotográficas, videos online, renders), es decir propone un «cine de base de datos» (Manovich, 2001; Weber, 2020); y estar organizados por una voz *over* que, a modo de flujo de la conciencia, deriva por temas que establecen resonancias o disonancias con las imágenes que la acompañan. Esta voz suele estar apoyada en una memoria emotiva a la vez nacional y local, donde, especialmente en *Homenaje...* y *Luto*, la tonada juega un rol diferenciador no disimulado que contribuye al efecto de extrañamiento: lo marcado del acento cordobés, y los imaginarios pedestres que connota, se conjugan con imágenes globales —de la guerra en Siria—, abstractas —renders tridimensionales, retratos sintéticos— o, directamente, marcianos —de la misión Curiosity—.

El flujo de la conciencia de Weber asume que la memoria actual está asociada a dispositivos técnicos en constante readecuación que, en sus obras, dan cuenta del carácter no sólo exosomático de la

¹ Para recuento detallado, ver «El cineasta digital» (Koza, 2021).

memoria, y su pervivencia en registros y soportes, sino también su devenir digital. En sus films, esto indica la emergencia de una nueva memoria emotiva reticular que atraviesa no solo a la imaginería de la alta tecnología o la ficción *cyberpunk*, sino también a un camionero que escucha viejos éxitos cuarteteros por YouTube en la ruta en *Fragmentos...* o una mujer con cáncer que postea comentarios en videos de relajación en esa misma plataforma en *Luto*.

Explicar la trama de estas películas resulta un ejercicio vano por lo que se remite a su visionado, pero procuraré realizar una descripción de sus operaciones centrales. Lo narrado es una excusa para indagar en la naturaleza y el destino de las imágenes en movimiento a partir de exploraciones filosóficas tan estimulantes como asistemáticas. Una primera caracterización puede ser la de ensayo poético, de un tipo particularmente autorreflexivo, que se vuelve sobre sí mismo en tanto forma audiovisual. El director sistematizó estas ideas en el escrito que acompaña su tesina de licenciatura (Weber, 2020). Allí, él señala fuentes, enuncia referencias estéticas y explica el uso que hace de herramientas tecnológicas, lo que se engloba bajo la idea de «cine flarf». Para explicarla, remite a tres antecedentes diferentes: el *found footage*, el *Data Base Cinema*, y la poesía flarf.

En relación al *found footage*, existe una amplísima bibliografía, pero la sistematización propuesta por Eduardo Russo (2016) en esta misma publicación resulta específicamente pertinente debido a que aborda trabajos audiovisuales temática y formalmente afines a la obra de Weber. Al caracterizarlo, Russo (2016) señala que «la muy difundida denominación de *found footage*, instalada en un reconocimiento creciente, remite a un hallazgo que, por lo común, desborda el de esos materiales bien catalogados que se localizan en archivos y en cinematecas» (p. 21). En ese sentido, el acopio de Weber podría inscribirse en esta genealogía de prácticas artísticas, cuyos «insumos son cintas de videovigilancia, de monitoreo electrónico; en otros, incluso, hacen bastante forzada su denominación como *footage*, ya que se trata de archivos digitales radicados en discos duros o alojados en la nube, imágenes de uso industrial, policial, militar o médico, entre otros» (Russo, 2016, p. 21). Sin embargo, al caracterizar su propia obra, Weber se desmarca del *found footage*, al que define de manera más restrictiva a partir de la idea de «encontrado», para dar lugar a la idea de búsqueda activa, es decir el verbo *search* en la búsqueda de modo deliberado, de manera activa, «comandando el accionar de diversos algoritmos» (Weber, 2020, p. 22).

Aun teniendo en cuenta este reparo del propio director, considero que la sistematización propuesta por Russo ilumina algunos aspectos de la obra de Weber que no pueden abordarse desde otros conceptos críticos. A saber, el modo en el que el *found footage* desborda el archivo (p. 22), el modo en que desarticula el montaje en un movimiento a la vez crítico y creador (p. 23) y, por su origen inestable, no consolidado como el de la producción cinematográfica, el modo en que esta poética pone en evidencia la materialidad inherente a las tecnologías de la imagen y sus ciclos cada vez más cortos de obsolescencia (p. 23). A partir de su caracterización, Russo recupera una ambivalencia constitutiva de las tecnologías de registro, su doble vínculo con el control, orientado al conocimiento operativo en el terreno tecnocientífico, y con el espectáculo de masas, orientado a los imaginarios. Y, en ese sentido, sigue siendo relevante para abordar la obra fílmica de Weber.

Otro tema del artículo es la relación entre el *found footage* y cultura del control, el desplazamiento desde un *panopticon* centralizado propio de las sociedades disciplinares hasta mitad del siglo XX, hacia un *synopticon*, es decir, a una vigilancia distribuida donde una multitud ejerce el control sobre pocos. Celis Bueno (2022) continúa esta genealogía de la relación entre dispositivos de registro y de control social con la introducción de un concepto pertinente para pensar la obra de Weber y su uso de imágenes no cinematográficas: el de «visión maquínica».

La visión maquínica refiere a la posibilidad técnica concreta de operar en múltiples áreas de lo real a partir de la expansión de las máquinas de visión. Hoy, gracias al *machine learning* enfrentamos la automatización exponencial de las tareas de percepción. Por ello, para Celis Bueno, el fenómeno de la visión maquínica debe entenderse a partir de tres referencias: el análisis de la automatización propuesto por la cibernética, en especial desde la perspectiva de Norbert Wiener, el concepto de imágenes operativas de Harun Farocki y el de imágenes invisibles de Trevor Paglen. Me detendré brevemente en estas referencias.

La cibernética introduce la noción de *feedback* que convierte las máquinas automáticas del siglo XIX —entre ellas las cámaras fotográfica y cinematográfica— en máquinas informacionales. Es decir, máquinas que además de motor, transmisión y herramienta, incorporan un sistema de percepción y un centro de procesamiento, una evolución de máquinas ciegas a máquinas capaces de actuar en función de los datos de su entorno. Las imágenes operativas, son, justamente esta información que se obtiene; imágenes que se miden por su efectividad en la medida en que hacen que una determinada operación técnica ocurra —al margen de que sea llevada a cabo por humanos o máquinas—, anulando sus funciones contemplativa e interpretativa. En ese sentido, las imágenes operativas se oponen a las imágenes representacionales. Las imágenes invisibles son aquellas directamente producidas por y para máquinas, en las que en ningún momento del ciclo requieren la participación del ojo. En esta última etapa, desaparece la ambivalencia entre la imagen y lo representado, que constituía el territorio de la disputa política de y por las imágenes, ya que la mediación es reemplazada por activaciones y desactivaciones, el valor del *match/no match*, la reducción a la dicotomía valor verdadero/falso de la imagen: para la visión máquina no hay plano y contraplano o montaje paralelo cuyos sentidos haya que restituir.²

En paralelo a esta automatización, emerge un elemento central para una cultura de registros normalizados basada en la estandarización y la clasificación operativa, en especial de aquellos obtenidos mediante máquinas, que implican también la progresiva estandarización interna de sus partes e insumos. La estandarización de los registros se hace evidente al pensar la centralidad que tienen las bases de datos para la operatoria efectiva de la visión maquínica. Los algoritmos de *machine learning* se entrenan en bases de datos monumentales que, para optimizar su funcionamiento, deben estar compuestas de datos estandarizados. En relación a este proceso de normalización, Joler y Pasquinelli (2021) han propuesto que el procesamiento masivo de datos mediante *machine learning* debe verse como un instrumento de visión del conocimiento, entendido como continuidad de los dispositivos ópticos de percepción precedentes, como el telescopio y el microscopio: un «nooscopio». Y como toda tecnología óptica, entraña sesgos y distorsiones. En un mundo que se organiza a partir de capturar y procesar datos, en los que la producción y percepción imagética está automatizada, cobra renovada vigencia la intuitiva afirmación de Lev Manovich (2001) a comienzos de siglo sobre la posibilidad de un «cine de base de datos»: «Con los nuevos medios, el contenido de la obra y la interfaz son cosas distintas. Por tanto, es posible crear diferentes interfaces para el mismo material» (p. 293).

Retomando la transición de máquinas automáticas a informacionales planteada, el registro automático está asociado a la linealidad narrativa en la que el montaje es una instancia previa a la proyección de la cinta, que corre en un sentido único. En el contexto del cine de base de datos, el devenir de la imagen se abre a distintas posibilidades combinatorias en función del *feedback* por lo que se da el paso a una espacialidad narrativa, como la que caracteriza a los videojuegos, que actualizan una imagen en pantalla en función del *input* que reciban. La obra de Weber no va en esa dirección, pero sí incorpora algunos de sus supuestos, en especial la lógica inherente a la organización de bancos de archivos

² Para este cambio de régimen visual, véase también «Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial» (Celis Bueno, 2019).

audiovisuales. Toda base de datos, al operar sobre archivos digitales, automatiza la búsqueda, indizado y archivado mediante la referencia «a un intervalo de direcciones discretas que puede corresponder a un host de red, un dispositivo periférico, un sector de disco, una celda de memoria u otra entidad lógica o física como una cadena de caracteres» (Berti, 2022, p. 428). La capacidad de direccionar, es decir rastrear automáticamente en el código, potencia la idea de búsqueda algorítmica de archivos audiovisuales que es parte del procedimiento de Weber. Al hacerlo, retoma el método de la poesía flarf y el uso creativo de la búsqueda con términos prefijados explotando las contradicciones inherentes a la estandarización del lenguaje escrito y las “palabras clave” tal y como es operada por los motores de búsqueda: «La Flarf Poetry, al maridar algoritmos de búsqueda y proceso creativo, nos enfrenta ante el vértigo de las palabras, la inconsistencia del lenguaje; ante el abismo sobre el cual todo orden social se erige. (...) ¿Podríamos imaginarnos un ejercicio similar para el cine?» (Weber, 2020, p. 13).

Este sistema de recopilación de materiales es solo el comienzo. Tras la búsqueda, que adapta a la particular dificultad de codificar en palabras clave archivos audiovisuales, sucede un momento de acumulación de archivos: «En este sentido, el Cine Flarf que vengo a proponer aquí debería ser considerado como una variación de la categoría propuesta por Manovich: un cine de base de datos» (Weber, 2020, p. 20). Sin embargo, el procedimiento de búsqueda no es aleatorio, ya que un rasgo distintivo de su poética es la constante indagación acerca de la naturaleza no solo del tema y de la materialidad de los archivos que utiliza, es decir, de sus condiciones de producción, sino también cómo esta dinámica se inserta en un régimen de gubernamentalidad algorítmica que modula flujos y viene a reemplazar a la censura de las sociedades disciplinares. [Figura 1] Weber (2020) señala que tales «archivos audiovisuales, desprovistos de toda intención social, constituyen un gran acervo que puede ser reutilizado por el Cine Flarf para re-integrarlos a cadenas discursivas y otorgarles sentido, expandir las sensibilidades y repolitizarlas» (p. 21).

Con todo, el aspecto que mayor impacto parece haber tenido en la recepción de sus films es el carácter alucinatorio de las imágenes algorítmicamente manipuladas. Una operación que podría describirse como voluminizar las imágenes bidimensionales mediante la creación de un mapa de color, un mapa de volumen y un mapa de tamaño de partícula mediante el uso del programa *Trapcode Form* para la edición con *After Effects*, y la posterior unión de los tres que produce sus imágenes tan distintivas.



Figura 1: Pablo Weber, flores "volumenizadas", *Homenaje a la obra de P. H. Gosse*. (2020).

La operación no elimina la indicialidad de la captura del rebote de la luz que Bazin (1958) identificara como aspecto ontológico de las imágenes fotográficas y base de su potencia mimética, que sí ocurre con imágenes sintéticas completamente generadas por computadora, pero la hace tambalear. El plano se espacializa, sin tampoco caer en la simulación del volumen de la imagen 3D. Tal extrañamiento de la imagen, en combinación con el cine flarf, implica operaciones conscientes y reflexivas, guiadas por un programa prefijado en sentido contrario a la referenciabilidad digital.

La pregunta que cabe plantearse es cómo se articulan, en la poética de Weber, las operaciones de búsqueda de imágenes bajo la lógica del cine de base de datos, la manipulación *contra* la lógica de la visión maquínica, y la escritura con imágenes en línea de la propuesta de Astruc. Una escritura que restituye las imágenes al ámbito de la semántica, a la disputa política por el sentido de la representación y las sustrae del ámbito puramente sintáctico de la visión maquínica.

Fragmentos... se organiza en quince “emisiones” de una agente que envía informes a una entidad extraterrestre desde la ciudad de Córdoba durante la elección de 2015. Al final de los créditos, puede leerse: «Las imágenes locas de computación y las imágenes de archivo fueron extraídas inescrupulosamente de diversas cuentas de YouTube». Esta acumulación y manipulación de imágenes constituye un primer esbozo de la peculiar técnica de manipulación de imágenes de archivos audiovisuales con el software *After Effects* que se desarrollará con mayor profundidad en *Homenaje...* Una voz en *off* alterada con software de edición de sonido lleva el relato. Los fragmentos intercalan placas de texto que apuntan cuestiones relevantes para la trama y comentarios sobre el estado de los archivos enviados por la agente. La operación de volumenizar los planos resulta aún incipiente y más cercana al efecto *glitch*, característico del arte digital, es decir aquel que explota las potencialidades estéticas del mal procesamiento de imagen o sonido (Betancourt, 2003).

Homenaje... resulta una obra más madura, en la que los resultados de la poética adquieren una potencia visual infrecuente. Si bien la película comienza con un video digital sin modificar que muestra la operación de un scanner LIDAR, una vez que se pasa a los resultados de ese escaneo, la película comienza a presentar más de veinte planos largos recopilados siguiendo la premisa del cine flarf y procesados con la operación de volumenización. Éstos se articulan a partir de una digresión *voice over* de Weber que se vincula, no siempre de modo directo, con una serie de planos que comienzan con una modulación de ondas, para seguir con una sucesión de un atardecer y flores, una puesta de sol en un barrio de Córdoba, más flores, imágenes de Marte, imágenes de vida submarina, bandadas de pájaros, imágenes sintéticas de personas generadas por una inteligencia artificial, imágenes de Córdoba en los sesenta, charcos en un día de lluvia, un campo de flores, *glitches* aberrantes de imágenes sintéticas de personas, imágenes de películas de propaganda del Estado Islámico (incluyendo una inmolación), un campo de flores, un lago con patos, la espesura de un bosque, una toma aérea desde un dron y una puesta de sol. Las búsquedas de estas imágenes se nutren de cinco bases de datos: 1) YouTube, 2) imágenes propagandísticas del Estado Islámico, 3) el Centro de Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba, 4) la Sonda Curiosity de la NASA, y 5) el proyecto *This Person Does Not Exist* (Weber, 2020).

La voz *over* se plantea el problema de los dispositivos de registro y percepción a partir de la figura de los fósiles por el problema epistemológico y teológico que supuso para el naturalista cristiano P. H. Gosse. La no concordancia de los fósiles con la antigüedad del mundo de *La Biblia* es equiparada con la no indicialidad de las imágenes creadas por CGI e inteligencia artificial, y la acumulación de capas geológicas en internet con el progresivo abandono del código en favor de las interfaces gráficas de usuario. Esta deriva geológica se vuelve hacia el modo en que la creciente percepción del mundo mediada por el diseño se replica en organizaciones terroristas como el Estado Islámico bajo la lógica

empresarial y de *branding*. Los modos en que todos estos fenómenos participan como archivos en una circulación exponencial de información genera un nuevo sublime tecnológico, similar al sublime sensorial del mundo natural que abrumaba a los positivistas. A partir de la proliferación de registros de la guerra civil en los teléfonos celulares de combatientes y refugiados, y la circulación de estas imágenes como archivos del presente, la película introduce el tema de la multiplicidad de los registros y un *synapticon* caótico en el que pervive la memoria hoy.

Luto mantiene la estructura digresiva de *Homenaje...* pero se organiza, centralmente, en paneos sobre fotografías y libros científicos, manipulados en mayor o menor medida. La voz *over* es de Weber en una narración personal que combina ficción y realidad, que, con procedimientos similares, combina el luto social por la muerte de Maradona con los lutos privados afectados por el aislamiento durante la pandemia de COVID-19.

PLANOS RUGOSOS PARA UNA ONTOLOGÍA PLANA

Mi hipótesis es que los planos de Weber, donde la bidimensionalidad se vuelve rugosa, ganan volumen, tensionan la pulsión mimética de la imagen fotográfica baziniana hasta convertirla en algo tan alucinado como los fósiles de Gosse, colocadas ante los espectadores como las falsificaciones de restos de imposibles seres previos a la creación. El uso de *Trapcode Form* que permite inclinar el plano es, así, un esbozo de toda su poética visual:

Luego de que se me ocurrió esta idea surgió el concepto narrativo general del corto: empezar con una máquina que mapee un escenario, crear un mundo tridimensional y montar dentro de este universo ficcional el material recopilado (...) Esta es la técnica que completa, que cierra el círculo del Cine Flarf, un cine de hibridación, de conjunción entre máquina y mente, entre el mundo y sus representaciones cibernéticas. (Weber, 2020, p. 63).

El director recupera algunos de los principios del montaje espacial de Manovich (2001) articulados con la construcción de una mirada maquínica, influida por las operaciones de Marker y Vertov (Weber, 2020, p. 49). Así, se apropia de las posibilidades técnicas de los motores de búsqueda para subvertir la lógica del archivo y hace estallar la ontología de la imagen fotográfica en la era de la gubernamentalidad algorítmica. Tal giro materialista se complementa por una atención inusual —al menos en el cine cordobés— a las dinámicas político-partidarias locales y nacionales, en particular a las internas del peronismo.³

Acaso esta sea uno de los rasgos más distintivos de Weber, su capacidad de articular los grandes debates contemporáneos sin desatender su impacto en los territorios puntuales. Así, el reordenamiento geopolítico que comienza con la Guerra Civil Siria hace serie con el golpe de estado policial por el que la derecha cordobesa derroca al gobierno peronista de Obregón Cano con la anuencia o indiferencia del ejecutivo nacional casi cuarenta años antes, la victoria del macrismo en 2015 o el modelo «cordobesista» de la actual iteración por derecha del peronismo local y las grandes obras públicas que transforman la vida urbana en medio de la pandemia de COVID-19 (además del duelo colectivo por la muerte de Diego Armando Maradona). El gran teatro del mundo y el localismo son apenas niveles de cercanía o lejanía del registro del cineasta, para lo que encadena planos «buscados» y los volumeniza, en lugar de registrar planos generales o detenerse en planos detalle, como podría hacerlo una representación cinematográfica realista. Para ello, Weber se vale del recurso al monólogo *over* que va introduciendo temas a priori inconexos mediante una técnica digresiva virtuosa que da unidad temática a las imágenes, a las que la manipulación digital otorga cierta homogeneidad visual.

³ Sobre la ausencia de lo político en la producción cinematográfica cordobesa, véase Koza (2015) y Conti (2016).

Esta atención no localista al territorio, sin renunciar a sus marcas más identificables, como la ostensible tonada del narrador, brinda un espesor distintivo a los planos rugosos por la manipulación. Tal arrugamiento permite, paradójicamente, restituir la potencia indicial. Acaso el ejemplo más patente de esto sea la secuencia del martirio en *Homenaje...* Describiendo las disputas mediáticas del Estado Islámico, Weber reactualiza la discusión por la figura del mártir como máximo pico de la relación con lo real. La operación implica un manejo pleno de las exigencias de verdad para que esos martirios sean recibidos, así como su difusión por redes sociales y mezquitas, donde deben sortear diversas formas de censura humana y maquínica para alcanzar a quienes se procura enrolar y radicalizar. Esa forma extrema se constata en la secuencia que monta tomas desde el coche bomba desde fuera y una toma aérea desde un dron con un *insert* del plano desde una cámara personal que acompaña al conductor. [Figuras 2 y 3] El *insert* reconfirma que lo que está sucediendo es, de hecho, un ataque suicida: no hay montaje, los dos planos en pantalla se corroboran entre sí.



Figura 2: Weber, plano general del coche bomba, *Homenaje a la obra de P. H. Gosse*. (2020)

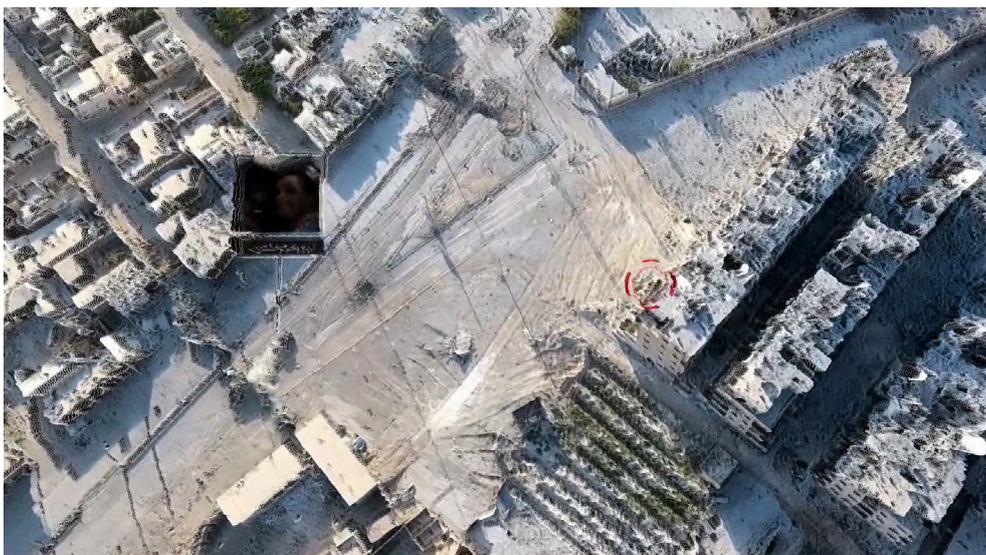


Figura 3: Weber, plano cenital del coche bomba con *insert* de cámara personal, *Homenaje a la obra de P. H. Gosse*. (2020)

El propio Weber narra las implicancias de estas operaciones en el monólogo que acompaña esta secuencia en la que se pregunta cómo separar la señal del ruido ya que se siente como perdido Phillip Gosse en su colección, donde cada archivo es uno de sus fósiles y advierte que “el Estado Islámico integró el lenguaje audiovisual a sus operaciones militares. Los mártires son actores de su propio suicidio. Y son alabados en las películas, son reconocidos con rostro y nombre” (Cabral y Weber, 2020, 19:11).

Esta secuencia condensa las operaciones de Weber. Los archivos del Estado Islámico funcionan como los restos de Gosse. Aberraciones rayanas a lo impensable, como la inadecuación conceptual de los fósiles con la historia cristiana del Génesis, o la abyección de la producción audiovisual del fundamentalismo, se leen a la luz de la relación entre el registro y la percepción de lo real, pero en términos de teoría de la información. Y de allí, la recurrente pregunta que del narrador: ¿cómo separar la señal del ruido? El sublime sensorial se da ante la imposibilidad de la percepción por las magnitudes del fenómeno: cósmicas, geopolíticas, biológicas, psíquicas, sintéticas, geológicas y ecológicas.

La obra de Weber es una poética de la información, un abordaje de la indagación sobre el sublime a partir de la pregunta por cómo separar la señal del ruido. En su tesina el propio Weber la anticipa, al presentar el dilema de la racionalización de la percepción como algo vinculado a un proyecto de dominio a partir del naturalista europeo que se abruma ante experiencia sensorial en la selva: «Esa noche, frente a un siglo XIX que apenas comenzaba su efervescencia y frente al velo opaco y saturado de voces de la noche amazónica, Alexander von Humboldt se preguntó: ¿Cómo seleccionar, cómo jerarquizar, cómo clasificar una realidad tan vasta, un mundo tan ancho y ajeno?» (Weber, 2020: 6).

REFERENCIAS

Astruc, A. (30 de marzo de 1948) La cámara-stylo. El nacimiento de una nueva vanguardia. *L'Écran Français*, 144. <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/el-nacimiento-de-una-vanguardia-la-camera-stylo-alexander-astruc-1948/>

Bazin, A (1966) *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.

Berti, A. [1958] (2022) Referenciabilidad. En D. Parente, A. Berti, y C. Celis (Coords.) (2022) *Glosario de Filosofía de la técnica* (pp. 428-429). La Cebra.

Betancourt, M. (19 de septiembre de 2003) Welcome to Cyberia, *Miami Art Exchange*. https://www.michaelbetancourt.com/pdf/MAEX_Welcome_to_Cyberia_2003.pdf

Celis Bueno, C. (2019) Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial. *Barda*, 5(8), 89-106.

Conti, M. (2016). Nuevo Cine Argentino y Nuevo Cine Cordobés. Elementos contextuales de ambos fenómenos y características formales en los films representativos: *Pizza, birra, faso* y *De caravana*. *Toma Uno*, 5, 117-131.

Joler, V. y Pasquinelli, M. (2021). El Nooscopio de manifiesto. *La Fuga. Revista de Cine*, 25. <https://lafuga.cl/el-nooscopio-de-manifiesto/1053>

Koza, R. (2015) Lo pequeño no es hermoso. *Deodoro* 58, 10. <http://www.conlosojosabiertos.com/lo-pequeno-no-es-hermoso-algunas-consideraciones-sobre-el-nuevo-cine-cordobes/>

- Koza, R. (agosto 2021) El cineasta digital, *Número Cero*. <http://www.conlosojosabiertos.com/el-cineasta-digital/>
- Manovich, L. (2001). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Paidós.
- Manovich, L. (2008) El cine, arte del índice. En J. La Ferla (Comp.) *Artes y medios audiovisuales: Un estado de situación de las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas* (pp. 73-79). Aurelia Rivera.
- Russo, E. (2016) La mirada del cine en la sociedad de control. Vigilancia, *found footage* y resistencia. *Arkadin*, 5: 20-36.
- Rouvroy, A. y Berns, T. (2018). Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación? *Ecuador Debate*, 104: 124-147.
- Weber, P. (productor y director) (2018) *Fragmentos del exilio*. [Película]. Periferia Cine
- Weber, P. (2020) *Homenaje a la Obra de Philip H. Gosse*. (Trabajo Final de Licenciatura en Cine y Televisión) Facultad de Artes de Universidad Nacional de Córdoba.
- Weber, P. (director), Cabral, M. (productora), (2020) *Homenaje a la Obra de Philip Henry Gosse*. [Película]. Periferia Cine
- Weber, P. (director), Arrieta, M. E. (productora) (2021) *Luto*. [Película]. Periferia Cine.