

Análisis crítico de la violencia estetizada. Caso del colectivo Los Ingrávidos en México.

CRITICAL ANALYSIS OF AESTHETICIZED VIOLENCE. CASE OF LOS INGRÁVIDOS COLLECTIVE IN MEXICO.

ABSTRACT

This paper deals with a study of experimental cinema as a political action based on an approach to the artistic creation process of the Los Ingrávidos collective. The work analyzes the methodology approached by the group to delve into the process of creating the work *Sangre Seca* and *Trasmisión/Desencuadre*, with the aim of understanding the social and political articulation through the experimental cinema of a group that emerges in the face of situations of Live violence in Mexico City. For this, we approach a study of the image of an emotion cinema that works with archive material for the construction of counter-narratives, images that challenge the information offered by the media offering other readings. As a result of the study, we expose arguments that claim the formative power of the image to articulate alternative actions in cases of aestheticized violence.

Keywords

Experimental cinema; political cinema; mass media; aestheticization of violence; image

RESUMEN

El presente trabajo aborda un estudio del cine experimental como acción política a partir de una aproximación al proceso de creación artística del colectivo Los Ingrávidos. El trabajo analiza la metodología abordada por el colectivo para adentrarnos en el proceso de creación de la obra *Sangre Seca* y *Trasmisión/Desencuadre*, con el objetivo de comprender la articulación social y política a través del cine experimental de un colectivo que emerge ante las situaciones de violencia vividas en la ciudad de México. Para ello, nos acercamos a un estudio de la imagen de un cine de agitación que trabaja con material archivo para la construcción de contra-relatos, imágenes que desafían la información ofrecida por los medios de comunicación ofreciendo otras lecturas. Como resultado del estudio, exponemos argumentos que reclaman la potencia formadora de la imagen para articular acciones alternativas ante casos de violencia estetizada.

Palabras clave

Cine experimental; cine político; medios de comunicación; estetización de la violencia; imagen

1 INTRODUCCIÓN

Somos lo que deshabita desde la memoria. Un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar. Aquí todos somos limbo. Colectivo Los Ingrávidos, 2012¹

El presente trabajo aborda un estudio del cine experimental como acción política a partir de una aproximación al proceso de creación artística del colectivo Los Ingrávidos. El trabajo analiza la metodología abordada por el colectivo para adentrarnos en el proceso de creación de la obra *Sangre Seca y Trasmisión/Desencuadre*, con el objetivo de comprender la articulación social y política a través del cine experimental de un colectivo que emerge ante las situaciones de violencia vividas en la ciudad de México. Nos acercamos al estudio de la imagen de un cine de agitación que trabaja con material archivo para la construcción de contra-relatos, imágenes que desafían la información ofrecida por los medios de comunicación ofreciendo otras lecturas. Para ello, abordamos el estudio de la imagen en la obra de Los Ingrávidos a partir de un enfoque performativo, para analizar los mecanismos de producción artística que aborda el colectivo como posibles formas de acción política.

Los Ingrávidos es un colectivo artístico formado en el año 2011 en Tehuacán, México. El colectivo aborda prácticas basadas en el cine experimental que emplean contenidos televisivos desde la experimentación para la construcción de imágenes alternativas e imaginarios posibles. Su obra indaga acerca de la representación de la violencia a partir de la imagen como acción política. Según Miguel Errazu (2018), a través de un trabajo que pretende ser leído como una pedagogía de la imagen disidente que confronte la soberanía de la imagen gubernamental de la violencia en México. Para ello, la obra de Los Ingrávidos alude a prácticas de (re)apropiación, el empleo de materiales fílmicos y el trabajo analógico, así como el uso de material de archivo como espacio para la construcción de relatos históricos que funcionen como contra-archivos que desafían los relatos hegemónicos y discursos de poder como tentativa de construcción de una memoria (Errazu, 2018). Nos encontramos así, con un cine inspirado en el movimiento de las vanguardias del cine experimental, que trabaja, en palabras del colectivo “con un compromiso en forma y contenido contra realidades alienantes por medio de la apropiación y material de archivo, que permite situar cuándo una imagen visual o sonora se convierte en condición de un acto político”² (Los Ingrávidos, 2014). La práctica fílmica sintetiza el metraje documental con una abstracción lúdica preocupada por la necesidad de derrocar la estética audiovisual dominante de la televisión y el cine corporativista, examinando sus vínculos ideológicos con la violencia sancionada por el estado, el feminicidio y la limpieza étnica (Roberts, 2021). Así, la producción fílmica surge de la desarticulación de la gramática audiovisual ofrecida por medios de comunicación ofrecidos por el Grupo *Televisa*, a través de un cine de agitación que, según el colectivo, pone todo en trance, incluida a la cámara misma, relacionando las violencias entre sí, de modo que por el trance, la crisis o la aberración se determine una constructividad que, intervenida desde lo real, produzca audiovisiones colectivas del pueblo que falta (Los Ingrávidos, 2021). El resultado del estudio de la imagen en la obra de Los Ingrávidos nos aproxima a prácticas de arte de contexto que surgen de acciones social y políticamente articuladas (Claramonte, 2020). Las películas funcionan como argumentos que reclaman la potencia formadora de la imagen para articular posibles acciones alternativas o prácticas modales que emergen de la necesidad política del arte.

2 “MOSTRANDO EL VER”: LA IMAGEN COMO ACCIÓN POLÍTICA

En el cine político de agitación existen tres formas del pueblo: El Pueblo supuesto, el Pueblo que falta y la Población (Los Ingrávidos, 2021)

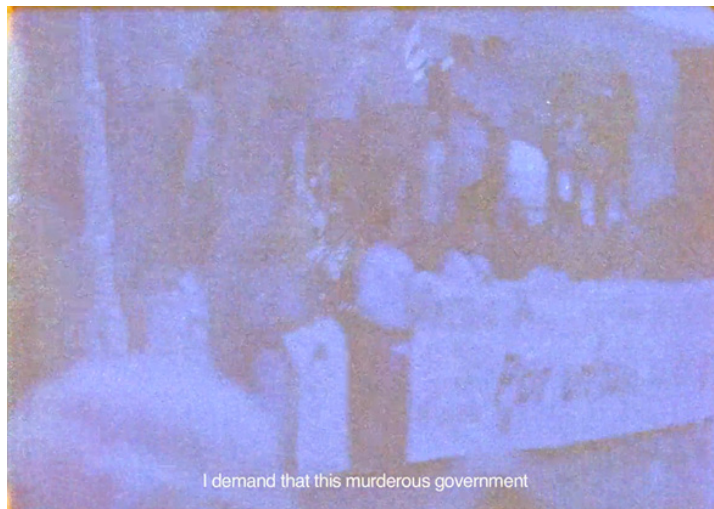


Figura 1. Fotograma de la película: *The Sun Quartet, Part 2: San Juan River* (2018). Los Ingrávidos.
Fuente: <https://vimeo.com/user15819885>

El texto aborda el estudio del proceso creativo en la obra de Los Ingrávidos con el objeto de identificar los mecanismos de producción artística que aborda el colectivo como formas posibles de acción política. Así, el marco que fundamenta el trabajo reside en el estudio de la obra *Sangre Seca* y *Transmisión/Desencuadre* por la capacidad que ofrece la imagen en ambos trabajos desde su carácter performativo, es decir, en la capacidad que tiene la imagen como formadora de nuevas realidades. Para abordar el estudio de la imagen de Los Ingrávidos nos acercamos al concepto de estética que nos propone Susan Buck-Morss (1996), como modo de relación desde la implicación política que nos ofrece la imagen en su propia enunciación. El estudio de la imagen desde un enfoque performativo, nos despertaría de esa anestesia a la alude Buck-Moors (1996) con la muerte de los sentidos que convierte el sistema cognitivo en un sistema anestésico, ante la necesidad de restaurar la perceptibilidad que aparece en esa inercia en la que los ojos han perdido su habilidad de mirar, bombardeados con impresiones fragmentarias, ven demasiado y no registran nada:

Una simultaneidad de sobre-estimulación y entumecimiento característico de la nueva organización sinestésica entendida como anestésica. La inversión dialéctica por la cual la estética cambia en un modo de ser cognitivo en contacto con la realidad a un modo de bloquear la realidad, destruye el organismo humano de responder políticamente (Buck-Moors, 1996, p. 23).

Así, Buck-Moors (1996) nos propone recuperar la perceptibilidad para implicarnos en un mundo en el que nos hacemos desde la capacidad creativa a la que hace referencia Chantal Maillard con una razón estética, para recuperar el instinto creativo que nos permite constituirnos sin fin en/con el entorno en un perpetuo suceder (Maillard, 2021). Una estetización que deviene del giro hacia la imagen o *giro pictorial*³ de W. J. T. Mitchell, que tuvo lugar a comienzos del siglo XX, y que, según Gottfried Boehm, reside en comprender la imagen desde el carácter implícito o diferencia icónica sin tener que recurrir al lenguaje verbal, es decir, sus contenidos están asociados a las modalidades de aparición (Bohem, 2011). Un cambio que trajo consigo, según Gerard Vilar, una nueva reorganización sensible del mundo (Vilar, 2006). Así, “el giro hacia la imagen adquiere plenamente sentido si podemos ver más por medio de él y cuando nos vemos en la necesidad de justificar cómo se genera sentido mudo y cómo lo experimentamos” (Bohem, 2014, p.40).

De esta manera abordamos un estudio de la obra de Los Ingrávidos, desde el carácter performativo de la imagen, así, el trabajo reflexiona sobre lo que las imágenes producen o provocan y lo que nosotros podemos hacer con ellas (Fernández-Polanco, 2012). Con ello hacemos alusión a la imagen como acción política, a un cine que, en palabras de Los Ingrávidos, nos conduce a una autonomía desde la creación y apropiación de estructuras sensoriales, perceptivas, poéticas y especulativas paralelas dentro de las estructuras existentes (Los Ingrávidos, 2021). Una imagen que emerge desde nuestro deseo de ver, como nos apela W. J. T. Mitchell (2014), con pregunta por las imágenes, “lo que la imagen despierta es nuestro deseo de ver, como Lacan podría decirlo, y es exactamente lo que no se puede mostrar. Esta impotencia es lo que le da todo el poder específico que tiene” (Mitchell, 2014, p.18). Así, el cine de Los Ingrávidos hace presente una imagen que nos mueve hacia ese deseo de ver lo que no se puede mostrar, W. J. T. Mitchell (2014), hace aquí una apelación que emerge de un encuentro intersubjetivo compuesto de deseo y de la ausencia o impotencia (Mitchell, 2014). Así, la potencia de las imágenes radicaría en su capacidad de hacer accesible lo que está ausente. “El poder de la imagen quiere decir: dejar ver, abrir los ojos o, dicho brevemente, *mostrar*” (Boehm, 2011, p. 92). Por tanto, con el cine de Los Ingrávidos nos encontraríamos ante ese *mostrar* al que alude Boehm (2011), desde la ausencia, un cine de agitación que, según Los Ingrávidos, consiste en poner todo en trance, incluida a la cámara misma, relacionando las violencias entre sí, de modo que, por el trance, la crisis o la aberración se determine una constructividad que produzca imágenes colectivas del pueblo que falta (Los Ingrávidos, 2021). Por tanto, la práctica fílmica de la obra del colectivo explora los mecanismos de producción para acercarnos a la mirada antropológica que propone Hans Belting (2015), poniendo atención a la imagen, al medio y su articulación en la imaginación de nuestros cuerpos. De esta manera, no hay imágenes que lleguen sin mediación, donde los cuerpos funcionan como un *medium* que nos hace percibir, proyectar o recordar imágenes y que también permite a nuestra imaginación censurarlas o transformarlas (Belting, 2015). El argumento de Belting propone el uso performativo de la imagen, movernos hacia un trabajo con imágenes disidentes que transgreden los mandatos de la normatividad para, como añade Soto-Calderón (2020), no tanto para hacer denuncia sino para imaginar espacios, construir una escena desde realidades inexistentes, que no tienen imagen. Por ello, el trabajo con la imagen deriva en cómo inscribir materialmente lo que no tiene espacio en la realidad (Soto-Calderón, 2020).

De esta manera, con la obra de Los Ingrávidos, como añade Martínez-Luna (2016), nos desplazamos de las dimensiones representativas y semánticas de la imagen hacia la intensificación de sus capacidades socio-técnicas de intervención, lo que implicaría un cambio

en el estatuto político, y con ello, los conceptos, categorías y estrategias que abren nuevas vías para la crítica política de y con la imagen (Martínez-Luna, 2016). Así, la potencia de la imagen reside en su capacidad formadora, desde la resistencia a la normatividad, allí donde se abre a lo singular y la capacidad de acoger lo impensable. Por tanto, el poder de las imágenes no se juega en el poder de identificación, sino en sus disposiciones, maniobras, tácticas, técnicas y funcionamientos con los que estas se desvían para abrir otros trayectos, como movimiento que nos agita (Soto-Calderón, 2020). Nos encontraríamos por tanto, ante el uso performativo de la imagen, desde el hacer con las imágenes como acción política que nos propone Sergio Martínez-Luna:

Entonces se abre un territorio de lucha política no por sus significados sino por la apropiación consciente de los modos y procesos tecno-sociales mediante los que se nos da a ver el mundo, lo que nos hacen hacer las imágenes y lo que podríamos hacer con ellas, en cuanto partes de los ensamblajes complejos entre humanos y no-humanos, entre cultura, medios y naturaleza (Martínez-Luna, 2019, p. 14).

En este sentido, el trabajo de Los Ingrávidos ofrece modos de hacer imagen frente a la escasez, se aborda la creación de formas que no habían tenido lugar antes como acción política ante un empobrecimiento de la imagen mediada (Soto-Calderón, 2020). Así, la imagen retoma la cuestión que propone Andrea Soto (2020) con un cine que abre las posibilidades hacia aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar puedan ocupar la misma imagen, desde la capacidad de alterar los repartos de la luz que asignan unos lugares de exclusión, de anonimato o estereotipo a unas determinadas formas de vida (Soto-Calderón, 2020). Por tanto, nos encontramos con un cine que trabaja desde la ausencia, de lo que no aparece en la imagen como potencia. Con ello, se propone el cambio, al que se refiere W. J. T. Mitchell, desde el énfasis al campo social de lo visual, en los procesos cotidianos de mirar a otros y ser mirado. Un complejo campo de reciprocidad visual que no es meramente subproducto de la realidad social, sino un constituyente activo de ella (Mitchell, 2014).

3 PRÁCTICAS FÍLMICAS ANTE UNA VIOLENCIA ESTETIZADA

El cine del colectivo de los Ingrávidos surge en respuesta a una situación de violencia vivida en México, en concreto, de los casos de violencia emitida por imágenes estetizadas a través de los medios de comunicación. Por imágenes estetizadas designamos a aquellas imágenes que, según Gerard Vilar “cuyo valor estético prima sobre su contenido cognitivo y normativo y hasta lo anula” (Vilar, 2006, p.9). Así, pensamos en una imagen estetizada como aquella que presenta primacía de lo estético “de la superación del contenido por la forma” (Arceo, 2020). En este sentido, el colectivo trabaja con una imagen en respuesta a la violencia estetizada emitida por los medios de comunicación. Con ello, el estudio tiene por objeto un análisis sobre los mecanismos de producción de la imagen en el cine experimental del colectivo para indagar sobre su funcionamiento como práctica modal, es decir, si de éste pueden derivar herramientas de percepción, comprensión e intervención política (Claramonte, 2020).

El colectivo Los Ingrávidos surge a finales del 2011 en México, en un contexto de guerra contra el narcotráfico que se declara en el año 2006 cuando Felipe Calderón pierde las elecciones y llega a la presidencia a través de una guerra. Nos encontramos en un momento en el que México vive las consecuencias de la implantación del neoliberalismo, junto con un importante circuito de migración a EEUU, el narcotráfico, feminicidios, etc. Así, el colectivo emerge de

una situación de violencia que se extiende por todo el país, en palabras de Los Ingrávidos, sus películas surgen en respuesta a la pregunta “¿Cómo hacer cine en un contexto de guerra? ¿cómo trabajar el testimonio? ¿cómo grabar/filmar una manifestación? El cine como modo de intervención en la realidad que nos afectaba de manera directa, ¿cómo contrarrestar esas imágenes que todo el tiempo están proliferando en los medios de comunicación tanto en la televisión como en la radio”⁴. En este sentido, su trabajo surge de la intervención que les requería la realidad de violencia que estaban viviendo. La obra de Los Ingrávidos pone el énfasis en el medio audiovisual para dar respuesta, por un lado, a la invasión de imágenes que proyectan los medios, y, por otro, a una política gubernamental invadida por el control, en una situación donde los medios de comunicación poseen el monopolio de la información. Un contexto que afecta al modo de producción de imágenes, que conjuga material fílmico de archivo con la cultura digital. Desde el inicio se empieza a pensar en el sonido, para enfatizar la importancia de la sonoridad como estrategia audiovisual, definen con el nombre de *serialismo cinético* como método de composición de la práctica audiovisual. El colectivo trabaja en formatos fotoquímicos y digitales, en formas que perturban las nociones habituales de calidad y claridad de imagen, usando dispositivos que ponen en primer plano la materialidad para amplificar las preocupaciones sociales a través del trabajo con el medio. Así, el cine interroga tanto la forma como el contenido, forjando una afinidad con los cines modernistas militantes de los años 60 y 70. Sin embargo, al describir su trabajo como *cine infrarrealista*⁵, igualmente afirman un vínculo con el cine movimiento en la poesía, fundado en la Ciudad de México en 1975 por un grupo que incluía Roberto Bolaño. Los artistas re-imaginan el objetivo declarado de aquellos jóvenes poetas en relación a la emergencia del presente. El colectivo propone un *Manifiesto* como estética:

El imperio televisión resuelve ideológicamente sus contradicciones a través de una ingente maquinaria propagandística. La estetización “neutra” de la inmediatez es el procedimiento generalizado por Televisa para formular y promover una imagen “autoconsistente”, “totalitaria” y “tradicional”. ¿De qué medios disponemos para desenmascarar la transferencia y el encubrimiento de los conflictos y las contradicciones que la inmediatez “neutralizada” implica?⁶

Los Ingrávidos trabajan con la representación de la violencia a través de un cine que destituye el sentido del discurso dominante emitido por los medios de comunicación al intervenir en su gramática con el objetivo no sólo de cuestionar la realidad política del país, sino también las convenciones del lenguaje audiovisual institucionalizado por los medios masivos de comunicación representados por Televisa a través de procesos de apropiación cinematográfica (Abril-Valdez, 2020). Para ello, trabaja sobre material de archivo para: *hacer inoperante cualquier mensaje “original” y “tradicional” a través de la inducción de distintas semiologías. Destituir el sentido de su ecolalia. Hacer ilegible el contenido preferente que su perorata habría de comunicar. Una estética generalizada por desquiciar [...]*⁷. Un cine que surge como respuesta a acontecimientos de violencia vividos en México como los feminicidios producidos en los años noventa en Ciudad Juárez con la llegada del neoliberalismo a México o los asesinatos derivados de la represión de las políticas neoliberales entre otros. Manifestaciones cinematográficas que acogen una extensa producción, entre la que encontramos el cine de apropiación, un tipo de prácticas fílmicas que trabajan a partir de contenidos de archivo procedentes, en su mayoría, de los medios de comunicación (Figura 1). El cine de Los Ingrávidos, según José Alberto Abril Valdez (2020), se aprecia como uno de los principales pilares de la transmediación, a partir de un cine de apropiación en el que se emplean recursos no sólo tecnológicos para

diseminar los contenidos y transformarlos (Abril-Valdez, 2020). Al mismo tiempo que abandona los lugares comunes de la práctica sonora para dar prioridad a sonidos inusitados, texturas sintéticas, rupturas vocales o collages que suscitan combinaciones singulares con las imágenes, estableciendo dialécticas entre lo auditivo y lo visual (Alcoz, 2013). Un sonido que proviene de la experimentación, de la aleatoriedad, la indeterminación, la revalorización del ruido y el silencio como gesto contingente entre otras, prácticas vinculadas a las artes plásticas de las segundas vanguardias artísticas como el Fluxus, pop art, el minimalismo, arte conceptual, arte procesual, la estética fragmentaria del collage a consecuencia de la hegemonía de los medios de comunicación de masas, la apropiación de materiales, la exploración de los usos de la voz al margen del lenguaje, el uso de patrones repetitivos, paisajes sonoros como cartografías de espacios, con la reivindicación de lo silente en la era del estruendo audiovisual (Alcoz, 2016). Para llegar a un cine que explora formas vinculadas al medio de comunicación y el testimonio: la radio, la televisión, la llamada telefónica, la voz, el periódico y sus vibraciones, texturas, timbres, sonoridad propia. Así, se llega a la desmaterialización de un medio de comunicación como acción política, que encontramos en su manifiesto: *Convocamos pues a la ostensible degradación de la comunicación televisiva. Ingrávidos, para hacer inoperante cualquier mensaje "original" y "tradicional" a través de la inducción de distintas semiologías. Destituir el sentido de su discurso interviniendo la gramática de su lenguaje, inocular el desentendimiento, el tartamudeo y la ecolalia. Hacer ilegible el contenido preferente que su perorata habría de comunicar*⁸.

3.1 Sangre seca

*Hoy no es día de celebración. La poesía no puede limpiar la tanta sangre derramada, pero puede hacernos confrontarla*⁹. (Los ingrávidos, México, 2017)



Figura 2. Fotograma de la película *Sangre Seca*, 2017. Los Ingrávidos.

Fuente: <https://vimeo.com/226050040>

Sangre Seca, es una obra en la que hace referencia al tiempo presente desde la emulsión de la película con la textura granular que recuerda a la sangre seca, al mismo tiempo que proyecta imágenes de las protestas del 8 de marzo de 2017 y el sonido de la voz de María Rivera que

recita un poema escrito y leído en 2012 por ella, documentando la violenta represión a mujeres manifestantes en San Salvador Atenco (2006) por parte de la policía. Según Almudena Escobar la obra puede hacer referencia a un tipo de poesía documental de Rivera, al registrar relatos experienciales de su historia personal. Su poesía no es un uso estetizado del lenguaje, sino una intervención directa y sincera que registra situaciones vividas como los atentados de Atenco, que son negadas por el gobierno o intencionalmente oscurecidas o borradas. La poesía de Rivera describe la realidad de lo sucedido al mismo tiempo que denuncia el discurso oficial¹⁰. Realizado con una película Kodachrome de 1959, según Luciana Zurita el cortometraje filma las diversas marchas que han realizado las hijas de las mujeres muertas por la violencia patriarcal y misógina. Una película experimental que juega con el color y la textura de las imágenes sin concederle a esto último una preponderancia sobre el discurso, sino más bien, un ejercicio audiovisual que refuerza la acción de resistencia y denuncia finaliza con una performance realizada por mujeres a color y en digital¹¹.

La poesía y la experimentación visual funcionan como herramientas para desmontar el discurso que legitima la violencia en México. Muestra la película del feminicidio como forma de resistencia política. La película trata sobre momentos históricos de activismo político en México que se superponen y corroen sobre la emulsión de película caducada. Así, las imágenes del Día Internacional de la Mujer en 2017 se combinan con la grabación de un poderoso discurso sobre las violentas secuelas de los disturbios civiles de 2006 en San Salvador Atenco. En *Sangre Seca*, por ejemplo, manifestaciones en el Día Internacional de la Mujer, protesta sobre la violencia de género y la misoginia, baña estas escenas en un moteado y crepitante rojo de sangre e ira. La película en sí misma funciona como aquello de lo que muestra y habla, lo vulnerable y agredido, pero resistente. En su aceptación de la imperfección técnica y su insistencia política. Trabajos sonoros de María Ribera, sobre “los muertos”, a partir de las denuncias y testimonios de la gente que aparece en los medios de comunicación. El colectivo trabaja con el audio como pieza audiovisual a partir de un manifiesto de la hegemonía audiovisual para posicionarnos ante el cine en México, a partir de la densidad sonora de la voz de María y la actualidad ante una época de políticas modernistas del capitalismo, al mismo tiempo que funciona como crítica ante un monopolio televisivo y su ingente maquinaria propagandística. Se transforman los elementos con los que trabajamos el cine, el proyector se vuelve un personaje y la destruye, al mismo tiempo que el poema de María como radiografía del país y la manera en que lo dice desde la sonoridad masiva, son elementos reformulados que funcionan como manifiesto audiovisual. Todos los elementos, imagen y sonido, trabajo con celuloide, se va articulando en la producción de la pieza. *Sangre Seca* tiene lugar en respuesta a la violación de más de 30 mujeres, surge de trasladar la violencia de una época a lo audiovisual en términos materialistas. Se expone la película como manifestación el 8 de marzo, grabando una manifestación que tuvo poca visibilidad. Cualidad de sangre seca, una de las palabras de María recita en su poema. La imagen da forma al contenido del poema desde el medio, a través del testimonio en una plaza pública.

3.2 Transmisión/Desencuadre



Figura 3. Fotograma de la película: *Transmisión/Desencuadre*, 2014. Los Ingrávidos.
Fuente: <https://vimeo.com/107530419>

Transmisión/Desencuadre (2014) es una obra que surge en respuesta a asesinato de 20 personas el 30 de junio de 2014 por militares, mexicanos en el municipio de Tlatlaya, con órdenes supuestamente, de aplicar de la ley nacional de México. La Comisión de Derechos Humanos añadió más tarde, las víctimas habían sido ejecutadas “arbitrariamente”¹². Con la obra alude a la manipulación de la información a través de una metáfora visual, el desplazamiento de una imagen de forma simbólica mientras se habla de una imagen fija, de aquello que no se ve y, sin duda, algunos consideran imposible de ver. Según Federico Windhausen, la obra invita a pensar en los contextos posibles de las imágenes (Windhausen, 2014). La imagen filmada en blanco y negro, muestra inicialmente una fotografía en la que aparecen cinco soldados, uno de ellos sostiene la bandera mexicana, podría hacer alusión a una procesión militar. La fotografía aparece sobre tierra seca y agrietada, alrededor, deambulan hormigas envolviéndola y empujándola hacia fuera del plano del cuadro, así, la imagen se va desplazando, mostrando un agujero, el centro de actividad de las hormigas. Según Windhausen (2014), el sonido proviene de dos fragmentos de audio de la conversación radiofónica, combinados con sonidos de percusión y música electrónica a modo de collage sonoro. Las voces proceden de Carmen Aristegui, periodista de *Televisa*¹³ y de José Miguel Vivanco, director de la división de las Américas de Los Derechos Humanos. Las primeras palabras pronunciadas son las de Aristegui, que anuncia en su programa de radio en español: “Estamos hablando de una imagen” y describe la fotografía de las víctimas del caso Tlatlaya que fue reproducido en el diario *La Jornada* por un criminólogo que estudió la fotografía, la periodista explica que el criminólogo alude en el texto que las víctimas no podrían haber muerto en un conflicto según los militares habían confirmado. José Miguel Vivanco, señala mediante una conexión telefónica que las fotografías están “viajando por el mundo” y que su amplia difusión se ha convertido en un factor importante en el “desmantelamiento” de la versión oficial de los hechos. Mientras Vivanco sigue comentando sobre la acogida internacional de las fotografías de los asesinados, en la que vemos a la colonia de hormigas moverse hacia su agujero. La locutora comenta que es el hecho más violento que ha pasado en México hasta ese momento desde la desaparición de 43 estudiantes y el asesinato de seis de ellos, situación que remite a las prácticas del ejército paramilitar durante la guerra sucia de los años 70, con el desollamiento de Julio César Mondragón. En la pieza aparecen diferentes formas de testimonio, desde la llamada radiofónica a *Televisa*, la radio, el periódico y la fotografía. Así, con la obra

asistimos a una hibridación de modalidades de testimonio, con un timbre, tono, sonoridad y textura específica en cada uno de ellos. Un collage sonoro que hace referencia al de los campos de concentración nazi, el texto a modo de crónica, el intertítulo, formas que dialogan con los sonidos y las imágenes.

Así, *Transmisión/Desencuadre* hace referencia a la desaparición de todos los restos de los estudiantes mezclando e integrando otro tipo de testimonio, el escrito, el de la crónica, las noticias de los primeros acontecimientos periodísticos que fueron al lugar de los hechos preguntando y tratando de articular algo que no puedes entender, cómo desaparecen y donde están 43 estudiantes, el testimonio empieza a tener derivas, desvaríos, sin sentido, contradicciones derivaciones contradictorias que las crónicas hacen eco, interesantes inconsistencias.

4 RESULTADOS

El resultado del estudio de la imagen en la obra de *Los Ingrávidos* nos aproxima a un cine como práctica modal, que surge de acciones social y políticamente articuladas (Claramonte, 2020). En este sentido, el análisis de la metodología abordada por el colectivo nos conduce a un trabajo del que podemos apropiarnos de herramientas de percepción, comprensión e intervención política. Así, con *Sangre Seca* y *Trasmisión/Desencuadre* nos encontramos con una imagen que da respuesta ante la necesidad política de un arte, que según Rancièrre, tiende a no ser más que el testimonio de la fuerza del Otro y de la catástrofe continuamente provocada por su olvido, un cine que se convierte en el centinela que vela las víctimas y la memoria. En palabras de Rancièrre, “donde la política de la forma rebelde alcanza entonces un punto en que ella también se anula. Y lo hace no ya en la archi-política de la revolución del mundo sensible, sino en la identificación del trabajo del arte con la tarea ética del testimonio en que arte y política se encuentran, una vez más, anuladas al mismo tiempo” (Rancièrre, 2005, p. 18).

Sangre Seca y *Trasmisión/Desencuadre* se convierten en un documento de resistencia, que pretende ser visto una y otra vez, en reclamo de una voz ausente. Así, nos aproximamos a diferentes formas de testimonio y la experimentación visual como herramientas para desmontar el relato que legitima el discurso oficial emitido por los medios de comunicación. Por un lado, con *Sangre Seca* encontramos la película del feminicidio como forma de resistencia, en la que se hace presente una imagen como acción política directa tanto en la forma de la propia materialidad como en el contenido conceptual de la obra. Formas de testimonio en temporalidades diferentes: el celuloide erosionado es el tiempo presente, las imágenes son de las protestas del 8 de marzo de 2017, y en la banda sonora, el poema escrito y leído en 2012 por María Rivera, para documentar la represión violenta de mujeres manifestantes en San Salvador Atenco (2006) por parte de la policía. Así la “poesía documental” de Rivera registra relatos experienciales de la historia personal. Su poesía muestra que registra situaciones históricas vividas por mujeres como los atentados de Atenco, que son negadas por el gobierno o intencionalmente oscurecidas o borradas. La poesía de Rivera aparece como testimonio de la realidad de lo sucedido al mismo tiempo que denuncia el discurso oficial. Más allá de la textura de la película, el teñido de rojo convierte el metraje en un urgente documento de protesta: la causa sangra, las imágenes, teñidas por la manifestación corpórea del sufrimiento y la muerte, la película de una manifestación. Por otro lado, *Trasmisión/Desencuadre* se convierte en la imagen de la ausencia, detrás de una imagen poética en movimiento de movilidad e inmovilidad, plenitud y vacío, encontramos las voces que abogan con fuerza por la fotografía como testimonio, afirmando su valor a través de actos de denuncia en nombre de las personas

asesinadas como forma de resistencia. El título hace alusión a la emergencia de transmitir un contra-relato a partir de la narrativa dominante como resistencia a la exhibición de imágenes de los cadáveres en medios de comunicación sensacionalistas, una trasmisión a través de “las imágenes que no vemos”. Así, el video puede verse como una extensión de su audio, desde la prominente tradición de disidencia ideológica y protesta política asociada con el nuevo cine Latinoamericano, que no sólo reivindica el metraje encontrado de la violencia estatal, sino también presenta escenas de tales abusos, pone entre paréntesis la imagen de violencia, eligiendo en lugar de mediarla a través del lenguaje (Windhausen, 2014), una película que alude a lo que queda fuera del plano del cuadro, al margen, a lo que no aparece.

5 CONCLUSIONES

Con la obra de Los Ingrávidos nos acercamos al estudio de una imagen para articular posibles acciones alternativas que emergen de la necesidad política del arte. En este sentido, destacamos las funciones discursivas y los efectos que el carácter performativo del cine experimental de Los Ingrávidos. Una imagen que pone el énfasis en la capacidad política de influir e intervenir en una escala mayor, es decir, en la capacidad de las imágenes para producir resonancias en otros contextos, así, la efectividad política del cine de Los Ingrávidos se traduce en cambios en el ámbito en el que se producen y se aplican en las normatividades que afectan a nuestras vidas (Van Dijk y Rodrigo 1999; Claramonte, 2020).

La obra de Los Ingrávidos pone de manifiesto ese “mostrar el ver” que abre la posibilidad de hacer visible lo no decible desde la performatividad de la imagen (Soto-Calderón, 2020). Nos acercamos a un cine experimental donde la movilidad social y política tiende a estetizarse mediante la intertextualidad y la transmediación, prácticas de aproximación a contenidos audiovisuales que implican poner en contacto otros contenidos, otros lenguajes y otros formatos (Abril, 2020). Así, el resultado del estudio de la imagen en la obra de Los Ingrávidos nos aproxima a prácticas de arte de contexto que surgen de acciones social y políticamente articuladas, desde la capacidad de gestar nuevos trayectos que agiten realidades no contadas, imágenes tramadas en un contexto de violencia. En este sentido, con *Sangre Seca* o *Transmisión/Desencuadre*, podemos apropiarnos de herramientas de percepción, comprensión e intervención como resistencia, desde un compromiso en forma y contenido contra realidades alienantes. La potencia de las imágenes reside en hacer accesible lo ausente, lo singular y la capacidad de acoger lo impensable del discurso oficial, alienante o hegemónico. Así, nos aproximamos al uso performativo de la imagen, para movernos hacia un trabajo con imágenes disidentes que transgreden los regímenes de normatividad. Una imagen que explora aquellas ausencias, problemas de comunicación, obstáculos, formas de expresión reprimidas, borradas, o desechadas por el relato histórico como estrategia política o de imaginar mundos posibles o de las posibilidades de mundos que podrían emerger desde lo que no pudo ser (García-Gómez, 2021). Así, nos encontramos con una necesidad de incentivar la mirada crítica a través de herramientas que promuevan la reflexión en relación a la representación, ambas películas desvelan la ilusión de realidad que es capaz de alcanzar el medio cinematográfico para acercarse, desde lo ensayístico y lo abstracto a la demostración de sus mecanismos internos, sonidos irreconocibles por su asincronía con la imagen, texturas matéricas, abstractas, vinculadas con las diferentes formas de testimonio, voces, ruidos procedentes de sintetizadores y aparatos electrónicos, y collages sonoros recortados de fuentes diversas (Alcoz, 2013).

Un cine de apropiación que pone en relación diferentes modos de hacer desde la experimentación con la imagen para la construcción de contra-relatos como acción política, testimonios de una realidad que se comporta como estructuras rizomáticas (Villaplana, 2010). El trabajo de los Ingrávidos funciona como un detonador de la violencia latente, creando un espacio político que potencia la imagen como resistencia o provocación, poniendo voz a la ausencia como contra-relato. Un discurso audiovisual que toma la cualidad matérica en el sentido de revelar la imagen como postulado (López, 2010). De este modo, se hacen posibles realidades fílmicas situadas al margen de la narración, en la exploración de formas no convencionales que expanden el significado de la representación, mediante rupturas que recuerdan continuamente la presencia del dispositivo cinematográfico desde su materialidad (Alcoz, 2013). La imagen para tratar de hacernos cargo, para luchar contra la desaparición, para no dejarlo estar. Para volver una y otra vez sobre la historia, capaz de lanzar profecías sobre su futuro (García-Gómez, 2021).

6 REFERENCIAS

Alcoz, A. (2013). Reverberaciones en celuloide: Una aproximación al sonido en el cine experimental español (1955-1979). *Arte y Políticas de Identidad*, 8, 17-31. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191641>

Alcoz, A. (2016). Imagen resonante. El sonido en el cine experimental español en Manuel Fontán del Junco, José Iges, José Luis Maire (Ed.) *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Fundación Juan March. Madrid. pp. 180-193 <https://goo.su/ytCRU7>

Alcoz, A. (2019). Radicales libres. 50 películas esenciales de cine experimental. Editorial UOC.

Abril, J. A. (2020). Intertextualidad audiovisual en prácticas estético-políticas online. El caso del Colectivo Los Ingrávidos. *Desacatos. Revista De Ciencias Sociales*, (63), 44-53. <https://doi.org/10.29340/63.2256>

Arceo Arévalo, C. A. (2020). Estetización de la violencia: reflexiones en torno a la proliferación de la imagen violenta en las sociedades actuales. http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/1641

Belting, H. (2015). Imagen, medium, cuerpo: Un nuevo acercamiento a la iconología. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, pp. 153-170. https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2015.v20.49382

Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. García-Varas (ed.) *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca. (pp. 87-106).

Boehm, G. (2014). Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen. En Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.). XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación percepción. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Buck-Moors, S. (1996). Estética e anestética: O "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. *Travesía*. 33-11. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568>

Cabrera-Amador, R. E., Vizcaino-Torres, A. M., & Cano-Brouté, M. (2020). Estética y política de la ocupación del espacio público. Una propuesta de análisis. *Arte y Políticas de Identidad*, 23(23), 163–181. <https://doi.org/10.6018/reapi.461211>

Claramonte, J. (2020). Somos lo que hacemos. Recuperado de: <https://artivismo.info/2020/07/10/somos-lo-que-hacemos/>

Errazu, M. (2018). 'No podemos hablar ya sino a través de los restos': fragmento y fantasma del 68 mexicano en el cine experimental contemporáneo. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (17), 227-246. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5132>

Errazu, M. (2018). Borrar las imágenes, las palabras, los sonidos, las voces. Sobre 2 de octubre / Lejos de Tlatelolco, de Los ingrávidos. Miguel Errazu. *Revista TOMA UNO* (6), pp. 121-140, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Fernández-Polanco, A. (2012). Usos performativos de las imágenes, Re-visiones, 2. <https://bit.ly/3plPXYO>

García-Vargas, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

García-Gómez, P. (2021). Imágenes para imaginar: La importancia de atender a los archivos. *Arte y Políticas de Identidad*, 24, 73–90. <https://doi.org/10.6018/reapi.484751>

García López, R. (2014). Jonas Mekas: poética y práctica del "cine-diario". *Escritura e Imagen*, 10, 199-212 https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2014.v10.46406

López-Ruiz, Á. (2010). Arqueología de la imagen. Historia del cine experimental en Uruguay. *Arte y Políticas de Identidad*, 3, 59–70. Recuperado de: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/117411>

López-Martín E., y Morgado Aguirre, B. (2013). Estrategias artísticas del videoarte y otras imágenes móviles en la cibercultura del siglo XXI: El caso de un Youtube intervenido e interventor. *Arte y Políticas de Identidad*, 9, 163–178. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191891>

Los Ingrávidos (2021). *Agitación, Apropiación y Trance* (24 tesis sobre lo audiovisual). La memoria MUTA _ La apropiación audiovisual en texto e imágenes <https://www.yumpu.com/es/document/read/65856891/la-memoria-muta-la-apropiacion-audiovisual-en-texto-e-imagenes>

Maillard, C. (2021). *Una razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Martínez-Luna, S. (2016). La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figurabilidad. *Escritura e Imagen*, 12, 93-111. <https://doi.org/10.5209/ESIM.54032>

Martínez-Luna, S. (2020) Ecologías de la imagen digital De la representación a la performatividad, de la interacción a la intra-acción. #Re-visiones 10/2020.

Mitchell, W.J.T. (1996). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* COCOM Press.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Roberts, J. (2021) <https://expcinema.org/site/en/events/lssf-2021-platform-colectivo-los-ingravidos>

Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Madrid: Ediciones Metales Pesados.

Villaplana Ruiz, V. (2010). Memoria colectiva y mediabiografía como transformación de los relatos culturales. *Arte y Políticas de Identidad*, 3, 87–102. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/117431>

Van Dijk, T. A. y Rodrigo M. I. (1999). *Análisis del discurso social y político*. Co-edición: Ediciones ABYA-YALA. Recuperado de: https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer&httpsredir=1&article=1414&context=abya_yala

Vilar, G. (2006). La estetización violenta de la imagen del arte contemporáneo. En *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, compilado por Valeriano Bozal, 7-22 Cuadernos de la Cátedra de Oteiza.

Windhausen, F. (2014). Deframing Evidence: A Transmission from Los ingrávidos. https://www.academia.edu/38545771/Deframing_Evidence_A_Transmission_from_Los_ingr%C3%A1vidos

NOTAS

1. Texto extraído de la plataforma PLAT: Plataforma de difusión e investigación audiovisual. <http://plat.tv/autores/colectivo-los-ingravidos>
2. Fragmento de la entrevista en Radio 5: <https://www.rtve.es/play/audios/el-cine-que-viene/cine-viene-cine-experimental-iv-abecedario-04-11-14/2846764/>
3. *The pictorial Turn*, obra publicada por W. J. T. Mitchell en 1992 para denotar un conjunto de cambios y transformaciones que está experimentando la sociedad ligadas al aumento de imágenes a comienzos del s. XX.
4. Fragmento de la conferencia impartida por Los Ingrávidos en LAV en el taller Insubordinaciones Fílmicas: <https://master-lav.com/>
5. Cine Infrarrealismo: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/02/15.pdf>
6. Fragmento extraído del Manifiesto de Los Ingrávidos: <https://proyectoidis.org/colectivo-los-ingravidos/>
7. Idem.
8. Fragmento extraído del Manifiesto de Los Ingrávidos: <https://proyectoidis.org/colectivo-los-ingravidos/>
9. Fragmento extraído de: <http://mulablanca.com/sangre-que-no-termina-de-secar/>
10. Almudena Escobar López: <https://blog.vivienayroles.fr/post/179141781644/sangre-seca-colectivo-los-ingr%C3%A1vidos-2017-from>
11. Luciana Zurita: <https://blog.vivienayroles.fr/post/179141781644/sangre-seca-colectivo-los-ingr%C3%A1vidos-2017-from>
12. Informe final del caso Tlatlaya <https://es.slideshare.net/CarlosAnguloXjUarez/informe-final-sobre-el-caso-tlatlaya>
13. Televisa es una empresa mexicana de medios de comunicación involucrada en la producción y transmisión de programas de televisión de México: <https://www.televisa.com/>