

Imágenes percusivas: notas sobre el trabajo de Los Ingrávidos

*Percussive images: notes on the
work of Los Ingrávidos*

Eduardo A. Russo

 0000-0003-4662-0961
eduardoarusso@gmail.com

Resumen

La producción audiovisual del colectivo Los Ingrávidos presenta un carácter sincrético de excepción en la escena del cine experimental contemporáneo, trazando lazos entre el activismo político, la herencia de las vanguardias del siglo anterior y la exploración artística de las nuevas medialidades. El ensayo se propone indagar uno de los rasgos fundamentales de su poética: una percusividad expandida entre las imágenes visuales y sonoras, como elemento energético decisivo de su estética del trance. Mediante el análisis de diversas piezas de una producción altamente proliferativa, desde las fases iniciales de su recorrido a momentos recientes de su trabajo, el carácter percusivo se postula como principio estructurante, no sólo de su trato con el mundo y las imágenes, sino en sus modos de vinculación con los espectadores.

Palabras clave

Cine. Política. Vanguardia.
Experimental. Trance.

Abstract

The audiovisual production of the collective Los Ingrávidos presents an exceptional syncretic character in the contemporary experimental film scene, establishing connections between political activism, the legacy of 20th-century avant-gardes, and the artistic exploration of new media forms. This essay aims to explore one of the fundamental features of their poetics: an expanded percussiveness between visual and sound images, as a decisive energetic element of their trance aesthetics. Through the analysis of various pieces from their highly prolific production, spanning from the early stages of their journey to recent moments in their work, the percussive character is proposed as a structuring principle, not only in their approach to the world and images, but also in their modes of engagement with audiences.

Keywords

*Film. Politics. Avant-garde.
Experimental. Trance.*

**No podemos hablar ya sino a través de los restos, detritus
 lumínico que destella y atraviesa las pantallas de la crueldad,
 penúltimo lenguaje válido en tiempos de guerra.**

Colectivo Los Ingrávidos

Entre mundos

Desde sus inicios en 2012, vinculado al movimiento de protesta mexicano #YoSoy132, que reclamaba por la libertad de expresión en un entorno político crecientemente opresivo, el Colectivo Los Ingrávidos, fundado en Tehuacán, (Puebla), mantiene una constante actividad que lo ha convertido en una presencia insoslayable en el ámbito del cine experimental y las artes audiovisuales en América Latina. Su producción ha trascendido su entorno inicial de intervención política y estética, esto es, el México contemporáneo, para impactar en el mundo del arte y el cinematográfico a escala global. Participaciones en festivales de cine, museos, galerías, bienales, más una sostenida difusión *online* en diversas plataformas audiovisuales, marcan una presencia constante a lo largo de la última década. A modo de ejemplo, en el momento de escribir este artículo, se observan 580 piezas subidas por el colectivo a su canal de Vimeo, lo cual brinda acabada cuenta de las dimensiones de una producción torrencial, que los ha convertido en una presencia siempre renovada en el ambiente artístico, mediático y político, en el marco de una sostenida expansión internacional. Respecto del mundo del arte, numerosos videos monocanal producidos por el colectivo están disponibles, además de en la plataforma abierta Vimeo, en sitios del mercado de las artes audiovisuales dedicados al video y cine experimental, por lo cual el creciente acceso a su obra se extiende por vías convencionales y no convencionales, entremezclando arte y activismo, *agitprop* y muestras en museos, galerías y eventos como muestras, festivales o ciclos de cine, participación en el mercado del arte y desborde de sus limitaciones habituales. A pesar de esta visibilidad de su producción, los artistas-activistas que conforman la agrupación no son conocidos: es imposible determinar la cantidad y la identidad de sus integrantes, más allá de la muy ocasional mención, en los años recientes, a algún artista o productor que interviene o colabora con ellos en el plano sonoro. Sólo una de sus miembros, Danavi

Varillas, suele participar en los eventos públicos donde se presenta su producción, y en las conversaciones públicas oficia como portavoz del grupo. El anonimato y la invisibilidad no es solo una elección, sino que es también para sus integrantes una necesaria estrategia preventiva, en un entorno donde la violencia política es una ineludible realidad cotidiana.

El nombre del colectivo fue tomado de la primera novela de la joven escritora mexicana Valeria Luiselli, publicada en 2011, que entrecruza historias de personajes cuyas existencias están signadas por el desplazamiento y la contaminación entre lenguas y culturas, entre lo tangible y lo fantasmal, entre el presente y el pasado, entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La repercusión de los sucesos ocurridos en Ayotzinapa marcó hacia 2014 el acceso del colectivo al plano internacional. La masacre de los 43 normalistas de Guerrero impactó en el itinerario de Los Ingrávidos, y se hizo presente en su esfuerzo por establecer lazos entre mundos y sostener una historia que las imágenes hegemónicas pugnan por sepultar, construyendo una suerte de contrahistoria. En uno de sus videos, *2 de octubre/ ejos de Tlatelolco* (2014), la masacre de Tlatelolco fue evocada por la voz estremecida de Elena Poniatowska, testigo de los acontecimientos, mientras que grandes planos muestran la enorme extensión de la plaza ociosa, que fue escenario de aquellos eventos, en tiempos actuales. En *2 de noviembre/Lejos de Ayotzinapa* (2017), un arrasador poema de David Huerta sobre el asesinato de los normalistas, escrito en el año de la masacre, es recitado en ocho lenguas, mientras las imágenes muestran sobreimpresiones de la vida rural de Guerrero, la tierra donde se produjo la tragedia, marcando una trayectoria circular. En esa recurrencia se juega el retorno de la muerte y de los muertos en un presente profundamente dañado por lo irresuelto.

Aunque la producción del colectivo es frecuentemente encuadrada dentro del amplio campo del cine experimental, la acción fundamental de sus piezas parece vincularse con su carácter performativo, de orden ritual. Convocar una reunión entre el mundo de los vivos y el de los muertos, hacerlos entrechocar y religar una existencia escindida y violentada, es uno de sus cometidos declarados. Pero para lograrlo, esta actividad requiere quebrar el poder de esas imágenes ciegas que cultivan el borramiento y el olvido.

Destruir la imagen del poder

La producción de *Los Ingrávidos*, en términos de su compleja poética, comporta un diálogo entre el cine político latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, el itinerario del videoarte y el cine experimental del último medio siglo, y las experiencias de la vanguardia histórica que estallaron una centuria atrás. Por otra parte, también se relaciona, mutándolas, con prácticas de *agitprop* y contrainformación sostenidas en medios electrónicos desde la radio y el video, durante las últimas décadas del siglo anterior y luego por medios digitales. Su objetivo manifiesto consiste en desarticular la gramática del cine y la televisión, en tanto orden audiovisual propuesto por el poder. A la vez de esta esfera de acción, inscripta en el orden textual de sus piezas audiovisuales, la desarticulación también es propuesta en cuanto a su circulación en los dispositivos audiovisuales dentro y fuera del mercado audiovisual del arte contemporáneo. Así es como los materiales circulan en las plataformas, disponibles para su visionado online e incluso, en algunos casos, para su descarga gratuita. La vocación colectiva, la política del anonimato lleva a que la ausencia de créditos en sus videos sea una estrategia seguida a rajatabla. Esta desarticulación de la gramática y la retórica audiovisual, de las expectativas y hábitos espectatoriales convoca a una necesaria dimensión de violencia, no convocada solamente en términos temáticos, sino en el plano formal y en el trabajo sobre la materia misma de sus piezas, a menudo explícita en los modos de consistencia de los planos visual y sonoro:

La representación hegemónica de la violencia parte de un lamentable supuesto: el sonido ha de estar subsumido a la imagen. El funesto corolario que se desprende de dicho régimen audiovisual es que el discurso sonoro oficial solo puede tener preeminencia sobre la imagen cuando se trata de hacer legible para un “espectador ideal” el “contenido real” que toda imagen supondría. A contrapelo de ese atroz supuesto, nuestras piezas parten de la heterogeneidad y la autonomía existente entre imagen visual e imagen sonora. Esta determinación es fundamental para poder elaborar las diferentes relaciones posibles entre imagen y sonido, relaciones que devienen paradójicas y que complican el dominio perceptivo del espectador (*Los Ingrávidos*, 2014).

La disyunción entre lo óptico y lo visual, las colisiones y las juntas inesperadas son parte decisiva de sus videos. En un perspicaz estudio sobre la producción del colectivo, Miguel Errazu se ha detenido en la función que el signo de barrado ocupa en muchos de sus títulos. Una barra conecta a los términos, al mismo tiempo induciendo una separación, una discontinuidad. Es la vinculación de lo discontinuo, un empalme que al mismo tiempo de conectar, manifiesta una diferencia en juego.

Los Ingrávidos no adhieren a un discurso de resistencia entendida como práctica defensiva. Saben que con la resistencia no alcanza, que es necesario contraatacar, y sostener ese contraataque con intensidad y a repetición, a lo largo del tiempo. En una entrevista sostenida en el festival de cine FICUNAM, Danavi Varillas ha destacado que las piezas audiovisuales de Los Ingrávidos no son obras aislables, sino precisamente componentes de un todo: ellas se relacionan entre sí de manera modular, configurando una suerte de constelación cambiante. Por eso no tienen créditos, sino que deben ser apreciadas en conjunto, colectivamente. Para ello, el Colectivo frecuentemente deja establecer sus lazos trazando algunos recorridos posibles en series breves o extensas. Siempre ver sus videos es parte de una experiencia en curso.

La pantalla como membrana

El serialismo cinematográfico es una marca de la producción de Los Ingrávidos y permite trazar las figuras internas de sus constelaciones, cuya amplitud abarca desde ciclos e imágenes de la mitología azteca hasta los mapas coloniales, desde las huellas de diversos genocidios hasta la hauntología, desde las cavernas del paleolítico hasta los síntomas del antropoceno. Formas y variaciones van modulando videos de corta duración, donde la repetición en el plano formal, tanto como en el del contenido, marca también los modos de irrupción de lo nuevo, como marcando un pulso, revelando latidos de lo que acecha, más que mostrarse plenamente, a través de sus imágenes.

El mismo colectivo ha caracterizado a su producción como atravesada por una percusividad determinante, lo que creemos es mucho más que un rasgo entre otros. Más bien, se trata de una condición central de su poética, donde la pantalla no solamente es concebida en sus videos como una superficie de exhibición

y al mismo tiempo una máscara de ocultamiento (que son las dos funciones fundamentales y complementarias que desde los inicios ha sabido explorar el cine como arte de lo visible y lo invisible), sino que es también, y centralmente en su poética, una membrana percusiva.

Percutir la pantalla para despertar o para inducir una conciencia alternativa a la de lo cotidiano. Romper la superficie habitual de los discursos mediáticos, desarmando la hechicería mercantil-espectacular para dejar aflorar una zona de perturbación. En uno de sus videos iniciales, *Aquelarre* (2013), el audio de un típico *talk show* de la cadena mexicana Televisa es invertido y los contertulios hablan al revés, como en los presuntos mensajes satánicos de la mitología popular, mientras las imágenes del show mediático comienzan a entreverarse, de manera jocosa y siniestra, con las pinturas negras de Goya. Lo de *Los Ingrávidos* no es denuncia ni protesta, sino que es activismo audiovisual, aunque no lo es solamente en el sentido político del término, sino en el más físico de poner en funcionamiento a un cuerpo, provocando su respuesta participativa: no sólo será cuestión, mediante el trabajo colectivo, de activar en el plano social, sino que el asunto consistirá en operar percusivamente sobre los cuerpos, activándolos a través de la imagen y el sonido. Si la imagen de las artes audiovisuales se proyecta o se plasma en una pantalla, el sonido no posee un marco propio y se proyecta sobre los cuerpos. Para expresarlo en forma tal vez rústica pero que se hace cargo de este impacto de lo sonoro en sus piezas: en lo que respecta al sonido, cada cuerpo de espectador se extiende, a partir de las pulsaciones de la pantalla, como otra superficie de proyección: ante ese impacto de una pantalla batida, tañida, resonamos a la vez como hombres y mujeres-pantalla, acusando recibo de esas pulsaciones. Más que una cuestión de mirada, las imágenes procuran tocar nuestros ojos, nuestro cuerpo y espíritu, quitando el velo que los hábitos y rutinas tienden sobre ellos.

Coloquio de los vivos y los muertos

Impresiones para una máquina de luz y sonido (2014) inspira su título en el célebre corto de Peter Tscherkassky, *Instrucciones para una máquina de luz y sonido* (2005). El corto, acaso el más citado y analizado del Colectivo en toda su trayectoria, presenta la dramática lectura pública del poema *Los muertos*,

de María Rivera, leído por su autora, que aborda la devastación de la guerra civil mexicana. No aquella de los libros de historia, sino la que, por lo general asordada en los medios nacionales, se despliega en esta misma época. Los integrantes de Los Ingrávidos plantean, respecto de *Impresiones...*, que su tarea ha consistido en “hacer padecer lo sonoro en carne propia” al celuloide. Especialmente se refieren a aquel material sometido a su destrucción ante la vista de los espectadores, perteneciente a la mítica película del cine clásico mexicano, *La perla* (1947), de Emilio Fernández. Las imágenes de aquel viejo film tiemblan, parpadean, revelan su ontología fotográfica que asoma privada de la posibilidad de ser percibidas en movimiento. Los fotogramas son progresivamente dañados, rayados, muestran su fragilidad a la vez que se les hace imposible la misión de hacer marchar a la imagen en términos de cine. Esta lucha en el seno de la imagen es monitoreada, a su vez, por el implacable, clínico registro en video. La tensión entre la imagen móvil y la fijeza del fotograma, entre lo dinámico y lo estático se va desplegando en el corto. La película de 1947 ponía en escena un drama campesino. Pero la violencia actual sobre las viejas imágenes se proyecta alegóricamente sobre su retorno en la situación contemporánea, donde codicia, miseria y sufrimiento popular se mantienen como cuestión interminable, transhistórica. Se cruzan tanto las épocas como las fronteras entre representación y sus condiciones de producción, entre ficción y realidad. Mientras las imágenes de *La perla* tiemblan, se traban, amenazan con ser destruidas por la misma maquinaria que permite su reproducción en movimiento, o por invisibles filos que las destrozan casi como garras animales, el poema de María Rivera enumera los muertos de un pueblo, procediendo por acumulación, dando cuenta de la individualidad de cada víctima y el carácter masivo de una violencia que asume una dimensión genocida. El final, devastador, luego de los nombres y las localizaciones de cada vida, resume que cada una de esas identidades se llama México.

El film de Peter Tscherkassky que inspiró el título de este corto analizaba la geometría de la violencia a través de los planos del enfrentamiento final de *The Good, the Bad and the Ugly* (1966), de Sergio Leone. Pero lo que en el austríaco era obsesivo estudio sobre la construcción ritual de una violencia ficticia, en el corto de Los Ingrávidos se convierte en un ensayo sobre la violencia ejercida sobre la imagen, que oscuramente se relaciona con la violencia, entre banal y brutal, desplegada en el plano de lo real.



Imagen 1
*Impresiones para una
máquina de luz y sonido*
(2014)

Abecedario/B (2014) vuelve sobre la cuestión de cómo representar la violencia. O más bien, de cómo encararla, hacerle frente en su manifestación no solamente en el campo de las representaciones, sino en la misma forma y la materia de las imágenes cinematográficas. Tras unos breves instantes sin imágenes, adonde se percibe solamente el intercambio de voces humanas, se escucha el inicio de un tiroteo incesante. Distintas armas de fuego, entre las que se destaca el tableteo incansable de una ametralladora, puntúan un espacio sonoro en el que, de tanto en tanto, se dejan entender algunas breves expresiones: “Allá vienen”, y más adelante: “Ahí cayó, ahí cayó”. Casi de modo rutinario y hasta cansino, como quien está comentando las alternativas de una jornada de trabajo. Mientras tanto, las imágenes de *Abecedario/B* muestran viejos fotogramas de una reunión de campesinos posando ante la cámara. Las imágenes son atacadas por la quemazón de la lámpara de proyección y las perforaciones que inequívocamente se vinculan con los balazos oídos. El material fílmico, que muestra retratos de campesinos, se quema y se deshace literalmente a balazos.



Imagen 2
Abecedario/B

La frialdad de las voces de los hombres se contrapone con algunos gritos lejanos, de animales. Pero no se trata solamente de la violencia ejercida sobre el material fílmico como una presentificación de la otra violencia social, la de la masacre interminable de la actual guerra mexicana, sino que el fílmico está rigurosamente registrado por la alta definición de una cámara digital, y es en ese formato en el que podemos verlo en proyección o en plataformas. Es preciso señalar que en la producción de *Los Ingrávidos* la clave no está en la atribución o las referencias intertextuales del *found footage*, a veces accesibles, en otras altamente crípticas, sino que su trabajo parece extraer su potencia de ciertas formas arquetípicas que atraviesan no solamente el cine mexicano sino su imaginario en forma transversal, abarcando también las imágenes electrónicas y las fotográficas, por lo cual la detención en los fotogramas, la exploración de su fijeza amenazada por el mecanismo mismo de la proyección, abre todo un drama de la imagen expuesta, en un plano anterior al de la representación de aquello fijado en el celuloide, como si se tratara de una fractura dolorosa, que deja expuesto el hueso de lo visible.

Soldadera/Percusión visual (2014), que en su mismo título ofrece una clave para comprender su ontología de las imágenes, lleva a una nueva instancia de consolidación las imágenes percusivas de *Los Ingrávidos*, ingresando en un ámbito de declarada percusión visual.



Imagen 3
Soldadera/Percusión visual
(2014)

En una disposición de cuatro pantallas verticales agrupadas a lo largo del convencional rectángulo de 16:9, *Soldadera* es iniciada con una cita de Jonas Mekas, que sólo puede sorprender a aquellos que desconozcan la amplitud de las coordenadas en que el colectivo ancla su producción. El mismo colectivo ha planteado en reiteradas ocasiones que Mekas ha sido, tanto en sus films como en sus escritos, una influencia determinante, casi un mentor en su concepción realizativa, que entabla un combate radical contra las formas hegemónicas de lo audiovisual.

Ante las imágenes de *Soldadera* no es el clásico *La perla*, unánimemente reconocida, lo que viene a la mente del espectador, sino una película bastante menos recordada, estrenada 20 años después. Pero esta vez no se encara el combate material con las imágenes de aquel film, sino que se multiplica pictóricamente la figura tradicional de las soldaderas, las mujeres de la revolución mexicana que seguían a los combatientes en sus campañas. Y las imágenes de las cuádruples soldaderas surcando el desierto son montadas con otras de la naturaleza exuberante. Flores y plantas muestran su plenitud ante la cámara, curiosamente de un modo cercano al que solía cultivar Mekas en los últimos años de su trabajo cuando enfocaba la naturaleza que lo rodeaba, en busca de sus destellos de belleza. Las imágenes florecen, mientras las palmas audibles

marcan un ritmo percusivo que mima el montaje acelerado. Mujeres y fusiles, vegetación y desierto. En su secuela *Soldadera/Modos de valor e intensidad* (2014) es la poesía de Alejandra Pizarnik la que dialoga, en el inicio y el cierre, con la música que explora justamente los elementos que designa su título, a lo largo de su transcurso que alterna una soldadera solitaria en el desierto y la colorida plenitud de los frutos entre la vegetación, arrancados por una mano anónima.

Transmisión/Desencuadre (2016), perteneciente a la serie Transmisión, compuesta por una extensa serie de videos, es una pieza clave de su producción respecto a la problemática articulación entre comunicación y arte en la experiencia audiovisual, debido al modo en que extrae de los lugares comunes del discurso mediático, especialmente del tratamiento de las noticias sobre la violencia, su materia prima. El audio de un noticiero se extiende mientras las fotos y las hormigas conviven en el plano cinematográfico. El horror es evocado por una sinécdoque que a la vez entabla relaciones entre distintos modos de la imagen técnica, como también entre campo y fuera de campo. Vemos la fotografía de una escena común de tropas en formación. Mientras las voces hablan de imágenes de una masacre oculta a nuestros sentidos, las hormigas, posiblemente esas que también devoran los cuerpos en las fosas, se llevan a la foto, dejando sólo la aridez del suelo que acaso oculta a las víctimas.



Imagen 4
Transmisión/Desencuadre
(2014)



Imagen 5
Piedra de sol (2017)

Frente a la estrategia de restricción visual que suele acompañar a la confrontación con el horror, en las ocasiones en que la imagen se orienta hacia una plenitud figurativa puede hacerlo en términos casi de celebración tanto sensorial como mítica. En *Piedra de sol* (2017) la entrañable textura visual del cine súper-8, medio por definición configurado para escrutar lo cercano hasta lo íntimo, es acompañada por sonidos de la naturaleza. Aquí las imágenes no son precisamente montadas en sentido sucesivo, sino que florecen superpuestas a lo largo de los planos, en un proceso de sobreimpresión continua. Campesinos y amapolas se suceden y se superponen, mientras una voz de mujer canta. De pronto, en el último tramo de su transcurso, la danza de las imágenes se ve interrumpida por una manifestación, mostrada solamente en términos visuales, sin sonido. Se trata de una demostración que recuerda la masacre de Tlatelolco y su eco, casi medio siglo más tarde, en el asesinato de los normalistas de Ayotzinapa.

El sonido se tensa en *Piedra de sol*, más metálico y electrónico, crispante, mientras que la suavidad de la sobreimpresión es reemplazada por el tableteo de imágenes que entrechocan. El final, donde la noche urbana dialoga con los maizales, hace de *Piedra de Sol* un poema que se abre al manifiesto en su punto culminante, para retornar a esa condición poética en su desenlace, demostrando que, para el Colectivo, poesía y política son dos caras de un mismo movimiento.

Energía de los cuerpos y materialismo chamánico

Roger Odin, desde una aproximación semiopragmática, ha estudiado detalladamente los diversos modos espectatoriales que activamos en las experiencias audiovisuales. Ha denominado a uno de ellos como *modo energético*, como una forma de proponer al espectador la posibilidad de no orientarse al seguimiento de eventos narrados, sino de “vibrar al compás de las imágenes y los sonidos” (Odin, 2022, p. 79). Bajo el modo energético, las piezas audiovisuales se estructuran en términos dinámicos antes que dramáticos. Como ejemplo masivo de este modo energético, Odin propone el vínculo establecido por los espectadores con los musicales en el cine clásico, o la relación con los videos musicales en el ámbito del audiovisual electrónico y digital. Podríamos vernos tentados a reducir este modo a esas experiencias claramente ligadas a un consumo audiovisual altamente integrado a un modo del capitalismo electrónico que, surgido en el apogeo de las culturas televisivas del fin de siglo, persevera hoy exitosamente en las plataformas digitales y la cultura de redes. Pero Los Ingrávidos subvierten los mismos códigos del video musical, y aunque escuchemos íntegro y sin alteraciones “Strange fruit” cantado por Billie Holliday en *Embrace* (2023), o el inconfundible piano de Thelonious Monk en *Drama* (2022), las experiencias parten del videoclip para arribar a una tierra incógnita, adonde música e imagen se encuentran para extrañarse mutuamente, desfamiliarizarse, como ocurre en la devastadora *Dark Age* (2021), donde las víctimas del fentanilo en los suburbios estadounidenses asoman la rigidez de sus cuerpos a través de un entretejido de formas luminosas que contrastan con la oscuridad de su condición existencial.

Tonalli (2020), inicio de una trilogía, representa un hito en la producción reciente del colectivo. En este cortometraje Los Ingrávidos usan material nuevo, principalmente basado en el registro más que en la manipulación de archivos, al que consideran, en sus propios términos, como más energético (Maceda, 2022). Las imágenes proceden de la naturaleza o surgen de las distintas iconografías culturales de aztecas y mayas. Tonalli significa en náhuatl alma animadora o fuerza vital. Esta era para los nahuas una de las formas del alma, localizada en la parte superior de la cabeza, que aportaba el vigor y la energía para el crecimiento. Tonalli también corría por la sangre. En rigor, gracias a Tonalli la sangre cobraba impulso para circular por las venas. En ese estado, el alma no era una entidad etérea, sino que más bien era como un pulso, un latido, una contracción muscular.



Imagen 6
Tonalli

La composición de las piezas audiovisuales de *Tonalli* posee rasgos de trabajo chamánico, dispuesto a establecer una suerte de comunión con su pueblo. Cabe recordar aquí que el chamán no es un sujeto apartado, diferente del cuerpo social, sino que es un componente fundamental del mismo, que hace de puente entre el mundo visible y el invisible. Convoca a un poder que lo traspasa, que no le pertenece, sino que atañe al pueblo del que forma parte. A partir de *Tonalli*, sin abandonar el sentido político de su trabajo, se advierte que desde entonces la producción de Los Ingrávidos ha profundizado más aún, si esto cabe, su ensayo audiovisual de largo aliento, inspirado de motivos mitológicos como fundamentación de una política. Al mismo tiempo, la fricción que se observa en la progresión de los trabajos de estos últimos cuatro años, atravesando las imágenes electrónicas analógicas, las imágenes digitales y las imágenes fílmicas, despliega otro tipo de choques que se producen entre la dimensión sensorial y la producción de sentido. Por momentos, los videos se acercan a un régimen abstracto y su recorrido transcurre prolongadamente en dicha dimensión, para recobrar de pronto perturbadoras instancias de figuratividad. Pero esa tarea de desmontaje y remontaje, de desintegración o recomposición de lo figurativo a través de violentar los soportes y alterar los procesos de formación de imagen en pantalla, se complementa con nuevas formas de articulación dinámica, procesual, y de busca de efectos sobre el espectador, a los que vinculan explícitamente con el logro de una posible situación de trance:

Por ello está lo que llamamos Estética del Trance, en donde ya no solo se trata de espacio y tiempo, sino de dinamismos espacio-temporales, agitaciones, torsiones, estallidos, bucles, vórtices, recursividades, sincronicidad y simultaneidad, coexistencias porosas. Una vez más la constelación traza un horizonte de legibilidad y experimentación que expresa estos dinamismos y los hace legibles momentáneamente. No importa de qué año sea una imagen o en qué época surge, siempre es posible que entre en relación con otros tiempos y detone su sincronicidad borrando con ello una persistente linealidad temporal (Colectivo Los Ingrávidos, 2020).

Es difícil agrupar una producción tan diversa y proliferante como la del colectivo. De todas maneras, recorriendo el itinerario de los últimos años, se delinean dos nítidos órdenes a lo largo de numerosas piezas: uno de ellos explora la historia y el legado del colonialismo, indaga los fantasmas de Europa extendidos sobre América. Otra línea traza sus exploraciones en las imágenes y los saberes ancestrales del continente americano, con especial minuciosidad en lo que respecta a las culturas del territorio que hoy llamamos México. El filmico, la presencia de la televisión, los recursos del video analógico y la panoplia digital concurren en un trabajo tensado entre lo abstracto y lo concreto, entre el registro y la manipulación de archivos, entre las referencias políticas, culturales y artísticas y su mismo borramiento en términos de atribución. Así afloran imágenes de Fritz Lang, de Sergei Eisenstein, de Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick, pero transformadas en una metralla. Desde el cine se convoca a un ritual que, a través del impacto estético, se despliega como un reclamo político.

La violencia en las piezas de Los Ingrávidos muchas veces ya está instalada en el mismo punto de partida del video. En otras, surge de pronto al término de un recorrido donde la experimentación con las texturas, el color o la imagen deja lugar, sorpresivamente y casi en el desenlace, a la irrupción del shock provocado por un documento visual traumático. Se trata, como hemos señalado, de una violencia que no atañe solo a la representación, sino que se verifica también en el trabajo sobre la imagen y el sonido. Implica el forzamiento de los soportes: trabajando con una vieja cámara Bolex, cargada con film súper-8 vencido, o explorando los *glitches* y el extremo pixelado en las imágenes digitales, la pantalla es el campo de batalla de una pérdida o inestable conquista de su capacidad figurativa. La materia visual intentando la estabilización de una imagen reconocible, descomponiéndose, disolviéndose en una catástrofe formal, en escombros que

son la imagen de nuestra época, según nos lo recuerda el ángel de la historia en *Angelus Novus* (2015), que comienza con la cita de los célebres pasajes de Walter Benjamin y culmina con las también célebres fotos de la tortura china del Ling Chi. No sólo escombros sino los mil trozos del prisionero desmembrado por sus verdugos. Frente a la disolución en la catástrofe, las fuerzas de la vida manifiestan su poder renovador, como en los granos de maíz de *Semillas* (2023) con su pulsátil luminosidad vegetal, o en el mundo que contempla el animal en *Coyote* (2023) que recorre el camino extático en el monte, observado por la criatura chamánica. Un camino que postula en el horizonte del espectador una dimensión de trance, a través de esa percusividad que está en el núcleo del modo energético de contacto con lo visual y lo sonoro.

Una poética del trance

Tierra en trance (2022) posee una doble existencia, como video monocal y como videoinstalación con tres pantallas, y lleva a un plano central el carácter percusivo de sus imágenes. En su versión instalativa convoca a un espectador no en reposo sino abierto a una acción, convocándolo a la danza, extendiendo el trance al cuerpo en movimiento. Por cierto, el trance de la estética del colectivo evoca en esta reveladora pieza al emblemático título de Glauber Rocha, pero allí culmina esa conexión, ya que el trance en cuestión es inducido por el articulador fundamental de su estructura: el teponaztli, el instrumento percusivo de madera que en los aztecas y los mayas servía con ductilidad como instrumento de guerra, como asistente en las ceremonias mágico-religiosas y como medio de comunicación en medio de la selva.

El teponaztli es, bajo la forma de un instrumento ancestral, una verdadera encarnación sonora de las imágenes percusivas de Los Ingrávidos. A lo largo de la historia, con diversas variedades a través de las distintas culturas que lo adoptaron, ha sido tambor de guerra, vinculación sonora a través de la espesura, y también fue un instrumento que marca el ritmo vital mediante el sostén del rito. Por último, se ha convertido en instrumento musical, diseminado a través de diversas culturas que pueblan México. No resulta aventurado pensar que la integridad de la producción del colectivo se acerque a los contornos de un inmenso, cambiante y proliferativo teponaztli audiovisual, cuyas resonancias parten de un territorio para recorrer el planeta entero, con vocación tanto política como cósmica.



Imagen 7
Tierra en trance

Las piezas de Los Ingrávidos, a través de su latido rítmico, convocan notorios efectos sinestésicos en esta búsqueda de correlaciones entre el ojo y el cosmos. En la muy reciente *Ritual* (2024), el sol, o más bien los soles estallando en pantalla, incitan a ser invadidos por la luz, hasta el deslumbramiento. La visión de un cortometraje se convierte así en una danza solar, ritual dirigido a una “consagración de la intermitencia” (Los Ingrávidos, 2023).

Hace unos años, pensando ciertos aspectos del experimentalismo audiovisual, Hito Steyerl (2016, p. 98) se interrogaba sobre un punto que viene muy al caso ante la producción de este colectivo:

¿Qué montaje podría imaginarse entre dos imágenes/elementos, que diera como resultado algo diferente a esas dos, algo entre ellas y exterior a ellas, que no representara un compromiso, sino que más bien pertenecería a un orden diferente, algo así como cuando alguien golpea con tenacidad dos piedras pulidas a fin de generar una chispa en la oscuridad? La cuestión de si esa chispa, que se podría llamar también la chispa de lo político, puede generarse o no, depende de esa articulación.



Imagen 8
Ritual (2024)

Las operaciones de *Los Ingrávidos*, extrayendo del montaje su poder percusivo, tanto óptico como acústico, entablan la lucha política y artística por multiplicar esas chispas que perforan esa oscuridad en la que persevera el drama colectivo contemporáneo.

Eduardo A. Russo es crítico e investigador en cine y artes audiovisuales. Doctor en Psicología Social. Director del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Profesor en la ENERC y en Maestría y Doctorado de FADU-UBA.

Referências

- LOS INGRÁVIDOS. “Visión chamánica. Colectivo Los Ingrávidos” 17.05.2023. Desistfilm. 2023. Disponible en: <https://desistfilm.com/vision-chamanica-colectivo-los-ingravidos/>.
- LOS INGRÁVIDOS. Noviembre 2014/Los Ingrávidos, en *Pantalla CCCB*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. 2014. Disponible en: <https://pantallaccbb.cccb.org/los-ingravidos/#interview>.

MACEDA, Luis Felipe. Tonalli, del colectivo Los Ingrávidos. Se reactiva la energía de los dioses. Imcine. Instituto Mexicano de Cinematografía. 2022. Disponible en: <https://imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=fed03726-4b5e-4653-989b-25ea525298b7>.

ODIN, Roger. *Spaces of Communication. Elements of Semiopragmatics*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.

STEYERL, Hito. La articulación de la protesta. In: VILLAPLANA RUIZ, Virginia (ed. lit.) *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo: un homenaje al cine de Chick Strand*. Consonni. 2016, p. 89-98.

Dossier recibido en marzo de 2024 y aprobado en junio de 2024.

Como citar:

RUSSO, Eduardo A. Imágenes percusivas: notas sobre el trabajo de Los Ingrávidos. Dossier La vida obstinada de las imágenes. Experimentación y montaje entre cine y artes visuales. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 268-286, mar.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>