

## Configuración y desconfiguración de la imagen

Por Laura Guaque

*Doce cuadros de relación* (2020).  
Dirección: Los Ingrávidos



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

*Los Ingrávidos*

**L**a representación de la violencia es lugar recurrente en la obra de Los Ingrávidos, en cuya indagación y exploración emergen ciertas narrativas y estéticas que tienen como objetivo desestructurar paradigmas y conceptos arraigados his-

tóricamente, configurándose en una invitación al diálogo político desde la práctica artística del documental experimental. En *Doce Cuadros de Relación*, se plantean diversas interpolaciones y extrapolaciones en torno a la documentación del 12 de octubre, en procura de instigar la semiótica de la conquista, al establecer y poner en movimiento diferentes relaciones entre puntos de vista aparentemente distantes.

Compuesta por doce cuadros y un *post scriptum*, la obra plantea una serie de trayectos referidos a la carga implícita en este hecho histórico que, atravesado por múltiples signos, es capaz de hacerse cercano, de documentarse vivo. A través de tres horizontes: las imágenes como representación de la conquista, desde la lectura del mundo del siglo XXI, el retrato de la enfermedad, de la exterminación y de la miseria, y el reflejo de la masacre en la tierra, la tierra por la que entierran, la tierra como espejo del devenir insano que se reproduce cual pandemia; *Los Ingrávidos* documentan la espacialidad del archivo, su configuración literaria, plástica, fotográfica y audiovisual, el cuerpo, el territorio, cuya representación artística y sagrada aún es masacrada, el dolor, y su diálogo con la contemporaneidad.

De acuerdo con lo anterior, la multiplicidad narrativa y estética, proyectada en el documental, tiene como objetivo la colisión de la mirada, a propósito del carácter neutral impuesto históricamente frente a la matanza cultural que destilan el proceso de colonización y, su consecuente movimiento, la interpretación capitalista de la humanidad y del mundo. La saturación del ojo y la descolocación del discurso oficial, remiten a una crítica directa respecto de la “audiovisualización” gubernamental, cuyo imperio de imágenes rige el carácter apolítico del pueblo. La reapropiación, transgresión y transfiguración de la semiología discursiva del estado, revelada en el carácter inalterado de imágenes de alta definición cuidadosamente diseñadas de forma impermeable frente a la memoria histórica de territorios y poblaciones, así como de declaraciones falsamente objetivas e incapaces de asir la complejidad de la historia, propende por una instigación de la mirada, documento del devenir coyuntural que nos habita.

El primer cuadro *Transmisión/Archivo de Indias*, explora la condición espacial que determina el imaginario del suceso histórico invocado: la arquitectura documenta la interpretación privilegiada en el tiempo, que se proyecta desde la claustrofobia de la atmósfera museística. La plástica de la pintura es puesta en relación aquí junto con una primera alusión al retrato de la guerra, explorado desde la

- **Configuración y desconfiguración de la imagen**

fotografía y la escultura. A través del uso de primeros planos y planos generales, el movimiento de cámara invita a una indagación subjetiva del espacio, cuya profundidad de campo interroga la estructura del archivo, presentada desde la sonoridad de la fatiga, de las pulsaciones que se aceleran frente al encierro y el horror cuidadosamente clasificado y limpiamente presentado.

De forma muy cercana se proyecta *Hernán*, segundo cuadro de la obra. Nuevamente la arquitectura del espacio simbólico es documentada junto con el lenguaje de la plástica. A través de la sobre posición de estos, se posibilita la analogía de la disyuntiva cultural. El blanco y negro es protagonista en ambos cuadros, sin embargo, la sonoridad de *Hernán* establece una constelación en torno al tiempo que va y viene, el futuro como el pasado se figuran campo de batalla. *Cortes*, tercer cuadro de la obra, plantea nuevamente la necesidad de documentar los rostros de la masacre que se hace carne de forma inicial, precisamente con la figura de Hernán Cortes, símbolo de esta indagación que tomará forma hacia la mitad del documental. El tono poético y visceral con que se da inicio a la personificación de la conquista, se hace múltiple a través de la documentación del cuerpo radiográfico y anatómico devorado por el fuego, por la brutalidad del conquistador.

A lo anterior responde *Coronación*, que figura como cuarto cuadro de la obra. La reapropiación del archivo histórico se pone en paralelo con la representación de la miseria, que se hace fango y agua de cadáver, de allí la sonoridad de la mosca que irrumpe el discurso. Los colores e impecabilidad de los protocolos monárquicos contrastan con el hambre masiva, el analfabetismo, la humildad de quienes adoran y la locura de quienes no creen en Dios. La corona se proyecta como cumbre de la enfermedad, imagen cadavérica que pudre y se pudre. Frente a este panorama se presenta el quinto cuadro: *Transmisión/Moctezuma 1519*. “Somos Mexicanos” funciona como grito de afirmación y desprecio frente a la corona, representada a través de memorias de guerra: el cuerpo desmembrado, el cielo ametrallado, el dolor, son los tópicos que se abordan desde la imagen del archivo audiovisual, confrontado por las declaraciones de Moctezuma. Frente a la coronación y su falsedad, se impone el testimonio sagrado de “los cuerpos que no aparecen, que nadie quiere nombrar.”

Los siguientes tres cuadros abordan de forma específica la construcción y esbozo del rostro de la aniquilación: *El ángel exterminador* provee al espectador de una nueva referencia, Pánfilo de Narváez, personificación de la conquista desde

su analogía con la epidemia que desciende del cielo español, del cielo cristiano que satura el territorio. Nuevamente una aproximación a la actualidad pandémica del mundo: la ciudad, sus rostros, sus estructuras, su movimiento, su dolor, su soledad, vistas desde la altura de la corona, el cielo de la enfermedad. Así mismo, *El dorado* se proyecta desde la expansión del fuego y de la enfermedad. La configuración sagrada del territorio se confronta con el móvil de la masacre, la saturación del color que lleva a la incomodidad de la mirada se pregunta por el oro y se resuelve en la afirmación del capitalismo como la pandemia que no ha dejado de reproducirse. La sonoridad de guerra, de industrialización y menoscabo de la tierra, reafirman la sociedad colonizadora del mito, del dorado, rostro enfermo del colonizador: ¡“...lo que tomaban a vida, mataban a tormentos...”!

Finalmente, *Numbers* lleva el retrato de la destrucción a su máxima expresión. Con referencias claras al lugar del relato histórico, caso específico del Museo del Prado, los rostros de la conquista se documentan gélidos, su espacialidad museística y fría no logra despejar la náusea que representan, el carácter abominable de la masacre no puede ser soslayado de las imágenes.

Luego de confrontar la espacialidad de la memoria, y los rostros inevitables del aniquilamiento y el exterminio, *Los Ingrávidos* proyectan el desgarramiento de la tierra, como lugar de llegada en el devenir histórico de la interpretación colonizadora de la conquista, así como del capitalismo: “y era nuestra herencia una red de agujeros”. En *La visión de Anahuac*, la ciudad arde entre el caos y la enfermedad, la sonoridad de las ambulancias pulula como la destrucción, y todo se quema en el pueblo mexicana, situado entre las aguas. La visión es violenta y dolorosa, y, sobre todo, contemporánea. Los vestigios de la masacre aún son grandes estructuras en un mundo sin memoria, un mundo vestido de fuego, de rojo, bajo la inmensidad de un cielo negro que no parece estar viendo.

En este mismo horizonte se presenta *Nos han dado la tierra*, “tanta y tamaña tierra para nada”. La poética del entierro se hace sonoridad, mientras las imágenes nos presentan la muerte, protagonista del imaginario colectivo mexicano, y pieza fundamental en la consolidación del mundo colonial que aún nos instiga. *La tumba*, imposibilidad del habla, retrato y memoria del dolor, es la tierra que nos han dado: “¿A quién ya de nosotros el exceso de quemas, de peligros y destierro no toca, y no ha cansado el gran proceso?”. “Agua no hay en esta tierra”, pero el fuego aun arde.

- **Configuración y desconfiguración de la imagen**

El último cuadro, *Itzcóatl*, la serpiente de obsidiana, se proyecta como imagen volcánica que afirma el carácter vivo de la tierra. La tierra nativa, sus colores y formas son proyectados desde un tetráptico que se dibuja en la pantalla, cuyo movimiento y velocidad, acompañados de una sonoridad de percusión, funcionan como expresión de la naturaleza, expresión del carácter guerrero del pueblo mexicana, que aun sobrevive a la masacre implicada en el acontecimiento del 12 de octubre, documentado aquí desde un lenguaje narrativo y estético que pone en cuestión el abordaje oficial a la memoria que nos determina, a su vez que sobrepasa la mera compilación de crónicas y análisis sobre el mismo, constituyéndose en una declaración política, artística y crítica, respecto de la documentación del devenir histórico de los llamados pueblos americanos y su reiterada masacre, exterminio operante en nuestros días: “Sobre la desecación de un lago”.

Doce cuadros de relación se presenta, entonces, como un trance, una alteración de los sentidos y la memoria que des-configura las imágenes y discursos normalizados y reproducidos en el tiempo, presentando una carencia de reconciliación entre estos relatos, reflejada en la condición experimental de la obra, su tratamiento del archivo, su creación permanente de relaciones entre elementos y perspectivas que no se reconcilian, pero si ofrecen un horizonte integral del suceso histórico, y del proceso de su documentación.