

“Sangre y ruido”: archivo de violencia en la memoria corporal*

Hanner Iván Sánchez de Alba**

[RESUMEN]

En la *performance* titulada *Sangre y ruido*, busqué exponer la potencia de mi cuerpo para devenir un archivo vivo de registros de violencia acumulados en la memoria, capaz de desplegarse en un bucle de movimientos impregnados con esa potencia que, a su vez, devienen signos con el simple estar-ahí de la carne animada. La violencia institucional contra los cuerpos, que ha sido documentada históricamente y alrededor del mundo entero, siempre ha producido una fuerte impresión en mí por su posibilidad de ser silenciosa, discreta, y porque muchas veces me he encontrado en situaciones cotidianas, intrascendentes, en las que me he sentido violentado silenciosamente sin poder defenderme, pero sin saber claramente el origen de esa violencia (¿de cuánta violencia y de qué tipo de violencia ha sido víctima mi propio cuerpo?). Me convencí de que nunca encontraría la respuesta a ese interrogante, o ya no me interesaba, por lo que surgió otro interrogante: ¿se puede reflexionar sobre la violencia oculta que puede recibir un cuerpo en su vida, precisamente, a través de la contemplación de ese cuerpo y de sus movimientos? Cuando decidí que, a partir de ese pensamiento realizaría una acción artística, el cuerpo con el que ensayaría para encontrar respuestas sería el mío propio. Durante la *performance*, toda mi vida pasa frente a mí en esos instantes, y aparece la violencia oculta que se ha infligido y que yo mismo he infligido a mi propio ser, al dirigir el desplazamiento de mi cuerpo hacia los caminos que conducen a los ideales fijados por el sistema social en el que nací, el cual está orientado por modelos de sexualidad, masculinidad, éxito, bienestar, comunidad, entre otros, con los que muchas veces no he estado o no estoy de acuerdo o que rechazo rotundamente. En la acción, mi cuerpo (que en ese preciso momento se convierte en un “mueble” de archivo móvil hecho de carne y hueso) busca saciar otra de las urgencias de este trabajo: desvelar la delicada tensión que surge cuando nos disponemos a catalogar un movimiento, acción o reacción de un cuerpo contra otro cuerpo o contra él mismo como violentos, porque no siempre es clara la relación entre la fuerza con que se ejecuta el movimiento y la presencia o ausencia de violencia en las intenciones que llevaron a la ejecución de dicho movimiento con fuerza, de modo que, basado en extensas retroalimentaciones de espectadores de mi cuerpo en la acción durante los laboratorios previos y la muestra de la *performance*, siento que esa tensión sí se hace evidente ante quien contempla *Sangre y ruido*, y, según los hallazgos realizados durante estas acciones, creo que sí se puede reflexionar sobre la violencia a través de la contemplación del movimiento en el cuerpo.

Palabras clave: cuerpo, archivo, memoria, violencia.

doi.10.11144/javeriana.mavae16-1.syra

Fecha de recepción: 29 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2020

Disponible en línea: 1 de enero de 2021

* Artículo de investigación producto del laboratorio estético emprendido dentro de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, en convenio con la Universidad del Atlántico y la Universidad Nacional de Colombia.

** Profesional en Dirección y Producción de Radio y TV por la Universidad Autónoma del Caribe y magíster interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas por la Universidad Nacional de Colombia. ORCID: 0000-0003-2761-6502. Correo electrónico: hannerivansd@gmail.com



CÓMO CITAR:

Sánchez de Alba, Hanner Iván. 2021. “Sangre y ruido”: archivo de violencia en la memoria corporal”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (1): 84-103. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.syra>

“Blood and Noise”: An Archive of Violence in the Body’s Memory

“Sangue e barulho”: arquivo da violência na memória corporal

[ABSTRACT]

In the performance entitled *Blood and Noise*, I sought to expose the power of my body to become a living archive of accumulated records of violence in memory, capable of unfolding in a loop of movements impregnated with that power, which, in turn, become signs with the simple being-there of the animated flesh. Institutional violence against bodies, which has been documented historically and around the world, has always made a strong impression on me because of its possibility of being silent, discrete, and because many times I have found myself in everyday, trivial situations in which I have felt silently violated without being able to defend myself, but without knowing clearly the origin of that violence (of how much violence and what kind of violence has my own body been a victim of?). I became convinced that I would never find the answer to that question, or I was no longer interested, and thus another question arose: Can one reflect on the hidden violence that a body can receive in its life, precisely through the contemplation of that body and its movements? When I decided that, based on that thought, I would perform an artistic action, the body with which I would rehearse to find answers would be my own. During the performance, my entire life flashes before my life in those moments, and the hidden violence that has been inflicted and that I myself have inflicted on my own being appears, by directing the displacement of my body towards the paths that lead to the ideals set by the social system in which I was born, which is oriented by models of sexuality, masculinity, success, well-being, community, among others, with which I have often disagreed or disagree with, or that I reject outright. In the action, my body (which at that precise moment becomes a mobile archive “furniture” made of flesh and bone) seeks to satiate another of the urgencies of this work: to reveal the delicate tension that arises when we prepare to catalogue a movement, action or reaction of a body against another body or against itself as violent, because the relationship between the force with which the movement is executed and the presence or absence of violence in the intentions that led to the execution of said movement with force is not always clear, so, based on extensive feedback from spectators of my body in action during the previous laboratories and the performance show, I feel that this tension does become evident to those who watch *Blood and Noise*, and according to the findings made during these actions, I believe that it is possible to reflect on violence by watching the movement of the body.

Keywords: body, archive, memory, violence.

[RESUMO]

Na *performance* intitulada *Sangue e barulho*, procurei expor a potência do meu corpo para transformá-lo em um arquivo vivo de registros de violência acumulados na memória, capaz de se desdobrar em um ciclo de movimentos impregnados dessa potência que, por sua vez, se tornam sinais com o simples estar-aí da carne animada. A violência institucional contra os corpos, que tem sido documentada historicamente e em todo o mundo, sempre me impressionou fortemente pela sua possibilidade de ser silenciosa, discreta e porque muitas vezes me encontrei em situações cotidianas intrascedentes, nas que me senti violentado silenciosamente sem poder me defender, mas sem saber claramente a origem dessa violência (de quanta violência e de que tipo de violência meu próprio corpo já foi vítima?). Eu me convenci de que nunca encontraria a resposta para essa pergunta, ou ela já não me interessava mais, então outra pergunta surgiu: é possível refletir sobre a violência oculta que um corpo pode receber em sua vida, justamente, por meio da contemplação desse corpo e de seus movimentos? Quando decidi que, partindo desse pensamento, faria uma ação artística, o corpo com o qual iria ensaiar para encontrar respostas seria o meu mesmo. Durante a *performance*, toda a minha vida passa diante de mim nesses momentos, e aparece a violência oculta que foi infligida e que eu mesmo infligi ao meu próprio ser, ao dirigir o deslocamento do meu corpo para os caminhos que conduzem aos ideais traçados pelo sistema social em que nasci, o qual é guiado por modelos de sexualidade, masculinidade, sucesso, bem-estar, comunidade, entre outros, com os quais muitas vezes não estive ou não estou de acordo ou que rejeito completamente. Na ação, o meu corpo (que nesse preciso momento se transforma em um “móvel” de arquivo móvel feito de carne e osso) busca saciar outra das urgências deste trabalho: revelar a delicada tensão que surge quando nos dispomos a catalogar um movimento, ação ou reação de um corpo contra outro corpo ou contra si mesmo como violentos, porque nem sempre é clara a relação entre a força com a qual se executa o movimento e a presença ou ausência de violência nas intenções que levaram à execução desse movimento com força, de modo que, com base no extenso feedback de espectadores do meu corpo em ação durante os laboratórios anteriores e na amostra de *performance*, sinto que essa tensão sim faz-se evidente para quem contempla *Sangue e barulho* e, de acordo com as descobertas feitas durante essas ações acredito que sim seja possível refletir sobre a violência por meio da contemplação do movimento no corpo.

Palavras-chave: corpo, arquivo, memória, violência.

Introducción

Mi creación artística busca habitar y escudriñar en la tensión que generan en el espíritu humano sus movimientos eróticos, mientras el cuerpo está expuesto a requerimientos agotadores en su entorno cotidiano (Bataille 2007). Es en medio de esta disyuntiva en la que esta *performance* puede interrogar al espectador la posibilidad de imaginar y articular nuevos ámbitos de autonomía y subjetivación, así como modos alternativos de relación con lo vivo.

Violence in human affairs is much more closely connected with the idea of violation than with the idea of force. What is fundamental about violence is that a person is violated. And if one immediately senses the truth of that statement, it must be because a person has certain rights which are undeniably, indissolubly, connected with being a person. La violencia en los asuntos humanos es conectada más de cerca con la idea de violación que con la idea de fuerza (Lo que es fundamental en la violencia es que la persona es violada, y si uno percibe inmediatamente verdad en esta frase, debe ser porque toda persona tiene ciertos derechos innegables e indisolubles que están conectados con el hecho de ser una persona. (Garver 1968, 819-822)

La violencia institucional contra los cuerpos, que ha sido documentada históricamente y alrededor del mundo entero, siempre ha producido una fuerte impresión en mí por su posibilidad de ser silenciosa, discreta, y porque muchas veces me he encontrado en situaciones cotidianas, intrascendentes, en las que me he sentido violentado silenciosamente sin poder defenderme, pero sin saber claramente el origen de esa violencia; también caigo en la cuenta de que a pesar de todo soy una persona relativamente, más o menos, privilegiada en ese sentido. Hablando del tema, un día que no tenía nada que hacer, por algún motivo que no recuerdo, me pregunté ¿de cuánta violencia y de qué tipo de violencia ha sido víctima mi propio cuerpo? Al día siguiente, me convencí de que nunca encontraría la respuesta a ese interrogante, o ya no me interesaba, porque recordé que mi nacionalidad es colombiana y que, como se diría en la jerga de la capital del país, aquí se habla ¡harto! de violencias peores; incluso, hay un periodo en la historia nacional al que se le conoce así, como la Violencia (Jaramillo, 2012). Sin embargo, convencido de lo inútil de mi propósito, surgió otro interrogante o, más bien, otra forma del anterior: ¿se puede reflexionar sobre la violencia oculta que puede recibir un cuerpo en su vida, precisamente, a través de la contemplación de ese cuerpo y de sus movimientos? Cuando decidí que, a partir de ese pensamiento realizaría una acción artística, el cuerpo con el que ensayaría para encontrar respuestas sería el mío propio.

Por eso, en este trabajo quería probarme a mí mismo que la violencia contra un cuerpo, por muy encubierta o silenciosa que haya sido la manera en que fue perpetrada por su/s autor/es, alguno o varios rastros (a los que llamo registros) debieron quedar grabados en algún rincón de ese cuerpo, y que ese reflejo de la mente se puede trasladar al músculo, a la carne, para emplearse ambos como materia de trabajo en mi acción y para enunciar mi incomodidad y al mismo tiempo dejar nuevos rastros (registros) en el cuerpo de cada uno de los que la contemplara; esto último es mi deseo para darle sentido a la inversión de energía y tiempo que se requiere.

Como trasladé mi pregunta a mi propio cuerpo, debí iniciar o propiciar periodos de intensa escucha y activación de mi sensibilidad hacia mi propio cuerpo y hacia la memoria recóndita de ese cuerpo. Después de descartar como insumos (por inexistentes) los registros físicos que hubieran podido permanecer visibles en mi piel, dígame hematomas, cicatrices y otro tipo de marcas de violencia contra mi cuerpo, la *performance* se aprovisionó de aquellos que no se ven, pero que siento que están fijos, como huellas, en el fondo de mi psique, desde donde afectan el origen y desarrollo de cualquiera de mis movimientos, instintivos o voluntarios, con los que me desplazo por el mundo.

Así es como mi mente en medio de la acción artística escarba y encuentra esos registros que pasan fácilmente o completamente desapercibidos para mí mismo y para la vista del observador, y que son producto de fenómenos violentos silenciosos, por tanto, difíciles de recordar, como la opresión, el sometimiento, la discriminación y la exclusión o el trato desigual en la sociedad que hayan podido tener lugar en el tiempo y el espacio, y que hubieran podido devenir reconocibles en mi cuerpo, a través de sus posturas más recurrentes y los sentimientos que poses y gestos evocan, sus maneras, algún tic, sus gustos, dolores y molestias, angustias, rabias, en fin, sus movimientos.

Violence often involves physical force, and the association with violence is very close: in many contexts the words become synonyms. An obvious instance is the reference to a violent storm of great force. But in human affairs violence and force cannot be equated. Force without violence is often used on a person's body. (La violencia a menudo involucra la fuerza física, y la asociación de fuerza con violencia es bastante recurrente: en varios contextos, estas palabras se convierten en sinónimos. Un ejemplo obvio es la referencia a una tormenta violenta como una tormenta de gran fuerza. Pero en asuntos humanos violencia y fuerza no pueden ser equiparados. La fuerza sin violencia es a menudo usada sobre el cuerpo de las personas. (Garver 1968, 819-822)

Inmerso en todo este estímulo mental, durante la *performance* toda mi vida pasa frente a mí en esos instantes y aparece la violencia oculta que se ha infligido y que yo mismo he infligido a mi propio ser al dirigir el desplazamiento de mi cuerpo hacia los caminos que conducen a los ideales fijados por el sistema social en el que nací, el cual está orientado por modelos de sexualidad, masculinidad, éxito, bienestar, comunidad, entre otros, con los que muchas veces no he estado o no estoy de acuerdo o que rechazo rotundamente.

La mente sigue en su revoloteo y dejo a mi cuerpo llevarse por una improvisación coreográfica de movimientos embriagados de la rabia despertada por el proceso introspectivo que hago de rememoración de actos violentos hacia mi integridad como persona, movimientos impregnados también de la ironía y la sátira que pueden surgir del resentimiento. Ante esa carga semántica, consideré que las claves visuales y sensitivas de la *performance* estarían inspiradas en imaginarios populares de dispositivos culturales que coinciden o chocan entre sí al banalizar o mistificar el uso de la fuerza contra el cuerpo para infligir dolor o placer, como las categorías pornográficas homoeróticas etiquetadas como *hard-core*, *bondage* y sadomasoquismo, o las penitencias físicas y autoflagelaciones presentes en varias tradiciones religiosas alrededor del planeta.

Imbuida en lo más profundo del orden heteronormativo, estructural en cualquiera de las formas del patriarcado en su larguísima historia, las diversas manifestaciones de la violencia están íntimamente ligadas al mantenimiento de la jerarquía de los sexos, y como explica Bourdieu (2000) naturalizadas, ahistorizadas y, por tanto, desapercibidas, excepto en sus devastadores efectos individuales. De acuerdo con Michel Foucault (Foucault 1995, 1996), la violencia forma parte del régimen biopolítico moderno, gobernador y artífice no solo de nuestra muerte, sino también de nuestra vida, actuando como productor y reproductor de corporeidades y discursos. La violencia no es solo (ni fundamentalmente) destructiva, sino también constructiva: está en el origen mismo de nuestros cuerpos y sus relaciones, de nuestras formas de comportamiento social, sexual y laboral, en un grado tan intenso que resulta imperceptible y lo que es peor, altamente tolerado. (Ruido 2015)

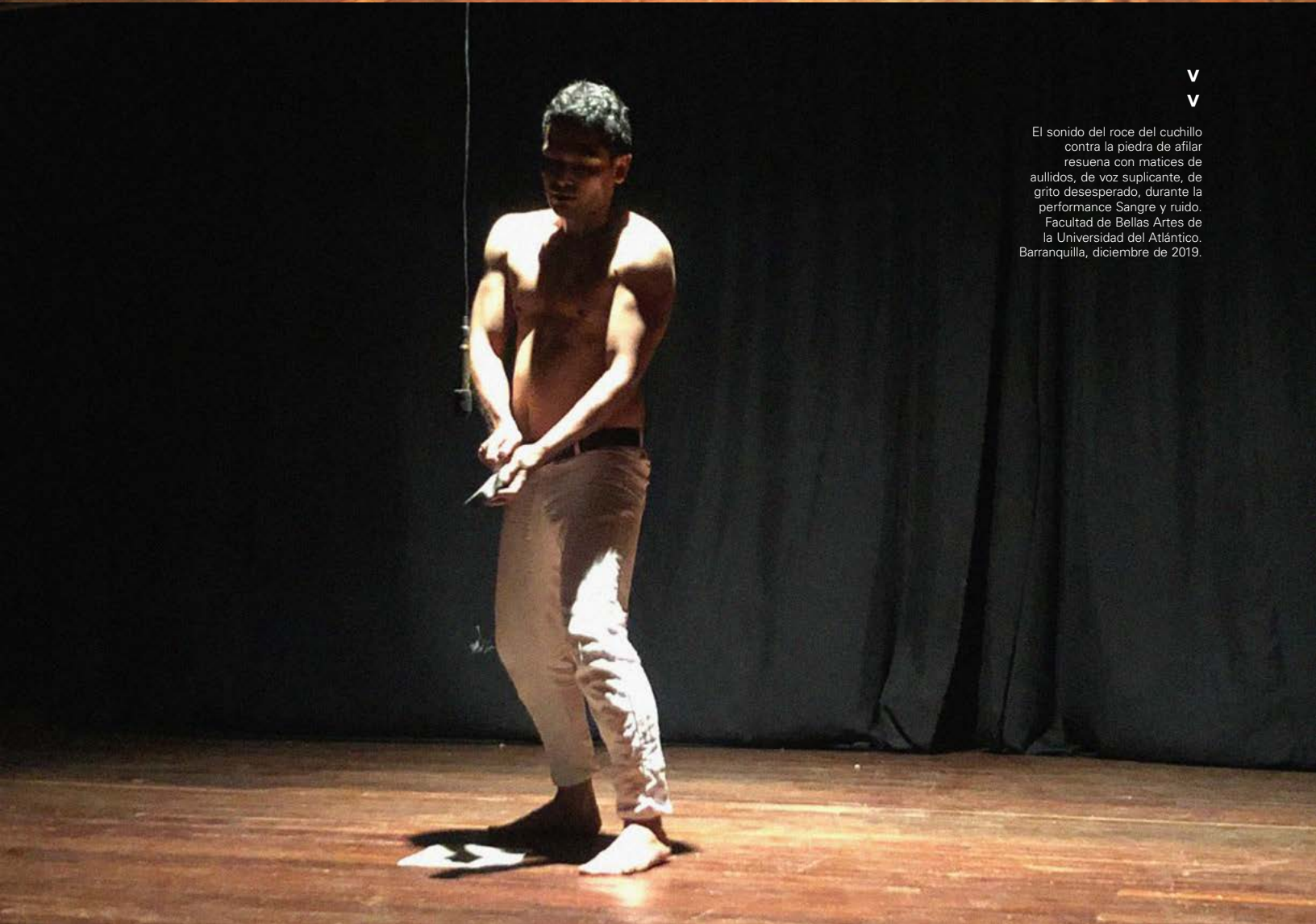
En la acción, mi cuerpo (que en ese preciso momento se convierte en un “mueble” de archivo móvil hecho de carne y hueso) busca saciar otra de las urgencias de este trabajo: desvelar la delicada tensión que surge cuando nos disponemos a catalogar un movimiento, acción o reacción de un cuerpo contra otro o contra él mismo como violentos, porque no siempre es clara la relación entre la fuerza con que se ejecuta el movimiento y la presencia o ausencia de violencia en las intenciones que llevaron a la ejecución de dicho movimiento con fuerza, de modo que, basado en extensas retroalimentaciones de espectadores de mi cuerpo en la acción durante los laboratorios previos y la muestra de la *performance*, siento que esa tensión sí se hace evidente ante quien contempla *Sangre y ruido* (se adjuntará link a un próximo nuevo registro de la *performance*).

Las palabras que componen el título de la *performance* tienen una relación directa con mi biografía, pues el proceso de investigación y laboratorios que antecedió a la *performance* consistió en trazar vasos comunicantes entre mis interrogantes personales como artista interdisciplinar (la violencia silenciosa contra cuerpos vulnerables porque desafían o no modelos sociales establecidos cultural o políticamente) y una arqueología de la memoria alrededor de los primeros años de mi nacimiento, la cual se expuso de manera previa al público asistente a la muestra final, compuesta por piezas con hechos noticiosos impresos, fotografías y objetos personales. Ambos elementos, progresivamente, revelaron los dos principales materiales de trabajo conceptual en esta creación, los cuales son un lugar y una máquina que se localizaban a una esquina de distancia de mi casa familiar en el municipio de Soledad, en el departamento del Atlántico: uno es el matadero público del pueblo y el otro un reconocido picó (esas potentes bestias electrónicas de sonido, populares entre las barriadas de la Costa Caribe desde la década de los sesenta).

El matadero y el picó, para mis nostalgias y alegrías, llenaron las calles de mi barrio y mis recuerdos infantiles de *sangre y ruido*; los recuerdos con ese filtro pintoresco de los pueblos del norte de Colombia, aupado por la obra de García Márquez, y al que yo llamo la tristeza alegre. Ambos elementos se despertaron en mi mente con la primera bocanada de recuerdos que inhalaba en los ejercicios físicos, de lectura, de escucha colectiva, de escritura, de visitas y recolección de archivos, previos a la ejecución de la *performance*, y se incorporaron en mi narrativa como dos monumentos en los que transcurrían, por un lado, la matanza para obtener carne y, por el otro, la reproducción de sonido a altísimos decibeles de volumen en zonas urbanas, constituyéndose en dos escenarios en los que, ante la evidencia del uso de la fuerza de un cuerpo sobre otro (u otros) cuerpos (un matarife tiene que matar a una vaca y un *disc jockey* debe accionar sonido a niveles extraordinarios), se normalizan varios tipos de violencia, al ser asimilados en la población en la que ejercen influencia como la solución a necesidades catalogadas como vitales para los humanos: la alimentación y la fiesta o el entretenimiento.



El artista transdisciplinar, Hanner Sánchez, inicia la performance Sangre y ruido en la facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, diciembre de 2019.



El sonido del roce del cuchillo contra la piedra de afilar resuena con matices de aullidos, de voz suplicante, de grito desesperado, durante la performance Sangre y ruido. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. Barranquilla, diciembre de 2019.





Fotoilustración. Fachada en ruinas del antiguo matadero público de Soledad, Atlántico, sector La Loma. Google Maps 2019.

^
^



Fotoilustración. El cantante puertorriqueño Cheo Feliciano posa frente a la sede del picó El Solista en Soledad, Atlántico, sector La Loma. Revista VSD de El Heraldo, 10 de mayo de 1985.

v
v



La afilada del cuchillo y los golpes del cinturón de cuero son mezclados en vivo por un disc jockey o picotero durante la performance Sangre y ruido. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, diciembre de 2019.

^
^



Una fotografía de la obra Young brahman de la artista estadounidense Teresa Elliot es proyectada durante la performance Sangre y ruido. Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, diciembre de 2019

v
v

Las memorias del matadero y el picó también son el influjo bajo el que se incorporan a la *performance* la cartografía de una videoinstalación proyectada sobre el cuerpo en acción y la representación deconstruida de ambos elementos en la manipulación que hago de un cuchillo de matarife contra una piedra de afilar y de un cinturón de cuero con el que yo mismo me flagelo al despojarme del vestido. Los sonidos que resultan de la afilada y la azotada forman una partitura de sonido que marca el tono y el ritmo en la *performance* y sus diferentes capas semióticas.

Según los hallazgos realizados durante estas acciones, creo que sí se puede reflexionar sobre la violencia a través de la contemplación del movimiento en el cuerpo.

Es una pugna vital que permite ensamblar la experiencia estética con conceptos filosóficos contemporáneos que describen el cuerpo como instancia de resistencia política y que constituyen un marco referencial en el que el acto creativo cobra plena conciencia y valora su propia poética. Esta relación configura el vector metodológico de los presentes resultados de investigación y acompasa en una misma tonalidad mi nivel sensible como artista y el nivel teórico propio de la crítica. De esta manera, se movilizan en el devenir discursivo mismo categorías tales como taxonomía de la violencia (Garver 1968), perspectivismo (Nietzsche, 2019), biopolítica (Foucault 1974), vida nuda (Negri, 2007), erotismo (Bataille 2007) y culturas populares de la Costa Caribe (como el picó).

La sangre y el ruido habitan el cuerpo a través del mismo fenómeno: el movimiento.

A efectos de contextualizar las discusiones filosóficas a las que se abre *Sangre y ruido*, resulta importante mencionar, en primera instancia, la pregunta problematizadora que orientó el ejercicio creativo mismo, a saber, ¿cómo encauzar la potencia del cuerpo como soporte de memorias hacia un nivel de expresividad?

Conforme a ese eje de reflexión que asume forma de interrogante, el sometimiento, el dolor, la agonía y el sufrimiento son invocados en el espacio escénico de esta *performance* para ser conjurados y exponer sus potencias estéticas y políticas en la creación de imágenes que ayuden a abordar mejor y entender la violencia y sus consecuencias, debido a que hay cuerpos que terminan sometidos a sufrimientos físicos o emocionales, evidentes u ocultos, a consecuencia de sus orígenes, orientaciones o filiaciones. Por consiguiente, en esa línea de experimentación estética, la pieza proyecta, mediante el lenguaje corporal y ciertos estímulos sensoriales que se asumen dentro de la puesta en escena como signos violentos perturbadores, las coacciones simbólicas de que es objeto el cuerpo en la actual sociedad disciplinaria, las cuales limitan su expresividad y reducen su potencia creativa, pero al mismo tiempo invitan al cuerpo a reconocerse como instancia de resistencia política, a hacer una lectura consciente de su devenir en el espacio y proyectar sus movimientos de manera más espontánea.

Ahora bien, para dimensionar el alcance performativo que la pregunta problematizadora adquiere, se describe a continuación el orden secuencial de las acciones de la *performance*, que en este apartado se detallan y se acompañan con registros fotográficos.

Contextualización: síntesis descriptiva y secuencial de la performance “Sangre y ruido”

Duración aproximada: 15-20 minutos

Al exterior de la sala donde se presenta la *performance*, se expone al público la arqueología antes mencionada.

Los espectadores ingresan (ningún dispositivo de fotografía o video es permitido) al espacio completamente oscuro donde tendrá lugar el acontecimiento.

Es una oscuridad que activa en mi memoria una galaxia o el interior y la intimidad del útero de la madre de un feto, de una caverna en las profundidades del pensamiento o la tierra.

El largo silencio en la oscuridad es interrumpido por el sonido que produce la fricción de una hoja de metal al afilarse, sonidos largos que deja el deslizamiento sostenido y lento, de extremo a extremo, de un cuchillo sobre una piedra. El sonido es continuo, pasada tras pasada del borde filoso.

El espacio sigue en medio de completa oscuridad. El centro (5 m2 aprox.) está demarcado por vallas metálicas. De pronto, se sienten las presencias de cuerpos que caminan en medio de estas; uno de esos cuerpos se ubica en un extremo del lugar y descubre una tornamesa (en la oscuridad solo se ven algunas lucecitas y siluetas de aparatos) y manipula dispositivos electrónicos de grabación y reproducción de sonido (desde el inicio se está capturando el sonido ambiente del lugar).

Desde el centro de la sala, en medio de la penumbra, empieza a recorrer el espacio cercado la otra presencia que ha estado produciendo los sonidos del cuchillo que se afila.

Después de la piedra de afilar, el cuchillo es sobado sobre los tubos metálicos de las vallas que separan a los espectadores. La presencia sigue sacando diferentes tonalidades de sonido. La otra presencia sigue maniobrando la tornamesa (el sonido nunca deja de capturarse).

Luego de suficientes insumos sonoros capturados, la presencia que afila el cuchillo sobre las vallas regresa la hoja de metal a la piedra inicial, sin dejar de afilar ni producir sonidos, hasta que asesta un golpe seco en la piedra y una luz cenital se enciende sobre el centro del cercado, que me remite a un palenque, una gallera, el ruedo, el redondel, la arena o el coliseo; en últimas, un campo que sugiere sacrificio y que separa la acción de las presencias de los espectadores. Del centro del techo se ve colgar un cable con un micrófono conectado en su extremo para capturar el sonido.

El que afila el cuchillo vuelve a esta acción y nuevamente se desplaza por todo el espacio, como en busca de nuevas calidades sonoras en cada paso que da. De pronto, el cuchillo es dejado caer de canto y su punta queda sembrada en las tablas del piso.

Mientras la presencia *disc jockey* sigue maniobrando su consola, el afilador, que abandona el cuchillo enterrado, se ubica bajo el chorro central de luz, se quita la correa y la empieza a explorar sensorialmente: la huele y la desplaza por sus brazos, espalda y cuello desnudos. Los sonidos que derivan del contacto con la correa también son capturados por el hombre de la tornamesa, quien busca precisamente enriquecer sus mezclas sonoras. La exploración incluye deslizamientos, tensiones y latigazos de la correa sobre la piel de quien la manipula,

también realiza movimientos en espiral que hacen zumbir al cinturón en el aire; los golpes fuertes asestados con todas sus fuerzas sobre las tablas del piso van integrando una partitura *in crescendo* que alcanza su clímax con la máxima agitación y agotamiento físico del hombre, que cae y tira el cinturón.

Dicho clímax solo es seguido por la desnudez del hombre que se quita los pantalones que habían quedado sin la sujeción de la correa. Aquí inicia otra exploración más íntima de movimientos homoeróticos que resuenan entre el autoplacer y la expiación de arrepentimientos, de corte *leather* fetichismo, con sonidos producto de movimientos de la piel desnuda en contacto con la piel gruesa del cinturón; amarres, cierres, nudos y tensiones generan fricciones, de diferente intensidad, entre el cuero contra el pellejo sudado y engrasado.

Nuevamente inicia un forcejeo del cuerpo por ir aumentando la intensidad del sonido de fuertes azotes sobre la espalda, las piernas, el pecho y todo el cuerpo, golpes contra el suelo, así como el retumbante vibrar de la penca que gira en órbita elíptica en el aire, sobre el brazo extendido del hombre... más golpes contra el suelo, hasta que este nuevamente cae sin fuerzas nuevamente cae sin fuerzas y violentamente agitado.

Se apaga la luz. La oscuridad vuelve a ocuparlo todo, solo se siente la agitada respiración del hombre de la correa en medio de la presencia de los cuerpos del *disc jockey* y los espectadores.

Luego de varios segundos sin sentirse actividad alguna, en la pared frente a la tornamesa es proyectada la imagen de una gran vaca echada, que hace gala de una serenidad y elegancia concertadas.

Del silencio empiezan a surgir, progresivamente, los sonidos capturados por el *disc jockey* durante la afilada del cuchillo y la exploración con la correa del primer hombre (apenas minutos antes), los cuales son mezclados en vivo para crear una partitura semejante a quejidos desesperados de los animales en el momento de ser presentados ante su verdugo en el matadero.

En el centro, alcanzado por fragmentos de luz de la proyección de la vaca y la tornamesa, yace el hombre junto al cinturón, quien se incorpora y se sienta; en medio del claroscuro, empieza una interacción lúdica con la correa. Se amarra, se aprieta diferentes partes del cuerpo... con las extremidades inferiores capturadas por el cuero, boca abajo, el hombre tira de la correa por encima de su espalda y la tensiona, con lo que obliga al cuerpo a una contorsión extrema, y así se desarrolla una nueva coreografía, esta vez reptiliana, en el piso.

El cuerpo se arrastra, se estira, se retuerce, y así, como una especie de criatura onírica, un gusano o un caracol que deja su estela de babas detrás, el hombre bañado en sudor se va desplazando en medio de una rutina agonizante hacia la pared donde está proyectada la gran vaca.

La mezcla de sonidos del cuchillo que se afila y la correa que se agita en el aire y golpea la madera y la carne nunca han parado de sonar y, por el contrario, aumentan su ritmo, intensidad y tonos hasta alcanzar una estridencia perturbadora...

El hombre, con su cuerpo echo un amasijo retorcido, va avanzando con esfuerzo físico sobre el piso... humillado, un guiñapo arrastrado. Hasta que llega a tocar la pared de la gran vaca "sagrada"; y ahí mismo, como si hubiera tocado el último manto sagrado que le faltaba tocar, cae rendido como una ofrenda corpórea ante una deidad milenaria... la estridencia de la sesión del *disc jockey* no para.

Las puertas son abiertas, los asistentes son libres de salir cuando así lo deseen.

Metodología

La exploración que se lleva a cabo a partir de *Sangre y ruido* se enmarca dentro del ámbito artístico denominado artes vivas, de ahí que la metodología bajo la cual se procede en esta investigación sea de carácter cualitativo documental (entendiendo por documental no solo la exploración bibliográfica, sino de archivos visuales y testimoniales que el gesto moviliza, enmarcados, en su mayoría, en el pasado reciente del espacio geográfico que comprende el municipio de Soledad), pues se propone un ensamblaje entre el nivel estético propio de la acción artística en mención y los aportes filosóficos que tematizan el cuerpo como instancia de resistencia política en el nivel conceptual, y que permiten tender un puente comunicacional entre la inmanencia del cuerpo y las proyecciones emancipatorias con las que el pensamiento busca abrirle un camino de liberación consciente.

De la puesta en escena y la revisión conjunta de los referentes teóricos que se mencionan en el resumen de este trabajo nace una propuesta que acompasa en un mismo tono la nitidez de la crítica y la vivacidad del arte, en función de un único propósito investigativo.

Discusión

Los registros memorísticos de la piel y el cuerpo, o la performance “Sangre y ruido” como un dispositivo que explora la microfísica de la violencia

Bataille (2007, 5) propone que “el espíritu humano está expuesto a los requerimientos más sorprendentes. Constantemente se da miedo a sí mismo.”

Por su parte, Giorgi y Rodríguez (2007, 11) sostienen:

En su devenir cotidiano, el cuerpo proyecta memorias de las que puede no ser plenamente consciente, pero que enmarcan su disposición a expresarse de tal o cual manera conforme a esos patrones sensibles que han forjado su desplazamiento en el tiempo y el espacio. En esa cartografía de lo sensible, el individuo se afilia con un rol que le es propio dentro de la configuración de la comunidad política, pero al mismo tiempo transgrede esas líneas definitorias de lo normal o de lo políticamente correcto. Es allí donde Foucault descubre la potencia crítica del cuerpo, pues el umbral en el que las tecnologías bio-políticas hacen individuos y constituyen las poblaciones, se anuncia también aquello que resiste, altera, muta esos regímenes normativos: la vida emerge como desafío y exceso de lo que nos constituye como “humanos” socialmente legibles y políticamente reconocibles.

Mediante recursos visuales tales como un espacio que se delata hijo de mis conversaciones con la estética del pintor inglés Francis Bacon, por todos sabido un especialista de la violencia, de la carne muerta, la constancia exagerada de carnicero con la que afilo un cuchillo en mis manos en mitad del espacio cuyo eco sugestivo propone (sin que aparezca nunca una sola

gota) la presencia de la sangre, un cinturón de cuero ante cuya tensión y latigazos me juego sobre las tablas mis propios deseos de libertad, la materia sonora operada por un *disc jockey* de picó en el fondo, la imagen de una vaca con toda la carga simbólica que transporta su instrumentalización social a efectos de supervivencia, entre otros, esta *performance* comunica la experiencia de aquella violencia que se filtra inexorablemente por los sentidos y que va ubicando a los cuerpos en determinadas geografías sensibles, legitimadas a escala social, tales como los lenguajes de la censura, de la prohibición, de la amenaza, de las ruidosas identidades binarias, del chantaje sexual, etc.

Esto es así porque en el reparto de lo sensible las maneras de hacer, de decir, de percibir y, en general, de devenir sujeto constituyen en su conjunto, según Ranciere (2014), una política estetizante que predispone a los sujetos a tales o cuales formas de experimentar el mundo, una suerte de república estética en la que cada cual ocupa el lugar que “le corresponde” y se vuelve acreedor de determinados sentimientos según su localización en ese mapa; en resumen, un cúmulo de lenguajes corporales a sueldo que terminan “entrando en una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales” (35).

¿Cuál realidad? Se preguntará Nietzsche (2019) y más tarde Deleuze (1998) en la explicación de la noción de *sentido* que ofrece este último a propósito del perspectivismo nietzscheano, y a partir de la cual concluye que nunca podremos entender el sentido de algo si no sabemos cuál es la fuerza que se apropia de la cosa y le otorga precisamente un sentido, el sometimiento que las explota en tal o cual dirección.

Esto es así porque, concluye Deleuze (1998, 11), los fenómenos del mundo (sean culturales o incluso físicos) “no son una apariencia ni tampoco una mera aparición, sino signos, síntomas que encuentran su sentido en una fuerza actual”. Es decir, ningún aspecto de la realidad se mantiene neutral respecto de la voluntad de poder que lo dirige, y esta última también se halla implícita, por supuesto, en actos aparentemente tan “inmediatos” y desinteresados como conocer o conducir el cuerpo en el tiempo y el espacio.

Ahora bien, trazar el mapa definitorio de lo que cabe sentir y experimentar en un mundo socialmente compartido no es un proyecto conscientemente inducido por parte de voluntades de poder cerradas que oprimen y ejercen su dominio de manera unidireccional con arreglo a una identidad fija o bajo la fórmula bicéfala opresores-oprimidos, sino más bien un entramado de relaciones y contraflujos de los que todos participamos y a través de los cuales circulan relaciones de poder aleatorias; inconmensurables, si se quiere.

Para Foucault (1974), una perspectiva de análisis semejante (dominante en Occidente hasta principios del siglo XX) bloquea las posibilidades de una percepción del poder en sus recovecos más inadvertidos; restringe, en últimas, la revisión de aquellas terminaciones nerviosas que nadie echa de menos por considerarse “accesorias” o excesos de vida que, se supone, no alimentan las panorámicas conceptuales que explican la vida.

La *performance Sangre y ruido* ejecuta precisamente un movimiento micropolítico cuando propone vaciar el cuerpo de todos los archivos violentos que fue acumulando inconscientemente durante su desarrollo.

Sangre y ruido: una perspectiva micropolítica de la violencia desde la experimentación individual del artista

Sobre esos bordes de los que precisamente habla Foucault (1974) en su teorización de la microfísica del poder se ubica *Sangre y ruido*, y lo hace como una forma de visibilizar (a través del cuerpo, sus resonancias, sus vibraciones y evocaciones) un lugar de enunciación que suele darse por descontado en aquellas narrativas que asumen (o más bien presumen) la violencia como un núcleo sistemático en el que solo convergen discursos cohesionados y estructurados ya en un nivel teórico de amplio alcance, pero en el que casi nunca se convocan experiencias estéticas que den cuenta de aquellas micropolíticas en las que también la violencia encuentra, por supuesto, un itinerario sigiloso de circulación social que irriga sometimiento simbólico hacia todo el tejido sensible.

Un ejemplo en ese sentido lo constituyen los archivos memorísticos que despliega el bullicio picotero, representado dentro de *Sangre y ruido* por la presencia del *disc jockey* y su constante manipulación de la consola, quien obliga al resto de quienes comparten con él un espacio vital a participar de su intimidad musical así no lo quieren; quien silencia la voz de los demás mediante la proyección estridente de aquellas sonoridades y ritmos que describen su propio yo, al tiempo que ensordecen al invitado ante cualquier otro estímulo que quiera interpelarlo o solicitar prioridad perceptiva en su sensibilidad (no es posible, pues, la bulla picotera monopoliza la capacidad sensorial). El *disc jockey* condena las reacciones defensivas de los demás ante su intrusión sonora amparado en los avales inobjetable de la tradición, la cual tilda cualquier queja en ese sentido de amargura atípica e indigna del brillo caribe.

También se hace presente la idea de sacrificio, introducida esta última con movimientos eróticos mediante el cuchillo que afila el matarife y las alusiones implícitas que conlleva ese gesto respecto del matadero, donde la vaca figura como el blanco de violencia por excelencia.

Otro de los archivos que deviene símbolo visual es el campo de batalla que significa la vida misma, en cuyo centro se libran tensiones de poder y de dominio de las que casi nunca salen invictos o sin un solo rasguño los cuerpos. Pude constatar, nuevamente con retroalimentaciones de espectadores, que el hecho de demarcar, al mejor estilo Bacon, con vallas metálicas el espacio donde ambiente mis memorias corporales en la *performance* induce en la mente del público una lógica de espectáculo en el que un ser vivo (en este caso yo) expone su sufrimiento y enseña los signos micropolíticos que lleva ocultos en su interior como heridas abiertas.

Esas formas de violencia inscritas en una perspectiva microfísica del poder son las que tanto le recomienda adoptar Foucault (1974) dentro de su lectura bio-política de la sociedad al pensador crítico de la segunda mitad del siglo XX, dentro del balance de daños "reales" que alguien pudiera aducir respecto de impactos "más fuertes". Estas prácticas constituyen, sin embargo, instancias de la vida en su pura inmanencia, en sus movimientos rizomáticos, amorfos, los cuales no encuentran todavía un cuadro sistemático dentro del cual enmarcarse.

En consonancia con la perspectiva micropolítica del poder, de la que *Sangre y ruido* parece ser un punto de ensamblaje problematizador en el nivel sensible, Foucault (1974) reivindicará los saberes subyugados y todas aquellas narrativas menores y discontinuas que de hecho arrojan luces sobre las constantes re-escrituras que efectúa sobre sí mismo en el tiempo y el espacio el espíritu humano, tales como la crónica, el archivo histórico, la poesía, las historias locales, la etnografía, las historias de los ciclos materiales de vida, las vidas anónimas, los documentos arqueológicos, la ficción, las corporalidades, etc.

En palabras de Giorgi y Rodríguez (2007, 10), quienes convocan en una misma compilación de ensayos sobre biopolítica a Foucault, Deleuze, Žižek, Agamben y Negri, el hombre, refiriéndose específicamente al individuo moderno, es

ese ser viviente que, vuelto objeto de tecnologías de normalización e individuación, es también el umbral que amenaza y resiste esos mismos dispositivos de sujeción: si el individuo coincide con su cuerpo, si el bio-poder superpone los mecanismos de control con la inmanencia de lo vivo, ese mismo cuerpo y ese mismo ser viviente se pueden tornar línea de desfiguración, de anomalía y de resistencia contra las producciones normativas de subjetividad y comunidad. El cuerpo, vuelto sede y fundamento del individuo disciplinado, se vuelve también dimensión de búsquedas y experimentos incesantes, en los que la transparencia de la persona deja lugar a la opacidad de la carne, del sexo, de la enfermedad, de la potencia.

Foucault (1974, 24) lo dirá también expresamente en varias de las lecciones que impartió en el Collège de France, aludiendo siempre a la importancia de revisar, desde sus bordes menos visibles, aquellos regímenes de verdad que con el tiempo se solidifican en el imaginario colectivo e, incluso, se ganan el derecho público de administrar subjetividades a la luz de sus parámetros simbólicos y en nombre de una supuesta universalidad incuestionada que le viene otorgada a sus discursos (en apariencia) desde la noche de los tiempos.

Debemos analizar la manera en la cual los fenómenos, las técnicas, los procedimientos de poder funcionan en los niveles más bajos; mostrar cómo estos procedimientos se trasladan, se extienden, se modifican, pero sobre todo mostrar cómo fenómenos más globales los invisten y se los anexan y cómo poderes más generales o beneficios económicos pueden insertarse en el juego de estas tecnologías de poder relativamente autónomas e infinitesimales; un análisis ascendente, desde lo más bajo.

En la misma línea de percepción, parece ubicarse Rancière (2014) cuando teoriza sobre la relación problemática entre estética y política, y exalta el mérito del realismo literario y, en general, del arte moderno, que, con su insubordinación y su reivindicación de la individualidad, y desmarcado del mecenazgo de los encargos utilitaristas y del calco mimético a la invitación a “pasar de los grandes eventos y personajes a las vidas anónimas, a encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida común, a explicar la superficie por las cuevas subterráneas y reconstituir los mundos a partir de sus vestigios” (52).

Así las cosas, mi sensibilidad corporal, para el caso de esta *performance* y sus reflexiones, constituye entonces una especie de microscopio que permite apreciar en sus dimensiones más amenazantes todas esas formas de violencia mínimas y subestimadas que, no obstante, van moldeando subjetividades políticas a través de los lenguajes normalizadores del cuerpo, en tanto este constituye, en términos biopolíticos y en la gubernamentalidad moderna, el blanco por excelencia de la opresión simbólica.

Sangre y ruido: un lugar de enunciación marginal respecto de la violencia sistemática

Si se piensa en la particularidad del enfoque perceptivo que asume *Sangre y ruido*, puede decirse sin temor a equívocos que leer la violencia desde esas orillas micropolíticas constituye una potencia crítica bastante meritoria en un contexto como el colombiano en el que tal vez la significancia

más legitimada del término *violencia* parece ser el conflicto sistemático entre grupos armados; matriz discursiva dominante que se encuentra fuertemente arraigada hoy por hoy en las maneras oficiales de hacer memoria y de designar rótulos morales.

Esa comprensión dominante de lo que cabe entender por violencia ensombrece o hace parecer ingenuas las evocaciones que, por supuesto, se inscriben también en el discurso de la violencia, solo que no desde el mismo matiz experiencial objetivado con el que operan aquellos testimonios cohesionados y alusivos a las contiendas que involucran fusiles, uniformes, bombas y otros referentes mucho más explícitos que los elementos que exhibe, por su parte, el gesto *Sangre y ruido*, tales como los excesos sonoros que bloquean la voz del perturbado, representados por el picó tradicional caribeño, o el sonido de un cuchillo mientras afina la hoja con la que un matarife atravesará el cuerpo de una vaca en el matadero de la vuelta de la esquina.

En general, permitirle al cuerpo que libere aquellas resonancias que por varios años se adhirieron a su piel como archivos de violencia es una manera implícita de proponer una lectura genealógica de la violencia a partir de sus expresiones "mínimas"; de sus comienzos enrevesados y de sus inicios garabateados, en los que apenas se anuncian las desgracias públicas o existen solo en potencia, a la manera de susurros proféticos, de un germen sintomático que se revela desde signos pequeños y difícilmente aprehensibles por otra vía que no sea la piel, de los excesos sonoros en los que también circulan coacción, presiones simbólicas, patentes de superioridad, excesos de confianza psicológica, temeridad narcisista, etc., como bien lo representa dentro del gesto respectivo la figura del *pickup* operado por el *disc jockey* que ambienta musicalmente la *performance* durante el tiempo en que se prolonga la muestra.

El simple sonido que emite el cuchillo mientras el matarife lo afila para sacrificar a las reses también supone en ese sentido un dispositivo erótico en el que la sangre se insinúa, aunque no se vea, y en el que su actor patenta la interceptación de todos aquellos discursos violentos que orquestaron su subjetividad política al día de hoy. Todos esos elementos que se imbrican en una orgía de sonidos perturbadores durante el tiempo en que se prolonga el gesto *Sangre y ruido* desencadenan en la sensibilidad del espectador efectos que, aunque nacidos de la subjetividad de quien los eleva a experiencia artística, conectan con momentos de violencia en medio de los cuales el cuerpo ha sentido bloqueada su potencia y los sentidos se han visto sobreestimulados por cuenta de todos los ruidos en los que se cuelan voces tiranas, canciones impuestas, sacrificios sanguinarios, antipatías, goces mórbidos ante el malestar ajeno, entre otros marcadores sensibles de violencia en sentido micropolítico.

El tipo de experiencia que comunica *Sangre y ruido*, para recordar una vieja distinción cognitiva de la que no pocos críticos se han ocupado, y para seguir confirmando de paso lo mucho que dialoga esta obra con el tipo de análisis ascendente que propone Foucault (1974) en su microfísica del poder, tipifica esa suerte de lirismo que caracteriza a los cantos del arte y, en general, de la poesía. Percibir el mundo con los ojos del artista significa aspirar a la universalidad mediante el acceso a una experiencia demasiado particular que, sin embargo, proporciona una visión bastante aguda, íntima y reveladora de una realidad que todos habitan, pero que casi ninguno se atreve a descodificar en el nivel sensorial.

Según Fink (2000), el joven Nietzsche parte de una convicción semejante y elabora una metafísica en la que las experiencias de arte (y no precisamente el concepto) suponen la puerta de acceso por excelencia al fondo esencial de la vida, al uno, al fondo primordial dionisiaco, a la cosa en sí, a lo indiviso, en que todas las formas

colapsan mediante la figuración que opera un artista embriagado de experiencias (en su caso, el poeta trágico griego) para sacarlo a la luz delante de todos sus espectadores; es decir, el fondo dionisiaco encuentra una forma de emerger en la performatividad del artista que comulga con él y lo escenifica.

Aunque menos romántica, quizá, que esta visión celebratoria del artista como fuente absoluta de verdad, Todorov (2017, 44) también exalta el valor de la visión microscópica que ofrece el arte frente a la vida, cuando menciona (refiriéndose al arte literario en particular, pero también al impulso vitalista del arte moderno de la que aquella participa como caso específico), que “la abstracción capta lo general a costa del empobrecimiento del mundo sensible; la poesía, en cambio, capta su riqueza irreductible aun cuando las conclusiones a las que llega carezcan de nitidez. Es decir, lo que pierde en agudeza, lo gana en vivacidad”.

También el escritor Ernesto Sabato, en casi todo su corpus ensayístico, pone en perspectiva esa aparente y juguetona dicotomía entre la “inoficiosa” subjetividad artística y la universalidad inequívoca de la ciencia con mayúscula, demarcada por saberes que se autoproclaman objetivos y que pretenden destacar su supuesto estatus simbólico por encima de los “simples balbuceos u olisqueos estéticos” que operan los artistas frente a la realidad de las cosas. Sabato admite (desde su propia experiencia de científico converso que termina rodando cuesta abajo desde las alturas ecuacionales de la física de ondas hasta el terreno empantanado de sueños y añoranzas donde los resultados son tan inexactos y maleables como la propia voluntad humana) que el arte alcanza un nivel de universalidad potente y revelador justamente porque patenta y proyecta la existencia de lo individual y todo aquello que soporta dentro de sí en su relación con el mundo y en medio de sus deseos de redención.

Entendiéndolo así, y agradeciéndole al destino por haberle dado la oportunidad de conocer a artistas de vanguardia que reorientaron su itinerario creativo durante su estancia en el Instituto Marie Curie como becario de ciencias, Sabato valora el alcance epistemológico que poseen aquellas experiencias estéticas que bucean en las aguas inexploradas del inconsciente y del cuerpo en su pura inmanencia, pues estos laboratorios penetran en la conciencia humana no con un deseo de arrojar verdades inequívocas al mejor estilo de las matemáticas, sino para visibilizar y tematizar toda esa materia sensible en bruto que queda sepultada bajo los estudios sistemáticos y panorámicos que desprecian la subjetividad por considerarla estrechez de mira.

En su ensayo *La resistencia* (2000, 86), Sabato sintetiza de manera lúcida todas esas líneas de pensamiento con las que solía justificar el mérito de las artes y la inadecuación cultural de la expresión “saberes menores” que pesa sobre el contenido simbólico de estas: “En las grandes obras de arte, como en las grandes culturas, las fuerzas oscuras deben ser atendidas por más que nos avergüencen o nos den asco”. Es decir, mediante una experiencia estética como la de *Sangre y ruido*, que puede parecer demasiado individual, todos los signos micropolíticos y caóticos que se adueñan de los cuerpos y los van subjetivando en el reparto de lo sensible encuentran una vía de escape para confrontarse a sí mismos y descubrir las relaciones de poder que a ellos subyacen. Y he ahí un descubrimiento importante.

De ahí que la vibraciones vivaces que transporta el gesto *Sangre y ruido* tipifiquen, en el sentido en que dimensionan la importancia cognitiva del arte Nietzsche, Todorov y Sabato, no una experiencia subjetiva inconducente y aislada, sino un fuerte momento de autonomía política en el que el cuerpo se reconoce a sí mismo en medio de la violencia del ambiente donde actúa y los signos de miedo que expresa en respuesta a esos estímulos como objetivo disciplinario a la vez que como meta de emancipación. Todo esto hilado desde las reflexiones filosóficas a las que invita Foucault cuando insiste en que existen prácticas aparentemente simples e infinitesimales que parecen no representar en absoluto canales por donde pueda circular el

poder, pero que, en efecto, le sirven de conducto para que su irrigación se expanda mucho más allá de los centros discursivos que creen tener una visión lo suficientemente completa del mundo como para poder darse el lujo de descalificar las experiencias estéticas y asumirlas como pérdida de tiempo.

En la línea foucaultiana de lo genealógico, *Sangre y ruido* expone entonces los archivos de violencia en su pura inmanencia, en sus comienzos enrevesados, en sus orígenes bajos, en la mueca que anuncia formas de violencia mucho más explícitas a largo plazo, legitimadas y detectables, en sus lugares menos visitados, porque sencillamente la sensibilidad los proscribió como recuerdos innecesarios, en un plano sensible que aún no se encuentra bajo el efecto editor de los discursos sistemáticos que tematizan la violencia desde la matriz dominante de los fusiles, porque consideran que con ello el tema adquiere relevancia política, y por eso mismo pudiera entenderse ese ejercicio desde una mirada presurosa como un mero juego solipsista de dispersión en el cual su artista procura, mediante la evocación de memorias y grietas personales de infancia, una experiencia catártica para equilibrar su dolor frente al mundo que lo violentó y reprogramar su motricidad en el tiempo y el espacio en un marco de libertad mucho más amplio y en constante expansión.

Una interpretación peyorativa semejante olvida a menudo que la dimensión política de la producción artística o su "relevancia pública" no estriba en el hecho de que las obras se adecúen en un marco de exigencias miméticas a la usanza clásica a las descripciones habituales del mundo con todos sus planos discursivos a cuestas, pues:

el arte no es político antes que los mensajes y los sentimientos que él transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera por la cual él representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Es político por la distancia misma que él toma en relación a esas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que él instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio. (Rancière 2012, 17)

Es decir, la dirección que asume una interpretación semejante no cae en cuenta de que desestima aquello que justamente Foucault (1974) celebra en su *microfísica del poder* y en sus lecturas biopolíticas de las sociedades disciplinarias. Para Foucault, narrativas corporales como las que operan las diferentes actuaciones performativas y teatrales constituyen dispositivos que complejizan y enriquecen una comprensión del poder en sus itinerarios más insospechados, tal y como suele ponerlo en el centro *Sangre y ruido* en su intento de representar mediante sonidos, movimientos y gestos los archivos de violencia que acumula la piel del individuo, mientras su sensibilidad es sobrecargada con exceso de estímulos que transportan dominio, instintos rapaces, usurpaciones, amenazas, prohibiciones, etc.

Proyección social de la investigación performance Sangre y ruido

En atención a la naturaleza estética del laboratorio investigativo *Sangre y ruido*, y asimismo el carácter performativo de las derivas a que puede conducir esa propuesta en calidad de práctica artística, se valoran como resultados las siguientes proyecciones a mediano plazo, las cuales se enmarcan dentro del grupo de investigación de la Universidad del Atlántico que adopta los presupuestos tanto teóricos como escénicos de la acción.

Una vez presentada y aprobada la *performance* en mención por parte de los evaluadores de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia en convenio con la Universidad del Atlántico, uno de los asesores propone incorporar la *performance* como un insumo del grupo de investigación para impulsar más gestos en ese sentido.

Sangre y ruido se convierte, entonces, en una exploración que inspira la continuidad de muchas más búsquedas en ese sentido, por lo cual puede constatar una proyección social del gesto más allá del espacio de la actuación ejecutada dentro del círculo académico propio de la universidad que evaluó su pertinencia a efectos de titulación.

Conclusiones

Por todo lo dicho, se concluye que el cuerpo, tal y como es representado en medio del cansancio de quien lucha a lo largo de toda la *performance* por destrabar su corporeidad de todo cuanto la ata (nuevamente la imagen de la correa), constituye una instancia de resistencia política que, mediante el vaciamiento proyectivo de todas las limitaciones que se ciernen sobre él al mejor estilo de un fajón que aprieta y fija ciertas vestiduras, busca empoderarse de su autonomía y delimitar sus movimientos en el tiempo y el espacio sin temor a la censura o al ruido estridente de los prejuicios.

Las conclusiones de *Sangre y ruido* se inscriben, precisamente, en el horizonte de la crítica bio-política que hacen de la modernidad disciplinaria autores como Negri, Deleuze y Foucault, cuya potencia crítica sintetiza el prologoista de la colección *Excesos de vida* en los siguientes tres interrogantes:

- ¿Cómo deshacer, cómo resistir los mecanismos de inscripción y sujeción de lo vivo a ese poder que, reclamándose defensor de los cuerpos y de las poblaciones en su salud y en su potencia, los sujeta a mecanismos violentamente normalizadores, los interviene con una intensidad sin precedentes, los codifica bajo el signo del capital y la productividad, y así legitima las más persistentes violencias?
- ¿Cómo pensar categorías, prácticas y estrategias que, sin denegar la constitución política de los cuerpos, nos permita imaginar y articular nuevos dominios de autonomía y de subjetivación, así como modos alternativos de relación con lo vivo?
- ¿Cuál es el lugar del arte en esas exploraciones?

Responder a todos esos cuestionamientos que el cuerpo experimenta en su conducción limitada por el mundo constituye precisamente un desafío erótico antes que racional en el sentido frívolo de las edificaciones conceptuales. Por ello, un horizonte rico en posibilidades perceptivas se abre ante las prácticas artísticas que, como el gesto *Sangre y ruido* y todas las que nacen propiamente en el ámbito de la gestualidad corporal, buscan constituirse en líneas de desfiguración y desujeción respecto de todo cuanto ha atado al cuerpo mientras este desea conducirse libremente (más allá de coacciones simbólicas y prejuicios ruidosos) en el espacio que habita.

[REFERENCIAS]

- Bataille, Georges. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Deleuze, Gilles. (1998). "Lo trágico". En *Nietzsche y la filosofía*, 7-56. Barcelona: Anagrama.
- Fink, E. (2000). "La 'metafísica de artista'". En *La filosofía de Nietzsche*, 9-41. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1974). *Genealogía del racismo: Nacimiento de la biopolítica*. La Plata: Altamira.
- Garver, Newton. 1968. "What Violence Is". *The Nation* 209 (24): 819-822.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez. 2007. El umbral biopolítico. En *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, 9-35. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, Jacques. 2012. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, Jacques. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ruido, María. (2015). "La representación de la violencia/violencia de la representación: De Jack el Destripador a Ciudad Juárez, pasando por la pantalla de la TV". Consultado: 3 de noviembre de 2020. <http://www.youkali.net/youkali11-a-MRuido.pdf>.
- Sabato, Ernesto. 2000. *La resistencia*. Buenos Aires: Planeta.
- Todorov, Tzvetan. (2017). "La estética de la ilustración". En *La literatura en peligro*, 42-47. Barcelona: Galaxia Gutenberg.