

# Acuerpamientos sonoros

## *Música, cuerpo y noise*

[...] La poesía sale de mi boca,  
de mis puños, de cada poro  
resuelto de mi piel /  
de éste mi lugar volátil, aleatorio / [...]  
—Mario Santiago Papasquiaro

Hasta hace poco, la música siempre había requerido de la presencia corporal de creadores y espectadores en un mismo espacio geográfico y temporal para ocurrir como fenómeno estético. A diferencia de otras artes como la pintura o la literatura en las cuales es posible que el acto estético ocurra en una desincronía temporal y espacial entre el cuerpo del creador y el cuerpo del espectador, en la danza y en la música es necesario que se sobrepongan en un mismo plano temporal y geográfico la producción sonora del músico y la apreciación auditiva del espectador. Los cuerpos del músico y del escucha se activan como tales (como productor y receptor respectivamente) en un mismo espacio y en un mismo momento, creando así, el efecto estético musical.

Para que el sonido ocurra como música es necesaria la organización de los cuerpos involucrados en un mismo tiempo y espacio, en un fenómeno que nosotros llamaríamos “concierto, esta organización corporal es un acto esencialmente político, esta politización es una característica inherente a la música, es esto lo que hace que la música haya formado, desde siempre, una parte tan importante en todas las actividades sociales. Es esto lo que hace que la música surja y se mezcle con la fiesta, con el quehacer comunitario, con el trabajo, con el carnaval, con la vida misma. Hay una música inherente en toda organización humana, en todo acto político. Como surgida de la tierra misma, de la espontaneidad de nuestro existir, tal vez previa a toda estructuración política, todo lo humano es profundamente musical.

Deleuze y Guattari decían para hablar de la vida en otras geografías: “La tierra no tiene allí la misma música”<sup>1</sup>, porque ciertamente, la música parece surgir desde la misma tierra, de toda tierra pisada por el humano. Hay una musicalidad propia en nuestro habitar, en nuestro existir en el mundo. Es por esto que la música, en su primer contacto con lo humano, en su primera entrada en las organizaciones políticas, llega en forma de ritual, de experiencia sagrada, violenta, sacrificial. Aún lejos de cualquier función representativa, la música surge en los humanos como parte de la experiencia sagrada que era el mundo. Porque, surgida de la misma tierra, la música, antes de fijarse en las estructuras políticas, viene a formar parte del cosmos, de la violencia y confusión inherente a la experiencia pre-social del humano. “Nada mejor que la música para representar el arte como cosmos, y trazar las líneas virtuales de la variación infinita”<sup>2</sup>. Unida a toda experiencia sensible del mundo, la música es un desaparecer en la tierra.

En este sentido, el desarrollo de las tecnologías musicales<sup>3</sup>, tanto occidentales como de otras geografías, surgen como un proceso de desritualización del acto musical, como un afianzamiento en las funciones políticas de la representación. Toda tecnología musical tiene como fin controlar cierta cualidad pre-política inherente a la música esta para convertirla en un objeto de orden social y político. Mientras estos sistemas se afianzan en las formas de crear y apreciar la música, esta va perdiendo su cualidad violenta, ritual, sagrada y de confrontación para transformarse gradualmente en un elemento fijo y funcional en una sociedad. En el caso de occidente, la música se ha transformado en un producto de consumo. En palabras de Jacques Attali:

Luego, entrada en el intercambio comercial, [la música] ha participado en el crecimiento y la creación del capital y del espectáculo; fetichizada como mercancía, la

---

<sup>1</sup>Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-Textos, 2015), 23.

<sup>2</sup>Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 99.

<sup>3</sup>Con tecnología musical me refiero a cualquier creación epistémica que pretenda organizar, sistematizar o cuantificar los elementos involucrados en el acto musical. Esto implica la creación de sistemas armónicos, el desarrollo y construcción de espacios físicos para la representación musical, la construcción de instrumentos o los sistemas económicos de distribución musical.

música se ha convertido en ejemplo de la evolución de toda nuestra sociedad: desritualizar una forma social, reprimir una actividad del cuerpo, especializar su ejercicio, venderla como espectáculo, generalizar su consumo y luego organizar su almacenamiento hasta hacerle perder su sentido.<sup>4</sup>

Perdida de sentido, de mundo, de realidad. Mientras la música se afianza en las estructuras políticas del semicapitalismo financiero, esta se aleja de la experiencia ritual y sagrada, de las sensibilidades humanas, del habitar en la tierra. La música se inserta en los sistemas de producción y apreciación capitalistas dejando de lado la experiencia poética para pensar la música como un objeto de valor. La evolución del aparato institucional musical ha conducido a la música a una desconexión con lo real, con nuestros cuerpos, con nuestro habitar en la tierra. La música ha perdido el mundo. En este sentido la siguiente cita se vuelve profundamente reveladora de la condición musical actual, y en todo caso, de la condición humana:

No es el mundo el que está perdido, somos nosotros los que hemos perdido el mundo y lo perdemos incesantemente; no es él el que pronto se acabará, somos nosotros los que estamos acabados, amputados, atrincherados, somos nosotros los que rechazamos de manera alucinatoria el contacto vital con lo real. La crisis no es económica, ecológica o política, la crisis es primeramente de la presencia.<sup>5</sup>

Pero la cualidad ritual, poética y corporal de la música es inherente a ella. Hay en el acto musical una potencia política y filosófica. También podemos estudiar la historia de las tecnologías musicales como una historia de subversión política, como una lucha permanente contra la institucionalización y la fijación del acto sonoro como un elemento político de orden, de organización y control. La música es también un permanente retorno al cuerpo, a la tierra, al mundo, al ritual.

---

<sup>4</sup>Jaques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música* (Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1995), 13.

<sup>5</sup>Comité Invisible, *A nuestros amigos* (La Rioja: Pepitas de calabaza, 2015), 31-32.

Antes de todo intercambio comercial, la música es creadora de un orden político porque es una forma menor de sacrificio. En el espacio de los ruidos, ella significa simbólicamente la canalización de la violencia y de lo imaginario, la ritualización de un homicidio que sustituye a la violencia general, la afirmación de que una sociedad es posible sublimando los imaginarios individuales.<sup>6</sup>

Pero, contrario a lo que ciertas idealizaciones de la música proponen, la potencia subversiva, política y profundamente transformadora de la música nunca estuvo en la música en sí misma, en el sonido como fenómeno físico, en las ondas viajando en un material elástico. La potencia política, estética y filosófica de la música siempre estuvo en nuestros cuerpos, en nuestro habitar en la tierra, en su potencia sagrada, en su exigencia por un mundo, en el ritual que nos exige cuerpos presentes en un mismo espacio temporal y geográfico compartido entre músicos y espectadores. He aquí el potencial político de la música. Porque la política no es otra cosa que la configuración de los espacios, la distribución y el reparto de nuestros cuerpos, sensibilidades y subjetividades. En la música pasa lo mismo, porque, en palabras de Jacques Rancière: “la estética -y por lo tanto la música- es más bien un modo de configuración sensible, un reparto de lugares y cuerpos cuya ruptura o emergencia determina la cosa misma de la política”.<sup>7</sup>

¿Qué hacer frente a esta pérdida? ¿Cómo devolver la cualidad política a la experiencia sonora? ¿Cómo recuperar el cuerpo en la música? Para intentar ofrecer una posible respuesta a esta pregunta y esbozar una posible teoría del acto musical como fenómeno político y filosófico me gustaría tomar prestada una palabra que se forjó en medio de la efervescencia política de algunos movimientos feministas: *acuerpar*. Marie Bodet explica este concepto de la siguiente forma:

---

<sup>6</sup>Attali, *Ruidos*, 43.

<sup>7</sup>Jacques Rancière, *El tiempo de la igualdad: dialogos sobre política y estética* (Barcelona: Herder Editorial, 2011), 20.

*Acuerpar*, la mayor parte de las veces conjugado en primera persona del plural, *acuerparnos*. *Cuerpo* deja de poder ser sustantivo para volverse verbo, acto, gesto. *Acuerpar* como un abrazar que también es tomar cuerpo, meter el cuerpo, ocupar la plaza intrínsecamente en relación. No se trata de forjar un nuevo cuerpo con otros miembros mejor formados o con órganos mejor organizados e invencibles, sino de situarnos desde y entre cuerpos que afectan y son afectados, entre gestos de un hacer que son también un escuchar, que producen y son producidos. [...] *Acuerparnos* se escucha como una palabra, un grito, un gesto, un aullido en tensión entre el espacio ocupado cuando estamos en un lugar, una plaza, una calle, y las múltiples formas de abrazar que saben tejer el consuelo colectivo con la transmisión de una furia.<sup>8</sup>

En este sentido un acuerpamiento sonoro sería un sonido que cobra cuerpo y espacio, o más bien, un cuerpo que deviene sonido. Pensar la música como verbo, como un acto vivo y no como un objeto representativo inerte y funcional. Abandonar los formalismos, los instrumentos y la técnica para recuperar la musicalidad que habita en nosotros, en nuestro habitar en la tierra, en nuestras colectividades, en los espacios en que vivimos y que ocupamos.

Esta conceptualización del acto sonoro es algo que me he propuesto materializar en mi quehacer como compositor, mi obra aspira a ser un acuerpamiento sonoro, a ser una música que surge absolutamente desde el cuerpo, incluso, más allá de música, creo que lo que intento es realizar una forma-de-vida cuyo eje existencial es el acuerpamiento. En un futuro ensayo intentaré esbozar con mayor profundidad este planteamiento desde el punto de vista creativo, desde el ojo del compositor -si es que tal oficio existe en un acuerpamiento-, por lo pronto, me parece que vale la pena dedicar este ensayo a un breve análisis de acuerpamientos sonoros en otras músicas ya existentes.

Siempre ha habido músicas que ponen al cuerpo (personal o comunitario) en el centro de la praxis sonora o que de alguna forma ofrecen ciertos elementos que nos permiten analizar el sonido desde los cuerpos de quienes lo producen y lo

---

<sup>8</sup>Marie Bardet, "Saberes gestuales. Epistemologías, estéticas y políticas de un «cuerpo danzante»" *Enraonar: an international journal of theoretical and practical reason* 60 (2018): 13-28

escuchan. Tal es el caso de muchas músicas tradicionales, de la obra *Canti del Capricorno* de Giacinto Scelsi, algunas obras de John Cage y de muchos otros compositores y músicos populares que aportan algún material al planteamiento propuesto en este ensayo. En algún momento me gustaría plantear una teoría general del acuerpamiento sonoro que permitiera analizar toda la música desde el cuerpo, pero en este breve ensayo me gustaría apuntar algunas reflexiones sobre el género musical Japanoise del cual forman parte Hijokaidan, Hanatarash e Incapacitants, tres bandas que, cuando las descubrí durante mi pubertad, me provocaron un enorme asombro y admiración y que, después de haberlas olvidado durante toda mi formación musical profesional, ahora encuentro un enorme parecido y afinidad con mis intereses filosóficos, políticos y estéticos.

Me gustaría comenzar estos breves comentarios reconociendo mi incapacidad para realizar un estudio antropológico o etnomusicológico serio. Lo que conozco del noise japonés y en general, de toda la cultura de ese país, ha llegado a mi de segunda mano, por lecturas, videos y músicas que he escuchado, visto y leído sin experiencia en carne propia esta forma de vida. Es por esto que estos comentarios no pretenden encontrar o descubrir una verdad o una realidad única sobre estas músicas o sobre las personas que habitan en ellas. Este texto surge, más bien, como un primer intento por formalizar y poner a prueba algunas reflexiones y conceptualizaciones propias respecto al sonido.

Desde finales del siglo XIX Japón vivió un intenso proceso de modernización e industrialización que sometió a un estrés inusitado a la población que estaba acostumbrada, hasta ese entonces, a un modo de vida tradicional. Después de la derrota en la segunda guerra mundial, Japón incrementa drásticamente su industrialización al adoptar los valores económicos occidentales. Según lo propuesto por Bifo Berardi, la parte central de este proceso de cambio que experimenta Japón hasta finales de la segunda guerra mundial es una desfeminización de su cultura, provocando así una crisis neurótica en su población:

Un aspecto distintivo de la violencia psicológica necesaria para impulsar la modernidad reside en la forzosa masculinización de la cultura japonesa. [...] Los japoneses se vieron obligados a fortalecer su carácter y a negar su gentileza femenina y su timidez cuando se los forzó a convertirse en un poder colonial y a luchar las guerras modernas para competir a nivel mundial. [...] la cultura tradicional japonesa está marcada por el autocontrol y la aprensión. El estrés y la violencia psicológica hacia el "yo", como resultado de la represión de la emocionalidad espontánea durante el proceso de modernización, condujo al colapso nervioso colectivo. [...] Luego de la derrota y la conversión a valores económicos occidentales, la competencia se desplazó desde el ámbito de la agresión militar al de la productividad y el crecimiento económico. [...] Por ello, es posible afirmar que el Japón contemporáneo es una especie de laboratorio de psicopatologías relacionadas con el estrés y, en particular, un laboratorio de patologías relacionadas con la mutación conectiva de la tecnología y del comportamiento social.<sup>9</sup>

Es en este contexto político surgido desde la postguerra de forzada modernización, de despojo de una cultura tradicional, de masculinización y de adopción de valores occidentales, en donde se inscriben en Japón una marejada de expresiones artísticas que vienen a cuestionar y a sublevarse contra los estándares estéticos -y por lo tanto también políticos y filosóficos- adoptados de occidente. Gutai, la danza butoh y el noise japonés forman parte de estas expresiones surgidas como una respuesta a este contexto político.

Una vez descrito brevemente el contexto en el que el japonés se inscribe, tal vez vale la pena, antes de continuar, invitar al lector a ver algunos videos y escuchar algunas piezas de este género. Con este fin, dejo a continuación una pequeña lista de 4 documentos audiovisuales que considero importantes, aunque no suficientes, para una muy pequeña introducción a este género musical, es importante que estos sean videos y no únicamente audios debido a que algunos de los planteamientos de este ensayo dependen de las corporalidades mostradas en estos:

---

<sup>9</sup>Franco Berardi, *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017), 112-114.

Video de Hanatarash en vivo en Bears, Osaka, Japón.<sup>10</sup>

Video de Incapacitants en vivo en Tajima, Fukushima.<sup>11</sup>

Video de Hijokaidan.<sup>12</sup>

Track de *Beyond* de Hijokaidan.<sup>13</sup>

Incluso desde una mirada superficial de estas músicas, hay al menos tres características propias de estas que vale la pena apuntar:

*No existe en el janoise el uso de técnicas instrumentales tradicionales propias de occidente. Aunque en algunos casos se utilizan instrumentos u objetos provenientes de los mecanismos de producción musical establecidos en occidente (como bocinas, guitarras eléctricas, micrófonos, etc.) su uso nunca responde a la lógica funcional utilizada en la tradición occidental, más bien, el uso de estos instrumentos en el noise japonés destruyen su funcionalidad. Su relación con la tecnología instrumental es opuesta a todos los valores occidentales. En este sentido vale la pena retomar lo expresado por James Novak sobre la relación del noise con el *feedback* (técnica que es utilizada ampliamente en este género):*

The technical conditions of feedback performance powerfully embody Noise's nonlinear representations of musical history. These systems reflect deep investments in cultural self-invention, through which individual Noisicians develop feedback into an individual performance of creative subjectivity. Their self-assembled electronic networks are iconic of Noise's antihistorical discourses of newness. They also reflect Noisicians' challenge to musical ideologies of authorship and stylistic influence and their emphasis on self-

---

<sup>10</sup>"HANATARASH" YouTube video, 0:50, "RoiloGolez", January 22, 2007. [https://youtu.be/L7p\\_C9OIN40](https://youtu.be/L7p_C9OIN40)

<sup>11</sup>"Incapacitants - Live In Tajima, Fukushima, 25. AUG, 1991" YouTube video, 4:34, "icepick method", July 29, 2007. <https://youtu.be/LSG3m5ujegA>

<sup>12</sup>"Hijokaidan King of Noise 非常階段 - The Best Documentary Ever", YouTube video, 16:16, "Kelsi Stark", December 3, 2017. <https://youtu.be/Q78wX7NbjXI>

<sup>13</sup>"Hijokaidan - Beyond ( 1986 Noise / Harsh Noise)", YouTube video, 11:52, "Kelsi Stark", January 2, 2014. <https://youtu.be/-a3SIjNKHHg>

reinforcing relationships with technology. [...] Noisicians [...] use their electronics to embody the self-destructive imbalances of positive feedback. Personal expression is transformed in conflict with the system, through a process that Japanese performers describe as “out-of-control” (*bôsô suru*). This is not a relationship that creates a balanced sound environment. On the contrary, Noisicians appear to be in the midst of battle with their machines. Pushing against their own performance, they reveal the internal conflicts of technological subjectivity.<sup>14</sup>

*No existe ninguna preocupación formal.* La forma de la pieza, su duración, el material musical interno y demás elementos propiamente “musicales” (según occidente), pasan a segundo término, todos estos elementos resultan casi por accidente. Lo que en la música occidental es profundamente importante -tanto que llevó al desarrollo de una tecnología tan sofisticada como lo es la partitura-, en el *japanoise* es a penas un subproducto, resultado casual de la espontaneidad del momento. Incluso pensando en el *noise* como una música de improvisación y comparándola con otras músicas similares, la preocupación por el material interno intrínsecamente musical es mínimo (por decir lo menos), y este surge únicamente como producto de la catarsis de los cuerpos produciendo sonido, no es algo que preocupe a lo músicos o al público involucrado en el acto sonoro.

*La experiencia del concierto es la parte más importante del noise.* Los altos volúmenes, los movimientos corporales, la destrucción del escenario y otros elementos similares, vuelven al *noise*, más que un acto musical como lo concebiríamos en occidente, una especie de ritual en donde la experiencia poético-sonora se forja desde la presencia de los cuerpos produciendo ruido, desde el “estar” de los cuerpos en un mismo espacio. Esto es tan importante que es prácticamente la única preocupación en estas músicas. El *japanoise* no desarrolla instrumentos o técnicas instrumentales, ni sistemas de escritura; lo único que desarrolla son formas de “concierto”, formas de vivir y experimentar la música, de organizar los cuerpos involucrados en el acto sonoro. El *japanoise*

---

<sup>14</sup>David Novak, *Japanoise: Music At The Edge Of Circulation* (Durham and London: Duke University Press, 2013), 142

se preocupa únicamente por crear una experiencia ritual de los cuerpos y utiliza la música como medio para lograr esto. Aquí vale la pena retomar de nuevo lo escrito por David Novak al describir un performance de Incapacitants:

In their live performances, Incapacitants embody the private sense of being overwhelmed by sound. They show the effect of Noise on their own senses, even at the very moment of its creation. This liveness short-circuits the distance between the listener and the sound, folding them back together in its affective feedback loop. Noise emerges simultaneously “out there” and “in here,” inside your body. The audience member does not simply hear this sound in space but reacts to its sensations within a private sensory world. Noise’s liveness is a circuit of energy that is purely internal and admits no outside space; in this, it is less like listening to music and more like the sensation of an electric shock. Liveness becomes an involuntary encounter with the feeling of Noise within one’s body. Incapacitants transform these profoundly individuated sensations of personal overload into an observable performance. [...] Noise performance highlights an individually embodied knowledge. Noise etches hard lines between those who inhabit its unapproachable space of sound; between those who feel it—even if that feeling is involuntary—and those who do not. In some ways, the sense of participating in a powerful musical experience is made “live” as much by those who choose not to “get into it,” but to “get out of it.”<sup>15</sup>

Aquí, las tecnologías musicales desarrolladas en occidente resultan inútiles para analizar lo que ocurre en el noise como fenómeno estético. Aunque inscrito en la violenta inserción de la cultura occidental en Japón, esta música parece surgir de un mundo a parte, ignorando y oponiéndose al desarrollo epistémico y práctico de la música occidental.

No es casualidad que dos de las expresiones artísticas que a mi parecer son unas de las más profundamente radicales y subversivas tengan un origen geográfico y social similar: el noise japonés y la danza butoh. Ambos surgen del conflicto, del choque entre los restos de una cultura tradicional japonesa con la violenta y

---

<sup>15</sup>Novak, *Japanoise*, 39.

acelerada adopción de los valores económicos occidentales para convertir lo japonés en un producto industrial de valor económico. Tal vez ninguna otra cultura en el siglo XX vivió de manera tan violenta la invasión del capitalismo financiero en las vidas cotidianas. Ante la avasalladora violencia de la industrialización occidental en Japón, ante la transformación de los individuos en fábricas de productos mercantiles, el cuerpo se arroja al ritual, vuelve a cobrar mundo. Lejos de todas las formalidades tecnológicas musicales, el noise japonés renace desde el cuerpo individual y comunitario para crear nuevas formas políticas, nuevas distribuciones y configuraciones de las subjetividades y sensibilidades. El janoise realiza lo que Jerzy Grotowski teorizaba en sus escritos sobre el teatro que producía en su laboratorio:

El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. [...] La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común.<sup>16</sup>

El cuerpo de los músicos en el noise se quema y se desvanece, sus acciones e impulsos devienen sonido, su uso de las tecnologías es desde la vía negativa, esto deviene en una vuelta al cuerpo, un verdadero acuerpamiento sonoro.

Cabe mencionar que este surgimiento catártico del noise, este cuerpamiento sonoro que implicó la creación de esta música en un momento determinado, a diferencia de lo que sí lograron otras expresiones artísticas como el butoh, el janoise no logra cuajar como una forma política a largo plazo, como una experiencia comunitaria trascendente de los límites temporales de la efervescencia inicial, no deviene en una forma-de-vida. Como suele ocurrir en gran parte de las músicas populares, que, aunque surgidas desde un profundo

---

<sup>16</sup>Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2016), 11-18.

cuestionamiento subversivo de la realidad política de los cuerpos que la integran, estas (entre ellas el noise) suelen no lograr transformar la efervescencia inicial en un estado permanente de ser y habitar el mundo, en un acuerpamiento no únicamente sonoro, sino un acuerpamiento del mundo, en una forma-de-vida.

Pero hay en la música una potencia inherente para formar desde esta nuevas realidades políticas. La música siempre acompañó, en su forma ritualística, todas las organizaciones humanas, todas estructuración política. El noise es muestra de esto, de que nuevas formas de organizar nuestros cuerpos es posible, que nuestros cuerpos tienen devenires sonoros y políticos. Hay un potencia radical en el sonido, en nuestra experiencia de este. En palabras de Deleuze y Guattari:

La música no ha cesado de hacer pasar sus líneas de fuga como otras tantas “multiplicidades de transformación”, aunque para ello haya tenido que trastocar sus propios códigos que la estructuran o la arborifican; por eso la forma musical, hasta en sus rupturas y proliferaciones, es comparable a la mala hierba, un rizoma<sup>17</sup>.

Propongo que es posible aprehender este rizoma inherente a la música, habitar el sonido, hacer de la experiencia sonora una experiencia corporal y ritual. Partiendo de la formación de una estética sonora del acuerpamiento será posible hacer de la vivencia poética una forma-de-vida, expandir las potencias y devenires del cuerpo y del sonido para crear un estado de ser y habitar el mundo, y formar así, una política radical del acuerpamiento que involucre la vida entera. Aquí, la siguiente cita de Giorgio Agamben cobra profundo sentido:

Sólo cuando el pensamiento sea capaz de encontrar el elemento político que se ha ocultado en la clandestinidad de la existencia singular, sólo cuando, más allá de la escisión entre público y privado, política y biografía, *zoé* y *bíos*, sea posible delinear los

---

<sup>17</sup>Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 17.

contornos de una forma-de-vida y de un uso común de los cuerpos, la política podrá salir de su mutismo y la biografía individual de su idiotez.<sup>18</sup>

Porque la potencia política de la música y de la vida radica en cada uno de nosotros, en nuestros cuerpos, en nuestros sonidos. Tal vez la posición política, estética y filosófica más radical y fructífera consiste en encontrar y reconocer las potencias de nuestras existencias singulares, en encontrar los devenires sociales intrínsecos en nuestras corporalidades, y desde ahí forjar un ser y habitar nuevo, una forma-de-vida, un mundo nuevo.

Eduardo Partida

Mayo 2019

---

<sup>18</sup>Giorgio Agamben, *El uso de los cuerpos: homo sacer IV, 2* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017), 21.