

## LA DEMARCACIÓN DE LOS CUERPOS, DE RODRIGO ZÚÑIGA

FEDERICO GALENDE

*La demarcación de los cuerpos, tres textos sobre arte y biopolítica*, de Rodrigo Zúñiga, es el segundo ejemplar de la serie *Cuadernos de movilización* de la editorial *Metales Pesados*. Dos meses atrás se editó en idéntico formato *Alas de plomo, ensayos sobre arte y violencia*, de Guillermo Machuca. En tensión con la imagen a la que alude el título general de la editorial (donde el vocablo *pesado* busca interceptar la palabra *metal* para que resuene una cierta «densidad preciosa»), el libro es portátil, liviano, cómodo a la mano del lector. No es un «metal pesado», aunque sí resulta evidente que se trata de uno de esos materiales que buscan asociar al autor a un formato específico pensado por el editor, a la manera de esos documentos o esos instructivos de circulación que envasan modelos de escritura. En ese sentido podría decirse que la colección tiene una misión, una tarea: se parece a los cuadernos de *Pasado y presente*, remite a esos textos solitarios que Gramsci escribía en alguna cárcel de Milán. Y lo cierto es que el autor, Rodrigo Zúñiga, sin ahorrarse la más mínima complejidad, ocupa impecablemente bien este espacio. Su escritura adopta en este formato una inercia mágica, casi perfecta, incluso uno tiene la sensación de que el texto llega a la estación final apenas impulsado por el envío de las primeras palabras.

Ahora bien, sin entrar en una discusión personal con cada uno de los puntos que conforman el libro –porque no estoy aquí para eso–, me gustaría esbozar mínimamente la cartografía que el mismo construye y demarca, considerando que una de sus gracias consiste justamente en incluir en

su proceso aquello que le da título. El libro de Rodrigo es de hecho una demarcación, no puede eludir serlo, pero se trata de una demarcación en la que su autor, como él mismo lo señala a propósito de una obra de Alfredo Jaar en las últimas páginas, procura constantemente evitar su atribución soberana. Como no puede hacerlo del todo (porque mal que mal escribió un libro, y escribir un libro es fabular un corte, conjeturar un final, demarcar una historia), entonces incluye el dilema de esta soberanía del autor en el conjunto del material expuesto. Es decir que, en tanto lector de Foucault, sabe que el autor es también una configuración biopolítica, una función destinada a obstaculizar la libre circulación de la palabra.

Por lo mismo, el primer punto sobre el que el libro se concentra es el de la representación. ¿Puede el arte contemporáneo, el arte actual, lo que queda del arte, radicalizar de una vez esa consigna de las vanguardias acerca del fin de la representación arte? ¿O el problema de la representación no es para el arte actual otro que el de la puesta de la representación en problemas? Tengo la impresión de que las tres partes del libro abordan de diferentes modos este mismo núcleo, llevando a su punto más lúcido la pregunta moderna por el «fin del arte» en paralelo con la pregunta moderna por el «fin del hombre». Este es el centro de la relación entre arte y biopolítica que el libro propone. Veamos entonces cómo procede.

En la primera parte del libro, Rodrigo se aboca a la lectura de una obra de Marc Quinn titulada *Self*. La obra de Quinn –que, a propósito de «metales pesados», acaba de componer una estatua de 50 kilos en oro puro con el rostro de Kate Moss– consiste en un autorretrato en el que la cabeza del artista, por medio de un dispositivo de refrigeración, contiene 5 litros de su propia sangre congelada a una temperatura de 12 grados bajo cero. Si uno hiciera un itinerario del autorretrato más allá de su encuadre en la superficie pictórica, se encontraría con tres momentos tan disímiles como capitales: la de Narciso ante la fuente de Ártemis, la del Yo ante el estadio en el espejo sobre el que nos habla Lacan en 1936, y ésta de Quinn sobre la que ahora el libro de Zúñiga reflexiona. En el primer caso sabemos que, buscando besar su imagen, el pobre Narciso se ahoga en una fuente. Aquí, a propósito de retrato, la claridad del reconocimiento se sobrepasa a sí misma, tocando la pleni-

tud de un fracaso. En el segundo caso -el del estadio del yo ante el espejo-, pasa algo muy diferente: la idealidad del autorretrato se funda justamente en la represión de un resto excremental, un detritus, de una materialidad que el Yo debe dejar afuera para representarse como una totalidad. La representación hace que el instante de la identificación del Yo coincida con el de su expropiación. Vale decir, si la imagen pre-moderna del autorretrato implicaba una comunión entre reconocimiento y fracaso, la imagen moderna implica un desfase entre identidad y expropiación: el hombre se configura a partir de la represión de lo más profundo en el hombre. Y es por esto que el hombre es modernamente una representación. Ahora bien, estos dos primeros momentos son referentes fundamentales para la obra que Rodrigo ahora revisa. ¿Por qué? Porque en *Self*, la idea de mimesis, la mediación, la lógica formal del retrato se vienen abajo, haciendo que en su lugar aparezca un resto, un detritus, justamente esa cosa-excremento que el fantasma del sujeto o del Yo soberano de Lacan había dejado afuera.

Lo que Marc Quinn logra, literalmente, es que al retrato se le «caiga la cara», dejando que asome lo impresentable, lo *Unheimlich* o directamente la angustia, consistente tanto en Heidegger, como en Lacan, en una falta que se ha puesto a faltar. Lo que se ha puesto a faltar es la falta misma, entonces, como eso en torno a lo cual se configura la condición imaginaria del yo o del sujeto.

Lo que Rodrigo hace en la primera parte de su libro es mostrar que esta *falta de la falta*, esta emergencia de lo impresentable en el autorretrato de Quinn, no implica sin embargo el fin de la representación sino, más bien, la emergencia se su perturbación material. El «yo representado» –antiguo soberano que proclamaba edictos, según la conocida expresión de Robert Musil- queda así atravesado por la perturbación de este resto objetual. Con esto el autor conduce hábilmente la lectura moderna de la obra de arte y la lectura psicoanalítica del rostro en el retrato –en el espejo- al siguiente punto: *Self* se vuelca hacia el locus mismo de la mediación, hacia el lugar de la distancia, pero como una maniobra de desafección absoluta. ¿Cuál es el objeto de esta desafección? El corpus mismo del arte, es decir, el conjunto de categorías, mediaciones, representaciones que asisten y configuran la lectura moderna del arte. Pero no se trata sólo de este corpus; en rigor, también se trata del

*corpus* del hombre –esto es, del hombre como un *corpus* categorial configurado formalmente.

Sacrificando la composición formal del rostro en el retrato, son el cuerpo del arte y el cuerpo del hombre lo que a la vez Quinn busca sacrificar. Pero lo que marca la posición específica de Zúñiga en el debate actual acerca de la relación entre «arte» y «representación» consiste en que para él, siguiendo a Quinn, este sacrificio no puede ser consumado o completado. A diferencia de lo que sucedía con las vanguardias, el sacrificio del arte comparece a la permanencia del arte, así como comparece a la permanencia del hombre el sacrificio de éste. *Arte y hombre* se unen en este punto: si el fin del arte es la promesa incumplida del arte que ha sido enunciada sin fin, la indestructibilidad del hombre reposa en su destructibilidad infinita –el hombre, dice Blanchot, es indestructible, pero porque es infinitamente destruible. Así, el golpe de Marc Quinn choca contra el cuerpo insacriticable del arte en tanto representación, chocando a la vez contra la representación del hombre. Su astucia, según Rodrigo, radica «en reconocer la magnitud improfanable que alcanza el cuerpo del arte», siendo que en su obra somos tocados sin embargo por un «devenir materia».

Este «ser tocados» por una materialidad que no alcanza a liquidar la representación, postula una oscilación, una vacilación, un movimiento inconcluso entre la mediación simbólica y su consumación. No pudiendo consumir la liquidación de la representación –ese resto insacriticable del arte–, la obra de Quinn se limita entonces a invertir la relación entre el fantasma y el hombre de carne y hueso. Si modernamente el sujeto ocupa siempre el lugar de un fantasma –y si este fantasma, traducido a la obra, adopta la condición del aura o del valor de culto–, lo que Marc Quinn busca es hacer ingresar violentamente el detritus, la mucosa, el líquido o la carne a fin de subvertir la idealidad fantasmática del retrato, subvirtiendo, por medio de esa misma operación, la idealidad fantasmática del cuerpo del arte. «La sangre, el vaciado a escala natural, funcionan aquí de un modo impersonal: han depuesto la posibilidad de la relación con el individuo, en beneficio de un devenir cuerpo de la materia» (2008: 21). Se trata, para recurrir a un ejemplo local, de «ese cuerpo que mancha» que Ronald Kay le atribuyera alguna vez a los primeros trabajos de Dittborn: imprevista húmeda, letra primordial, huella inmediata que

el organismo secreta de su interior, el aceite quemado en la obra de Dittborn es la ceniza líquida, el lubricante fatigado, el excremento de las máquinas. La pulsión es de izquierda. Y en tal caso es esto lo que el autor de *La demarcación de los cuerpos* comenzará por considerar como el gran «giro biopolítico del retrato».

Pero con un agregado: a la hora en la que al retrato se le cae la cara, lo que en él entra es «el viviente». La historia de la metafísica dispone al hombre de modo tal que el viviente sea lo que en éste aparece como lo más impersonal, lo más lejano o extraño. Viviente es eso que corresponde al hombre en tanto que no le pertenece. Si lo que Zúñiga nos enseña es que en *Self* el hombre despierta como un extraño ante los ojos del hombre, es porque lo que allí aparece no es su figura, su forma, su identidad o su cuerpo -todos efectos de un proceso tecno-político de subjetivación- sino, más bien, eso que en todo hombre la estetización de la política anestesia o adormece. Así, es el cuerpo de la máquina viviente la que se despereza ante el hombre adormecido en su consciencia. Esta máquina viviente que se despereza no opera, sin embargo, como una alteridad a la virilidad. Los trabajos de Quinn –escribe Rodrigo- funcionan aún desde un registro falocéntrico: «mantienen el pedestal, se acomodan a la retórica del monumento, pero reasignan su mecanismo de investidura: paródicamente, ponen en escena la malformación de lo investido» (2008: 24). Esto sucede porque si el cuerpo es una forma, la carne es materia, por eso cuando digo que me gusta el cuerpo de alguien no me estoy refiriendo a sus riñones, a la grasa que rodea su hígado, al flujo de sus mucosas. Me refiero a su cuerpo, que es la forma en la que queda reprimida la carne.

Esto último que acabo de decir es lo que lleva a TJ Clark a afirmar que todo el modernismo no es más que un tipo de formalismo. Marc Quinn, en cambio, apunta con sus obras a exponer el límite del modernismo haciendo que «cuerpo y carne se diferencien apenas como dos entonaciones de una misma inmanencia». ¿Qué significa esto? Que en la lectura de Zúñiga «representación» e «irrepresentable» no son ya modulaciones que se excluyen una a la otra sino, más bien, rotaciones, oscilaciones, vacilaciones que transcurren en un mismo plano. No hay ya un *fuera de marco*; cuerpo y materia, humano y no-humano, orgánico y no-orgánico componen para Zúñiga la extrañeza que desplaza el dentro-

fuera del marco como una obsesión por medio de la cual el fin de la vanguardia sigue remitiendo a la vanguardia.

Lo que en cambio al autor de este libro le interesa es el asomo de lo real entre los pliegues de lo representado, es decir, el modo específico en que la desafección estática de la angustia –ese habitar en la *falta de la falta*– se abre por fin a la seductora dignidad de la cosa. El hombre sin sujeto en la angustia, se abre a la cosa sin objeto que permanece insacristificable en la obra. La desafección de la angustia se convierte en pasión inorgánica.

Y es esto lo que abre la segunda parte del libro, donde desafección y pasión componen lo que queda del arte una vez caído el sueño utópico de las vanguardias. La pregunta es ahora si existe alguna posibilidad de pensar el *arte que trata con la vida* por fuera de la relación arte-vida como parte de aquel sueño. Sabido es que, como marca Ranciere, la vanguardia ha mantenido desde siempre una relación ambigua con dos lógicas que se excluyen mutuamente: la autonomía del arte y la promesa emancipatoria: si la vanguardia compone por un lado un movimiento que ha venido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de construcción de un mundo nuevo en el que el arte no existiría ya más como una realidad separada, por otro buscó preservar la autosuficiencia del arte respecto de las prácticas del poder y las formas de estetización de la vida en manos de la máquina capitalista. Si el primero de esos sueños –el de la fabricación de ese hombre nuevo sobre el que volverían a abrirse las grandes Alamedas– se perdió en la política de lo que Balmes llama el «irrealismo burocrático» de la revolución soviética, el segundo llevó al arte a una reversión del curso del tiempo por medio del cual terminó convertida en testigo mudo de la catástrofe. Ante esta caída, Zúñiga sitúa el arte frente a dos nuevas componendas: ser, más que un mero testigo, un nicho de resistencia ante la reificación capitalista del hombre por medio de los procesos de subjetivación y del poder constituyente (2008: 45); y ser un apilado de prácticas que, recorriendo transversalmente diversos momentos fundamentales del arte contemporáneo, constituye una ontología del cuerpo y de las potencias afectivas engarzadas a una ética de la liberación.

Esto significa que si el primer desafío de Zúñiga es una crítica a la representación en la que la representación no puede sino quedar abierta al *pathos de la cosa* o a la de-

posición real de lo humano, este segundo desafío consiste en desplazar sutilmente la lectura utópica de la relación arte-vida a la propia comprensión biopolítica del arte. La cuestión biopolítica es introducida en el libro como una normalización, como una coacción ininterrumpida que rutiniza la práctica de expropiación de lo humano. Se trata de una rutina que Foucault trabajó en *Vigilar y castigar* –por no decir que en casi todos sus escritos–, pero que ya antes Benjamin había asociado a la estética como un programa de progresivo adormecimiento del sensorium del hombre, una anestesia por medio de la cual el sistema sinestésico terminaría por adormecerse en el sistema consciencia como configuración o efecto de una subjetivación. El hombre configurado se convierte así en cuerpo prendado, el cuerpo prendado se convierte en representación consciente, la representación consciente se convierte en expropiación del sensorium o de las ramificaciones nerviosas del animal humano en la red destinal del sujeto. No se debe sino a esto que Benjamin, al igual que Baudelaire, tengan justamente una lectura neurológica de la experiencia moderna. El shock, el relámpago, la semejanza inmaterial, la imagen dialéctica, la descarga nerviosa componen esta lectura, razón por la cual la politización del arte merece ser comprendida no como una mera puesta del arte al servicio de la concientización de los hombres sino al revés: como una suspensión de la conciencia que devuelve al hombre su sensorialidad perdida en manos de la estetización de la política.

Frente a este panorama, Rodrigo plantea una necesidad de primer orden: «la de plantear el tipo de resistencia o contra-hegemonía que habrá de oponerse a los dispositivos biopolíticos». Los dos vectores que tiene presente son, por un lado, la propuesta de un arte que trata con la vida por fuera del modo en que la vanguardia pensó históricamente el problema y, por otro, la puesta del arte al servicio de la recuperación de una ontología materialista en la línea de Nietzsche o Spinoza. Sin duda alguna, ambas propuestas resumen notablemente el propio problema del arte en la época de la decadencia del modernismo utópico: un arte de los cuerpos vivos, un arte de las potencias afectivas. Pero un arte de los cuerpos vivos reclama la emancipación desde la recuperación del sentido primero de la *aisthesis*, un sentido que ha sido cuidadosamente reprimido por la historia de la modernidad estética, a saber: el de un conocimiento capaz

de operar a través del sensorium vivo del hombre.

Ahora bien, el ejemplo para esta praxis sensorial de la emancipación –para esta unión de emancipación con praxis experiencial de los sentidos- lo halla el autor en el trabajo que entre los 60's y finales de los 70's desarrolla el artista brasileño Helio Oiticica. Oiticica, que ha trabajado con problemas ligados a la suprasensorialidad o a los efectos sinestésicos obrados por el éxtasis, desarrolla desde los 60's hasta su muerte un conjunto de circuitos intermediales en el que se alternan estímulos polisensoriales y sinestésicos a través de un recorrido laberíntico que se materializa y cobra vida a partir de la propia incorporación física del espectador en tanto participante» (2008: 58). Oiticica no es meramente un artista conceptual, sino más bien alguien que pone el concepto a prueba, que lo experimenta, y es esto lo que hace con esos túneles que son sus *bóvidos* y sus *penetrables*. Su problema fundamental es la traición del arte, como dice Zúñiga. Pero ¿en qué consiste esta traición? En la inversión del primer sentido de la *aisthesis* –que recién referíamos- y la consecuente excomunión del cuerpo en el arte (2008: 61). Excomunión que, una vez más, remite a la aculturación del sistema sinestésico y a la conversión de la sensorialidad en máquina consciente por parte de la estética.

Lo que Oiticica hace entonces es desagregar, desmenuzar la configuración –biopolítica- del aparato perceptivo, esto es, mostrar cómo se compone la disposición burguesa de la contemplación. Su modelo, como dice el autor del libro que comento, es por lo tanto un modelo anti-artístico, una operación vinculada a la recuperación, por vía del arte, de una potencia viviente reprimida en el hombre. De este modo, la obra misma se despliega como máquina de afección, «deponiendo todo encauzamiento de la imaginación y la fantasía» (2008: 64). El sujeto, dice Rodrigo, ha mudado de piel, pero en esta mudanza, decimos nosotros, lo que se devela es la piel del sujeto. La amenaza de lo real es la de un hombre al que le falta la piel de sujeto, la de lo impersonal-sinestésico como desprogramación de la subjetivación. El *penetrable* invierte la anestesiación estética del sujeto, su captura en la red, haciendo emerger ese espacio de excepción en que tiene lugar la *aisthesis*. Lo que en este espacio de excepción destella es entonces «la máquina sensorial absoluta». En tanto no aculturada, no racionalizada, esta máquina sensorial es la máquina perversa polimorfa



que el psicoanálisis de Freud asignara al niño. Entonces es aquí la infancia lo que relampaguea, esto es, la condición pre-moral de lo humano, el hombre en tanto todavía-no-hombre. El viviente que en la primera parte del libro se toma materialmente el retrato, se transforma ahora en la máquina sensorial que relampaguea, sucumbo de infancia restituido al hombre por lo que queda del arte.

Lo que la obra de Oiticica revive es entonces aquella vieja consigna de Foucault, consistente en transitar del cronograma de la revolución –teoría del progreso, teleología histórica- al mapa complejo de la resistencia. Zúñiga despliega con maestría este mapa a partir de los experimentos del doctor Carsten Holler, donde la fatiga del material se convierte simplemente en fatiga de la coraza soberana del Yo. Como un «nihilista profesional –escribe el autor-, Holler atenta con despiadada frialdad contra cualquier forma solapada de altruismo o conmiseración, contra cualquier política pastoral (incluyamos el sueño utópico de las vanguardias), desublimando los mitos estructurantes de la subjetividad social». Esta desublimación del sujeto halla su paralelo en la desaturación de la obra de arte, pero lo que a Zúñiga le interesa es que esta desteologización del arte no termine convirtiéndose en una re-teologización del valor de exhibición.

«Teología del valor exhibitivo» es el título con el que el autor abre la tercera parte del libro. La obra sobre la que ahora se concentra es un trabajo que el artista polaco Piotr Uklanski presenta en la Bienal de San Pablo en el año 2004. La obra consiste en una enorme impresión fotográfica sobre papel del papa Juan Pablo II, formada por cientos de reclutas que componen un «cuadro vivo» del rostro del *Sumum* ya fallecido. En principio diríamos que la imagen evoca esa estetización ya clásica vinculada a la producción fascista de una comunidad orgánica o del pueblo convertido en obra de arte total. Pero en este caso se trata de otra cosa, de la inversión exhibida, de la apoteosis de un valor exhibitivo en el que la fotografía fuerza los cuerpos dóciles de esos reclutas a su desaparición y su anonimato. La imagen exhibe la conducción de estos cuerpos a la hoguera sacrificial, haciendo que los participantes «se entreguen, indefensos, al anegamiento visual de sus identidades individuales» (2008: 85). En efecto, lo que «la fotografía exhibe es el ejercicio de esa masiva sujeción de los cuerpos a la orden soberana de

su imperativo de producción» (2008: 87). La alienación de los sentidos –así exhibida– muestra pormenorizadamente cómo es que la masa ha sido conducida a la condición de espectadora indolora de su propia destrucción. Si antes decíamos que con Quinn al retrato «se le cae la cara», ahora deberíamos decir que con la fotografía de Uklanski podemos sorprender al fascismo *con las manos en la masa*.

Ha sido ya mencionado que durante el mismo año en que Benjamin redacta el epílogo a su ensayo *La obra de arte* en la época de su reproductibilidad técnica, atribuyendo a la estética la conformación de esta masa indolora, Lacan viaja a Marieband a dar la célebre conferencia que citábamos al principio: la conferencia sobre el estadio del espejo como formador del Yo. Su hipótesis es que, puesto ante el espejo, el Yo hace cesar la angustia de su fragmentación. Se sabe que al día siguiente de dar esta conferencia, Lacan tomó un tren a Berlín para asistir a la inauguración de los juegos olímpicos, inauguración en la que las masas componen un cuadro vivo que opera como una especie de armadura que la protege de su fragmentación. ¿Por qué mencionamos esto? Porque tanto la «soberanía del Yo» como la «comunidad orgánica» parecen complacerse en este cuerpo acorazado, mecanizado, galvanizado que el fascismo impone como ilusión de la invulnerabilidad del hombre. Bien, es ahora esta falsa invulnerabilidad del hombre la que Zúñiga, por medio de la lectura de Uklansky, pone en estado de desarme. Lo decisivo en el trabajo de Uklansky, según Rodrigo, reside en mostrar «la manera en que los participantes, sujetos de libre sustitución, devienen materia disponible para la ejecución de estos mega-proyectos absolutamente vanos» (2008: 87). En rigor, se trata de una alegoría que exhibe demasiado bien «la devaluación del valor de ruptura de la obra de arte» (2008: 88). Asistimos a la época del fin de la ruptura del arte.

Pero si el fin del arte es la promesa incumplida del arte proclamada sin fin –tal como mencionábamos más arriba–, interminable resulta también la agonía del *ethos* de su ruptura. Rodrigo dedica esta parte del libro a cotejar las relaciones que la producción visual contemporánea establece con esta agonía perpetua de la ruptura del arte. Este cotejo lo abrevia en dos posiciones: la de aquellos que se valen de la agonía del *ethos* de la ruptura para recuperar la soberanía del artista; la de aquellos que ponen en representación el

límite de su condición soberana. Ejemplo de lo primero es el artista que ilustra la propia portada del libro: Santiago Sierra. Hace ya mucho tiempo que Santiago Sierra, en nombre de un desplazamiento entre cínico y perverso, invierte sus energías «en poner en marcha una verdadera maquinaria de poder, tomando provecho del estado agonizante del valor de ruptura» (2008: 92). Imposible dejar de lado el modo en que el propio libro que comentamos se somete, no sin ironía, reteniendo su posición soberana, a esta máquina, pues mal que mal ha dejado que su portada sea ilustrada por esta demarcación. En efecto, la portada del libro es la fotografía de un trabajo de Sierra, por lo que podría decirse que esta *demarcación de los cuerpos* se ha dejado a la vez *demarcar*. Esto, sin embargo, no sucede porque sí; por el contrario, remite a una pregunta que podría ser formulada del siguiente modo: ¿hasta qué punto, y de qué manera, puede hoy un dispositivo de obra *producir la suspensión de su propia demanda soberana*?

Sin duda alguna, la respuesta del autor a esta pregunta está contenida en el gesto silencioso, en la disposición muda del propio libro o en la paradójica inclinación hacia su portada. Pero Rodrigo prefiere dar la palabra a Jaar, en especial a una obra cuyo título es *Luces en la ciudad*. En esa obra, que por razones de tiempo no alcanzaremos a explicitar, Jaar se propuso proyectar una luz sobre los cuerpos borrados de algunos *homeless* que, a la vez, fuera capaz de mostrarlos como borrados. No se trata de echar luz sobre los cuerpos de los marginados sino al revés: se trata de retener la luz, de retener la tentación de ilustrar por medio de la luz. Esta voluntad de retención quedará a la vez plasmada, según Rodrigo, en la distancia que el artista toma respecto de su propia soberanía, distancia que queda expresada en esta sentencia de Jaar: *prometo no abusar de mi atribución soberana*. Ahora bien ¿no es esto lo que se propone Rodrigo cediendo la ilustración de su libro a un artista al que él mismo sitúa en el contexto de una manipulación soberana? Si es así, el libro de Rodrigo dice lo que hace *haciendo lo que dice*. También así yo lo entiendo, así que ahora callo, ahora que me sé tan incapaz de hacerle justicia del todo.