

El cuerpo de la política

Patricio LANDAETA MARDONES*

Universidad Católica de Valparaíso

Recibido: 15/11/2008

Aprobado: 20/12/2008

Resumen

En el presente ensayo se establece una relación entre arte y política a partir de la idea de experimentación del cuerpo. Específicamente se aborda el problema de experimentación artística como medio de configuración de una vida porvenir. Esta experimentación, específicamente la del retrato, será presentada como una práctica de desterritorialización del rostro para la creación de líneas de fuga al plano de significancia de la cultura anclado en una definición binaria de la sexualidad.

Palabras Clave: cuerpo, rostro, desterritorialización, reterritorialización, mirada, ley, línea de fuga.

Abstract

This essay seeks to establish a relationship between art and politics based in the idea of the use of the body as a political manifestation. Specifically it deals with the problem of artistic experimentation as a means of configuring new ways of life. This practice,

*Máster en Filosofía Universidad Complutense de Madrid, Doctor en Filosofía Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, Doctorando en Filosofía Universidad Complutense de Madrid.

especially in regards to portraits, will be presented as a practice of deterritorializing the face to create lines of fugue at the level of significance of culture, anchored to a binary definition of sexuality.

Keywords: Body, Face, Deterritorialization, Reterritorialization, Glance, Law, Lines of fugue.

A partir de cierta inspiración Foucaultiana, podríamos decir que si la historia se inscribe en el cuerpo, el cuerpo funciona como el organismo que exhibe los efectos de la ley. Siguiendo con la misma inspiración podríamos rastrear la técnica por medio de la cual los modos sociales reflejan los parámetros según los cuales está permitido vivir-se, experimentar-se, porque dichos parámetros o límites se reconocen como los moldes o modelos que tienen la producción de la vida por centro.

Esos son pues los modos específicos de reproducción de la ley y se encarnan en la cultura y su imaginario como recetario del orden, la bondad y la belleza, para incidir en las propias prácticas cotidianas, en los usos que parecen disimular el ajuste a una ley severa aunque invisible. La ley es, precisamente, la imagen encarnada en la idea de humanidad y en su economía de producción de subjetividad pudiendo verse su efectuación en la “forclusión”¹ del cuerpo o su significación ejemplar: “*debes ser un hombre*”, “*compórtate como una verdadera mujer*”. Estas máximas señalan un “modo propio” de vivir según los roles que deben asumirse en acuerdo a la diferencia “real” de sexo y a su jerarquía supuestamente anclada en la naturaleza. No obstante, más que un comportamiento individual, estos indican que son los comportamientos masivos o de “especie” los que quedan reglados para de esta forma ocupar un lugar definido en los estereotipos y representaciones habituales de la feminidad o masculinidad, del bueno mal uso de cuerpo.

Si hablamos de estereotipos, la historia de la belleza, como caso ejemplar, se muestra en gran medida como el signo de la domesticación del cuerpo femenino y su destinación a un ser por cobrar, donde la imagen de la feminidad todavía en el siglo XX circula entre lo “maternal” y lo “virginal”. Si esto se ha hecho efectivo es gracias a que ha funcionado una ética de la experiencia del “cuerpo propio” ajustada a los fines precisos de la naturaleza. Esta ética sería la encargada de reprimir todo deseo y toda práctica que no se enmarque en los límites de la producción y la re-producción de la vida².

1 El uso que hacemos de este concepto se entiende si vemos que en el marco psíquico que describe Lacan, la forclusión viene a significar la expulsión del inconsciente de un significante que es fundamental, fundamental para la propia emergencia subjetiva, quedando fuera o puesto afuera bajo amenaza de que este vuelva en la forma de la alucinación. Su uso en el marco ontológico político sirve precisamente para hacer patente los factores “metapolíticos” de esta “inclusión exclusiva” del cuerpo, vale decir, excluida en tanto posibilidad de experiencia, incluida en tanto discurso. De esta manera, éste no queda como un objeto simplemente reprimido, sino al contrario se manifiesta como “hiperpresente” en la forma de una presencia fantasmática. Para ver el tratamiento del concepto en el psicoanálisis, véase, Lacan, Jacques, *Seminario III, Las Psicosis*, Paidós, Buenos Aires, 1999.

2 Para una aproximación a la relación de vida y poder o más precisamente a la relación de poder y crecientamiento de la especie, véase este el clásico texto de Foucault: “...lo que se podría llamar umbral de modernidad biológica de una sociedad se sitúa en el momento en que la especie entra como apuesta del juego en sus propias estrategias políticas. Durante milenios el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles, un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (Foucault, Michael, *Historia de la sexualidad. Vol I. La voluntad de saber*, op., cit, pág.,152).

En definitiva, y para no extendernos innecesariamente, podríamos decir que el cuerpo, así como la binaria división de los sexos, es producto de un imaginario que, políticamente, ha pasado por representar un código inscrito en la naturaleza pero que no revela sino la voluntad de orden y la jerarquía que anuncia la discriminación y la supresión de la libertad de unos otros –hombres y mujeres- y los que difieran de ambos –gays, lesbianas, lesbianos, travestis, etc.-, para la construcción de sí.

Sin embargo, como veremos a continuación, es en el trabajo que se desarrolla en el arte en torno a la imagen del cuerpo donde late amenazante una disyunción a esa supuesta naturalidad y que denuncia los estereotipos por la vía de la desterritorialización de los referentes significacionales y representativos del cuerpo y del rostro. Hoy presentaremos la fotografía de dos artistas que aunque distintos en su puesta en escena comparten un trabajo que encarna la política en el cuerpo: Birgit Jürgenssen y Yasumasa Morimura.

En diciembre de 2006, la revista *Multitudes*³ presentó tres artículos sobre Birgit Jürgenssen, la artista austriaca inscrita, según la historia del arte, en el *Body Art* y que se caracteriza por la utilización de la fotografía como dispositivo político y revolucionario teniendo al cuerpo por campo de batalla. En sus obras (que van desde el uso de máscaras y cráneos de animales para configurar sus autorretratos, a proyecciones en el cuerpo, utilización de tatuajes y hematomas), es común ver el ejercicio de desterritorialización de la representación de lo femenino para alcanzar un terreno incierto donde el cuerpo de la mujer –ya no decimos femenino- se abre a nuevos devenires más allá del “*femme au foyer*” y el “objeto sexual” –por nombrar dos estereotipos comunes-, ya que corresponden a *meras* construcciones culturales que eclipsan la experimentación singular del propio cuerpo, fundamentando, todavía más, una serie de estrategias si no represivas, por lo menos reductoras y castrantes. El trabajo fotográfico de la artista austriaca se vale de variados mecanismos para conseguir escapar a la feminidad estereotipada y abstracta, entre ellos, algunos que minan la representación para evitar las significaciones y representaciones habituales en relación con el cuerpo de la mujer, y en otros casos, tácticas en las que se puede apreciar, a simple vista, la exageración de los mismos estereotipos para conseguir reducir al absurdo la posición de la mujer fetichizada en escena.

3 Esta revista se presenta como canal de expresión y análisis de las prácticas de sentido que produce en la actualidad el cruce entre arte política y filosofía en el marco de la discusión abierta por Antonio Negri y Michael Hardt en *Empire*. Tiene entre sus fundadores a Antonio Negri y Eric Alliez y renueva la labor de la Revista *Futur Antérieure* dirigida por el mimo Negri y Jean-Marieu Vincent en el Departamento de Ciencia Política de la Universidad Paris-8 Vincennes.



Fig. 1 Birgit Jürgensen *Hausfrauen* Kat. *Früher oder Später* ph757.

Su obra, en un recorrido histórico, toca un sector del arte que vuelve su reflexión hacia el cuerpo como pieza material que puede ser intervenida con fines artísticos, es más, explícitamente su trabajo se encadena al cuerpo como materia plástica o artística, fenómeno propio de la experimentación de las artes desde los años 70s, pero que no tiene que ver estrictamente ni con activismo, ni con el *happening*. Como dicen Éric Alliez y Giovanna Zapperi en su artículo para la revista *Multitudes*:

C'est en effet à ce moment que l'utilisation du corps comme matériau artistique participe de la dispersion généralisée des catégories artistiques dérivées du modernisme et de la fragmentation multiplicatrice de des pratiques qui s'ensuit⁴.

Pero la peculiaridad de su trabajo, como su práctica lo indica, también puede notarse en un descentramiento en la utilización del soporte: constantemente cruza los límites de fotografía para ingresar en la escultura y la pintura, pero desde la propia fotografía. Sólo si se observa esa cuestión como un cruce, un *entre*, puede comprenderse, tal vez, lo peculiar de cómo su obra aborda el cuerpo como problema teórico y la importancia que tiene para la experimentación de esa subjetividad que es efecto de un ejercicio de desterritorialización constante enfrentado a un plano de significancia que se impone como producto de la dominación masculina (Aun cuando también dan cuenta de la sumisión voluntaria que se ampara en la encarnación del estereotipo de la mujer débil incompleta sin un nombre que le sirva de metro). Insistimos en dicho cruce porque su intersticio muestra o insinúa, más bien, la lucha contra la significación. Allí, en el cruce, pueden verse concentrados sus esfuerzos para lograr, por medios plásticos o artísticos, que la propia *sensación* sea desterritorializada o liberada de una “subjetividad esencial” o construida *a priori*.

⁴ Alliez Éric, Zapperi Giovanna, «Re-presentation de Birgit Jurgenssen», en *Multitudes* 27, Amsterdam, París, 2006, pág., 144.

Esa actitud o, más bien, aquel serpentear entre diferentes planos que anima la crítica al estereotipo y traza un camino más allá de la representación, ha sido comprendido, según nuestro propio interés, como aquello singular que define la posición política de Jürgenssen en relación al arte y la imagen en general, y a la fotografía en particular, y señala su línea de fuga en la experimentación del cuerpo.

Dicho serpentear, creemos, da forma a su “política de la imagen” que se juega el todo por el todo en una ambigüedad estructural de la escena que hace imposible la definición exacta de lo que está presente: creemos que el trabajo de Jürgenssen deja ver, dicho en líneas deleuzianas, una “lógica de la sensación” que suele estar concentrada en “diferir la presencia” de aquello que se muestra⁵; constantemente insiste en superponer elementos en el plano para que confundan al espectador en la elección de un elemento principal, o bien, directamente se encarga de conjugar varios elementos para que iluminados de manera diferencial logren su independencia o autonomía en la escena, pero sobre todo, reproduce variados mecanismos que se ocupan de situar lo fundamental de la escena en un algo ausente o por lo menos retardado en relación con la acción supuestamente principal.



Fig. 2 Birgit Jürgenssen, *Sin título (Selbst mit Maske)*

5 La producción de una estética antirrepresentacional y ya no sólo el proyecto que contemple un análisis tal, se desliza en múltiples escritos entre los que se hallan las obras dedicadas a pintores consagrados como Francis Bacon o pequeñas textos que sirvieron de presentación o catálogo de exposiciones de artistas emergentes. Dos ideas (que derivan luego en una sola) creemos se conjugan en el cruce del arte moderno y la filosofía: Imagen y expresión o Imagen-expresión (si eliminamos su distancia), imagen que nada oculta, que no es símbolo o síntoma de una realidad que desde la profundidad la sustenta. Carácter godardiano de Deleuze: justo una imagen y no una imagen justa. En la obra deleuziana, la estética antirrepresentacional, a partir de una primera aproximación, es inseparable del carácter absolutamente expresivo de la imagen: en relación con la pintura, esto definirá el orden explícito o específico de su tarea, la Sensación y su expresión directa o más bien violenta. Nada que entender, nada que extraer más allá de la imagen-color. Sólo un devenir común de obra y espectador en y por la Sensación en el cuadro. Lo mismo sucederá con el cine y la *superación* del montaje orgánico del cine clásico, en que aún el tiempo estará subordinado al movimiento en el montaje.

Algo falta en eso que se presenta o algo se insinúa, como puede apreciarse en la serie *Selbst mit Maske*, o *Selbst mit Schädel*: en la primera (Fig, 2), una máscara mortuoria recorrida deja ver un ojo de mujer en segundo plano; en la segunda, pueden apreciarse unos labios de mujer en su devenir animal delineados al rojo. Ambos casos, creemos pueden ser abordados desde la conceptualización de la “pulsión escópica”, tematizada por Lacan en el *Seminario II*, que explicaría la característica principal de los juegos de presencia y ausencia: la ausencia o más bien esa no-presencia integral de lo retratado otorga un sumo poder a la imagen, el poder de mirar y de que con ello seamos vistos o más bien sorprendidos como sujetos del deseo. Contra ese poder, dice Lacan, contra ese poder demoníaco de ciertas imágenes se levanta la cultura, ese lugar que se ha constituido como el reducto de las significaciones, que sin embargo, revela su fragilidad o impotencia en relación a la violencia del deseo⁶.

En resumen, en la ambigüedad estructural, suele ocurrir que la imposibilidad de definir o categorizar lo que está supuestamente enfrente, presente a-la-mano -pues existe un desfase notorio- haga que sea la fotografía la que nos interroge haciéndose su presencia, de esa manera, demasiado presente al espectador: pasivos en la escena, cogidos porque quedamos *en* escena, no por fuera o a distancia, pues llegamos tarde a descubrir que somos observados. Esa es la situación que interesa a Jacques Lacan y Félix Guattari y que ambos resuelven de modo tan distinto.

Cae el ojo para emerger la mirada, pero desde *dentro* de nosotros mismos: es aquello lo que trata de fijar Felix Guattari en *La máquina rostreitaria de Keiichi Tahara*, pero como respuesta a la “angustia de castración” que introduce Lacan en “la esquizia del ojo y la mirada”⁷. Guattari se centra en la novedad que ella instala sobre todo en el punto en que ésta socava la representación, el estereotipo, lo reconocible pues, “es allí donde la fotografía alcanza los medios físicos para una desterritorialización del cuerpo”⁸. Guattari entiende que en relación con la fotografía de lo que se trata es de organizar contra el sentido común, contra la regla, los “componentes de una mirada armada”⁹ que apelen a una nueva relación entre obra y espectador en esa “transferencia de enunciación”, en ese ser-mirados-interrogados-antes que jueces de lo que está ahí presente... mirados e interrogados, desde dentro, como si una voz removiera toda familiaridad de eso que se muestra en vistas de *aquello* que se oculta y que sin embargo da a ver.

6 La imagen para Deleuze, en el marco de una concepción general y como anunciábamos ya desde un principio, no goza de valor relativo: no es imagen de algo, no remite como un significante a un significado. Para que ésta llegue a ser un significante ha debido operarse ya una labor decodificación o más bien de reterritorialización, de atribución o predicación de propiedades que permitan su reconocimiento por medio de extracción de la ley de su repetición (como repetición de lo mismo) o, dicho de otra forma, para alcanzar el reconocimiento (y por consiguiente la representación mental) ha debido intervenir una voluntad de significado que pone lo que desea encontrar (como sistema de organización y represión de la imagen), desplazando su emergencia o su devenir a un presente identificable. Dicho positivamente, toda imagen, en virtud de la idea de tiempo descentrado, es un “cuerpo sin órganos” (CsO) un contenido de variabilidad infinita, desajustado que tiende al caos, que como expresión pura, es ya la suma de todos los significados atribuibles: escapando de Cronos, la imagen escapa también a la posibilidad de ser subsumida en un serie identificable y organizada. Justo una imagen. No una imagen justa, quiere decir que Aión vuelve incesantemente sobre Cronos para desterritorializar la imagen-CsO.

7 Lacan, Jacques, “La esquizia del ojo y la mirada” en *Seminario XI*, Paidós, Buenos Aires, 2006

8Cf. Guattari, Félix, “La máquina rostreitaria de Keiichi Tahara” en, *Cartografías Esquizoanalíticas*, Manantial, Buenos Aires, 2000, pág., 284.

9 Ídem.

Pero para Lacan el asunto se jugaría de otro modo:

La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración¹⁰.

La ley pareciera ser, según la perspectiva que abre Lacan, aquello que hace que aparezca esa mirada interna por la que llegamos a ser mirados y que por su efecto se denuncia lo inapropiado, lo vergonzoso de ese vistazo sobre lo oculto que mira ya sin ver: en definitiva, y de acuerdo a lo anterior, esa mirada causa vergüenza pues somos nuevamente sorprendidos husmeando -en relación a una experiencia mítica traumática- hecho que actualiza la angustia de castración, condición del sujeto y la conciencia. Resultado, vuelta a la normalidad, a la legalidad del campo de la cultura.

Todas estas cuestiones son importantes de tenerlas en cuenta pues están en la base de la perspectiva de nuestro siguiente personaje, Yasumasa Morimura: Sea una serie de cuadros intervenidos por Morimura. Un cuadro. Un cuadro que se presenta como aparentemente conocido o más bien en el caso de los que éste escoge, *re-conocido*. Sea un retrato. Todo enloquece o se hace delirante cuando vemos su rostro inscrito, como graffiti en él *en vez* de un *autorretrato* de Frida Kahlo o de cualquiera que pertenezca a la historia de la pintura, algo ha pasado en el cuadro que su retrato no es simplemente un rostro, superpuesto sobre un original es, según creo, una máscara que provoca una sensación “diferente”. Pareciera entonces no haber rostro, sólo la máscara que lo hace entrar en la pintura y salir hacia nuestro encuentro. ¿Qué ha sucedido? ...Según lo expuesto en *Mil Mesetas* por Deleuze y Guattari, un rostro no pertenece a un alguien, sino que constituye, antes bien, una forma de ver. No es solamente un dato exterior. Es, antes que todo, una política, un modo de coger con la mirada el molde de humanidad arquetípica que tacha la cabeza al organizar el espacio que ésta recorta poniendo de manifiesto el reconocimiento de la humanidad. Es, dicho de otra manera, un juicio cuando pareciera deshacerse toda idea de mirada inocente¹¹.



Fig. 3 Yasumasa Morimura, *Frida*.

10 Lacan, Jacques, “La esquizia del ojo y la mirada” en *Seminario XI*, op. cit., pág., 81.

11 Deleuze, Gilles, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002, pág., 182.

Ahora bien, según el psicoanálisis, “el rostro es en primer término un dato del mundo exterior, dato significado del modo más sorprendente por el vacío en el nivel de la imagen del cuerpo. Sin que se registre una pérdida momentánea de esa identidad personal, hay que entender literalmente (en ese vacío de no-constitución) que el sujeto es quien no tiene rostro”¹². Pues bien, en lo que podemos coincidir es en que el rostro es construcción de una imagen que proviene de los otros: para ser reconocido, el sujeto se hace un rostro y para ello ha de alienarse, cobrar una imagen que proviene del mundo exterior y sobre todo de la cultura que lo hace funcionar como la vía de escape y superación de lo animal que late en el hombre pues contiene el germen de la desmesura, debiendo ser superado para el ingreso en la “verdadera” civilización.

Los trabajos de Jürgensen y de Morimura pueden apreciarse como una constante lucha por dar con líneas de fuga que impidan significaciones y reconocimientos *a priori* de aquella humanidad. La obra de Morimura opera de la siguiente manera: su travestismo en el montaje fotográfico, el hacerse el Van Gogh, la Frida, por ejemplo, impide caer meramente en el reconocimiento inmediato de la imagen (el cuadro-texto reconocido por su insistencia mediática). Su intervención ha hecho que la mirada comience su labor de desterritorialización de la imagen: simulando un original, un cuadro fácilmente reconocible, como en el caso de *Monalisa in its origin* de 1985, o *Portarit* de Van Gogh, Morimura contempla el mundo. Travestido observa desde el cuadro. Nos interpela disolviendo el eje fundamental que permitía la significación, “el rostro como máquina rostritaria”. Sus retratos, al contrario, disuelven la rostridad centrada en el rostro de cristo, para abrir paso a nuevos devenires, nuevas formas de contacto y contagio de vida incluso más allá de la del hombre (Morimura, ¿Hombre? ¿Mujer? ¿Travestí?)¹³.

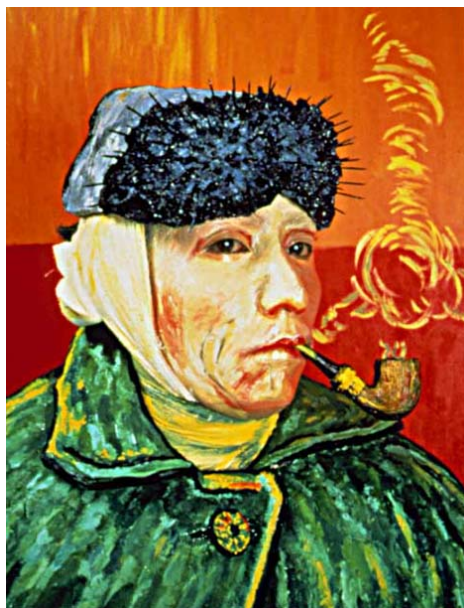


Fig. 4 Yasumasa Morimura, *Van Gogh*.

12 Sami-Ali, M., *Cuerpo real, cuerpo imaginario*, Paidós, Buenos Aires, 2006, pág., 107.

13 Cf., *Ibid.*, pág., 173.

En el fondo la fuga concentrada en la máscara de Morimura provoca la fractura del sentido trascendente de la mirada como “máquina de hacer rostros”. Desde esta perspectiva, por dicha fractura accedemos a un contacto distinto con la imagen, al igual como sucede con las fotografías de Jürgenssen: comenzamos a ser mirados, poseídos en vez de poseedores, detenidos en la sensación del encuentro en que se disuelve el “sujeto que ve” y el “objeto visto” para convertirse en una experiencia más allá de la norma de la “máquina de hacer rostros”¹⁴.

Aparentemente, dos miradas se cruzan, una desterritorializante –la que interroga más allá de la ley- y una reterritorializante, esa normalizadora que convierte lo que ve, el dato, en ese rostro tipo reconocido que la construcción cultural se encarga constantemente de hacer circular con novedad en ocasiones, pero estando siempre en los límites de lo significante. Sin embargo, si decimos “aparente”, lo decimos porque hay algo en la obra, en su inscripción o más bien en la lógica que permite su inscripción, que impide que la dualidad sea efectiva: lo que ha sucedido, es que esa mirada reteritorializante pierde la posibilidad de efectuar la tipificación porque una ausencia domina la escena, una ausencia que está demasiado presente como desajuste o fuga a lo porvenir, por que no tiene medida, no tiene el metro que le da su verdad. En lo que para nuestro “sentido común” está ante los ojos, nos vemos envueltos, por lo cual, no podemos designar un *qué* indicando su cualidad reconocible, sino que sólo podemos experimentar, saborear, el encuentro de estar más allá de la ley, ¡gozar, en sentido fuerte, el estar fuera de la ley!, con la sola posibilidad de producir el sentido del encuentro al elaborar la lógica que configura la línea de fuga que la inscribe en lo a-significante¹⁵.

En Morimura existe, efectivamente un delirio más allá de toda normalidad, el delirio de poblar el mundo con aquello que no ha tenido lugar, a saber, la inscripción de la ambigüedad de los sexos, salvo contadas excepciones, en la historia de la pintura, de la vieja pintura, de aquella supuestamente representativa por ser figurativa, pero sobre todo de esa pintura que es conocida a fuerza de estar fagocitada por la historia oficial que teje las leyendas, los héroes y los villanos. Pero, más precisamente, con Morimura gozamos de la prohibición por excelencia, hablamos de aquella que recae sobre la propia sexualidad, aquella demasiado obvia o demasiado molesta por estar supuestamente inscrita en la naturaleza, en virtud de la economía de la especie, que determina, por ende, que la sexualidad no sea estrictamente objeto de experiencia. Sin embargo, en el encuentro con “eso” supuestamente reconocido desde el primer vistazo por el sentido común, “el cuadro famoso de tal o cual pintor”, no sólo quedamos sorprendidos por el intruso en la escena, sino que esa mirada que ve más allá de lo evidente, nos hace gozar como protagonista de ésta, pues nos deja ocupando ese no-lugar de lo prohibido, de lo ambiguo, lo asexuado o lo homosexual que actualizaría, según Lacan, un deseo antiguamente reprimido pero que de acuerdo a la lectura que hacemos de Guattari, nos pone ante una cuestión mucho más vital, a saber, el goce de la experiencia de un nuevo devenir que ha estado configurado, no

14 Cf., *Ibid.*, pág., 182.

15 El proyecto de una “filosofía expresiva” (así como de una forma de arte o ciencia de tal característica), es parte esencial de la obra de Gilles Deleuze. Contra una concepción de filosofía como representación e interpretación parecieran centrarse sus esfuerzos: nada que interpretar, nada que comprender, al contrario, un puro afán de producción. Tal pareciera ser el lema que atraviesa de punta a acabo sus textos y que debiera delinear, según su perspectiva, también un aspecto no normativo de la modernidad, de lo que para Deleuze constituye la modernidad, lejos de la idea de *télos* y principalmente de todo orden *a priori*.

obstante, por una historia no narrada en el ámbito de lo excluido, de lo marginal, de lo ilegal, en resumen, gozamos en el lugar de Morimura, y en ese sentido, su obra como política del cuerpo, ha entablado una relación con el más allá de la ley del cuerpo organizado, funcional y útil de la especie, se ha abierto a la posibilidad de gozar de lo prohibido en la experiencia de nuevos devenires que laten, sin embargo en el propio cuerpo.