

# MISHIMA Y UNA ESTÉTICA DE LA ANIQUILACIÓN: EL CORTE DEL CUERPO Y LA SÍNCOPA EN EL TIEMPO

TUILLANG YUING A.<sup>1</sup>

## RESUMEN:

El texto toma como punto de partida tres ejes de problematización: la dificultad de establecer una reflexión exacta sobre el cuerpo y la vida, de donde se desprende un segundo momento que realiza un acercamiento a estas nociones de manera constructiva como única posibilidad; incorporación y apropiación de la vida. El tercer eje especula sobre la noción de acontecimiento en relación con la vida y el cuerpo, y en vinculación con el papel de la infamia según el análisis de Foucault. Todas estas delimitaciones sirven, finalmente, como marco para una lectura del suicidio ritual del escritor japonés Yukio Mishima, ocurrido el año 1970. Lejos de ser resolutivo, el texto intenta abrir una serie de interrogantes sobre las relaciones posibles entre el cuerpo, la muerte y la estética de la existencia.

## Palabras claves:

Cuerpo – vida – apropiación – incorporación – infamia - acontecimiento – Mishima - *seppuku*

1 Doctor © en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Una primera versión del texto fue leída por primera vez en el seminario *Biopolíticas después de Foucault*, organizado por la Universidad Nacional de San Martín y el Centro Franco-Argentino de Altos Estudios, en Buenos Aires, el 1 de noviembre del 2007.

Estas líneas buscan señalar algunas precisiones. Precisiones sobre el cuerpo, precisiones sobre la vida. También sobre la muerte. Pero más que como concisión o exactitud, son precisiones que señalan una necesidad. Se trata de la necesidad de pensar la relación que vincula la vida y el cuerpo, la muerte y el arte, que los hace cómplices, que los propone y extiende hacia una lejanía donde han de converger, o al menos, reclamar una sintonía común, si ello es posible.

Precisemos entonces. Vida y cuerpo se nos aparecen como palabras, como situaciones de un pensar que en sí es una búsqueda. Claro es que las tentaciones y las posibilidades de extraviarse en dicho buscar son complejas, enormes y peligrosas por lo evidente que puede parecer un lugar, por la comodidad que puede ofrecer una perspectiva, incluso por lo desmedido de una sugerencia. Después de todo, el cuerpo y la vida anteceden todo rastreo,

todo pensar. Yacen ahí, solapadamente, como condiciones del existir y de todo hacer. Por ello, el carácter o sentido de una reflexión que sobre ellos verse debe ser cautelosa, modesta, cierta de su complejidad y de la imposibilidad de su resolución. Es más, sobre el cuerpo y la vida vale plenamente una re-reflexión, un volver a una mirada que es también el mirar y lo mirado. Así, toda reflexión sobre la vida es volver a la vida, un resucitar, y simultáneamente, una re-incorporación, un volver al cuerpo. Cuerpo y vida presentes siempre, imbricados en todo reflejo, en todo destello de existencia, a la manera de un faro en cercana lejanía, lejanía y límite al cual queremos llevar al cuerpo y a la vida en las siguientes líneas.

Comenzamos atendiendo a Gabilondo, quien denuncia *el cuerpo imposible*<sup>2</sup>, el cuerpo como el anuncio de la superación de división sujeto-objeto en el pensar, al hacer copertenecer a quien habla con aquello de lo que habla —su cuerpo— y además con aquello gracias a lo cual habla: “El cuerpo es un ser ambiguo, es una cosa, pero una cosa que es mía, o más bien, que soy yo.”<sup>3</sup>

¿Qué lenguaje es entonces incorpóreo? O más bien; ¿hay entonces cuerpo sin lenguaje?, ¿qué pensar puede, en rigor, objetivarlo si la lengua es ella misma la erección de un interior, y a la vez, condición del pensar y músculo penetrante que imprime al mundo sonoridad y cierta inmaterialidad? Gabilondo lo dice así: “¿Y si el lenguaje fuese el alma del cuerpo o, quizás el cuerpo del alma?”<sup>4</sup>

Parece entonces que, más que hablar sobre el cuerpo, cabe el hablar del cuerpo. Es él quien nos habla. Es él —que soy yo— quien nos pone a hablar. El cuerpo es entonces una paradoja, cuya imposibilidad reside en el constante desplazamiento que, graciosamente, nos fundamenta y sostiene.

El cuerpo se fuga y se oculta al dar por supuesto lo que es y al tratarlo como nuestro acompañante total, ¿está con

2 Gabilondo, Angel. *Menos que palabras*. Alianza editorial, España, 1999.

3 *Ibíd.*, p. 35

4 *Ibíd.*, p. 35

nosotros o somos él?, ¿somos su interior o el interior consiste en ser cuerpo? A decir verdad, y ello es una tentación, parece que precisamos siempre de un irreductible que lo contenga como origen o como modelo unívoco; la sustancia, el alma, la sangre, el gen u otras constantes. Pero ello es pretender que el cuerpo es *arkhe*, no obstante verlo, cambiar, mutar, envejecer y transitar según los códigos a los que lo somete un afuera: es un cuerpo que jamás acabamos de tener, el cuerpo que padecemos sin poseer, anticipo de compleción, búsqueda de unidad y totalidad segura.

Los merodeos en torno al cuerpo, las aproximaciones a sus límites, toman entonces la forma de una construcción. Manifiestan, por una parte, la imposibilidad de su definición desde el pensar, y por otro lado, que el pensar hace de él y en él, inevitablemente, un lugar de apropiación, un terreno de conquista y territorialización: “No cabe sino el ejercicio de *incorporación*, la tarea de *incorporarse*, la de ir ganando un cuerpo en el que ser, siquiera en el modo de un desparramar, un esparcir y un derramar, un verter, en el modo de una despedida.”<sup>5</sup> El cuerpo, arrancado de un afuera, o más bien, remitido siempre a un afuera cuya carencia toma la forma de una cicatriz, de un ombligo. Ese cuerpo marcado por un desgarró, solamente nos pertenece en la medida en que nos lo robamos, que nos lo apoderamos y le damos forma, entregándole calificaciones y adjetivos que, a su vez, nos constituyen: “Se hace preciso recrear el cuerpo en un gesto tanto de insurrección como de supervivencia...”<sup>6</sup>

Ahora bien, es esta ineludible re-apropiación del cuerpo la que nos dirige la mirada hacia la vida. Es, en efecto, el cuerpo, en cuanto padece la vida, el motivo y la materia de toda recreación. Valen, entonces, algunos señalamientos sobre lo que la vida puede significar cuando es apreciada como una tarea de vitalización corporal.

A primera vista, el cuerpo es un receptor tanto de vida como de muerte. Entre ellos, establecer una relación de necesidad sería equívoco. No obstante, ello depende, en gran medida, de la manera que tengamos de concebir la vida, y con ello la muerte. A propósito de la anatomopatología, Foucault menciona que se ha pensado la muerte como un proceso múltiple y parcial que no se establece en un punto privilegiado. Sin embargo, también es claro que la muerte es una barrera que se enarbola como misterio impenetrable. Lo que el cuerpo es, luego de la vida desaparece; constituye

5 *Ibíd.*, p. 37

6 *Ibíd.*, p. 39

un asunto que podría tenernos de cabeza, y cuyo impacto no podemos desconocer. Al comparar ambas miradas nos vemos llevados a señalar que la repartición de la muerte en una pluralidad de tiempos ha sido arrancada de un cuerpo muerto, de un cadáver. La vida orgánica cesa en diferentes formas, algunas - deja entrever Foucault — son más importantes que otras<sup>7</sup>. Lo anterior es, en todo caso, un asunto de perspectiva y conocimiento sobre la muerte. El instante del deceso es una señal sin espesor cuyo valor semántico es estrecho para la mirada y para el saber. En efecto, Foucault nos comenta, como es a ese cuerpo padeciente de muerte al que, a partir de Bichat, se le ha pedido explicaciones sobre la vida<sup>8</sup>. El cuerpo, una vez muerto, puede ser convertido en un objeto analizable, descomponible, anatómicamente definible. Es en ese caso, donde cabe la difuminación de la muerte y la correspondiente definición de la vida, como aquello que resiste a la muerte, es decir, como supervivencia orgánica. Ello, sin embargo, ha sido extraído desde un cuerpo que ha cesado en sus modos de vida. La muerte es allí, solamente, un instrumento que permite establecer una referencia para la reconstrucción de la patología y su serie morbida. Es esta muerte sin opacidad, sin dolor, que se establece como un observatorio en un espacio inmóvil, en un cuerpo recortado. Foucault afirma sobre Bichat; “el conocimiento de la vida encuentra su origen en la destrucción de la vida.”<sup>9</sup>

Esta consonancia entre vida y muerte se asienta tras las huellas de un tercero: la enfermedad, constituyendo así una tríada técnica y conceptual eficiente pero silenciosa acerca de las formas de la vida y el cuerpo.

En el cadáver se observa la vida frente a su amenaza; la patología. En ella, a su vez, emerge el cuerpo y la vida que sufre, el cuerpo que adolece y nos obliga a extender sus límites. Sobre este punto, Canguilhem es iluminador cuando señala: “*para apreciar qué es lo normal o lo patológico para el cuerpo es necesario mirar más allá de ese mismo cuerpo.*”<sup>10</sup> La vida, o el cuerpo vivo, no es otra cosa que un constante reto frente a la muerte, que se expresa como el desafío de la salud frente a la enfermedad. Un reto, en palabras de Canguilhem, normativo, que consiste en establecer normas de vitalidad sobre un exterior del cual es ligeramente autónomo: La vida es, según el autor, polaridad dinámica en la medida en que puede reconstituirse y re-establecer ciertas

7 Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. S XXI, Argentina, 1990, p. 202

8 *Ibíd.*, p. 208

9 *Ibíd.*, p. 207.

10 Canguilhem, Georges, *Lo normal y lo patológico*. S XXI, Argentina, 1971, p. 153.

pautas hacia un medio que le es constituyente. Una tarea constante de apropiación. Una lucha permanente.

Sin embargo, debemos acentuar que con la vida, así concebida, no se alude sino a una suerte de supervivencia biológica, al mantenimiento y relativa permanencia de cierto sistema orgánico en actividad que permite definir la vida como aquello que resiste a la muerte. Pese a todo, ello no nos parece suficiente: anticipamos la pregunta: ¿qué pasa cuando la vida busca y construye el modo de su muerte?; ¿frente a qué estamos? Se precisa allí re-pensar la vida.

La reducción de vida a supervivencia, y del cuerpo a anatomía, ha surgido desde la posibilidad de neutralizar un cuerpo en términos temporales y espaciales, por tanto, de un cuerpo muerto, laboratorizado, arrancado de su medio vital y simulado en una ficción. No obstante, incluso esta vida orgánica cuando declara su salud, lo hace dirigiendo la mirada hacia un lugar que escapa al cuerpo. Es la persona en su totalidad quien puede dar sentencia sobre la enfermedad que ha caído sobre su cuerpo. Nunca el padecimiento de un órgano, o de una parte del cuerpo han podido establecer la enfermedad por sí mismos: requieren del juicio de la persona sobre su vida en ese momento. Pero cuando hablamos de vida de esta forma, ya ha cobrado un sentido que desborda lo biológico: la patología nunca se reduce a sus síntomas, ni siquiera es el cuerpo en terminos anatómicos el que se enferma, es la persona quien lo padece, e incluso, lo padece según sea su inserción en un medio: “¿No convendría decir, al fin de cuentas, que el hecho patológico sólo es captable como tal, es decir como alteración del estado normal, en el nivel de la totalidad orgánica y, tratándose del hombre, en el nivel de la totalidad individual consciente donde la enfermedad se convierte en una especie de mal? Estar enfermo significa verdaderamente para el hombre vivir una vida diferente, incluso en el sentido biológico de la palabra.”<sup>11</sup>

Es también en patología donde se ha configurado un saber que determina la vida del hombre como supervivencia del cuerpo, y donde, por el contrario, el cuerpo desaparece de las preocupaciones cuando el hombre está llevando una vida sana, o una “buena” vida.

Todo lo anterior revela la parcialidad de exigir cuentas a la muerte sobre la vida, y a la vida sobre el cuerpo. De esta forma, el *cuerpo imposible* se revela también como la imposibilidad de pensarlo en su constitutiva inespecifici-

11 *Ibíd.*, p. 60.

dad, de hacer del cuerpo, solamente un cuerpo, un objeto incircunscrito perfectamente, que sería un simulacro vital, una muerte maquillada. El abordaje al cuerpo es necesariamente incorporación, donde resuena lo incorpóreo del cuerpo, aquello de lo que Gabilondo predica la re-creación, la revitalización, la posibilidad de un hacer artístico sobre ese-mi cuerpo, que soy yo, que es mi vida.

Se vislumbra, entonces, una dimensión necesariamente somática de toda apropiación o construcción de la vida. En dicho sentido, podríamos pensar el cuerpo no como vehículo de subjetividad, sino más bien como fuente o principio de subjetividad. Cuerpo y vida podrían concebirse no como una reducción sino como una exaltación, como la puesta en circulación de un repliegue, como un movimiento en que los límites devienen en tránsito y la estrechez de lo biológico-orgánico cobra dimensiones únicas y tan versátiles según su protagonista.

Se trata, entonces, del cuerpo como algo más que un soporte, como la posibilidad de una semantización somática, como una producción de sentidos de vida en los cuales tiene cabida el trabajo de subjetivación. Crear la vida como obra de arte es una tarea en la que el cuerpo tiene un rol ineludible. La vida como autocreación toma la forma de un ritual corporal, de una danza: desde luego en relación con un espacio y cierto sentido que se le adhiere desde el mismo cuerpo. Manuel Delgado sostiene: “*ese cuerpo que proclama un sitio, un punto geográfico, un lugar en que está y del que se apropia aunque no lo posea...*”<sup>12</sup>

El cuerpo, para este autor, es posibilidad de sentido, de orientación, inicio de toda referencia, organiza espacialmente una escena en permanente construcción. A partir de él hay izquierda, derecha, arriba, abajo, cerca, lejos. Hay entonces una radical afirmación corporal como la posibilidad de superación de la individualidad hacia una vida con inherentes dimensiones colectivas.

Cabe así la distinción de un cuerpo definido, limitado —por tanto individual y mortalizado— frente al cuerpo escenificado, que sucede en un hacer, vale decir, un cuerpo que puede acontecer. En ese sentido, el cuerpo es simultáneamente apropiación e imposibilidad constante, y a su vez, dicha constancia es la que indica su sucesión, la pertenencia a un tiempo en el que se inserta como suceso, con la posibilidad de darle a dicho tiempo un peso distinto,

12 Delgado, Manuel. *Tránsitos*. En *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*. Revista de la Facultad de periodismo y comunicación social de Universidad Nacional de la Plata. Argentina. N° 18, Octubre 2003, p. 20.

un ritmo otro, de teñirlo de colores, de volverlo obra de arte. Es el cuerpo que danza en el tiempo, a un ritmo, que ritualiza la existencia, que da sentido a un espacio y a un momento que él mismo posibilita. Delgado señala: “*Una relación de fuerzas que se invierte, un poder que se confisca, una dominación que se debilita, y otra que surge.*”<sup>13</sup>

Al cuerpo con dimensiones-límite; mensurable, cuantificable y en cierto sentido muerto, se opone otro construido en términos de intensidades, en términos percutivos; vida, incertidumbre, no-anatomía, “una amalgama indiferenciada de pensamiento, carne y deseo”<sup>14</sup>

Ahora bien, ¿cómo la vida, y con ella el cuerpo, se vuelve suceso? Al parecer ello se define por el carácter que le imprime al tiempo del que forma parte, según cómo se inserte en el patrón rítmico que lleva el presente. Así entendido, el acontecimiento está a destiempo, es una ruptura del patrón de poder dominante, de la relación de fuerzas de la que no puede escapar en términos espaciales pero sí deformar en relación con el presente que la construye, al tiempo que integra. Nuestra metáfora musical posibilita dicha visualización: el acontecimiento es síncopa, un acento en la debilidad del tiempo, en su precariedad, un contratiempo, un suceso que perfora la métrica rítmica que el poder configura regularmente como nuestro presente, como la manera en que debe llevarse el compás o vivirse el tiempo. Frente a ella, el acontecimiento parece un error, un desatino.

De la vida en términos de acontecimiento resulta un cuerpo que cobra relevancia. Cabría entonces pensar el arte como un ritual en el que la vida se agota a sí misma a través de la entrega total del cuerpo a un contratiempo, a una consumación que es al mismo tiempo la apropiación total de la vida y de su sentido. ¿Qué hay, en efecto, sobre la posibilidad de la vida como creación en un sentido trágico, herida en la pérdida de fundamento, en su trascendencia?

Aquí es donde nos detenemos y permitimos aludir al seppuku de Mishima como un episodio que puede ser pensado bajo esta sugerencia. Mishima, quien por quince años dedicó un esfuerzo titánico a transformar su cuerpo en un algo hermoso, bello, que fuese el paralelo de una obra literaria también perfeccionista y hermosa. Mishima, quien desde los treinta años destina su vida a la máxima perfección física posible, dándose tanto tiempo como se le

13 *Ibíd.*, p. 25.

14 *Ibíd.*, p. 25.

puede destinar a una creación favorita. Mishima que arroja de belleza su cuerpo para luego entregarlo a un radical sacrificio, a un ritual que rompe con la temporalidad de la que es parte.

Atendiendo a su multifacética producción, a las diferentes confesiones de sus máscaras, podemos oír resonancias con lo que es la vida como obra artística.

Sabemos que Mishima fue un creador notable, incurrió en variadas ramas de la literatura, el cine y el teatro. Es figura de indiscutible relevancia de la literatura japonesa, cuyo nombre se postuló al nobel junto a Kawabata, quien, curiosamente, se suicida dos años después de Mishima.

Se dice que Mishima construía sus relatos desde el final, desde la última escena, destacando las últimas frases. En ese sentido se comprende su última exposición, *Mar de fertilidad*, que él llamó “homenaje póstumo en vida”, construida por diferentes ríos que desembocaban en el total de su obra artística. Cada uno de estos ríos integraba las facetas más importantes de su fructífera carrera. Nos interesa destacar en ellos el río del cuerpo, que evidencia la preocupación por el cuidado de sí en términos físico-estéticos. Mishima, contrariamente al común de los literatos, es campeón de karate, de esgrima, y por supuesto, un experto con la katana. Ello, a su vez, se une a un cuidado intenso por su imagen, su indumentaria, su peinado, en fin, sus detalles.

Mishima se vale de su cuerpo —que es él— como una veta artística más. Sabe aprovecharlo para moverse y mostrarse con sentido. En su exposición final se encuentra también una extensa colección de fotografías de sí mismo, modelando escenas en las que se destacan las muertes violentas, las heridas, y por supuesto, el ritual del seppuku. Mishima se sobre-expone. Para algunos, la desbordante referencia a su imagen, a su cuerpo, con constantes guiños al erotismo, a la homosexualidad, a la musculatura, al sufrimiento y a la muerte, revelan una grotesca e insaciable vanidad que llega a un patetismo doloroso, que trasluce un pasado de vergüenza por deshonras sufridas en el primer momento de su vida, cuando su débil constitución física, su ambigüedad sexual y su precocidad artística e intelectual lo hacían parecer ridículo y lo distanciaban de sus semejantes. Mishima padece una debilidad que le valió también el rechazo del ejército como soldado kamikaze: en una sociedad en que el honor y la vergüenza son fundamentales, no era

digno de morir por el emperador, no con ese cuerpo menguado. Tal vez, su vida buscó el sentido de saldar la deuda de dicho sacrificio, y por eso entrega esa vida en un ritual tradicional al mismo emperador, años después.

Pero recuperar el honor y dar la vida significaba crearse un cuerpo digno del sacrificio, un cuerpo cuya destrucción fuese un poema, una danza que pagara la deshonra y glorificara su muerte. Mishima dice:

Las palabras corroen el cuerpo... busqué otro lenguaje (...) Los músculos son a la vez fuerza y forma, y este concepto de una forma que envuelve a la fuerza es la síntesis perfecta de mi idea de lo que debe ser una obra de arte; así los músculos que iba desarrollando eran a la vez existencia y obras de arte. (...) Y agrega : “desde la infancia siento en mí un impulso romántico hacia la muerte; pero un tipo de muerte que requiere como su vehículo un cuerpo de perfección clásica... una figura clásica con músculos esculturales es requisito indispensable para una muerte noble y romántica.”<sup>15</sup>

El deshonor y el rechazo, hacen eco con aquellas voces de infamia que Foucault saca a la luz en *La vida de los hombres infames*. En todo caso, porque la vida de Mishima es también singular, y se convierte además en un extraño poema, el de alguien que quiso que una muerte espectacular fuese la escena final que coronara su vida. Invirtiendo las palabras de Foucault; su fama no es sino una modalidad de la universal infamia.

El episodio del seppuku, su sangrienta vociferación, provocan esa mezcla de belleza y espanto que Foucault encontró en esos poemas-vida, en esa dramaturgia de la realidad que constituye un instrumento de venganza, un choque de fuerzas cuyo destello deja la huella de una quemadura en los registros oficiales del poder. Un instante de desmesura, una reversión que recuerda esas voces que escapan de cuerpos iluminados por los destellos del poder en tanto que desvíos, en tanto contratiempos, en fin, en tanto vidas en acontecimiento.

Mishima no fue, entonces, sino aquello que quiso destruir, aquel cuerpo que quiso inmolar, la danza que quiso bailar, la vida y muerte que quiso interpretar. Es un ejemplo quizás, del suicidio fiesta que Foucault menciona en *Un placer tan sencillo*, sobre el que afirma:

15 Vallejo Nágera, Juan. *Mishima o el placer de morir*. Planeta, España, 1978, p. 65.

tenemos la oportunidad de disponer de ese momento absolutamente singular. Merece la pena ocuparse más de él que de cualquier otro: no para preocuparse o intranquilizarse sino para transformarlo en un placer desmesurado, cuya preparación paciente, sin descanso y también sin fatalidad, iluminará toda la vida<sup>16</sup>.

Es más, el mismo texto abre haciendo mención al suicidio de los homosexuales, y termina señalando a los japoneses, de quienes dice. “*Es verdad que sobre el suicidio ellos saben mucho más que nosotros.*”<sup>17</sup>

Foucault tiene razón. Y es que saben más de la relación entre lo bello y la muerte, más de la fugacidad propia a la creación de algo bello, de la tragedia de su consumación, más de la aniquilación de la vida y el desvanecimiento del cuerpo. Los japoneses manejan matices de una estética trágica que Juan Pablo Arancibia, desde un “extravío” de Foucault, muestra de forma brillante: “*Ese placer que trae lo bello, es el más bello padecer. (...) Lo bello deviene muerte. Lo bello ejerce un poder disolvente sobre la subjetividad.*”<sup>18</sup>

En una línea muy cercana a la nuestra, Arancibia muestra, por medio de la literatura japonesa, que la belleza es una experiencia que es también experiencia de muerte, y que la muerte es el punto resolutivo de una subjetividad que se abalanza en su encuentro con la belleza.

Queda, con todo, una pregunta pendiente acerca del rendimiento político que una construcción de la vida en éstos términos puede tener. ¿Qué opción política, en términos convencionales y sobre todo colectivos, puede ofrecer agotar la vida en una vociferación? Podemos pensar que entregarse a la muerte, o la mutilación de la vida, es una manera de confiscar el poder sobre la vida, la administración que sobre la vida el biopoder ha generado. La muerte es una no-salida pero a la vez una apropiación definitiva, un atrapamiento total del cuerpo. Quizás también, esto nos invita a re-pensar, a re-delimitar el campo de lo político, y de la acción política. Quizás la revolución deba ser atravesada por otros sentidos que signifiquen también reivindicación, cambio y resistencia. Queda —repetimos— todo esto, en deuda.

Que el término de la vida pueda ser una construcción hermosa, que confirme el esfuerzo y lo artístico de la existencia es quizás lo que performativamente podemos ver en el sacrificio de Mishima: rasgar su vientre, ofrecer sus vísceras cobijadas por un abdomen cuidado, luminoso, que

16 Foucault, Michel. *Un placer tan sencillo*, en *Estética, ética y hermenéutica*. Obras Esenciales, volumen III. Paidós, España, 1999, p. 201.

17 *Ibíd.*, p. 201.

18 Arancibia, Juan. *Extraviar a Foucault*. Palinodia, Santiago, 2005, p. 62.

revelaba dedicación y hermosura, para luego disponer que su cabeza —mágica inventora de belleza— rodara al piso de un Japón que consideraba innoble, sin honor. De esta forma se cerraba un rito extremo con cuidada elegancia, compromiso e integridad. Ritual que atravesó el presente tal como la espada atravesó su carne, abriendo una herida en el cuerpo y una síncope en el tiempo.

No es atrevido entonces recordar las palabras de Artaud en *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* cuando señala: “Además, nadie se suicida solo. Nunca nadie estuvo solo al nacer, tampoco nadie está solo al morir.”

## BIBLIOGRAFÍA

Foucault, Michel: *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI editores, Argentina, 1990

—Estética, ética y hermenéutica. *Obras esenciales*, volumen III. Ediciones Paidós, España, 1999.

—*La vida de los hombres infames*. Altamira, Argentina, 1996.

Georges Canguilhem: *Lo normal y lo patológico*. SXXI editores, Argentina, 1971

Angel Gabilondo: *Menos que palabras*. Alianza editorial, España, 1999

Juan Vallejo Nágera: *Mishima o el placer de morir*. Planeta, España, 1978

Juan Pablo Arancibia: *Extraviar a Foucault*. Palinodia, Santiago, 2005

Manuel Delgado: *Tránsitos*, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, revista de la Facultad de periodismo y comunicación social de la Universidad Nacional de la Plata. Año 2, número 18, octubre de 2003.