

LETRAS

Letrillas

LETRONES

DIARIO INFINITESIMAL EL PASO DEL TIEMPO

Una mañana, en el desarrollo de una clase en Harvard, no recuerdo a propósito de qué, mencioné al actor Burt Lancaster. Para los doce alumnos que escuchaban la lección era un perfecto desconocido, ninguno de los estudiantes había oído siquiera ese nombre.

Me sorprendió: se trataba nada menos que del Gatopardo de Lampedusa y de Visconti o del inolvidable cirquero de tantas aventuras o del inexorable malvado; nunca se vio ni se volverá a ver en la pantalla una seriedad más agresiva, seriedad inexorable, de alacrán, la seriedad del turbio periodista en *Sweet smell of success* o del general americano y fascista que planea un golpe de estado en *Siete días en mayo*, o, en el otro extremo del espectro, el atribulado alcohólico de *Come back, little Sheba*, para no decir nada del elocuente predicador *Elmer Gantry*, epítome de vasta zona de la credulidad popular en Estados Unidos, y estrella de tantas otras películas memorables. ¿Qué?, ¿ninguno de los estudiantes retenía en la memoria ninguna de las películas de este actor ni tenía interés en la historia del buen cine, no de Japón o Argentina sino de Hollywood? Murió Lancaster apenas en 1994, y en 2010 ya nadie sabía nada de él. Elevé lamentación, pues, a una amiga de la universidad de semejante laguna de cultura general

en mis alumnos por otro lado de tan grande capacidad y diligencia. “No, me explicó ella, es que están muy jóvenes y Burt Lancaster ya les queda tan lejos que no lo alcanzan a ver.”

Por raro que parezca, me sorprendió esa distancia. Es decir, me volvió a sorprender el fluir del tiempo, la fugacidad de todo. El olvido del gran Lancaster, la caducidad de la fama es un duro golpe para la vanagloria, proseguida hasta la obsesión entre nosotros. ¿Hay que admitir que no hay nada suficientemente sólido como para que los dientes del hocico del tiempo se rompan al morderlo?

Y en esa tesis recordé, cómo no, mis tiempos de estudiante de filosofía: el tiempo no es una sucesión de instantes. ¿Qué querría decir eso? El instante, esa nada, mero límite, lugar donde se va al pasado y llega el futuro, esa nada, digo, pero nada prodigiosa, ese punto geométrico, sin ancho ni largo ni alto y, sin embargo, en el espacio, el instante, digo, no se mueve, ni el tiempo es la sucesión de presentes; el instante está quieto, inmóvil, eterno; somos nosotros quienes nos movemos sin parar alejándonos del instante fijo. Y en ese desplazamiento tramamos la temporalidad humana, es decir, ese fluir constante del futuro al pasado.

Para mostrarlo basta una somera enumeración de lo que podríamos llamar umbral del olvido: son nombres de los más diversos personajes, personajes como Burt Lancaster, que gozaron celebridad, pero ya hicieron entrada en esa

zona de bruma que irá cobrando más y más densidad hasta que esas celebridades se pierdan por completo de vista. Es la edad, el paso del tiempo, la que permite o no percibir y dotar de vida aún a estas criaturas, solo gente mayor, digamos, de 50 años, alcanzará, aún, creo, a enfocarlas con claridad.

Propongo algunos, unos cuantos, tómese en cuenta que una lista que pretendiera ser completa abarcaría de algún modo la historia universal entera, pero va aquí una escueta muestra de personajes alguna vez famosísimos (¿a cuántos identificas?) que prueba una vez más la utilidad de www.google.com:

Sabú, Dick Turpin, Dinu Lipatti, Dan Duryea, Taruffi, Peter Pérez, Aarón Sáenz, Keiko, Trucutú, el Monje Loco, el Dumbo López, Aurora Bautista, Gory Guerrero, el Médico Asesino y la Tonina Jackson, Rico McPato, conocido en España (lugar donde los cómics son llamados *tebeos*) como Tío Gilito...

Hagamos una pausa y pongamos un caso. La expresión *a gogó* añadida a lo que sea (baile, restaurante, vestido, maquillaje, política, cualquier actividad) conoció días de vigencia. Hoy ha entrado en la línea de sombra, y *a gogó* se reconoce ya *gagá*, *passé*. En su tiempo fue difícil, si no imposible, aclarar qué decía la expresión, porque en sentido estricto no decía nada, y en sentido lato decía demasiado, *id est*, decía por ejemplo: actual, vigente, a la moda, ligero, nuevo, fresco, juvenil, cosas así, elogiosas, prometedoras (el Diccionario de

la Academia, que admite la expresión, define a gogó como *ilimitado*, solo porque, supongo, en francés *gogo* dice *simplón*, *bobo*, y a *gogo* dice *con abundancia*).

Sigamos ejemplificando lo célebre en su momento y hoy obsoleto y camino a desaparecer en el olvido:

Pinedo Deportes, Cheeta, restaurante Ambassadeur, apócope Amba, Cisco Kid, Macasaga, Clavillazo, Rintintín, Studebaker, Ángel Garasa, Don Pomponio, Doc Savage, Pastora Imperio, Higinio Sobera de la Flor, Ana Pavlova, Arturo Soto Rangel, George Raft, Luis Sandrini, Hugo del Carril (tocayo mío, famosísimo cuando era yo niño), los Supersabios, Arsenio Lupin, Erasmo Castellanos Quinto, el Niño Bohigas, Rocky Marciano...

Hay otros personajes, en cambio, que por una razón u otra se niegan a difuminarse en la bruma del tiempo. He aquí unos cuantos ejemplos de quienes conservan fama, oh adverbio ineludible, *todavía*:

Harry Houdini, Wyatt Earp, Tarzán, Édith Piaf (no así su amor, Marcel Cerdan, famoso campeón de box), Goyo Cárdenas, Drácula, Pablo Casals, Tongolele, Lassie, Stan Laurel y Oliver Hardy, el Llanero Solitario...

¿Qué enigmática alquimia les ha permitido continuar visibles hasta ahora y cuánto habrá de durar esta presencia? —

— HUGO HIRIART

PSICOANÁLISIS

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE FREUD EN MÉXICO*

I. Lectores

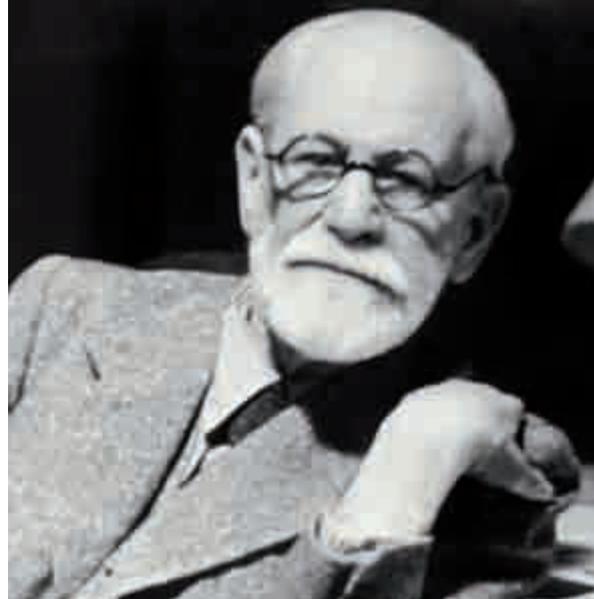
Uno de los primeros lectores de Freud en México fue el poeta Salvador Novo, que comenzó a leer y a escribir sobre el psicoanálisis antes de cumplir veinte años y fue uno

* Este texto es un resumen de mi libro *Freud's Mexico: Into the wilds of psychoanalysis*, de próxima publicación por la editorial MIT Press.

de los primeros escritores en comentar los textos de Freud para un público no especializado. Durante los años veinte Novo leyó con voracidad los libros de Freud y publicó varias reseñas de obras psicoanalíticas en las páginas de *El Universal Ilustrado* y otras revistas capitalinas. La Casa del Poeta conserva, entre otros libros, los ejemplares de las *Obras completas* de Freud que pertenecieron a Novo: volúmenes llenos de anotaciones manuscritas. Novo leyó a Freud con el mismo humor negro que caracteriza su producción juvenil: cuando el profesor vienés, en un ensayo sobre la perversión, observa que hay “individuos para los cuales la defecación constituye durante toda su vida una fuente de voluptuosidad”, Novo apunta, en el margen: “¡los escritores!” Y cuando el doctor Freud explica que para ciertos fetichistas “el objeto sexual es el pie sucio y malo-liente”, Novo exclama, también en el margen, “¡oh!”, parodiando la reacción de una púdica señorita escandalizada ante las burdas imágenes evocadas por el psicoanalista.

Novo incorporó muchas de las teorías psicoanalíticas a su escritura. Quizá su obra más freudiana sea *La estatua de sal*, su autobiografía. El libro inicia con una evocación de los “intentos fallidos” que hizo por psicoanalizarse y luego pasa a narrar una serie casi interminable de aventuras sexuales. No sería descabellado leer este libro como un ejercicio de autoanálisis. Freud también había hecho un autoanálisis: la interpretación de sus propios sueños que publicó en 1900. Si Freud analiza sus sueños, Novo dedica su estudio a las seducciones que marcaron su juventud. Sus memorias bien pudieron haberse llamado *La interpretación de los ligues*.

Freud encontró un lector muy distinto en el filósofo Samuel Ramos, que en 1934 publicó su *Perfil del hombre y la cultura en México*, un libro que incluye un capítulo sobre “El psicoanálisis del mexicano” y fue el primer intento en aplicar las teorías vienesas al debate sobre la identidad mexicana. Ramos llega a una conclusión sorprendente: el carácter del mexicano, nos dice, se define por un “sentimiento



El padre del psicoanálisis.

de inferioridad”. La argumentación del filósofo no se basa en Freud sino en uno de sus discípulos disidentes: el doctor Alfred Adler, que rompió con Freud en 1911 para lanzar su propia teoría psicológica basada en “la inferioridad de los órganos”. Ramos había viajado a Europa en 1927: allí conoció a Adler y quedó seducido por sus teorías.

Otro gran lector de Freud fue Octavio Paz. A fines de los años cuarenta, en París, Paz leyó los libros de Freud... y los de Ramos también. Bajo la influencia de estas dos figuras tan disímiles comenzó a escribir *El laberinto de la soledad*. Paz escribió este ensayo, en parte, como una respuesta a Ramos: no es el complejo de inferioridad, nos dice, sino la soledad lo que define el carácter del mexicano. En la entrevista con Claude Fell recogida en *Posdata*, Paz explica que se aventuró a escribir *El laberinto...* después de leer el último libro de Freud: *Moisés y la religión monoteísta*, publicado unos meses antes de la muerte del analista vienés en 1939. Al redactar *El laberinto...*, Paz quiso hacer con México lo que Freud había hecho con el pueblo judío: interpretar los orígenes y el nacimiento simbólico de la cultura. Freud comienza su historia del judaísmo con el faraón Akhenatón; Paz elegirá la Conquista y el trauma ocasionado por el choque entre dos culturas. Freud enfoca su estudio en una figura masculina: Moisés; Paz elige a una mujer,

doña Marina, y privilegia el papel de lo femenino en la historia de México.

Un misterio: ¿por qué Paz, el lector mexicano más serio que Freud tuvo en la primera mitad de siglo XX, no volvió a hablar del psicoanálisis? *El arco y la lira* incluye una refutación del psicoanálisis como instrumento de interpretación de la poesía, y *Vislumbres de la India*, un breve comentario sobre la teoría freudiana del monoteísmo. Pero en las páginas de *Plural o Vuelta* casi nunca aparece citado el nombre de Freud. ¿Por qué este rechazo a un autor que iluminó sus primeras obras? Quizá no se trata de un rechazo a Freud sino de un rechazo a los freudianos, en especial a los psicoanalistas argentinos que llegaron a México en los años setenta, trayendo consigo un vocabulario psicoanalítico pesado y barroco que seguramente irritó la sensibilidad literaria —basada en la limpidez— de Paz.

LA CASA GANA

- Porcentaje del mercado mundial de apuestas que ocupan los casinos: **31.2**
- Porcentaje del mercado mundial de apuestas que ocupan las carreras de caballos y deportes: **12.2**
- Porcentaje del mercado mundial de apuestas que ocupan los sorteos y loterías: **29.6**
- Probabilidad de ganar la lotería más grande de Estados Unidos: **1 en 176 millones**
- Dinero generado en juegos de póker por internet: **4,900 millones de dólares**
- Dinero generado por juegos de póker por internet en Estados Unidos: **1,400 millones de dólares**
- Premio de la primera Serie Mundial de Póker en 1966: **un trofeo de plata**
- Premio principal de la Serie Mundial de Póker de 2009: **8,547,044 dólares**
- Premio por ganar el torneo de tenis de Wimbledon: **1,256,000 dólares**
- Porcentaje estimado de la población estadounidense adicta al juego: **1**
- Porcentaje estimado de la población de Gran Bretaña: **0.6** –

(Fuente: *The Economist*)

Freud tendría otros lectores mexicanos más excéntricos: Frida Kahlo, que realizó una interpretación pictórica de *Moisés y la religión monoteísta* en su *Moisés* de 1945. (Kahlo y Paz, que tuvieron tan poco en común, compartieron una gran fascinación por el último libro de Freud. ¿Qué se hubieran dicho si hubieran podido conversar sobre Freud, Moisés y el monoteísmo?) En 1940 Ramón Mercader, el asesino de Trotski, fue asignado al juez Raúl Carrancá y Trujillo, otro lector de Freud que había luchado por incorporar las herramientas del psicoanálisis al sistema jurídico mexicano. Como parte de su investigación, Carrancá ordenó un psicoanálisis intensivo —seis horas al día, seis días a la semana, durante seis meses— de Ramón Mercader. El resultado —dos gruesos expedientes sobre “la mente consciente” y “la mente inconsciente” del asesino— llevó al juez a concluir que Mercader había asesinado al revolucionario a causa de un complejo de Edipo activo —una conclusión que los periódicos de la capital reprodujeron en sus páginas.

La pintora Remedios Varo también leyó a Freud. En 1960 pintó un cuadro que lleva por título *Mujer saliendo del psicoanalista* y que presenta una visión cómica del lugar del psicoanálisis en la vida cotidiana de la burguesía.

Pero sin duda el lector más excéntrico que Freud tuvo en México fue el sacerdote Gregorio Lemerrier, fundador de un “convento en psicoanálisis” en el pueblo de Santa María Ahuacatlán, cerca de Cuernavaca, que se volvería famoso por todo el mundo como un experimento vanguardista por reformar el catolicismo. Lemerrier invitó a los psicoanalistas Gustavo Quevedo y Frida Zmud a trabajar en el monasterio, donde todos los monjes participaron en sesiones de terapia colectiva. Como resultado de este experimento el sacerdote publicó un libro que llevó por título *Diálogos con Cristo: monjes en psicoanálisis*, que por desgracia llegó a manos del Vaticano y del Santo Oficio. Después de un juicio, la Iglesia le ordenó a Lemerrier que no volviera a hablar de Freud, ni en público ni en privado. Lemerrier

prefirió abandonar la Iglesia y quedarse con Freud: transformó su monasterio en el “Centro Psicoanalítico Emaús”. El escritor Vicente Leñero dramatizó estos hechos en su obra de teatro *Pueblo rechazado*, estrenada en 1968, unas semanas después de la masacre de Tlatelolco.

II. El México de Freud

¿Qué hubiera pensado Freud de todos estos lectores? ¿Y de los usos tan diversos que se le dieron a la teoría psicoanalítica en México? Las pinturas de Frida Kahlo y Remedios Varo; el uso del psicoanálisis en los debates sobre la mexicanidad; el psicoanálisis practicado en un monasterio benedictino. Todo esto parece estar muy lejos de los intereses de Freud.

Pero Freud, en la Viena de fines del siglo XIX, tuvo a México muy presente en su vida. Freud nació en 1856 y tenía apenas once años cuando su compatriota Maximiliano de Habsburgo fue fusilado en Querétaro. Como todos los austriacos de su generación, Freud se estremeció ante aquel episodio que los periódicos de la época tildaron de *Kaisertragödie*. Pero los lazos entre México y el imperio austro-húngaro habían comenzado mucho antes del nacimiento de Freud: la Conquista de México se desarrolló bajo el reino de Carlos V, un Habsburgo. Varios de los célebres regalos de Moctezuma que Hernán Cortés le enviara al Rey fueron repartidos entre sus capitales europeas y varios de ellos llegaron a Viena. El museo etnográfico de Viena cuenta entre sus tesoros más preciados el llamado penacho de Moctezuma (los expertos han demostrado que el penacho fue creado hacia 1580 y por lo tanto no pudo haber pertenecido a Moctezuma, aunque se trata de un objeto azteca genuino).

En sus paseos cotidianos por Viena, Freud pudo haber visto un sinnúmero de referencias a los lazos históricos que unen a Viena con México: el penacho en el museo etnográfico; un códice azteca —el *Codex Vindobonensis*— en la Biblioteca Imperial (hoy Biblioteca Nacional); la Votivkirche, la iglesia votiva que Maximiliano mandó construir para agradecer el hecho de que su hermano, el emperador Francisco José, había

salido ileso de un atentado en 1853. Este fue uno de los proyectos más ambiciosos de Maximiliano: una construcción gótica, de piedra de cantera, tan enorme y tan cara que no se había terminado en 1864, cuando el emperador se embarcó a México, y tampoco se había concluido en 1867, cuando el imperio se desmoronó. La iglesia no fue inaugurada sino hasta 1879 —más de 25 años después del inicio de la construcción— y para entonces, más que un tributo a la vida de Francisco José, se había convertido en un monumento fúnebre a Maximiliano.

Freud vivió más de treinta años en un apartamento en la Berggasse, a una cuantas calles de la Votivkirche. Cada vez que salía a dar un paseo, cada vez que iba al centro de la ciudad, cada vez que se dirigía a la Ringstraße, pasaba frente a la iglesia que había sido uno de los muchos proyectos descabellados de Maximiliano. Muchos años después de la muerte de Freud, la ciudad de Viena quiso rendirle homenaje al descubridor del inconsciente y decidió bautizar el parque frente a la iglesia —que hasta entonces se había llamado Votivpark— con el nombre de Sigmund Freud: al centro hay un monumento que lleva la inscripción “Die Stimme des Intellekts ist leise” —la inteligencia habla en voz baja. Así, por un capricho burocrático, Freud quedó, post mórtem, frente a Maximiliano. Si los muertos pudieran hablar, Freud —que tenía un gran talento para hacer preguntas que llevaran al paciente a revelar los secretos de sus traumas— seguramente abriría la conversación preguntándole al malhadado archiduque: “¿Cómo le fue en México?” —

— RUBÉN GALLO

PUBLICIDAD

EL SPOT MALDITO DE GONZÁLEZ IÑÁRRITU

El 22 de mayo, durante la final de la Champions League, se estrenó en la televisión mun-

dial el comercial de Nike *Write the future*, de tres minutos de duración y dirigido por Alejandro González Iñárritu, con fotografía de Emmanuel Lubezki. Poco después, a medida que avanzó la Copa del Mundo en Sudáfrica, surgió el rumor de que la película publicitaria cargaba una maldición. Todos sus protagonistas habían sido eliminados del Mundial junto con sus equipos. Ronaldinho ni siquiera había podido participar en él.

El magnífico spot —filmado en dos continentes y con la participación del equipo de Matt Groening en la visita de Cristiano Ronaldo a Homero Simpson— plantea el fútbol como un asunto de estrellas, más que de equipos; de destellos de genio, más que de estrategia y entrenamiento; y de momentos en los que un *shoot* bueno o malo desencadena la gloria inmortal o la vergüenza de por vida. Es como si Carlyle y Nietzsche hubieran participado en el *brain storming*.

Sinopsis mínima: Costa de Marfil vs. Italia; Drogha se acerca a la meta y toda África lo anima desde sus televisores, pero Cannavaro rechaza con una chilena, arma el contraataque y la RAI hace un show para él con *velinas* que bailan en el aire. Inglaterra vs. Francia: Rooney intenta anotar, Ribéry la para con el pecho, Rooney se imagina disturbios en Londres, un desplome bursátil, la furia de la prensa y su propia caída en la miseria, pintando de cal la cancha y viviendo en un tráiler mientras Donovan y Howard, de Estados Unidos, se burlan de él, así que acelera, derriba al francés y revierte todo ese destino siendo nombrado caballero por la reina, batiendo a Federer en ping pong e inspirando a una generación de niños llamados Wayne. Ronaldinho pone de moda un drible que hasta imita Kobe Bryant con los Lakers. Cristiano Ronaldo ataca en solitario; su futuro es un estadio con su nombre, una estatua en una plaza y una *biopic* protagonizada por Gael García Bernal, pero ahora debe cobrar un penal y todo puede cambiar.

La realidad: Drogha llegó lesionado al Mundial, hizo un gol y no pudo

evitar que Costa de Marfil cayera ante Brasil en los octavos de final. Cannavaro capitaneó a una *azzurra* cuya vergüenza solo fue superada por la de la selección francesa. A Ribéry, perseguido por el escándalo de su relación con una *escort* menor de edad, le tocó una verdadera pesadilla. El fogoso Rooney llegó en enero a su gol 100 en la Premier League con el Manchester United e hizo cero en Sudáfrica. Federer perdió en Wimbledon y cayó al puesto tres en el *ranking* de la ATP. Donovan y Howard lo hicieron muy bien en el Mundial, pero fueron eliminados por Ghana. Y Cristiano Ronaldo fue una de las mayores decepciones en el campeonato: apenas le anotó uno a la penosa Corea del Norte.

Más allá de la anécdota, el comercial dice unas cuantas cosas sobre el fútbol y el mundo. Abre con África, la región señalada como el futuro del deporte, y con su mayor figura, Drogha. Plantea el impacto del fútbol en las distintas capas de cobertura mediática que representan los tabloides que juzgan a Rooney o los videos de la gambeta de Ronaldinho popularizándose en el omnisciente YouTube. Juega con cuadros de intenso color local y de uniformidad globalizada. Y cierra con la probable transformación de Cristiano Ronaldo en un prócer portugués tan regio como Enrique el Navegante. Cristiano Ronaldo, el que fue fichado por el Real Madrid por 94 millones de euros y ganará unos 20 en publicidad, el que desplazó a David Beckham como



Las decepciones del Mundial.

elegido de Giorgio Armani, el que simboliza a un Portugal joven, próspero y cosmopolita que ha dejado atrás al fado y al provincianismo.

El guiño grecorromano de la estatua no es arbitrario. Nike era una diosa griega de la victoria y el logo de la marca emula sus alas. Y sabemos cómo los deportes pueden sublimar los ritos bélicos y erigir a los campeones como dioses. En *The Guardian*, Stephen Armstrong sugirió que el pasado nazi de Adolf Dassler, el fundador de Adidas, contagió a Nike, que ahora hace comerciales como si fueran de Leni Riefenstahl.

Es un buen negocio, claro. El spot sintoniza esos significados atemporales de lo heroico con la actualidad. Sus estrellas llevan varios de los nombres más frecuentes en la prensa de hoy. Al fin y al cabo, se trata de conectar con el público y de hacerle comprar ropa y zapatos Nike, aprovechando el evento más popular del mundo. *Write the future* habla del Mundial sin referirse a él, puesto que Nike no está en ninguna de las categorías que le darían derecho a hacerlo: la de patrocinante oficial de la Copa del Mundo, como McDonald's, o la que es más elitista todavía, la de socia de la FIFA, en la que se instaló Adidas. De todos modos, Nike logró colarse en la competencia por atención con el filme de González Inárritu. Si los miles de millones de dólares invertidos en la campaña valen o no la pena, tal vez nunca se sabrá. Es difícil exagerar la importancia de este año para la inversión publicitaria, que de paso necesita recuperarse de la pérdida de terreno a la que la obligó la recesión global. La FIFA y sus socios calcularon una audiencia televisiva potencial del Mundial de 30,000 millones de personas, cinco veces la población mundial, basada en que cada uno de nosotros vería en promedio cinco partidos. Pero esa cuenta no incluye el infinito poder de internet. Solo en YouTube, para principios de julio, el spot había sido visto casi 20 millones de veces. Algo que ningún héroe homérico pudo haber soñado siquiera, ni siquiera con la ayuda de la diosa de la victoria. —

— RAFAEL OSÍO CABRICES

HISTORIA SOBRE CANÍBALES

Entre los mexicas, el principal rito después de los sacrificios humanos era la comida antropófaga. Lo mismo en las fuentes indígenas que en las españolas están ausentes las descripciones detalladas de este festín, y sus representaciones en los códices prehispánicos se reducen por lo general a imágenes de jarros de los que emergen una cabeza, un brazo y una pierna. Algunos autores sostienen que se consumía todo el cuerpo del sacrificado, con excepción de entrañas, pies y manos. Otros relatan que el autor del sacrificio conservaba las piernas por ser las partes más apreciadas. Otros más registran que a las clases dominantes les pertenecía el derecho de alimentarse de manos y muslos, mientras que los demás grupos sociales debían conformarse con el resto del cuerpo.

En todo caso, hay una coincidencia acerca de la racionalidad esencial detrás de la antropofagia: se comía a los sacrificados porque constituían una encarnación divina. Su cuerpo inmoldado era vivificante y, de acuerdo con Michel Graulich (*Le sacrifice humain chez les Aztèques*), permitía “participar del sacrificio, asimilar estrechamente a la víctima”, ese “difunto divinizado”. En *La parte maldita* Georges Bataille refiere que el sentido de todo sacrificio, aun de los manifestados mediante los ritos más crueles, es “arrancar del orden real, de la pobreza de las cosas” al objeto del sacrificio para devolverlo al orden divino y restaurar así la intimidad perdida entre el sujeto y el mundo. El rito antropofágico sería entonces una profundización de esa búsqueda mediante una ejecución literal —la deglución de la víctima— de la intención de suprimir la distancia entre lo sagrado y lo profano.

Son varios los historiadores y antropólogos que, como Christian Duverger, han afirmado que el consumo de carne humana no se daba solo en contextos sagrados, sino que era una práctica común en la vida cotidiana de los pueblos prehispánicos. Yólotl González Torres habla

de experiencias antropófagas exclusivamente culinarias, como la de los chinantecos, quienes compraban esclavos con el fin de celebrar dos veces al año un banquete de carne humana y guajolote. El canibalismo también se practicaba como medio de venganza y castigo. Es el caso de Mixtepec, lugar donde se solía devorar a los ladrones de bienes importantes. Bernardino de Sahagún, por su parte, menciona la costumbre prehispánica de emboscar enemigos para devorarlos con chile. Este ingrediente, escribe Graulich, constituía un signo de diferenciación entre el canibalismo gastronómico y el ritual. Mientras que las víctimas sagradas eran hervidas en un jarro y sazonadas con sal, las víctimas ejecutadas con otros fines eran condimentadas con chile —gesto que marcaba un contacto simbólico, pero directo, con el fuego. Díaz del Castillo relata el sacrificio cotidiano de “tres o cuatro o cinco indios” en Cempoala, a los cuales los sacerdotes, después de ofrecer los corazones a sus ídolos, “cortábanles las piernas y los brazos y muslos, y los comían como vaca que se trae de las carnicerías”. Y si bien el autor de la *Historia verdadera de la conquista de la nueva España* dice haber escuchado que los restos del sacrificio se vendían “por menudo en los tianguetz”, existen dudas sustanciales acerca de la veracidad histórica de este tipo de transacciones.

La antropofagia fue motivo de significativos sobresaltos en la conciencia europea. El estupor de los conquistadores ante los rituales mexicas se debió no solo a la extrañeza frente a lo totalmente inédito, sino a la constatación de homologías entre las costumbres españolas y las prácticas aztecas. Díaz del Castillo repara una y otra vez en las sorprendentes similitudes entre la religión mexica y el catolicismo: sacerdotes vestidos como frailes dominicos, la existencia de una especie de “convento” habitado por mujeres o el uso ritual del incienso. Dejó sin explicitar, sin embargo, las analogías más escalofrantes: la equivalencia simbólica entre los sacrificios humanos y la misa, las comidas caníbales y la Eucaristía. Mediante la omisión, el antiguo soldado de Cortés,

anota Stephen Greenblatt, estaba tratando de mantener una diferencia absoluta entre los dos mundos. Para Bartolomé de las Casas, las enigmáticas afinidades apuntaban en otra dirección. Indicaban que en la religión mexicana se anunciaban los misterios del cristianismo, el cual se convertiría en una continuación natural del sentimiento religioso indígena. Motolinía hasta llamó “comuni6n” al rito de consumir bolas de maiz mezcladas con carne de corazones humanos mientras un grupo de ni6os cantaba y tocaba tambores para transformar el alimento en la carne de Tezcatlipoca. En *El salvaje artificial* Roger Bartra recuerda una historia de los *Naufragios* de Cabeza de Vaca capaz de producir conmociones similares. Cuando se quedan sin comida tanto los nativos como los sobrevivientes de la fallida expedici6n de P6nfilo de Narv6ez, quienes sucumbieron a la tentaci6n del canibalismo fueron los espa6oles, y no los indios, quienes aterrorizados presenciaron el espect6culo.

La historiadora australiana Inga Clendinnen juzga que los relatos de Cort6s y D6az del Castillo acerca de la transformaci6n temprana y total de las pr6cticas religiosas mexicanas fueron “casi seguramente una mentira”. Subraya la pasmosa acomodaci6n de Cort6s al canibalismo de sus aliados, los tlaxcaltecas. El propio Cort6s consigna en sus *Cartas de relaci6n* que durante el sitio de Tenochtitlan los tlaxcaltecas com6an fuera del contexto ritual los cuerpos de los mexicanos muertos en combate: “los de Tascaltecal... les mostraban [a los mexicanos] los de su ciudad hechos pedazos, dici6ndoles que los hab6an de cenar aquella noche y almorzar otro d6a, como de hecho lo hac6an”.

Catalin Avramescu, autor de *An intellectual history of cannibalism*, recuerda que, ante la mirada europea, los mexicanos aparec6an como los ind6genas americanos m6s civilizados y los m6s brutalmente feroces. La inquietante dualidad de la cultura azteca –que sigue siendo la nuestra: Huichilobos y Quetzalc6atl, dir6a Vasconcelos– se convirti6 en el elemento central de pol6micas sobre los conceptos de “barbarie” y “civilizaci6n” en el orbe

imperial hisp6nico. La m6s importante gir6 en torno a la justificaci6n del dominio espa6ol en el Nuevo Mundo. Para Juan Gin6s de Sep6lveda, los indios eran “esclavos naturales” a causa de su forma bestial de vida. La subyugaci6n de los indios por la corona espa6ola estaba legitimada por su incapacidad para gobernarse a s6 mismos. Para De las Casas, en cambio, los ind6genas eran seres dotados de raz6n y el maltrato que estaban sufriendo a manos de los espa6oles hac6a de la colonizaci6n una empresa ilegal y un acto de injusticia.

Los relatos sobre los canibales americanos tambi6n tuvieron, fuera del 6mbito hisp6nico, consecuencias en la concepci6n de los europeos sobre su propia cultura. En su ensayo “Sobre can6bales”, Montaigne compara los excesos de la civilizaci6n occidental con la forma de vida de los antrop6fagos brasile6os. En su balance, los europeos carecen de razones para sentirse superiores a los can6bales. Hay m6s barbarie en la costumbre de quemar a alguien vivo en nombre de la piedad y la religi6n que en comer el cuerpo de alguien muerto.

En la medida en que avanz6 la colonizaci6n europea, el canibalismo como realidad hist6rica desapareci6. Ocuparon su lugar diversas encarnaciones simb6licas de la antropofagia como met6fora. El hombre devorador de otros

hombres –apunta Carlos J6uregui, autor de *Canibalia*, ambiciosa suma de la antropofagia como dispositivo cultural en Am6rica Latina– empez6 a tener que ver “m6s con el pensar y el imaginar que con el comer”. Esa ruta llevar6a, en el siglo XX, al *Manifiesto antrop6fago*, de Oswald de Andrade, c6spide de la auto-conciencia antropof6gica latinoamericana:

Solo la antropofagia nos une: Socialmente, econ6micamente, filos6ficamente.

6nica ley del mundo. Expresi6n enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

[...]

Queremos la revoluci6n Cara6ba. Mayor que la Revoluci6n Francesa. La unificaci6n de todas las rebeliones eficaces en la direcci6n del hombre. Sin nosotros Europa no tendr6a siquiera su pobre declaraci6n de los derechos del hombre.

[...]

Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil ya hab6a descubierto la felicidad. –

– HUMBERTO BECK

EL BERNIE MADOFF DEL ARTE

En 2003 la revista *Robb Report*, dedicada a enlistar art6culos y lugares de lujo, se6alaba la galer6a Salander-O'Reilly como la mejor del mundo. En marzo de 2009 Lawrence Salander, el due6o de la fastuosa galer6a, marchante de arte especializado en la primera mitad del siglo XX norteamericano, era acusado por m6ltiples cargos de hurto, fraude y falsificaci6n, sospechoso de haberse embolsado m6s de 120 millones de d6lares.

Salander, seg6n la nutrida lista de sus demandantes, vend6a algunos de los cuadros en consignaci6n como si fueran propios, amparado enteramente en su renombre como *dealer*, en la privilegiada ubicaci6n de su establecimiento en Nueva York (por el que pagaba una renta de \$154,000 d6lares mensuales) y en la ciega confianza de sus clientes. Algunos definieron su estafa como un puro y llano esquema Ponzi. Para costear la expansi6n de su negocio, Salander comenz6 a pedir dinero prestado poniendo como garant6a los cuadros que no ten6a. Entre los afectados hay nombres como Robert De Niro, el ex tenista John McEnroe y Sotheby's.

En marzo de este a6o Salander se declar6 culpable. Ahora espera una sentencia de entre seis y 18 a6os de c6rcel. –



Rothko: "El arte es una anécdota del espíritu."

PINTURA

MARK ROTHKO EN CUATRO RECTÁNGULOS

I. **M**arcus Rothkowitz, que cambió su nombre por el de Mark Rothko en 1940 aunque lo registró legalmente hasta 1959, adjudicaba a un recuerdo de infancia los rectángulos que fueron conquistando su pintura como un hábil batallón geométrico o bien como prefiguración de los monolitos cósmicos de 2001: *Odisea del espacio*, esos umbrales que van a dar al fondo de lo ignoto al igual que las formas rothkianas. (El arte, afirmaría el pintor en 1943, es "una aventura hacia un mundo desconocido que sólo pueden explorar quienes estén dispuestos a asumir riesgos"). El recuerdo en cuestión eran las fosas comunes ubicadas en los bosques cercanos a su ciudad natal (Dvinsk, Rusia, hoy Daugavpils, Letonia) y cavadas por los cosacos que cazaban y mataban judíos para mostrar fidelidad al zar. Los historiadores, no obstante, anotan que en aquellos años

—Rothko nació en 1903 y emigró a Estados Unidos en 1913— no hubo ejecuciones de ese tipo en dicha zona, y establecen que el recuerdo pudo deberse a los relatos sobre los pogromos en la Rusia zarista oídos por un niño sensible. Así pues, ¿qué serán en realidad los misteriosos rectángulos de Rothko: los sepulcros de donde el color se levanta y anda como un Lázaro consagrado de golpe a la luz y al éxtasis dionisiaco? "Apolo —diría el artista— tal vez sea el dios de la escultura, pero también lo es de la luz extrema. El resplandor no sólo ilumina el todo sino que, al intensificarse, también lo diluye. Esa es la clave secreta por la que identifico lo dionisiaco con el resplandor." Tumbas luminosas, sus cuadros se abren para recibirnos pero no con un abrazo de muerte sino con la bienvenida a un nuevo estadio de la existencia: quizá el mismo al que accede el Ulises sideral de 2001.

2. ¿Tumbas o templos? En la primavera de 1959, para liberarse un poco de la tensión causada por los murales comisionados por Joseph Seagram and Sons para el restaurante Four Seasons en Park Avenue, Rothko hace su segundo viaje a Europa desde el exilio neoyorquino junto con su familia: Mary Ellen (Mell) Beistle, su segunda mujer, y Kathy Lynn (Kate), su primogénita. Una vez en Nápoles, su primer destino, los Rothko visitan Pompeya y Mark se siente impresionado por la afinidad entre su obra y los frescos de la Casa de los Misterios (la complicidad dionisiaca); después deciden pasar un día en Paestum, antigua colonia grecorromana al sur de Nápoles, donde se yerguen tres magníficos templos dóricos y donde dos jóvenes vacacionistas italianos, al enterarse de la actividad de Rothko, le preguntan si ha venido a pintar los edificios, a lo que él contesta: "Llevo pintando templos griegos toda mi vida sin siquiera saberlo." En el trayecto a Europa a bordo del trasatlántico *USS Constitution*, el artista confesó al editor John Fischer, compañero de ruta, que había aceptado la comisión Seagram en 1958 "con la esperanza de pintar algo que le estropeará el apetito a todo hijo de puta

que comiera en la sala. El mejor cumplimiento sería que el restaurante se negara a colgar los murales, pero no lo harán. La gente aguanta lo que sea hoy en día". Lo que sea: Rothko quería enterrar en vida a los frívolos comensales del Four Seasons, convertir Nueva York —la ciudad que no abandonaría salvo por motivos profesionales o recreativos— en una suerte de necrópolis rebautizada como Nueva Rothko gracias a esos murales inspirados —según admitió al mismo Fischer— por las puertas y ventanas ciegas del vestíbulo o *ricetto* de la Biblioteca Laureniana en Florencia, diseñado por Miguel Ángel en la década de 1520. Nadie sale vivo de este espacio, pensó Rothko, así que rómpanse la crisma contra mis puertas y ventanas tapiadas el resto de la eternidad, o al menos hasta que el color les arroje la llave. Sin embargo, luego de un almuerzo con su esposa en el Four Seasons, el pintor rescindió el contrato con Seagram y rechazó los treinta y cinco mil dólares ofrecidos: los clientes de esa atmósfera banal no entenderían los cuadros que ahora cuelgan, partes de un rito simbólico de lapidación, en distintos museos. Imposible sobornar tal furia cromática: "Ni toda la corrupción de este mundo —apuntaría el poeta Stanley Kunitz en la oración fúnebre dedicada a su amigo— puede diluir esos preciados colores."

3. Rothko tuvo que descender a los subterráneos no solo de Nueva York sino de su espíritu ("Para mí el arte es una anécdota del espíritu", diría en 1945) para regresar a la superficie con colores que nos harían precipitarnos a otras profundidades ("La experiencia de la profundidad es una experiencia de penetración en los estratos cada vez más internos de las cosas", diría en 1954). Las criaturas largas y alienadas que pueblan la serie de óleos sobre el metro, inscritos en el periodo realista de su obra (1924-1940), son puntales que soportan los bloques donde ya late una poderosa obsesión cromática. En la fase surrealista (1940-1947), esas criaturas devienen emblemas mitológicos que se disuelven en las "multiformas"

(1947-1949) de donde brotarán por fin los rectángulos incandescentes. Junto con la figura humana y los marcos, la firma de Rothko desaparece para dejar hablar con toda libertad a la materia —el pintor se definía como materialista—, a las “cosas” que le granjearían la inmortalidad: “Las áreas son cosas [...] Mis cuadros no tienen nada que ver con el espacio. Mondrian divide el lienzo; yo pongo cosas en él.” Cosas, hay que señalarlo, que Rothko vislumbró al toparse en 1949 con *El estudio rojo* (1911), de Henri Matisse, que además le legó una especial afición por el color de la sangre. No es gratuito que la obra de teatro de John Logan que aborda el proceso de creación de los murales Seagram, y cuyo montaje en Broadway obtuvo siete premios Tony en junio pasado, se titule simple y precisamente *Red*.

4. A las nueve de la mañana del miércoles 25 de febrero de 1970 el ayudante de Rothko, Oliver Steindecker, localizó el cadáver del pintor en el baño de su estudio situado en la calle 69 Este. La autopsia reveló que el artista murió de una sobredosis de barbitúricos al cabo de cortarse las arterias braquiales con una hoja de rasurar. Horas después del hallazgo del cadáver, nueve óleos destinados originalmente al restaurante Four Seasons llegaron a Londres para integrar lo que sería la Sala Rothko en la Tate Gallery y luego en la Tate Modern. Simon Schama sintetiza así el impacto de esas imágenes: “Algo allí vibra y pulsa constantemente, como el interior de una parte del cuerpo, todo carmesí y púrpura.” John Banville se inclina también por la veta orgánica: “Cada lienzo rezuma los colores como sangre fresca a través de un vendaje donde la sangre vieja ya se ha secado.” Estas palabras no dejan de remitir al triste y violento cuadro —un *Estudio rojo* muy diferente al de Matisse— que debió trazar la sangre de Mark Rothko durante su suicidio: el último gesto cromático de quien en algún momento declaró ser “tal vez un profeta. Pero no profetizo las desgracias por venir sino que pinto las que ya están aquí”. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

MEDICINA DIGNIDAD ANTE LA MUERTE

El título de este artículo plantea una situación compleja e incluye un abanico de preguntas. No es sencillo conservar la dignidad ante la muerte, ni para el protagonista ni para las personas que lo acompañan. Menos sencillo lo es cuando la vida fue buena o cuando el enfermo mantenía viva la capacidad de sorprenderse. El meollo del problema es obvio e irresoluble: nadie ha regresado para contar su muerte. El vacío que sobreviene es muy amargo. La muerte retrata como nada la sensación de vacuidad y nos recuerda que la vida es un tiempo que parece infinito pero que en realidad es fugaz. De ahí el temor, de ahí la dificultad de confrontar el final con gallardía.

En la cultura occidental, a diferencia de la oriental, existe una ambivalencia frente a la muerte; mientras que en Oriente la muerte se vive como la continuación “normal” de la vida, en nuestro ámbito el final de la existencia es un tema tabú: poco se habla, poco se departe con los niños acerca de la finitud de la existencia. Nuestras arcaicas percepciones rehúyen la reflexión acerca de la normalidad de la muerte. Hace poco, mientras releía algunos pasajes del maravilloso libro de Dostoyevski, *Los hermanos Karamazov*, regresé a una de mis obsesiones: el vínculo entre muerte y dignidad. Son escasos los textos donde la ambivalencia ante la dignidad de la muerte, en este caso no de quien fenecer sino de quienes la observan, se expone con tanta claridad.

Dostoyevski fue un ilustrador como pocos de la vida; tejió, con plumas tatuadas por el duro oficio de vivir, algunas aproximaciones magistrales frente a la inmanencia de la muerte. Algunas personas que veneran a sus seres queridos confrontan sensaciones similares a las del novelista ruso. La discontinuidad de la vida, marcada por las pérdidas y por un mundo donde el tiempo adquiere otro sentido, invita a reflexionar sobre

la dignidad. El novelista ruso invita al lector de *Los hermanos Karamazov* para que borde su propio tejido sobre la dignidad ante la muerte. El hedor insoportable que desprende un cadáver que no ha sido enterrado de inmediato es la trama. Leer las palabras y oler la vida muerta son responsabilidades del lector. Confrontar los recuerdos contra la crudeza de la putrefacción es el reto.

El cuerpo del *stárets* Zosima —intento acercarme a la celda—, depositado en una celda, despedía tal husmo que convertía el aire en una nata densa e irrespirable. Los monjes que acudían a despedirse del *stárets* se dividen en dos bandos. El primer grupo, conformado por la mayoría de los fieles, cuestiona la supuesta dignidad del muerto Zosima, cuya imagen fue, hasta su deceso, merecedora de grandes alabanzas. En lugar de aromatizar el ambiente por medio de su espíritu y el recuerdo de sus enseñanzas, como debería suceder con un santo, el cadáver expedía una fetidez insoportable; además, el cuerpo empezaba a mostrar la crudeza de la descomposición. El recinto estaba copado por la muerte y tapizado por la irrespirable realidad del silencio, de ese silencio pertinaz que en ocasiones hiere y asfixia más que la misma muerte. El segundo grupo de monjes, la minoría, observa el suceso y comprende que el cadáver no decide ni su suerte ni su destino. Se detienen y observan. Saben que el tiempo de la muerte no es el tiempo para descoser los recuerdos ni para abrir las costuras de la vida de Zosima.

Los monjes del primer grupo experimentan una gran desilusión ante el cadáver. El muerto, su *stárets*, su maestro, mentor y parte de las historias de sus vidas, no solo deja de iluminar sino que aleja: la putrefacción vela los caminos recorridos y el hedor sepulta la entereza con la que marchó su maestro. La rispidez de la fatalidad les exige replantear sus conceptos acerca de la dignidad del muerto y de la muerte. Los integrantes del segundo grupo asumen otra postura: observan el cadáver, no emiten juicios y deciden que no es el momento adecuado para cuestionar ni la santidad de la vida ni la dignidad del muerto.

DINERO PARA EL LUNCH

Parte del Acuerdo Nacional para la Salud Alimentaria firmado por el gobierno federal para combatir la obesidad incluye el proyecto *Lineamientos generales para el expendio o distribución de alimentos y bebidas en los establecimientos de consumo escolar de los planteles de educación básica*, que justo ahora está siendo sometido a consulta pública. Aquí algunos de los datos que la SEP ofrece como parte de la presentación del proyecto:

- Alumnos en escuelas públicas: **23,220,628**
- Gasto promedio diario en alimentos por estudiante: **7.50 pesos**
- Alumnos en escuelas privadas: **2,382,978**
- Gasto promedio diario en alimentos por estudiante: **12.50 pesos**
- Total gastado en el año escolar: **40,778 millones de pesos**
- (Para darse una idea, lo que el gobierno invierte en investigación científica al año asciende a **51,450 millones de pesos**) –

(Fuente: Comisión Federal de Mejora Regulatoria)

No por serendipia Dostoyevski escogió la figura de un *stárets* para reflexionar acerca de la dignidad de la muerte y ante la muerte. Los *startsy*, plural de *stárets*, son consejeros y maestros en monasterios ortodoxos y guías espirituales cuya sabiduría les permite orientar gracias a la experiencia acumulada. La historia explica que el Espíritu Santo, sabedor del ascetismo y del virtuosismo de esos maestros, los provee de cualidades *sui generis* como la capacidad de curar y profetizar. Estos guías funcionan como consejeros espirituales.

Los creyentes ortodoxos consideran que los *startsy* poseen virtudes inmensas, por lo que depositan en ellos su fe incondicional. Las cualidades de estos maestros los proveen, además, de una autoridad ilimitada; gracias a esa mezcla de saberes los fieles se entregan a ellos sin ningún cuestionamiento. Zosima, uno de los personajes de *Los hermanos Karamazov*, fue creado en base a la imagen de los *startsy*.

La muerte de una persona admirada invita a repasar algunos conceptos. La

admiración es una cualidad humana muy bella; querer ser como la persona a quien se admira, seguir su ideario, y continuar su camino son algunas de las características de la admiración. Se admira lo que se considera que vale, aquello que tiene trascendencia y que de una u otra forma se traduce en resultados “positivos” –aunque no es el tema de este escrito entiendo que los terroristas admiran a sus similares y los narcotraficantes a sus pares.

Quien admira a otra persona lo hace de acuerdo con los dictados de su conciencia. Los principios que rigen su comportamiento, la ética de su vida y los valores con los que se relaciona con sus semejantes y con el mundo son fundamentos de la admiración. Por esas y otras razones, cuando un ser a quien se admira fallece, la introspección es bienvenida. En ocasiones la imagen del muerto se fortalece y en otras se desvanece; las pérdidas siempre son una invitación abierta para repensar algunos temas.

Dostoyevski no enterró de inmediato a Zosima. Le sobaban palabras para hacerlo. Tampoco le faltaron ideas para cavar el túmulo. Prefirió dejar inacabada la escena, prefirió compartir y abrir el diálogo. Las palas y los picos le pertenecen al lector; la tierra y las preguntas, a ambos: ¿qué decir, qué sentir, frente al cadáver de una persona admirada? Cuando el cuerpo no es enterrado de inmediato, sino que es expuesto a la mirada y al juicio de otros, la degradación, el tufo de la descomposición y los crudos momentos que sobrevienen tras el fallecimiento son tierra fértil para pensar en la dignidad del muerto y de la muerte. El cadáver, sin más, tal y como lo expone Dostoyevski, desnuda y cuestiona a quien lo observa.

En la inmensa mayoría de las culturas, sobre todo en las occidentales, la costumbre de sepultar con prontitud a las personas se lleva a cabo para evitar que los vivos se confronten “demasiado” con el repudio que representa cualquier cadáver que entra en estado de descomposición. En la religión judía, los cadáveres, antes de ser enterrados, se lavan con ahínco. Las personas que lavan los cuerpos no perciben ninguna ganancia:

cumplen una *mitzvab* –preceptos de las enseñanzas judías que implican actos buenos, generosos, morales–; lavar el cuerpo implica cuidarlo; significa también respetar al muerto y a la familia. Dostoyevski opta por viajar en otro sentido. No entierra con prontitud a Zosima. Deja inconcluso el párrafo. Remite al lector a sus muertos, lo confronta. El hedor desfigura la idea de la inmortalidad. El cadáver insepulto es un reto; ante la vileza de la muerte y el tufo que asfixia, ¿cómo compaginar la dignidad, la memoria y la herencia del *stárets* con la crudeza de la realidad?

El cadáver de Zosima inicia una crisis. Los tiempos de crisis, afirma la sabiduría china, abren dos posibilidades: el de la dificultad y el de la oportunidad. Un grupo de monjes mira a Zosima y concluye que el cadáver carece de dignidad; la muerte triunfó: borró fragmentos de la historia, desvaneció los legados de la memoria. Prevalece la dificultad. Otros monjes, arropados por el recuerdo y confrontados por el dolor consecuente de la irreparable pérdida, miran el cadáver desde otra perspectiva. No concluyen. Hay momentos y escenarios que deben aguardar. Prefieren no sentenciar: el tufo que emana del cuerpo obnubila los juicios éticos. Prevalece la oportunidad.

El hedor *dostoyevskiano* es un medio para entrecruzar la dignidad no de quien morirá sino de quienes observan la muerte. Ese hedor es una pregunta inmensa cuya materia desnuda a los protagonistas y confronta a los lectores. El cadáver inquiere. Hay algunos finales, como el de Gandhi, cuya muerte es el culmen de una vida digna. Hay otros finales, como el de algunos seres queridos, cuyos decesos, ya sea por su edad o por sus enfermedades, son comprensibles; en ocasiones sus legados mitigan el duelo de los supervivientes. Finalmente, algunas muertes se aceptan e incluso se desean cuando el sufrimiento es insostenible. El cadáver insepulto cuestiona; repasar su vida permite cavilar en la dignidad. No siempre es necesario trinar contra la muerte. –

– ARNOLDO KRAUS