
FRANCISCO GONZÁLEZ CRUSSI

LA FAZ VISIBLE DE LA MUERTE

Patólogo retirado del Memorial Hospital de Chicago, autor de Días de muertos y Mors repentina, González Crussi es uno de los ensayistas médicos más originales de la lengua. Este ensayo responde a la pregunta de por qué a lo largo de los siglos han fascinado tanto los cadáveres y su mórbida belleza.

POR MÁS DE TREINTA AÑOS EJERCÍ LA PROFESIÓN DE ANATOMO-PATÓLOGO. Es así como hube de familiarizarme con el nada placentero espectáculo de la disección de cadáveres. ¿Familiarizarme? La locución, se entiende, es sólo una forma de hablar: nada hay que prepare adecuadamente para el tremendo espectáculo. Tampoco cabe esperar

que la práctica más asidua y prolongada borre por entero la indescriptible sensación, entre angustia y reverente temor, que dicha actividad conlleva. Pues el interés intelectual o científico no logra rescindir, ni en las más burdas sensibilidades, esa íntima congoja que suscita la vista de un ser humano convertido en inerte cadáver disecado, con sus cavidades abiertas y sus entrañas tendidas. “Destazado” es palabra que surge espontáneamente en el incauto lenguaje popular, ajeno a la profesión médica. Pero ese término ofende: mal puede convenir una voz que denota el cortar reses muertas al cuidadoso examen científico, macro y microscópico, de seres humanos fallecidos; examen cuyo esclarecido fin es coleccionar información útil a los vivos del estudio estructural de los muertos.

Sobre la finalidad de este estudio se ha hablado mucho, y sería ocioso insistir. La historia de la medicina abunda en evidencia documental que patentiza el extraordinario valor de la anatomía patológica. No es exagerado afirmar que en los últimos cien años la mayor deuda del progreso médico es con esta especialidad, ya que en medicina la elaboración de toda hipótesis importante, así como su confirmación o refutación, siempre ha tenido que ver, directa o indirectamente, con el examen anatómico-patológico y específicamente con el estudio *post-mortem*. Pero ninguna consideración de este orden consigue abolir la interna desazón, la extraña y angustiosa zozobra, mezcla

de fascinación, curiosidad y espanto, que la sola vista del cadáver provoca.

Como en toda emoción, también aquí se reconoce una gama. Un cadáver en descomposición avanzada es motivo de horror y repulsión: los despojos humanos en ese estado agreden, sin miramiento alguno, a nuestros sentidos. La reacción del receptor es entonces muy simple, es de claro rechazo. Pero antes de alcanzar ese estado, cuando la forma humana está todavía como si dijéramos cautiva de su lastre material, cuando perdura el sello de una individualidad única e irremplazable que nos lleva a decir que el fallecido es aún “el mismo”, es entonces que los restos humanos evocan reacciones ambiguas, indefinibles, en parte fascinación y en parte repudio. La reacción a la contemplación de la muerte siempre ha sido una expresión ambivalente. El que se aproxima al borde de un precipicio siente, junto al terror de anticipar su propia destrucción, un cierto encantamiento hipnótico: es el doble juego de atracción y rechazo. Ya sabemos que el vacío del precipicio da vértigo y arredra, pero también jala o atrae hacia sí.

Esta ambivalencia quizá explique la extraña compulsión que muchas personas parecen tener por presenciar el sobrecogedor espectáculo. A lo largo de los años, siendo yo jefe del servicio de patología de un hospital de la ciudad de Chicago, recibí varias peticiones de gente interesada en ver una autopsia o en

visitar la sala de necropsias. Se trataba de gente sin aparente motivo para justificar la petición. Es decir, no eran enfermeras, ni estudiantes de medicina, ni individuos cuyo entrenamiento o capacitación pudiera mejorar con asistir al lugar que querían. Eran secretarías, o técnicos de un laboratorio de análisis clínicos, o mozos encargados de la limpieza, o visitantes del todo ajenos a la práctica hospitalaria, como periodistas o artistas involucrados en algún proyecto de fúnebre índole. Las más de las veces me pareció apropiado denegar la solicitud. Pero no cesé de preguntarme qué oscura tendencia subyace al deseo de buscar semejante espectáculo. Ciertamente, en la mayor parte de los casos no se le puede dignificar con el mote de “deseo de saber”, puesto que el espectador en ciernes no se interesa por conocer el aspecto real de los órganos internos y sus complejas relaciones; sólo busca mirar el exterior de cuerpos marchitos, inertes o exangües.

En una sola ocasión logré enterarme, por casualidad, del origen de tan singular apetencia visual, y resultó ser de una risible puerilidad. Aparentemente, guardias del servicio de seguridad del hospital (que incluía mujeres) se habían desafiado a demostrar quién era el más valiente y osado. Una prueba de arrojo consistía en ir cada uno, solo y de noche, a oscuras por un corredor, y provisto solamente de una lámpara de mano, al lugar de la morgue donde se guardaban los cadáveres.

Las razones que impelen a buscar el macabro espectáculo no se reducen a inmadurez, ni son siempre tan triviales como en este incidente. Probablemente son tan numerosas como oscuras e irracionales. Esta desviación o morbo de la curiosidad, si así puede llamársele, tuvo libre curso en otras épocas y distintos lugares. Quizá la forma que tomó en el París de fines del siglo XIX y principios del XX haya sido la más espectacular que pueda darse.

El turista que hoy día visita la bella capital francesa encuentra sobre la isla que circunscribe el Sena, la Île-de-la-Cité, atrás de la afamada catedral de Notre Dame, en la punta o sitio más corriente arriba de la isla, una plazoleta conocida como Square Île-de-France. Ahí se levanta actualmente el llamado Mémorial á la Déportation, con el monumento al “deportado desconocido”, que recuerda las vejaciones, torturas y crueldades infligidas a las personas enviadas a los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial. En este vecindario existió, desde mediados del siglo decimonono (y aun desde el decimooctavo, en una construcción más primitiva), la morgue municipal de la ciudad de París. El distrito fue sumamente populoso, especialmente desde que el depósito de cadáveres se abrió al público.

La razón que las autoridades parisinas aducían para justificar la exhibición pública de los cadáveres era que quienes habían muerto en la vía pública o lejos de sus hogares podían ser identificados por sus deudos, o por sus amigos o conocidos. En esta forma el orden social alterado por la súbita desaparición de uno de sus miembros podía restituirse; un funeral adecuado podría llevarse a cabo; el luto de los deudos tendría un curso

normal; todo, en suma, volvería a los cauces de la normalidad. Pero, a pesar de profesar fines tan loables de beneficio social, los administradores de la institución nunca se imaginaron que su organización llegaría a convertirse en un espectáculo extraordinario, el “show” más popular de la Ciudad Luz. En efecto, la morgue se transformó en un escenario farandulesco, en teatro, en tablado abierto desde al amanecer hasta el anochecer, y, lo que es todavía mejor, ¡gratis!

El edificio tenía todo el aspecto de oficinas de gobierno, cubriendo una superficie de 835 metros cuadrados. Los cadáveres se colocaban en una docena de planchas de mármol, dispuestas en dos hileras, y eran iluminados por lámparas desde arriba. Los cuerpos estaban enteramente desnudos excepto por la zona genital, la cual, en atención al decoro y moralidad imperantes, se cubría modestamente con un paño o con las ropas del occiso. La parte superior del cuerpo podía elevarse un poco mediante tabiques u otros objetos colocados contra la espalda, si la rigidez cadavérica lo permitía, para hacer posible la inspección de la cara desde atrás de la ventana de observación. Porque el público asistía al espectáculo desde atrás de grandes ventanas de vidrio transparente. Es inevitable la comparación con el quehacer del público que en nuestros días acude a mirar la mercancía en los escaparates de algún gran centro comercial. Esta comparación no es ociosa, los historiadores han comentado que las grandes tiendas de departamentos con escaparates hacia la calle empezaban a aparecer por aquel entonces, sustituyendo poco a poco a los pequeños negocios de familia que anteriormente habían hecho todo o casi todo el comercio de las grandes ciudades.

Verdaderas multitudes de espectadores se apretujaban contra los cristales; se indignaban cuando las planchas estaban libres y no había muertos que contemplar; insultaban al encargado cuando, debido al gran número de asistentes, se les instaba a circular; vociferaban su enojo cada vez que, habiendo esperado mucho tiempo, llegaba la hora de cerrar. “¡Apenas lo dejan a uno ver!”, “¡Qué fastidio!”, “¡Siempre la mala organización!”

Una de las mejores descripciones de ese lugar la debemos a la pluma de Émile Zola, en su apasionante y conocida novela *Thérèse Raquin*. En esa obra, una pareja de amantes adúlteros asesina al esposo, ahogándolo durante una excursión en lancha. El cadáver desaparece en la profundidad. Pasan días, y no flota. La tensión de los asesinos aumenta hasta hacerse insoportable al no saber qué sucedió con el cuerpo. En su desesperación, el asesino va todos los días a la morgue, es decir al lugar donde espera que el occiso sea mostrado públicamente, como era habitual, para lograr su identificación.

El público se componía de personas de todas las edades y condiciones sociales. Zola describe grupos de trabajadores que llegaban a la hora del almuerzo, con sus herramientas bajo el brazo. Había también viejos pensionados, que venían simplemente por no encontrar otra cosa que hacer, y bandadas de muchachos malcriados, que gritaban, que perturbaban el orden de la sala, e inventaban risibles apodos para los muertos exhibidos, provocando las carcajadas de sus compañeros. La vigorosa

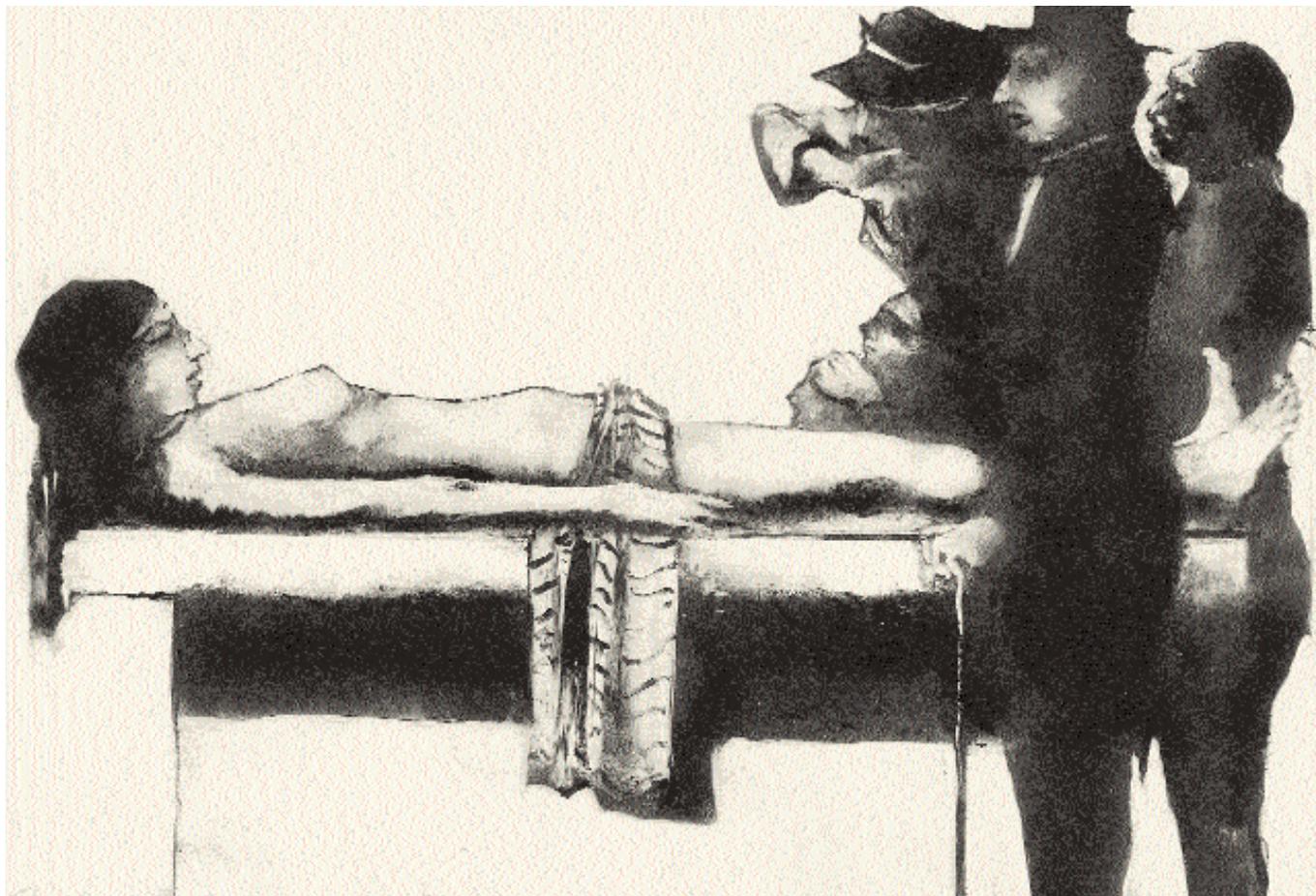
pluma de Zola traza aquí escenas de las que se desprende un tufillo mohoso, un cierto aroma enfermizo que resulta de la mezcla del erotismo y la muerte. Grupos de muchachos de entre doce y quince años vienen atraídos por el espectáculo de los inmóviles cuerpos femeninos, se detienen largamente a contemplar las redondeces de senos expuestos, se presionan con el codo uno al otro en las costillas, en ademanes cargados de secreta inteligencia. “Es en la morgue donde estos jóvenes vagos tuvieron su primera amante”, escribe Zola.

Venían muchas mujeres. Sobre todo mujeres del pueblo, que contemplaban el macabro espectáculo con aparente estupefacción. Pero en ciertas ocasiones aparecían también damas de la alta sociedad. Zola describe la visita de una de ellas, lujosamente ataviada, que circula en la sala de exhibición en medio del crujir de la seda de su atuendo y el aroma del perfume de su pañuelo. Hay un joven albañil de cuerpo escultórico, que acababa de morir en un accidente de trabajo, al caer de un andamio. Yace en la plancha; su piel es muy blanca, y “la muerte lo ha hecho de mármol. La dama lo examinaba, en cierto modo diríase que lo volteaba con la mirada, lo pesaba, se absorbía en el espectáculo de este hombre. Levantó una esquina de su pequeño velo, lo miró todavía más, y se marchó”. El novelista parece confirmar nuestra sospecha de que los móviles de la mirada al

cadáver son tan variados como las individualidades.

Un escritor de aquella época, Adolphe Guillot, dice en un libro intitulado *El París que sufre* (*Paris qui souffre: la basse-géole du Grand Cbâtelet et les morgues modernes*, Chez Rouquette, París, 2ª edición, 1888) que las mujeres, nacionales o extranjeras, se contaban entre los asistentes más numerosos y más ansiosos: se las veía empujando para labrarse una brecha entre el gentío, deseosas de llegar hasta la ventana de observación. Y aquello era preguntarse —retóricamente, claro está— cómo es que criaturas a las cuales se atribuye un alma delicada y sensible, y la más fuerte propensión a la piedad, persiguen obstinadamente el horrendo espectáculo. Porque, sigue diciendo Guillot, estos frágiles seres, estas delicadas damiselas, importunan al hermano, al esposo o al amigo hasta conseguir que las lleven a ver la morgue; y una vez ahí, quizá titubeen o palidezcan al descubrir lo que hay sobre las planchas, pero siempre se las arreglan para hacer el circuito completo, y no perderse ni un ápice de lo que ahí se exhibe.

Se ha dicho que hasta cuarenta mil personas llegaron a visitar la morgue parisina en un solo día. La agencia de viajes inglesa Thomas Cook anunciaba un tour de la ciudad que incluía una parada en la morgue. Se decía que los turistas británicos se contaban entre los más fervientes mirones, debido a que en Londres nada había que se aproximara siquiera al macabro show



parisino. En todas las calles circunvecinas brotaron numerosas tiendas y puestos improvisados que vendían comida y souvenirs a los numerosos visitantes que, formando largas filas, esperaban su turno para entrar. Una estudiosa americana, Vanessa Schwartz, se pregunta cómo es posible que precisamente en París, la ciudad donde, de toda Europa, menos escaseaban los espectáculos de entretenimiento de todas clases y calañas; ahí, precisamente, se haya visto que el público asistiera masivamente (un periódico de la época, *L'éclair*, en su número del 29 de agosto de 1892, afirmaba que llegó a asistir hasta un millón de personas en un año), atraído por la macabra muestra. Que muchas personas consideraban la morgue como un espectáculo de diversión parece firmemente establecido. Informes periodísticos de la época consignan comentarios que pueden interpretarse de esa manera. A una mujer que asistía al lugar se le oyó decir: "Pronto esto va a estar mejor. Ya van a traer el alumbrado eléctrico..." Otra comentaba: "Hoy la cosa está aburrida: son siempre los mismos..." En el lenguaje popular, los periodos durante los cuales no había cadáveres que ver eran "el intermedio". Escribió un observador contemporáneo: "cuando las planchas están vacías y no hay show en ese momento, se quejan de que la muerte está de asueto, sin preocuparse por darles gusto".

La morgue de París funcionó como inconfesable espectáculo de entretenimiento desde 1864 hasta marzo de 1907, cuando fue cerrada al público. Conviene notar que aun las autoridades administrativas a cuyo cargo estaba esta institución participaban en el voyeurismo colectivo. Ciertas disposiciones, como la colocación de grandes cortinajes verdes en las ventanas —comparables a los telones de un proscenio— resultan congruentes con esta interpretación. Desde 1877 se empezó a fotografiar sistemáticamente a todos los cadáveres (hoy algunas de estas imágenes se aprecian entre amateurs de arte vanguardista), y las fotos de aquellos que habían sido enterrados sin ser previamente identificados se clavaban en una barda de madera a la entrada de la morgue, para así prolongar el periodo de exhibición —y acrecentar, dicho sea de paso, la semejanza con los anuncios y fotos publicitarias a la entrada de una sala de cine o teatro. Parecidamente, las nuevas técnicas de refrigeración se empezaron a aplicar desde 1882, e hicieron posible prolongar la duración del espectáculo. Antes, el único sistema de enfriamiento consistía en dejar escurrir un hilo de agua fría constantemente sobre los cadáveres.

Los adelantos en la tecnología de la refrigeración llamaron mucho la atención de una sociedad que apenas acababa de descubrir la influencia de las bacterias en la descomposición de la materia orgánica. Pasteur era el héroe nacional del momento. El público parisino, tradicionalmente burlón y travieso, no tardó en dar muestras de su espíritu zarandillo. Se imprimió una burlesca invitación a la morgue, supuestamente para una "tardeada de música y danza". La firmaba un tal Monsieur Reffroidy, que se me ocurre pudiéramos transponer al español como "Don Refrigerio" o "Señor Frigoridez".

Las expresiones jocosas y los truhanescos descatos son

muchas veces la forma neurótica que el pueblo confiere a su temor. El miedo a lo desconocido es la base de la aspérrima sensación que invade a quien contempla la muerte. Y la fascinación por sus aspectos exteriores puede ser como la parálisis que inmoviliza a la presa antes de ser devorada, o como los desplantes del falso valiente que pretende desafiar con fija mirada, mientras que, en realidad, tal fijeza no es sino la trabazón y sujetamiento del miedo. Otra vez la doble valencia —positiva y negativa— de la muerte: quisiéramos huir, pero al mismo tiempo nos sentimos forzados a quedarnos o acercarnos.

La mirada obsesiva también puede significar el esfuerzo por comprender. En Occidente hay una larga tradición que asimila la función visual al entendimiento, es decir, a la comprensión intelectual. Ver es, en cierta forma, apoderarnos mentalmente del objeto: aprehenderlo. Es así que exclamamos "¡Ya veo!" cuando queremos decir que al fin hemos comprendido; y asimismo declaramos "no ver cómo" al confesarnos incapaces de solucionar una dificultad. Ya los antiguos griegos afirmaban, con Aristóteles, que la percepción visual es la más noble y la más intelectual de nuestras facultades sensoriales. El extraño prurito de ver los cadáveres, de pasear la mirada sobre formas humanas inertes y exánimes, ¿se explicará tal vez como apatencia de comprender el misterio de la muerte? Sólo que aquí ninguno de nuestros sentidos nos ayuda. La muerte está más allá de lo humanamente comprensible: es lo inefable, lo indescriptible e inenarrable, es, en rigor, lo absolutamente incomprensible. Con las limitaciones propias de la fisiología humana, nuestros sentidos nos informan de lo que acontece en el mundo de la experiencia cotidiana, es decir, en el dominio empírico. Pero la muerte trasciende a toda empiria. Se encuentra, según el término acuñado por el filósofo Vladimir Jankelevitch, en la "metaempiria".

Por eso, el incomprensible misterio de la muerte nos abruma. Para entender el universo tenemos las ciencias, cuyos triunfos espectaculares nadie puede ya dejar de admirar. Tenemos la Ciencia, así, con mayúscula, que rige y guía nuestras vidas desde hace varios siglos, y sin duda seguirá haciéndolo por muchos más. Pero, con todo y los destellos refulgentes que vierte hacia nuestra senda futura, el misterio de la muerte persiste. Imposible explicar; la comprensión es ajena al proceso mortal. De nada vale teorizar: la muerte escapa a todo concepto y a toda hipótesis. Inútil afirmar que se trata de un "proceso biológico" o de una "transformación físico-química". Tales términos resultan ridículos, grotescamente inadecuados para dar cuenta de las muertes individuales. De nada vale recurrir a pomposas e hinchadas disquisiciones de bioquímica o termodinámica, cuando para mí, como individuo, mi muerte será el fin de toda ley bioquímica, y de todo teorema, y de toda termodinámica. Entre las explicaciones biomédicas de "cómo" cesa la vida, y las angustiosas interrogantes del "porqué" (¿por qué yo?, ¿por qué ella o él?, ¿por qué precisamente ahora y no antes ni después?) hay un vertiginoso abismo que toda la Ciencia del mundo no nos ayuda a franquear.

No nos resta sino mirar. Ya que no podemos entender, po-

demos percibir. Sobre todo, podemos ver: en la mirada vive la esperanza, o al menos la ilusión, de comprender. Es por eso que los mejores observadores de la vida humana han sido también los mejores cronistas de la muerte. Tolstoi, el excelso novelista ruso, nos dio, en *La muerte de Iván Ilich*, una de las descripciones más pormenorizadas que existen del paso de la vida a la muerte. Decir “descripción clínica” sería subestimar el valor de la observación; se trata de un documento muy superior a cuanto la clínica ha producido, puesto que a la notación de los eventos externos se une la soberbia intuición de la lucha que se libra en el fuero interno del personaje. ¡Y qué prolija atención a los detalles exteriores! Los susurros de los visitantes, los solícitos desvelos de los familiares, la luz de la recámara, los ruidos, los olores de la estancia: todo se mezcla en magistral pintura mural con los recuerdos del moribundo: casi nos parece oír el rauco y sibilante estertor del buen Iván que deja esta vida.

En alguna parte, Vladimir Jankelevitch nos cuenta cómo su padre, que era médico, se sorprendía ante el verídico rigor de las descripciones tolstoianas de agonizantes. Y recordaba en particular una frase que Tolstoi usó en alguna escena de su vasta obra: “Tenía la mirada atenta y concentrada de los moribundos”, explicándonos que el escritor empleaba la palabra rusa *vnimanié*, un vocablo del lenguaje familiar que significa

concentrar la atención de los sentidos sobre algún punto en particular. Es decir, el que va a morir está atento, dirige la mirada no al entorno inmediato, sino a algo que desconocemos, algo que existe en el “más allá”.

Jankelevitch nos recuerda que Tolstoi, el meticoloso observador, no dejó de notar tal “atención particular” en otros de sus moribundos. Así, en *Ana Karenina*, cuando Nicolás Levin va a expirar, súbitamente “mira delante de sí, con expresión tensa y concentrada”. ¿Qué es lo que ve? No lo sabemos. Tolstoi no nos dice, porque él tampoco lo sabe. Pero me parece justificado inferir que los que van a morir tratan de ver algo. El anhelo de ver, el ansia de descubrir con la mirada, no cesa cuando la muerte se aproxima. Yo diría que la actitud ambivalente se refuerza: ante el *mysterium tremendum* muchos prefieren apartar la vista, voltear hacia otro lado. Pero cuando su llegada es inminente, también la fascinación se deja sentir, y los ojos se fijan en esa expresión de “atención concentrada” que Tolstoi sorprendía en las pupilas de sus murientes, momentos antes de la extinción definitiva. O cegarse, rehusarse a ver, o estimular la atención y afinar la mirada. Quizá lo que los ojos miran entonces, al parecer atentos a un punto distante de un horizonte virtual que desconocemos, no es otra cosa sino el descomunal misterio de la muerte. —

— Chicago, abril de 2001

La CNA publicará en el Diario Oficial la disponibilidad de agua en 245 acuíferos

Para dar mayor transparencia a la administración de un recurso escaso y estratégico como es el agua, la Comisión Nacional del Agua publicará en el Diario Oficial de la Federación las disponibilidades del vital líquido en 245 acuíferos estudiados y valorados, de los que se extrae el 80% de agua subterránea.

De estos 245 acuíferos, 96 están sobreexplotados, y los casos más severos se presentan en la Zona Metropolitana del Valle de México, Tijuana, Monclova, Pastor Ortiz-La Piedad, Ascensión, El Barril, Sonoyta-Puerto Peñasco, Valle de Querétaro, Cuauhtémoc, Chupaderos, San Luis Potosí, Ciudad Hidalgo-Tuxpan, La Paz, Valle de Santo Domingo, San Quintín y Guaymas.

Adicionalmente, la CNA trabaja en la elaboración del proyecto “Manejo Sostenible de Aguas Subterráneas”, cuyo objetivo es definir y llevar a cabo de manera coordinada con los usuarios las acciones que permitirán recuperar el equilibrio de 5 acuíferos seleccionados y aplicar en otros la experiencia obtenida.

Lo anterior fue dado a conocer por Cristóbal Jaime Jáquez, Director General de la Comisión Nacional del Agua, en su informe de labores que comprende de diciembre de 2000 a junio de 2001.

La importancia de los acuíferos radica en que el 70% del volumen de agua que se suministra a las ciudades proviene del subsuelo, y con ellos se abastecen cerca de 75 millones de personas (55 millones de los mayores centros urbanos y 20 millones del medio rural).

Por otra parte, el 57% del agua subterránea extraída se destina al riego agrícola de una tercera parte de los 6.3 millones de hectáreas bajo riego que existen en el país.

Fuente: