



Toden Tanz.

Zu finden bey
Kunst = Paulus Fingst
händlern

Inspiradora, igualadora, amada: la muerte omnipresente y la negación de nuestra experiencia mortal.

Carmen González Marín

Universidad Carlos III

Resumen

En este ensayo analizaré algunos de los tópicos en torno a la muerte característicos en nuestras representaciones culturales, desde la muerte que nos convierte en filósofos hasta la muerte deseada, pasando por la visión “política” de una muerte igualitarista. Me centraré en algunos textos típicos dentro de nuestra tradición occidental, con el objetivo de mostrar cómo en realidad la presencia sistemática de la figura de la muerte podría interpretarse más bien como un intento de conjurarla o de ocultarla al convertirla en pareja de otras nociones como el amor, que contribuyen a deconstruir nuestra experiencia como seres finitos.



I. La muerte omnipresente.

Recuerda Michel de Montaigne en su ensayo “De cómo el filosofar es aprender a morir” una peculiar costumbre egipcia cuyo objetivo era mantenerse alerta ante la muerte. Al celebrar un banquete, se contaba con la momia de un antepasado como muda invitada. Independientemente del carácter *gore* de semejante hábito, lo cierto es que el *memento mori* es una constante en nuestra tradición cultural, como bien sabemos, que abarca desde representaciones de varia índole de la muerte –calaveras, esqueletos, con sus instrumentos propios, tales como guadañas, relojes, etc.– hasta fotografías *post mortem* y, por supuesto, una enorme cantidad de textos poéticos, filosóficos o narrativos en los cuales la



Fotografía post-mortem

muerte o los muertos son protagonistas, antagonistas o, simplemente, motivo.

Lo cierto es que las maneras en que se ha elaborado la imagen, la presencia o el protagonismo de la muerte no responden a un objetivo unívoco. En ocasiones se trata de llamar la atención acerca de la contingencia y la caducidad de la vida. En este caso, es normal aportar un sentido moral a la representación de la muerte. Si hemos de morir hay que vivir de acuerdo a una interpretación trascendente de un modo que nos sea beneficioso; aunque en otras ocasiones, por el contrario, simplemente se reivindica la vida y la necesidad de sacar provecho de cada momento mientras dura.

En otros casos, sin embargo, la muerte parece representar un papel distinto, con un alcance que nos obliga a modular su imagen, mucho más polivalente o poliédrica de lo que quizá pensaríamos. Es, por ejemplo, la expresión de un igualitarismo natural, cuyas consecuencias de nuevo tienen un cariz moral y, de algún modo, también político. Y aun en otros casos, curiosamente, la muerte representa un objeto deseado, una imagen que ciertos autores identifican con lo sublime, y que suele condensarse en la representación de la amada muerta o de la muerte como

amada. En esta representación, obviamente, observamos una estetización de lo que previamente podría haberse considerado siniestro, cuyas consecuencias deberíamos tratar de analizar.

Sin ningún afán de desarrollar un estudio exhaustivo, me propongo, pues, plantear las líneas maestras de esos tres tipos de “presencia” de la muerte en nuestra cultura occidental, con el propósito de comenzar a establecer una suerte de genealogía de nuestras imágenes contemporáneas.

II. La muerte inspiradora.

Por más que Spinoza propusiera una visión de la filosofía como *Meditatio vitae contra timor mortis*, no es inusual llamar la atención de estudiantes acerca de la peculiaridad de la muerte como motor de la filosofía. Que la filosofía comienza a partir de la conciencia de la muerte es algo que señalaba en su conocido *Las preguntas de la vida* Fernando Savater¹. No le falta razón en dos sentidos al menos. En tanto en cuanto que la muerte no deja de ser la principal y primera de las certezas, puede ser un fundamento abstracto a partir del cual seguir elaborando un proyecto que llamamos filosofía. En términos generales, se diría que la muerte es lo que limita nuestro escepticismo de manera radical. Por otro lado, la experiencia de la muerte en otros y su presentimiento en uno mismo la convierten también en un *leit motiv* para ciertos filósofos. Incluso cabe insistir en el hecho no meramente anecdótico de que el padre de la filosofía occidental, Sócrates, escenifica su muerte en un diálogo de su discípulo Platón, que justamente se constituye en uno de los hitos del pensamiento metafísico occidental.

Y bien, ¿qué consecuencias extraemos en el caso de aceptar que la muerte es determinante como motor de la filosofía? Esencialmente comenzamos a comprender de un modo simple, pero seguramente sensato a la vez, la genealogía del dualismo que es uno de los elementos clave en la metafísica occidental. La metafísica como base o culminación de la tradición filosófica occidental –y no solo filosófica, desde luego– se constituye como una serie de oposiciones duales que en suma pivotan sobre la más importante y más básica: *materia versus forma*. La primera intuición sensata es que esa oposición y las que con ella o a partir de ella se construyen son un modo de luchar contra la muerte.

Sin duda necesitamos algunos refinamientos conceptuales para aceptar semejante afirmación. Pero lo cierto es que, en gruesas pinceladas, es posible establecer al menos un esquema de interpretación, en el cual la aceptación de la muerte termina por ser no un principio de abnegación, de reconocimiento de nuestra naturaleza contingente y frágil, sino jus-

1. Savater, F. (2007). *Las preguntas de la Vida*. Editorial Ariel. 6ª ed.

tamente todo lo contrario. Por paradójico que resulte, *aceptar la muerte es convertirse en inmortal*. Por eso la muerte inspira, por eso la muerte es el motor intelectual de todo un entramado filosófico –metafísico habría que decir con propiedad– del que nos hemos alimentado y que de una u otra manera nos ha constituido como lo que somos.

De modo que podemos establecer una línea genealógica –muy abstracta en todo caso– que va de *Fedón* a *I Corintios 15:51-58* y de aquella epístola a John Donne y Dylan Thomas, que nos recuerdan una y otra vez que *la muerte ha sido vencida. Y la derrota de la muerte es nuestra victoria*.²

Obviamente, para el autor de *Corintios I* es fundamental predicar una vida más allá de la vida terrena, recordar en suma que la materia corruptible no es sino un momento de transición hacia la eternidad. La muerte en este esquema es un pasaje necesario, e incluso un pasaje deseable en cuanto que sin ella no alcanzamos nuestro verdadero modo de ser. No está lejos de la concepción platónica que encontramos en *Fedón*, si bien en este segundo caso el propósito no necesariamente debería interpretarse como una trascendencia religiosa. Sin embargo, hay una estructura en la que encontramos elementos coincidentes en el modo en que trata de convencernos. Si en *Corintios I* vencemos la muerte al vencer el pecado, en *Fedón* vencemos a la muerte al cuidar el alma y recuperar anamnéticamente el mundo verdadero. En un caso el propósito del mensaje es moral, en el otro es epistemológico. En realidad, la inmortalidad y la conexión con el mundo verdadero nos aseguran el conocimiento.

II. La muerte igualadora.

“Yo soy la muerte cierta a todas las criaturas.” Es el primer verso de la Danza General de la Muerte castellana, en el que se nos pone

2. La fuerza de *Corintios I* es innegable: 54 “Y cuando este ser corruptible se revista de incorruptibilidad y este ser mortal se revista de inmortalidad, entonces se cumplirá la palabra que está escrita: La muerte ha sido devorada en la victoria. / 55 ¿Dónde está, oh muerte, tu victoria? ¿Dónde está, oh muerte, tu aguijón?” // Es paralela la “victoria” que nos afirma el soneto de Donne: “One short sleep past, we wakeeternally / And death shall be no more; Death, thou shalt die.” (*The Divine Poems*, ed. de H. Gardner, Oxford, 1978).

Incluso Dylan Thomas, es un buen aliado en la constatación de una victoria sobre la muerte: “And death shall have no dominion. / No more may gulls cry at their ears / Or waves break loud on the seashores; / Where blew a flower may a flower no more / Lift its head to the blows of the rain; / Though they be mad and dead as nails, / Heads of the characters hammer through daisies; / Break in the sun till the sun breaks down, / And death shall have no dominion.” (*The Collected Poems of Dylan Thomas: The New Centenary Edition*. Ed. with Introduction by John Goodby. London: Weidenfeld and Nicolson, 2014).



Guyot Marchant
Danzas de la Muerte
 (1486)

sobre aviso del implacable carácter igualador de la muerte. Pero por si eso no fuera suficiente, la muerte, danzante poco piadosa, invita a seguirla a todos los estamentos y edades. El carácter democrático de la corrupción de la carne no es en realidad un hecho natural común a todos –lo que quizá sería más llevadero–, sino el instrumento de una advertencia contra quienes deben experimentar un miedo inesperado ante la revelación de que a todos les irá exactamente igual en todo aquello que realmente tiene que ver con sus vidas; incluso, nietzscheanamente, es en el fondo una suerte de venganza contra la vida.

¿Debería ser una buena noticia el carácter democrático de una muerte aterradora? Es dudoso, especialmente cuando somos conscientes de que ella nos toma cuando caprichosamente quiere, sin que al parecer haya motivos, simplemente con el objetivo de asegurarse la suficiente presión en los pobres mortales como para que no se dejen llevar por la negligente esperanza en su salud, su juventud o su poder.

La imagen de la muerte simplemente es una advertencia dinámica, pero no acerca de nuestra contingencia sino de nuestra potencial

condenación si no dejamos de vivir con interés, se diría. En realidad, la muerte llama a una suerte de pre-muerte en vida: a olvidar todo aquello que constituye meramente vanidad o es realmente pecaminoso. Los convidados reciben no solo la noticia, sino especialmente un anuncio de un veredicto trágico en la mayoría de los casos. La muerte es jueza impiadosa al parecer, y de su crítica severísima solo se libran acaso el labrador, el monje o el ermitaño, dado que en sus casos al menos el posible veredicto negativo solo se plantea contra-factualmente.

Quizá el elemento más sorprendente de la representación es precisamente que, a pesar de mostrarse una secuencia precisa y jerárquica de los diferentes estamentos sociales, las primeras invitadas a la danza son dos mujeres, dos doncellas:

A esta mi dança traxe de presente
estas dos donzellas que vedes fermosas;
ellas vinieron de muy mala mente
oír mis canciones que son dolorosas;
mas non les valdrán flores e rosas
nin las composturas que poner solían.
De mí si pudiessen partir se querrían;
mas non puede ser, que son mis esposas.
A éstas e a todos, por las aposturas
daré fealdad, la vida partida,
e desnudedad por las vestiduras,
por siempre jamás muy triste, aborrida;
e por los palacios daré por medida
sepulcros oscuros, dedentro fedientes,
e por los manjares, gusanos royentes
que coman dedentro su carne podrida.

¿Por qué doncellas? ¿Por qué *dos* doncellas? ¿Por qué inmediatamente después aparece el Papa como danzante? Cuando la primera de las jerarquías, como no podría ser de otro modo, era el Papa, ¿por qué le anteceden las dos doncellas? El texto instaura unas expectativas respecto al orden de aparición que súbitamente se quebrantan con el siguiente personaje y el resto de los invitados a la danza. Probablemente no resulta demasiado complicado aventurar —exactamente, aventurarse— una explicación o una línea de explicación plausible. Cuando se trata de pensar la muerte, la primera imagen que debería vernos a la cabeza es la de una mujer, nuestra desafortunada madre Eva. Por ella viene la muerte al mundo; por lo tanto, ¿a quién debería extrañar que sea la mujer (digo bien, *la mujer*) la primera invitada? Tampoco debería extrañar que no se trate de una mujer sino de dos, puesto que la singularidad de una mujer particular resultaría extraña, mientras que la aparición de un par de ellas refuerza la interpretación de las mujeres como instancias de una clase, carentes de individualidad, y al mismo tiempo concuerda y da la vuelta al tópico “collige, virgo, rosas” de la vieja elegía

de Ausonio³, puesto que lo cierto es que nada importa si una se afana en el aprovechamiento de la vida, si ni siquiera siendo joven y hermosa será de provecho ese afán. Y, por supuesto, por si no fuera suficiente el peso de la misoginia latente, toda la hostilidad de la muerte se centra en hacer explícitos los elementos más repugnantes de su oficio, cebándose en el modo en que la juventud y la belleza serán transformadas en abominaciones repelentes. La muerte parece contribuir irónicamente a hacer justicia al llevarse en primer lugar a las doncellas. Si la mujer es la responsable de la muerte, ellas como dos instancias de la clase mujer serán las primeras en abrir el baile mortal. Pero lo más significativo precisamente es la ausencia de imputación de responsabilidad a las dos doncellas. Ellas no hacen, ni hicieron, al parecer nada, como sí otros de los invitados a la danza; ellas *solo son*; están vivas, hermosas, ataviadas bellamente. Así se marca de la manera más sangrante posible la naturaleza despiadada de la muerte. Es relevante no solo su carácter apodíctico, sino también cruel. Interesa recalcar en este caso que morir no es solo una certeza, sino que es horrendo el lote que la Muerte nos va a entregar.

Si veíamos en el apartado anterior que la certeza de la muerte podría conducirnos a una victoria abstracta sobre la misma, ahora tenemos ante nosotras una exacerbada concreción en el despliegue de toda la materialidad de la muerte. De algún modo se diría que es más eficiente mostrar que abstraer, aunque en cierto modo el objetivo es el mismo: convencernos de la necesidad del cuidado del alma. Sin embargo, ¿por qué no dejarse llevar por la sospecha de que en realidad prima la venganza sobre el afán pedagógico? ¿Por qué no asumir que en realidad se desea especialmente mostrar dónde van a parar las grandezas, el dinero, la fama o los honores, que son lo que introduce diferencias entre los individuos? La naturaleza igualadora de la muerte es mucho más interesante que su potencial moralizador. Nada edificante se muestra; antes bien, de lo que se trata es de hacer patentes, hiperbólicamente incluso, las dolencias morales de todo tipo de individuos, no para enseñarnos a vencerlas, sino que, como hechos consumados, serán traducidas en los horrores de un futuro que no es el castigo eterno en realidad sino la muerte misma.

IV. Amada muerte.

Cuenta Poe que se planteó una curiosa pregunta: “De todos los temas melancólicos, según la comprensión universal de la Humanidad, ¿cuál lo es más?” Y la respuesta natural era: “La muerte”. “¿Y cuándo –volvió a preguntarse– el más triste de los temas es el más poético?” La respuesta vino por sí sola: cuando va estrechamente ligado a la Be-

3. *De rosas nascentibus* es la Elegía de Ausonio, cuyo texto puede leerse en Francisca Moya del Baño, en su edición bilingüe, en *Monteagudo*, segunda época, nº 3, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1.986.

lleza. La muerte, pues, de una mujer bella es, sin duda alguna, el tema más poético que existe en el mundo".⁴

Hay una manera genérica de interpretar la presencia de una muerte deseada o deseable que, al menos, tendría dos aspectos relevantes. El primero está ligado al ansia de inmortalidad. Es el suspiro de los místicos, en el que resuena por cierto el Sócrates que argumenta acerca de las bondades de la muerte en *Fedón* de nuevo. Hay una muerte mística en vida, en la que efectivamente se busca morir a la concupiscencia o simplemente a las contingencias mundanas; pero hay un deseo no solo implícito de morir físicamente para culminar el pasaje ascético por este valle de lágrimas o por este mundo vicario. En todo caso, esa es una muerte cuya imagen deseable no tiene presencia. Se aproxima a la economía de la muerte vencida de la que hablábamos hace unos minutos.

Sin embargo, la segunda manera en que deberíamos interpretar la presencia de la muerte amada es mucho más interesante. En términos generales se la ha interpretado como una expresión de lo sublime. Lo sublime, sabemos, se ha constituido como el polo opuesto de lo bello a partir de la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Burke y de la *Crítica del juicio* de Kant. El hecho sorprendente en este contexto es que si lo bello en general se representa por lo pequeño, lo armonioso y lo femenino, mientras que lo enorme y terrorífico cae bajo la categoría de lo sublime, hay una figura de la muerte que deconstruye esta oposición. Si la belleza femenina es el paradigma de la belleza, con todo lo que ello conlleva desde el punto de vista de un análisis de género incluso, cuando se añade la condición de muerta a la mujer, esta, su imagen, se transforma en paradigma de lo sublime.

¿Qué razones podemos aportar para entender o interpretar esa transformación? Por supuesto que la muerte es causa suficiente de terror, y que ese terror troca en sublime cualquier imagen siempre que al mismo tiempo no sea repulsiva. De modo que la imagen de una mujer bella y muerta hace tolerable la muerte, y a la vez el miedo, porque le arranca sus adherencias repulsivas, de modo que nos obliga, en una torsión importantísima, a mantener la atención sobre ese objeto de horror reconvertido en objeto de seducción. De hecho, quizá la deconstrucción de esa oposición bello/sublime no solo hace aceptable la muerte sino que convierte en, al menos, melancólico el deseo. Y al hacerlo, de suyo, torna la muerte en deseable.

Hace ya ocho décadas, Denis de Rougemont publicaba *L'amour et l'Occident*⁵, uno de esos libros emblemáticos con el que aprendíamos

4. Poe, E. A., «Filosofía de la composición», en E. A. Poe, *Narraciones completas*. Madrid, Aguilar 1955, p. 84.

5. Rougemont, D., de *L'amour et l'Occident*, Paris, L. de Poche, 2001 (1939).



Alexandre Cabanel
La muerte de Francesca Da Rimini y Paolo Malatesta
 (1870)

las tortuosas líneas con que se escribe el amor y el deseo. En él, teñido de las tonalidades que una entreguerra podía aportar naturalmente, sostenía De Rougemont que la economía del deseo es la economía de la muerte y que la organización del deseo es dependiente de un *telos* que inexorablemente conduce a la muerte. Pero –ya lo sabíamos– Eros es el agridulce, el fronterizo, el que no se satisface ni deja de estar satisfaciéndose.⁶

Cuando se analiza la figura de la bella muerta se señala a veces que en realidad su enorme atractivo y su cualificación como sublime –que no tiene un paralelo masculino en el mismo sentido– están relacionadas con la percepción y la prescripción de la pasividad como principal elemento de la normatividad de género.⁷ ¡Qué mejor que una mujer que no solamente no responde verbalmente, sino que tampoco opone ningún tipo de resistencia puesto que simplemente carece literalmente de capacidad para ello! El cuerpo abandonado en manos de otro,

6. Carson, A., *Eros The Bittersweet*, Dalkey Archive Press, 1986.

7. González-Rivas Fernández, A. “La estética de lo sublime y la amada moribunda: cine y fotografía como expresión visual de un motivo literario” (<http://goo.gl/JsqzbS>).

a su voluntad, a su mirada, sin necesidad de confrontar la opacidad de quien en el fondo es inaprehensible, es una ofrenda que no exige contrapartida. Queda domesticado el miedo a la muerte, de la que ha desaparecido su aspecto aborrecible, y el miedo a la belleza domeñada por la falta de vida.

Los místicos que desean morir eliminan de la muerte aquello que la hace temible al transformarla en el paso necesario hacia su objetivo supremo; la mirada que se recrea en la amada muerta oblitera el miedo en el momento mismo en que focaliza su atención en la belleza. La belleza y la muerte son incompatibles porque la primera es una propiedad de la vida, se diría. Solo tenemos que recordar las características de la belleza que Eileen Scarry asumía como sustrato de la aproximación de la belleza a la justicia, para aceptar la ligadura de aquella con la vida.⁸ Integridad, proporción, claridad, el pacto de la vida, el impulso a la creación, son el tipo de propiedades que confieren a la belleza su valor, al determinar una respuesta que sin duda comporta un sentido moral. El sentido del equilibrio, pero especialmente la inspiración para reproducir y cuidar la belleza, constituyen los hilos con que Scarry teje su lectura de aquella como una aproximación a la justicia.

Parecería, pues, que asumir la belleza de la muerte se aleja de la atracción que normalmente debiera imponerse sobre los espectadores que experimentan una belleza inspiradora de atención y de cuidado. La belleza de la muerte en todo caso paraliza, y quizá ahí radica su fatal atractivo. Contemplar una naturaleza muerta supone instalarse en un tiempo suspendido, detenido necesariamente, porque, de no ser así, la corrupción haría acto de presencia. Se trata, en suma, de vencer al tiempo. La amada bella muerta debe de desempeñar un rol paralelo: es un instante, el que todavía existe entre la vida y la muerte, y se nos ofrece a la contemplación cuando todavía la Parca no ha culminado su tarea de cortar el hilo de la vida y permanece el rastro de su color antes de pasar al cerúleo de la verdadera muerte. Es, en suma, el tiempo detenido lo que nos atrapa, eso que convierte en una instantánea el flujo de la vida o, más propiamente, el flujo que irremediamente conduce a la corrupción. Eso es lo seductor: un tiempo sin futuro (corrupción), ni pasado (fluir); la belleza muerta, más que introducirnos en el ámbito de lo sublime, nos proporciona un espejismo de eternidad, de modo que, paradójicamente, su causa, la muerte, desaparece.

V. Olvidando la muerte.

Recapitulando, recordemos que decíamos al comienzo que las apariciones de la figura de la muerte, en diferentes contextos y con pretensiones

8. Scarry, E., *On Beauty and Being Just*, Princeton, 1999.

variadas en principio, parecen indicar una vocación de superarla cuando no de olvidarla.

La muerte es demasiado íntima, está demasiado integrada en nuestra propia naturaleza finita como para no tratar de ahuyentar su presencia. Es un tópico reutilizado una y otra vez afirmar que nuestra época carece, ha perdido, la capacidad de comprender o asimilar la muerte, de convivir con la finitud. Que la hemos apartado de nuestras vidas como apartamos la vista de la cabeza de una Medusa terrorífica, que todas las estrategias para luchar contra el tiempo son mecanismos de defensa para alejarla, domesticarla o huir simplemente hacia adelante.

Pero, en realidad, quizá, con algunas excepciones, hay toda una gran tradición en la que nos instalamos, que ha llevado a cabo un considerable esfuerzo por elaborar estrategias disuasorias de nuestro interés real por la muerte. Contemplar la muerte se ha convertido en el procedimiento más eficiente de su superación.

Pensemos por un momento en el tipo de excepciones a que me refería hace un instante. Dos tipos de posiciones propias de ese momento menor en filosofía que denominamos época helenística, son ilustrativos. Epicuro elaboraba un argumento candoroso para liberarnos del miedo, aunque en el fondo consigue que olvidemos la facticidad de la muerte. Mientras estoy vivo la muerte no está; por lo tanto, nada puede contra mí, de modo que sería pueril preocuparse por algo que no está ni estará nunca conmigo.

Por su parte, el estoico trata de convencerse de algo que conduce a alcanzar el mismo propósito: solo debería considerar de mi incumbencia aquello que esté bajo mi control. Todo aquello que me afecta pero que no puedo controlar debería dejar de considerarse de mi incumbencia. El retruécano con el que debiéramos escribir el corolario de la doctrina estoica será algo como lo siguiente: "Lo que me concierne no me afecta, lo que me afecta no me concierne". Es un aviso para no regodearse en la impotencia.

Digamos que en este caso la muerte queda en el margen entre el límite de la vida y la libertad. Pero cuando la integramos, tal como ha hecho la tradición, necesitamos elaborar mucho más delicadamente su rol en nuestras vidas, y ese rol no puede ser otro que el de su propia trascendencia. Tener a la muerte presente es de algún modo superarla.

En algunos casos, reconocer la naturaleza mortal es al mismo tiempo reconocer que no todo es mortal precisamente. La habilidad de Platón radica en desplazar un problema existencial al ámbito abstracto de la epistemología. Si la muerte augura la corrupción de la materia, ¿cómo podría conocer realmente algo? De esta pregunta, de suyo tramposa, emana la paradójica necesidad de morir, porque solo así desaparece precisamente aquello que me impide conocer. Más que una necesi-

dad, la muerte es un objetivo. Por eso la filosofía ha de enseñarnos a morir.

Resulta más problemático asumir el rol positivo de la muerte igualadora, porque ella nos muestra su mercancía horrenda con crudeza. Se nos presenta básicamente como justiciera, con todos los elementos perversos, nietzscheanamente o no, que esto conlleva. Pero, además, nos señala una dirección, la dirección correcta de nuestras vidas: nos dice estrictamente que el destino es nuestra obra antigua. Los horrores de la muerte son así la traducción literal de nuestros vicios; de modo que extraemos un claro corolario: abstengámonos de los vicios y no tendremos *esa* muerte.

Finalmente, la muerte deseable nos vuelve a situar en el deseo de trascendencia paradójicamente, al convertir la muerte en una instantánea sin tiempo. Al convertirse en objeto nos convierte en espectadores, contemplando una escena en que desaparece toda ansiedad aunque quede en el fondo el regusto de lo aporético. Pero, ¡qué mejor que una impasible presencia para contemplarla en su totalidad, sin resistencia, sin opacidades!

En definitiva, si no podemos vencer a la muerte, al menos hagamos de ella una vía de escape, una consejera o mentora moral o un objeto de contemplación, lo que en definitiva nos aporta una cierta responsabilidad no irrelevante en nuestra contingencia.

