

# ¡Ha besado a la muerte!

## La antropomorfización de la muerte. De la vieja parca al galán

JUAN GARCÍA CREGO  
Universidad Complutense de Madrid

---

He kissed death! Death's anthropomorphisation. From the Grim Reaper to the leading man.

---

### Abstract

Based on two stories from very different eras, the films *Death Takes a Holiday*, 1934, directed by Mitchell Leisen and *Meet Joe Black*, directed by Martin Brest in 1998. In this the author contrasts in his contribution, the usual approach of Hollywood's traditional narration, with a story which describes the image of death, the Grim Reaper, without any negative connotations. The characters are evenly represented in each film by one of the leading men of the time, who is also the hero of the story.

**Key words:** Death. Hollywood's narration. Classical cinema. Post-classic cinema.

---

### Resumen

Partiendo de dos relatos muy alejados en el tiempo como son la película *La muerte de vacaciones* (*Death Takes a Holiday*, 1934) de Mitchell Leisen y de *¿Conoces a Joe Black?* (*Meet Joe Black*, 1998) de Martin Brest, el autor plantea esta intervención como una reflexión sobre el peculiar enfoque de la narración hollywoodiense más tradicional, pues se describe un relato en el que la imagen de la muerte, la vieja parca, deja de tener ese matiz peyorativo y es representada en cada film por uno de los galanes de la época, resultando ser el héroe de la historia.

**Palabras clave:** Nacimiento. Sobreviviente. Memoria. Rasgo. Esperanza.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 105-121

---

### La cita en Samarcanda:

*Érase una vez un rico comerciante que vivía en el fabuloso Bagdad. Una mañana envió a uno de sus criados al mercado para hacer compras, pero al poco tiempo volvió éste con aspecto pálido y tembloroso. Pregúntale su amo por lo que le pasaba a lo que el criado respondió que estando en el plaza del mercado se cruzó con la muerte y que ésta al verlo le hizo un gesto como de amenaza. Arrodillándose, suplicale a su señor que le prestase su caballo más veloz para poder salir de allí y marcharse a la ciudad de Samarcanda a la que esperaba llegar antes del anocheecer y de esa forma la muerte no lo podría encontrar en Bagdad. Conmovido, el*

amo accedió a la petición de su criado y ordenó que se le diese el caballo más rápido, para que pudiera huir de esa forma de la muerte que le había amenazado en la plaza del mercado de Bagdad. Escapó de esa forma el criado, pero el amo, intrigado, por un lado, y molesto, por otro, por el comportamiento de la muerte, fue a la plaza a buscarla, la encontró caminando entre la gente y acercándose a ella la increpó por haber amenazado y aterrorizado a su criado. La muerte sorprendida a su vez por el tono y actitud del comerciante le contestó que al criado no le había hecho ningún gesto de amenaza, sino que había sido de sorpresa al verlo aquella mañana en Bagdad, ya que tenía una cita con él aquella noche en la ciudad de Samarcanda.

Este viejo cuento oriental tiene orígenes en relatos judeo-talmúdicos y posteriormente en los sufíes musulmanes. No obstante, el rastreo de esos inicios es tal que esa búsqueda recuerda a la teoría de Levi-Strauss sobre el origen de los mitos, ya que el proceso que lleva a la búsqueda de la fuente inicial supone el hallazgo de una capa o un estrato anterior, sin que al final nunca se encuentre el verdadero inicio.

<sup>1</sup> DÍEZ R. Miguel: "El gesto de la muerte": aproximación a un famoso apólogo. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense, 2009  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html>

Desde el punto de vista formal y erudito el trabajo del profesor Miguel Díez R. publicado en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*<sup>1</sup>, es probablemente de los más completos que conocemos. De esta manera tenemos variadas aproximaciones a esa imagen de la muerte que nos interpela de tú a tú y nos hace presente nuestro destino. La razón por la que esta historia nos subyuga y por la que en alguna medida nos perturba es por la puesta en evidencia de la inexorabilidad de la muerte, y en cierta medida la puesta en cuestión de si la misma tiene correlato con nuestro destino, es decir ¿tenemos un día, una hora un instante, en suma, en que nos encontraremos con ella? El gran caballo de batalla de la Grecia clásica fue la presencia del destino, del hado. Bien se lo anunció la Pitia en Delfos a Edipo y éste abandonó su tierra para no matar a su supuesto padre ni casarse con su supuesta madre, pero todo fue igual, él tenía su cita en su Samarcanda particular, es decir, Tebas.

Suele suceder y pensarse que esto es cuestión o solo ocurre en la ficción, pero cuando ocurre en la realidad nos produce un escalofrío, como aconteció con la historia de aquella persona que el uno de junio de 2009 iba a viajar en el vuelo 447 de *AirFrance* que se dirigía de Rio de Janeiro a París, este avión cayó al mar en el océano Atlántico y todos sus 216 ocupantes murieron. La citada persona que imagino dio el mayor suspiro de su vida por haber perdido aquel vuelo y salvar así su vida, días después

voló a Europa en otro avión y llegó feliz a París, más a las pocas horas hizo un viaje en automóvil a Suiza y sufrió un accidente en el que murió<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> [http://internacional.elpais.com/internacional/2009/06/12/actualidad/1244757612\\_850215.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2009/06/12/actualidad/1244757612_850215.html)

En la película *Destino final* (*Final Destination*) de 1999, y cuyo director y guionista fue James Wong, este planteamiento narrativo de la muerte como ente que nos marca un destino inevitable se lleva al paroxismo. No se presenta antropomorfizada, pero sí se pone en evidencia su letalidad en el detalle de la herramienta mortal. Puede ser una brisa o un poco de agua que provoca cortocircuitos u otro sin fin de sucesos que resultan mortales. Este relato ha sido explotado hasta en cinco versiones lo que la convirtieron en una de las franquicias del horror de esos inicios del siglo XXI. Esa muerte que es el mismo personaje que lleva masacrando adolescentes en el cine desde los años 70 del pasado siglo. Ya sea Michael Myers el asesino de la saga de películas de *Halloween*, Jason Voorhees el *serial killer* de la saga *Viernes 13* o Freddy Krugger el criminal que mataba en los sueños de la saga *Pesadilla en Elm Street*, es sin duda alguna una de las líneas argumentales más recurridas por los guionistas para su público objetivo, el adolescente que siente fascinación por la temática de la muerte y a la que ha convertido en Héroe.

La reflexión, a modo de síntesis de lo anteriormente escrito y la razón por la que a todos nosotros nos impresiona el tema es, por un lado, por ese hecho cierto de la inevitabilidad de la propia muerte; y, por otro, la pregunta que nos hacemos es si en realidad todos tenemos inexorablemente una cita en nuestra particular Samarcanda.

### Los anclajes de la muerte

En la psicopatología fenomenológica la muerte aparece como un apéndice de la angustia, de tal forma que cuando desde esa perspectiva se trata de definir a la angustia se dice que es el miedo a tres cosas: la muerte, la nada y/o la locura. De hecho cuando la gente tiene una crisis de angustia y si su introspección está lo suficientemente “entrenada” podremos hallar el rastro de esos tres temores. De todas formas todos ellos son trasunto de la muerte.

Desde la perspectiva de la psicopatología psicoanalítica. J. Laplanche y J-B Pontalis<sup>3</sup>, acotan el territorio de la muerte dentro del viejo y conocido término griego de Thanatos: la Muerte. Con

<sup>3</sup> LAGACHE, Daniel (Dirección) / LAPLANCHE, Jean / PONTALIS, Jean Bertrand: *Diccionario de Psicoanálisis*. 1ª edición en editorial Paidós. Barcelona. 1996. p. 425.

la precisión que caracteriza a los citados autores y que ha servido para centrar adecuadamente muchos temas y términos del psicoanálisis freudiano, recuerdan como fue Federn quien primero introduce el término, al decir de E. Jones. De todas formas, en la dialéctica de las pulsiones de la teoría psicoanalítica Freud describe a Thanatos como la pulsión de muerte frente a la de vida o Eros. Es más y según la nota de Strachey en el tomo XVIII<sup>4</sup> aparecen por primera vez publicadas estas ideas sobre la muerte nominadas por Freud como pulsiones yoicas o de muerte y pulsiones sexuales o de vida. Todo ello en el contexto de un comentario que hace sobre la dinámica de las mismas y sobre el devenir natural de la vida que es la muerte: *"Si uno está destinado a morir, y antes debe perder por la muerte a sus seres más queridos, preferirá estar sometido a una ley natural, incontrastable, la sublime necesidad y no a una contingencia que tal vez habría podido evitarse. Pero esta creencia en la legalidad interna del morir acaso no sea sino una de las ilusiones que hemos engendrado para soportar las penas de la existencia (Schiller)."*<sup>5</sup>

<sup>4</sup> FREUD, Sigmund: *Obras completas*. XVIII. Ordenamientos, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. *Más allá del principio de placer. Psicología de masas y análisis del yo y otras obras* (1920-1922). Novena Reimpresión, Amorrortu editores. 2001. Buenos Aires, p. 43.

<sup>5</sup> Op.cit., p. 44.

Abundando en la idea de la muerte como pulsión, instinto, Lacan refiere que: *"La noción del instinto de muerte, por poco que se la considere, se propone como irónica, pues su sentido debe buscarse en la conjunción de dos términos contrarios: el instinto en efecto en su acepción más comprensiva es la ley que regula en su sucesión un ciclo de comportamiento para el cumplimiento de una función vital, y la muerte aparece en primer lugar como destrucción de la vida."*<sup>6</sup>

<sup>6</sup> LACAN, Jacques: *Écrits*. Editions du Seuil, París, 1996. Hay edición en español: *Escritos*, Siglo XXI editores, cuarta edición en español. 1976. México, p. 133.

Ahora bien, donde quizá Freud hace un comentario más certero y que puede llegar mejor al común de los mortales es en su escrito *Nuestra actitud ante la muerte*<sup>7</sup>, que escribió en 1915 y como se comprenderá esas reflexiones se escriben en plena primera Gran Guerra o Primera Guerra Mundial, y de alguna forma le atañía directamente, ya que la muerte llevó a personas muy cercanas a él. Cuando Freud desarrolla su discurso sobre la muerte comienza recordando una verdad de la teoría psicoanalítica anclada en la existencia del inconsciente: *"Así, la teoría psicoanalítica ha podido arriesgar el aserto de que, en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que es lo mismo, que en el inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad"*<sup>8</sup>. En principio es cierto que la primera actitud suele ser esta, pero para el individuo, por otro lado, es tan evidente la cercanía, la proximidad de la muerte, que solo haciendo un ejercicio de negación, que se presentará con múltiples caras desde la ignorancia de las señales, hasta

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund: *Obras completas*. Tomo II. *Nuestra actitud ante la muerte, Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. 1948.

<sup>8</sup> Op. cit., p. 1010.

el enmascaramiento total e hipócrita, aunque quizás haya que decir que comprensible por el terror que la muerte inspira en el fondo. Esta es la clave por la que en la época postmoderna que vivimos, pese a muchos que se empeñan en negarla, utilizamos para la muerte uno de los múltiples eufemismos que se han creado en estos tiempos, (recuérdese como al ciego se le llama invidente y al lisiado o paralítico minusválido físico); del muerto decimos que se ha ido, que nos ha dejado hasta el punto que el oyente no avisado piensa que lo que le ha sucedido al muerto es que se ha tomado unas vacaciones o ha emprendido un viaje a Cancún. Y es que nos aterroriza decir que alguien cercano a nosotros se ha muerto. En idea de Freud, y sobre la base de sus tesis sobre el hombre primitivo o primordial como él le llamaba, esa negación de la muerte proviene de una elaboración que posteriormente hizo el ser humano, elaboración definida por el psicoanalista como de una “convención cultural”.

Viene muy a cuento ahora otro comentario que Freud expone en líneas posteriores a las antes citadas, el padre del psicoanálisis había hecho mención previamente a como la muerte de las personas más cercanas a nosotros crean una especie de negación: *“la tendencia a excluir la muerte de la cuenta de la vida trae consigo otras muchas renunciaciones”*<sup>9</sup>, que se manifiesta, entre otras muestras, en el empobrecimiento de todo tipo que la muerte nos produce; desde la carencia de interés por los más simples avatares que la propia vida nos ofrece hasta el temor o negativa a emprender empresas que de alguna forma pongan en riesgo la vida, ante este marasmo recuerda Freud que: *“Entonces habrá de suceder que buscaremos en la ficción, en la literatura y en el teatro una sustitución de tales renunciaciones... En el campo de la ficción hallamos aquella pluralidad de vidas que nos es precisa. Morimos en nuestra identificación con el protagonista, pero le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir otra vez, igualmente indemnes, con otro protagonista.”*<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Op. cit., p. 1011.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 1011.

Pese a la importancia de lo anteriormente escrito, andaríamos por las ramas en cierta medida sino aplicamos el bisturí psicoanalítico que Freud utiliza para exponer su teoría sobre la muerte y sus derivas colaterales como serían los sentimientos de culpa, el animismo en su día y su desarrollo posterior en las religiones. Recurre de base Freud a uno de los libros por él escrito y al que tenía en la más alta estima, me refiero a *Tótem y tabú*. Partiendo de lo allí descrito analiza Freud la conducta del hombre primitivo (que para él sigue estando en nuestro mismo fondo de hombres civilizados), de cómo imagina que ese hombre primitivo afronta la muerte; por supuesto la de su enemigo en principio pues, como él des-

cribe, el primitivo no se podía imaginar la propia muerte. No obstante nuestro antepasado sí ve la muerte muy de cerca cuando le ocurre a aquellos seres a los que amaba, la mujer, los hijos, los amigos y ahí –según Freud– nacen dos sentimientos, por un lado, el del dolor por la muerte de los seres queridos, pero por otro de alegría, porque eran seres en cierta medida extraños y odiosos a fin de cuentas. Desde esta perspectiva, los sentimientos de amor tienen siempre tras de sí los de odio. Nace así la ambivalencia de sentimientos y de ella se derivan los sentimientos de culpa. Pero el primitivo tampoco podía aceptar la idea de la propia muerte y se inventa, por decirlo así, los espíritus: *“El recuerdo perdurable de los muertos fue la base de la suposición de otras existencias y dio al hombre la idea de una supervivencia después de la muerte aparente.”*<sup>11</sup>

11 Op. cit., p. 1013.

Continúa exponiendo Freud en su discurso que el hombre contemporáneo sigue en su inconsciente con la misma idea de inmortalidad que la del primitivo, así que añade: *“En consecuencia, nada instintivo favorece en nosotros la creencia en la muerte. Quizá sea éste el secreto del heroísmo. El fundamento racional del heroísmo reposa en el juicio de que la vida propia no puede ser tan valiosa como ciertos bienes abstractos y generales. Pero a mi entender, lo que más frecuentemente sucede es que el heroísmo instintivo e impulsivo prescinde de tal motivación y afronta el peligro diciéndose sencillamente: No puede pasarme nada”*<sup>12</sup>. Como vemos el padre del psicoanálisis afronta en esta última cita un explicación del heroísmo tan ligado a la muerte o por mejor decir que el héroe justifica su razón de ser en la forma en la que individuo afronta a la muerte. Freud pone, pues, en cuestión la motivación abstracta del héroe.

12 Op. cit., p. 1014.

Muchos años después de 1915 (que fue cuando el padre del psicoanálisis escribió esas reflexiones), en 1975, el biólogo de Harvard Edward O. Wilson escribió el libro *La sociobiología* en el que, tras el estudio de numerosas especies de animales inferiores y en especial de los insectos sociales, halla en ellos una especie de instinto que les mueve a acometer actos heroicos, altruistas, en los que por supuesto sacrifican su propia vida en favor de la comunidad a la que pertenecen. Extrapolados al ser humano esta podría ser también una explicación del hecho heroico. La influencia de los genes para desarrollar esa conducta era una de las causas capitales, en idea de Wilson. Hasta el punto de que él describe los llamados genes altruistas, que de manera primordial actuarían en beneficio del grupo. Wilson afirma en su libro que: *“Los seres humanos son absurdamente fáciles de adoctrinar –lo buscan– ...Los genes podrían ser del tipo que favorece la adoctrinabilidad, incluso a expensas de los individuos que se someten. Por ejemplo, la*

*voluntariedad en arriesgarse a morir en batalla puede favorecer la sobrevivencia del grupo.”<sup>13</sup>*

<sup>13</sup> WILSON, E.O.: *Sociobiology. The new Synthesis*, hay traducción al español: *Sociobiología. La nueva síntesis*. Ediciones Omega. Barcelona. 1980. Págs., 579-580.

Como puede deducirse de los dos hitos reseñados anteriormente, el héroe se debatiría (para serlo, ante esa muerte que es su prueba y que le confirmará o no como tal) entre dos teorías o la clásica de Freud como hemos escrito más atrás o la más “moderna” apadrinada por la sociobiología de Wilson, aunque este último fue contestado seriamente por conocidos investigadores de la talla de Richard Lewontin, Stephen Jay Gould y Steven Rose, entre otros, que llamaban la atención entre otras razones sobre la deriva social y política a la que podrían conducir las tesis de Wilson.

Sin embargo, nosotros no queremos extendernos más sobre la muerte y el héroe que la honra de una forma tan descamada, valga la expresión y por ello nos interesa abundar en la deriva poética, si podemos decirlo así, que encontramos en la obra de arte y en concreto en la ficción que se exhibe en la pantalla.

### El héroe, la heroína, el amor y la muerte

Y no puede ser en principio más enigmático, pero a la vez más poético, cuando la muerte se define a sí misma refiriéndose a las coordenadas espacio temporales con esta manifestación: “Soy un especie de vagabundo del espacio”(F1)

O la no menos increíble frase de presentación, “soy el punto de contacto entre el tiempo y la eternidad”(F2)

Esta es la forma en que se presenta la muerte ante su forzoso anfitrión el duque Lambert en una excepcional película de 1934, *La muerte de vacaciones*, dirigida por Mitchell Leisen, con guión de Maxwell Anderson y Gladys Lehman sobre una obra de teatro del italiano Alberto Casella. La trama, que mal hilvanada hubiera dado lugar a una ridícula o tópica comedia dentro de la gran casa de la comedia que era la Paramount en ese año de 1934, es sencilla y brillantemente poética. Los personajes claves nos permiten una perspectiva de la muerte que promueve inexcusablemente a una reflexión lejos de lo trivial. Y como nexo de unión entre la muerte y la vida: el amor; de quien la muerte dice a tra-





14 CLOVER, Carol J. (1992): *MenWomen and Chainsaws*, 1ª edición. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, p. 8.

vés del personaje que la representa, el príncipe Sirki, Fredric March: "El amor es más grande que la ilusión y tan poderoso como la muerte". Es decir más fuerte que él / ella misma.

La heroína, Grazia, Evelyn Venable es una joven un tanto extraña, cuando todos sus amigos están participando en una fiesta popular, ella está en una iglesia rezando y con una mirada ausente; en la carretera peligrosa que les conduce a la mansión del duque, llamada Villa Felicidad (curioso nombre para el lugar donde se va a producir la mayor parte de este relato), la joven nota una sombra extraña que va tan veloz como ellos tras el coche que les conduce a la casa; los vehículos en el que va la joven y el de sus amigos están a punto de tener un accidente mortal y no pasa nada, pero los dos conductores han notado también la sombra. Grazia es la única que ve la sombra con claridad, de alguna manera anhela dejarla atrás de una manera curiosa, acelerando hasta el infinito, es decir llegando a ella, a la muerte. Este personaje entronca claramente con otro que será el de la *final girl*<sup>14</sup> tan común en los relatos del cine de horror de los años setenta y ochenta del siglo pasado. La joven virgen que es capaz de ver, oír o sentir de cualquier manera la presencia del asesino en serie, que sería una

visualización de la muerte postmoderna, y que con diversos utensilios en mano está aniquilando a los otros jóvenes que rodean a esa chica final. Esta mujer será capaz de acabar o convivir con esos personajes del horror que la intentan asesinar.

Hay que dejar en evidencia que en esta curiosa situación de partida nos queda claro que Grazia de inicio se encuentra sola en ese grupo de amigos y en esa reunión en Villa Alegria. Luego descubrimos que su madre le acompaña, aunque es un personaje con el que no tiene apenas relación en este relato. El padre no está presente, ni siquiera en el momento que su mano puede ser concedida al hijo del duque.

Ya en la casa la joven sigue con una conducta extraña, su novio Corrado hijo del duque Lambert, sale a buscarla al jardín donde ella está sentada y se muestra extrañamente soñadora, cuando la joven regresa al salón, Corrado trata de sacarle el sí del compromiso para la celebración de la boda que todos parecen desear, pero la joven aun diciéndole que le ama, no quiere comprometerse, parece no estar segura y vuelve de nuevo al jardín desde donde al poco rato oyen que grita y al salir a buscarla la

encuentran desmayada, ella habla entonces de una sombra, de algo que la ha tocado que parece frío y que a la vez le ha estremecido. Los invitados se alteran, los hombres y el criado salen al jardín en busca de un agresor pero no encuentran nada. El duque Lambert les dice a sus huéspedes que se retiren a descansar y que él se quedara un rato en el salón haciendo guardia. Ya sentado el duque en la penumbra del salón ve aparecer por la puerta del jardín una sombra a la que el duque le pide que se detenga o que tendrá que disparar si sigue avanzando, el duque trata de disparar el arma, pero ésta no responde. La muerte se presenta y se define como hemos escrito más arriba: *soy el punto de contacto...*, la muerte le confiesa al duque que va a tomarse tres días de vacaciones, el número mágico de manera casual se plantea aquí. Su argumentación es simple: está cansada y quiere saber por qué los humanos la temen tanto, así que como no comprende esa conducta va a encarnarse en un viejo amigo del duque, el príncipe Sirki, que no acudirá a la cita con el duque ya que ella misma le había arrebatado la vida. El duque deberá presentar a la muerte como el supuesto príncipe Sirki y a nadie le dirá su verdadera identidad.

Así sucede, y el príncipe se presenta en la casa ante los invitados y es aceptado como un humano más. Uno de los puntos más interesantes de este filme se produce en ese momento justo antes de ser presentado, pues el duque de Lambert advierte como si alguien horrible y letal (no puede citar el verdadero nombre de su anfitrión) fuese a llegar, y tal es así que los invitados al oír la presentación del el Principe Sirki se asustan de una manera evidente (F5).

Pero el invitado no es temible, es más nos sorprende a nosotros mismos como espectadores al aparecer vestido de un blanco impoluto y con uniforme militar de gala (F6).

Los invitados, que siguen algunos con el susto que les había inducido el duque, cambian de gesto (F7). El plano medio del príncipe Sirki nos descubre a un auténtico galán (F8).

Es Fredric March, uno de los galanes más populares de Hollywood en ese año 1934. Proveniente del teatro, de Broadway, ganador en el año 1932 del Oscar al mejor actor con la



versión cinematográfica de Rouben Mamulian del clásico de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde* que en cine y en español se tituló *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1932). Este actor en este año de 1934 realizó seis películas en diversos estudios de Hollywood. Más que otros de los galanes que trabajaban en los diversos estudios en esos años, Clark Gable ese mismo año hizo cinco películas o Gary Cooper dos. En estos dos casos, al igual que en el de Fredric March estamos hablando de actores norteamericanos, provenientes de la Norteamérica profunda. Los nuevos héroes americanos que representaban aquello que se llamó *New Deal*.

Lo habitual en el cine de horror del primer sonoro era que el malvado fuese interpretado por un actor extranjero o al menos alguien de carácter distinguido con acento foráneo. Y solía ser de otra nacionalidad, sobre todo de la antigua Europa. Nuestro héroe no cumplía este requisito. Eso sí, al proceder del teatro y tener amplia formación en este arte dominaba las buenas maneras y los acentos lo que le permitía hacer en muchas ocasiones papeles de noble o de personajes muy refinados.

Grazia ya había presentado a la muerte, pero el encuentro entre ambos se produce en momentos posteriores al del resto de personajes. La madre acompaña a su hija en las escaleras donde la joven se muestra con el pelo suelto y en camión. El magnetismo existente entre Grazia y el príncipe se muestra de una manera palmaria. El espectador advierte una especie de fascinación que se manifiesta en una planificación y una dirección no solo fílmica, sino compositiva y decorativa (campo del que procedía Mitchell Leisen), magistral. El duque de Lambert presenta a Grazia, como hija de la princesa de Luca, es decir, Grazia es hija de princesa, algún día princesa también, algo que le iguala a Sirki. Ni una sola palabra entre ambos, solo un cordial saludo y un gesto en el que la joven se lleva la mano al corazón. El príncipe / muerte sube a sus aposentos. La sumisión de la mujer ante Sirki es total y la fascinación del hombre por la belleza de Grazia también queda perfectamente reflejada en las imágenes.





parece aterrorizarnos, para el héroe es como si la muerte, la posibilidad de morir se tratase de algo amistoso, algo natural.

Asistimos así al gran dilema humano de cómo reaccionar ante la muerte, el terror, el rechazo es la conducta habitual, de alguna forma la disolución del yo es lo que está en juego por eso la angustia es el heraldo frente a la posibilidad de la muerte, nos alerta quizás exageradamente ante la posibilidad de disolvernó en ella. En este film la mayoría de los invitados expresan su terror ante la muerte de una manera típica, quizás uno de ellos el barón, sea el que más ecuánime se presente ante ella, no obstante la presencia de ella, alienta en él la idea de tomar un nuevo rumbo existencial, ya que si hasta entonces ha llevado una vida ordenada, piensa en disfrutar a partir de entonces plenamente de la vida, por supuesto el no conoce la verdadera identidad del príncipe Sirki, pero como el mismo barón dice su presencia en la casa, no sabe por qué, le ha hecho pensar así.

De la heroína, como hemos dicho más atrás, la conducta es más extraña todavía, ¿hay en ella una especial predisposición hacia la muerte?, como también ya hemos apuntado su comportamiento no puede ser más sugerente en este sentido, es una chica atípica si la comparamos con su contrapunto que son las otras dos jóvenes que están también en la mansión como invitadas, de ahí a que su querencia amorosa por la muerte que esta encarnada en el príncipe Sirki, no pueda más que interpretarse como una atracción fatal, no hay extrañeza, ni rechazo en ella frente a la / el muerte, además desengaña a ésta cuando le dice que siempre la ha visto así: como sombra. Dentro de la simbología que aquí utilizan los guionistas o el autor original Albeto Casella, el cemento que de alguna forma trata de utilizarse para que casen los dos términos tan opuestos como Eros y Thanatos, vida y muerte, ese cemento sería el amor. Quizá deberíamos ir más allá y hablar de una cultura de muerte, que sería lo que subyace en la trama, y la representa Grazia, la heroína, ya que es una atracción morbosa la que ella siente por la muerte y en sus ritos ante ella parece encontrarse a gusto, quizá sea este personaje el arquetipo de una cierta cultura de muerte que en esa época (recordar que el año de producción de este film es 1934) recorrerá posteriormente todo Occidente.

### *¿Conoces a Joe Black?, la versión postclásica*

Con el film *¿Conoces a Joe Black?*, parece que nos encontramos sesenta y cuatro años después, ya que este es de 1998, con un mero *remake* de la pelí-

cula hecha en 1934, titulada *La muerte de vacaciones*, y de la que hemos escrito ampliamente en el apartado anterior de este trabajo. El argumento sigue siendo, tal y como se menciona en los títulos de crédito del film, de Alberto Cassella que se inspira en la obra de teatro *Death Takes a Holiday*, el guion es en esta ocasión de Ron Osborn, Jeff Reno, Kewin Wade y Bob Goldman y el director es Martin Brest conocido por haber dirigido tres films de amplia aceptación en las pantallas de todo el mundo, nos referimos a *Superdetective en Hollywood* (*Beverly Hills Cop*, 1984), *Huida a medianoche* (*Midnight Run*, 1988), film de comedia y acción que tuvo un masivo reconocimiento popular, y *Esencia de mujer* (*Scent of a Woman*, 1992) con la que Al Pacino consigue el Oscar al mejor actor de 1992. Esta película es a su vez un *remake* de la italiana de 1974 *Perfume de mujer* (*Profumo di donna*) de Dino Risi. En consecuencia, podemos pensar que Brest ya tenía experiencia en la revisión de películas.

En la obra que ahora nos ocupa, los guionistas de *¿Conoces a Joe Black?*, utilizan unos registros distintos a los existentes en la obra original, ya que, por ejemplo, la antropomorfización de la muerte que es quizás la clave del film y que ya se había hecho en el original, adquiere con estos últimos escritores matices más acusados en la deriva de "humanización" de la muerte.

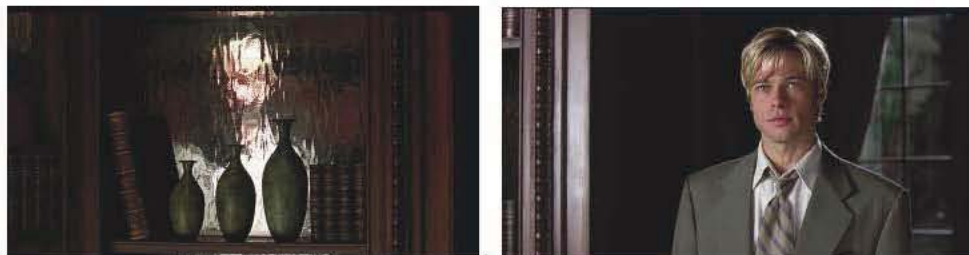
En la película de Martin Brest, la muerte va a buscar expresamente al magnate de empresas de telecomunicación William Parrish, (encarnado por Anthony Hopkins) que es un hombre completo, triunfador en los negocios y en su vida familiar, viudo, pero con dos hijas que le adoran. Al principio, la presencia de la muerte, solo la intuimos por una voz que llama a ese Padre por antonomasia que es el empresario Parrish.

Además, en esta versión los guionistas añaden un matiz significativo en el guión, y es que presentan al protagonista en el primer cuarto del film, hablamos de Brad Pitt, que interpreta a Joe Black. Este aparece detrás de un cristal en una cafetería y entabla una conversación con la hija de William Parrish, Susan (Claire Forlani).

Ahí se atisba el inicio de un posible amor, pero Joe Black, será atropellado debido a que cruza una calle atolondradamente, pues intentaba buscar con su mirada a Susan. De esta manera cuando la / el muerte se presenta al patriarca (también apa-



rece detrás de un cristal), y vemos que con la antropomorfización de la muerte en este actor se busca sorprender al espectador.



De hecho la antropomorfización parece ser una tendencia humana muy antigua, quizás porque sería la única forma de concebir a los dioses que adquirirían de esta forma lo superlativo de las características humanas. En las religiones egipcias, hindús, etc., encontramos muestras de ello y los antiguos griegos tenían el Olimpo lleno de dioses que hacían honor a las más diversas pasiones humanas. A la muerte, también desde antiguo, se ha tratado de revestirla de características humanas, este mismo artículo contiene una muestra de nuestro aserto, nos referimos a como se describe a la muerte en el viejo cuento de *La cita en Samarcanda*.

En este film que venimos analizando es destacable este cambio con respecto al original, la muerte busca a una persona a un Padre que ya no es un noble, sino un magnate de las comunicaciones, un hombre importante en ese cuarto poder que en Norteamérica supone a finales del siglo veinte una consolidada clase aristocrática. En el original la / el muerte buscaba entender por qué le temían los humanos. Aquí la / el muerte va al encuentro de un patriarca y le comunica la sentencia, solo le resta el tiempo que tardará en llevárselo, que, en principio, dependerá de que Parrish cumpla su parte del pacto permitiéndole desenvolverse en su medio y vivir las emociones y experiencias de los humanos.

Joe Black es el nombre humano que le da William Parrish a el / la muerte, papel encarnado por Brad Pitt, cuya prestancia física da al personaje uno de los principales ingredientes que serán necesarios para que fructifique la llama del amor. Gracias a la antropomorfización de la muerte esta va conociendo lo que es ser humano, y lo que significa la vida para nosotros. Joe Black aprende algo tan sencillo e infantil como es saber el pequeño placer que puede suponer el comer crema de cacahuets. En contraposición a la elegante muerte que encarnaba Fredric March en el relato anterior.

Hollywood en este caso utiliza el mismo mecanismo, el gran galán del momento como representante de el ser muerte.

Mas la clave del film se encuentra en como Joe Black se va enamorando de Susan (Claire Forlani) la hija menor de Parrish. Todo el mecanismo de emociones, de sentimientos varios que se ponen en marcha cuando nos enamoramos es sentido por la / el muerte poseedora del cuerpo de Joe Black. Todos esos aspectos del sentir son vivenciados por la muerte, en principio, como extraños, pero descubre también lo atractivas que pueden ser esas sensaciones. La exhibición que guionistas y director hacen de como la muerte va conociendo las distintas emociones, ha sido acentuada a propio intento por los creadores del *remake*, en su intento de humanización de la muerte. Así que llevado al paroxismo ese desarrollo dará lugar a que Joe Black se sienta enamorado de Susan, de que sepa que en principio el amor es no poder vivir sin el otro o en este caso y aunque resulta paradójico no poder morir sin el otro. Más en ese rizar el rizo y sin que se viole una de las características de la condición humana, por amor también se puede renunciar al ser amado y esa es la salida que al contrario de lo que ocurre en la película original, donde el matiz poético se había alcanzado de manera inigualable, en este último film el recurso es el que la muerte, Joe Black, abandone el cuerpo que había utilizado para vivir entre los humanos y vuelva a su dimensión acompañando a William Parrish en su último acto en la vida, como gran sacrificio patriarcal.

La heroína de este film, Susan, es médico y conoce en su día a día profesional las andanzas de la muerte, y practica también una especie de cultura de la muerte, en la escena de despedida, Joe Black trata de decirle la verdad a Susan a instancias de una petición que le había hecho anteriormente su padre William Parrish, para que fuera sincero con su hija y le dijera en realidad quien era y de quien se había enamorado. Y aunque por un momento parece que la muerte va a sincerarse, no lo precisa tampoco porque la heroína ha intuido quien es, y en ese espacio en el que no se necesitan palabras para expresarse, la /el muerte, alias Joe Black, le dice que siempre tendrá lo que encontró aquella mañana en la cafetería, es decir la muerte le devolverá al Joe Black humano que había conocido y de quien se había empezado a enamorar en el momento del primer encuentro. Este comportamiento falsamente noble, es a la vez absurdo, ya que el / la muerte ya se había llevado a aquel Joe Black y en este caso se confiere a ella /el, poder para devolver la vida. Gesto incomprensible y pueril digno de esa infantilización de Hollywood de la que adolece el cine postclásico.

Susan está enamorada de la muerte y por eso cuando se abrazan le dice: -"Dime que me quieres, dime que me quieres ahora." A lo que la muerte responde afirmativamente. Posteriormente la muerte, en la cumbre de su humanización le responde a la heroína: "Susan gracias por quererme" Quizás en el film del año 1934 esa misma escena tiene un tinte más dramático, si se quiere de *amour fou*, pues en él vemos a la heroína decirle a la muerte que siempre ha sabido que era ella.

### A modo de conclusión

La muerte ha sido un tema de reflexión y representación artística desde los orígenes del hombre. El mayor creador de relatos del siglo XX no se iba a quedar atrás en la representación de ésta. Así pues, comprobamos como tanto el Hollywood clásico como el postclásico se ha planteado el tema de la muerte desde muy diversos ángulos e incluso la ha convertido en héroe / heroína de sus películas.

En ambos relatos se utiliza un mismo mecanismo que es convertir a la muerte en un hombre hermoso, en el idioma inglés la muerte no tiene género. En la lengua española, la muerte tiene género femenino, lo que nos resulta más chocante. Es de notar también, que en ambas narraciones se recurre al gran galán del momento en Hollywood, para hacer este papel.

Hemos de tener en cuenta, además, un aspecto técnico en la película original apenas son 79 minutos de duración, el *remake* alcanza los 178 minutos. Esto no querría decir nada si ambas películas alcanzasen el mismo nivel artístico, pero claramente la última no lo ha logrado.

Por otro lado, pese a que es cierto que el *remake* cambia la escenografía y quizás aquí el relato se hace más prosaico y en cierta medida más comprensible o más fácil de "digerir", y no obliga al espectador a aceptar determinadas licencias que había que asumir en *La muerte de vacaciones*, sin embargo quizá se sacrifica el contenido poético del film original, amén de que si bien Joe Black parece más cercano al espectador, se sacrifica en el *remake* el "argumentario" que existía en el primero, argumentario filosófico, existencial que contribuía a dar esa singularidad que siempre ha sido atribuida al film de Mitchell Leisen. Esto como se ha comentado tiene que ver con esa infantilización del Hollywood postclásico. Un ejemplo claro y concluyente es la relación sexual que se presenta en ambas películas entre el ser muerte y la joven heroína. Mientras que el

original se recurre al siempre efectivo encadenado, la sugerencia. En el *remake* se recurre a la estética de la publicidad para enmascarar de forma plastificada lo obvio. El encuentro de los cuerpos.

Después de lo expuesto podemos concluir que sin lugar a duda preferimos quedarnos con el relato primigenio al que se puede considerar clásico, y es clásico porque, como ha sucedido, es digno de ser copiado e imitado. El problema es que la copia en este caso es fallida y muy anclada a un tiempo y estética. Mientras que la poesía de la original la convierten en un referente.