

PASEO POR EL HORROR, EL HUMOR Y EL AMOR A LA MUERTE

(CINE, PINTURA Y LITERATURA)



Con su sorna característica y su inigualable capacidad de combinar lo humorístico con lo metafísico, Quevedo escribe este soneto en el que resume lo que para él son “los trastos y miserias de la vida”:

*La vida empieza en lágrimas y caca,
Luego viene la mu con mama y coco,
Síguense las viruelas, baba y moco,
Y luego llega el trompo y la matraca.*



*En creciendo, la amiga y la sonsaca
Con ella embiste el apetito loco;
En subiendo a mancebo todo es poco
Y luego la intención peca en bellaca.
Llega a ser hombre, y todo lo trabuca.
Soltero sigue toda perendeca,
Casado se convierte en mala cuca.*

*Viejo encanece, arrúgase y se seca;
Llega la muerte, y todo lo bazuca,
Y lo que deja paga, y lo que peca.¹*



En estos graciosos versos, donde la aliteración del fonema *k* convierte la lección moral del poema en una grotesca cantinela, nuestro más agrídulce poeta no sólo está reduciendo la vida humana a una innoble condición escatológica y sempiternamente condenada al error y al pecado: la propia progresión del poema hasta alcanzar los tercetos finales es un camino hacia la muerte, del texto y de su protagonista, que todo lo *bazuca* (lo mezcla) en su macabra llegada.

Este poema me va a servir para introducir esta pequeña charla porque también en ella vamos a ver cómo la muerte *todo lo bazuca*: a sesudos moralistas medievales o barrocos con iconoclastas vanguardistas, a Bergman y Woody Allen con Schwarzenegger, a Brueghel con José Guadalupe Posada, a Valdés Leal con Fritz Lang; a imágenes con palabras, a grabados con sonetos, a lienzos con secuencias fílmicas; a la risa con el tedio, a la fascinación con el horror, a la metafísica con el humor negro...

El soneto de Quevedo, tanto más amargo cuanto más sonora es la carcajada del lector, demuestra una actitud no sólo característica del Barroco español sino, en general, de diversos artistas que, en diferentes épocas y disciplinas, se han ocupado de este eterno tema, desde la Edad Media hasta nuestros días: de una parte, el horror—soterrado o no— que esconde la consciencia de la tan traída y llevada idea de la fugacidad de la vida; de otra, la mirada irónica o francamente humorística con que dicha consciencia se traslada a la creación artística. Junto a estas dos actitudes contrastadas pero, como acabamos de ver en el soneto de Quevedo, no incompatibles, existen otras muchas posibilidades, pero mencionaré hoy tan sólo la de convertir la certidumbre de la muerte no ya en horror o humor, sino en una suerte de fascinación, un anhelo hacia ese conocido destino que convierte lo fúnebre en placentero e incluso lo macabro en erótico.



Partimos, pues, de un color –el negro y de tres actitudes –horror, amor y humor– con la posibilidad de acercarnos a ellas desde una perspectiva interdisciplinar. No es preciso insistir en la inevitable parcialidad de las reflexiones que siguen, porque lo que les propongo ahora no es un ensayo ni un tratado sobre este tema siempre inabarcable: los invito, sencillamente, a dar un pequeño *paseo* por estas tres maneras posibles de acercarse a la muerte, prólogo tal vez de ese otro definitivo que habremos de dar cada uno cuando la Parca nos toque con su caricia de hielo.

Y ya que hablamos de la Parca, afinaremos todavía más nuestro recorrido y nos detendremos exclusivamente en aquellos momentos en los que se hace referencia al hecho mismo de morir mediante la personificación o la representación gráfica de la muerte y, en concreto, en algunas escenas en las que ésta se aproxima a sus *víctimas* o elegidos. En forma de sombra o de calavera, masculina o femenina, implacable o dubitativa, fulminante o chapucera: La Muerte, con mayúsculas, llamando a las puertas de quienes la temen, la esperan o la desprecian.

Horror negro

Todos sabemos que el temor a la muerte es un tema tan eterno como la humanidad misma y el tiempo que la consume. Tópicos ancestrales como el del *carpe diem* conviven –y *conmueren*– con otros como el del *memento mortis*: el hombre se aferra a su inherente caducidad y, ciñéndonos a la tradición cristiana occidental, procura combinar, con mayor o menor grado en una dirección o en otra según las coordenadas filosóficas en que vive, el placer de los sentidos con el cuidado del alma, el goce con la pureza, el *aquí* y *ahora* con el *más allá*. No considero preciso extenderme más en esta serie de reflexiones que pueden conducir esta charla a la senda de los lugares comunes más cansinos y transitados. Me limitaré, por tanto, a mencionar algunos ejemplos literarios y pictóricos que me permitan desembocar en la presencia de la muerte en el cine, verdadero objeto de esta charla.

Ya en la Edad Media eran macabramente frecuentes las *Danças de la muerte*, conjunto de textos sometidos a diferentes versiones y que oscilaban, por su temática y su forma, entre el género filosófico

y dramático. Aunque existen otros ejemplos anteriores, es en estas *Danças* donde la conversación entre La Muerte personificada y quien va a morir se convierte en el principal argumento, tantas veces repetido como personajes de distinto rango y condición se van presentando. Igual que la muerte misma, estas *Danças* son infinitas porque, como decimos, presentan la sucesión de distintos personajes que se van entrevistando con ese ser sobrenatural que viene en su busca y ante el que nunca están preparados. La estructura es, pues, siempre la misma: aparece La Muerte y se dirige en términos graves a un personaje determinado, reprochándole los pecados cometidos y amenazándolo con el castigo eterno; éste, por su parte, intenta aferrarse a la vida y *regatear* a La Parca un poco más de tiempo. En ocasiones, el arrepentimiento es instantáneo, mientras en otras el personaje muere *en pecado* y sin posibilidad de redención. La temática es también casi siempre idéntica, insistiéndose en la caducidad de los bienes y privilegios terrenales y en la importancia de la *vida eterna*, con constantes referencias a la absurda vanidad del poder y a la llamada *democracia de ultratumba* o poder igualatorio de la muerte.

El hecho de recordar que obispos, reyes y emperadores morirán del mismo modo que artesanos y campesinos no conduce, sin embargo, tanto hacia la crítica social –pues, como veremos, los primeros suelen aparecer asociados a la codicia, el vicio y la soberbia– como al mantenimiento de la división estamental: toda vez que la *verdadera existencia* no se encuentra en este mundo, resulta indiferente el *papel* que en éste nos haya tocado desempeñar, máxime cuando, según la religión cristiana, en un definitivo *acto de justicia* después de la muerte, es más que probable que el pobre alcance la gloria y el rico la condenación eterna. Será Calderón de la Barca quien, ya a finales del Barroco español, exprese de forma tajante todas estas ideas en su auto sacramental *El gran teatro del mundo*.

Pero detengámonos todavía un momento en estas *Danças de la muerte* y comprobemos con ejemplos lo que venimos viendo. He aquí el diálogo que mantienen un arzobispo y La Muerte, en el que uno y otra hacen referencia a la *mala vida* y a la consecuente condenación eterna:

El arzobispo a la muerte.

*¡Ay, muerte cruel! ¿qué te merecí?
¿Por qué me llevas así arrebatado?
Biviendo en deleites nunca te temí,
Fiando en la vida finqué engañado.
Si yo bien rigiera mi arzobispado,
De ti no oviera tan fuerte temor;
Mas fui siempre del mundo amador:
Bien sé que el infierno tengo aparejado.*

La muerte al arzobispo

*Señor arzobispo, pues tan mal registes
Los vuestros sujetos e la clerecía,
Gustad amargura por lo que comiste
Manjares diversos con gran golosía.
Estar no podedes ya en Sancta María
Con palio romano en pontifical;
Venid a mi dança, pues que soys mortal²*

Otra idea muy frecuente es la de la corrupción de la belleza física, generalmente destinada a combatir la frivolidad de las mujeres que, en esta concepción misógina de la sociedad, aparecen más preocupadas por el cuidado del cuerpo que por el del espíritu. Veamos estas espantosas palabras de La Muerte:

*A esta mi dança traxe de presente
Essas dos donzellas que vedes hermosas;
Éssas vinieron muy de mala mente
A oír mis canciones, que son dolorosas.
Ya no les valdrán flores ni rosas
Ni las composturas que ellas traían.
De mí, si pudiessen, partir se querían;
Mas no puede ser, que son mis esposas.*

*El agua suave e mucho preciada
De solimán que poner solían,
Ni la de açucena sin fuego sacada,
La cual poner bien muy pocas solían;
...
agora, a la fin, no les valerán:
la pena doblada por ellas avrían. (111)*

[...]

*A ellas e a las otras por composturas
Dare lealtad terrible e perdida,
Y darles he por las vestiduras
Llama de fuego triste e dolorida;
E por los palacios daré, por medida,
Sepulcros oscuros d' dentro hedientes,
E por los deleites, gusanos royentes
Que royan e coman su carne podrida. (117)*

Con el tiempo, estas *Danças* se fueron acompañando de grabados en los que



se acentuaba el carácter apocalíptico del texto, con una intención doctrinal muchísimo más efectiva y que, dentro del tema que nos ocupa, tiene sus más importantes representantes en El Bosco y Brueghel.

Recordemos, en efecto, que en el famoso tríptico titulado *El jardín de las delicias*, del primero de los pintores citados, hay una parte dedicada a las tinieblas del infierno en la que se ve a distintos personajes, en terroríficas posturas, padeciendo los suplicios de la condenación eterna. Pero es en el impresionante cuadro *El triunfo de la muerte*, de Brueghel, donde este tema llega a su máximo apogeo. Recordemos que en primer término se observa a distintos estamentos sociales —un emperador, un cardenal, un guerrero— cayendo víctimas de la muerte o defendiéndose de ella desesperadamente. Al fondo, se observa una acalorada batalla entre un siniestro ejército de esqueletos y un grupo que representa a la humanidad aferrándose inútilmente a la vida, mientras la muerte demuestra una vez más su implacable victoria arrojando a los hombres a una red. El ambiente es tétrico y los inquietantes claroscuros del cuadro se acentúan con la presencia de hogueras, incendios, horcas, patíbulos y naufragios.

Estos cuadros consiguen que la muerte, así, no sea sólo un peligro inmanente: es también *imagen viva* que atormenta al hombre con su enseñanza *ad oculos*. No se trata, pues, ya sólo de *sentir* su presencia inexorable, sino de *verla* a través de la descarnada presentación de terribles calaveras en las que reconoce su futuro. La espeluznante frase puesta en boca de alguna de ellas: *-como te veo, me vi; como me ves, te verás-* es, sin duda, el incontestable recordatorio que sigue llenando de vértigo metafísico a confiados visitantes de museos que distraídamente posan sus ojos en estos lienzos. Y no sólo esta iconografía se hace visible en cuadros o grabados, sino, más aún, en auténticos osarios como el impresionante convento de los Capuchinos de Roma, donde el visitante observa asombrado una decoración hecha a base de los huesos de los monjes y, pegado en el techo, el esqueleto de una condesa protectora del lugar que quiso dejar eterna memoria de la fugacidad del poder. Auténticos *escaparates de la muerte*, todos estos ejemplos poseen una función pedagógica y dogmática y persiguen fomentar el terror en quienes los contemplan —y se contemplan— en ellos.

Es, sin embargo, en el Barroco cuando

todas estas ideas, con ser ya patéticas y omnipresentes en la Edad Media e incluso en el Renacimiento, cobran un apogeo esencial. Estamos ya en la época posterior al Concilio de Trento, que deja su funesta impronta en un arte realizado por seres que actúan bajo presión espiritual y que mitigan la oscuridad ambiental con los fuegos artificiales del ingenio. Recordemos, para entender el trasfondo filosófico del que hablamos, algunos fragmentos del *Discurso de la verdad* de Juan de Mañara:

*Si tuviéramos delante la verdad, ésta es, no hay otra: la mortaja que hemos de llevar habría de ser vista todos los días, por lo menos con la consideración que si te acordaras que has de ser cubierto de tierra y pisado de todos con facilidad, olvidarías las honras y estados de este siglo; y si consideras los viles gusanos que han de comer ese cuerpo, y cuán feo y abominable has de estar en la sepultura, y cómo esos ojos, que están leyendo estas letras, han de ser comidos de la tierra, esas manos han de ser comidas y secas, y las sedas y galas que hoy tuviste se convertirán en una mortaja podrida, los ámbares en hedor, tu hermosura y gentileza en gusanos, tu familia y grandeza en la mayor soledad que es imaginable.*³

Como vemos, se ha acentuado el tono apocalíptico de las *Danzas de la muerte* mediante la apóstrofe directa al lector durante el acto mismo de recepción del texto. La reiteración casi pleonástica de símbolos de la muerte como los gusanos, la mortaja o el sepulcro tiñe, como vemos, del más horrible color negro estas páginas tan ilustrativas de la época que estamos viendo.

Si hay un pintor que ha plasmado en imágenes la filosofía de Mañara, éste es, sin duda, Valdés Leal, especialmente en dos cuadros bien conocidos: *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*. El primero, que viene a decirnos que la muerte nos sorprende *en un abrir y cerrar de ojos*, nos muestra a un terrible esqueleto que, cargado de una guadaña y un ataúd, exhibe su omnipotencia pisando despectivamente el globo terrestre y apagando una vela que simboliza la vida. Igualmente, pisotea mitras episcopales, libros, capas, armaduras y otros emblemas del, a sus ojos, falaz poder terrenal. El otro cuadro, que nos habla directamente del *fin de las glorias del mundo* es más espeluznante porque reproduce varios ataúdes abier-



tos en los que se puede contemplar a diferentes cadáveres devorados por insectos repugnantes. En primer plano, un obispo –nueva muestra de la caducidad del poder terrenal– y, en segundo, un caballero, igualmente putrefacto, de la orden de Calatrava a la que pertenecía el propio pintor. Dentro de esa capacidad típicamente barroca de hacer intervenir en la obra tanto al autor como al espectador, la presencia en el cuadro de la propia mortalidad del pintor no sólo es un más que cristiano alarde de modestia, sino una forma de reforzar el propósito doctrinal que lo anima. Si en *Las Meninas* Velázquez se pintó a sí mismo porque lo que pintaba en su cuadro era la propia pintura; en el que ahora nos ocupa, Valdés Leal retrata su propio cadáver porque su objetivo es pintar la muerte misma. Ambos artistas, a su manera, se eternizan en sus respectivas obras: el primero, mediante esa autoglorificación que es, a la vez, una encendida reivindicación de su oficio; el segundo mediante una grave amontestación que igualmente lo inmortaliza pero –paradojas del Barroco– al precio de recordar su inevitable mortalidad.

Sería ocioso reproducir aquí la innumerable cantidad de textos barrocos que se ocupan de la idea del *quotidie morimur*, según la cual cada día que pasamos no es una jornada vivida, sino un paso más a la muerte. Sirva, pues, como ejemplo, este conocido soneto de Quevedo:

“¡Ah, de la vida!”... ¿Nadie me responde?

*¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
Las Horas mi locura las esconde.*

*¡Que sin poder saber cómo ni adónde!
La salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida; asiste lo vivido,
Y no hay calamidad que no me ronde.*

*Ayer se fue; mañana no ha llegado;
Hoy se está yendo sin parar un punto:
Soy un fue, y un será y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
Pañales y mortaja, y he quedado
Presentes sucesiones de difunto. (4)*

Centrémonos, entonces, en el aspecto concreto de la muerte mencionado al principio: su aparición física como personaje parlante y amenazante. El mismo Quevedo se ocupa de ella en el *Sueño de la muerte*, donde se la describe en estos términos:

En esto entró una que parecía mujer; muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas colores. Por un lado era moza y por el otro era vieja. Unas veces venía despacio y otras aprisa. Parecía que estaba lejos y estaba cerca. Y cuando pensé que empezaba a entrar, estaba ya en mi cabecera.

Yo me quedé como hombre que le “preguntan” qué es cosí y cosa, viendo tan extraño ajuar y tan desbaratada compostura. No me espantó; supendióme, y no sin risa, porque, bien mirado, era figura donosa.⁴

En este fragmento se sintetizan muchas ideas importantes: de una parte, la enumeración caótica con la que se describe a la muerte sirve para ilustrar, una vez más, su poder igualatorio, ya que aparece adornada, al más puro estilo de Arcimboldo, con prendas que actúan como símbolos de diferentes tipos humanos; de otra, es interesante fijarse en la actitud del protagonista, que oscila entre la sorpresa y la risa y, al considerarla *figura donosa*, manifiesta ya una ausencia total de temor hacia ella. Por último, notemos que Quevedo se refiere a la prestitud de su llegada de la forma más efectiva, al decirnos, en un juego de contrastes típicamente barroco, que *parecía* (otra palabra clave en un movimiento que juega con la oposición entre las apariencias y las esencias) *lejos y estaba cerca* y que se mostró junto a él de manera instantánea. Toda una alegoría de ese *vivir para la muerte* del que estamos hablando.

En este *Sueño*, el protagonista es un ser privilegiado que recibe la visita de La Muerte, pero no para irse definitivamente con ella sino para poder comprobar lo que sucede en el más allá y aplicarlo a lo que le queda por vivir. Es evidente que sólo la recurrencia a lo onírico legitima semejante audacia y no es esta, como veremos, la única ocasión en la que se acude a un procedimiento de este tipo. No es difícil imaginar que todo el resto del *Sueño* está dedicado al retrato, entre esperpéntico y terrorífico, de distintas escenas del purgatorio, con pecadores consumiéndose eternamente, al estilo de la tercera parte del *El jardín de las delicias* del Bosco.

Antes de abandonar este pequeño recorrido por el Barroco, quisiera hacer mención de un interesantísimo texto de Gracián titulado *La suegra de la vida* y perteneciente



"La Venus dormida" Paul Delvaux

a esa apoteosis de la alegoría que es *El criticón*. Ya el significativo apodo con el que se denomina a la muerte nos informa del carácter humorístico, pero no por ello menos grave, del texto. La "tan temida reina" se aparece, una vez más, a los personajes, y tampoco para llevárselos, sino para informarles de sus tribulaciones como *correo del más allá* y de las causas que la condujeron a actuar del modo tajante e igualador en el que, según ella, se ve obligada. He aquí el momento de su aparición, muy similar al que acabamos de ver en Quevedo:

Sentóse ya en aquel trono de cadáveres, en una silla de costillas mondas, con brazos de canillas secas y descarnadas, sitial de esqueletos, y por cojines calaveras, bajo un deslucido dosel de tres o cuatro mortajas, con goteras de lágrimas y randas

al aire de suspiros, como triunfando de soberanías, de bellezas, de valentías, de riquezas, de discreciones y de todo cuanto vale y se estima. [...] Y cuando la imaginaran terrible, fiera, horrenda y espantosa, al fin de residencia la experimentaron, al revés, gustosa, placentera y entretenida y muy de recreo; cuando aguardaban que arrojase en cada palabra un rayo, oyeron una y otra chanza; y en vez de una envenenada saeta en cada razón, comenzó con lindo humor a entretenerse...⁵

Este *lindo humor*, que veremos más adelante en el tercer punto de este recorrido, decide que la muerte aparezca en cierto sentido atormentada, confusa, con respecto a la forma en que debe desempeñar su misión y manifestando un carácter dubitativo y casi afectuoso que la acer-

ca a los seres humanos. La Muerte, en fin, relata sus tribulaciones y su incapacidad de contentar a los hombres. Explica entonces cómo yerra tanto si se lleva a un anciano, aparentemente cansado de la vida, como a una joven que no hace más que causar problemas, como a un bebé que aún no ha tenido ocasión de experimentar placer ni dolor... Resulta muy gracioso contemplar los *palos de ciego* que da este personaje supuestamente implacable en su afán de agradar y que la llevan a proferir esta conclusión, que explica jocosamente su ya mencionado poder igualatorio:

Al fin, viéndome puesta en semejante confusión con los mortales y que no podía averiguar me con ellos, mal si mato al viejo, peor si al mozo, si la fea, si la hermosa, si al pobre, si el rico, si el ignorante, si el sabio: "Gente de la maldición, decía, ¿a quién he de



matar? *Concertaos, veamos qué ha de ser. Vosotros sois mortales, yo matante: yo he de hacer mi oficio*". Viendo, pues, que no había otro expediente ni modo de ajustarnos, arrojé el arco y así de la guadaña, cerré los ojos y apreté los puños y comencé a segar todo parejo, verde y seco, crudo y maduro, ya en flor, ya en grano, a rosado y a velloso cortando a la par rosas y retamas, de donde diere. "¡Veamos agora si estaréis contentos!". (576-577)

La Parca es, pues, aquí, más que un ser terrorífico, una suerte de *funcionaria del morir*, que desempeña su cometido lo mejor que puede y comportándose, en cierto sentido, más como víctima que como verdugo. Sin embargo, no es difícil advertir en el párrafo anteriormente citado la amarga mueca de Gracián, que encubre bajo el sardónico disfraz de una salvaje carcajada su propia angustia ante la endeble condición del hombre.

Si hay una película que condensa todo lo que hemos visto hasta ahora, esta es, sin duda, *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman (1956). Surgida del recuerdo de los lienzos y murales contemplados en iglesias durante toda su vida y de la atracción por los *Carmina Burana*, la película supone una forma de exorcizar el terror del propio director hacia la muerte y de canalizar sus inquietudes espirituales⁶. Inquietantemente poética, *El séptimo sello* es una inmensa alegoría sobre la vida y la muerte y sobre la reacción ante ambas desde distintas creencias y está articulada a partir de una serie de contrastes entre realidad y ficción (los comediantes representan una farsa de la muerte mientras otros personajes mueren *de veras*) y entre el *bien* y el *mal* (encontramos, por ejemplo, un caballero bienhechor y una virtuosa esposa y madre conviviendo con una bruja adoradora de Satanás y con una mujer adúltera). La imagen de La Muerte caracterizada, en palabras del propio Bergman, como una *mezcla de payaso y de calavera* (de nuevo los contrastes: rostro blanco y capa negra; risa y pavor), jugando al ajedrez con el personaje conductor de este viaje alegórico permanece en la retina de todos los espectadores de la película y supone una referencia inexcusable en esta pequeña charla. La Muerte, paciente, y el personaje, reflexivo, dilatan su eterna partida a lo largo de este peculiar *road movie* en un remoto pasado pletórico de ecos medievales, con sus plagas de enfermedades y sus cere-

monias lúdicas, como el teatro ambulante, o patéticas, como la quema de *infielos*. La película huele a incienso y a azufre porque Dios y el Diablo, la Vida y la Muerte comparten protagonismo hasta unirse en una última y definitiva danza final que constituye un elocuente homenaje a los testimonios literarios que acabamos de ver.

Aunque la aceptación de la muerte, tanto por parte del director como de la mayoría de los personajes, es sobria y serena, no podemos dejar de reconocer que *El séptimo sello* es un homenaje fílmico a un tratamiento de este tema que hunde sus raíces en la Edad Media con las *Danças*, se fortalece en el siglo dieciséis con Brueghel y alcanza su apogeo en el Barroco.⁷

Profundamente arraigada en el Cristianismo más dogmático, la constatación de la omnipotencia de La Parca a través de las sentencias graves, los claroscuros y los ecos de apocalipsis deja tanto en los artistas como en los espectadores un poso de amargura que le recuerda de múltiples formas su indefensa temporalidad.

Sin embargo, no siempre el hombre ha sentido pavor ante la idea del fin de su existencia y, más aún, no escasean los ejemplos que revelan una concepción de la muerte positiva y unida, incluso, a las nociones de amor y erotismo. Veámoslo.

Amor negro

El binomio *eros-thanatos* es, como sabemos, tan antiguo como el hombre mismo, no sólo por la universal tendencia a conciliar polos opuestos, sino porque en el propio ser humano coexisten el ansia de vivir y el vértigo de lo fúnebre, la necesidad del sol y la fascinación por la luna, el instinto carnal y la atracción por lo inerte.

El *amor negro* puede manifestarse de múltiples maneras: hay, sencillamente, *amor a la muerte* como definitiva potencia liberadora; y, ya dentro del tema que nos ocupa, *amor a los muertos* y *muertos de amor*. La primera tendencia procede, una vez más, del Cristianismo en su creencia de que la verdadera vida se encuentra al morir, como sintetiza Quevedo al pronunciar ese *mi vida acabe y mi vivir ordene*, dejando patente la aparente paradoja de que la auténtica existencia emane justamente del dejar de existir. Mucho más románticas, son, sin embargo, las otras dos posturas: es el dolor por la pérdida de alguien el que lleva al hombre a desear la muerte,



como manera de unirse a él en una eterna noche de amor sin obstáculos. Una vez más, Quevedo, al referirse a la “ceniza presumida” o al “polvo enamorado” está apostando por ese “Amor constante más allá de la muerte” que constituye una forma bien distinta y mucho más pagana de aceptar y desear el más allá. La muerte, unida a la pulsión amorosa, se convierte en una forma de eternizar el sentimiento y, al mismo tiempo, de eternizar a quien lo experimenta. Así lo indica, en efecto, este poema significativamente titulado “Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas”:

*Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
El de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!*

*Llevara yo en el alma a donde fuese
El fuego en que me abraso, y guardaría
Su llama fiel con la ceniza fría
En el mismo sepulcro en que durmiese.*

*Desotra parte de la muerte dura,
Vivirán en mi sombra mis cuidados,
Y más allá del Lethe mi memoria.*

*Triunfará del olvido tu hermosa;
Mi pura fe ardiente de los hados;
Y el no ser, por amar, será mi gloria. (472)*

Como vemos, la *gloria* poco tiene que ver aquí con la religión y aparece asociada a un incombustible sentimiento amoroso. El frío sepulcro se ha transformado en una suerte de tálamo nupcial y la muerte, en nada terrorífica, deviene un anhelo de consumir el amor en estado puro que elimina la angustiada idea de la mortalidad resaltando su valor para desafiar el olvido, simbolizado aquí a través de las referencias al Leteo. Las alusiones, además, al fuego y a las llamas están despojadas ahora de toda significación religiosa y lo que simbolizan es sencillamente la pasión del poeta.

Pero es, sin duda, el Romanticismo el movimiento que más explota toda esta

iconografía fúnebre, desarrollando morbidos amores en lechos de tumbas con fondo de cipreses. En España uno de los autores que se ha hecho eco de esta estética no es precisamente del siglo diecinueve, pero sí ha sido, al menos en la obra a la que vamos a referirnos ahora, calificado como *prerromántico*. Se trata de José de Cadalso y sus agrisadadas *Noches lúgubres*, a medio camino entre el género dramático y el novelesco y uno de los primeros experimentos de la llamada *prosa poética*. En esta obra, un pintoresco personaje que tiene el llamativo nombre de Tediato —una irónica forma, por cierto, de aludir al famoso *spleen* romántico— ha perdido a su amada y organiza con el sepulturero una cita que le permita abrir su tumba y reunirse con ella. Nos encontramos, naturalmente, ante un evidente caso del más irracional *amour fou*, unido a un, en ocasiones, hilarante comportamiento misantrópico que lleva al personaje a preferir el mundo de los muertos al de los vivos, contemplado de la forma más negativa.



“El séptimo sello” Ingmar Bergman



Después de un grotesco periplo por el cementerio, en el que se contraponen la visión pragmática del sepulturero y la afectada sensiblería del suspirante enamorado, llegan por fin a la tumba de la amada, Filis. Es entonces cuando el texto se despeña por la comicidad mientras nos muestra el deseo por parte del personaje de convertirse en la "ceniza enamorada" de un pestilente cadáver. Esta es la espeluznante descripción de Filis, o de lo que queda de ella:

Tediato: *No me dejes, no me dejes, amigo. Yo solo no soy capaz de mantener esta piedra.*

Lorenzo: *La abertura que forma ya da lugar para que salgan estos gusanos que se ven con la luz de mi farol.*

Tediato: *¡Ay, qué veo! Todo mi pie derecho está cubierto de ellos. ¡Cuánta miseria me anuncian! En éstos, ¡ay!, ¡en éstos se ha convertido tu carne! ¡De tus hermosos ojos se han engendrado esos vivientes asquerosos! ¡Tu pelo, que en lo fuerte de mi pasión llamé mil veces no sólo más rubio, sino más precioso que el oro, ha producido esta podre! ¡Tus blancas manos, tus labios amorosos, se han vuelto materia y corrupción! ¡En qué estado estarán las tristes reliquias de tu cadáver! ¡A qué sentido no ofenderá la misma que fue el hechizo de todos ellos!¹⁸*

Estas palabras de Tediato, humorísticas sin duda a nuestros ojos, suponen una réplica al conocido tópico del *ubi sunt*, interrogación retórica que resume la inquietud que desde la Antigüedad han manifestado los poetas con respecto al destino de la belleza física de la amada tras su muerte. En este texto, Cadalso responde a la pregunta señalando, sin escatimar atributos y mediante un efectista juego de contrastes, el resultado final de esta hedionda metamorfosis, en una línea cultivada ya en el Barroco en textos como el terrorífico soneto titulado *A una calavera*, de Lope de Vega, en el que se nos muestra lo que queda de una hermosa mujer ya muerta, mientras de las cuencas vacías de sus ojos huyen hasta los gusanos.

Volviendo a Cadalso, lo más llamativo es que, aun a pesar de la escalofriante descripción que acabamos de ver, el protagonista, portavoz indiscutible de ese *amor negro* del que estamos hablando, escoge vivir una macabra eternidad con su amada difunta, despreciando definiti-

vamente los placeres que la vida no podrá darle sin ella:

Objeto antiguo de mis delicias... ¡Hoy objeto de horror para cuantos te vean! Montón de huesos asquerosos... ¡En otros tiempos conjunto de gracias! Oh, tú, ahora imagen de lo que yo seré en breve; pronto volveré a tu tumba, te llevaré a mi casa, descansarás en un lecho junto al mío; morirá mi cuerpo junto a ti, cadáver adorado, y expirando incendiaré mi domicilio, y tú y yo nos volveremos ceniza en medio de las de la casa. (328)

El cine ha aprovechado en numerosas ocasiones todo el potencial de estos argumentos que posibilitan la apoteosis del romanticismo y la creación de un ambien-

Vestida de negro, se encuentra en una sala repleta de inmensas velas que representan la vida de los mortales. Es entonces cuando decide proponerle a la joven que intente salvar tres vidas-velas que están a punto de apagarse. A cambio de esto, le concederá la de su amado

te a un tiempo tétrico y placentero en el que los claroscuros sirven para subrayar la oposición de dos fuerzas en pugna: la del amor y la de la muerte, con la general victoria de la primera.

El primer ejemplo al que voy a referirme es la hermosa película de Fritz Lang *La muerte cansada*, también conocida como *Las tres luces*, que constituye una de las más logradas manifestaciones del expresionismo filmico. Toda la película tiene un ambiente absolutamente romántico, oscilando entre lo cándido y lo macabro, y los actores encarnan a la perfección los personajes-tipo que cada uno representa. Resumiré el argumento: La Muerte, una vez más personificada, llega a una peque-

ña villa campesina y se hace presente en una fonda en la que encontramos en una mesa a todos los representantes de los poderes públicos o económicos (el alcalde, el contable, el farmacéutico, el catedrático...) y en otra a una enamoradísima pareja que se hace carantoñas. El frío llega tras La Muerte cuando ésta hace su entrada y decide sentarse junto a los amantes. Una vez más, tenemos todos los elementos que hemos visto en las *Danças*, en Brueghel y en Valdés Leal: el amor, el poder y la fuerza devastadora de la muerte dispuesta a acabar con ambos. Como es de esperar, La Parca se lleva al joven y su enamorada se convierte instantáneamente en la heroína dispuesta a sacarlo del averno a cualquier precio. Como Orfeo en busca de su Eurídice, la joven llega al más allá, esta vez mediante el recurso a un brebaje mágico que roba de la botica del farmacéutico (vimos que en Quevedo se acudía al sueño pero el efecto es el mismo). Así pues, la intrépida muchacha se postra ante La Muerte, que se muestra, como indica el propio título de la película, un tanto *cansada* de su cometido. Vestida de negro, se encuentra en una sala repleta de inmensas velas que representan la vida de los mortales. Es entonces cuando decide proponerle a la joven que intente salvar tres vidas-velas que están a punto de apagarse. A cambio de esto, le concederá la de su amado. Aparecen así las intrigas secundarias de la película: tres historias de amor imposible y condenado a la muerte y que se desarrollan en un país árabe, en Venecia y en China respectivamente. Esto no sólo permite a Fritz Lang la creación de distintos ambientes en una película que, justamente por eso, acaba siendo de una enorme riqueza, sino demostrar la universalidad de la muerte, que cumple su fatídico cometido en situaciones bien alejadas en el espacio y el tiempo. Las tres historias acaban finalmente en tragedia y se va apagando cada una de estas velas. Regresamos de nuevo a la entrevista de la joven con La Muerte, en la que queda patente la imposibilidad de impedir su designio y, por tanto, de que su amado regrese a la vida. La Muerte vuelve a proponerle otro cambio: que le entregue la vida de cualquier otra persona y la joven inicia un angustioso periplo por el pueblo con el vano propósito de encontrar a alguien que desee morir. Vuelve a fracasar y regresa de nuevo con su sinies-



Triunfo de la muerte . Pieter Bruegel el viejo

tra interlocutora y se ofrece ella misma. La Muerte se queda enternecida pero no puede devolver a su amado. Es entonces cuando la joven decide apostar por el amor a cualquier precio y se une con él en un abrazo macabro que los reúne bajo la negra capa de quien no sólo no logró separarlos sino que acabó uniéndolos del modo más definitivo. Volvemos a encontrarnos, así, con el argumento que vimos en *Quevedo* y en *Cadalso*: el amor triunfante erigiéndose sobre unas cenizas que son autoaniquilamiento pero también pasión.

Hay, sin embargo, una película que, en mi opinión, llega todavía más lejos en la presentación de este *amor negro*. Se trata de *La muerte en vacaciones*, de Mitchel Leisen, del año 1934. Hermosa, poética y absolutamente exquisita, esta rara película de un director generalmente impecable, nos habla no ya del amor a alguien que ha fallecido, sino del amor a la muerte

misma, sed de tinieblas y hambre de sepulcro, apuesta sin concesiones por las aguas de un Leteo percibido como eterna caricia.

La situación es la siguiente: unos adinerados y hedonistas jóvenes pasan unos días en una fastuosa villa en el campo, pero ya desde el principio todos sienten que una enigmática sombra los persigue, llevándolos incluso a estar cerca de una catástrofe automovilística, *flirteando con el forense*, como uno de ellos dice. Se instalan, en fin, en la casa y asistimos a la intriga amorosa principal: un apuesto galán está enamorado de una delicada dama y le reitera su afán de hacerla su esposa. Ésta, que reconoce estar también enamorada, habla, con la mirada perdida, de la imposibilidad de ese matrimonio, haciendo referencia a un extraño afán, a una inexplicable insatisfacción que la hace incapaz de disfrutar de la felicidad como el resto de las personas. El espectador

reconoce inmediatamente a esta joven como la heroína de la película. Paralelamente, la sombra (que ya ha sido de nuevo percibida por el jardín) se aproxima a la casa y se hace visible ante el anfitrión. Tienen entonces lugar las presentaciones de rigor y La Muerte expresa una vez más su cansancio, la triste monotonía de su misión y el deseo, esta vez sí novedoso, de pasar unos días—unas vacaciones—junto a los mortales para poder experimentar sus sentimientos. Se trata, como vemos, de una muerte humanizada, que desea intercambiar, aunque sea durante un breve paréntesis, frío por calor, crueldad por amor, eternidad por tiempo. El resto de la película es esperable: abundan las frases de doble sentido que tanto ella como sus anfitriones experimentan recíprocamente (La Muerte se ha hecho pasar por un representante de un lejano país) y el romance no tarda en aparecer. Varias jóvenes se enamoran del extraño visitan-



te, pero sólo la que habíamos destacado como protagonista es capaz de no experimentar pavor al ver las tinieblas en el fondo de sus ojos. Se produce entonces una hermosa entrevista en el oscuro jardín en el que La Muerte se regocija al sentir las llamas del amor y la joven se fascina al imaginar la prodigiosa eternidad de la Muerte. Pero ésta le confiesa su identidad y la supuesta imposibilidad de realizar su amor. La joven, sin embargo, se muestra absolutamente decidida a abandonar el mundo de lo conveniente y lo placentero en favor de esa existencia sublime que imagina con su nuevo enamorado. Contra todo pronóstico *razonable*, la muchacha abandona a su madre amantísima y desolada, a sus amigos, a su prometido, a sus riquezas y a su juventud llena de promesas y se deja envolver por la negra capa de La Muerte. La película acaba con la imagen de ambas evaporándose en la más romántica neblina mientras suenan coros celestiales que resaltan las excelencias del verdadero y eterno amor. Como vemos, se ha dado un paso de gigante con respecto a los ejemplos anteriores: ya no estamos sencillamente ante el deseo de morir para reunirse con alguien que ha sido arrebatado de la tierra y donde, por tanto, no es el instinto fúnebre en sí el que anima al personaje aunque para ello tenga que pagar el precio de sustituir el mundo por el sepulcro. Lo que sucede ahora es que el amor se siente hacia La Muerte misma y se renuncia justamente a ese otro de carácter terrenal al que en los casos anteriores se hubiera seguido a toda costa. Pocas veces, pues, el *amor negro* ha llegado a tan hermosa apoteosis, lo que hace de *La muerte en vacaciones* una película enormemente singular no sólo en el contexto cinematográfico de su época, más proclive a intrigas amorosas complacientes y sensibleras, sino en el panorama general de obras de distintas disciplinas que, a lo largo de los siglos, se han ocupado de plasmar los efectos de La Parca entre el conjunto de los mortales.

El *horror* se ha transformado, como hemos visto, en *amor* y La Muerte ha dejado de ser temida para ser deseada. Los ecos que resuenan no son ya de apocalipsis, sino del triunfo radical del mundo de los sentidos y afectos en un eterno presente de gozosas tinieblas.

Nos falta, pues, dar el tercer paso en este macabro recorrido. Veamos ahora cómo La Parca no es ni temida ni anhe-

lada, sino desmitificada, ridiculizada incluso. Lejos del patetismo de la Edad Media o el Barroco y también de la agrídulce *tanatofilia* romántica, los ejemplos que a continuación vamos a examinar nos hablan de risa, de juego, de falta de respeto hacia ese destino que, aunque se sigue sabiendo inexorable, se ha despojado ya de toda gravedad.

Humor negro

En este afán desmitificador que consiste sencillamente en el hecho de atemperar con una sonrisa o carcajada un hecho inexorable del que de todos modos se es consciente, Ramón Gómez de la Serna, vanguardista risueño pero también profundo pensador cuyas raíces se remontan al Barroco, destaca con una obra que tiene el significativo título de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* y que se compone de una serie de greguerías, entre reflexivas y cómicas, que conducen nuestro tema al terreno del humorismo. Así lo demuestran, en efecto, estas elocuentes palabras:

El humorismo español está dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso para atravesar mejor el trago de la vida. No es para hacer gracias, ni es un juego de enredos.

Es para transitar entre el hambre y la desgracia. Así se aclaran las almas, y no se ponen sobre ellas pesados panteones de trascendencia.

El mayor reactivo de la vida, lo que la ataca en lo entrañable, es ese contraste entre la risa y el llanto, entre la vida y la muerte.

*El éxito del humorismo está en que no brote ni de lo muy cómico ni de lo muy fúnebre, que se mueva en ese trozo de calle que va del teatro a la funeraria. [...] Los momentos de supremo humorismo han sido al borde de una tumba. No hay nada que los supere.*⁹

A partir de este planteamiento, todo el libro, dividido en varias partes cuyos títulos hablan por sí solos—*Lucubraciones sobre la muerte, Lápidas y epitafios*”, *Reflexiones de cementerio* y *Última hora*—se despeña por esa lírica comicidad tan característica de Ramón y que da ese tono tan peculiar a sus greguerías.

Observemos, por ejemplo, estas consideraciones amables sobre las calaveras,



que nos recuerdan a los simpáticos y vitalistas esqueletos del grabadista mexicano José Guadalupe Posada:

Para consuelo de los hombres ha puesto Dios esa rasgada risa que queda en la calavera, pero los hombres son tan pedantes que no quieren admitir esa risa que de los que más se reirá será de ellos mismos, de los sericistas, que lograron que fuese ajena a ellos su propia risa calaveral, pagando así el que no supieron encontrar su afinidad. (46)

El imperio de la calavera—pisapapeles ideal de la vida—significa un deseo de ver desesperado antes de estar ciego. (35)

Hay en las calaveras una fraternidad recóndita: todas, al fin, de una misma especie, pues ni los negros tienen la calavera negra. (107)

Lo que mejor le va a una calavera es el sombrero de hongo.

Nadie ha visto jamás una calavera seria. (32)

Al ver la calavera sufrimos una diplomía extraña, pues nos parece que vemos doble, nuestra calavera y otra. (34)

¡Qué ágil un esqueleto si cogiera una bicicleta por su cuenta! Ganaría todas las carreras. (126)

En otras ocasiones, sin embargo, en medio de la broma se oculta una sentencia de profunda gravedad: —*Hay que saber ser cadáver, pues es el oficio en el que más vamos a durar. Pensemos en lo más largo de vivir que es la muerte y no*



CALAVERA CATRINA



hablemos tanto de la breve vida (136)”, mientras en otras se despeña por su siempre certera y exquisita tendencia analógica:

Desposarse con la muerte es sólo tener enrollado en el anular un gusano como un anillo. (57)

En los desposorios con la muerte hay una sortija en que está engarzada una piedra del alba eterna. (137)

Veamos ahora este fragmento en el que desmitifica la llegada de la muerte asociándola a un tipo de vida social típicamente urbana:

El emisario de la muerte es como el que cobra dos recibos de la luz, un tipo así. Llama dos veces al timbre. Se le abre, y dice: “Aquí está el papelito del se acabó”. “Pero, ¿qué se acabó?” “Se acabó la luz...” “Pero si yo no he pagado el último recibo...” “No tiene que ver... Se trata de la luz natural... Ya no verá ni la luz del día ni la luz de la noche. (67-8)

En las casas de muchos pisos es indudable que la muerte se equivoca, tiene incongruencias como todas las suyas, mortales, llama en cualquier puerta y entra como las visitas de los otros vecinos y sus proveedores. Sus errores son más terribles cuando la casa tiene escalera interior, que es por donde la hacen subir siempre los porteros, aunque no los inquilinos, haciéndole una distinción que no merece, la hacen bajar por la principal, cosa que indigna mucho a los porteros. (111)

Esta modernización —que es, como vemos, rotunda desmitificación— de la supuestamente temible llegada de La Parca se observa también en Woody Allen tanto en sus películas como en alguno de sus textos. Recordemos que ya en *La última noche de Boris Grushenko*, de 1975, el irónico y atormentado realizador neoyorkino había hecho presente a este personaje alegórico en distintos momentos, hasta llegar al clímax final en el que el protagonista, custodiado por la imagen tradicional de la muerte con capa y guadaña, le cuenta a su intelectual esposa cómo se ven las cosas desde el otro lado. Incluso en nuestros días le sigue interesando este tema, ya que una de las escenas más divertidas de esa inmensa autobiografía (más aún de lo que toda película de Allen lo es) que es *Desmontando a Harry* (1998) es aquella en la que la muerte se aparece al protagonista cuando se encuentra con una

amante en el piso de su amigo. Se produce entonces un hilarante malentendido, pues La Parca, con la ciega profesionalidad de una eficazísima empleada a domicilio, insiste en que es esa la dirección y que es al habitante de esa casa a quien debe llevarse.

Pero detengámonos en un texto, significativamente titulado *Para acabar con Ingmar Bergman. (El séptimo sello)* e incluido en el libro *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. La Muerte, una vez más, se presenta ante su víctima, un intrépido y exitoso *yuppie* neoyorkino.



Observemos el primer diálogo que se establece entre ambos:

-¿Dios Santo! Casi me rompo el cuello.

-¿Quién es usted?

-La Muerte.

-¿Quién?

-La Muerte. Escuche... ¿puedo sentarme? Casi me rompo el cuello... Estoy temblando como una hoja.

-¿Quién es usted?

-La Muerte. ¿No tendría un vaso de agua?

-¿La Muerte? ¿Qué quiere decir... La Muerte?

-¿Qué diablos le pasa? ¿No ve mi traje negro y mi rostro blanco?

-Sí.

-¿Y le parece que puedo ser Pinocho?

-No.

-Entonces soy La Muerte. Ahora bien, ¿podría darme un vaso de agua... o un agua tónica?

-Si se trata de una broma...

-¿Qué clase de broma? ¿Tiene cincuenta

y siete años? ¿Nat Ackerman? ¿Calle Pacific 118? A menos que me haya equivocado... ¿dónde habré dejado el papel?

La hilaridad de este encuentro deviene del hecho, absolutamente insólito y por eso mismo paródico, de que el elegido no reconozca en el acto a la emisaria del averno y, más aún, que esta aparezca sedienta, cansada, malparada e inexperta. La impresión que causa, además, en Nat es cualquier cosa menos terrorífica:

-Perdone, pero no puedo creer que sea usted La Muerte.

-¿Por qué? ¿Qué se esperaba... Rock Hudson?

-No, no se trata de eso.

-Siento mucho haberlo desilusionado, pero, oiga usted...

-No se enfade. No sé; siempre pensé que usted sería... eh... un poco más alto.

-Mido un metro setenta. Es normal para mi peso.

-Se parece algo a mí.

-¿Y a quién tendría que parecerme? Al fin y al cabo soy su Muerte. (53)

A partir de semejante falta de respeto, es esperable que Nat intente negociar con La Muerte y lo hace proponiéndole no una partida de ajedrez sino de *gim rummy*, y es aquí cuando la parodia a la película de Bergman se hace evidente. Naturalmente, quien pierde es La Muerte, que no sólo se ve obligada a vagar un par de días para cumplir el trato que hizo con Nat de concederle un poco más de tiempo, sino que le acaba debiendo dinero. Más aún, al salir de la casa tropieza con la escalera, lo que hace suponer que, en un definitivo giro humorístico, es ella quien muere la muerte de Nat, pues era esta la forma, según se nos había informado antes, en que él debía abandonar la vida.

Como vemos, poco o nada queda ya de esa fuerza omnipotente y destructora que encontrábamos en las *Danças*, en Brueghel o en Valdés Leal: La Muerte es ya un personaje inactual, irreconocible, inseguro, maleable e incluso chapucero. Una divertida forma de vengarse provisionalmente de ella que sólo podía ocurrírsele al atormentado y lúcido Woody Allen.

Y ya que hablamos de Woody Allen, terminaré este paseo haciendo la más extravagante e insospechada cala, porque el último punto de este recorrido es una



película de acción protagonizada por Arnold Schwarzenegger en la que jamás se nos hubiera ocurrido que pudiera aparecer este tema de tan antigua raigambre. La película de la que hablo es *El último gran héroe*, un interesante cruce entre *La Rosa Púrpura de El Cairo*, *Cinema Paradiso* y el propio cine de acción. Un muchacho de unos doce años, adicto al celuloide y fascinado por un héroe protagonizado por Schwarzenegger, mantiene una estupenda relación con el proyeccionista de un cine. Una noche, éste le regala una entrada mágica con la que asistir a una de sus películas favoritas. Es entonces cuando se produce el milagro y el niño *se filtra en el otro mundo*, como la encantadora heroína de *La*



EL JARABE EN ULTRATUMBA

Rosa Púrpura. A partir de ese momento se suceden toda una serie de conversaciones y situaciones divertidísimas —el niño sosteniendo que todo es una película y el héroe aferrándose a su existencia como algo *real*— y, como es esperable, se invierte la situación y acaba el personaje desembocando en nuestro mundo, donde las heridas duelen y la gente muere. Toda la película es una serie de homenajes a otras anteriores de cualquier género, desde *El mago de Oz* hasta *Casablanca* o *E. T.*, y llega un momento en que hace su aparición nada más y nada menos que *El séptimo sello*, cuando, en este flujo y reflujo entre realidad y ficción, el personaje de *La Muerte* decide abandonar la pantalla y darse un paseo por el mundo *real* justo en el momento en el que el héroe protagonizado por Schwarzenegger está gravemente herido. El niño, que ya está acostumbrado a tratar con familiaridad con seres de ficción, reprocha al personaje de la película de Bergman su autoridad y despotismo, desafiándolo y diciéndole que no va

a permitir que se lleve a su héroe. Es entonces cuando surge el humor, porque *La Muerte*—personaje de una película declara no tener nada que hacer con los entes imaginarios y se aleja una vez satisfecho su deseo de desenvolverse en un ámbito distinto. Si el tenebroso personaje que aparecía en *La muerte en vacaciones* venía del *más allá* y quería conocer, desde el otro lado, qué era la *vida*; en *El último gran héroe* el ser que visita nuestro mundo procede de una ficción —la de Bergman y, a través de él, de tantos otros autores, como hemos visto— y desea saber qué es la *realidad*. Y si, en la primera de estas películas, *La Muerte* suscitaba respeto e incluso amor, en la que ahora vemos sólo da lugar a una airada reprimenda por parte de un

mocosito demasiado aficionado a las bofetadas, a los coches en llamas y a los disparos en serie.

Como vemos, la apuesta de esta película no puede ser más interesante. Ya no estamos sólo ante el hecho de hablar de la muerte desde la consciencia de la muerte, sino de hacerlo a partir de su tipificación en el mundo del arte: una muerte *aprendida* en cuadros o películas, *leída* en libros, porque —repetimos— el niño

no se enfrenta con *La Muerte*, ni siquiera con *su* muerte, sino con el personaje de una película perfectamente conocido por todos.

Ficción sobre ficción, sueño sobre sueño, en un momento en el que hasta los valores más sólidos aparecen cuestionados o trivializados por la desazón posmoderna, *La Muerte* como personaje no es alguien a quien se teme, sino un ser poco respetable al que se puede manejar, como en el relato de Woody Allen, o desafiar, como hace este descarado jovencito con la audacia que le da la cercanía de su modelo de celuloide.

Todos tenemos que morir, quien esto escribe y quien esto lee pero, al menos, tenemos la suerte de que las temibles *Danças* se han convertido en un destartalado *foxtrot* de esqueletos risueños y de que las sentencias metafísicas poco a poco van formando parte de esa gran película que reúne todas las ficciones y todos los sueños: el sueño de la vida, el sueño de la muerte y el sueño de escribir, pintar o hacer películas sobre la vida y la muerte.

1. Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1990, pág. 528. En adelante, todas las citas de poemas de Quevedo corresponderán a esta edición, indicándose la página entre paréntesis.

2. *La Dança de la muerte*, edición de Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1982, pág. 131.

3. Juan de Mañara, *Discurso de la verdad* (1679), en *Barroco esencial*, ed. de Jorge Checa, Madrid, Taurus, 1992, pág. 288.

4. Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, edición de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Clásicos Castilla, 1973, pág. 194.

5. Baltasar Gracián, "La suegra de la vida", en *El criticón*, ed. de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985, pág. 571.

6. Véanse sus reflexiones sobre la película en el libro *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 1992, págs. 201-209, y en la introducción al guión de la película (*The seventh seal*, Lorimer Publishing, 1984, págs. 8-9).

7. La preocupación de Bergman no tanto por la muerte como por la presentación física de ésta en la pantalla queda nuevamente constatada en su última película (*Gör Sig Till*, de 1997), donde aparece en la figura de una mujer disfrazada de payaso. En palabras del propio director, este nuevo tratamiento del tema supone un replanteamiento de lo que acabamos de ver en *El séptimo sello*. Véase la entrevista publicada con motivo del estreno de esta película en el número 524 (mayo de 1998) de *Cahiers du cinéma*.

8. José de Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 326.

9. Ramón Gómez de la Serna, *Los muertos y las muertas y Otras fantasmagorías*, Madrid, Espasa Calpe, 1961, pág. 45.

10. Woody Allen, "Para acabar con Ingmar Bergman. (El séptimo sello)", en *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, Barcelona, Tusquets, 1997, pág. 50.