

MUERTES CREATIVAS EN EL CINE

Joan Marimón



Índice

A modo de prólogo. Miquel Porter y <i>Tierra</i> (Zemlyá, 1930)	
de Alexander Dovjenko	17
La muerte y la respuesta del arte	19
Las secuencias de muerte en el recuerdo del espectador	23
El origen de la secuencia clásica: el motivo de muerte y renacimiento	27
La envidia del inmortal.....	34
Mensajes al espectador del esquema de muerte y renacimiento	34
Significado de la muerte en el esquema clásico según su ubicación	35
<i>Arranque</i>	36
<i>Clímax del final del primer acto</i>	38
<i>Clímax de la mitad del film</i>	39
<i>Clímax del final del segundo acto</i>	41
<i>Clímax final</i>	42
El otro anzuelo del esquema clásico: la defensa de la familia.....	44
La gran paradoja.....	44
El espectáculo de la muerte.....	45
Tipos de muertes y su significado	45
<i>La muerte a palos</i>	45
<i>La muerte del animal</i>	47
<i>La sonrisa antes de morir</i>	48
<i>Caída al vacío</i>	50
<i>Muerte fuera de campo</i>	54
<i>La mano que muere</i>	55
<i>Multitud apuñalando</i>	57

<i>Ejecución pública</i>	58
<i>Suicidio</i>	59
<i>Montañas de muertos</i>	62
<i>Muerte de niños</i>	63
<i>Muerte del abuelo</i>	64
<i>El beso de la muerte o mors osculi</i>	65
<i>La pérdida del miedo</i>	66
<i>La lucidez en la agonía y la declaración de amor en la agonía</i>	67
<i>El silencio de la muerte</i>	68
<i>Los amantes muertos</i>	70
Personificaciones de la muerte	73
Personificaciones específicas de la muerte	74
Animales símbolo de muerte.....	75
La risa y la emoción estética como atenuantes de la muerte	77
Figuras de renacimiento	81
Abrir los ojos	81
Familia feliz de padres jóvenes con niños pequeños	82
<i>Ludus puerorum</i>	83
Sonrisa y risa.....	83
Alejarse hacia el paisaje	85
El mar.....	86
El beso de la vida	87
Fundido a blanco	88
Reaparición de los muertos	89
Créditos finales sobre imágenes felices	91
La muerte y el espectador en el thriller	93
«Modelo Ángela» de <i>Tesis</i> y «modelo Cathy» de <i>Bullitt</i>	98
La muerte en el cine de terror	103
La muerte y el sexo	109
La escena de sexo en la estructura del guion clásico	110
El mecanismo del castigo al sexo	111
El castigo al personaje sexualizado	112
El sexo resucitador	114
La belleza del cadáver	116

La muerte en los cortometrajes de los hermanos Lumière.....	119
La muerte en Ingmar Bergman	121
La muerte en Disney.....	125
Muertes en films de Alfred Hitchcock	129
La Edad Media y la crueldad en el límite	141
Muertes creativas a lo largo de la historia del cine	147
<i>The execution of Mary, queen of Scots</i> (1895)	147
<i>Les incendiaires</i> (1906)	148
<i>El asesinato del duque de Guisa (L'assassinat du duc de Guise</i> , 1908)	149
<i>El nacimiento de una nación (The birth of a nation</i> , 1915).....	150
<i>El beso de la muerte</i> (1916)	152
<i>Yo acuso (J'accuse!</i> , 1919)	153
<i>El gabinete del Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari</i> , 1920)	156
<i>La carreta fantasma (Körkarlen</i> , 1921).....	158
<i>Avaricia (Greed</i> , 1924)	160
<i>El acorazado Potemkin (Bronenosets Potiomkin</i> , 1925).....	161
<i>La pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc</i> , 1928)	163
<i>Un perro andaluz (Un chien andalou</i> , 1929).....	165
<i>El hombre de la cámara (Chelovek s Kino-apparatom</i> , 1929)	168
<i>Tierra (Zemlyá</i> , 1930)	169
<i>La edad de oro (L'âge d'or</i> , 1930)	173
<i>El doctor Frankenstein (Frankenstein</i> , 1931)	175
<i>M, el vampiro de Düsseldorf (M</i> , 1931)	178
<i>Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the seven dwarfs</i> , 1937)	179
<i>Alexander Nevsky</i> (1938).....	182
<i>Pinocho (Pinocchio</i> , 1940).....	184
<i>Las uvas de la ira (The grapes of wrath</i> , 1940).....	185
<i>Ciudadano Kane (Citizen Kane</i> , 1941)	188
<i>Bambi</i> (1942)	189
<i>El destino se disculpa</i> (1944).....	192
<i>Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta</i> , 1945).....	193
<i>Duelo al sol (Duel in the sun</i> , 1946).....	195
<i>Alemania, año cero (Germania, anno zero</i> , 1948)	198
<i>Los olvidados</i> (1950)	199

<i>Ave del paraíso (Bird of paradise, 1951)</i>	201
<i>Vivir (Ikiru, 1952)</i>	202
<i>Neighbours (1952)</i>	204
<i>Moulin Rouge (1952)</i>	205
<i>Raíces profundas (Shane, 1953)</i>	206
<i>Te querré siempre (Viaggio in Italia, 1954)</i>	208
<i>Muerte de un ciclista (1955)</i>	209
<i>Ordet, la palabra (Ordet, 1955)</i>	211
<i>El séptimo sello (Det sjunde inseglet, 1957)</i>	212
<i>Trono de sangre (Kumonosu-jô, 1957)</i>	217
<i>Senderos de gloria (Paths of glory, 1957)</i>	220
<i>Fresas salvajes (Smultronstället, 1957)</i>	222
<i>Espartaco (Spartacus, 1960)</i>	225
<i>Al final de la escapada (À bout de souffle, 1960)</i>	226
<i>Psicosis (Psycho, 1960)</i>	228
<i>Los ojos sin rostro (Les yeux sans visage, 1960)</i>	231
<i>La venganza de don Mendo (1962)</i>	233
<i>El gatopardo (Il gattopardo, 1963)</i>	234
<i>Los Tarantos (1963)</i>	236
<i>El verdugo (1963)</i>	239
<i>El extraño viaje (1964)</i>	240
<i>La fórmula secreta (1965)</i>	241
<i>Campanadas a medianoche (Chimes at midnight, 1965)</i>	243
<i>Bonnie and Clyde (1967)</i>	246
<i>2001. Una odisea del espacio (2001: A space odyssey, 1968)</i>	247
<i>Bullitt (1968)</i>	253
<i>El ahorcamiento (Koshikei, 1968)</i>	256
<i>El mejor chiste del mundo (The funniest joke in the world, 1969)</i>	258
<i>Dos hombres y un destino (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969)</i>	259
<i>Cowboy de medianoche (Midnight cowboy, 1969)</i>	260
<i>Z (1969)</i>	262
<i>Sócrates (Socrate, 1971)</i>	263
<i>Harold y Maude (Harold and Maude, 1971)</i>	265
<i>Muerte en Venecia (Morte a Venezia, 1971)</i>	267
<i>The act of seeing with one's own eyes (1971)</i>	269
<i>Gritos y susurros (Viskningar och rop, 1972)</i>	271
<i>Solaris (1972)</i>	273
<i>El último tango en París (Le dernier tango à Paris, 1972)</i>	276
<i>El asesinato de Trotsky (The assassination of Trotsky, 1972)</i>	278

<i>El padrino (The godfather, 1972)</i>	280
<i>La aventura del Poseidón (The Poseidon adventure, 1972)</i>	281
<i>La gran comilona (La grande bouffe, 1973)</i>	283
<i>Pat Garrett and Billy the Kid (1973)</i>	284
<i>Fraude (F for fake, 1973)</i>	289
<i>Barry Lyndon (1975)</i>	290
<i>El hombre que pudo reinar (The man who would be king, 1975)</i>	293
<i>Erizo en la niebla (Yozhik v tumane, 1975)</i>	294
<i>Taxi driver (1976)</i>	296
<i>Robin y Marian (Robin and Marian, 1976)</i>	297
<i>Domingo negro (Black Sunday, 1977)</i>	301
<i>El cazador (The deer hunter, 1978)</i>	302
<i>Empieza el espectáculo (All that jazz, 1979)</i>	304
<i>Bodas de sangre (1981)</i>	307
<i>Vincent (1982)</i>	308
<i>Perro blanco (White dog, 1982)</i>	310
<i>Blade runner (1982)</i>	311
<i>Feliz Navidad, Mr. Lawrence (Senjo no Merry Christmas, 1983)</i>	317
<i>La angustia del miedo (Angst, 1983)</i>	320
<i>Bajo el fuego (Under fire, 1983)</i>	324
<i>Henry, retrato de un asesino (Henry: Portrait of a serial killer, 1986)</i>	328
<i>El imperio de la fortuna (1986)</i>	330
<i>La mansión de Araucaima (1986)</i>	332
<i>Delitos y faltas (Crimes and misdemeanors, 1989)</i>	333
<i>La sirenita (The little mermaid, 1989)</i>	335
<i>El marido de la peluquera (Le mari de la coiffeuse, 1990)</i>	336
<i>Thelma y Louise (Thelma and Louise, 1991)</i>	337
<i>Sin perdón (Unforgiven, 1992)</i>	339
<i>El último mohicano (The last of the Mohicans, 1992)</i>	343
<i>Twin Peaks: Fuego camina conmigo (Twin Peaks: Fire walk with me, 1992)</i>	345
<i>Atrapado en el tiempo (Groundhog Day, 1993)</i>	347
<i>El rey león (The lion king, 1994)</i>	350
<i>Balas sobre Broadway (Bullets over Broadway, 1994)</i>	352
<i>Tesis (1996)</i>	354
<i>El jorobado de Notre Dame (The hunchback of Notre Dame, 1996)</i>	357
<i>Carretera perdida (Lost highway, 1997)</i>	358
<i>Hércules (Hercules, 1997)</i>	361
<i>Tigre y dragón (Wo hu can long, 2000)</i>	362
<i>Las horas (The hours, 2002)</i>	364

<i>Elephant</i> (2003)	367
<i>Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera</i> (<i>Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom</i> , 2003)	370
<i>Champagne</i> , episodio final del largometraje <i>Café y cigarrillos</i> (<i>Coffee and cigarettes</i> , 2003)	372
<i>Troya</i> (<i>Troy</i> , 2004)	373
<i>Mar adentro</i> (2004)	375
<i>Everyone's waiting</i> (2005)	377
<i>Match point</i> (2005)	379
<i>Caché</i> (<i>Escondido</i>) (<i>Caché</i> , 2005)	381
<i>El laberinto del fauno</i> (2006)	383
<i>Salvador</i> (<i>Puig Antich</i>) (2006)	385
<i>Las alas de la vida</i> (2006)	387
<i>Perro come perro</i> (2008)	389
<i>Luz silenciosa</i> (<i>Stellet Licht</i> , 2007)	390
<i>Huevo</i> (<i>Yumurta</i> , 2007)	392
<i>Déjame entrar</i> (<i>Låt den rätte komma in</i> , 2008)	393
<i>Vals con Bashir</i> (<i>Vals im Bashir</i> , 2008)	395
<i>El secreto de sus ojos</i> (2009)	399
<i>Pan negro</i> (<i>Pa negre</i> , 2010)	402
<i>The Johnny Cash project. Ain't no grave</i> (<i>Can't hold my body down</i>) (2010)	403
<i>Stopped on track</i> (<i>Halt auf freier Strecke</i> , 2011)	404
<i>The act of killing</i> (2012)	407
<i>Amor</i> (<i>Amour</i> , 2012)	410
<i>Ida</i> (2013)	413
<i>Frozen: El reino del hielo</i> (<i>Frozen</i> , 2013)	414
<i>Aguas tranquilas</i> (<i>Futatsume no mado</i> , 2014)	415
<i>Ciutat morta</i> (2014)	416
<i>Zepo</i> (2014)	419
<i>El hijo de Saúl</i> (<i>Saul fia</i> , 2015)	420
<i>Ella</i> (2015)	422
<i>Ex Machina</i> (2015)	423
<i>Lazarus</i> (2016)	425
<i>Swiss army man</i> (2016)	427
<i>Un monstruo viene a verme</i> (<i>A monster calls</i> , 2016)	427
<i>El ciudadano ilustre</i> (2016)	429
<i>2036: Nexus dawn</i> (2017)	430
<i>Blade runner 2049</i> (2017)	432
<i>Incierta gloria</i> (<i>Incerta glòria</i> , 2017)	434

<i>Coco</i> (2017)	436
<i>Dunkerque</i> (<i>Dunkirk</i> , 2017)	437
<i>Vuelven</i> (2017).....	438
<i>Los jinetes del tiempo</i> (2017).....	439
<i>La forma del agua</i> (<i>The shape of water</i> , 2017)	440
Otras formas singulares de muerte	443
Bibliografía	479
Agradecimientos	481

A MODO DE PRÓLOGO

Miquel Porter y *Tierra* (*Zemlyá*, 1930)

de Alexander Dovjenko

Miquel Porter, fallecido en el 2004, fue una persona generosa no solo en el sentido intelectual. Maestro, cantante, activista político, personaje único, sus clases de cine siempre abarrotadas de gente se constituían cada una de ellas en un verdadero espectáculo y pueden considerarse afortunados quienes las hayan disfrutado. La información se introducía en la mente del alumno gracias a la gracia narrativa de su discurso, con su característica voz grave bien timbrada, en el que nunca faltaba el sentido del humor. Ilustraba las clases con visionados de secuencias de films de toda la historia del cine que procedían de su propia colección, llamada COCICA (Col·lecció Cinematogràfica Catalana). Proyecciones en 8 y Super 8 mm —hablamos de una época anterior a la del vídeo analógico— con subtítulos o intertítulos en francés, en inglés o en ruso que él mismo traducía sobre la marcha. Nunca lo vi con apuntes: se lo sabía todo de memoria. Antes de ir a la universidad, en mi adolescencia a la búsqueda desordenada de conocimientos de cine, le pedí si podía entrar —sin pagar— a sus clases de cine en la Escola de Llicenciats de la Rambla de Catalunya y me dijo con total naturalidad que desde luego que sí. Por si fuera poco, su padre era el propietario de la Llibreria Porter, en la Porta de l'Àngel, y él corría por allí a menudo haciéndonos descuentos a los estudiantes en los libros de cine. Mi ejemplar de la *Historia del cine* de Georges Sadoul, de un par de kilos de peso, fue comprado con rebaja en la Llibreria Porter.

En la época en la que lo conocí era ya una figura histórica. Había fundado Els Setze Jutges y, aunque era cantante folk, yo solo lo había visto bailar animadamente en algunas celebraciones esporádicas en el bar de la Facultad. Fue el pionero de la entrada del cine en la Universidad, donde creó una cátedra de Cine en Historia del Arte, entonces dentro de Geografía e Historia, la carrera que escogí por las asignaturas de cine que él impartía. Sus especialidades eran muchas. En cine catalán era una autoridad y también en todo el cine mudo, con el acento en Griffith, el expresionismo alemán y sobre todo los soviéticos. Su dominio del cine soviético no creo que haya tenido paralelo. Muchos de los que hoy, al cabo de los años, nos sonreímos al sabernos discípulos de

Miquel Porter amamos el cine ruso. Puesto que lo seguí en todas las asignaturas que pude, visioné las obras de Eisenstein, Pudovkin y Vertov comentadas por él. ¡Cuánto daría hoy por asistir de nuevo a una de esas clases! Estoy convencido de que me seguirían sorprendiendo, que me volverían a maravillar y las aprovecharía aún más. Uno de los visionados que recuerdo haber seguido en más de una ocasión es el del inicio de *Tierra* (*Zemlyá*, 1930), el poema narrativo en imágenes del cineasta ucraniano Alexander Dovjenko. A Miquel le gustaba mucho la secuencia inicial de la muerte idílica del abuelo Semyon, descansando en un lecho de manzanas y rodeado de toda su familia y un amigo. No hay llanto desconsolado ni queja, sino la curiosidad de los niños, la espera de los mayores y el discurrir relajado del tiempo. La aceptación de la muerte se da tan por supuesta que ni siquiera se menciona. El abuelo tiene hambre antes de morir, se incorpora y come una manzana. Basil, el nieto, el líder que morirá a media película asesinado en plena juventud, es uno de los asistentes. Celebra con una sonrisa el apetito de su abuelo, que muere después de saborear la fruta. Recuerdo el visionado de esta secuencia comentada por Miquel Porter como si fuera una fiesta de homenaje a la vida.

Muerte idílica por misión cumplida: ese podría ser el motivo, que cuenta con diversos epígonos en el mismo cine. Es el ideal, la muerte sin trauma, como parte de un ciclo natural aceptado. La felicidad en el instante final.

Me pregunto cómo debió morir Miquel Porter, curiosamente con la misma edad que la del abuelo Semion en *Tierra*. No puedo sino desear que fuera del modo lo más parecido posible. Miquel Porter llevaba algún tiempo retirado de la vida pública, y las noticias de los periódicos especificaron solamente «fallecimiento por causas naturales».

Años después de su muerte, los grupos de homenaje en la red, documentales dedicados, los nombres de los premios de cine en Cataluña o los textos de sus alumnos vuelven a él negando el olvido, haciendo crecer poco a poco su testamento. Este libro está dedicado a Miquel Porter, con todo el agradecimiento, la admiración, el recuerdo emocionado y la esperanza, también, de que se cumpla cada vez más y mejor uno de sus sueños: la educación básica desde el audiovisual.

/ LA MUERTE Y LA RESPUESTA DEL ARTE

Me gusta pensar que sin la muerte todo nacimiento sería una tragedia.

Carlos Cristos en *Las alas de la vida* (2006)
de TONI CANET

¿Es la muerte un error del sistema? ¿Por qué la inteligencia de la especie tolera un fenómeno que causa tanta angustia, dolor y miedo? ¿Es solo porque no le queda otro remedio, puesto que es una ley natural tan implacable como el nacimiento? Lo que ha nacido morirá. ¿Es este principio irreversible? «¿Por qué lloráis? ¿No sabéis que desde el día de mi nacimiento la naturaleza me había condenado a muerte?», dice Sócrates a sus discípulos ya con el veneno en el cuerpo en la última secuencia de *Sócrates* (*Socrate*, 1971) de Roberto Rossellini.

La muerte es el gran fracaso del ser humano. Puede presentarse de forma violenta y cruel; en ocasiones es el azar el que desempeña el papel fatal, en otras sucede después de una larga agonía o de una tortura física cargada de sufrimiento. La muerte, a menudo inesperada, puede truncar la trayectoria prometedora del amigo o del ser amado, arrebatando el amor, el placer, el conocimiento, el futuro, y sus consecuencias pueden ser devastadoras. Juzgada desde perspectivas morales, es injusta la mayor parte de las veces. Atrozmente caprichosa. No hay enemigo con un poder mayor. Y tiene un papel decisivo en cada uno de nosotros, ya que nos podemos conducir en la vida según lo que consideremos de ella.

La muerte siempre gana, tal como sucede en la partida de ajedrez entre el caballero cruzado Antonius Block y la muerte en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) de Ingmar Bergman. Pero, ante la astuta muerte, que no duda además en hacer trampas, el cruzado consigue algo: alargar un poco su plazo vital hasta poder conseguir su objetivo: realizar una buena acción. El ser humano ha intentado plantear combate a la

muerte y, como el cruzado de Bergman, algo ha logrado, un lapso temporal cada vez mayor. Pero la contrarreloj continúa ahí: el paso implacable del tiempo, el envejecimiento y el fin. La especie, consciente de su incapacidad para vencer, genera más y más individuos que mantengan viva la lucha; los descendientes aprovechan la experiencia de sus antecesores, y así al menos la especie sobrevive como tal a pesar de que no lo hagan sus individuos. El cerebro incorpora capas cada vez más sofisticadas, filtros, controles, nuevos matices emocionales cuya misión es la de ir ganándole pequeñas batallas a la muerte a la espera de una victoria mayor. La ciencia no conoce otro horizonte que el de la prolongación y mejora de la vida en todas sus manifestaciones. Las religiones se ocupan de ofrecer al individuo —mediante la fe y el misterio— una promesa de vida más allá de la muerte o un nuevo plazo de vida terrenal que complete el anterior. La filosofía reflexiona sobre la muerte para prepararnos para ella, para hacerla más comprensible, como si se tratara de un problema que requiere una solución concebida por la razón.

¿Qué hace el arte? ¿Cuál es el papel del cine?

Lejos de combatir a la muerte, las artes narrativas de la ficción han hecho de ella una de sus principales aliadas. En el audiovisual, que recoge la experiencia de las demás artes, la muerte convertida en motor del drama está en todos los géneros, y en algunos de ellos (thriller, terror, fantástico oscuro y también aventuras) el relato parte de ella o desemboca en ella una y otra vez. Se erige como el antagonismo por excelencia. Se identifica con el mayor peligro, se asimila a los bloques climáticos de espectáculo y a la tragedia más temida por el espectador porque supone la desaparición del protagonista con el que ha estado identificándose. Las trayectorias de los personajes, principales y secundarios, están a menudo marcadas por el peligro de muerte, por la muerte de aliados, amigos, mentores o antagonistas. O bien por la muerte del mismo protagonista, tal como puede ocurrir en un western, un thriller, un film de terror, un drama o una odisea de aventuras. Todos estos géneros pueden adoptar las formas de la tragedia.

No se puede resumir en unas líneas el papel de la muerte en las artes de la narración, pero sí que puede trazarse una línea común de comportamiento en lo que podríamos llamar registro clásico comercial propio de la gran industria: de la muerte hay que extraer alguna lección que ayude a la vida. En otras palabras, la muerte en el audiovisual es un fracaso para el personaje que la sufre, pero a la vez es la mejor de las armas para mantener el interés, es el motivo por excelencia útil, el elemento dramático a partir del cual se puede trazar la trayectoria del protagonista en casi todos los géneros, y el recurso más eficaz de los códigos de la inteligencia para enviar mensajes al espectador.

Es precisamente en las artes narrativas donde puede entenderse mejor el papel de la muerte: es el motivo perfecto para conducir al protagonista a la acción. El relato necesita de esa amenaza implacable para poner en marcha al personaje. Si no hubiera muerte no habría relato, no habría cuento, no habría contrarreloj, no habría, en definitiva, interés. La inteligencia de la especie necesita de la muerte para poner en movimiento a sus individuos, que, como en un cuento de Borges, caerían en la pereza infinita si se volvieran inmortales. La vida, en definitiva, necesita de la muerte para tener un sentido, para existir.

A vista de pájaro, la situación es simple: el lenguaje más poderoso que ha existido nunca, el audiovisual, pone en marcha todos sus resortes para un combate imposible, aquel cuyo objetivo es el de vencer a la muerte. ¿Ha conseguido el cine algo que no hayan alcanzado las otras artes?

El cine quiere representar, tanto o más que ningún otro arte, la victoria sobre la muerte. La gente busca el audiovisual para entretenerse, para recargarse de emoción y también para recibir los mensajes que le son enviados desde la pantalla. Uno de ellos, tal vez el más relevante, es el de que la muerte será vencida. Como dice desde el firmamento la madre del protagonista mirando a los ojos del espectador en el desenlace de *El hombre elefante* (*The elephant man*, 1980) —con guion de David Lynch, Christopher De Vore y Eric Bergren, dirección de David Lynch y montaje de Anne V. Coates—, después de que John Merrick (el hombre elefante) muera en la cama: «Nunca nada va a morir: la corriente fluye, el viento sopla, el corazón palpita, nada morirá» (del poema «Nada morirá», de Alfred Tennyson, escrito en 1830).

/ LAS SECUENCIAS DE MUERTE EN EL RECUERDO DEL ESPECTADOR

A partir del instante en el que acabamos de ver una película, nuestra mente inicia un proceso análogo al del profesional del montaje en su sala de edición: día tras día, la mente elimina lo que para cada uno de nosotros es irrelevante. Si a las pocas semanas volviéramos a visionar la película descubriríamos muchas imágenes y secuencias enteras que nuestra mente habría ya borrado. En ocasiones, después de un período de tiempo mucho más largo, el recuerdo apenas nos devuelve una secuencia, una imagen, quizá solo una frase o incluso apenas una sensación, tal como le ocurre en *Amor* (*Amour*, 2012) —con guion y dirección de Michael Haneke y montaje de Monika Willi y Nadine Muse—, al anciano protagonista Georges (Jean Louis Trintignant) cuando le cuenta a su esposa hemipléjica Anne (Emmanuelle Riva) una película de la que no recuerda las imágenes sino solo las emociones que estas le produjeron. Es interesante que a veces alteremos el recuerdo y readecuemos —o remontemos— una secuencia de imágenes y sonidos de forma distinta de la original. Puede que añadamos elementos que no estaban allí. Puede que en nuestra opinión lo hayamos mejorado si lo comparamos con el original vuelto a visionar. Esos añadidos, esos errores de la memoria, puede que reflejen nuestro propio retrato emocional. La versión reducida que guarda nuestro recuerdo más el cúmulo de inexactitudes constituyen una pista razonable de cómo somos.

La voluntad de guionistas, directores y montadores puede ser la de que el film elaborado sea lo más memorable posible para el espectador. Tal vez algunos autores consideren afortunada la opción de que el espectador fantasee y recree en su recuerdo nuevas alternativas a la versión original, ya que eso significaría que la película ha sido inspiradora, pero cabe suponer que la mayoría de los cineastas trabajen para que el espectador recuerde lo visto y oído con la mayor fidelidad al original. A pesar de ello, desde el punto de vista de la intención del relato clásico, lo esencial es que el espectador haya interiorizado correctamente el mensaje del film y lo aplique en su vida, independientemente del montaje que vaya o no modificándose en la memoria de cada uno.

Buscando el placer, la mente realiza sobre el recuerdo del film ficticio escogido la misma operación que sobre el recuerdo de «otro film» probablemente más dramático y basado en la realidad: nuestra propia vida. Pero en la vida real no hay manera de volver atrás para efectuar comprobaciones. Así, el recuerdo tiende también a sintetizar y transfigurar constantemente nuestro propio pasado, subjetivizándolo a través del tiempo. Adaptándolo a nuestra forma de ser, idealizándolo, magnificándolo, difuminándolo, olvidándolo. Es habitual que el recuerdo de un mismo suceso contado por distintas personas difiera notablemente. En su artículo «Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad» (1970), Pier Paolo Pasolini lleva al límite la relación del recuerdo con la labor del montaje al introducir el elemento del instante final, la muerte: «La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea, selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes) y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible. Sólo gracias a la muerte nuestra vida sirve para explicarnos».

La muerte como instante culminante, como pico climático de interés, como punto límite, como episodio sublime, como lucidez ordenadora. ¿Puede ser correcto establecer que la mayoría de las imágenes y secuencias icónicas del cine a las que los espectadores de todos los tiempos vuelven una y otra vez con la mayor fidelidad, es decir, aquellas que se han fijado en el imaginario colectivo, son imágenes relacionadas con la muerte? ¿Cuáles son las secuencias más célebres del cine? ¿El ametrallamiento del pueblo por los soldados del zar en las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925) de Sergei Eisenstein?, ¿el gorila gigante King Kong en el Empire State peleando con los aviones y siendo abatido por ellos en *King Kong* (1933), con guion de Jane Ashmore Creelman y Ruth Rose, dirección de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, y montaje de Ted Cheesman?, ¿el asesinato en la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), con guion de Joseph Stefano basado en la novela de Robert Bloch, dirección de Alfred Hitchcock y montaje de George Tomasini?, ¿la desconexión de la computadora HAL en *2001. Una odisea del espacio* (*2001: A space odyssey*, 1968), con guion de Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick, dirección de Stanley Kubrick y montaje de Ray Lovejoy?, ¿o el discurso en la agonía de Roy en *Blade runner* (1982), con guion de Hampton Fancher y David Webb Peoples basado en la novela de Philip K. Dick, dirección de Ridley Scott y montaje de Terry Rawlings y Marsha Nakashima? Claro que hay muchas más secuencias emblemáticas no relacionadas con la muerte —la parodia que hace Chaplin de Hitler en *El gran dictador* (*The great dictator*, 1940), con guion y dirección de Charles Chaplin y montaje de Willard Nico, el baile bajo la lluvia de Gene