



La representación de la violencia en el cine de ficción

Lauro Zavala¹

Resumen

Ante la pregunta, ¿cómo el cine ha configurado un lenguaje propio, a partir de sus diferentes estéticas, mediante el uso de múltiples recursos cinematográficos?, este artículo recoge el estudio sobre la construcción estilística en el cine de ficción, en el marco de las representaciones de la violencia. Para ello se propone analizar los diferentes recursos estilísticos y el papel de la música en las secuencias de violencia coreográfica por medio del análisis de casos de la tradición textual. Con el pre-texto de develar las estrategias que provocan un efecto en la sensibilidad de los espectadores del cine de ficción, se hace un recorrido analítico por alrededor de 40 filmes para develar una estética de la violencia.

Palabras clave: Cine de ficción; Coreografía; Representaciones cinematográficas; Violencia; Estética; Estilística; Poética.

Introducción

El estudio sistemático de la representación de la violencia en el cine de ficción es un terreno de la investigación muy intenso en otras lenguas (especialmente en inglés y francés), pero con escaso o nulo desarrollo en la región hispanoamericana. En este trabajo se presenta un modelo para el

¹ Doctor en Literatura Hispánica del Colegio de México. Profesor Titular en el Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Ciudad de México. Docente de la Línea de Teoría y Análisis Cinematográfico en el Doctorado en Humanidades. Profesor en New York University. Presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (Sepancine). Escritor de 19 libros como autor individual, 18 antologías literarias y 17 libros colectivos. Integrante de la Academia Mexicana de Ciencias y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Más información: www.wikipedia.org/www.academia.edu/www.comunicacionlenguajesycultura.xoc.uam.mx. Correo electrónico: zavala38@hotmail.com



estudio de la evolución estilística en la construcción de la violencia en el cine de ficción, y se señalan algunos casos paradigmáticos de la tradición textual, reconociendo así la especificidad de estas estrategias en algunas secuencias canónicas.

Al aproximarnos al terreno de los estudios sobre la representación de la violencia en el cine es necesario empezar por definir a la *Estética del Cine* como el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores. A partir de esta definición, la *Estética de la Violencia* (en el cine) puede ser definida como el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores al construir mecanismos de representación de la violencia.

En este terreno están en juego diversos problemas de ética, estética y recepción. En el modelo presentado en este trabajo se articulan estos componentes, y se propone la función que cumple la música en las secuencias de violencia coreográfica en el cine de ficción.

El gradiente de amplitud estilística

Conviene iniciar esta discusión señalando una diferencia crucial en los estudios sobre el lenguaje audiovisual. Al observar las líneas dominantes en la tradición anglosajona y en la tradición continental, que son las que han dominado los estudios de la teoría y la historia del cine, se puede señalar que la segunda de estas tradiciones (la continental) está dominada por las ciencias sociales, la semiótica y la narratología, desde cuyo prisma se estudian los problemas de representación audiovisual de la violencia. Aquí es necesario señalar que ésta ha sido la tradición que ha tenido más peso en Hispanoamérica, por influencia de las traducciones hechas en España a partir de los estudios realizados en Italia, Alemania y Francia. Por esta razón, de carácter editorial, esta tendencia no tiene el mismo peso en los estudios sobre cine que se realizan en Brasil.

Por su parte, la tradición de los estudios anglosajones muestra una vocación hacia el trabajo de carácter didáctico, propio de las humanidades, y hacia el método inductivo, estructurado a partir de estudio de casos. En esta tradición se enfatiza la articulación entre la ética y la estética, así como la dimensión política implícita en las formas de representación.

En su trabajo sobre la representación de la violencia en el cine, Stephen Prince (2003, p. 4) propone estudiar la correlación entre la *duración* del acto violento sobre la pantalla y su *gradación* (que puede oscilar entre un simple



golpe y la muerte). Con ello se logra articular el grado de violencia y las *estrategias estilísticas* de representación del acto físico. A esta correlación este autor propone llamarla el *gradiente de amplitud estilística*.

En lo que sigue propongo distinguir tres estrategias de articulación entre la experiencia estética del espectador y el contenido ideológico en la representación de la violencia en el cine de ficción:

1. La *violencia funcional*, propia del cine de géneros (del melodrama familiarista a la ciencia ficción), donde existe una justificación narrativa para su presencia, es decir, donde la violencia responde a una lógica causal; este tipo de violencia fue el dominante desde la posguerra hasta mediados de los años sesenta, y se distingue por una *baja amplitud estilística*.
2. La *ultraviolencia espectacular*, característica del cine de autor, como una forma de llamar la atención con recursos formales hacia la naturaleza propiamente representacional de la violencia en el cine de ficción; este tipo de violencia se inicia en los años 60, y tiene una *alta amplitud estilística*.
3. La *hiperviolencia irónica*, específica del cine posmoderno, como un rasgo estilístico de carácter autorreferencial, dominante en los primeros años del nuevo siglo, con una *amplitud estilística variable*.

La violencia funcional presupone un gradiente relativamente bajo de espectacularidad (Howard Hawks [1896-1977], David Wark Griffith [1875-1948], Jean Renoir [1894-1979], Billy Wilder [1906-2002]), mientras la ultraviolencia significa un alto grado de espectacularidad y una tendencia a “romantizar” la violencia (Alfred Hitchcock [1899-1980], Sam Peckinpah [1925-1984], Arthur Penn [1922-2010]), a pesar de contar con una fuerte intención caucional y una tendencia a la moralización. Por su parte, la construcción estética del cine posmoderno genera diversas paradojas de carácter ético, pues en una misma película se utilizan estrategias radicalmente diversas entre sí, lo cual produce respuestas muy diversas y hasta contradictorias en sus espectadores (Quentin Tarantino, Oliver Stone, Michael Haneke), explorando las posibilidades de la ironía, la metaficción, la intertextualidad y diversas formas de traducción intersemiótica.

Veamos con más detenimiento cada una de estas estrategias de representación de la violencia en el cine de ficción.



Violencia en el cine clásico. Una poética de la sustitución

En el llamado cine clásico domina lo que puede ser denominado como una Poética de la Sustitución (Prince, 2003, p. 9), es decir, un sistema de representación en el que la violencia explícita casi nunca aparece en la pantalla. Esta tradición coincide, por cierto, con la tradición del teatro antiguo, ya sea griego, chino o japonés, así como con el teatro brechtiano. En lugar de presentar gráficamente la violencia física se construye un sistema de metáforas (Gómez-Tarin, 2010, p. 146).

A partir de esta tipología paradigmática es posible reconocer una serie de estrategias de narrativización propias del cine clásico, como la *funcionalidad narrativa* (toda violencia cumple una función en la estructura narrativa), una *justificación causal* (la violencia como castigo moral), una *lógica agonística* (de tal manera que hay un enfrentamiento del bien contra el mal) y una *racionalidad genológica* (propia de la verosimilitud que distingue a cada género cinematográfico) (Kendrick, 2009).

Además, en la misma Poética de la Sustitución se construye un sistema de estrategias estéticas que incluyen recursos como el *desplazamiento espacial* (es decir, la presencia de la violencia fuera de cuadro), un *desplazamiento*

metonímico (mostrar un objeto que representa a la violencia en lugar de mostrar un acto violento), una *emblemática de la sustitución* (violencia recibida por los objetos en lugar de ser recibida por el cuerpo) y un cierre de secuencia seguido por un *paréntesis emocional* (lo cual ofrece al espectador un momento para recuperarse de la secuencia violenta).

Encontramos estos recursos en diversos ejemplos canónicos en el cine clásico, como es el caso de la secuencia inicial de *M* (Fritz Lang, 1932), donde la pequeña Elsie sale de la escuela y es secuestrada por un asesino serial; la secuencia de *Double Indemnity*



Figura 1. *M* de Fritz Lang (1932)



(Billy Wilder, 1944), donde el amante de la protagonista estrangula al esposo; la secuencia de *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), donde la pareja de novios descubre la existencia del cuerpo descuartizado de la esposa del vecino al cual observan desde su ventana o la secuencia inicial de *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955), donde un conductor anónimo, después de coquetear con una atractiva desconocida a la que encuentra deambulando a media noche por la carretera, descubre con incredulidad cómo ella ha sido torturada hasta la muerte por conocer el secreto de la bomba atómica. En todos estos casos, el acto violento (que lleva a la muerte) es eliminado de la pantalla y es sustituido por un sistema de metáforas visuales y sonoras.



Figura 2. *Rear Window* de Alfred Hitchcock (1954)

Muchas de estas estrategias son evidentes también en el cine mexicano, donde el melodrama clásico ofrece numerosos ejemplos de esta poética de la sustitución. Tan solo es necesario mencionar casos paradigmáticos como el incendio trágico en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948), el linchamiento nocturno en la secuencia final de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) o las noticias que llegan desde el exterior en uno de los edificios de Tlatelolco durante la fatídica noche del 2 de octubre de 1968 en *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

En el cine iberoamericano la representación de la violencia cumple una función crucial en terrenos estratégicos de la *reconstrucción histórica*, la *alegoría política* y el *melodrama clásico*, lo cual amerita un estudio por separado.



En síntesis, en el cine clásico y la literatura decimonónica, lo que está en juego son mecanismos para *invisibilizar lo que es visible*, de tal manera que se construye una representación de la violencia que invita al lector o espectador a imaginar aquello que ya conoce, lo cual parece intensificar su valor dramático, como ocurre en el melodrama mexicano de los años 40, en el cine policiaco de enigma o en las narraciones sobre la patología social (narcotráfico, secuestros, violación, etcétera).

Ultraviolencia en el cine moderno. Una estética de la ambigüedad moral

En el cine moderno, especialmente el que empezó a dominar la narrativa del cine de ficción a partir de la década de 1960, es frecuente encontrar una tendencia a la explicitación de los actos violentos en pantalla, acompañada por una ambigüedad moral que se deriva de considerar a la violencia como parte de un circuito irresoluble, es decir, al proceso en el que se trata de contrarrestar a la violencia con más violencia. Véase, por ejemplo, el reciente cine mexicano sobre narcoviolenencia, como *El infierno* (Luis Estrada, 2010).



Figura 3. *El infierno* de Luis Estrada (2010).

En esta tradición, la violencia explícita aparece inicialmente como una *ruptura* del orden social, seguida poco después por otra oleada de violencia, justificada por ser una posible forma de *restablecimiento* del orden social. Este circuito irresoluble está acompañado por una *mitologización* de los agentes de la violencia, que se manifiesta en el empleo de recursos estilísticos (cámara lenta, tendencia al empleo de zoom in, congelamiento de la imagen, multiplicación del número de cámaras disponibles para filmar una misma escena, adopción de la perspectiva de los agentes de la violencia y creación de un tema musical que rebasa la historia específica para con-



vertirse en un éxito extracinematográfico), todo lo cual es seguido por un *final moralizante*, que parece contrarrestar la romantización de los héroes marginales.

El mismo Stephen Prince (2003) señala algunos rasgos específicos de este tipo de cine, como la *gratuidad de los actos violentos* (en oposición a la necesidad característica del estilo clásico) y una *metaforización del campo de batalla* (que puede ser el ámbito urbano de los gánsteres, el espacio rural de los héroes populares o el cuadrilátero de un boxeador masoquista).



Figura 4. *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960).

Entre las secuencias canónicas que son características de este tipo de cine se encuentran, por supuesto, la famosa secuencia de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), donde se comete el crimen en la regadera (véase, Skerry, 2009); la secuencia inicial de *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961) donde vemos a un perro callejero paseando con un muñón en el hocico; la secuencia final de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) donde la pareja de ladrones muere en una emboscada de la policía rural; la secuencia de los créditos iniciales en *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) donde vemos a un grupo de niños torturar a un escorpión devorado por un grupo de hormigas gigantes; la secuencia de *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971) donde presenciamos una violación múltiple a la esposa del profesor de matemáticas de



un pequeño pueblo sureño o la terrible secuencia de *The Godfather II* (F. F. Coppola, 1974) donde el hombre despierta descubriendo la cabeza de su caballo favorito colocado en su propia cama. Un importante antecedente de la ultraviolencia coreográfica lo encontramos en *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa, 1954).



Figura 5. *Yojimbo* de Akira Kurosawa (1961).

Estas formas de violencia explícita están acompañadas por ciertos rasgos estilísticos opuestos radicalmente a la tradición del cine clásico. Mencionemos, entre otros, una *ausencia de paréntesis emocional* (para el espectador), una *ausencia de código moral* (autarquía ética), una filosofía según la cual *el fin justifica los medios* (en oposición al sentido de justicia de los géneros clásicos), una *legitimación a través del humor* y una *purificación* de la violencia *a través de la tecnología*.

En síntesis, se trata de una espectacularización de la violencia al amplificar la intensidad física con una altísima amplitud estilística.

La ultraviolencia tiene un sentido moralmente ambiguo. Esta tendencia no sólo se presenta en el cine de géneros, que así resultan vehículos idóneos para proponer problemas de carácter moral, sino también en el cine documental y en la literatura testimonial. Lo que está en juego en estos casos es visibilizar lo invisible, produciendo diversas formas de denuncia. Aquí la violencia es gráfica, es decir, explícita, y está presentada con un exceso de significante, por lo que tiende a ser hiperbólica o incluso romantizada.

El resultado puede adoptar la forma de una espectacularización (*Bonnie and Clyde* y *The Wild Bunch* [Sam Peckinpah, 1969]) o el estupor (*Canoe* [Lozayo, 1976], *El castillo de la pureza* [Ripsteinl 1972]). Estos extremos llegan a propiciar, en distintos momentos, la indignación, el examen, la reflexión, el compromiso.



Hiperviolencia en el cine posmoderno. Variaciones en la amplitud estilística

Al estudiar las formas de representación de la violencia en el llamado cine posmoderno, especialmente el producido a partir de la década de 1980, es posible reconocer la presencia de diversas estrategias en las que hay una notable diversidad de la amplitud estilística. Al respecto se puede hablar de tres tendencias en esta tradición:

1. *Hiperviolencia como explotación.* Esta tendencia emplea la ironía como catalizador dramático. En este caso se puede hablar de *Alta Amplitud Estilística*, caracterizada por un prolongado tiempo en pantalla de la violencia física y un alto grado de explicitación, así como el empleo de los recursos propios del cine moderno (cámara lenta, multiplicación de las cámaras y los otros recursos señalados en el apartado anterior). Éste es el terreno de subgéneros del terror como *Splatter*, *Gore*, *Slasher*, *Torture* y *Porn*.
2. *Hiperviolencia como recurso artístico.* En este caso coexiste una estabilidad moral con la presencia de una *Amplitud Estilística Variable*, caracterizada por un empleo discrecional de los recursos del cine clásico y del cine moderno, precisamente como una forma característica de la estética posmoderna. Aquí encontramos el cine de directores tan prestigiosos como Quentin Tarantino, Brian de Palma, John Woo y Zhang Yimou.
3. *Hiperviolencia como provocación.* Aquí hay una clara intención de sensibilización dirigida al espectador como una forma de refuncionalizar irónicamente las estrategias propias del cine clásico, precisamente al emplear una *Baja Amplitud Estilística*. Ésta parece ser la tendencia más reciente (y la más reconocida por la crítica internacional), como en el caso de *No Country for Old Men* (Joel Coen, 2007) o *Funny Games* (Michel Haneke, 1997 y 2007). (Véase Reyes-Castañeda, 2009).

En todos los casos se trata de diversas estrategias de hiperbolización irónica en las que la violencia es presentada como un espectáculo dramático y cruel. Algunas secuencias canónicas de esta forma de violencia se encuentran en *Dressed to Kill* (Brian De Palma, 1980), donde somos testigos de una muerte en el elevador de un sofisticado edificio de departamentos; en *Terminator 2* (James Cameron, 1991), donde se elimina al enemigo al derretirlo en el mismo horno donde se fundirá el protector supremo del niño protagonista; en la secuencia inicial de *Natural Born Killers* (Oliver Stone,



Figura 6. *Terminator 2* de James Cameron (1991).

1994), donde los despreocupados parroquianos que toman una cerveza en el bar que está a un lado de la carretera son descuartizados al ritmo de una vieja rockola; en *Kill Bill 2* (Quentin Tarantino, 2004), donde la cabeza de un líder de los asesinos a sueldo rebota sobre la mesa al ser cercenada por la nueva líder oriental, y en *Amores perros* (González, 2000), donde el choque automovilístico toma al espectador por sorpresa, al emplear los recursos más efectivos de la publicidad digital.



Figura 7. *Natural Born Killers* de Oliver Stone (1994).

Es en este contexto donde encontramos una explosión del horror extremo y la presencia de un compromiso social en los superhéroes del mainstream (*Spider Man* [Raimi, 2001, 2004, 2007]; *Batman Begins* [Christopher Nolan, 2005]; *Superman Returns* [Brian Singer, 2006]; *Watchmen* [Zack Snyder, 2009]).

La hiperviolencia más reciente logra una especie de naturalización de la violencia precisamente al construir su propia verosimilitud, como una



forma de caricaturización que neutraliza la intensidad física al disminuir la amplitud estilística. Véase, por ejemplo, el batazo que recibe el soldado alemán en la escena de guerra de *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009).



Figura 8. *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino (2009).

En el cine posmoderno coexisten las estrategias propias del cine clásico y del moderno, es decir, presentar una realidad ficcional y representar una realidad histórica; visibilizar e invisibilizar; registrar y denunciar; oscilar entre lo explícito y lo implícito; reconstruir la memoria social y ofrecer una mirada nueva. De ahí que en este cine la amplitud estilística sea variable.

En este cine encontramos dos tendencias generales de espectacularización: banalizar la violencia extrema hasta volverla un objeto ajeno, neutralizando su virulencia (*Inglorious Basterds*, *El infierno*) o bien, producir un distanciamiento crítico frente a la violencia (*La vida es bella*, *Zoot Suit* [Valdez, 1981]) mostrándola como un fenómeno digno de ser estudiado, entendido y, sobre todo, mirado.

La música añade otra dimensión al universo moral, ya sea precisando o ambiguando el sentido de muchas de estas secuencias. Aquí conviene distinguir entre el empleo de música didáctica (de carácter genérico) y música irónica (de carácter lúdico) al acompañar las secuencias del cine ultravioleto o hiperviolento.

Así tenemos que *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992) o *Inglorious Basterds* (Tarantino, 2009), que pertenecen al cine hiperviolento, hacen un uso irónico de la música, a diferencia de *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), donde se emplea como fondo de carácter didáctico. Por su parte, en *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) la música es igualmente irónica para apoyar secuencias de naturaleza ultraviolenta, mientras que en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) y *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971) la música es clara-



mente didáctica para enfatizar el sentido dramático de las secuencias de ultraviolencia.

Uno de los casos en los que el empleo irónico de la música es más contundente es la secuencia de la violación masiva en *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971), donde un vals de Richard Strauss acompaña la acción y marca el ritmo de lo que se ha llamado la *violencia coreográfica*. Este tipo de coreografía será retomada, por ejemplo, en *Kill Bill 2* (Tarantino, 2004) y otras películas igualmente hiperviolentas de los años 90s, como *Doberman* (Kounen, 1997) o *The Usual Suspects* (Singer, 1995).

Así, tanto la ultraviolencia moderna como la hiperviolencia posmoderna pueden estar acompañadas por una música que cumple una función didáctica o por una música que cumple una función irónica.





Conclusiones

Al finalizar este recorrido por las distintas estrategias de representación de la violencia en el cine de ficción se puede llegar a algunas conclusiones de interés para la teoría, la historia y la metodología en el estudio de la violencia cinematográfica.

En primer lugar, la ubicuidad ideológica y la continua evolución de las estrategias de representación de la violencia en el cine de ficción, que permean todas las formas canónicas e hibridizadas de las diversas tradiciones genéricas, permiten hablar de la existencia de una *estética de la violencia*.

Por otra parte, la posibilidad de adoptar una tipología en las estrategias paradigmáticas de representación de la violencia lleva a reconocer la existencia de la violencia clásica, la ultraviolencia moderna y la hiperviolencia posmoderna.

Por último, la naturaleza misma de la violencia, como fenómeno social, obliga a establecer estrategias de análisis de naturaleza interdisciplinaria al estudiar la dimensión política en la estética de la violencia y considerar elementos cruciales de persuasión ideológica, como la banda sonora.

Referencias

- Castañeda, A. *Los diferentes usos de la hiperviolencia: ética y estética en el cine violento contemporáneo*. México D.F.: UAM – Xochimilco.
- Gómez-Tarín, F. J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Valencia: Shangrila.
- James, K. (2009). *Film Violence. History, Ideology, Genre*. Londres: Wallflower.
- Prince, S. (2003). *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930 – 1968*. Nueva Jersey: Rutgers State University.
- Reyes-Castañeda, A. (2009). *Los diferentes usos de la hiperviolencia: ética y estética en el cine violento contemporáneo* (Tesis de Comunicación). México: UAM – Xochimilco.
- Skerry, F. (2009). *Psycho in the shower. The History of Cinema's Most Famous Scene*. Nueva York: Continuum.
- Stephen, P. (2003). *Savage Cinema. Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austria: The University of Texas Press.



Filmografía

- Aldrich, R. (Director). Aldrich, R. (Productor). (1955). *Kiss Me Deadly* (*El beso mortal*). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: United Artists.
- Benigni, R. (Director). Ferri, E. & Braschi, G. (Productores). (1997). *La vida es bella*. [Cinta cinematográfica]. Italia: Melampo Cinematográfica.
- Cameron, J. (Director). Cameron, J. (Productor). (1991). *Terminator 2*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Carolco Pictures, et al.
- Cazals, F. (Director). Lozayo, R. & Chavira, A. (Productores). (1975). *Canoa*. [Cinta cinematográfica]. México: CONACINE / S.T.P.C.
- Coen, J. & Coen, E. (Directores). Coen, E.; Coen, J. & Rudin, S. (Productores). (2007). *No Country for Old Men* (*No es país para los viejos* [España], *Sin lugar para los débiles* [Hispanoamérica]). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax Films.
- Coppola, F. (Director). Coppola, F. (Productor). (1974). *The Godfather II* (*El Padrino II*). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Picture.
- De Palma, B. (Director). Litto, G. (Productor). (1980). *Dressed to Kill* (*Vestida para matar*). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Orion Pictures.
- Estrada, L. (Director). Estrada, L. (Productor). (2010). *El infierno*. [Cinta cinematográfica]. México: Bandidos Films, et al.
- Fernández, E. (Director). Fink, A. (Productor). (1943). *María Candelaria*. [Cinta cinematográfica]. México: Films Mundiales.
- Fons, J. (Director). Bonilla, H. & Trujillo, V. (Productores). (1989). *Rojo amanecer*. [Cinta cinematográfica]. México: Cinematográfica Sol.
- González, A. (Director). González, A. (Productor). (2000). *Amores perros*. [Cinta cinematográfica]. México: Altavista Films.
- Haneke, M. (Director). Heiduschka, V. (Productor). (1997). *Funny Games* (*Juegos divertidos* [España], *Horas de terror* [Argentina]). [Cinta cinematográfica]. Austria: Wega Film.
- Hitchcock, A. (Director). Hitchcock, A. (Productor). (1954). *Rear Window* (*La ventana indiscreta*). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Patron Inc.
- Hitchcock, A. (Director). Hitchcock, A. (Productor). (1960). *Psycho*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount, et al.
- Kounen, J. (Director). Névé, E.; e. al. (Productores). (1997). *Dobermann*. [Cinta cinematográfica]. Francia: La Chauve-Souris.
- Kubrick, S. (Director). Kubrick, S. (Productor). (1971). *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Reino Unido: Warner Bros. Pictures.



- Kurosawa, A. (Director). Kurosawa, A.; Kikushima, R. & Tanaka, T. (Productores). (1961). *Yojimbo*. [Cinta cinematográfica]. Japón: Kurosawa Production Co.
- Kurosawa, A. (Director). Motoki, S. (Productor). (1951). *Los siete samuráis*. [Cinta cinematográfica]. Japón: Toho.
- Lang, F. (Director). Nebenzal, S. (Productor). (1932). *M*. [Cinta cinematográfica]. Alemania: Nero-Film A.G.
- Nolan, C. (Director). Thomas, E.; Roven, Ch. & Franco, L. (Productores). (2005). *Batman Begins (Batman inicia)*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Reino Unido: Syncopy Films / Patalex III Productions / Legendary / Pictures.
- Peckinpah, S. (Director). Feldman, P. (Productor). (1969). *The Wild Bunch*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros / Seven Arts, Inc.
- Peckinpah, S. (Director). Melnick, D. (Productor). (1971). *Straw Dogs. (Los perros de paja)* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: ABC Pictures Corp / Talent Associates Films. Ltd. / Amerbroco Films, Ltd.
- Penn, A. (Director). Beatty, W. (Productor). (1967). *Bonnie and Clyde*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros / Seven Arts Pictures / Warren Beatty prod.
- Raimi, S. (Director). Raimi, S. (Productor). (2001). *Spider Man*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Ripstein, A. (Director). Ortíz, A. (Productora). (1972). *El castillo de la pureza*. [Cinta cinematográfica]. México: Estudios Churubusco Azteca /Paramount Pictures.
- Rodríguez, I. (Director). Rodríguez I. (Productor). (1948). *Nosotros los pobres* [Cinta cinematográfica]. México: Películas Rodríguez.
- Singer, B. (Director). Peters, J.; Lee, Ch. & Singer, B. (Productores). (2006). *Superman Returns (Superman. El regreso)* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Legendary Pictures.
- Singer, B. (Director). Singer, B. (Productor). (1995). *The Usual Suspects* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: PolyGram Filmed Entertainment.
- Snyder, Z. (Director). Levin, Ll. Gordon, L. & Snyder, D. (Productores). (2009). *Watchmen (Los vigilantes)* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Legendary Pictures.
- Stone, O. (Director). Hamsher, J.; Murphy, D. & Townsend, C. (Productores). (1994). *Natural Born Killers (Asesinos natos [España], Asesinos por matar [Iberoamérica])* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Regency Enterprises.
- Tarantino, Q. (Director). Bender, L. & Keitel, H. (Productores). (1992). *Reservoir Dogs*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: LIVE America.



- Tarantino, Q. (Director). Bender, L. (Productor). (1994). *Pulp Fiction* (*Tiempos violentos*). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax / Band Apart / Jersey Films.
- Tarantino, Q. (Director). Bender, L. (Productor). (2004). *Kill Bill 2*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax / Band Apart.
- Tarantino, Q. (Director). Bender, L. (Productor). (2009). *Inglorious Basterds* (*Bastardos sin Gloria*). [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Valdez, L. (Director). Burrell, P. (Productor). (1982). *Zoot Suit*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Wilder, B. (Director). Sistrom, J. & DeSylva, B. (Productores). (1944). *Double Indemnity*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Woo, J. (Director). Woo, J.; et al. (Productores). (2003). *Paycheck* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Davis Entertainment.