La violencia en el Cine: Cambios Éticos y Estéticos

Fernando Iturrate y Leticia González

La violencia está en la agenda informativa diaria como un ingrediente habitual. Se ha convertido, para amplios sectores del tercer mundo, en una forma de acción política. Además está presente en la vida cotidiana del llamado *Primer Mundo*, tanto en su expresión de delincuencia común como en otro tipo de desahogos, donde refleja la frustración social, la marginación o el desequilibrio personal. Los seres humanos somos seres emocionales y somos capaces también de *emocionarnos* viendo escenas en los medios audiovisuales.

Desde el punto de vista social, la emoción es el principal favorecedor del encuentro con *el otro*. Pero, esta conexión con *el otro* representada en las pantallas ¿es un verdadero *encuentro emocional*? Es posible que muchos lo nieguen, pero es evidente que el hombre es capaz de responder a las falsas emociones. Siglos de teatro, literatura y actualmente espacios audiovisuales, así lo demuestran.

El caso de la violencia es algo especial. Desde que surgió el cine y posteriormente la televisión, el hombre se ha acostumbrado a ver la violencia en todas sus facetas: unas basadas en la realidad, otras totalmente reales y otras ficticias. Los cambios narrativos (a través de la evolución del lenguaje audiovisual) y los cambios temáticos, como la ruptura de las leyes morales que vinculaban a los héroes de la pantalla y los prototipos de violencia lícita, se rompieron en la década de los sesenta. Surge, en ese momento, lo que se llamó la *ultraviolencia* en el cine. Algunos de los exponentes de esta forma de visualizar la violencia fueron Sam Peckinpah (con la revolución del lenguaje en su ya célebre *Grupo Salvaje*) y Stanley Kubrick (un año después de que entraran los setenta, con la cruda exposición de un mundo que hoy no nos parece tan lejano, en su mítica la *Naranja Mecánica*) Pero tampoco podemos olvidarnos de un personaje de moral ambigua que cambió radicalmente los aspectos éticos de los héroes de la pantalla y que respondía al nombre de *Bond, James Bond*[1].

En unos años sesenta de grandes cambios estructurales, políticos y culturales, resulta paradójico observar cómo aspectos como éstos, impulsores de un mayor bienestar social, hayan sido también los causantes de grandes injusticias y de la *inevitable* violencia antes mencionada. Es como si el ser humano, en apenas quince años, se hubiera olvidado de la etapa más sangrienta de nuestro siglo: la Segunda Guerra Mundial.

Durante esta época, la llamada Guerra Fría alcanzó su apogeo y el peligro de un posible ataque nuclear se incrementó sobre todo a raíz de la crisis de los misiles[2]. El espionaje entró en su etapa más cruda y los intercambios de espías descubiertos, así como el aumento de presupuestos destinados a la defensa de los estados (motivados por las traiciones desde el mismo interior de los servicios secretos), estuvieron a la orden del día[3].

En los Estados Unidos, se incrementaron los movimientos para la defensa de las minorías raciales y los derechos femeninos lograron un fuerte auge con la incorporación de la mujer al mercado laboral. Por su parte, los jóvenes se asociaron en diferentes movimientos culturales y pacifistas en busca de un mundo mejor. Mientras, en Europa, unos muchachos de apariencia desarraigada (The Beatles) revolucionaron el mundo de la música. Con sus canciones *a simple vista* banales, hicieron soñar a millones de jóvenes con el amor libre y la paz mundial. Ante esta revolución cultural, en Mayo del 68, se presagia un cambio radical en el concepto de vida del viejo continente. El cine, la literatura y en general las artes evolucionan haciendo de la década de los sesenta una de las más enriquecedoras de la historia. Sin embargo, a pesar de ello, en Oriente Medio se estaba fraguando una espiral de violencia y en Vietnam ya se hablaba de guerra. Todo un mundo de esperanza se veía truncado al tener que afrontar una de sus etapas más violentas. La televisión, que estaba en nueve de cada diez hogares americanos, se convierte entonces en protagonista y, por primera y última vez en la historia del siglo XX, el público en general puede contemplar una guerra transmitida en directo. Con toda la crudeza que esto implica, los informativos de las seis de la tarde, en los Estados Unidos, muestran escenas de una violencia hasta ahora inconcebibles como, por ejemplo, el disparo del jefe de policía sudvietnamita

Mguyen Van Ngnoc Loan a un sospechoso del Vietcong. También resultó terriblemente estremecedora la imagen televisiva de un monje budista quemándose a lo bonzo en pleno centro de Saigón o la de una niña corriendo abrasada tras ser bombardeada su aldea por aviones norteamericanos. Estos sucesos, realmente crueles y violentos, hubieran sido posiblemente censurados en la actualidad como, de hecho, lo han sido ciertas imágenes grabadas en directo, por las televisiones del todo el mundo, durante los atentados del 11 de septiembre de 2001. Aunque, desde luego, esto último no nos cogió por sorpresa porque ya unos cuantos años antes habíamos asistido al implacable golpe de la censura informativa. El 23 de febrero de 1990, el general Norman Schwarzkopf mostró al mundo unas imágenes *en directo* del primer ataque de las tropas aliadas en territorio Iraquí durante la llamada Guerra del Golfo. A diferencia de lo que sucedió treinta años atrás, no se pudo ver en nuestras pantallas ni un sólo muerto. La primera potencia mundial realizó con rotundo éxito su cometido: esta vez la opinión pública no contempló ninguna barbarie por televisión, de forma que los Estados Unidos se garantizaron, con la prohibición del constante flujo de imágenes violentas (lo contrario que durante la guerra del Sudeste Asiático), el no fomento de una batalla mediática contra sus intervenciones militares.

Los cambios éticos

El cine, fiel reflejo de la sociedad que le rodea, con el paso de los años, experimenta grandes cambios éticos y estéticos. Hoy en día, es difícil ver cualquier foro de debate en el que el mundo audiovisual no esté presente. Esta predominancia de lo mediático se acrecienta a la hora de abordar la excesiva carga violenta de las imágenes que ha hecho incluso que otras áreas de conocimiento, como la psicología, se interese por este fenómeno estudiándolo y dando las razones por las que nuestra sociedad ha experimentado en las últimas décadas una evolución hacia la violencia, a pesar del estado de bienestar que disfrutamos.

Posiblemente, la problemática está afianzada en tres puntos principales. Por un lado, en el hecho de que estamos ante una violencia *gratuita*. Por otro, en los símbolos que mostramos a nuestros jóvenes y, por

último, en las técnicas audiovisuales actuales que hacen de cualquier acontecimiento violento un perfecto y atractivo espectáculo. Es preciso recuperar, en este punto, la referencia anterior a la ética de los héroes porque, sin duda, los años sesenta alteraron notablemente el concepto moral de éstos. El asesinato a sangre fría realizado por James Bond, en 1962, marcó un antes y un después en cuanto al comportamiento heroico de los personajes cinematográficos, porque, a partir de entonces, prácticamente se generalizó esta actitud. Así, por ejemplo, un actor de las características de Clint Eastwood y dos realizadores, uno en Europa y otro en los EEUU, modificaron sustancialmente el rol primitivo de héroe. Los filmes del director Sergio Leone mostraron a un *salvador* cuyo comportamiento ético no se diferenciaba demasiado del de los villanos[4]. Desde el lado norteamericano, fue Don Siegel quien hizo a Eastwood moverse en la frágil línea que separa ambos lados de la ley en su polémica *Harry el sucio* (1971).

Si los años sesenta fueron los que quebrantaron las normas éticas por las que se regulaban los héroes de la pantalla, los setenta se encargaron de incrementar la violencia y escandalizar al público con el espectáculo de la sangre, la inmoralidad más absoluta y la inclusión de niños en estas tramas para provocar mayor pasión o animadversión.

La venganza siempre ha sido el motivo principal por el que los héroes audiovisuales ejercen su justicia particular. De hecho, en el comienzo de los años setenta, Kubrick mostró con su película *La naranja mecánica* (1972) la violencia desde los estamentos más altos de la sociedad, consiguiendo incluso provocar cierta empatía con un personaje tan detestable como el de Alex (Malcolm Mcdowell). En este largometraje, el gobierno ponía en práctica una violencia institucional a través de un método llamado *Ludovico*. Con él conseguían que los delincuentes rechazaran la violencia pero el problema radicaba en que el tratamiento no daba opción a la reinserción del individuo.

En España, la censura trató de evitar que estos comportamientos *inmorales* llegarán a nuestras salas de exhibición. Es por esto, por lo que Doc McCoy (Steve McQueen) en *La huida* (Sam Peckinpah, 1972) aparece, en el montaje español, apresado al final del filme con

una burda repetición de las imágenes iniciales de la película y una voz en *off* de resultado ridículo y decepcionante. Tanto esfuerzo se llevo a cabo tan sólo con el propósito de evitar que un personaje de conducta tan poco respetable escapara de la justicia con un tentador botín.

Estas antiguas actitudes de los héroes que, en aquellos momentos, despertaban un interés generalizado parecen haberse disipado con el paso de los años. En la actualidad, estos personajes famosos por sus hazañas actúan, en la pantalla, con la misma crueldad que los villanos a los que persiguen. Ley y orden son ahora solamente dos palabras que sirven para que los protagonistas de turno demuestren la inutilidad de ambos términos. Hoy en día, el término *Justicia* va de boca en boca en los papeles de los actores cuando, en realidad, el verdadero trasfondo de la cuestión es la venganza. Por ello, en el nuevo milenio, no es nada frecuente ver filmes como *Black rain* (Ridley Scott, 1989)[5], en el que el héroe interpretado por Michael Douglas muestra, al principio de la película, su arraigada inmoralidad para posteriormente arrepentirse de todo y retomar el camino correcto.

Mención aparte merece la incomprensible actitud de algunos malvados de turno que, una vez detenidos, provocan su propio asesinato al intentar huir de lo inevitable. *Arma letal* (Richard Donner, 1987), *La jungla de cristal* (John McTiernan, 1988), *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987) y *Asesinato en la casa blanca* (Dwight H. Little, 1997), son algunos de los cientos de largometrajes en los que los *villanos* son capturados y actúan con incongruencia, saltándose el instinto de supervivencia, a la vez que satisfacen las ansias de venganza de los protagonistas de la historia y espectadores de la misma.

En España, con la llegada de la democracia, no tardamos demasiado en ponernos a la misma altura que el resto de los países, en cuanto a la asimilación de la violencia en las pantallas cinematográficas y, por consiguiente, en la misma tesitura con respecto al comportamiento ético de los héroes. Antes de este momento histórico, ya habíamos visto, con cierta frecuencia, la aparición de niños en hechos violentos, con la salvedad de que, en la primera mitad de la década

de los sesenta, la muerte de un niño no sólo no se podía observar en pantalla sino que ni su mismo cadáver (transcurrido el acto despiadado) era visible posteriormente. Por ejemplo, en *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), la muerte de la familia del personaje interpretado por John Wayne se intuye por el cambio de expresión en el rostro del protagonista, encuadrado en un primer plano, y por la muñeca que recoge del suelo mientras contempla la matanza. Además, en aquella época, al mismo tiempo que era poco probable ver el cadáver de un niño tampoco era nada frecuente encontrarse en pantalla con el de una mujer.

Con la llegada de Sergio Leone, la muerte de los menores se hizo más explícita. En *La muerte tenía un precio*, Indio (Gian María Volonté) le recuerda a un hombre que le traicionó los dos años que se pasó en la cárcel mientras contempla al hijo de éste que, en brazos de su madre, no paraba de llorar. Dos disparos fuera de cuadro evidencian que tanto el niño como su madre han sido ejecutados. Por otro lado, en *Hasta que llegó su hora*, una adolescente que es asesinada por Henry Fonda y sus secuaces, cae repentinamente en un plano general sin que apenas tengamos tiempo de percibir que ha sido consecuencia de un disparo. Una vez madre, padre y hermanos mayores han sido asesinados, la banda de malvados se encuentra de pie enfrente de un niño, el más pequeño de la familia asesinada. A continuación, un primer plano de Henry Fonda revela completamente cuáles van a ser sus intenciones. En secuencias posteriores, una fila de cadáveres, entre los que encuentra el menor, confirma nuestras sospechas.

Pero fue probablemente John Carpenter el primer director que mostró, en toda su crudeza, la ejecución de una inocente niña, en pantalla, de forma inexorablemente explícita, en el filme *Asalto a la comisaría del distrito 13* (1976)[6]. Este hecho impactante, que durante algunos años los realizadores trataron de obviar, es hoy sumamente frecuente como mostraron Steven Spielberg y Roman Polanski en dos filmes de idéntica temática: *La lista de Schindler* (1993) y *El pianista* (2002). Pero si estas obras ya sobrecogían por esa inocencia pura truncada por la maldad de los mayores, el trabajo de Irvin Kershner (*Robocop 2*, 1990) sobrepasó el límite de resistencia del público con un niño psicópata asesino, que traficaba en drogas, cuya

muerte (después de semejante vida corrupta) no provocó la más mínima lágrima.

Tal y como apuntan Esteban Torres, Elena Conde y Cristina Ruiz[7], "fue en los años ochenta donde se ha observado un incremento de las imágenes violentas en la pantalla como reclamo para la audiencia. La violencia, tradicionalmente utilizada por el género cinematográfico, se ha extendido a los diferentes géneros televisivos. Las segundas versiones de muchas películas intensifican su carga violenta, incrementando el número de actos agresivos o haciendo la violencia más explícita". Este planteamiento se confirma con la aparición de un nuevo héroe llamado *Mad Max* (George Miller, 1979)[8], que incrementó la violencia hasta límites insospechados. Curiosamente, la campaña promocional del filme advertía de la crudeza de las imágenes, una llamada de atención que, en la actualidad, resultaría ridícula. Pese a todo, este largometraje dio una vuelta de tuerca más al prototipo de héroe colocándolo, esta vez, en un mundo apocalíptico y sediento de venganza, tras contemplar la muerte de su mejor amigo y de su familia, en manos de una banda de moteros. La aparición de un cuerpo calcinado provocó que muchos espectadores retiraran la vista de la pantalla pero, en el caso de la muerte de la mujer y el hijo del protagonista, Miller no fue tan duro como años antes lo había sido Carpenter: sólo se aprecia la caída de un muñeco en la carretera al paso de los motoristas que atropellaban a las infelices víctimas. La segunda parte de la saga *Mad Max* (George Miller, 1981), rebasando la crudeza de su predecesora, plasmó una sociedad en la que la gasolina era el recurso más preciado por los supervivientes de un mundo devastado y gobernado por bandas sin escrúpulos que ejercían su particular ley con el poder de la fuerza.

Sin embargo, nadie consiguió llamar tanto la atención ni provocó tanto a la industria cinematográfica, al público y a la crítica como Tobe Hooper con su *Matanza de Texas* (1974). Perteneciente hoy en día al llamado *Cult Movie*, se trata de una cinta cuyo guión parece estar completamente ausente: es, a simple vista, una mera improvisación. La sangre, el descuartizamiento de las víctimas, la angustia ante la muerte inevitable y la inclusión de herramientas de trabajo (sierras eléctricas, martillos, hoces, etc.) como armas homicidas, anticipaban el sadismo de un filme que, debido a la

precariedad de sus medios y a la carencia de actores profesionales, estaba condenado al fracaso. Paradójicamente, el citado trabajo es considerado hoy como una pieza *imprescindible* del posterior cine de terror de los 80.

Tres años después de *La Matanza de Texas*, Carpenter proyectó una película de bajo presupuesto que tardó muy poco en recuperar la ridícula inversión inicial y en convertirse en un auténtico filme de culto. *La Noche de Hallowen* (1978) fue la primera de una serie, con componente sobrenatural, que podía haber sido una simple sucesión de crímenes llevados a cabo por un mismo psicópata. Este filme fue el que puso de moda a los adolescentes (*muertos potenciales*), en lugares cerrados y solitarios, con fervientes impulsos sexuales frenados bruscamente por la aparición de un ser que llegaba a convertir la escena en un carnaval de vísceras[9].

Después de esto, la sangre siguió brotando con Sean S. Cunningham y su *Viernes trece* (1980)[10] y, unos años más tarde, Wes Graven hacía lo propio con *Pesadilla en Elm Street* (1984)[11]. En definitiva: violencia a raudales que con la aparición de las cadenas privadas de televisión impregnaron los hogares de todos los españoles en horas nada propicias.

En un reciente análisis realizado sobre la violencia vista en los hogares americanos, con un muestreo de 8.000 horas de emisión televisiva, se concluyó que un 60% de los programas emitidos tienen escenas violentas. Además el citado estudio recoge que un 40% de estos actos los realizan los denominados personajes *buenos* y que un 40% de los actos que realizan los malos no reciben castigo. Por otro lado, apenas un 25% de los personajes que comete actos violentos tiene remordimientos.

En España[12], el espectáculo que ofertan los diferentes medios audiovisuales no difiere enormemente de lo expuesto[13]. Si hubiéramos realizado este muestreo antes de la década de los sesenta, sin lugar a dudas, el resultado hubiera variado sustancialmente.

Los cambios estéticos

A principios de los años noventa, los avances tecnológicos y, dentro de ellos, la digitalización de las imágenes, abrieron un enorme abanico de posibilidades creativas para los directores cinematográficos. Estas variaciones fomentaron la violencia fílmica convirtiendo a los recursos estéticos en los mejores aliados para el lucimiento de ésta y la consiguiente captación de espectadores.

En el campo de la estética, Sam Peckinpah revolucionó el mundo audiovisual, con su filme *Grupo salvaje* (1969), innovando dentro del propio lenguaje con sus escenas paralelas y unos solapados tanto visuales como auditivos. El realizador norteamericano, gracias a las cámaras de alta velocidad, pudo *jugar con el tiempo*: mientras ralentizaba la acción, mostraba otros espacios de la misma escena. Además supo plasmar, con gran originalidad, los pensamientos de los protagonistas de sus películas anteponiendo el sonido de la siguiente secuencia[14]. Nunca antes pudo contemplarse, con tanta claridad, como el impacto de una bala hacía brotar la sangre a borbotones, con tal nitidez, que parecía salpicar la pantalla. Tampoco jamás un disparo levantó por los aires a un actor para luego dejarlo caer lentamente, simulando más un paso de ballet que un acto violento. Un hermosísimo espectáculo visual a favor de la barbarie.

Asimismo, Peckinpah, visionario del futuro de la violencia en los medios, en la mayoría de sus trabajos, introducía a los niños como testigos de la crueldad y, posteriormente, como imitadores de ella en sus juegos.

También en 1969, Peter Hunt realiza *Al servicio secreto de su majestad*, la sexta película de la serie James Bond. Este director, técnicamente correcto, pero sin el talento innovador de Peckinpah, coquetea con la violencia suprimiendo del montaje definitivo del filme los movimientos que inician cualquier acción. De esta forma, se aprecian los golpes que reciben los personajes sin observar su punto de partida.

Otro hábil artesano, Walter Hill (discípulo de Peckinpah) se adueñó de ambas técnicas diseñando algunas escenas de acción memorables como el asalto al banco en el largometraje *Forajidos de leyenda* (1980). En esta película, el espectáculo visual se confecciona en

el momento en el que una cámara lenta, acompañada de sonidos distorsionados, advierte de la llegada del impacto de las balas. La ralentización del sonido, ya sea en la respiración de los protagonistas en primerísimo plano o en el relinchar de los caballos al caer al suelo, convierten a Hill en un gran imitador de su predecesor pero sólo en eso.

Otros realizadores, como Brian De Palma, siguieron el mismo rastro en filmes como *Carrie* (1976) o *La furia* (1978). En el primero de ellos, a diferencia de los otros directores, De Palma lograba el esplendor estético con la ayuda de la cámara lenta sólo antes de que se produzca la acción para, a continuación, dejar que la barbarie brote por sí sola dividiendo la pantalla en múltiples planos.

John Woo, por su parte, a pesar de los aciertos que obtuvo en su etapa en Hong Kong, no fue capaz de darle sentido a ese despliegue de imágenes con el que descargó una violencia inusitada. Por desgracia, hoy en día, la mayoría de las películas de acción ni siquiera buscan esa supuesta belleza visual. En su lugar, los trabajos del género se reducen a una mera repetición de golpes recogidos desde diferentes ángulos.

La aparición de los escenarios virtuales de la mano de la tecnología digital[15] aumentó las posibilidades estéticas del llamado cine de acción. *The Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999)[16] es una buena muestra de ello. La cinta, con un guión bien estructurado y una puesta en escena envidiable, desde la primera secuencia, nos sumerge en un mundo frenético en donde los actores realizan movimientos *imposibles*. Gracias al llamado efecto *bullit time* (tiempo balístico), que "permite mezclar dos velocidades de grabación distinta en un mismo plano, con el fin de detener la acción en una sección concreta, permitiendo que el resto se mueva a ritmo normal"[17], los hermanos Wachowski revolucionaron el género. Las escenas de acción y violencia cobran tanto protagonismo que pasan a ser funcionales, en lugar de estar al servicio de la historia. Debido a su peculiaridad, la estética de Matrix ha sido parodiada en múltiples ocasiones, tanto en el cine como en la televisión.

En resumen, en la mayoría de las ocasiones, Hollywood ha utilizado la alta tecnología para resaltar las escenas de acción buscando la máxima espectacularidad aunque esto pueda ir de detrimento de la historia. La violencia, *le pese a quien a quien le pese*, resulta atractiva sobre todo para los jóvenes. La mayoría de nosotros, cuando éramos niños, soñábamos con ser Shane (Alan Ladd) en *Raíces Profundas* (George Stevens, 1953), un pistolero en busca de redención y, al igual que el menor de la película, sentíamos más admiración por Shane que por el padre del chico, un campesino valiente que hace lo imposible por mantener la paz en el valle. Éste es tan sólo un ejemplo de la inevitable empatía que sienten los seres humanos por los personajes violentos. Una atracción por la barbarie, cruel y despiadada que, sin duda, forma parte de nuestras vidas. El cine y la televisión, el espejo en el que el hombre se mira, no podían permanecer ajenos a esta *maldad por naturaleza*.

---

[1] *Doctor No* (Terence Young, 1962) El profesor Dent (Anthony Dawson) trata de matar a Bond en dos ocasiones pero éste le tiende una trampa y, sin darle una oportunidad para que se defienda, lo ejecuta, rematándolo en el suelo. Con esta escena, el superagente secreto quebrantó los principios éticos y morales de los hasta entonces héroes de la pantalla.

[2] Este hecho se puede contemplar en el filme *Trece días* (Roger Donaldson, 2001)

[3] En los años sesenta, el agente Harry Palmer (Michael Caine) fue el prototipo de agente secreto occidental: un hombre capaz de desbaratar y descubrir los entramados más peligrosos de los servicios secretos (*The Ipcress*, Sidney J. Furie, 1965; *Funeral en Berlín*, Guy Hamilton, 1966; *Un cerebro de un billón de dólares*, Ken Russell, 1967)

[4] *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964); *La muerte tenía un precio* (Sergio Leone, 1965); *El bueno, el feo, el malo* (Sergio Leone, 1966); *Hasta que llegó su hora* (Sergio Leone, 1968)
Los héroes de todos estos filmes tienen una moral ambigua. El realizador de estas películas tomó buena nota de lo acontecido con James Bond en 1962 y exageró, caricaturizando aún más si se puede, el comportamiento poco ético y prácticamente indestructible de sus héroes.

[5] En este largometraje, Michael Douglas es un agente de policía que tiene que acudir a un juicio porque es acusado de quedarse con dinero procedente del narcotráfico. La presión familiar es una de las causas que le han llevado a cometer este hecho delictivo y la otra es que su mejor amigo (Andy García) es asesinado en Japón por un delincuente que se les ha escapado al ser extraditado de los EEUU a Japón. Todo hace presagiar un final dramático pero finalmente el policía, no sólo se arrepiente de su comportamiento

sino que vuelve al imperio de la ley y el orden, entregando al delincuente a la justicia en lugar de llevar a cabo su venganza cuando tuvo oportunidad de hacerlo.

[6] Un grupo de personas, entre las que se encuentra el padre de la niña asesinada, se refugian en una comisaría mientras tratan de resistir el asalto de una gran banda callejera con ausencia de cualquier matiz personal. A excepción del acto bárbaro relacionado con la niña, la película guarda un cierto parecido con *Río bravo* (Howard Hawks, 1959) y *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968). Se trata de personajes encerrados y rodeados de gran hostilidad.

[7] Desarrollo humano en la sociedad audiovisual. Alianza Editorial. Madrid, 2002.

[8] Esta película dio lugar a dos secuelas más y a una serie de filmes ultraviolentos en los que los héroes eran tanto o más bárbaros que los propios malvados. La visión de un planeta arrasado y la supervivencia a través de héroes solitarios, fueron una constante.

[9] Siete películas más han narrado las *aventuras* de este asesino en serie que, en el primer filme, fue interpretado por Nick Castle y que con una inversión de 320.000 dólares obtuvo, en su primer año de exhibición, 19,5 millones de dólares.

[10] Cunningham fue productor del director Wes Graven en el filme sangriento de la misma década "La ultima casa a la izquierda". *Viernes trece* ha tenido, hasta la fecha, nueve secuelas y todas se caracterizan por lo mismo: una violencia sin límites mezclada con jóvenes alocados con grandes apetitos sexuales.

[11] De momento, cuenta con seis secuelas.

[12] El filme de Sidney Lumet *Network* (1976) se adelantó a su época mostrando el mundo de la televisión tal cual lo concebimos ahora: enseñando en los *reality shows* lo peor que hay en nosotros.

[13] Esteban Torres, Elena Conde y Cristina Ruiz. Desarrollo humano en la sociedad audiovisual, *Violencia simbólica y violencia real.* Alianza Editorial. Madrid, 2002.

[14] En su interesante *La huida*, fue capaz de contar toda una historia jugando con esta técnica en los cinco primeros minutos del filme.

[15] Un buen ejemplo de la era digital es *Parque Jurásico* (*Steven Spielberg*, 1993).

[16] Esta película forma parte del llamado cine *ciberpunk*, en el que la invasión del cuerpo por injertos, virus y prótesis es una constante.

[17] Entrevista realizada por Joseph Parera a Larry y Andy Wachowski. Revista Dirigido Por. Nº 279. Pág. 24.

Bibliografía

BLACK, Gregory D. Hollywood censurado. Cambridge University Press. Madrid, 1999.

BOU, Núria y PÉREZ, Xavier. El tiempo del héroe. Paidós Comunicación. Barcelona, 2000.

MONGIN, Oliver. Violencia y cine contemporáneo. Paidós Comunicación. Barcelona, 1999.

TORRES, Esteban; CONDE, Elena y RUIZ, Cristina. Desarrollo humano en la sociedad audiovisual. Alianza Editorial. Madrid, 2002.