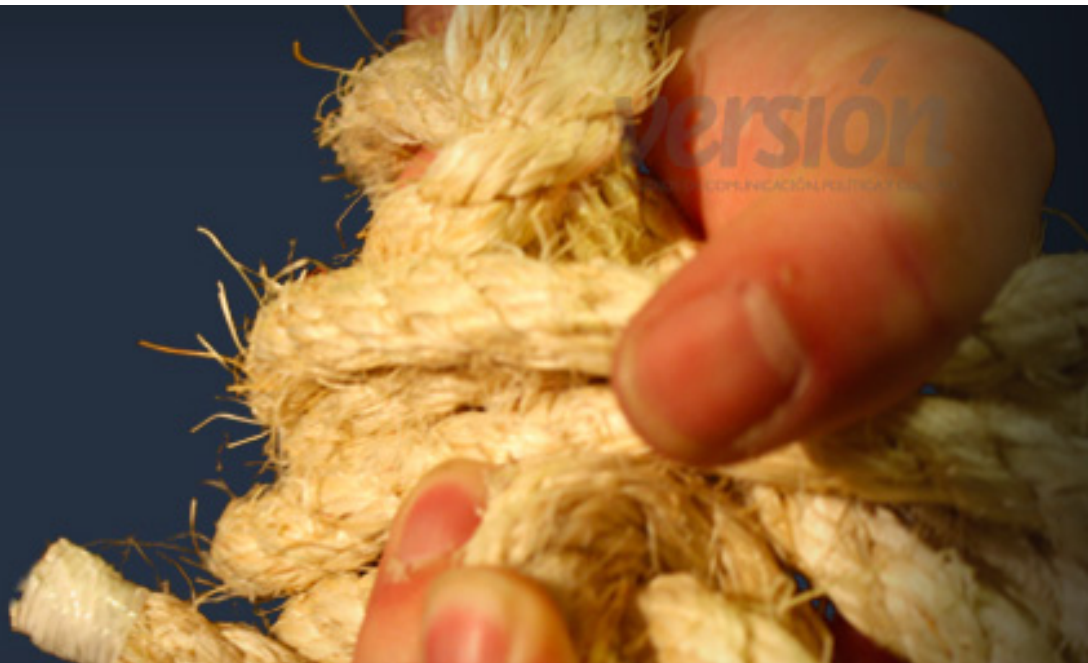


# OTRAS VERSIONES



**La representación de la violencia física en el cine de ficción**

*Lauro Zavala*

# LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA FÍSICA EN EL CINE DE FICCIÓN

*Lauro Zavala\**

Aquí se presenta un modelo para estudiar la evolución estilística en la representación de la violencia física en el cine de ficción. Para ello se emplea el término de *amplitud estilística*, creado por Stephen Prince, que se refiere a la combinación de dos factores: la duración del acto violento en pantalla y el empleo de recursos como cámara lenta, multiplicación de cámaras, música dramática y puesta en escena coreográfica. Prince distingue la violencia en el cine clásico (implícita y con baja amplitud estilística) y la ultraviolencia en el cine moderno (explícita y con alta amplitud estilística). Aquí yo propongo estudiar la hiperviolencia en el cine posmoderno (irónica y con amplitud estilística variable). En el cine clásico se invisibiliza lo invisible recurriendo a la funcionalidad narrativa, la justificación causal, la lógica agonística y la racionalidad genológica. En el cine moderno se visibiliza lo invisible con la gratuidad del acto violento y una mitologización del relato. Y en el cine posmoderno se lleva al espectador a la banalización o a un distanciamiento crítico frente al acto violento.

**PALABRAS CLAVE:** cine, amplitud estilística, violencia, ultraviolencia, hiperviolencia.

Here I present a model for studying the evolution of filmic style in the representation of physical violence in fiction film. I use the concept of *stylistic width*, created by Stephen Prince, which refers to the combination of length of the physical action on screen, and technical resources such as slow motion, multicameras, dramatic musical background, and choreographic mise-en-scene. Following Prince, there is a distinction between violence in classic film (implicit, with low stylistic width, where the visible becomes invisible by means of narrative functionality, causal justification, agonistic logics, and generic rationale), and ultraviolence in modern film (explicit, with high stylistic width, where the invisible becomes visible by means of gratuitousness and mythologization). Here I point to the existence of hyperviolence in postmodern film, which is

---

\* Departamento de Investigación y Comunicación. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco [zavala@correo.xoc.uam.mx].

ironical, with variable stylistic width, and where the viewer is driven either to banalization of violence through spectacularity or to becoming critically distant from violence.

KEY WORDS: film, stylistic width, violence, ultraviolence, hyperviolence.

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 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 planteado se articulan dichos 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

En las teorías modernas del cine, es decir, las producidas a partir de la década de 1960, se ha cuestionado la idea de que el cine *representa* la realidad. En su lugar se ha utilizado el concepto de *construcción* de una realidad audiovisual.

Conviene iniciar esta discusión señalando una diferencia crucial en los estudios sobre el lenguaje audiovisual. Al observar las líneas preponderantes 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.

Cabe destacar que la tradición continental ha sido la de mayor peso en Hispanoamérica debido

a la influencia de las traducciones hechas en España a partir de los estudios realizados en Italia, Alemania y Francia. Es decir, es de carácter editorial la razón por la cual 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 del 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.

Con base en el modelo de Stephen Prince (2003), en el que se propone estudiar la correlación entre la presentación del acto violento sobre la pantalla y su *duración y gradación* (que puede oscilar entre un simple golpe y la muerte), estudiaré la articulación entre el grado de violencia y las *estrategias estilísticas* de representación del acto físico. Correlación que dicho autor propone llamar *el gradiente de amplitud estilística*.

En la articulación entre la experiencia estética y la dimensión ideológica en el cine contemporáneo de ficción es posible distinguir tres estrategias de representación:

- *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 dominó desde la posguerra hasta mediados de la década de 1960 y se distingue por una *baja amplitud estilística*.
- *La ultraviolencia espectacular*, característica del cine de autor, una manera 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 la década de 1960 y tiene una *alta amplitud estilística*.
- *La hiperviolencia irónica*, específica del cine posmoderno, como un rasgo estilístico de carácter autorreferencial, domina en los primeros años del siglo XXI, con una *amplitud estilística variable*.

La violencia funcional presupone un gradiente relativamente bajo de espectacularidad (Howard Hawks, David W. Griffith, Jean Renoir, Billy Wilder), mientras la ultraviolencia significa un alto grado de espectacularidad y una tendencia a “romantizar” la violencia (Alfred Hitchcock, Sam Peckinpah, Arthur Penn), a pesar de contar con un fuerte propósito de caución 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), 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, 2010).

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* (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.

Muchas de estas estrategias también son evidentes en el cine mexicano, el melodrama clásico ofrece numerosos ejemplos de poética de la sustitución, basta 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, 1944) 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 mexicano la representación de la violencia cumple una función crucial en terrenos estratégicos de *la reconstrucción histórica, la alegoría política y el melodrama clásico*.

En síntesis, en el cine clásico y la literatura decimonónica los mecanismos entran en juego para *invisibilizar lo que es visible*, 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 la década de 1940, el cine policiaco de enigma o las narraciones sobre patología social (narcotráfico, secuestro, violación, etc.).

## 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 narcoviolenca, como *El infierno* (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 mismo. 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 convertirse en un éxito extracinematográfico); todo ello 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).

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 (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* (Francis Ford 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).

Estas formas de violencia explícita están acompañadas por ciertos rasgos estilísticos opuestos radicalmente a la tradición del cine clásico: 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, entre otros* (Kendrick, 2009: 98). 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*; *The Wild Bunch*) o el estupor (*Canoa*; *El castillo de la pureza*). 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 (Reyes, 2009):

- *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 porn*.
- *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, y los trabajos del cine político más espectacular, como *Olga*, *La vida es bella* o *Zoot Suit*.
- *Hiperviolencia como provocación.* Aquí hay un claro propósito de sensibilización dirigido 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* (Ethan y Joel Coen, 2007) o *Funny Games* (Michale Haneke, 1997 y 2007).

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, 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 rokola; en *Kill Bill* (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* (Alejandro González Iñárritu, 2000),



donde el choque automovilístico toma al espectador por sorpresa, al emplear los recursos más efectivos de la publicidad digital.

Es en este contexto encontramos una explosión del horror extremo y la presencia de un compromiso social en los superhéroes del *mainstream* (*Spider Man* 2001, 2004, 2007; *Batman Begins*, 2005; *Superman Returns*, 2006; *Watchmen*, 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).

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 (propio del cine brechtiano) frente a la violencia (*La vida es bella*; *Zoot Suit*), mostrándola como un fenómeno digno de ser mirado, estudiado y, sobre todo, pensado.

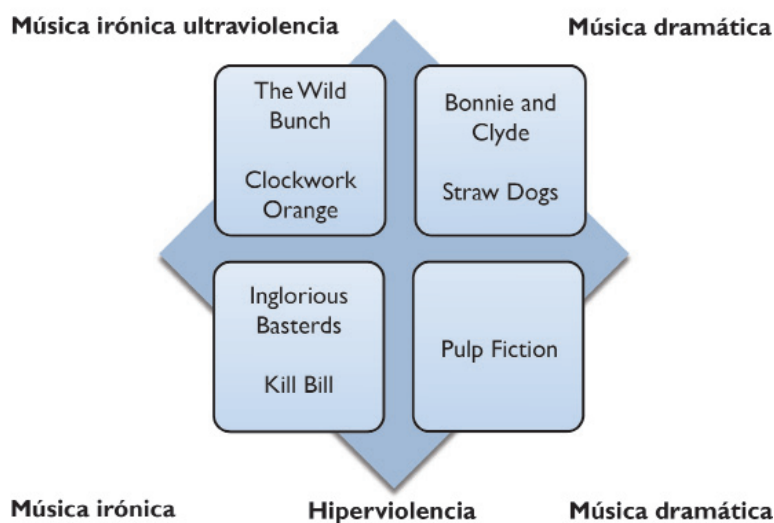
La música añade otra dimensión al universo moral, haciendo ambiguo (y en el caso del cine brechtiano, desambiguo) el sentido de muchas de estas secuencias. Aquí conviene distinguir entre el empleo didáctico de música extradiegética (con intención exegética) y el empleo lúdico de música diegética (con intención irónica) al acompañar las secuencias del cine ultraviolento o hiperviolento.

Así tenemos que *Kill Bill* o *Inglorious Basterds*, que pertenecen al cine hiperviolento, hacen un uso irónico de la música, a diferencia de *Pulp Fiction*, donde se emplea como fondo de carácter didáctico. En *The Wild Bunch* la música es igualmente irónica para apoyar secuencias de naturaleza ultraviolenta, mientras que en *Bonnie and Clyde* y *Straw Dogs* la música es claramente didáctica para enfatizar el sentido dramático de las secuencias de ultraviolencia. Una película política de naturaleza musical (y ejemplarmente brechtiana y posmoderna) como *Zoot Suit* utiliza las piezas musicales tematizadas en la trama para crear conciencia en el espectador de las causas personales y los efectos sociales de la violencia.

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* (Stanley 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* (Quentin Tarantino, 2004) y otras películas igualmente hiperviolentas de la década de 1990, como *Dobermann* (Jan Kounen, 1997) o *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995).

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



## Conclusiones

Al concluir este recorrido por las distintas estrategias de representación de la violencia en el cine de ficción pudimos observar algunos asuntos de interés para la teoría, la historia y la metodología en el estudio de la violencia cinematográfica:

Primero, 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*.

Segundo, 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.

Tercero, 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.

# Referencias

- Benet, V. (1992), *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Brothers (1930-1932)*. Valencia, Filmoteca Valenciana.
- Culler, J. (1975), “Convención y naturalización” en (1978) *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama.
- Kendrick, J. (2009), *Film Violence: History, Ideology, Genre*. Londres, Wallflower.
- Mongin, O. (1999), *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona, Paidós.
- Prince, S. (2003), *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. Rutgers, University Press.
- (1998), *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin, University of Texas Press.
- Reyes, A. (2009), “Los diferentes usos de la hiperviolencia: ética y estética en el cine violento contemporáneo”. Tesis de Comunicación Social. Asesor: Lauro Zavala, México, UAM-X.
- Rosenstand, N. (1994), *The Moral of the Story: An Introduction to Questions of Ethics and Human Nature*. Mountain View, California, Mayfield Pub Co.
- Sharretty, C. (2007), “Violence” en Barry, K. (ed.), *Schirmer Encyclopedia of Film*. Vol. 4, Detroit, Thomson & Gale.
- Skerry, P. (2009), *Psycho in the Shower: The History of Cinema's Most Famous Scene*. Nueva York, Continuum.
- Zavala, L. (2005), “Ética y estética en el cine posmoderno” en *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM-X.

## Filmografía

- 1932: *M* (Fritz Lang)
- 1944: *Double Indemnity* (Billy Wilder)
- 1944: *María Candelaria* (Emilio Fernández)
- 1948: *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez)
- 1950: *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis)
- 1954: *Los siete samuráis* (Akira Kurosawa)
- 1954: *Rear Window* (Alfred Hitchcock)
- 1955: *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich)
- 1960: *Psycho* (Alfred Hitchcock)
- 1961: *Yojimbo* (Akira Kurosawa)
- 1967: *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn)
- 1969: *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah)
- 1971: *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick)
- 1971: *Straw Dogs* (Sam Peckinpah)
- 1973: *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein)
- 1974: *The Godfather II* (F. Ford Coppola)
- 1976: *Canoa* (Felipe Cazals)
- 1980: *Dressed to Kill* (Brian de Palma)
- 1982: *Zoot Suit* (Luis Valdés)
- 1989: *Rojo amanecer* (Jorge Fons)
- 1991: *Terminator 2* (James Cameron)
- 1994: *Natural Born Killers* (Oliver Stone)

- 1994: *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino)  
1995: *The Usual Suspects* (Bryan Singer)  
1997: *Dobermann* (Jack Kounen)  
1997: *La vida es bella* (Roberto Benigni)  
1997; 2007: *Funny Games* (Michael Haneke)  
2000: *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu)  
2001; 2004; 2007: *Spider Man* (Sam Raimi)  
2003: *Paycheck* (John Woo)  
2004: *House of Flying Daggers* (Zhang Yimou)  
2004: *Kill Bill* (Quentin Tarantino)  
2004: *Kill Bill 2* (Quentin Tarantino)  
2004: *Olga* (Jayme Monjardim)  
2005: *Batman Begins* (Christopher Nolan)  
2006: *Superman Returns* (Bryan Singer)  
2007: *No Country for Old Men* (Ethan y Joel Coen)  
2009: *Inglorious Basterds* (Quentin Tarantino)  
2009: *Watchmen* (Zack Snyder)  
2010: *El infierno* (Luis Estrada).