

# LOS NIÑOS EN EL CINE NORTEAMERICANO: CÓMO MATAN, CÓMO MUEREN

Luis Fernando de Iturrate Cárdenes y David Fuentesfría

## RESUMEN

Los niños en el cine norteamericano han realizado los mismos actos que sus mayores, pero en los casos relacionados con el crimen y la muerte, la industria de Hollywood ha ejercido un proteccionismo que ha hecho que el verlos morir o verlos matar de una forma explícita se torne algo inusual y extraño, como todo en el cine hay una primera vez. No obstante, en estos casos hasta esa primera vez suele ser una excepción.

PALABRAS CLAVE: niños, muerte, cine estadounidense, violencia, asesinato.

## ABSTRACT

In this paper we've tried to analyse how the american cinema shows children death, almost always in a metaphoric way, avoiding explicit violence, because of its own moral prejudices.

KEY WORDS: children, death, USA Cinema, violence, murder.

Los niños han sido protagonistas en el cine desde sus comienzos. Los hermanos Lumière los utilizaron en la popular «El regador regado», en la que veíamos a un niño pisar una manguera y al ver que no salía agua mirase por el extremo, para ducharse inesperadamente en el momento en el que retiraba el pie. En la segunda década del pasado siglo, los grandes genios de la comedia, como Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd, los utilizaron para hacer reír, si bien los pequeños demostraban una inquietante frialdad y malicia en sus bromas, que nunca eran superadas por los mayores. Ejemplo de esto es el filme *El chico* (1921), donde Chaplin se hace cargo de un pequeño. La genialidad del autor radica en su forma de contar una historia entrañable en la que el pequeño provoca, por una parte, el delirio y las risas del público y, en segundo lugar, tristeza y desolación, ya no sólo por su situación, sino por la que se suscita en el personaje de Chaplin.

Al comienzo de la década de los 30, James Whale muestra en su *Frankenstein* (1931) la mítica escena en la que una niña muere a manos del monstruo. En este caso, la criatura, encarnada por Boris Karloff, lanza a la pequeña al río durante un juego, aunque el espectador no llega a contemplar la violencia de tal imagen. En su lugar sí pudimos observar su cadáver, aunque en una pose más parecida a la de un angelical sueño que a la resultante de una muerte violenta.



Desde los inicios del cine, los niños se han visto involucrados en situaciones violentas. Casi siempre son el objeto de la violencia, pero en muchas ocasiones son ellos quienes la ejercen. En este sentido, fue el *western*, sin duda, el que primero los hizo aparecer como víctimas, aunque nunca se les veía morir en pantalla, pero continuamente se hablaba de ellos cada vez que se narraba alguna de las fechorías realizadas por los indios salvajes. En muchas ocasiones los vimos empuñando las armas para ayudar a sus familias repeler el feroz ataque de los nativos americanos, como en *Caravana de mujeres* (*Westward the Women*, 1951), de William A. Wellman, o luchando en el Volkstrum hitleriano en *El Puente* (*Die Bruecke*, 1959), de Bernhaid Wicki, donde aparecía una pandilla de niños y adolescentes combatiendo en el paramilitar ejército del pueblo del III Reich. También han huido de psicópatas que pretendían matarlos, como en *La noche del cazador* (*The night of the hunter*, 1955), de Charles Laughton, o fueron forzados sexualmente, no permitiendo que las cámaras mostraran ante nuestro ojos tan brutal comportamiento, como en *Belinda* (*Johnny Belinda*, 1948), de Jean Negulesco, e incluso los vimos morir de forma cruel como en *Asalto a la comisaria del distrito 13* (*Assault on precinct 13*, 1976), de John Carpenter. Es precisamente tras esta película cuando se cruzó esa fina línea entre lo sugerido y lo explícito, lo que hizo cambiar la forma de ver la violencia contra los niños o la ejercida por ellos. Siempre que hacemos referencia a la violencia y nos referimos tanto a las innovaciones éticas y estéticas, lo hacemos sobre la década de los sesenta. Y efectivamente, es en esta etapa cuando cambian los conceptos de violencia para todo el mundo, incluso la ejercida por los niños.

La violencia sugerida se ha visto siempre, como casi todo, en el cine. El sexo y la violencia son algo innato en el séptimo arte, y es cierto que el sexo se ha ocultado mucho más, hasta el punto de que sólo con la revolución juvenil de mediados de los sesenta y principios de los años setenta, que como dice el director Brian de Palma<sup>1</sup>: «no había película en los años setenta donde no saliera una chica desnuda».

El caso de la violencia era diferente. El cine la mostró explícitamente desde el principio, si bien es cierto que tanto los niños como las mujeres no podían morir en la pantalla. En *55 días en Peking*, (*55 days at Peking*, 1963), de Nicholas Ray, el hijo del embajador británico, interpretado por David Niven, recibe un disparo. Fue tan dura la secuencia que no dudaron en simplificarlo, mostrando la madre del niño un comportamiento eufórico, en medio de un combate, diciéndole a su marido que el niño ha salido del coma. Demasiado fuerte aceptar esa muerte vista en un plano general corto.

Mucho más duro resultó Sergio Leone que en su ya memorable *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollare in piu*, 1965) no dudó en callar el llanto de un niño con el sonido de dos disparos mientras su padre maldecía al Indio (Gian Maria Volante), responsable de tan cruel comportamiento.

La célebre obra de Truman Capote «A sangre fría» fue llevada a la pantalla por el realizador Richard Brooks en 1967. Este relato en blanco y negro narra la historia de dos asesinos que entran en una casa en las afueras de un solitario pueblo.

---

<sup>1</sup> *Brian de Palma por Brian de Palma* de Samuel Blumenfeld y Laurent Vachaud. Editorial Alba, Barcelona, 2003.

Tras permanecer un tiempo en la casa y sin motivo aparente dan muerte a la familia que la ocupaba. En el posterior juicio y en el relato que el periodista que sigue el caso repite a lo largo del filme, se deja ver la crueldad con la que actuaron estas personas, incluso con los menores. Sin embargo, el relato inculpador de Brooks se vuelve hábilmente en sus manos en un alegato contra la pena de muerte. De nuevo es lo sugerido lo que provoca la consternación del público.

En la década de los setenta y tras el paso dado por Carpenter, el realizador Paul Medak, en su filme *Al final de la escalera* (1979), narra una historia de hechos paranormales, en la que el fantasma de un niño trata de provocar en un reputado músico llamado John Russell, interpretado por George C. Scout, la curiosidad que desvele el secreto de su trágica muerte. En una espectacular secuencia en *flash-back*, con una cámara situada de forma cenital en la escena, vemos cómo el padre de ese niño, enfermo y en silla de ruedas, levanta sus frágiles pies de la bañera en la que reposa, provocando su muerte. La escena se contempla con total nitidez, vemos la lucha del pequeño por sacar la cabeza del fondo de la bañera y el esfuerzo de su padre por mantenerle los pies en alto. Todo ello mostrado al espectador de forma explícita, provocando en su momento la retirada de los ojos de la pantalla de muchos espectadores.

En la década de los 80 los casos de niños muertos mostrados con crudeza en las pantallas parecía que iban a ser de lo más corriente, pero lo cierto es que han pasado treinta años desde *Asalto a la comisaría del distrito 13*, y curiosamente son infrecuentes este tipo de imágenes.

En *Gloria*, Jhon Cassavetes (1980), la mafia asesina a toda una familia en un apartamento situado en el centro de Nueva York. De los tres menores sólo uno consigue escapar. A pesar de las fronteras atravesadas, Cassavetes no fue capaz de mostrar de la misma forma que Medak la muerte de los menores. Sin duda los niños seguían siendo fuente protegida para la mayoría de los cineastas americanos.

Decimos esto porque el realizador Luc Besson, francés de nacimiento pero con una cinematografía al estilo norteamericano, en su primer filme, rodado en este país y con un argumento bastante cercano al filme de Cassavetes, *El profesional* (*The professional* 1994), muestra con toda su crudeza cómo los malhechores al mando de un histriónico Gary Oldman, interpretando a Stan, un corrupto agente de la DEA, asesinan igualmente a una familia, pero en este caso tanto la hermana mayor de la protagonista como el más pequeño mueren en escenas mostradas en cámara lenta y siendo disparados por la espalda. La niña superviviente, Mathilda, interpretada por Natalie Portman, se refugia en la casa del asesino a sueldo León, interpretado por Jean Reno. Es curioso observar cómo se muestra la muerte de forma explícita y sin embargo se deja en la imaginación del público la posible relación sentimental entre la pequeña y el asesino. Sin duda un filme con estética americana y ética a la europea, pero ejercida con un determinado control para poder ser exhibida en los Estados Unidos. Otro hecho que forma parte de la trama del filme, y que sin embargo no atenta en apariencia a la ética del personaje, es la decisión de Mathilda de permanecer al lado de León, sirviéndole, cocinando y cuidándole a cambio de aprender el oficio de matar con el fin de poder ejercer su venganza contra los que mataron a su familia.

El cine de *gansters* más moderno sigue prefiriendo mostrar la muerte de los niños de una forma sugerida, San Mendes en *Camino a la perdición* (*Road to perdicion*,



2002), deja ver cómo Connor Rooney, el envidioso hijo de John Rooney (Paul Newman), mata a tiros a la mujer y al hijo pequeño de Michael Sullivan (Tom Hanks) con el fin de no dejar huellas de la chapuza realizada en un ajuste de cuentas, en la que el hijo mayor de Michael fue testigo. A pesar de la gran violencia mostrada en la película, la muerte de los menores, en pleno siglo XXI es casi un tabú para los cineastas estadounidenses.

Con todos estos ejemplos, cabe afirmar que en las pantallas de cine los niños pueden morir pero el público no ha de verlo. También pueden matar pero sólo lo veremos si es en defensa propia o por defender a los suyos. Los comportamientos asesinos sólo se sugieren. Como siempre se juega con la técnica, la forma de contar las historias sugiere más que muestra. Esta forma de narrar ha dado grandes obras con grandes momentos. El amor entre Shane (Alan Lad) en *Shane (Raíces profundas)*, George Stevens 1953, y la señora Starrett (Jean Arthur) se sugiere sólo con primeros planos, reacciones seguidas de rápidas transiciones, nada se dice ni se hace, pero el público lo entiende perfectamente. De la misma forma, no hace falta que *El jinete sin cabeza (Sleepy Hollow 2000)*, de Tim Burton, corte con su hacha la cabeza del niño que se oculta en el subsuelo de la casa. Basta un plano del bárbaro arrancando las tablas, un primer plano del niño y otro general donde se ve salir al malvado con el saco portando las cabezas de la familia. Amor y muerte, dos hechos que no siempre están contrapuestos, y que la magia del cine es capaz de mostrar de múltiples formas.

Cuando han visto escenas realmente crueles han pasado a un estado de coma que les ha aislado del resto del mundo. Eso ocurrió en *La humanidad en peligro (Them!, 1954)*, de Gordon Douglas. Al comienzo, en pleno desierto, un coche patrulla de la policía encuentra a una niña caminando sin rumbo y con la mirada perdida. Lo que ha visto la ha dejado sin habla, su familia ha muerto devorada por hormigas gigantes.

El caso de la niña encontrada en las mismas circunstancias en *Fort Comanche (A Thunder of Drums, 1961)*, de Joseph M. Newman, es diferente. La violencia la ejercieron los feroces apaches que acabaron con sus padres y hermanos. Tanto testigo de violencia provocaría que ellos la ejercieran en algún momento vengándose así de sus mayores.

En 1969 el director Sam Peckinpah realiza una de sus grandes obras, *Grupo salvaje (The Wild Bunch)*. En ella los niños son espectadores de la violencia. Al comienzo del filme juegan con hormigas y escorpiones mientras un grupo de malvados se dirigen al banco. Tras la primera matanza los vemos contemplando cómo alguaciles, forajidos y simples paisanos caen abatidos por el fuego cruzado. Una vez finalizada la matanza juegan a los pistoleros entre los cadáveres. En la misma película hay un niño que siente gran admiración por el sanguinario general Mapache (Emilio Fernández) y tras la muerte de éste no duda en disparar con furia sobre los

---

<sup>2</sup> *El cine o el hombre imaginario*, Edgar Morin, Paidós, Barcelona, 2001.

causantes de su muerte en una espectacular secuencia, donde la ralentización de las imágenes y los juegos con escenas paralelas convierte en un espectáculo visual una de las secuencias más violentas de la historia del cine.

Es muy posible que Peckinpah nos estuviera advirtiendo de la cantidad de violencia que los niños ven diariamente. En sus películas nada es sugerido. En *La cruz de Hierro* (*Cross of iron*, 1977), el niño ruso que es apresado por la patrulla del sargento Steiner (James Coburn) contempla toda la violencia que el hombre es capaz de provocar. Su muerte podemos contemplarla de forma explícita. Un año antes Carpenter había cruzado la línea con su *Asalto a la comisaria del distrito 13*.

Con todo, la muerte de los niños suele representar para el espectador un auténtico golpe para la participación afectiva innata del hombre respecto a los personajes del cine, y que Morin<sup>2</sup> describe como «una nebulosa incierta que desborda al hombre, sin separarse de él, cuyas manifestaciones designamos con las palabras alma, corazón o sentimiento», y que el autor sitúa «entre la magia y la subjetividad». En este sentido, una escena para el análisis es la que Steven Spielberg presenta en *Tiburón* (*Jaws*, 1975), en la que un pequeño llamado Alex Kintner muere en la playa por el ataque de un gran escualo. La cámara subjetiva muestra al animal acercándose atraído por el movimiento de los pies del chico, que juega ajeno a todo en su colchón hinchable, para mostrar al cabo de un segundo el efecto de su letal mordisco en la superficie: el pequeño y la colchoneta se arquean bajo un gran chorro de sangre mientras los pequeños de alrededor comienzan a nadar y correr fuera del agua. Sólo el agente Martin Brody (Roy Scheider) se da cuenta en el momento del terrible suceso, que Spielberg muestra con el recurso de conjuntar *zoom* y *travelling* para reflejar el «efecto sorpresa», y la escena culmina con los planos desoladores de la madre del pequeño (Lee Fierro), que busca aún a su hijo entre los que han logrado salvarse, y el del plástico amarillo y manchado de rojo del hinchable, destrozado en la orilla a merced de las olas. Todo un ejemplo de identificación afectiva representado en la madre, con el que el director norteamericano logró que aún a día de hoy algunos bañistas tengan miedo de adentrarse demasiado en el mar cuando van a la playa.

*La mala semilla* (*The Bad Seed*, 1956), de Mervyn Leroy, sin duda un filme muy atrevido para los tiempos que corrían en la meca del cine. Narra la historia de Rhoda (Patty McCormack), una niña que no puede soportar cómo la medalla que la señala como la mejor alumna de su clase le es arrebatada por un compañero. La extraña muerte de este niño y otras que giran en torno a Rhoda hacen pensar a su madre que la pequeña no es lo que parece. La idea de contar la historia de una niña asesina era muy fuerte, sobre todo teniendo en cuenta que la película se filmó en los años cincuenta, lo que motivó que el filme se prohibiese en algunos países, incluido España. Todo el rodaje se llevó en el más absoluto secreto con el fin de evitar que se descubriera su desenlace. No obstante, una vez se estrenó, se podía ver al final en los títulos de crédito a la madre de la niña (Nanci Kelli) dándole unos azotes a ésta, para mostrar al público que sólo se trataba de una película.

Robert Mulligan fue un director que había tratado la infancia y la adolescencia en su estado más puro y nostálgico en *Matar un ruiseñor* (*To kill a Mockingbird*, 1962) o *Verano del 42* (*Summer of '42*, 1971). Mulligan fue capaz de contar la historia de *El otro* (*The other*, 1972), en la que un niño vive su historia y la de su propio



hermano gemelo, muerto en extrañas circunstancias (doble personalidad). Nada de esto sería peligroso si no fuera porque «el otro» es un despiadado psicópata que no duda en acabar con la vida de otros niños, e incluso con la de su primo, por no soportar sus burlas. El tridente que deja el asesino en el pajar donde sabe que su primo acostumbra a jugar es mostrado en primer plano mientras observamos cómo el niño salta desde lo alto del establo. No contemplaremos como queda incrustado en el tridente, sólo veremos la cara del asesino mientras asiste a su entierro. En *Los niños del Brasil* (*Boys from Brazil*, 1978), de Franklin J. Schaffner, basada en la novela de Ira Levin, se muestra la idea de unas personas mayores que instrumentalizan a los pequeños para el mal, en este caso a través del científico nazi Josef Mengele (Gregory Peck), quien alberga el proyecto de convertirse en demiurgo de un mundo imposible, con niños creados genéticamente con la intención de buscar un nuevo Führer.

En España Narciso Ibáñez Serrador fue capaz de contar en 1975 la historia de unos niños que, inducidos por una extraña enfermedad, eran capaces de cometer los crímenes más sonados. Pueden contemplarse los resultados de sus fechorías, e incluso en una secuencia se aprecia cómo golpean hasta la muerte a un anciano, aunque el realizador evita el plano explícito y llega a ocultar al viejo en una esquina mientras vemos a una niña golpear con un palo. El filme se titula *¿Quién puede matar a un niño?* Y, como su título indica, las dudas de sus protagonistas ante tal dilema moral terminan provocando su propio final.

Los adolescentes cometían crímenes extremadamente sádicos. La cámara subjetiva mostraba el ojo acechante del asesino tras su víctima. Así nos lo mostró Serrador en su anterior filme *La residencia*, de 1970, en el que la corta edad del asesino no lo hacía precisamente menos cruel. Otro niño realmente sádico que no duda en jugar con su *boomerang* cortante arrancando los dedos de sus enemigos es el «Feral kid» (Emil Minty) que vimos en *Mad Max 2, El guerrero de la carretera* (*Mad Max 2, The road warrior*, 1981), de George Miller. El niño atrae las simpatías del público, dado que está del lado de los buenos.

El pequeño delincuente que trafica con drogas en el apocalíptico mundo que nos describe *Robocop II* (1990), de Irvin Kershner, no siente ningún remordimiento al disparar al héroe metálico una y otra vez mientras éste contempla a través del ordenador instalado en su cerebro cómo un niño al que tiene registrado como víctima es capaz de un comportamiento tan cruel. Tampoco entiende cómo puede traficar con drogas y contemplar cómo matan a un policía corrupto aunque sí hemos de reconocer que el realizador pone en su cara un gesto de rechazo ante tan descomunal tortura. Su muerte la contemplamos en una tierna escena en la que el robot sujeta su mano mientras su vida se apaga. En este mismo filme, niños de muy corta edad apedrean al robot mientras éste les sugiere que acudan a la escuela y obedezcan a los mayores. La policía de Detroit se los lleva manos en alto mientras contemplan los destrozos que han hecho en unos comercios y las palizas que les han dado a sus propietarios.

Macaulay Culkin fue *El buen hijo* (*The good son*, 1993), de Joseph Ruben. Su comportamiento le hacía especialmente peligroso: tras su disfraz de inocencia se oculta un peligroso asesino que incluso contempla cómo su hermana pequeña se ahoga en un lago helado mientras él extiende tramposamente su mano para hacer creer a los



que lo contemplan que trata de salvarla. En este caso, a pesar de tratarse de un buen ejemplo de cine comercial, no importa que se muestre la muerte del pequeño de forma más gráfica, como al final sucede, ya que la madre, entre salvar a su hijo (al que ya reconoce como un asesino) y a su sobrino, opta por soltar de la mano a su hijo dejándolo caer por un precipicio. Esto es así habida cuenta de que la película coloca a Culkin en un estado de maldad tan refinada que es sólo comparable al de muchos adultos, algunos de los cuales quedan incluso superados por este personaje, por lo que, igual que sucede en algunos tribunales americanos, en esta película se juzga al final al menor con la misma crudeza y efectismo. Pero en general, los estrenos actuales, destinados a obtener buenas recaudaciones, siguen presentando la muerte de los niños como algo casi sugerido, o incluso con tintes épicos o como vía necesaria de renacimiento para el personaje protagonista, como en el caso de *El Gladiador* (*Gladiator*, 2000), de Ridley Scott, donde el general Máximo (Russell Crowe) encuentra a su mujer y a su hijo pequeño quemados y colgados por una venganza del hijo del emperador. El plano en cuestión sólo muestra los pies suspendidos del pequeño. Un dato a destacar en esta película de la era digital y enmarcada en el comienzo del siglo XXI es el hecho de que la muerte del hijo de Máximo está narrada con la misma técnica que George Millar veinte años antes mostró en su *Mad Max*, salvajes de autopista (*Mad Max*, 1981). En ambos casos son arrollados, uno por motos y el otro por caballos; en ambos casos se evita con un cambio de plano la colisión, en ambos casos vemos en un plano cómo cae un objeto perteneciente al pequeño.

Pero la muerte más gráfica de los niños en la pantalla se ha podido contemplar en filmes con marcado carácter documental, como sucedía en las escenas del ghetto de Varsovia en *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, 1993), de Steven Spielberg, donde la cámara, como si la de un reportero se tratase, filmaba el fusilamiento rápido y frío de pequeños que intentaban escapar de la invasión nazi. Es curiosa también la aportación emotiva en esta película, rodada en blanco y negro, de la aparición de una niña con un abrigo rojo, coloreado gracias a la técnica. El detalle se usa desde el momento en que la niña aparece, sola por las calles, y en principio no parece haber razón aparente para reforzar en color la descripción del personaje. Sólo avanzando en el metraje reconoceremos a la pequeña muerta, vistiendo aún, destrozado, el abrigo rojo, en un carro lleno de cadáveres dispuestos a ser quemados en una enorme pira.

El carácter documental que analizamos también se desprende de la crudísima *Henry, retrato de un asesino* (*Henry, portrait of a serial killer*, 1990), de John McNaughton, que relata, inspirada en la historia del psicópata real Henry Lee Lucas, las andanzas de un dúo de delincuentes. En una de las escenas vemos cómo ambos graban un allanamiento y el posterior asesinato de una familia, en la que acuchillan al padre, abusan y matan a la madre y rompen el cuello de su hijo pequeño, todo en un plano continuo, tomado directamente, en el film, de la cámara doméstica con que Henry (interpretado por Michael Rooker) «inmortaliza» el ataque.

También en la ensoñación o la fantasía de alguno de los personajes lleva a los directores a mostrar la muerte de los niños de forma más descarnada, pero a un tiempo más soportable a los ojos del espectador, que, dentro de la trama, sabe que lo que ve es producto de una segunda imaginación. Es el caso de *Sospechosos habi-*



*tuales* (*The usual suspects*, 1995), de Bryan Singer, donde el personaje de Roger «Verbal» Kint (Kevin Spacey) relata al policía Dave Kujan, encarnado por Chazz Palminteri, la historia del rey del crimen Keyser Soze, quien presencia la muerte de sus hijos a manos de una mafia rival. En la recreación de estos hechos, uno de los matones no duda en rebanar el cuello de un niño pequeño, en un plano rápido y en el que no se aprecia sangre, pero sí toda la brutalidad del acto. Al cabo de un segundo, el propio Soze mata a tiros al resto de sus hijos en el delirio final del relato, aunque esto, en pantalla, ya se sugiere más que se ve.

Los niños y los adolescentes con poderes, dentro del cine de terror, se cuentan entre los más agresivos. El género explota a la infancia o aprovecha la inocencia de los niños para causar la muerte de los personajes mayores que ellos, o para atraerles al desastre. Al menos así lo demuestran la cantidad de víctimas que podían ocasionar en cualquiera de sus ataques. *Carrie* (Sissi Spacek), en la película de Brian de Palma de 1976 que lleva su nombre, no puede, a pesar de sus buenas intenciones, soportar ni la presión familiar ni las burlas de sus compañeros; por ello su reacción es tan violenta que muy pocos son capaces de escapar de su ira. Lo mismo ocurre con Damien en *La profecía* (*The Omen*, 1976), de Richard Donner, aunque en este caso nos encontraríamos ante la reencarnación del mismísimo Satanás. Otros personajes míticos del género de asesinos sobrenaturales, como el Michael Meyers (David Kyle) de *La noche de Halloween* (*Halloween*, 1978), de John Carpenter, o el Freddy Krueger de *Pesadilla en Elm Street* (*A nightmare on Elm Street*, 1984), de Wes Craven, tenían vínculos estrechos con la niñez, como en el caso del primero, quien desde su más tierna infancia mostraba su carácter de psicópata asesino (en la primera parte acecha a su hermana con un cuchillo y acaba con ella, forjando su leyenda), o el del segundo, quien asesinaba a niños en vida, y perseguía adolescentes después de la muerte. Todos ellos son auténticos psicópatas que, desde la más tierna infancia, insistimos, demostraron hasta dónde podían llegar con su crueldad. La característica común de estos asesinos es que algo sobrenatural les protege, ya que la muerte no les afecta por muchas armas que utilicen sus contrincantes.

Ejemplos de la instrumentalización de la inocencia infantil para el mal los encontramos también en *El resplandor* (*The shinnig*, 1980), de Stanley Kubrick, donde los fantasmas de dos niñas gemelas tratan de atraer al pequeño Danny (Danny Boyd) a la perdición, llamándole a jugar con ellas «para siempre». Las pequeñas aparecen un momento, al final de un *travelling* que ha seguido al triciclo del niño por los pasillos del hotel Overlook, donde vive durante el invierno con su familia. Las niñas se limitan a estar ahí, y no sale palabra alguna de sus labios. Danny las oye dentro de su cabeza, y la sugerencia mortal de los fantasmas se refrenda con planos rápidos y alternos de las niñas muertas y ensangrentadas, con las paredes cubiertas de rojo y el hacha con que su padre las mató, descansando sobre una de ellas. Parecidos son los casos de *El exorcista* (*The exorcist*, 1973), de William Friedkin, con la pequeña Regan encarnada por Linda Blair que acaba con el experimentado sacerdote interpretado por Max Von Sydow y logra que su pupilo se arroje por la ventana al traspasarle el demonio que la posee. Más recientemente aún, en *La Señal* (*The ring*, 2002), de Gore Verbinski, *remake* de la japonesa *Ringu* (1998), de Hideo Nakata, aparece Samara (Daveigh Chase), una pequeña que se revela como auténtica encarnación del mal y cuya furia asesina se mani-



fiesta gracias a una cinta de vídeo, que resucita a su fantasma y lo hace salir del televisor al cabo de una semana, matando de miedo a quien lo ha visionado. La escena precedente a la muerte de cada víctima muestra en su televisor el pozo donde Samara fue arrojada (la película muestra la escena en la que su madre la empuja), y cómo sale de él, arrastrándose hacia la pantalla para traspasar finalmente el muro de la realidad catódica en que está atrapada, accediendo al mundo real.

También en *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the vampire*, 1994), de Neil Jordan, se muestra a otra niña, Claudia (Kirsten Dunst), utilizada por los vampiros Loui (Brad Pitt) y Lestat (Tom Cruise) para atraer a víctimas inocentes hacia su sed de sangre, y, más tarde, siendo ella misma ejecutora de su obligación vampírica. En este film, la conversión de humano en monstruo de la niña se aprecia claramente, mostrando el director, con una sorprendente transformación generada por ordenador, cómo el personaje pasa, con la muerte, de ser una pequeña humana sucia y enferma a recuperar toda su belleza con su nuevo estado, al tiempo que adquiere sus nuevos poderes. Dos conceptos que, como suele suceder en el cine y la literatura, se relacionan como dos caras de la misma moneda.

Otra demostración de que la unión hace la fuerza cuando se trata de niños asesinos es la que se pone de manifiesto en *El Pueblo de los Malditos* (*Village of the damned*, 1960), de Wolf Rilla, película en la que todas las habitantes en edad de concebir de una apacible villa inglesa quedan embarazadas tras un breve e inexplicable letargo. Pronto los niños, que nacen al cabo de pocos meses, presentan un desarrollo precoz, poderes telépatas y absoluta carencia de emociones (salvo la de la autoconservación a toda costa), se harán cada vez más difíciles de controlar. En esta ocasión, la naturaleza de la maldad no quedaba explicada del todo, aunque se presume el origen extraterrestre ya que los pequeños hablan de que «han de venir a buscarlos», pero sí se hacía patente en su aspecto exterior, con modales y rostros de *zombie*, el pelo blanquecino y su proceder adulto. En este caso, los niños destruyen sólo cuando se sienten realmente amenazados, lo que da idea de que el terror utilizado en este filme es más bien psicológico, ya que, aunque no escapa a lo cotidiano, dado que el enemigo está en casa y sabe lo que piensas, también alude a lo ancestral y al sentimiento de tribus diferenciadas entre niños y adultos, a los que en la vida real suele separa un abismo pese a los necesarios y continuos intentos de acercamiento entre ambos mundos. La película vivió un *remake* de John Carpenter en 1995.

En *Los chicos del maíz* (*Children of the corn*, 1984), de Fritz Kiersch, por otro lado, y como sucediera en *¿Quién puede matar a un niño?*, los chicos se han refugiado en un espacio propio en el que los mayores corren peligro de muerte. En este caso, es el pueblo rural de Gatlin y los maizales que lo rodean es el lugar elegido por una satánica entidad (a quien se nombra en todo momento como «El que desfila detrás de las hileras») para adueñarse de las voluntades de los más pequeños, que instauran un culto diabólico caracterizado por los sacrificios humanos y la impiedad con que asesinan a quien se atreva a pisar las calles de Gatlin. En este film, basado en un cuento corto de Stephen King y que ha conocido varias secuelas, se muestra una jerarquía de niños asesinos, que obedecen las órdenes del mayor de ellos, el adolescente Malachi (Courtney Gaines), y que se lo pondrán difícil a la pareja formada por Burt Stanton (Peter Horton) y Vicky Baxter (Linda Hamilton).



En el terreno más delirante cabe destacar *¡Estoy vivo!* (*It's alive*, 1974), de Larry Cohen, en la que un bebé asesino siembra el caos desde la cuna mientras su madre intenta justificarlo a toda costa, o *Viernes 13* (*Friday the 13<sup>th</sup>*), de Sean S. Cunningham, en la que, merced a un ingenioso giro argumental al final del filme, el pequeño Jason Voorhees, ahogado en el lago del campamento de Cristal Lake, donde su madre ha cometido varios asesinatos de adolescentes a lo largo del metraje, emerge del agua para llevarse consigo a la última superviviente.

Como sucede con las personas mayores, y dado que el cine es reflejo de la sociedad en que se asienta, en ocasiones con sus episodios de doble moral, y que dicha sociedad se asienta a su vez en una serie de tabúes que representan otras tantas inhibiciones racionales, el cine ha tratado con respeto la muerte de los niños en las películas extraídas de textos bíblicos, como *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956), de Cecil B. De Mille, en la que el espectador casi podía sentir la presencia de la plaga que acababa con los primogénitos pero no veía morir a ningún niño. Una constante que así se ha repetido en todas sus versiones, la más moderna de este episodio reflejada por Dreamworks en la producción animada *El príncipe de Egipto* (*The prince of Egypt*, 1998), de Stephen Hickner, Simon Wells y Brenda Chapman, donde la muerte de los pequeños no se veía explícitamente, pero sí al ángel de la muerte entrando en las casas de hebreos y egipcios, tras lo cual se escuchaba el sonido de las expiraciones de los pequeños.

El suicidio, que las religiones castigan mayoritariamente, no duda en presentarse en toda su crudeza, de igual modo que los accidentes que han llevado a la muerte a algunos de los niños más famosos del cine. Tal vez el caso más desolador del suicidio de un niño en la pantalla grande no ha venido de la mano de un director americano, sino que lo proporciona *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1947), de Roberto Rossellini, donde, al acabar la segunda guerra mundial, Edmund (Edmund Mescke), un pequeño berlinés, tras envenenar a su padre enfermo influido por las ideas nazis de un mentor perverso, cede al tremendo peso de la culpa y se arroja desde un edificio destruido tras vagar solo unas horas por las calles. Además de la angustiada sensación de soledad que rodea al pequeño en esos últimos momentos, el director refleja con un muñeco de trapo el tremendo golpe que recibe el chico al caer, antes del fundido en negro con que, inmediatamente, concluía el film. Idéntico recurso se ha utilizado para simular accidentes brutales como el que sufre la pequeña Bonnie Butler en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939), de Victor Fleming, quien, encaprichada por saltar a caballo sin tener aún edad suficiente, cae de él rompiéndose el cuello, algo que la pantalla refleja sin el menor pudor. En *Y el mundo marcha* (*The crowd*, 1928), de King Vidor, un pequeño resultaba atropellado al acercarse a recoger un regalo que su padre le tenía reservado al otro lado de la acera.

En el terreno más hiperrealista, *Kids* (1995), de Larry Clark, nos presenta la historia de unos preadolescentes neoyorquinos embarcados en la senda del nihilismo, ciertamente difícil de digerir para ojos acostumbrados a la habitual bondad del cine con los niños. En ella, las drogas y el sexo sin cuento son la tónica habitual de un grupo cuyo aturdimiento voluntario les resta progresivamente capacidad de discernimiento y moralidad, hasta el punto de que la pérdida del respeto por las normas más



básicas y la más absoluta falta de objetivos e información llevaba a algunos de ellos, como a Telly (Leo Fitzpatrick), a contagiar el virus del sida indiscriminadamente, lo que resulta válido para nuestro análisis de la muerte juvenil.

A finales del 2004 el cine americano sigue mostrándonos la fragilidad y la vulnerabilidad del mundo infantil sin tapujos. A fin de cuentas es una forma de ponernos en guardia sin mostrar actos violentos, por ello Verónica Guerin (*Verónica Guerin*, 2003) Joel Schumacher, ve con terror cómo en los barrios de las ciudades irlandesas los niños juegan con jeringuillas ante la indiferencia de todos, de nuevo es la sugerencia la que va a determinar cuál va a ser el futuro de esos niños. En *Identidad*, (*Identity*, 2003), James Mangold, toda la historia que se nos cuenta es el fruto de una terapia realizada a un psicópata asesino. El doctor que la lleva a cabo trabaja sobre sus diez personalidades, no todas ellas violentas; se trata de aislar y destruir su personalidad asesina, entre ellas se encuentra la de un niño casi autista traumatizado por la muerte de su padre. El final, en un giro inesperado, deja ver que la terrible personalidad asesina del psicópata es la del niño al que vemos cometer sus terribles crímenes, pero una vez más el lenguaje audiovisual se utiliza de forma sesgada para que todo sea sugerido.

El cine norteamericano nada tiene que ver con el de otros países que no tratan de proteger nada sino de mostrar de una forma cruda y realista la verdad sobre la violencia ejercida por los más jóvenes y la que ellos mismos reciben, así lo vimos en la película brasileña *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles (2002).

Los niños, cómo matan y cómo mueren. En el caso del cine, de la realidad a la ficción hay un paso, pero este paso está condicionado por elementos de la técnica. El lenguaje audiovisual es ese condicionante, la escala espacial que nos determina el encuadre rara vez nos deja ver cómo matan o cómo mueren, la transición suele ser tan rápida que el tiempo en que podemos ver ese espacio es apenas un destello. Son normas que no están escritas, pero que muchos realizadores, sobre todo norteamericanos, respetan; los niños son sin duda la debilidad del corazón humano, es posiblemente esta causa la que ha hecho que en un cine como el actual, donde la violencia nunca ha sido tan explícita, los más pequeños siguen estando protegidos, aunque por el comportamiento que vemos en muchos de ellos no lo merezcan.

