

8
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

"VIOLENCIA Y FANTASIA EN EL CINE DE QUENTIN TARANTINO".

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

MARIA IRENE ALEJANDRE BECERRA



ASESOR: SALVADOR MENDIOLA.

Acompañado de un diskette 3 1/2

MEXICO, D. F.

1998

JESIS CON FALLA DE ORIGEN

6379



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CON GRATITUD Y MUCHO CARIÑO:

A MIS PADRES

SR. FEDERICO ALEJANDRE ECHEVERRIA

SRA. MA. CELINA BECERRA DE ALEJANDRE

Por todos estos años de cariño, y ternura; por su sacrificio y amor. Ojalá este trabajo sea un modesto reconocimiento a su don de padres.

A MIS HERMANOS:

FEDERICO

CHIVE

GABY

BETY Y

CLAUS

Por su cariño, apoyo y comprensión que siempre me han brindado.

A: RUBEN, LUIS, ROSY Y MARTIN *mi respeto, cariño y gratitud por estos años de paciencia, apoyo y comprensión.*

Gracias.

**A MI QUERIDA FACULTAD
DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES.**

A MI QUERIDO ASESOR.

PROF. SALVADOR MENDIOLA

*Por su paciencia, impulso y por
su cariño docente todo este
tiempo.*

A MI HONORABLE JURADO.

ÍNDICE

INTRODUCCION	1
CAPÍTULO 1. EL CINE AMERICANO DE LA VIOLENCIA.	3
Descripción y análisis de las principales cintas del periodo.	3
1.1. Inicios del cine "noir" o cine negro, de 1948 a 1960	5
1.2. Principios de la revolución cultural y entrada en la nueva ola francesa, de 1960 a 1970.	8
1.3. Los 70's y la generación del refrito, con algunas excepciones...	11
1.4. los 80's y el cine contemporáneo de la violencia.	14
CAPÍTULO 2. QUENTIN TARANTINO.	23
2.1. Semblanza.	23
2.2. Características de personalidad.	27
2.3. Trabajo cinematográfico y análisis de sus cintas a partir del Manual de Apreciación cinematográfica.	29
2.3.1. Mimesis	29
2.3.1.1. Mimesis significativa.	29
2.3.1.2. Mimesis significada.	30
2.3.2. Diégesis	31
2.3.2.1. Diégesis significativa	31
2.3.2.2. Escenarios	41
2.4. Valoración cinematográfica a partir de la crítica filmica mundial.	49
2.4.1 Estados Unidos.	49

2.4.1.1. "True Romance" La Fuga.	50
2.4.1.2. "Natural Born Killers" Asesinos por Naturaleza.	52
2.4.1.3. "Reservoir Dogs" Perros de Reserva.	54
2.4.1.4. "Pulp Fiction" Tiempos Violentos.	57
2.4.2 Critica Fílmica en México.	62
CAPÍTULO 3. ANALISIS DEL USO DE LA VIOLENCIA Y LA FICCION A PARTIR DE QUENTIN TARANTINO	71
3.1. La Fuga (True Romance, 1993)	73
3.2. Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers, 1964).	80
3.3. Perros de Reserva (Reservoir Dogs, 1992).	87
3.4. Tiempos Violentos (Pulp Fiction, 1994)	95
CAPÍTULO 4. DESCRIPCION Y ANALISIS DEL MODELO CINEMATOGRAFICO DE QUENTIN TARANTINO.	109
4.1. Mimesis	109
4.1.1. "Reservoir Dogs".	109
4.1.2. Diégesis "Perros de Reserva".	115
4.1.3. Hermeneúsis "Perros de Reserva"	123
4.2. Mimesis "Pulp Fiction".	127
4.2.1. Diégesis "Pulp Fiction"	135
4.2.2. Hermeneúsis "Pulp Fiction".	140
CONCLUSIONES	146
BIBLIOGRAFIA.	

INTRODUCCION

El cine es un medio de comunicación colectiva, sus formas de operar son de carácter "masivo". Esto quiere decir que los significados socioculturales del cine se imponen sin acuerdo ni consenso previos, sólo expresan el deseo inconsciente de las masas.

El cine es un medio de comunicación que manifiesta el inconsciente colectivo de la época actual; tratar de estudiar los fenómenos de masa de la experiencia cinematográfica es tratar de traer a la conciencia, al consenso y la reflexión, los mecanismos del inconsciente colectivo.

El cine de Quentin Tarantino es un fenómeno de masas contemporáneo, ya que incluso trasciende los marcos "naturales" del cine. Tratar de entender las películas de Tarantino es tratar de entender las formas actuales de comunicación colectiva. Como es muy difícil tratar de interpretar el inconsciente colectivo, para mi ejercicio hermenéutico tomaré como línea de conducción las reflexiones críticas sobre lo que se conoce como cine negro norteamericano, porque sobre este punto tienden a coincidir las ideas de la recepción de su cine.

Además el tiempo y la forma como Tarantino no sólo logró la entrada en el difícil mercado cinematográfico estadounidense, sino la consolidación y prestigio que cualquier cineasta sueña alcanzar, son todo un suceso en los procesos de comunicación masiva, mismo que dio la oportunidad para adentrarse en los bellos caminos de la investigación.

Esta circunstancia que aparentemente parte de la ilógica de estudiar simples "objetos de consumo", no es más que un pretexto para que, desde el inicio, podamos recorrer el cine americano de la violencia, desde 1948 con el nacimiento del cinema "noir" o cine negro; en este primer capítulo, después se elaboró una

recopilación de las principales cintas de cada período, dividido por décadas, hasta llegar a los 80's y el cine contemporáneo de la violencia; por supuesto, todo en referencia a los orígenes e influencias del cineasta norteamericano que nos ocupa.

En el segundo capítulo se presentan con datos hemerográficos, la semblanza y valoración cinematográfica de Tarantino, a partir de la crítica filmica mundial. Es importante hacer notar la valiosísima ayuda de críticos y estudiosos del cine, quienes amablemente accedieron a breves entrevistas que enriquecieron este trabajo gracias a sus apreciables puntos de vista.

Los capítulos restantes constituyen el análisis del discurso cinematográfico de Quentin Tarantino, en dos vertientes básicas: a) en el uso que hace de la violencia y de la fantasía o ficción, en su trabajo filmico y b) en la esencia de todo el proceso cinematográfico, desde el análisis como "objeto de consumo", hasta el escrutinio de temas, personajes, estilo narrativo y tal vez lo más apasionante: el estudio al interior del plano mismo, de cada partícula de sus cintas (encuadres, iluminación, composición, escenarios, fijeza o movimiento de cámaras, etc.).

El enfoque de investigación en el que fueron posibles la observación, el planteamiento de hipótesis y su comprobación, así como el minucioso análisis realizado, está estructurado con base en las premisas más importantes del Manual de Apreciación Cinematográfica de los profesores Salvador Mendiola y Adela Hernández Reyes, asesores y amigos.

En su deambular, pasó delante de un pequeño cine...ofrecía un programa que había degenerado en los últimos años. Dos películas de terror (...) ¡No podrá volver a dormir! Decía una de las frases de anzuelo... los muertos en vida, chupadores de sangre... por su imaginación fueron pasando decenas de fotos: los muertos vistos a la luz de una linterna, boca abajo relegados al olvido; y los vivos también que aparecían con hambre en los ojos, hambre de sexo, de narcóticos, de dolor ajeno. ¿Por qué no ponían eso en los carteles?

Clive Barker

CAPÍTULO 1: EL CINE AMERICANO DE LA VIOLENCIA.

Descripción y análisis de las principales cintas del período.

Quentin Tarantino parece tener una predilección especial por las criaturas del mal y de la noche, por los entes criminales y por los personajes oscuros. Una parte esencial de su breve pero sustanciosa obra cinematográfica contiene las reminiscencias más importantes y representativas del cinema clásico “noir” y del “thriller contemporáneo, incluso del género “gore”.

Para entender a Tarantino será necesario aproximarnos, aunque en forma breve, a las principales cintas que han caracterizado la historia y desarrollo del llamado cine negro, para el que hasta ahora (afortunadamente como todo en el ámbito del 7º arte no existe una definición terminada).

Paul Schrader (guionista y realizador de cintas “negras”: “Operación Yakusa”, “Rolling Thunder”, “Taxi Driver” y “Toro Salvaje”) afirma que “el cine negro de Hollywood de ha convertido recientemente en objeto de un renovado interés entre cinéfilos y críticos... la fascinación que provoca se refleja en las tendencias recientes del cine norteamericano: se está volviendo a enfocar el lado oscuro del personaje norteamericano”.¹

En uno de los artículos más interesantes y que más datos aporta al estudio del cine negro, Schrader hace referencia a las dificultades para definirlo, pues no se trata de un género, ni siquiera de un período pues señala: “casi todo crítico tiene su propia definición de cine negro”.²

Por lo tanto, sería importante señalar por principio de cuentas que el concepto “thriller” o “noir” más que ser un concepto periodístico debería ser una concepción artística.

Tal vez, solamente podríamos partir de dos bases señaladas por Schrader para iniciar un bello viaje a través de las entrañas del cine oscuro:

1. Las formas atípicas de la conducta social dieron lugar a una familia de géneros y subgéneros emparentados pero no siempre deslindados con precisión, casi todos encasillados como cine negro.
2. En forma general, el cine negro comprendía aquellos filmes hollywoodenses que describían un mundo de calles urbanas, oscuras y lóbregas de crimen y corrupción.

Con estas dos pistas(más que la que hallaremos en el camino), propongo iniciemos un viaje en que moveremos entre las bellas y refinadas olas de los oscuros y sombras del cinema “noir” clásico de 1948 hasta bien entrados los 60’s.

Después, remontemos la cresta sangrienta de los años 70’s y 80’s y naveguemos brevemente en el oleaje acompasado de las producciones más importantes del cine norteamericano contemporáneo de la violencia en los 90’s; arribaremos finalmente a buen puerto (¡esperemos!) en la presente década con cineastas del “thriller” moderno simultáneos a Tarantino.

Igual que los “Bandidos del Tiempo” de Terry Gilliam, sólo contamos con algunas pistas para viajar en un espacio sumamente vasto de material cinematográfico.

La historia del cine de la violencia en Estados Unidos es intrincada y sórdida, (“el mundo del mal no tiene límite”), apasionante. Esperemos igual que en la cinta de “Los Enanos Errantes”, goce y hallazgos en la travesía.

El poder innegable de la palabra escrita, nunca como ahora puede ser más eficaz al hablar de cine, porque debido a esa peculiaridad y maravilla del recuerdo de imágenes cinemáticas, cada vez que se haga referencia a alguna cinta, tal vez... salten a la mente imágenes amadas o aborrecidas...

Directores... particularmente estadounidenses reflejan (en el cine negro) a la perfección un mundo largamente oculto por el ropel de las comedias musicales a los melodramas.

Por favor, si las evocaciones traen consigo nostalgia, desolación, desesperanza o... miedo, no... permita que sean tan fugaces. Así es como se empieza a amar profundamente al arte cinematográfico

Ysabel Gracida.

1.1 Inicios del cinema “noir” o cine negro, de 1948 a 1963.

Antes de entrar en materia considero que es importante citar en esta espacio los antecedentes más trascendentes para el desarrollo del cinema “noir”, concepto que por cierto fue utilizado por primera vez por los franceses quienes lo usaron para diferenciar el género de la narrativa policiaca de consumo, caracterizado por la preeminencia del enigma y por su rechazo a toda trascendencia crítica”.³

“Scarface” (1932) de Howard Hawks y “El Pequeño César” (Little Cesar, 1930) de Mervin Le Roy, son las cintas que surgidas inmediatamente tras la depresión o crisis económica en Estados Unidos, consiguen conjugar precozmente

los elementos clave en la elaboración de los thrillers subsecuentes que vendrían a conformar el que podría denominarse periodo clásico y posterior de los trabajos cinematográficos norteamericanos que abordarán la violencia.

Paul Schrader reconoce que el fuerte depresivo caracterizando la distintiva tonalidad "noir", fue una acción retardada de los 30's y que durante la guerra aparecieron las primeras muestras del filme noir: "The Maltesen Falcon", "The Glasskey" y "Laura" de Otto Premminger; posteriormente y durante la posguerra el realismo fue una necesidad a la que se empezó a recurrir. La influencia alemana fue otra de las características rampantes que imprimieron al cinema noir buena parte de su tonalidad: "la cualidad insólita del cine negro logró combinar en apariencia elementos contradictorios en un estilo uniforme. Los mejores técnicos "noir" hicieron del mundo un estudio cinematográfico, al aplicar la iluminación expresionista e innatural a escenarios realistas".⁴

La tradición hard-boliled, con autores de novela negra endurecida después de la 2ª Guerra, desde los 30's había tenido sus más fieles exponentes en escritores como Ernest Hemmingway, Dashiell Hammett, Raymond y John O'Hara, fue una de las pautas primordiales para el desarrollo del cinema noir; de los mencionados despunta por mérito propio Raymond Chandler (Double Indemnity) en 1944, basada en un cuento de James M. Cain dirigida por Billy Wilder, que en sus etapas finales adaptó y superó la escuela "hard".

Dice Paul Schrader: la tercera y última fase del cine negro (correspondiente al periodo clásico) "fue el periodo de la acción psicótica y del impulso suicida. El héroe "noir" al parecer bajo el peso de diez años de desesperación empieza a dechavetarse."⁵

La locura, la inestabilidad y una afectación evidente en cada uno de los personajes y atmósferas rodean esta fase del cine negro; las alteraciones mentales que habían tenido algunos despuntes de expresión se convierten ahora en activos protagonistas en "Kiss Tomorrow Goodbye".

En "Guncrazy" (Joseph H. Lewis, 1950) no se dieron excusas para la psicopatía, era simplemente locura.

Este período denominado como "clásico cinema noir" está considerado como la crema y nata del cine negro: "la más penetrante en un sentido estético y sociológico; sus características comunes se debaten entre la pérdida del honor público, las convenciones heroicas, la integridad personal y finalmente, la estabilidad emocional".

Paul Schrader considera que los mejores y más característicos films noir son: Guncrazy, White Heat, Out of the Past, Kiss Tomorrow Goodbye, DOA, They Live by Nigth y The Big Treat. Todas estas cintas, síntesis y resultado del proceso de conciencia están basadas en la desesperación, el desencanto y el desmoronamiento personal que se hace mucho más patente en la obra maestra del cine negro: "Kiss Me Deadly" (1955) de Robert Aldrich, quien "lleva el noir a su punto más sucio y perversamente erótico.. la inhumanidad y el sinsentido del héroe son poca cosa en un mundo donde la Bomba tiene la última palabra".⁶

Sin embargo, en 1956, "The Killing" de Stanley Kubrick, demostró que había mucho menos miedo del que se pensaba.

En 1955 y con la aparición de la fotografía en color, la iluminación brillante y los acercamientos que se habían hecho totalmente reales con el advenimiento de la televisión. poco a poco son todo y su estilística expresionista, el "noir" clásico se fue debilitando; la cinta de transición es "South Street" de Sam Fuller donde se mezcla el aspecto negro con la amenaza roja y que viene a ser la síntesis de representación del final de la fase.

1.2 Principios de la Revolución Cultural y entrada en la nueva ola francesa, de 1960 a 1970.

El elemento que había definido el período clásico noir de estilística oscura y refinada, se desmorona con la llegada del color; sin embargo, el cine negro consigue infiltrarse en los caminos de nuevos rumbos. Si como afirma Paul Schrader el cine negro estaba definido a partir de su influencia expresionista y por lo tanto por sus tonalidades oscuras, aquí nos encontraríamos (y ya lo habíamos advertido) con algunas pistas, pero en la bruma.

Es por ello que reiteraríamos nuestra posición en esta breve travesía, intentaríamos seguir navegando ahora en la década de los 60's por ahora con una brújula: afirma Nino Frank que es la presencia de la muerte lo que da la cine negro la más constante marca, es el "dinamismo de la muerte violenta", "el chantaje, la delación, el robo, el tráfico de drogas tejen la trama de una aventura en la que la muerte está en juego... sórdida e insólita emerge siempre la muerte al término de un sinuoso viaje".⁷

A las afirmaciones de Nino Frank, agregaríamos que como parte de la nueva estilista en el cine negro, la existencia de personajes vestidos de negro, casi siempre al margen de la ley (gángsters, pistoleros, incluso detectives), con sutiles insinuaciones sexuales que se fueron haciendo más abiertas al paso del tiempo. Las acciones además casi siempre transcurren de noche.

De la Serna cita a Larry Gross en la descripción del cine negro contemporáneo; afirma que a partir de la década de los sesenta el género experimenta una renovación al sustituir el aspecto psicológico propio del cine "noir" por una preocupación casi estrictamente formal. Esta puesta al día implica un proceso de reflexión guiada por la influencia del cine europeo, sobre todo por la Nueva Ola Francesa. Aquí vale hacer una alto y una merecida mención a "Sin

Aliento” de Jean Luc Godard, obra clásica negra de la que nacen hitos esenciales en la caracterización de los filmes contemporáneos a los que nos referimos.

Según Gross, lo moral ha dejado de tener significado; la realidad comienza a imitar al arte pop, al cómic (aún al cine negro). Desde entonces tenemos referencia de las historietas surgidas del “thriller”. Además, continua Gross, el crimen y los círculos del poder se identifican, el personaje del nuevo cine negro se preocupa ahora sólo por librarse de la confusión y desolación antológicas. En la sexualidad es donde más dramáticamente se manifiesta el vacío existencial, el protagonista responde a la hostilidad del medio con violencia, pero en un mundo desolado y reducido a mera forma, esta violencia resulta inútil; los filmes negros de estos años se caracterizan por finales problemáticos y ambiguos.

El pesimismo radical, es en general signo del nuevo cine negro. Esta característica fundamental es evidente en “Point Black” de John Boorman, 1967; en la frustración de los recién aparecidos policías corruptos como “Madigan” (Don Siegel, 1968), “Bullit” (Peter Yates, 1968); “The Detective” (Gordon Douglas, 1969).

“Harper, Detective privado”, (1966 de Jack Smight), adaptación de una novela de Ross Mc. Donald planificada por William Goldman se convirtió en una de las exponentes más representativas del “thriller” de California. Esta cinta igual que las que han merecido punto y aparte en esta travesía es definitiva en la década pues Hollywood reaccionó al darse cuenta de que se trataba de un género capaz de atraer públicos alejándolos así fuera temporalmente, de los discutidos atractivos de la TV.

Fue así como el cine americano de la violencia, para fortuna de los que somos sus amantes fervorosos, siguió viento en popa: “Contrato para matar” (The Killer, 1964) de Don Siegel, “Esclavos del Hampa” (The Borgia, Stick-1968) de David Lowell Rich y “Ruleta Infernal” (The Deadly Roulette-1964) de William Hale.

Asimismo merece otro renglón Gordon Douglas con “Tony Rome” (1967) y “El detective” (The Detective-1968) con diálogos y situaciones originales que dieron nueva vida del cine de la violencia.

“Bonny and Clyde” de Arthur Penn, (1967) y “Psicosis” de Hitchcock, “Born Lose’s de T.C. Frank de 1967, “El Estrangulador de Boston” (Boston’s Strangler, 1968) de Richard Fleisher y una “Segunda Vida” (Seconds-1966) de John Frank Enheimer. Expertos en temas violentos, asumen la defensa de inadaptados y anormales que la ley persigue y se convierten en los postreros exponentes del cine de la violencia de la década.

El modo seguro y ordenado pronto mostró ser un espejismo; dice De la Serna: la rebelión estudiantil, la New Left, la liberación sexual, la revuelta de las minorías étnicas, los mitos culturales europeos y sobre todo la derrota militar y moral en Vietnam dieron al traste con la visión triunfalista y adormecedora que el Maccartismo pretendió imponer. Este punto es justo cuando estábamos en el umbral de los 70’s.⁸

Es importante hacer mención (breve, pero honorífica) a la entrañable carrera cinematográfica y aportación al cine de la violencia de los Estudios Hammer y toda la parafernalia vampiresca, de momias y hombres lobo surgida con innegable calidad, pero a la luz de los años con atisbos de humor involuntario. Valga, sin embargo, el renglón aparte.

“Los psicópatas no actúan nunca movidos por el sadismo, sino por su naturaleza intrínseca. Ellos actúan de forma normal siendo sus víctimas las aterrorizadas al no aceptar el juego macabro e inevitable”.

1.3 Los 70's y la generación del refrito, con algunas excepciones...

En la mayor parte de las películas de la década, confluye ahora la profusión de secuencias psicodélicas o de matiz sádico y comienzan a prosperar las proposiciones de violencia gratuita y ambientes agobiantes con tonalidades rojas y naranjas; si bien ahora si casi está eliminado el oscuro de antaño en algunas cintas (aunque de alguna manera, es en las noches donde se siguen desplazando la mayoría de las acciones), ahora la cruda realidad de las ciudades parece aplastar tal vez con mayor dureza a sus habitantes.

“Taxi Driver” (1976), de Martin Scorsese, constituye uno de los filmes más acabados en el cine de la violencia de la década de los 70's y es el ejemplo más elocuente de lo que caracterizaría frecuentemente los contenidos, ambientes y en general la esencia filmica de los 70's.

Junto con “Naranja Mecánica” (“A Clockwork Orange”) 1971, de Stanley Kubrick, considerado más bien como un filme futurista, lograron conjugar los elementos más representativos de la violencia profunda que cada vez con mayor intensidad parecía volcarse ya no tanto a esas ciudades desnudas, sino al propio vacío existencial, al dolor de la soledad y el sin sentido por un lado, y a la insondable naturaleza de la violencia de Alex y sus compañeros.

De la Serna considera que la incorporación de elementos de antaño del cine negro contribuyeron a su resurgimiento con mayor fuerza: por un lado la búsqueda de nuevas opciones expresivas y por el otro, el intento de recuperación nostálgica de las viejas convenciones a la luz de una nueva sensibilidad.

“El Padrino I y II” de Francis Ford Coppola (1972 y 1974 respectivamente) tal vez sean las cintas que más se acerquen a lo que en su tiempo fue el cine noir y en general, la estructura narrativa y técnica de ambas son espléndidas, de gran belleza visual y en la base de soberbias actuaciones constituyen por ahora los modelos más acabados del cine negro de la década.

Entre los demás ejemplos de precedente inmediato del cine de la violencia contemporánea están: “The French Connection I y II” (1971 y 1975) de William Friedkin, “The Getaway” de Sam Peckinpah, “The Yakuza” de Jack Smight, “Chinatown” de Roman Polanski, “Thieves Like Us” de Robert Altman, “The Postman Always Rings Twice” de Bob Raffelson, y la excelente “Capone” (1976) de Steve Carter, así como los “Nuevos Centuriones” (1972) de Richard Fleisher.

“Tarde de Perros (Dog Day Afternoon, 1975) de Sidney Lumet merece punto y aparte porque independientemente de su calidad y configuración cinematográfica introduce dentro de su narración algo de humor y despreocupación, lo que la distingue también de algún modo en este viaje cinematográfico.

“Mean Streets” de Martín Scorsese y “Harry el Sucio” (Dirty Harry, 1971) de Don Siegel igualmente son cintas que considero especiales. Dice De la Serna: “coinciden en cierto aire nostálgico con sus antiguos precedentes pero poseen un punto de vista sin tabúes sobre la vida actual”.

Aparecen los primeros investigadores y detectives con conflictos conyugales: “The Big Fix” (Kagan, 1978) y “Nighth Moves” (Arthur Penn, 1975); su vida se desarrolla entre la desmoralizante derrota en Vietnam y la sorprendente llegada de las computadoras y la nueva tecnología en 1975.

Nuevamente la incertidumbre se apodera de nosotros; pero también después de todo, dijimos que nos moveríamos en la bruma, ¿no? pues bien, creo que es importante dejarnos flotar para acercarnos a lo que está considerado como otro

género pero que a la idea de que la sangre, la violencia oscura de la maldad pueden ser deliciosamente artísticos y ante los cuales no habrá que asustarse mucho.

La escuela "Hard Boiled" no está definida, reitero; no son sólo los detectives, gánsters y otros detalles del cinema noir los que han determinado al cine de la violencia norteamericano y por eso es apasionante encontrarlos en este breve trayecto, a mediados de los años 70's con el "Exorcista" (1974) de William Friedkin. Conviene hacer un alto, pues valen la pena las declaraciones del director al respecto.

Cuando la película se estrenó la Navidad del año de 1973, hubo espectadores que gritaron, vomitaron y salieron corriendo en los cines dominados por el pánico. Hasta el día de hoy, Friedkin sigue insistiendo en que nunca esperó ver semejantes reacciones.

"Si crees que el mundo es una mierda y que no es nada más que un inmenso altar sobre el que toda la humanidad acabará siendo sacrificada más tarde o más temprano, entonces "El Exorcista" te confirmará esas opiniones. En cambio, si crees que vivimos en un mundo donde existe el bien y el mal, y que existen cosas llamadas salvación, amor y sacrificio altruista, entonces verás la película como una afirmación de fé. Creo que muchas personas que adoptaron una actitud negativa ante la película y sólo vieron al Demonio. Yo vi la presencia de Dios... o creo haberla visto"

"Masacre en Texas"(1974) de Tobe Hooper, es a decir por expertos otro martillazo certero al orden establecido en los pilares de un género naciente y rebosante de violencia. La cinta culmina con un clímax en el comedor de la familia, altar de ceremonias del hogar ensangrentado, donde la última víctima será sometida a un ritual de horror salvaje y visceral. El grito será contestado con risas y el llanto con muerte... una escena magistral y única que aún no ha sido superada.

Ha iniciado la era oscura...

Brian de Palma (*Carrie*, 1976) y John Carpenter (*Halloween*, 1978) son otros dos bellos casos de violencia estilizada en los 70's. La sangre corre en las manos asesinas de seres cuyo origen oscuro es justificado a partir de la incomprensión y de la maldad de sus entornos. Antecedentes de los asesinos seriales ("Serial-Killers"), reminiscencia del ORIGEN.

Quisiera cerrar esta década con la obra maestra de finales de los 70's: "Apocalypse Now" (1976) de Francis Ford Coppola: la guerra, la locura y la violencia en éxtasis cumplen su cometido inmediato: causar inquietud en los ánimos.

"Y los niños enloquecidos no saben sino correr".

Dice Coppola: "La guerra de Vietnam se está convirtiendo en psicodélica. Quiero recrear la dramaticidad del conflicto no a través de la realidad sino con la ayuda de la fantasía. Todo debe parecer un enorme espectáculo".

"Dejaos llevar por el misterio de la vida y de la muerte, por el vacío de lo horrendo... [...] Mis deseos para que vuestros horrores os sean beneficiosos. Cuidad de no pasaros, vivid intensamente las pesadillas diarias, pero no os dejéis llevar del terror gratuito.

*"El Cíclope", en
Fangoria 12/93.*

1.4. Los 80's y el cine contemporáneo de la violencia.

Los ochentas. Llegamos al final del trayecto con bellas imágenes entre las manos; en el largo camino, pesadillesco y fascinante del cine de la violencia norteamericana, se nos han escapado algunas cintas importantes y aquí mismo se

nos escabullirán más de una; sin embargo, ya embarcados en este viaje, lo intentaremos.

Justo aquí en el inicio de la década que precede la obra de Quentin Tarantino, el panorama del cine de la violencia que había comenzado nuevamente a adquirir grises profundos (pues sólo hubo algunos casos rescatables, por cierto, en los 70's), ahora definitivamente pasa al negro, con obras de la violencia que en este lapso dejaron totalmente atrás los resquicios de la inocencia, si alguna vez la hubo en el cine que ocupa.

William Friedkin, Martín Scorsese, Tobe Hopper, y el mismo Ridley Scott con sus obras maestras de la violencia de los 70's: "El Exorcista", "Taxi Driver", "Matanza en Texas" y "Alien el 8º Pasajero", anunciaban ya el feliz retorno al negro profundo en las manufacturas cinematográficas de la siguiente década. En este punto, lo más probable, es que empiecen las objeciones por haber dejado atrás las definiciones que algunos críticos y estudiosos hacen del cine negro; no obstante, es importante señalar que no estamos haciendo una redefinición del cinema "noir" y del hard-boiled; simplemente nos estamos asomando, incluso en esta década, al cine que contiene violencia explícita, y en el que además la pureza, la candidez o la "blancura" de los contenidos, situaciones, diálogos y personajes han cedido casi por completo para dar lugar a un renovado y significativo modo de expresión, en algunos casos bellamente artístico gracias a la exploración (en ocasiones) de una parte fundamental de la naturaleza humana: su lado oscuro "la maldad".

Valga la anterior aclaración para reivindicar y valorar en la mitad de la última década de este siglo, a toda una generación de cineastas, guionistas, maquillistas de FX (efectos especiales), actores, etc., responsables de una veta a menudo despreciada y disminuida por los más conservadores y moralistas, caracterizada por los excesos de violencia (sangre, vómitos, psicópatas, asesinatos, etc.): el cinema gore, del que aquí aunque brevemente nos ocuparemos.

De las obras más acabadas y sublimes de la violencia “reconocida”, al inicio de la década destaca en el inicio: “El Resplandor” de Stanley Kubrick en 1980 (la maldad profunda y la locura empiezan a dar, ahora sí, miedo); “Blow Out” de 1981, con un John Travolta irreconocible después de su “Fiebre de Sábado”; en 1982 en coproducción australiana y norteamericana: “The Road Warrior “ (Mad Max) de George Miller: la visión oscura de la desesperanza total y definitiva frente a un futuro igual de sombrío, con la posibilidad de la sobrevivencia sólo a través de la violencia; el thriller es en buena parte la síntesis y el desasosiego de la generación de los 80’s.

Renglón aparte merece “Blade Runner” de Ridley Scott en 1980, igualmente con la aparición del cada vez más real fantasma del futuro; la presencia del sinsentido de la muerte y de la desesperanza en medio de la lluvia pertinaz, inclemente y los ambientes axfixiantes donde sólo hacia el final vislumbramos claridad, sólo nos llevan a saber en labios de que es “tiempo de morir”.

David Cronenberg es uno de los directores que mejor saben trabajar la oscuridad y la muerte, a su obra: “Videodrome” en 1983 y “The Dead Zone” en 1982 se erigen como trabajos cinematográficos valiosos, desoladores y angustiantes; “The Naked Lunch”, en 1989 es el resumen de su sensibilidad cinematográfica donde todo es locura, sinsentido, donde la violencia ha rebasado todo límite coherente y real. Es imposible dejar de mencionar su obra maestra causante de náuseas e incluso vómitos: “La Mosca”, de finales de los 80’s.

Al lado de estos maestros, a la misma altura, acompañan igual o posiblemente con más angustia: Roman Polanski con “El Inquilino” en 1980; y de la naciente generación “gore”: “The Exterminator” (1980) de James Glickenhaus, thriller salvaje y demente que viene a demostrar que el “Rambo” llorón con todo y sus secuelas, no es siquiera una caricatura de la frustración pos-Vietnam; al lado de esta cinta oscura, violenta y agobiante: “Pecados de Guerra” de Brian Palma y

“Full Metal Jacket” de Stanley Kubrick, ambas precisas y desgarradoras junto con “Platoon” de Oliver Stone en 1986.

John Carpenter con “La Cosa” (1980) y “They Live” (1987) hace lo suyo en lo que se refiere al sobresalto y la violencia explícita y también merece un punto y aparte James Cameron con “Terminator” en 1984 ofrece nuevamente pocas esperanzas en un futuro cada vez más oscuro. Los hermanos Joel y Ethan Coen con “Simplemente Sangre” en 1984; “De Paseo a la Muerte” en 1986 abren un camino poco explorado fascinante al combinar hiperviolencia con humor negro.

Terry Gilliam en 1985 con “Brazil” y Tim Burton con “Batman” (1989) y sus revisiones cinematográficas desesperadas, sombrías, sin concesiones, confirman los tonos ennegrecidos del periodo.

Junto a ellos, una generación de exdirectores de comerciales y vídeo clips hace acto honroso de presencia en las filas de las sombras y la maldad profunda: Alan Parker con “Corazón Satánico” en 1987; Adrian Lyne con “Jacob’s Laddler” (1989), inquietan, desasosiegan y asustan con sus hondas reflexiones en el terreno de la maldad, la locura y la muerte.

Y entramos a la fascinante, rica y abundante producción del cinema “gore”, donde la violencia más explícita, el insondable placer por la maldad y el gusto por la sangre se convierten en formas de expresión artísticamente apasionantes, divertidas e inofensivas, sería casi imposible abarcar a todos los directores que vale la pena mencionar; sin embargo de nueva carga lo intentare, por lo menos haré mención de los más importantes.

Sean Cunningham abre la década en 1980, con una de las series más largas e interesantes (por lo menos al principio, quizá hasta la 5ª parte): Friday 13 (Viernes 13). Nace uno de los mitos que más sustos y cabezas arrancaría en pantalla: Jason.

A su lado, Clive Barker concebiría al que la revista de terror especializada "Fangoria" considera "el monstruo más profundo y memorable de la década": "Painhead" de "Puerta al Infierno" (Hellraiser, 1980).

Sería imperdonable dejar de lado, en medio de este oscuro y profundo lugar de mitos e ignominia, a uno de los más excelsos y crueles en toda la historia del cine de la violencia en Estados Unidos: Freddy Krueger, creación de la retorcida imaginación de Wes Craven.

Otros directores importantes de la generación "gore": Peter Jackson con "Dead Alive", Fraser Heston con "Needful Things", Tony Maylan con "Segundo Sangriento", David Wickes con "Jack the Ripper", William Lustin con "Maniac Cop's".¹⁰

Reglón aparte merecen Tony Randell con "Amytville" (La Posesión) y John Lafia con "Child's Play" (Chucky, el muñeco diabólico), éste último con mención especialísima, pues consigue infiltrar el miedo y la violencia a los espacios domésticos, donde ya ni siquiera los niños y sus "inofensivos" juguetes escapan.

Sam Reimi es un caso especial en la cinematografía de la violencia de la década; su trilogía: "The Book of the Dead", "Evil Dead" y "Army of Darkness" con obras maestras que merecen, bien valen, consideraciones más serias que una mera mención en breve, en este capítulo.

Stuart Gordon con su "Reanimator" y Jim Mc Naughton con "Henry, Retrato de un asesino serial", salen incluso de algunas convenciones del cinema "gore" y dan renovadas fuerzas al uso de la violencia y de los excesos sanguíneos. Valga este breve espacio como reconocimiento a su indagación en el intocable terreno de la vida después de la muerte y de la paranoia absoluta que encarna simplemente "Henry".

Es importante señalar lo que en cierta forma resultó curioso en esta investigación; existen varios casos de guionistas/directores, dato que es ciertamente

gratificante. De los más importantes de la década están Richard Stanley con “Dust Devil” y Avi Neshet con “Doppelganger”.

Casi finalizando, “Blue Velvet” de David Lynch, uno de los directores más importantes para el rubro de la violencia expresa, en 1986 haría intuir la entrada de una década sin un sólo claroscuro. Inquietantemente iniciaría la desesperanza más enloquecedora. Ahora sí ya no hay nada de donde sostenerse; no hay más refugio sino la oscuridad (en los 70’s había angustiantes tonos naranjas; en la década que se empieza a alejar en las oscuras violentas olas, existían ciertos resquicios de luz). En la entrada de los 90’s sólo tinieblas e incertidumbre nos rodean. Esperemos a pesar de ello, llegar a buen puerto.

Las criaturas de la noche que tanto fascinan a Quentin Tarantino, se descuelgan amablemente en los resquicios de este intento de acumulación de entes del mal. Esperemos que haya sido gratificante después de todo para bien de la ignominia y un sincero acercamiento al clima de la violencia del cine.

EPILOGO DEL CAPÍTULO I

Estamos justo en la última parte de los años 90’s; sería casi imposible abarcar en unas cuantas líneas, la cinematografía más importante de los últimos cinco años. De hecho, no estaba considerado dentro del esquema general ni en mis objetivos; sin embargo, es profundo el amor y el sencillo reconocimiento, con la simple mención, que quiero hacer patente, al citar, por lo menos, las obras cinematográficas de la violencia o del cine negro más emblemáticas.

Así podemos abandonar este viaje, antes de llegar a lo que parece ser un puerto ensombrecido por fantasmas y más dudas. Como preveíamos: David Lynch en 1990, con su “Wild at Heart” (Salvaje de Corazón) abre la década más que

honrosamente con un filme agobiante, destilando sin embargo, buenas cantidades de humor negro.

Abel Ferrara con su "Bad Lieutenant" (con un rudo y excelente, desde es entonces Harvey Keitel) y "Verdugo de Nueva York", se antoja simplemente sublime en el manejo de la hiperviolencia y la desolación en el mundo del crimen.

Martín Scorsese haría lo suyo con "Goodfellas" y "Cabo de Miedo", también en la entrada de los 90's; el ambiente gansteril y psicópata respectivamente no pudieron encontrar mejor conceptualizador visual y narrativo. Scorsese es un director sumamente interesante, que casi como todos los que han desfilado en este viaje ameritarían incluso estudios profundos.

Igualmente John Woo que con "The Killer" y "Hard Target" (Operación Cacería) marca un hito en la historia de la violencia, más bien de la "hiperviolencia": maestro del "hard-boiled", con perfectas y artesanales acciones este maestro oriental, profundamente amado por Tarantino, se inscribe en los renglones más fascinantes del libro de la violencia extrema en el cine.

Luc Besson y su "Perfecto Asesino" son director y cinta imposibles de dejar atrás.

De la misma manera, Peter Medak con "Romeo is Bleeding" y Dominic Sena con "Kalifornia", cada uno con un particular modo de expresión y visión cinematográfica.

De los honrosos casos del cómic trasladando a la pantalla es imprescindible mencionar a Alex Proyas con "The Crow" (El Cuervo, excelso, bello y oscuro arte cinematográfico).

Casi apunto de arribar, no podemos abandonar la embarcación sin citar, así en mención especial, a un cineasta especial, particularmente respetado y amado: Clint Eastwood: su reflexión antiviolenta de "Unforgiven" precisamente a través de la misma violencia, constituye a mi parecer uno de los modelos más acabados y

sinceros en la cinematografía contemporánea, como modo de expresión para hurgar visualmente en la naturaleza de la violencia y sus consecuencias.

Su ópera prima: “Cazador Blanco, Corazón Negro”, igual que “Unforgiven”, es el resumen bello, maravilloso y profundo de la indagación hacia dentro, hacia el mismo corazón del ser humano, en la pregunta aun ahí.. sin respuesta: del porqué de la violencia.

Creo que al fin podemos desembarcar. Tal vez con más preguntas y dudas (Afortunadamente). De todas las imágenes, memorias pesadillezas o emotivas, ¿Cuál emerge con más facilidad a su memoria? ¿Cuál es recordada con más emotividad (miedo, angustia, nostalgia)?

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1. Primer plano: Año 1. No. 1 Nov. Dic. 1981. Revista de la Cinética Nacional. p. 43.
2. Idem p. 44
3. Idem p. 55
4. Idem p. 46
5. Idem p. 49
6. Idem p. 51
7. Méndez Leite Fernando. Las Grandes Escuelas del Cine. Ed. Cirde. 1980. pp. 313
8. Primer Plano p. 60
9. Fangoria, Nº. 28. Ed. Zinco. P. 54.
10. Fangoria, Ed. Zinco. España. Números varios.

CAPITULO 2. QUENTIN TARANTINO

2. 1. SEMBLANZA

Para obtener datos autobiográficos oficiales del cineasta me dirigí a MIRAMAX FILMS, en Los Ángeles, Calif., en octubre del presente año; desafortunadamente no he recibido respuesta. Por lo cual los datos aquí presentados corresponden a la hemerografía norteamericana citada.

Quentin Tarantino nació en Knoxville, Tennessee, E.U.A. el 27 de marzo de 1963, de Connie Tarantino (mitad cherokee), y de su esposo Tony, según algunas referencias, músico algún tiempo. Del matrimonio de Connie se tienen pocos datos. "Nunca conocí a mi padre", dice Quentin, "Mi madre se casó con él lejos de la familia y se separó cuando tenía dos años; después nos fuimos a Los Ángeles y se casó con Curt Zastoupil, otro músico."¹

Tarantino creció al sur de Los Ángeles, en un área conocida como South Bay, zona industrializada y una mezcla de ciudades desordenadas y refinerías, arrojando smog y humo al cielo, que incluían Manhattan Beach, Redondo Beach, Torrance, Carson y Palos Verdes.

Connie Tarantino hablaba con Quentin casi siempre de películas: "Siempre mostró un insaciable apetito por las películas".²

En una ocasión, ella adquirió lugares para los juegos de Los Lakers y Rams (para ver el béisbol), pero siempre mostraba un marcado disgusto para los deportes. "Yo pensaba que era padrísimo llevar a un chico al juego, pero nunca logré que Quent fuera a los juegos. A él todo lo que le importaba era ver películas. El hábitat natural de Quent son las películas. Le encanta estar relacionado con todo lo que tenga que ver con el cine".³

El joven Tarantino odiaba la escuela; encontró su refugio en Harbor City, un lugar entre Torrance y Carson. Gastaba buena parte de su tiempo ahí, porque en ese lugar se encontraba el Cinema Carson. “Era un cine donde ponían todas las películas de ‘Kung-Fu’. Estaba también el cine del ‘Amo Mall’, donde me aventé prácticamente todo lo que producía Hollywood por aquel tiempo. Básicamente, he gastado mi vida viendo películas”.⁴

Tarantino dice: “odiaba profundamente la pinche escuela, así que tomé el mal camino, y me quedé en 9o. grado”; su madre le pidió que consiguiera trabajo. A lo que el todavía adolescente Tarantino, contestó: “Perfecto, yeah! si Dios, no más escuela!!!”⁵

Quentin Tarantino tuvo entonces que conseguir trabajo y lo hizo en lo que algunos amantes del 7º Arte desearíamos: en una tienda de vídeo: “Vídeo Achievement”, de la que fue empleado cinco años. Sin embargo, de vez en vez acudía a una clase de actuación en Toluca Lake (justo el sitio al que hace referencia en “Pulp Fiction”, cuando Jules Winfield y Vicent Vega acuden a su socio, el memorable Jimmy, interpretado por el mismo Tarantino, para limpiar su auto cubierto de sangre).

Por ese entonces, consiguió sorpresivamente un pequeño papel, en “ El Rey Lear” una cinta de menor importancia y aunque pensaba que a lo mejor tendría que conformarse con un pequeño papel de zombie, estaba contento de por fin entrar al medio que amaba.

Mientras tanto, en los Archivos de “Vídeo de Manhattan Beach”, junto con un par de amigos, se pasaban las noches y a veces días viendo películas. “Viví ahí por tres años, cuando terminaba de trabajar cerraba y me ponía a ver películas todas las noches. Roger, Scott y yo nos la pasábamos viendo estrenos los viernes y luego las discutíamos”.⁶

Roger Avary, uno de sus mejores amigos, con quien comparte créditos como guionista en algunas cintas, comenta que en realidad fue muy importante “Vídeo Achives”, pues veían todo lo que querían, desde Pasolini hasta Fuller, Spielberg o

Scorsese, Peckinpah o Hawks, es “probablemente la mejor experiencia filmica que nadie pudo tener, mejor que en la escuela”.⁷

Esta divertida actividad filmica, ayudó a Tarantino a ir estructurando algunos guiones. Entre él y Roger Avary, recorrían películas para estudiarlas, analizando films en forma que a casi nadie se le había ocurrido, por medio de la videocassetera, con posibilidad de acceder a los flashbacks, cortes, saltos, trama, todo...

“Las películas son la constante en mi vida. Es real cuando era chico quería ser actor, pero después de los 20 quería ser director, no iba a ser fácil, por eso decidí empezar a escribir, primero escenas pequeñas para mi clase de actuación y sin embargo nunca tuve la idea de que alguien me diera trabajo”.⁸

Su primer guión quería que fuera algo como Capitán Pechfuzz y Achouy Bandit (populares retazos de la cultura pop norteamericana). A los 22 años empezó a filmar un corto de 16mm que nunca terminó “My Best Friend’s Birthday”, pero él estaba mucho más satisfecho en su educacional trabajo en “Video Achives”.

Inspirado en los hermanos Coen, Sam Raimi y otros cineastas independientes, Tarantino escribió “True Romance”, a la mitad de los ochentas, justo en 1987; se mantenía de lo que sacaba de la tienda de vídeo y se la pasaba leyendo libros y pensando en quien le compraría el guión. De hecho el personaje que interpreta Christian Slater en “True Romance” está basado en el joven Tarantino y sus días viviendo cerca del aeropuerto de Los Ángeles. “Todo el día veía gente hablando y yéndose”, dice Tarantino. “Ya no soy ese chico, el que nunca había tenido novia y bastante inexperto. En realidad me encantó lo que hizo Tony Scott, el film vino a ser hiperviolento pero romántico. Tony hizo un excelente trabajo, la película es grandiosa”.⁹

A pesar de todo, uno de esos días, Tarantino recuerda: “tuve uno de esos momentos detestables y me dije a la chingada, quiero estar fuera de aquí... te necesitas mover a Hollywood”.¹⁰

Tarantino trató de acercarse a la industria filmica norteamericana por primera vez en 1990. Su primer trabajo oficial en Hollywood fue "Past Midnigth", un thriller estelarizado por Rutger Hauer. Ahí conoció a Tony Scott, quien de inmediato se enamoró del guión de "True Romance".

Quentin Tarantino pudo haber tenido su primera oportunidad de dirección en "La Fuga" (título con el que se conoció "True Romance" aquí en México), pero aparentemente no estaba interesado, porque nuevamente se encontraba escribiendo, ahora el guión de "Natural Born Killers", que concluyó en 1990 y la cual, es ahora en palabras de Tarantino, la película de Oliver Stone. "El guión me fue robado, no por Oliver Stone y no por ladrones fuera de la ley, pero sí por embusteros rateros que me involucraron".¹¹

Al respecto, el joven cineasta ha declarado: "Básicamente, Oliver Stone y yo somos dos hermosos tipos raros, pero nuestras sensibilidades están tan lejos como nuestros estilos. A mí no me gustan las cosas de show, a mi me gustan las cosas inexplicables..."¹²

Hay gente que sabe porque puse mi distancia entre la cinta y yo, no era lo que yo quería, se lo dije a Oliver, pero no sirvió de nada.

Le siguieron las decepciones y dos años más tarde, comenzó a pensar seriamente en hacer una película en poco tiempo. Así que luego de la frustración de NBK, escribió "Reservoir Dogs".

Afortunadamente, por ese tiempo Tarantino vendió "True Romance" y decidió usar el dinero para empezar la preproducción de "Perros".

Con el poco dinero que había obtenido de la venta de sus guiones y gracias a la intervención de Harvey Keitel, "Entertaimet en Vivo" estuvo de acuerdo en financiar la producción y finalmente Tarantino sería el director. "Dogs" costó 1.5 millones de dólares, la película le dio la vuelta al mundo en los Festivales de Cannes, Toronto, Saiges, y otros.

Después de “Reservoir Dogs”, Tarantino se fue secretamente a Amsterdam; visitó un bar llamado “Betty Boop”, vio películas de Howard Hawks y finalmente escribió “Pulp Fiction”. El guión de “Pulp Fiction” estaba lleno de desconcertantes observaciones de la “eurocultura”. Como Tarantino, describe, se aproximaba al proyecto de estudiante de cine. Era como un homenaje a las revistas de thrillers de los 30’s como “Dogs”, “un ejercicio con una estructura narrativa fracturada”.¹³

El guión fue financiado por la compañía de Danny De Vito, Jersey Films. “Pulp Fiction” estaba originalmente en los sets de la Tri Star Pictures, quienes finalmente la esquivaron. Miramax Films, que había distribuido “Reservoir Dogs”, estaba más que feliz de dar otro paso junto a Tarantino. A pesar de los hechos a los que Tarantino se aproximaba, como un experimento en la construcción narrativa y la cantidad de alusiones a otras cintas, el cineasta pensaba que era un misterio que no lo despidieran por parecer un burdo ejercicio.

“Pulp Fiction” se convirtió nuevamente en un éxito sin precedentes a nivel mundial. A pesar de ser una producción independiente con mucho menos presupuesto que las producciones Hollywoodenses actuales, recorrió el mundo en distintos Festivales, y finalmente se vio sorpresivamente en la competencia por el Oscar a la mejor película de 1994, lo cual consolidó el éxito absoluto del cineasta.

Sin embargo, al parecer Tarantino sigue conduciendo un auto barato que compró con el dinero de “True Romance”. Vive en West Hollywood, California, a veces, pues la mayor parte del tiempo se la pasa viajando, disfrutando de su pasión cuando tiene oportunidad: películas y viejas series de televisión.

2.2. CARACTERÍSTICAS DE PERSONALIDAD

Nuevamente, nos encontramos con reservas al respecto; sobre todo, debido a la casi imposibilidad de una entrevista con el cineasta; no obstante, intentaré proporcionar una visión general de los rasgos más importantes de personalidad del

cineasta, a través de la hemerografía e información obtenida en la Biblioteca Benjamín Franklin, quienes aseguran haberme proporcionado el 98% del total de las publicaciones en Estados Unidos que hablaron en su momento de Tarantino.

No pretendo emprender un psicoanálisis de la ya de por sí intrincada personalidad de Tarantino; trataré de acercarme a algunos aspectos con un referente literario: "Huckleberry Finn", el personaje creado por Mark Twain.. Peter Biskind, en su artículo "An Auteur is born" lo compara con el chico que le gustaba ir a pescar en lugar de ir a la escuela.

Quentin, llamado así por su madre, por el héroe de Faulkner de "El Sonido y la Furia" (Quent, era interpretado por Burt Reynolds en "Gunsmoke"), desarrolló una aversión especial a la vida estudiantil y a las reglas. Su madre recuerda: "los prefectos de la escuela pensaban que era hiperactivo y trataban de sedarlo con Ritalin, pero yo me rehusaba.

Desde muy niño, igual que el fiel amigo de Tom Sawyer, empezó a coleccionar todas las piezas visuales que veía en la televisión y en el cine de South Bay.

El pasatiempo favorito del futuro cineasta consistía en jugar una especie de ajedrez, donde sus piezas favoritas eran "El Regreso de Koter", "Vaselina" con John Travolta, "Welcome Back" y "Batman". Se llegó a convertir en un experto del juego donde combinaba igualmente: "Combate", "Branded", "El Hombre del Rifle", "La Caza del Octubre Rojo", "Alien" y "Encuentros Cercanos del 3er. Tipo".

Existen distintas argumentaciones en el sentido de que toda la cultura pop no es más que basura. Al Quentin de aquellos años lo rodeó toda esa basura y desperdicios de la cultura chatarra, frecuentemente descartada, pero en medio de la cual crecimos niños y jóvenes en los 70's.

Es real, eran muy distintas las caricaturas ("La pantera Rosa", "Bugs Bunny", "Porky", "El Pato Lucas, junto con el irreverente "Pájaro Loco"), otras series ("Viaje al Fondo del Mar", "Bonanza", "El Agente de CIPOL). Tarantino estuvo rodeado de todas estas baratijas, a mi modo de ver de "diamantes en el bote de la basura".

El buen humor, el ingenio y despreocupación son características esenciales de la forma particular de ser del cineasta, quien a los 17 años decidió abandonar definitivamente la escuela y dedicarse a ver películas todo el tiempo. Como en los mejores días de sol y de irresponsabilidad en el Mississippi, Tarantino disfruta profundamente su entorno plétorico de películas y lo hace su hábitat natural.

Aprende de Hawks, Fuller, Aldrich, Peckinpah, Hellman, Scorsese y de toda la escuela “hard-boiled” y “gore” norteamericana. Los críticos refieren que su gramática filmica, inicia sobre todo a partir de Melville, pero mucho más de Godard, donde encontró a una de sus principales influencias.

Sin embargo, dice Leonardo García Tsao: “Tarantino no sólo pasó su juventud viendo películas, leyendo cómics y oyendo la radio. Refutando el estereotipo del cineasta analfabeta ha mostrado también una marcada formación literaria”.

No obstante, esta formación ha estado totalmente vinculada según el mismo Tarantino, al 7o. Arte: “He aprendido viendo películas”.

Es evidente que la despreocupación y la sencillez no significan estupidez; dice el joven Quentin: “La guerra de Vietnam y el Watergate fueron el ‘uno-dos’ que destruyeron la fe americana en Estados Unidos; la actitud que tomé entonces cuando fui creciendo, fue ‘todo lo que escuchas son mentiras’. Mis padres decían el presidente es un mono, los gobernantes son unos jodidos puercos, pendejos”.

2.3. TRABAJO CINEMATOGRAFICO Y ANÁLISIS DE SUS CINTAS A PARTIR DEL MANUAL DE APRECIACIÓN CINEMATOGRAFICA.

2.3.1. MIMESIS

2.3.1.1. MIMESIS SIGNIFICANTE

Quentin Tarantino, oficialmente cuenta en su haber cuatro trabajos cinematográficos en dos de los cuáles aparece como escritor y como guionista. A

continuación citaré la mimesis significativa de las cuatro cintas, es decir lo que “protegen las leyes de la propiedad privada.”¹²

De “True Romance”:	Videovisa, S.A. De C.V. Av. Acoxpa 444 Col. Vergel del Sur México, D.F.
De “NBK”:	Videovisa, S.A. De C.V.
De “Reservoir Dogs”:	Imperial Films (Marca de Vídeo Producciones de Tijuana, S.A. de C.V. Anprovac. Oficinas en México: Río Pánuco, No. 127-302, Col Cuauhtemoc, D.F.
De “Pulp Fiction”:	Videovisa, S.A. De C.V.

2.3.1.2. MIMESIS SIGNIFICADA

De este apartado se menciona el “Decoupage” o análisis descriptivo que se realizó de las dos cintas, de las que Tarantino es autor total.

RESERVOIR DOGS: Cuenta con 613 planos: de los cuales 54 son plano americano; 60 planos generales; 93 primer plano; 10 primerísimo primer plano; 57 plano dos; 71 plano de conjunto y 12 planos de detalle. Resalta el plano medio con 256 casos.

Asimismo la cinta presenta 8 secuencias: la primera en el café o restaurante; la segunda: la secuencia del auto; la tercera en la casa abandonada; 4ª. : en la calle (pos-ásalto) ; 5ª. la denominada “Mr White”; 6ª. “Mr Blonde”; 7ª. “Mr. Orange y la 8ª. el ensueño de Mr Orange.

Las secuencias están encadenadas a través de 2 enlaces sonoros, 4 cortes directos, dos fundidos en negro, 1 fade out-fade in y una secuencia de pausa.

La película tiene una duración de 105 minutos; está filmada a todo color (Foto-Kem Color) y su fecha de inicio de distribución es de Enero 21 de 1992.

“Pulp Fiction”: La cinta presenta 1,178 planos; de los cuales 589 son planos medios; 156 planos de 2; 122 primeros planos; 72 primerísimos primeros planos; 69 planos de detalle; 68 planos generales; 62 planos de conjunto; 40 planos americanos:

Tiene 4 secuencias: 1ª. Vincent Vega y la Esposa de Marsellus Wallace; 2ª. El Reloj de Oro; 3ª. La situación de Bonnie y 4ª Honney Bonney y Pumpkin.

Están encadenadas 2 cortes directos y 3 fade out/fade in.

La película tiene una duración de 153 minutos; está filmada a todo color (Deluxe Color: Panavision Widescreen) y su fecha de inicio de distribución es 18 de mayo de 1994.

2.3.2. DIEGESIS.

2.3.2.1 DIEGESIS SIGNIFICANTE.

RELATOS.

TRUE ROMANCE

Clarence Worley (Christian Slater) es un joven tímido y retraído, amante de los cómics, Elvis Presley y las películas de Kung-Fú; en una de sus amadas incursiones nocturnas al cine de su pueblo, conoce a Alabama, con quien inmediatamente simpatiza y entabla un “True Romance” (Amor Verdadero) instantáneo de tales dimensiones que deciden casarse al día siguiente.

En medio del ambiente sofocante de un salón al que acuden a hacerse tatuajes, Clarence descubre la existencia del padrote de su mujer, y aleccionado por su ídolo Elvis decide hacerle una visita de “cortesía” a (Gary Oldman) Drexler, mismo que repele cono singular furia y en la que sin embargo Clarence sale victorioso y con un “regalo” para su esposa: la que creía su ropa resulta ser un considerable cargamento de cocaína.

Clarence acude con su padre, Dennis Hopper, a quien pide ayuda y quien después de algunos regaños se la proporciona. La pareja se dirige a Hollywood; dejando atrás a los que han emprendido su busca, liderados por Walken (Vincet Cocotty) en cual después de sostener una interesante discusión acerca de la ascendencia de los italianos, asesina fieramente a su padre.

Alabama y Clarence acuden con su amigo Dick en Los Ángeles, quien los contacta con Eliot Blitzer (Saul Rubinek), esbirro y protegido de Lee Donowits, productor de cine.

Casi para el día de la “operación”, uno de los gánsters de Vincent Cocotti ubica a Alabama y la golpea para saber donde está la mercancía; ella se defiende, Clarence llega por ella, pero su contacto Eliot ha dado aviso a la policía. Se desata la masacre de donde sólo sobreviven Alabama y un maltrecho Clarence, quienes finalmente escapan de la policía, huyendo a Cancún México, donde tienen hijos y viven muy felices.

NBK

La historia está centrada en una pareja de “serial killers”, Mickey y Mallory que comienzan asesinando a los padres de ella y continúan con otras cincuenta muertes.

Los protagonistas interpretados por Juliette Lewis y Woody Harrelson refrendan su amor y deciden casarse en un puente “romántico” para continuar lugar por lugar, cometiendo asesinatos; ni siquiera pueden evitar el de un jefe indio que les da acogida en su casa; alucinados por el efecto de la droga (Mallory incluso picado por una vivora) acuden a una farmacia donde son copados y detenidos por la policía. Asediados sobre todo por uno de ellos Jack Scagnetti (asesino no descubierto, maniático escondido atrás de la aparente legalidad).

El seguimiento de sus crímenes por parte de los medios de comunicación los convierte en superestrellas de TV y hasta la misma cárcel acude Wayne Gayle (Robert Downey Jr.) a sorpresivamente cubrir el espectacular motín y fuga carcelarios que concluye sin buena suerte para el comentarista de noticias, acabando por ser la última celebre víctima de la pareja.

RESERVOIR DOGS

Para referir los dos trabajos cinematográficos donde los cuales Tarantino es totalmente el autor, respecto a los relatos, primero mencionare la forma en la que está contada la película y después tal cómo hubieran sucedido los eventos en una forma lineal.

Sin imagen, se escucha una voz en off hablando de una canción de Madonna: "Like a Virgin"; se abre la escena y vemos a siete hombres desayunando y conversando animadamente de distintos temas: de la canción citada, del que aparentemente liderea al grupo, un tal Joe Cava, de música pop de los 70's (los fabulosos Billy Sounds) y finalmente de la eficiencia de dar propinas.

Vienen los créditos con una movida pieza musical y los "Dogs" caminando en cadenciosa cámara lenta; se enlaza la secuencia nuevamente con una voz "en off" gritando, se abre la escena con Mr. Orange (Tim Roth) sangrando profusamente y pidiéndole ayuda a Mr. White (Harvey Keitel) quien trata de darle ánimos y consolarlo; posteriormente lo lleva a una casa abandonada donde se desarrollará la mayor parte de la historia; ahí le intenta dar ánimos, cuando llega Mr. Pink, con quien discute la existencia de un traidor en el grupo. Mr. Pink (Steve Buscemi) relata a Mr. White la forma en la que logró huír de la policía con los diamantes, misma que vemos en la pantalla.

Posteriormente, veremos la forma en la que Joe Cava contrata a Mr. White, ambos se conocen de antaño; de hecho una plática suya la vemos mediante un

flashback; regresamos a la casa abandonada a la que ha llegado Mr. Blonde (Michael Madsen). Mr. Pink ha discutido fuertemente con Mr. White al punto de golpearse.

Los tres siguen intentando averiguar quien será el traidor y Mr. Blonde ha llegado con una sorpresa: un policía encajuelado. Ahí se detiene la narración de la cinta para llevarnos a ver cómo es contratado Mr. Blonde por Joe Cava y su hijo Eddie Nice Guy (Chris Penn).

Regresamos a la casa donde ha llegado Eddie quien se lleva a Mr. White y Mr. Pink para desaparecer los autos utilizados en el asalto. Mr. Blonde se queda con el policía a quien golpea y tortura, amputándole una oreja; en el momento en que intenta quemarlo, Mr. Orange hasta entonces olvidado en la escena, le acribilla a balazos. El policía conoce a Mr. Orange quien es el agente secreto infiltrado en la banda. “el rata”; éste trata de calmarlo.

Después de esta escena acudimos a ver la historia de Mr. Orange; cómo logra infiltrarse en la banda, entrenándose para ello con una monumental mentira que vemos descrita en la historia: de cómo logra esquivar en un baño público policías guardianes a pesar de llevar droga.

En la misma historia de Mr. Orange, vemos cómo son entrenados todos los protagonistas por Joe Cava, sus pleitos, bromas y discusiones para planear el asalto y finalmente el día del asalto, del que sólo vemos la huida de Mr. White y de Mr. Orange, éste último herido en el estómago por una conductora valiente que no deja que le quiten su auto. En una elipsis perfecta vemos nuevamente a Mr. Orange desangrándose.

Se precipita el vertiginoso final: llegan Eddie, Mr. White y Mr. Pink; ven a Mr. Blonde muerto; Mr. Orange dice que quería matarlos a todos y huir con el dinero; Eddie no le cree y liquida al policía. Llega Joe Cava quien termina descubriendo a Mr. Orange. Mr. White entra en su defensa desatándose el conflicto entre ambos pues Joe quiere liquidar a Orange; Mr. White saca la pistola y le apunta, Eddie le apunta a él

ordenándole que le deje de apuntar a su padre, terminan disparándose entre todos. Sobrevive Mr. Pink quien huye con los diamantes.

Queda vivo Mr. White y va al lado del agonizante Mr. Orange, quien confiesa ser policía; Mr. White levanta el arma y a pesar de que llegan los demás policías le dispara a Orange en la cabeza y a su vez es acribillado, dejando un cuadro vacío al finalizar la cinta.

LINEAL

Joe Cava, asaltante experimentado y profesional contrata a varios hombres para planear y efectuar el atraco a una joyería: un golpe de diamantes; desfilan por su oficina dos amigos suyos (Joe y Vincent) a quienes les propone el golpe.

Por su parte, el policía Freddy Franchetti ha logrado contactar a Joe y aleccionado por su contacto (otro policía negro) entrena de que modo engañara a Cava y los demás para infiltrarse en el grupo: una noche les cuenta una mentira donde supuestamente logró escapar de la policía en un baño público a pesar de traer consigo una cantidad de droga considerable. Los convence y consigue infiltrarse.

Cava los cita en un lugar para entrenarlos; les asigna nombres de colores y les indica que no deben darse los verdaderos.

Llega el día del asalto. Después de almorzar, dan el golpe; pero alguien ha dado el aviso a la policía.

Mr. White y Mr. Orange consiguen escapar, pero éste último es herido; llegando a una casa abandonada donde todos discuten la existencia de un traidor.

Mr. Blonde ha conseguido un rehén (un policía) a quien, aprovechando la ausencia de los demás lo tortura cruelmente; cuando está a punto de quemarlo vivo, Mr. Orange lo acribilla a balazos.

Llega Eddie Nice Guy (hijo de Joe Cava), Mr. Pink y Mr. White y el primero no le cree a Orange su versión de cómo es que Mr. Blonde está muerto. Joe Cava también llega a la casa y descubre a Mr. Orange quien es defendido ciegamente por Mr. White. Se desata la balacera todos contra todos; sale ileso Mr. Pink quien huye con los diamantes.

Agonizante, Mr. White le pone la pistola en la cabeza y a pesar de la advertencia de los policías que en ese momento irrumpen en la casa le dispara y él mismo es muerto a tiros.

PULP FICTION

En un restaurante un par de ladrones (Honey Bonney y Pumpkin) discuten sobre las inconveniencias de seguir asaltando gasolineras y vinaterías; así que deciden asaltar el mismo lugar donde están almorzando.

En el orden de la cinta, después vemos a Vincent Vega y Jules Winfield en un auto discutiendo de hamburguesas y del masaje de pies. Se dirigen a un departamento por el rescate de un portafolio cuyo contenido nunca vemos y a vengar la traición de su jefe Marsellus, de unos jóvenes “yuppies”. Masacran a dos de ellos, después de citar la Biblia.

Después vemos que Butch, boxeador profesional es contratado por Marsellus para dejarse vencer en la pelea; al bar donde están llegan Vincent y Jules; Vincent hace saber que tiene que acompañar a la esposa de su jefe Mia Wallace a dar la vuelta; Jules y el cantinero ríen complicemente.

Vincent acude a la casa de su amigo Lance a comprar droga y después de conocer a la esposa de éste, quien usa aretes por todos lados, se da un “arponazo” para ir al Jack Rabbit’s Slim, un restaurante con reminiscencias filmicas pop; ahí bailan al ritmo de Chuck Berry y ganan un concurso de Twist. Regresan a la casa y mientras Vincent intenta mantener su lealtad hacia su jefe, la esposa de éste agoniza

debido a una sobredosis de heroína que encontró en la chamarra de Vincent, quien desesperado se dirige a casa de Lance a intentar salvarla, cosa que logran y se disculpa con un Vincent extenuado quien la despide con un beso soplado.

Posteriormente, vemos al Cap. Koons llegando a casa de un Butch niño para regalarle un reloj de oro, cuyo valor moral explica ampliamente. Butch, el boxeador despierta bruscamente y se da cuenta que ha sido un sueño y acude a su pelea, lo vemos después saltando desde lo alto del edificio dónde está la arena, huye en un taxi de una colombiana, quien se da cuenta de quien es y le indica que ha muerto su contrincante.

Mientras que Marsellus Wallace ordena que lo encuentren y lo maten, Butch se esconde en un hotel con su novia Fabienne. A la mañana siguiente, el boxeador se da cuenta de que Fabienne ha olvidado su reloj en el hotel donde estaban, al que regresa para recuperarlo; encuentra una metralleta en una mesa y en eso escucha que alguien se encuentra con Marsellus Wallace, y Butch lo atropella. Ambos quedan malheridos, pero aún así Marsellus empieza a dispararle a Butch, quien consigue guarecerse en una tienda; ahí sorprende a Marsellus y lo empieza a golpear pero interviene Maynard, el encargado de la tienda, noquea a Butch, quien junto con Marsellus queda inconsciente en el lugar.

Maynard ata fuertemente a ambos y llama a Zet, un policía y después de dejar al "Lelo" cuidando a Butch, meten a Marsellus en un cuarto de la trastienda; desesperado Butch consigue desatarse y golpear al "Lelo" y escapa, pero antes de irse y ante los gritos decide regresar; elige de entre varias armas una espada con la que regresa a rescatar a su enemigo a quien Zet está violando.

Butch con la espada mata a Maynard y Marsellus hiere a Zet, dejando ir a Butch y perdonándole la deuda. Butch regresa por Fabienne en la moto de Zet y se alejan del lugar al ritmo de la música de "Dimensión Desconocida".

Regresamos al lugar del principio, donde Vincent y Jules están amenazando al chico "yuppie", pero ahora estamos en un cuarto contiguo y sólo escuchamos sus

voces, a quien vemos es a otro chico asustado con un arma, tomando valor pues parece muy asustado.

Sorpresivamente el chico asustado sale del cuarto disparando sobre Vincent y Jules y a pesar de sus tiros a quemarropa ninguno hace blanco: los protagonistas contestan al ataque matándolo.

Jules se pregunta cómo sucedió que no fueron muertos y lo atribuye a un milagro; Vincent no lo cree así y le dice que se vayan antes que venga la policía, se llevan al chico negro.

Ya en el auto discuten lo que acaba de pasar; Vincent con una pistola en la mano; despreocupadamente le pregunta a Jim, el joven negro, su opinión pero en eso de repente se le dispara el arma, y con el auto y ellos mismos llenos de sangre y un cadáver en plena mañana, se encuentran de pronto en un buen lío.

Jules le pide ayuda a su amigo Jimmie en Toluca Lake, quién les hace saber expresamente que no quiere problemas con Bonnie, su mujer, quien regresa a las 9:00 A.M.; Jules pide ayuda a Marsellus quien calma sus ánimos mandándole al “Lobo”.

El “Lobo” llega raudo y veloz y cronométricamente les indica cómo salir del lío, también calma los ánimos y el enfado de Jimmie y deja todo limpio y en orden antes de la hora indicados; todo listo, excepto por la ropa (playeras y shorts) que Vincent y Jules se ven obligados a usar. Todos van a un deshuesadero de autos y ahí se deshacen del incidente.

Jules y Vincent se van a almorzar y el primero está convencido de que es hora de retirarse del mundo del crimen, Vincent argumenta en contra y se va al baño. En eso, Pumpkin y Honney inician el asalto, amedrentando a todos menos a uno: Jules; sin embargo, Pumpkin le exige que le de el portafolio que lleva; sorpresivamente Jules consigue voltear los papeles y encañonar a Pumpkin a pesar de ser apuntado a su vez por Yolanda (Honney); sale Vincent y de nuevo se da la situación de todos vs todos. Jules le da una lección a Pumpkin y le perdona la vida: éste junto con su “conejita” se

retiran del lugar acongojados. Vincent le dice a Jules que es hora de irse y después de guardarse las armas en sus shorts floreados, salen airosos del Restaurante.

LINEAL

Vincent Vega y Jules Winfield, matones a sueldo contratados por Marsellus Wallace, acuden a cobrar una cuenta pendiente con unos chicos que han traicionado a su jefe: recuperan un portafolio cuyo contenido nunca vemos y liquidan a ambos; pero uno ha estado escondido en un cuarto contiguo, sale intempestivamente y les dispara sin lograr hacer blanco ninguno de sus tiros; Vincent y Jules contestan el ataque matándolo y se alejan del lugar, antes de que llega la policía; reflexionando la naturaleza de ese hecho al que Jules califica como “milagroso”.

Se alejan en auto y se llevan a un chico negro llamado testigo de todo, pero en el camino a Vincent se le escapa un tiro y lo mata, encontrándose a plena luz del día en un grave problema. Jules le pide ayuda a un amigo que vive en el extremo de la ciudad, llamado Jimmie, quien aparece irritado y expresamente les hace saber que no quiere líos con su mujer Bonnie, quien está a punto de llegar.

Marsellus Wallace manda a “El Lobo”, debido a las súplicas y reclamos de Jules, a encargarse del asunto lo que realiza con presteza y prontitud.

Después de un baño de agua fría y con ropa de “inadaptados” (playera y short) Vincent y Jules tienen que resignarse a acudir así a almorzar; acuden a un restaurante y Jules ve seriamente la posibilidad de renunciar al mundo del crimen, Vincent no alienta su propuesta y se retira al baño.

Mientras tanto, una pareja de ladrones de gasolineras, Honney y Pumpkin sorpresivamente inician el asalto que han decidido ahí mismo; el hombre amenaza a Jules y le dice que le entregue el portafolio, ante cuyo contenido quedó extasiado, lo que aprovecha Jules para voltear los papeles y ahora encañonándolo a él; pero él mismo se ve apuntado por la mujer, Honney, y ésta a su vez por Vincent que ha

salido del baño. Jules después de explicarle a Pumpkin varias cuestiones, decide perdonarle la vida y la pareja se retira del lugar. Hacen lo mismo Jules y Vincent para acudir a una cita con su jefe Marsellus Wallace en un bar; ahí mismo, Marsellus acaba de contratar a Butch, un boxeador para que se deje caer en una pelea arreglada por él para ganar apuestas.

Por la tarde, Vincent Vega va a casa de su amigo Lance a comprar droga; se inyecta heroína y de noche en su auto se dirige a cumplir otro encargo de su jefe, salir con su esposa a pasear. Mia Wallace lo espera ya en su casa y ambos acuden al Jack Rabbit's Slim, un restaurante y después de conversar, comer y "polverse" la nariz, Mia levanta la mano para concursar en el baile de Twist. Ganan el trofeo, regresan a la casa. Mientras Vincent en el baño trata de hablarse a si mismo para mantenerse fiel, Mia sufre una sobredosis de la heroína que Vincent traía en la chamarra.

Desesperado, Vincent acude con su amigo Lance, quien después de discusiones y alboroto, le indica cómo revivirla con una inyección de adrenalina. Finalmente, Mia sobrevive y se disculpa a su modo con Vincent de quien se despide.

Al día siguiente, por la noche, mientras descansa Butch, el boxeador, sueña con el día en que de niño, acudió a su casa mientras veía TV. el capitán Koons, amigo de su padre a darle el reloj de oro que le había dejado, cuidado por generaciones en una forma muy peculiar, pero necesaria.

Con un sobresalto despierta Butch para enfrentar la pelea que según él trató con Marsellus Wallace debe perder. Pero no; no lo hace, al contrario, gana y escapa a bordo de un taxi tripulado por una colombiana quien le hace saber que su contrincante murió y que quiere enterarse que siente matar a alguien.

Mientras tanto, Marsellus hace llamar a sus esbirros, entre ellos Vincent y les ordena encontrar a Butch y matarlo esté donde esté. Mia Wallace le da las gracias a Vincent por "lo de la otra noche".

Butch se reúne con su novia Fabienne en un hotel y a la mañana siguiente se da cuenta que a pesar de sus encargos, ha olvidado el reloj de oro de su padre en el hotel

donde antes se hospedaran. Butch decide regresar por su reloj y para sus fortuna al llegar al lugar, Vincent Vega de nuevo encargado del asunto, ha dejado descuidada su arma lo cual aprovecha para matarlo.

Huye del lugar y en un cruce se encuentra a su archienemigo Marsellus Wallace, a quien le echa el auto encima; a pesar de estar malherido ambos inician una persecución que termina en una tienda. Butch sorprende a Marsellus ahí y cuando está a punto de matarlo, Maynard el encargado de la tienda interviene, lo noquea dejándolo sin sentido, Wallace también se desmaya y ambos despiertan bien atados en el sótano del lugar. Llega Zet, amigo de Maynard y mediante un curioso sorteo decide que Marsellus será el primero. Butch, desesperado consigue desatarse y huir, pero le entra compasión por su enemigo y regresa a rescatarlo; después de elegir entre varias armas se decide por una espada con la que mata a Maynard y Zet también es abatido, él por Marsellus quien estaba siendo violado. Marsellus perdona a Butch la deuda y éste se aleja de ahí en una moto, que aparentemente pertenece a Zet, Butch va al hotel donde está Fabianne, la sube a la moto y ambos se alejan del hotel, teniendo como fondo la música de “Dimensión Desconocida”.

2.3.2.2. Escenarios

“RESERVOIR DOGS” se desarrolló en 12 escenarios:

1. Restaurante (Interior)
2. Auto (Interior) Mr White
3. Bodega abandonada (Interior)
4. Calles contiguas al asalto de la joyería
5. Casa de Joe Cava (Int)
6. Calle (exterior de casa abandonada)
7. Auto de Eddie (Interior)
8. Interior Restaurante, Azotea de edificio, interior casa Mr. Orange exterior calle parque con graffittis, interior de un bar, p/sec. ensueño, interior de baño para hombres,
9. Int. autos policías
10. Int. auto Mr. White

11. Int. auto Mr. Brown
12. Int. auto chavo con pistola.

“PULP FICTION” presenta 43 escenarios:

1. Restaurante (Interior) Honney/Pumpkin
2. Auto (Interior) Jules y Vincent
3. Calle/desde int. cajuela
4. Calle
5. Interior Edif. Lobby
6. Interior Elevador
7. Interior Pasillos
8. Interior Dpto. yuppies
9. Interior Bar (Mr. Wallace)
10. Interior Casa Lance
11. Interior Auto Vincent

12. Exterior casa Mia
13. Interior casa Mia
14. Ext. Jack Rabbit Slim's
15. Int. Jack Rabbit Slim's
16. Calle desnuda de noche
17. Int. casa Lance
18. Ext. casa Lance
19. Int. Casa Butch/niño
20. Int. cuarto Butch
21. Ext. arena
22. Int. taxi Esmeralda
23. Ext. calle arena
24. Pasillos arena
25. Int. Cabina teléfono (R True Romance)
26. Calle contigua a hotel Butch
27. Int. Hotel refugio de Butch
28. Int. auto Butch
29. Ext. calle, barrios bajo
30. Ext. Hotel/reloj
31. Int. cuarto/reloj
32. Ext. calle persecución Wallace-Butch.
33. Int. negocio Zet/Maynard
34. Int. Sótano Maynard
35. Ext. tienda Maynard
36. Int. otro cuarto depto yuppies

- 37. Int. casa Jimmie
- 38. Ext. casa Marsellus Wallace
- 39. Hotel-Wolf
- 40. Ext. calle ave. atravesando, auto llegando
- 41. Int. garage Jimmie
- 42. Ext. jardín Jimmie
- 43. Ext. Cement-autos.

PERSONAJES

+ Descripción física y psicológica.

“RESERVOIR DOGS”:

- Mr. White: Interpretado por Harvey Keitel; blanco como de 40 años, baja estatura, complexión fornida, pelo negro corto, rasgos duros.
- Psicológica: De carácter rudo, pero con trato de camaradería. Su lealtad y convicciones de sus códigos de honor son llevados hasta sus últimas consecuencias.
- Mr. Orange: Interpretado por Tim Roth, rubio, de complexión delgada, estatura media; facciones finas, como de 30 años
- Psicológica: Inteligente, ingenioso, casi mañoso y perfecto mentiroso, desenfadado y sin prejuicios, no le cuesta trabajo integrarse a las bromas de sus compañeros. Fiel a sus principios policiales, pero leal también con White a quien finalmente le confiesa su verdad.

- Mr. Pink: Interpretado por Steve Buscemi; blanco, 33 años, complexión delgada, mediana estatura, facciones finas.
- Psicológica: Engreído, cínico, frío y calculador. El único objetivo y profesional de los “Dogs”.
- Nice Guy Eddie: Interpretado por Chris Penn; blanco, 33 años, obeso de complexión robusta, rubio, ojos azules, hijo de Joe Cava.
- Psicológica: Austero y rígido, igual que su padre. De vez en cuando bromea, pero se le ve inteligente y frío, sobre todo cuando descubre a Orange.
- Joe Cava: Interpretado por Lawrence Tierney, blanco de 60 años, complexión robusta, calvo, sumamente fuerte, parece roble.
- Psicológica: Sumamente rudo y áspero; no tienen ni quiere concesiones va a lo suyo y quiere todo dentro de las reglas; nada le importa más que la organización y la disciplina... y la lealtad.
- Mr. Blonde: Interpretado por Michael Madsen; rubio, ojos azules, bien parecido, mediana estatura, complexión fuerte.
- Psicológica: Desenfadado pero definitivamente cruel; parecería que le falta un tornillo por su impetuosidad y locura violenta. Le encanta la tortura y la sangre.
- Mr. Brown: Interpretado por Quentin Tarantino; blanco como de 30 años, delgado, facciones finas, alto.
- Psicológica: Despreocupado, le interesa sólo bromear o entrar en controversias.
- Policia: Interpretado por; joven blanco, como de 25 años, complexión media, estatura media.
- Psicológica: Fiel a sus principios, no confiesa a pesar de la tortura. Cae en un estado de desesperación lo que lo hace parecer como un cobarde (pero quien no lo haría) algo vanidoso, le interesa cómo se ve.

PULP FICTION

Una realización de la Miramax (U.S.) y Producción de "A Band Apart y Jersey Films.

Producida por Lawrence Bender.

Productores ejecutivos: Danny De Vito
Michael Shamberg
Stacey Sher

Productores co-ejecutivos: Bob Weinstein
Harvey Weinstein
Richard N. Gladstein

Dirigida y escrita: Quentin Tarantino
Historias: Tarantino y Roger Avary
Cámara: Color Deluxe Panavision
Iluminación: (Widescreen) Andrej Sekula
Edición: Sally Menke
Supervisor musical: Karyn Ratchman
Diseño de producción: David Wasco
Vestuario: Betsy Heimann
Casting: Ronnie Yeskel

Competió en el Festival de Cannes, Mayo 18/94

Duración: 153 minutos.

2.3.2.3. DIEGESIS SIGNIFICADA:

RESERVOIR DOGS

Es una producción de Lawrence Bender en asociación con Monte Hellman y Richard N. Gladstein. Producida por Bender.

Productores ejecutivos:	Gladstein, Ronna B. Wallace; Hellman
Coprodutor:	Harvey Keitel.
Dirigida y escrita:	Quentin Tarantino
Cámara:	(Foto-Kem Color) Andrej Sekula
Edición:	Sally Menke
Supervisor de música:	Karyn Ratchman
Diseño de producción:	David Wasco
Diseño de vestuario:	Betsy Heimann.

Actores.

PERSONAJES.

Descripción física y psicológica.

PULP FICTION:

Vincent Vega: Física: Interpretado por John Travolta; hombre blanco, como de 38 años, ojos azules y facciones finas. complexión regular; estatura media, algo gordito.

Psicológica: Leal, entregado a su trabajo, siempre fiel a su jefe; al parecer no muy inteligente, bravucón, no le gusta que se metan con él, pero encantador y simpático, tiene un atractivo difícil de descubrir pero

que no puede pasar desapercibido para nadie. Su gestualidad y movimientos, expresiones y miradas son geniales merecen un análisis aparte.

Jules: Física: Interpretado por Samuel L. Jackson; negro, como de 38 años, ojos negros, facciones algo toscas, complexión robusta, estatura media, cabello chino. Imponente.

Psicológica: Igual que Vincent siempre leal a su jefe; rígido y cruel, con su propio código de moral bíblica y sin embargo después de lo que él considera “un milagro”, sensible, reencontrado consigo mismo, se le nota filosófico e inteligente, hasta justo.

Mia: Física: Interpretado por Uma Thurman; blanca como de 30 años, ojos azules, complexión delgada, mediana estatura, de bellas y finas facciones. Arrolladora, luce como una “Vamp”, seductora. La ref. Louise Brooks.

Psicológica: Frívola, drogadicta, arrogante, se le denota cierta educación, pero al parecer lo que más le interesa es lo superficial, el lujo, la apariencia y la droga; sin embargo tiene sus destellos, cuando le dice a Vincent: “porque siempre tenemos que hablar de tonterías...”

The Wolf: Física: Interpretado por Harvey Keitel; blanco, como de 40 años, baja estatura, fornido, pelo negro, rasgos duros.

Psicológica: Sumamente ordenado, pulcro y con el más alto sentido de la disciplina y el orden. No tiene concesiones ni de tiempo, ni de nada cronométrico y profesional. Inteligente y diestro. Con don de mando.

Pumpkin: Física: Interpretado por Tim Roth; 30 años, blanco, rubio, facciones finas, baja estatura.

Psicológica: Apenas empezando su carrera profesional de ladrón, despreocupado pero asustadizo. De poco temple.

- Honey Bonney: Física: Interpretado por Amanda Plummer; mujer blanca, 28 años, no muy atractiva, delgada, baja estatura.
- Psicológica: Sumamente nerviosa y pusilánime; apasionada a muerte con su pareja Pumpkin, e igual que él de poco carácter; inexpulsiva en las partes difíciles de su oficio.
- Butch: Física: Interpretado por Bruce Willis; blanco como de 35 años, ojos claros, casi calvo, complexión fuerte, mediana estatura. Tiene un aspecto de fortaleza física impresionante.
- Psicológica: Otro de los personajes más ricos en características: ecuánime, fuerte, seguro de sí; ambicioso y tierno con su amante Fabbiane, lleno de variables y contradicciones de comportamiento. Despiadado y cínico, muy compulsivo y tierno después.
- Marsellus Wallace: Física: Interpretado por Ving Rhames, negro, como de 50 años, impresionantemente imponente, fuerte, calvo, con una estructura física más que memorable, aspecto que adquiere mayor relevancia debido a la situación cinematográfica que realiza el director.
- Psicológica: Preciso, lo rodea una especie de halo de misterio en un principio, propios del personaje que protagoniza, fuerte, casi brutal, rígido y apegado a sus principios criminales. Hasta que sucumbe a un artero y homosexual ataque.
- Fabienne: Física: Mujer blanca de 28 años, cabello negro, ojos negros, expresivos; al parecer francesa, de apariencia agradable y frágil, delgada, estatura media.
- Psicológica: Sumamente pusilánime, asustadiza. Sensual y frívola.
- Lance: Física: Hombre blanco como de 30 años, estatura media, complexión delgada, rubio de barba y bigote.
- Psicológica: Cínico, despreocupado e irresponsable.
- Jody: Física: Muy blanco, como de 28 años, baja estatura, complexión

- delgada, rubio, cabello corto rubio; trae artes en la nariz, la lengua, los pezones; el clítoris.
- Psicológica: Sumamente frívola y egoísta; parece interesarle sólo su comodidad, el sexo y la satisfacciones de su morbo.
- Cap. Koons: Física: Blanco, unos 45 o 59 años, alto, rubio, delgado; su uniforme de militar conlleva casi el significado de su monólogo.
- Psicológica: Ecuánime, firme, sentimental y apegado a sus principios.
- Jimmie: Física: Blanco, 30 años, alto y delgado, cabello negro.
- Psicológica: Egoísta, irritable, frívolo. Sólo le interesa la llegada de su esposa
- Zet: Blanco, 32 años, uniforme de policía.
- Maynard: Blanco 30 años, bigote, complexión fuerte
- Psicológica: Depravados; chavos yuppies. De apariencia “bien”, son sin embargo asustadizos y débiles.
- Esmeralda Muy bella, blanca, como de 28 años, apariencia latina, delgada,
- Villalobos: cabello negro.
- Psicológica: Morbosa, frívola, casi siempre mantiene una pose.

2.4. VALORACIÓN CINEMATOGRAFICA A PARTIR DE LA CRÍTICA FÍLMICA MUNDIAL

2.4.1. ESTADOS UNIDOS

En este apartado citaré los críticos norteamericanos más importantes de las publicaciones de este país, mismos que has estado más de cerca, vinculados a la obra de Quentin Tarantino. Igualmente, el valor de la información que se cita aquí se refiere al 90% del total neto publicado en Estados Unidos a la fecha, de lo que da fe la Biblioteca Benjamin Franklin.

2.4.1.1.TRUE ROMANCE (LA FUGA)

Richard Corlis, de Time cita: “ Para el público es un ejercicio de estilo[...] tan bien escrita como dirigida, esta cinta de acción como de caricatura es una fantasía y sabia crítica del machismo. Es un fresco violento de gente inteligente jugando con la maldad.”¹⁴

Para este crítico que tiene su propia columna en una de las revistas de más prestigio del vecino país, una de las partes medulares de la cinta son las actuaciones, especialmente las de Christopher Walken, Gary Oldam y Saul Rubinek las que califica como geniales; asimismo le concede el rango de película de acción por autonomía.

Respecto a la producción, Marcelle Clemens de Premiere dice: “es una espléndida y bien hecha película. Las actuaciones son igual que los detalles de producción, fabulosos”.¹⁵

El sentir del autor respecto a la cinta es de ciertas reservas tal y como se titula su artículo: “Extraño pero verdadero”, sin embargo, no puede permanecer indiferente ante el espectáculo:

“Lo interesante de la cinta es que a pesar de que veas sangre y cuerpos tirados por aquí y por allá, sabemos que no podemos tomar toda esa brutalidad en serio... el encanto de la cinta está en que te hace decir: ‘Bien, la vida no es tan mala’.”¹⁶

Para Clements, “True Romance” es una extraña y caricaturesca compilación de toda la vanalidad y la basura dentro de la cultura... consume, por fin el arte pop.

Nuevamente hace hincapié en la calidad de las actuaciones, calificando la de Christopher Walken, como “sublime”, sobre todo cuando afirma: “No he matado a nadie desde 1984”.

Es Leonard Klady quien en “Reviews”, nos confirma afortunadamente lo que ya sospechábamos algunos desde que vimos “La Fuga”; y en contraste “la película conserva fielmente el guión de Quentin Tarantino”.¹⁷

Klady hace alusión a las referencias de docenas de thrillers clásicos, haciendo aparecer la cinta “violenta y enérgica”.

Y nuevamente, para este crítico igual que para los anteriores, la premisa de la cinta es la galería de personajes vistosos: Oldman: “la encarnación del mal”; Brad Pitt “el drogadicto o ‘junkie’ gracioso, y Saul Rubinek, extraordinario en sus límites de moralidad y sentido común; sin embargo, para el autor el trabajo extraordinario, sobre todo a partir de sus diálogos, es el de Chris Walken y Dennis Hopper.

Finalmente, de todas las críticas y reseñas cinematográficas del primer guión de Quentin Tarantino llevado a la pantalla por Tony Scott, fue Richard Alleva en “Commonweal” y en su columna “Screen”, a quien todo le pareció repulsivo en “True Romance”; los personajes los califica como “animalescos”.

Uno de los aspectos que más molestan al señor Alleva son los excesos de la cinta y sobre todo los personajes: “Las estrategias de Quentin Tarantino y su director Tony Scott son la oposición a las de Terence Malick, pues sus personajes son mucho más complejos y dignos de análisis”.

Sin embargo, es interesante acercarnos a observar su punto de vista respecto a Quentin Tarantino: “Todos los gánsters y detectives de Hollywood son retratados como cómicos igual que otros viciosos y aquí es dónde tal vez se descubra el innegable talento de Tarantino: su talento para armar diálogos siniestros y cómicos, los cuales no sólo son graciosos sino con suma caracterización de la violencia[...], Tarantino es genial para capturar la ironía de los detectives oyendo una conversación del trato de drogas”.¹⁸

La malicia de Tarantino, tal y como la cita el autor de esta compleja crítica, es manifiesta sobre todo en dos de sus personajes centrales: Elliot Blitzer y Dennis Hopper, éste último provocado y desafiando a sus torturadores para que lo maten.

Para Richard Alleva, el asunto no está “suficientemente claro” y eso es finalmente lo que más le irrita y lo que hace manifiesto al concluir su crítica: “Creo

escuchar a Tarantino riéndose de sus espectadores, burlándose cuando ellos empiezan a estar interesados en qué es lo que ha puesto en la pantalla”.¹⁹

Esta última cita a pesar de que no fue Tarantino quien dirigió la cinta.

2.4.1.2. “NATURAL BORN KILLERS” (ASESINOS POR NATURALEZA)

Esta cinta que a pesar de no haber sido dirigida por Quentin Tarantino, está basada en el segundo guión que escribió para cine en 1990, se caracteriza dentro de la crítica filmica norteamericana por haber levantado sorprendente polémica y para fortuna de Tarantino, en el 100% de las publicaciones se reconoce ampliamente su crédito como escritor de la misma y en algunos artículos, los autores aceptan la manipulación y falta de apego de su director Oliver Stone, al guión original.

Primeramente, Martin Barker de “Sight and Sound”, sale en defensa del filme al afirmar: “Estoy tratando, si así lo puedo decir. Tuve que verla dos veces para empezar a tener una idea...Las actuaciones que hacen al film de Stone de que éste pueda causar violencia real, son una medieval caza de brujas”.²⁰

La parte del artículo del señor Barker, se refiere al asunto del tratamiento de la violencia y sus efectos en la cinta. Casi no refiere, más bien no aparece una sola cita respecto a la producción, sino su razonamiento se desenvuelve sobre todo para cuestionar el porqué la mayor parte de la crítica sobre todo en diarios ha sido tan dura y agresiva, lo que nos da la oportunidad de asomarnos al “boom” que provocó “NBK” en Estados Unidos.

Por ejemplo “The Mail” afirmaba que el film “es una invitación a matar...una cinta perversa de asquerosa inmoralidad”; para “The Britol Evening Post”: “es matar por matar”; para “The Sun”: “ es una forma de glorificar la violencia”; para “People”: “es un filme obnubilado”; y de todas tal vez la más interesante por ser objeto de nuestro interés: Damien Hirst de “The Guardian”: “La clase de violencia está sumamente manipulada; en buena parte se debe al contraste entre Stone y Tarantino.

Quentin está perfecto en la mayor parte de sus filmes porque usa la ironía para hacer una postmoderna forma de ver al mundo., Stone es demasiado formal”.²¹

Asimismo, en una crítica dentro de otra, cuestiona la Larry Gross, de quien afirma que tampoco profundiza reconoce la cinta a través de esa moda de satanización, de reaccionar ante el film desde su propia situación, “ y ese es el punto donde todos han caído”.

La parte interesante de su análisis es su conclusión que finalmente tendría que ver con la historia y no tanto con la producción o realización de la cinta: “su mensaje es una amalgama de heridas y costras de nuestra perturbada cultura. Por eso no se puede redundar en qué tan bueno es el filme. Es más importante por eso”.²²

Films Reviews, si se refiere a la producción y cita un interesante reconocimiento a las técnicas de producción, sobre todo por las excepcionales colaboraciones, animación, edición, narrativa en color, 35 mm, blanco y negro, super 8 y vídeo, en diferentes velocidades.

Específicamente, observa: “NBK es una ácida y pesada cinta, posiblemente la más alucinatoria y anárquica película que se ha hecho en 20 años. Es una escabrosa mirada a la sociedad que promueve asesinatos como íconos de la cultura pop.”²³

La revista (al parecer su punto de vista pues no aparece autor) igualmente hace hincapié, no obstante, en que es un filme personal de Stone y que Tarantino recibe sólo el crédito de la historia.

Por su parte, Larry Gross, criticado por su colega por superficial y por dejarse llevar por la corriente, afirma: “no puedo entender una película que me dejó tan indeciso y desconcertado como NBK[...] no hay un punto de vista respecto a los protagonistas/asesinos, consistente e inteligible con los usuales argumentos defensivos que el film explota acerca de la violencia con alguna verdad”.²⁴

Nuevamente, Larry Gross quien es guionista en Hollywood y el cual es autor de “Geronimo”, enfatiza: “NBK” es apenas un trazo del usual y fresco ingenio de Tarantino (apenas reconocido en el crédito del guión original)”.

En *Premiere*,²⁵ Corie Brown reconoce el valor de la producción pero de nueva cuenta se refiere a la desafortunada recreación de Stone y sus colaboradores alguno de los primeros guiones de Quentin Tarantino.

El *National Review* (tampoco aparece autor), consuma la más ácida crítica de todas: “Lamentable contraste del más horrible y tardío filme de Oliver Stone de la historia de otro actual de moda: Quentin Tarantino. El narcisismo y megalomanía del Sr. Stone lo han llevado a saturar la pantalla con crímenes que el americano aplaude y promociona y que supuestamente pretende satirizar...” “NBK” no esta ni cerca de ser una crítica y muestra sólo el depravado desequilibrio de su ego atrofiado”.²⁶

2.4.1.3. “RESERVOIR DOGS” (1992) PERROS DE RESERVA

En general, la crítica y los expertos filmicos norteamericanos han tratado con agrado el que fuera el debut cinematográfico de Quentin Tarantino; incluso en algunos casos, puede percibirse claramente la euforia y entusiasmo por encontrarse sorpresivamente con un ingenioso director de cine, a decir por la mayor parte de los críticos revisados.

En “Reviews”, Todd McCarthy, considera que “Reservoir Dogs” del debutante Tarantino, “es un intenso, sangriento y dramático fresco acerca de un robo con amargas consecuencias... escrita para asomarnos a las características de los gánsters, esta pieza de thriller duro ha atraído la atención a pesar de parecer una modesta producción”.²⁷

Una de las cosas o de los aspectos que más atraen la atención de este crítico, curiosamente y a diferencia de algunos críticos en México, son los diálogos, en especial la divertida discusión acerca del verdadero significado de “Like a Virgin” de Madonna. Dice McCarthy: “esta vulgar y discusión ‘sinsentido’ instantáneamente demuestra que tenemos el trabajo de un director inteligente”²⁸; igualmente hace referencia al ingenio de Tarantino para contar su historia, dentro de una estructura

intrincada de 'flashbacks', mezclando lo que pasa después del robo, contando los detalles de los personajes y la planeación del robo.

De las consideraciones más interesantes que se aprecian en esta crítica, es la que refiere a la clásica escena de la tortura y amputación de la oreja, de la que literalmente observa: "es una escena sólo hecha para valientes[...] esta espantosa y sadística secuencia cruza la línea de lo que el público quisiera experimentar".²⁹

Finaliza diciendo: "El film es nihilístico pero no resonante. Es impresionante pero imposible de amar".

Donald Lyons está igualmente impactado por la manera de Tarantino de filmar y de armar su relato: "la parte más importante son los flashbacks; de todos el más emocionante, perfecto y poderoso, el que se refiere a la vida de Mr. Orange, el policía secreto".³⁰

De la misma manera que el anterior crítico, considera un aspecto relevante la estructura de los diálogos, diciendo de los personajes como se llaman los unos a los otros por colores "con vertiginosas cadencias verbales".

Al parecer, una de las cosas que más impactan al Sr. Lyons es la conclusión de la historia: "Nos precipitamos a un estrepitoso final con disparos en cuatro direcciones: un paralelogramo mortal".

David Ansen, de Newsweek, dice a su vez, que uno de los aspectos más interesantes en Tarantino, es que el cineasta no está interesado en el robo en sí, "el cual nunca vemos", más bien en el prelude y el caos posterior. De alguna manera, dice Ansen estamos frente a una película "con interacción y no tanto ante una cinta de acción".³¹

Dice el mismo crítico, que "Reservoir Dogs, es una película de chico malo... su atractivo esta en sus limitaciones que hacen de ella una deliciosa historieta". Concluye que en realidad Tarantino le parece "genial".

J. Hoberman, de Premiere, considera la cinta "como un poderoso ejercicio de derramamiento de sangre" y de nueva cuenta refiere la importancia de la estructura

armada gracias a los 'flashbacks'; literalmente refiere "El film ha causado expectación y euforia alrededor del mundo, sobre todo por el desenfado y bueno de su escritor: Tarantino".³²

Igual que el primer crítico citado en este apartado, Hoberman refiere la importancia de los diálogos, "en Reservoir Dogs son sumamente calculados y brutales: llenos de barroco racismo y continua profundidad."³³ Y nuevamente hace referencia a la divertida discusión de "Like a Virgin".

Mark Kermode y Geoffrey Machab, de "Sight & Sound", consideran como magnífico el debut de Tarantino; consideran el elenco excelente y "sus diálogos de gánsters magníficos"; se muestran incluso eufóricos al señalar a la cinta como "una moderna pieza maestra".³⁴

Richard Corlis de Time, considera el film como "ultraviolento", y de sus personajes cita que "cuando no están examinando líricas de las canciones de Madonna o debatiendo la eficacia de las propinas, están disparando o torturando al que se les cruce en el camino".

Corlis manifiesta que el peso más importante de la película está en los actores sobre todo, Harvey Keitel, Tim Roth, Steve Buscemi y Crhris Penn, "corriendo y charlando de temas vulgares pero familiares".

Finalmente, Stanley Kauffman de "The New Republic", muestra algunas reservas hacia el film en el principio de su artículo: a decir verdad, parece una ocurrencia". Al autor, no parece gustarle mucho la sangre, pues dice de " la escena de la navaja, me hizo apartar los ojos".³⁶

Sin embargo, líneas más adelante, parece comenzar a hacer ciertas concesiones y reconoce "hablando cinematícamente, es el debut de un talento".

Es interesante el punto de vista de este crítico, pues habla ya de la forma de "mirar" de Tarantino, de quien observa una particular sensibilidad, pues observa: "junto con Sekula (director de fotografía) ilumina y monta cada escena como si

estuviera esculpiéndola... tiene la habilidad de conscientemente llevar el gore torrencial a los límites de la sátira”.³⁷

Como manifestaba en un principio, curiosamente todos o casi todos estos críticos, incluso éste último de quien pensé que sería la excepción, consideran y ponen en relieve la importancia de los diálogos; Kauffman refiere: “los diálogos, el ritmo y la forma en que están hechos prometen que estamos ante alguien bueno... especialmente si es su primer film”.³⁸

La mayor parte de estos autores, refieren en reiteradas ocasiones, ante todo las excelentes actuaciones de un “casting” casi perfecto; tres de ellos coinciden en las referencias a la cultura pop y al excelente trabajo en la construcción de la historia.

En todos los trabajos de crítica igualmente se hace referencia al clímax e inesperado final: sobre todo en las influencias cinematográficas de Tarantino, los trabajos excepcionales y únicos de Sergio Leone: “Por unos cuantos dólares” y “El bueno, el malo y el feo”.

2.4.1.4. “PULP FICTION” (1994) TIEMPOS VIOLENTOS

La crítica filmica norteamericana recibió con igual agrado y sorpresa, la cinta que finalmente consolidó definitivamente a Quentin Tarantino a nivel mundial en el mundo cinematográfico.

El primer contacto hemerográfico que tuve con el tema fue un artículo de Manohla Dargis, llamado “Pulp Instincs”: de alguna manera, Dargis condensa en buena medida las influencias, la historia y el sentir más auténtico del llamado “thriller”; es sumamente interesante, la forma en la que va desglosando la esencia, las proposiciones, las consideraciones hacia la violencia y mucho más importante y particular es su punto de vista acerca de Tarantino, a quien considera que el “hombre clave de thriller moderno”; de “Pulp Fiction” ni que decir, Dargis reflexiona sobre todo en los ambientes... “en ese mundo donde los cafés siempre son negros y los

cigarros seguramente dañinos, la división entre lo patológico y lo normal ni siquiera aparece; es obsoleta. En esas locaciones con calles desnudas, estacionamientos oscuros y entre las trizas solitarias del asfalto...”³⁹

Otro aspecto importante de su trabajo de crítica es el énfasis que pone al abordar las relaciones entre los personajes y la forma en la que está enlazada la historia, como resumen de lo que ha sido el llamado film “noir”.

De su artículo, sobre todo, rescaté o quise rescatar por vez primera la certeza de la despreocupación e inteligencia, habilidad y desenfado de Tarantino.

Richard Corlis, en “Time”, considera que Quentin Tarantino con “Pulp Fiction”, da a Hollywood un saludable estremecimiento. Una de las características más importantes en su reflexión acerca del film del cineasta que nos ocupa es definitivamente la influencia europea que ha tocado de cerca Tarantino: “Pulp Fiction es un tributo a las novelas hard-boiled de los 50’s y al estilo europeo de hacer películas.”⁴⁰

Un dato interesante de esta crítica: refiere Corlis que en 1964, Jean Luc Godard realizó un film basado en una novela americana: “Band of Outsiders”, ahí el cineasta francés utilizó “Pulp Fiction como una excusa para discutir de filosofía de los boulevards y de villanos”.⁴¹

Dice Corlis que Tarantino le ha dado al género una fuerte moral interesada en la filosofía de la matanza y concluye entusiasmado que “si en el transcurso del tiempo llegan películas majestuosas y amenazantes como las de este chavo, si Hollywood da films tan inteligentes y buenos directores aceptan el cambio implícito de Tarantino, el cine puede ser un buen sitio”.⁴²

Stanley Kauffmann, en “Books and the Arts”, resalta el encanto especial de las situaciones y los personajes a quienes describe “deliciosamente inverosímiles”, como la escena donde Vincent Vega intenta revivir a Mia Wallace; considera que la producción y los actores son de excelente factura, sobre todo por la solidez y convicción elaborada en cada uno de los personajes de la historia.

Refiere textualmente: “Tarantino tiene la visión y el oído para lo que quiere en la pantalla, son sólo con la influencia de buenos directores de cine, sino tomando su sabor de cada uno de ellos”.⁴³

Dennis Parent, en “The Nation”, elaborando su reseña para del Festival de Cannes, en Francia, escribe contento: “No creo que Pulp Fiction gane ningún Oscar, pero quiero agradecer a Tarantino quien me ha dado la única real diversión del Festival con sus gánsters metafísicos, un poco de armas, drogas y rock & roll... un bendito rocío en el fango conceptual de la ‘correcta ascética’ de Cannes... ‘Pulp Fiction es como una inyección de adrenalina...’”⁴⁴

De todas las críticas revisadas, aquí se han citado las más importantes e interesantes; de ellas mismas Gavin Smith en “Film Comment” realiza la reflexión más sólida, interesante y analítica a mi juicio: primeramente, elabora un recuento o rescate de lo que ha sido el género thriller y se lanza afirmando que “Pulp Fiction consolida su reconciliación del hard-boiled americano y la tradición del thriller desde los 40’s con el idioma post-pop que data de los 60’s [...] lejos de sucumbir al cinismo fácil, Tarantino logra una notable hazaña rescatar desde lo más puro del género hasta como sus films critican, avergüenzan y mezclan el género”.⁴⁵

Gavin Smith considera que uno de los aspectos más interesantes que hacen reflexionar con sólo en cine con Tarantino, sino que valdría considerar las nuevas tendencias de la crítica pensante, es la gramática filmica y las “invenciones y reinenciones del código”.⁴⁶

En este sentido, dice Smith “la estructura de ‘Reservoir Dogs’ y ‘Pulp Fiction’ con la introducción de la elaboración de una arquitectura narrativa que obliga al espectador a contemplar los usualmente invisibles mecanismos de la selección narrativa”; sobre todo por consideraciones que abordaremos posteriormente.

Nuevamente y contrario a lo que manifiestan algunos críticos mexicanos como el Sr. Tomás Perez Turrent, quien afirma que en “Pulp Fiction” hay mucho “bla-bla-bla”, Gavin Smith concede buena parte del valor cinematográfico en Tarantino,

gracias a la característica “verbal” de sus cintas: “la parte central de sus filmes se abstienen de ser presentadas... todas sus realizaciones están hechas simplemente a través de construcciones verbales!”.⁴⁷

El Sr. Smith elabora una interesante comparación entre los dos filmes de Tarantino; menciona que “Pulp Fiction” comparte con su predecesor los fetiches y la violencia como gramática-estilo a través de la patología, la trama como un juego absurdo y sadístico; sin embargo, en su última producción es fascinante la forma en la que resuelve su narrativa: “optando por una estructura que ensambla la cronología sin flashbacks” centra la atención en la transformación del personaje Jules, quien sobreviviendo a la muerte por “intervención divina” descubre la piedad.

En Rolling Stone, Peter Travers reitera la importancia de no sólo ver la cinta, sino la necesidad de “escucharla”, sobre todo las discusiones como la departición entre Vincent y Jules respecto al “masaje de pies” y su ética. Rescata el punto más cómico de la cinta (La situación de Bonnie), donde todos, absolutamente todos hasta el frío y calculador “The Wolf” (Harvey Keitel) están reducidos a chicos asustados ante el prospecto de la cólera del al mujer de Jimmie; no obstante, dice Travers: “Tarantino es mucho más que risas... nos deja ver rastros de humanidad que emergen de sus despiadados gánsters hacia el final de la cinta... es esta compasión de la que depende que la cinta se aparte de lo moderno y del nihilismo cinematográfico... es por ello que considero a Tarantino como un realizador mayor digno de comparar con Godard y Scorsese; “Pulp Fiction” es indiscutiblemente grandiosa”.⁴⁸

A Richard Alleva, de Commonweal, le parecen sumamente interesante los personajes de Tarantino, sobre todo sus gánsters quienes “parecen tener estudios criminales... su manera de hablar parece de literatos”.⁴⁹ De nueva cuenta hace énfasis en la importancia de los diálogos y sobre todo la estructura del argumento: “es interesante como va entretejiendo los destinos unos con otros, tapándolos y descubriéndolos poco a poco”. Otra de sus reflexiones importantes es la que hace respecto a las situaciones, creadas con astucia y cruel precisión: cómo es que podemos

llegar a temer por Vincent Vega, o cómo es posible, que Butch interpretado por Willis, viva de nuevo graves aprietos, para cómo los de su padre, recuperar su reloj de oro... otra muestra de los típicos momentos de Tarantino es cuando Willis piensa y mira en usar alguna arma de asesinos seriales.

Finaliza su crítica diciendo: “los avances cinemáticos, las referencias pop, el humor, la personalidad de los actores, la autoconciencia hipnótica de los diálogos amortiguan toda la violencia que pudiera haber y por eso en manos de Tarantino el ‘Pulp Fiction’ es pura fantasía”.⁵⁰

Todd McCarthy en Films Reviews, también reportando en Cannes, escribe entusiasmado “Pulp Fiction es una espectacular pieza de la cultura pop, es el grafiti americano de las películas violentas de crímenes... Tarantino hace de su cinta ingeniosas construcciones de las series de episodios con sorprendentes acciones, deliciosos y magníficos diálogos.”⁵¹ Respecto a la producción, hace un reconocimiento sobre todo al trabajo de fotografía y edición, pero lo que más fascina al crítico son las actuaciones, sobre todo de los protagonistas y el fantástico monólogo de Walken.

De la crítica filmica norteamericana revisada, dos de los trabajos los que tuve acceso se refieren a Tarantino, específicamente en “Pulp Fiction” con diversas reservas; ellos son : Anthony Lane de “The New Yorker” y John Simon del “National Review”: el primero de ellos no le agrada mucho la idea de la cronología en la historia de Tarantino: “parece que juega con todo sin que haya razón para ello, olvida que hay en el cine gente que se sale del cine sin saber qué pasó en realidad”.⁵² Al Sr. Lane le parece sumamente infantil la historia del reloj de oro, la cual dice fue metida con calzador y dice: “el chico terrible de Hollywood puede ser algunas veces un niño de verdad”.

El autor de este artículo critica ácidamente el uso de la fantasía de Tarantino, pues según él Chandler la utilizaba “para civilizarnos”. Igualmente el cineasta le parece demasiado pretencioso y lo califica como “un artista loco por el afecto,

terrible, que puede aburrir al público o moverlo de su asiento.” Y finalmente le deja al tiempo la última respuesta: “Tal vez si su trabajo sobrevive y progresa sus personajes podrán confrontar su incesante energía con la de otros”.⁵³

John Simon critica también fuertemente a Tarantino sobre todo, su formación fílmica e influencias a quienes homenajea o plagia, según él; dice :”Quentin Tarantino presenta además otro problema: esas viejas películas en las que se basa son un pobre sustituto para la vida en el mundo real”.⁵⁴

Según el Sr. Simon, Tarantino se muestra autoindulgente en grado máximo cuando Mia le dice a Vincent que no sea un cuadrado y aparecen líneas en la pantalla: “Trauffaut hizo algo similar pero mucho mejor en ‘Shoot the Piano Player’”.

Concluye diciendo que el arte de Tarantino esta a cierta distancia y que habrá de verlo con reservas.

Estos dos puntos de vista, al igual que los anteriores, se tratarán con mayor detenimiento en la parte final de este análisis; aquí solamente se están informando.

2.4.2. CRÍTICA FÍLMICA EN MÉXICO

Anteriormente se ha referido la mayor parte de la crítica norteamericana involucrada en el fenómeno Tarantino; toda fue recopilada a partir de la hemerografía citada. En México existe una cantidad igual de artículos y críticas aparecidas en diarios capitalinos; sin embargo, de ellas sólo he elegido las más significativas (de las que se dará cuenta aparte), y tres agradables charlas que tuve el honor de tener con gente de cine y para el cine de México. A pesar de sus ocupaciones, hicieron un espacio para mi, cosa que en verdad les agradezco.

En Octubre de 1995, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, el Profesor Mitl Valdéz, catedrático y director de cine, con reconocimientos incluso a nivel internacional, amablemente accedió a conversar conmigo acerca de Tarantino.

En una entrevista previa, el prof., Valdéz ya me indicaba cierta predisposición hacia su particular forma de ver el cine de acción y de violencia; el director de "Los confines" posteriormente me diría específicamente de Tarantino: "No creo que haya una actitud crítica en él; más bien pienso que hay regodeo en la violencia"... y en sus cintas en particular: yo, irremediamente como una gente que hace cine, espero de una película muchísimo más, no espero que se quede en una tibia propuesta de convicción de autor.

Para el Prof. Valdéz, la realización de las películas de Tarantino es dispar, pues: "Puedo decir este plano, ángulo, esta tarea escénica o diálogo si tienen una función dramática y tantos otros no lo tienen y no me conducen a nada ni desarrollan el conflicto". A este respecto se refirió a la escena inicial de "Perros de Reserva", el cual le parece "totalmente lenta e innecesaria...los diálogos son gratuitos, me molesta estar oyendo palabras obscenas innecesariamente".

En los mismos aspectos de realización, el profesor Valdéz considera que aunque "Tiempos Violentos" posee una manufactura impecable (buena fotografía, edición, excelentes actores, sonido)) en comparación con "Perros de Reserva", ésta última es una película mucho "más eficaz, más auténtica y más crítica". Para el cineasta "Pulp Fiction" es quedar bien con el productor y con el espectador, la diferencia y el precio que hay que pagar cuando se pasa a la industria, en este caso a la Hollywoodense.

Respecto a las dos cintas literalmente mencionaría: "yo creo que son películas interesantes pero que temáticamente son inconsistentes sobre todo 'Pulp Fiction' aunque el trabajo de los actores es superior a 'Perros de Reserva', donde sobre todo el final es verdaderamente grotesco...todo ese charco de sangre en el que está el policía que se hace pasar por ladrón".

El punto interesante en Tarantino es, a decir por el profesor Milt Valdéz, cuando el joven cineasta se ocupa de la vida cotidiana íntima, inmediata de sus personajes; "cuando se evade de la violencia, cuando no le interesa el espectáculo de

la violencia es cuando hay un Tarantino que vale...la relación de Willis con la muchacha francesa, cómo puede ir y cometer atrocidades y regresar con ternura a tratar una mujer, es interesantísima; su dimensión humana es muy interesante.”

A la pregunta de que si el trabajo de Quentin Tarantino es puede considerar cine de autor, el profesor contesto: “sí y no; creo que es más ‘Perros de Reserva’ que su última cinta... para mi es fundamental en el cine de arte que el autor exprese sus preocupaciones por problemas que existen en la sociedad y no sólo eso sino que hagan una propuesta... a Tarantino le falta la Propuesta”.

En ese mismo sentido, continuó: “yo creo que el cine de Tarantino, más que ser cine de autor es cine comercial con una gente que tiene muchas inquietudes muy válidas y que tiene sensibilidad artística, eso es innegable, lo que no apruebo es que ese tipo de cine haya que mitificarlo”.

Para el profesor Valdéz, en los Festivales de Cine prácticamente se “venden” los premios al mejor postor. “Cuando se hace una película norteamericana se hace como negocio. Punto. Para vender necesita publicidad, hay que hacer el mito de la película... Lo que nos falta en México a muchos directores jóvenes es tener lana para hacer mitos; igual que de Almodóvar se habla ahora de Tarantino. Cuando ya no sirva lo sacarán de la jugada y harán nuevos genios”.

Considera el profesor Valdéz que el cine de taquilla como negocio excelente; “cuando veo que los cines están atestados veo que es una película a nivel de masa y la masa se distingue por ser muy bruta, es la gente que se acostumbra a leer pasquines o cómics... para mi una película de taquilla no es garantía de calidad”.

El profesor Valdéz finalizaría su reflexión, comentando: “habría que hacer un arte para desmasificar, para desenajenar. desestandarizar, salir de la convención... para mi el verdadero arte es el que desentume, que golpea al espectador, que lo cuestiona y lo hace sentir mal para que reaccione. Hablamos de dos cosas: el cine como rito, como expresión artística, como capacidad de humanizar al individuo y el cine que va a gratificar a la masa. Como negocio envidio a Tarantino.”

En el extremo opuesto se encuentran las opiniones del Sr. José Xávier Návar, en Noviembre de 1995 quien también amablemente me concedió una breve charla, el señor Návar es crítico de cine, especializado por años en el cine de acción y de violencia, iniciaría diciendo: “el cine que hace Tarantino es muy interesante, no por su violencia sino por la construcción de sus películas: el lenguaje, las situaciones me gustan; construye historias sumamente complejas pero presentadas de una manera muy curiosa y atractiva para la gente que gusta de los thrillers”.

Para el Sr. Návar, tanto en “Perros de Reserva” como en “Pulp Fiction” la violencia sí esta justificada, no es nada más el exceso; responden a las historias que plantea.

De sus influencias, el crítico que actualmente colabora para “El Universal”, citaba al director hongkonés: John Woo, sin embargo, comenta: “Creo que en Tarantino es más estilizada la violencia, más creíble que las de Woo, que son delirantes”.

Respecto al gusto en especial por el cine de violencia, el Sr. Návar contesto: “a mi me gusta el cine de violencia, no creo que sea un reflejo de la realidad, el cine siempre ofrece de alguna manera una fantasía; yo no busco deliberadamente películas violentas, pero me gusta verlas, sobre todo una película bien hecha”.

En cuanto al uso de la violencia en la películas del cineasta norteamericano que nos ocupa, comenta: pienso que está bien presentada; yo creo que es mucho más brutal la violencia que se da cotidianamente, pero finalmente nosotros estamos acudiendo al cine y el cine crea una ilusión; me parece que hay otras cintas que utilizan la violencia por la violencia, tal vez sea cuestión del enfoque de sus autores”.

Por otro lado, señalo que en este momento Tarantino tiene todas las facilidades para hacer lo que quiera: “tiene en sus manos la formula para hacer cosas sumamente interesantes, muy creativas”. Al contrario del profesor Valdéz, Návar considera que Tarantino tiene la batuta en la mano y puede hacer prácticamente lo que él quiera..

Siguió haciendo referencia de sus influencias al mencionar que junto con las películas de Jackie Chan, las cintas francesas, el cine negro y Melville en particular, le hacen concebir historias originales e ingeniosas: “pienso que es un tipo muy valioso y yo estaría en primera fila si veo una película nueva de él... todo de él me gusta, incluso como guionista: ‘True Romance’, hasta ‘NBK’ que no me gusta tanto por el tipo de montaje que utilizó Oliver Stone que es como si estuvieras viendo un videoclip sangriento interminable”.

Continuaría diciendo: “siento que sus películas son muy inteligentes, no tienen situaciones fáciles sino que están muy bien pensadas y eso mantiene al espectador pegado a la butaca. Se nutre de tantas cosas que a lo mejor en un tiempo podamos ver cintas más curiosas...es bueno escribiendo, filmando, editando y se está dando el lujo de tener en sus cintas a los actores que quiere como Travolta. Ojalá haga una con Jackie Chan”.

Respecto a los diálogos, el Sr. Návar refiere: “en las tres cintas (“TRUE ROMANCE”, “Perros de Reserva” y “Tiempos Violentos”) los diálogos son sumamente inteligentes, muy veloces, vertiginosos y apasionantes; pienso que detrás de todos ellos está la filosofía de un nuevo criminal”.

Específicamente refirió con especial gusto, el dialogo de Mr. Blonde antes de torturar al policía; “a mí se me hace muy refrescante que me ubiquen en ese tipo de cine o de cómics porque sus criminales están muy bien parados en una realidad muy cínica, pero que está ahí”. “Yo no diría que son demasiados diálogos, yo creo que al contrario son muy disfrutables las películas (el que sostiene Christopher Walken y Dennis Hooper, yo creo que excepcionalmente bueno en “La Fuga”, y el monólogo del primero en “Pulp Fiction” es estupendo) merecen a lo mejor varias lecturas”.

Del cine actual, dice el Sr. Návar, se queja mucho la gente, sobre todo los “exquisitos” cuando se hacen éxitos comerciales, pero están bien hechas...es cine para divertirse, no para hacer mucho cerebro. “A mí me gustan y las prefiero a cualquier película rusa o cine para dormir. donde yo lo digo mucho, ¡no matan a nadie, caray!

Casi para finalizar, el Sr. Návar comentó: “Creo que todavía vamos a ver mucho cine de acción y de horror, aunque de éste último casi todos los elementos están agotados, debe haber un pivote que empiece a renovarlo, un tiempo fueron las películas de la Hammer, después Clive Barker y Wes Craven que con su “Última pesadilla” es una maravilla... es cine y no deja uno de sorprenderse ante ese tipo de cosas...¡qué bueno!”.

Finalmente diría: “lo que sucede es que uno se desahoga con este tipo de cine; echa a andar aparte de los mecanismos de defensa, la irrealidad que uno trae de repente; es padre eso”.

La profesora y articulista de “El Universal”, en su conocida columna “Corte y Confección”, (desde hace años reseña la Muestra Internacional de Cine en México), Ysabel Gracida, amablemente accedió a una entrevista en la que puntualiza sus opiniones respecto a la obra cinematográfica de Quentin Tarantino.

“Que las acciones estén basadas, como en las películas del género negro de clase “B”, en el sentido del diálogo y que tal pareciera que se está jugando esgrima, intercambiando ideas, es uno de los aspectos más interesantes que encuentro en las cintas de Tarantino”, comentó para iniciar.

A diferencia también del profesor y cineasta Mitl Valdéz y del articulista también de “El Universal”. Tomás Pérez Turrent, la profesora Gracida retoma la importancia de los diálogos como piezas fundamentales y valiosas del modo y sentido de expresión del cineasta norteamericano y del cine contemporáneo, pues lo que aparenta frivolidad y tontería, incluso vulgaridad como la discusión sobre una canción de Madonna retoma su sentido a la luz de la cultura popular.

Respecto al aspecto violento de Tarantino opinó que la violencia es un síntoma de los 90's, década de los extremos, donde es evidente el brote de frustraciones, debido a la descomposición social que padecemos en muchos lugares del orbe y que específicamente y sobre todo al principio, Tarantino se distinguió por ser

independiente y atrevido en muchos sentidos. Su singularidad marginal es admirable en estos trabajos, me dijo.

Por otro lado, la profesora Gracida me comentó que el Tarantino guionista es también valioso y que para ella “NBK” es una lectura filmica interesante.

La película que más le agrada es “Reservoir Dogs” con una intensidad e intensidad, que en su opinión, no cree que vuelva a darse: “las sorpresas, las contenciones de violencia, las cosas que no se dicen y que se hacen elipsis, la forma en la que los personajes van creciendo o decreciendo, las actuaciones, sobre todo la de Harvey Keitel, conforman una cinta excepcional”.

Para finalizar hizo notar la importancia del rescate de las “Bandas Sonoras” que casi ya no se utilizaban y sobre todo la dimensión diferente que de la violencia, con todo y sus excesos, realiza Tarantino.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

- 1 PREMIERE. Nov. 1994 p. 97
- 2 IDEM.
- 3 IDEM.
- 4 Mc. Aleve y Peter, en The New York Times Magazine/Dia 6, 1992. p. 56
- 5 PREMIER. Nov. 1994. p. 97
- 6 The New York Times. Dic. 92. p.57
- 7 The New York Times Magazine. Dec. 6/92. p.56
- 8 IDEM.
- 9 Wild, Daviden: Rolling Stone. Oct. 6/94. p.79
- 10 Biskind, Peter en: Premiere. Nov. 94. p. 102
- 11 IDEM. p. 98
- 12 IDEM.
- 13 Biskind, Peter en Premiere. Nov. 94. p.100
- 14 Corlis, Richard en Time. Sep. 13/93. p. 30
- 15 Clements, Marcelle. Sep. 1993. p. 45
- 16 IDEM.
- 17 Rlady, Leonard, en Reviews. Nov. 6/1993. p. 27
- 18 Alleva, Richard, en Commonweal, 22/oct/93. p. 22
- 19 IDEM.
- 20 Barker, Martin en Sight and Sound. Junio. 95. p.12
- 21 IDEM, p.10
- 22 IDEM, p.12
- 23 Film Reviews. Agosto 15-21, 1994. p. 43
- 24 Gross, Larry, en Sight and Sound, Marzo/95. p.3 yp.44
- 25 Brown, Corie en Premiere. Agosto/1994. p.42
- 26 National Review. Sep. 26/94.p. 72
- 27 Mc Carthy, T, en Reviews. Enero 27/92.p.52
- 28 IDEM.
- 29 IDEM.
- 30 Lyons, D, en The Wall Street Journal. Feb /92. p. 20
- 31 Ansen, David en Newsweek. Oct. 92,p.25
- 32 Hoberman, J. en Premiere. Agosto/92.p.32.
- 33 IDEM.
- 34 Kermode M. y Machab G., en Sight en Sound. Julio, 95.p.58
- 35 Corlis, R, en Time. Nov/92.p.95
- 36 Kauffman, Stanley en The New Republic. Nov. 23/92. p. 30
- 37 IDEM.
- 38 IDEM.
- 39 Dargis, Manohlo Sight and Sound. Mayo/1994.p.6
- 40 Corlis, Richard. en Time. Octubre 10, 94.p76

- 41 IDEM.
- 42 IDEM.
- 43 Kauffmann, Stanley, en *The New Republic*, Nov. 14/1994.p.26
- 44 Parent, Dennis, en "The Nation". Junio 20, 1994. p 83g.
- 45 Smith, Gavin, en " Film Comment". Julio/Agosto 1994. p. 32.
- 46 IDEM.
- 47 IDEM.
- 48 Travers, Peter en *Rolling Stone*. Oct. 6/94. p. 79
- 50 Alleva, Richard, en *Commonweal*, Nov. 18/94.p.31
- 51 IDEM.
- 52 Mc Arthy, Todd en *Film Reviews*. Mayo 23-29/1994.p.52
- 53 Lane, Anthony en "The New Yorker". Oct. 10/94.p.95
- 54 IDEM.
- 55 Simon, John, en "National Review. Nov. 21/94.p.70

CAPÍTULO 3.- ANÁLISIS DEL USO DE LA VIOLENCIA Y LA FANTASÍA EN EL CINE DE QUENTIN TARANTINO

Dominar el miedo está en el momento en que se acepta entender que lo que nos asusta más es lo que nos es más conocido, lo más común...

Se ha dicho que el temor a lo desconocido es la reacción irracional a los excesos de la imaginación, pero nuestro temor a lo cotidiano, al extraño que acecha, del sonido de pisadas en la escalera, del temor a la muerte violenta y del impulso primitivo de sobrevivencia, pueden ser espantosos, algo que le puede pasar a Ud.

THE X FILES. *Chris Carter.*

Como parte introductora a este capítulo sería conveniente señalar parte del marco teórico, en forma breve las definiciones de los procesos de violencia de algunos autores investigados, para pasar posteriormente al uso personal que de ambas instancias realiza actualmente Quentin Tarantino, tanto en los dos guiones llevados a la pantalla por Tony Scott y Oliver Stone ("Natural Born Killers" y "True Romance"), como en las dos producciones de la que es director: "Reservoir Dogs" y "Pulp Fiction".

Gabriel Careaga, en un interesantísimo análisis acerca de la violencia y la fantasía en los procesos cinematográficos, en su capítulo "Violencia o sombras del mal", enumera varios autores y científicos sociales que hacen su propia definición de la violencia.

Así, Robert Adrey junto con Desmond Morris, George Sorel y Konrad Lorenz, de alguna manera conjuntan sus puntos de vista al considerar la violencia como parte de "la necesidad biológica del hombre"; Dichas teorías consideran la violencia como

un instinto afirmando que el hombre es agresivo por naturaleza. De ellos el autor que más ha desarrollado la teoría de la violencia como instinto natural es Konrad Lorenz, quien considera que “sin la agresión sería imposible el desarrollo del individuo, de su aparato psíquico y el despliegue de sus facultades”.¹

Del otro lado de la moneda, están los estudiosos que consideran los procesos de violencia, a partir de un origen sociocultural. Eric Fromm, citado en el mismo artículo considera “la violencia provoca violencia... es la regresión y la vuelta más frustrante en formas de agresión que ha renunciado a todas las alternativas y no tolera otra posibilidad social. El individuo contra el individuo y las instituciones en contra de la sociedad”.²

Santiago Genovés, escritor y estudioso de las manifestaciones de violencia en su propio país y en el mundo ha dedicado buena parte de su vida al análisis del fenómeno, no sólo en su entorno y ambiente, sino en casi todos los aspectos de la existencia cotidiana del hombre; sería largo y complicado entrar a sus departiciones (más no deja de ser apasionante toda la obra que ha emprendido) y por ello, para efectos de este tema, considero necesario mencionar igualmente su punto de vista respecto a los orígenes de la violencia en casi todas sus manifestaciones.

Genovés, igual que Fromm ponen en particular relieve el origen social de la violencia en todas sus formas; el autor hispano hace mucho mayor énfasis en la causa principal, casi fundamental de las acciones, actos, y deliberaciones que contienen violencia: EL ASPECTO CULTURAL.

Este último punto de vista es una veta sobre la que existen pocos estudios al respecto y para nuestro análisis significará, en buena parte, el punto de referencia sobre el cuál girará por iniciativa propia este capítulo.

Dos cosas para cerrar esta breve introducción: una que no puede pasarse por alto, es el punto de vista del autor Careaga desprendido como parte de sus propias conclusiones en el aspecto general de la violencia: “El hombre ha demostrado a través de su historia signos de agresión y violencia que son el resultado del ambiente social,

es decir, producto de la frustración y el resentimiento no sólo en términos personales, sino sobre todo histórico-sociales (...) la manifestación de la agresión y sobre todo la violencia manifiesta tiene una función de válvula y sirve para la descarga y el desahogo para alivio de la catarsis”.³

En los aspectos de la violencia a analizar, trataré de considerar los fundamentos cinematográficos que contengan violencia en el sentido que este pequeño marco introductorio nos ha dado. Respecto a la fantasía, esa manera en que “la imagen cinematográfica se entrelaza con lo real e imaginario y se transforma en magia o en realidad cinematográfica”⁴, presente en toda la obra de Tarantino, trataré de llevar a cabo su análisis tocando los aspectos más interesantes e importantes de cada una.

Antes de entrar en materia es vital señalar que es definitivo entrelazamiento de la violencia y fantasía como vínculos de expresión en las obras cinematográficas de Tarantino, así como su tratamiento dentro de cada trama, corresponden la una con la otra, en la mayoría de los temas, indisolubles tal como se señalaba en un principio: la violencia con las variantes citadas se aborda por medio de la fantasía y viceversa con la consecuente elaboración retórica donde lo violento se vuelve símbolo ficticio y pocas veces la ficción se hace violencia.

3.1. “LA FUGA” (TRUE ROMANCE)

A continuación casi entraremos en materia de lo que el uso de la violencia y la fantasía ha significado en el cine de Quentin Tarantino; debido sobre todo al excelente manejo de la historia y el apego fiel al argumento que el director Tony Scott consideró en la misma.

En la cinta se presentan las siguientes situaciones de violencia:

VIOLENCIA POR GOLPES.- De las primeras escenas de violencia extrema se presentan, cuando Clarence Worley, aleccionado por su ídolo “Elvis” y con una idea fija en la cabeza .“una obsesión”, decide hacerle frente a Drexel (Gary Oldman) padrote de la que ahora es su mujer, y éste responde con singular furia, realmente

salvaje; Drexel parece disfrutar golpear despiadadamente. La escenificación es excelente por lo que el manejo de la violencia parece real, malévolamente atractiva, oscura e irracional, contiene elementos que nos detendremos a analizar con más detenimiento en el capítulo siguiente.

Otra de las partes donde aparece violencia por golpes es cuando hace acto de aparición Vincent Coccoti (Christopher Walken) esbirro de Blue Lou Boyle, quien para encontrar a Clarence y el cargamento de droga que lleva, tortura a su padre; esta escena es clave pues nos permite asomarnos a parte de la naturaleza de Tarantino. El mafioso propina un certero golpe en la nariz del padre de Clarence y lo explica ampliamente; describe con lujo de detalles su efecto, mientras se repone su víctima; es realmente fuera de lo común la explicación de los efectos de la violencia y sin embargo es precisamente a lo que acudimos en varias partes de esta cinta. Vincent Coccoti, como el mismo se describe: "El Anticristo" y la "personificación del mal" parece instruido para causar daño y resulta ser el indicado para hacerlo.

Casi en la parte final de la cinta, se encuentra una escena brutal de golpes; uno de los mafiosos, casi al parejo en cuanto a crueldad se refiere con Coccoti, golpea bestialmente a Alabama; le desfigura el rostro y casi la mata a puñetazos. La violencia contra una mujer está escenificada también clara y expresamente, sin concesiones, censura ni miramientos. Está presentada para casi no obviar absolutamente nada y en los límites del "gore"; este medio de expresión que no cuenta con muchos simpatizantes; sin embargo es una de las posibilidades para abordar la violencia, desde otra perspectiva: DESDE LO EXPRESO; aspecto que también, por su validez de análisis abordaré en el siguiente capítulo.

VIOLENCIA POR MEDIO DE LA TORTURA.- Un factor importante e interesante en lo que se refiere a este apartado es la CRUELDAD igualmente expresa y manifiesta, en todas las escenas donde se presenta. Una de ellas, es la tortura para hacer hablar al padre de Clarence; Coccoti le corta una mano y después le pone alcohol; igualmente, raya en la crueldad la del mafioso que golpea a Alabama;

torturas, “no dichas”, pero fáciles de imaginar por el espectador; la tortura explícita de tenerla bajo el agua en una tina ensangrentada y sujetarle con furia el cabello, corresponde a la contestación lógica, ahora, por la agresión de Alabama al encajarle un sacacorchos en el pie, tortura que se prolongará posteriormente y que será igual de expresa y evidente que otras escenas, e incluso mucho más agresiva que la que el mismo mafioso ha desplegado contra ella; la mujer, la débil, la “tontita e ingenua” ha resultado ser encarnizada y implacable: le golpea con la tapa del WC y le prende fuego con un aerosol; no termina, hasta rematarlo a tiros.

VIOLENCIA EN EL LENGUAJE.- Las expresiones utilizadas por Drexler, el padrote de Alabama, son sumamente violentas pero igual de estilizadas e ingeniosas que los diálogos característicos en la obra de Tarantino: siempre tiene un insulto en los labios. cuando habla con sus “socios” negros del principio a quienes termina acribillando o cuando conversa con Clarence y de primera instancia la agresividad deviene gracias al lenguaje. En otra secuencia, cuando Clarence reclama a su padre su descuido, sus reproches aparecen violentos pero se ven minorizados poco después.

Punto y aparte merece la incitación plena a la violencia por parte del padre de Clarence, en su disertación (casi monologal) con Vincent Coccoti acerca de la ascendencia de los italianos.

Igual de violento y despectivo se muestra Vincent Coccoti cuando se refiere a Alabama en su huida con Clarence: al llamarla “puta perdida”.

Otra reflexión verbal acerca de la violencia es la que hace el mafioso que golpea y tortura a Alabama, misma que merece un análisis minucioso y por separado.

VIOLENCIA INSOLIDARIA.- La acepción es provisional. Definitivamente son hechos violentos, sin llegar a la agresión ni a los golpes, ni siquiera a las malas palabras: la chava a un lado de Elliot Blitzer, en su auto de lujo, frívola, ruin e indiferente, sin rastro de compasión hacia quien le da lujos y diversión, no acepta esconder en ninguna parte (ni en su sostén, “porque no usa”) la cocaína que vienen disfrutando.

A su vez, Elliot Blitzer y su traición insolidaria hacia quien ha sido “como un padre”: Lee Donowits, el productor de cine, comprador de la droga. No tiene clemencia alguna ni mucho menos rastro de conciencia al entregar a su jefe, con tal de que no lo metan a la cárcel y mucho menos ante el riesgo de perder sus bonos como actor de cine.

Igualmente el amigo de Dick, Floyd, en más de una ocasión es directamente el causante de las tragedias encontradas en la trama; es él quien le indica a uno de los mafiosos donde se hospedan Clarence y Alabama e indirectamente quien provoca la balacera final, al dar hasta pistas y señales del hotel donde se efectúa la compra-venta de la droga y la inminente llegada de la policía.

Además de ser un absoluto parásito para su amigo Dick, drogadicto y cinico, es un empedernido fanático televisivo; sin embargo, la violencia que provoca sin siquiera moverse de su asiento, parece partir de una total inconsciencia y despreocupación que roza de cerca a lo cómico.

Por último, en este apartado, Clarence lleva a cabo contra Elliot Blitzer, la tortura psicológica más brutal de la cinta; atemorizado ante sus presentimientos y el “olfato” de que “algo extraño sucede”, casi mata a Elliot ante el susto de Alabama, Dick y las risas de los policías que escuchan todo gracias al micrófono que el aterrorizado Blitzer trae en el escroto.

Violencia desplegada en grado sumo por Clarence; situación llevada al límite ante la cual hasta el mismo espectador se sorprende, aún más cuando como si no hubiera pasado nada, baja el arma y le pide una disculpa a un Elliot que casi se desmaya.

VIOLENCIA POR ARMAS DE FUEGO.- Llegamos al apartado en el que a decir por algunos críticos se lleva a cabo “la estilización de la violencia” gracias a la historia de Tarantino y en este caso a la habilidad de Tony Scott.

Y es que en realidad, desde la primera balacera efectuada por Drexel contra los negros a quienes les roba la droga, podemos observar la peculiaridad que se mantiene

en estas acciones violentas con enormes rifles y pistolas de alto calibre: independientemente del alto contenido trasgresivo, salvaje y brutal, hasta “sinsentido” de enfrentamiento, existe latente un estilo, un modo de expresión que también dejaré como paréntesis abierto.

Una escena más de violencia por arma de fuego en la furiosa arremetida por parte de Clarence, cuando una vez que se descuida el inquietante Drexl, saca una pistola que lleva escondida en el calcetín y liquida a Marty (un gordo facineroso) y al propio Drexl, a quien a pesar de su cobardía y casi súplica, le dispara en plena cara. Hecho interesante de violencia, pues a pesar de que “no dicho” en la cinta, resulta igual de impactante, tal vez más que si lo viéramos explícitamente.

Igualmente, el padre de Clarence es ultimado a balazos por Vincent Coccoti; aquí si observamos el primer disparo en la cabeza; después sólo tenemos un plano de detalle de una enorme pistola con los siguientes disparos y a Walken lamentando “no haber matado a nadie desde 1984”.

La escena final de la cinta, todos contra todos, es la referencia más fiel de lo que Tarantino significaba. Esta es la consideración más pura en cuanto a violencia se refiere y constituye la parte central del discurso del director que nos ocupa. Por eso, aquí sólo la citaré como la escena de más impacto y culminante de la violencia en toda la cinta: cuando están negociando todo el cargamento de cocaína en el cuarto de Lee, guardaespaldas, los protagonistas, junto con Elliot Blitzer y Dick, se ven de pronto rodeados por la policía; a su vez, llegan al lugar (gracias a las señas de Floyd) los italianos que buscan a la pareja y se apuntan todos contra todos.

Respecto al uso de la ficción es realmente maravillosa en la forma en la que se desplaza la cinta; precisamente a través de la ficción; desde el inicio donde predomina la devoción por las películas de Sonny Chiva y de “Kung-fu”, donde los golpes de “a mentiritas” hacen delirar a Clarence, igual que Elvis Presley a quien declara: “sí fuera mujer, lo haría con Elvis”.

Incluso el principio de un “verdadero romance”, entre Clarence y Alabama, pertenece al terreno de la ficción, donde todo puede suceder, donde no importa nada, sólo el “affair” repentino, sólo el encanto de la coincidencia, en gustos mutuos, en pertenencia de pareja hacia lo que se ama en común.

Los elementos pertenecientes a los cómics (de los que el mismo Clarence hace referencia antes de tener relaciones sexuales con Alabama) están presentadas a lo largo de toda la cinta; la misma forma en la que se desarrolla toda la acción parece extraída de una historieta en la que la pareja antes de estar o provocar actos violentos se hace arrumacos y se besa en “Close-up”; como cuando Clarence le dice a Alabama sin rastro alguno de arrepentimiento o afectación, que mató a Drexel y ella misma empieza a llorar, explicando ante el enojo de su esposo (ese matrimonio de la noche a la mañana es fantástico) que llora porque ha sido “tan romántico”.

La presencia de la televisión siempre funcionando como testigo en el primer encuentro entre Clarence y Alabama; esa TV. ante la que permanece por horas y horas Alabama (disfrutando profundamente las películas de artes marciales o los melodramas; también en la discusión de Clarence con Drexel “The Mask” con Richard Pryor; Floyd (un fresco y todavía “no bonito” Brad Pitt), el amigo de Dick, materialmente vive viendo TV.; todas las veces que aparece en la película se está drogando o contemplando absorto la pantalla pequeña.

La primera vez que hablan de vender la droga y que le piden ayuda a Dick; Alabama contempla extasiada TV. por cable y hacia el final también tenemos la imponente existencia de otra pantalla donde Lee Donowts revisa los “rushes” de “Regreso en mortaja II”. Acudimos al desenlace en la ficción final: Clarence vivo, sano y salvo a pesar del balazo en un ojo, para vivir contento y feliz con su esposa e hijo.

INTERTEXTUALIDADES.- Respecto a las intertextualidades hacia otras cintas prácticamente están presentes en toda la cinta: desde el inicio, con las películas de artes marciales y Sonny Chiva como protagonista; después: “The Mask”, Charles

Bronson en "Mr. Majestick"; en el encuentro entre Clarence y Drexl. Posteriormente, observamos fragmentos de "Freejack" tanto en el cuarto de hotel de Alabama y Clarence, como en la película que ve Floyd en casa de Dick. "Dr. Zhivago" es el nombre clave que utiliza Clarence para negociar la droga con el productor de cine. Dick hace una prueba de casting (pésima por cierto y autobiográfica a decir por Tarantino en alguna entrevista) para el programa "TJ Hooker"; una ¿casualidad irónica?: el perro del padre de Clarence se llama Rambo. Y finalmente, Clarence le hace saber a Lee, el productor hollywoodense, que "no soporta las películas que ganan Oscars", para él son verdaderas películas: "Mad Max", "El bueno, el malo y el feo", o la misma "Regreso en mortaja"; y de Vietnam refiere extasiado su reverencia hacia "El francotirador".

De las intertextualidades al interior de sus propias historias, Tarantino dispuso en "La Fuga" y "Reservoir Dogs" el mismo nombre de la mujer de uno de los "Dogs": Alabama; de "Pulp Fiction" y "Reservoir Dogs" (por lo tanto en los tres guiones) aparece el nombre de Vincent, aquí en "La Fuga", Coccotti (todo un apellido) personificado por Christopher Walken. Hablarse frente al espejo, igual que lo hace Clarence, frente a los que están en baños donde le habla Elvis, este hecho igualmente está presente en las otras dos cintas. Lee Donowitz, el productor de cine, también le asusta la idea de que se enfade una "Bonnie" que no se ve, igual que en "Pulp Fiction"; el engullimiento de hamburguesas o de comida rápida a su discusión antes o después de un acto violento (ultraviolento incluso) están presentes en las tres cintas: aquí cuando Clarence llega después de matar al Drexl y le dice a Alabama : "lo maté; ¿quieres una hamburguesa?.. hummm! es la mejor hamburguesa que he comido en mi vida".

La estación de radio que escuchan los protagonistas al llegar a Los Angeles también está presente en las otras dos cintas. Y por supuesto todas las referencias a la cultura pop que algunos consideran "trash" o basura está presente en la cinta también.

El enfrentamiento final (todos vs todos, hasta el infinito) están manifiestos en las 3 cintas.

Trataré de analizar los paréntesis que aquí se han abierto con detenimiento posteriormente.

3.2. “ASESINOS POR NATURALEZA” (NATURAL BORN KILLERS)

Tal y como se observaba en la parte de la crítica cinematográfica que realizaron analistas norteamericanos e incluso de la mayoría de los críticos en nuestro país, así como las reiteradas declaraciones que Quentin Tarantino hizo al respecto de esta película, fue casi totalmente evidente que en el resultado práctico y final de la cinta no acudimos sino al tratamiento personal que Oliver Stone le imprimió, y por tanto al uso de la violencia y la ficción que él mismo quiso darle. Quentin Tarantino brilla por su ausencia en la mayor parte del filme, sin embargo, existen algunos elementos sumamente valiosos que dan noticia del cineasta que nos ocupa, lo cual no deja de ser gratificante.

No obstante, considero importante entrar de principio a la descripción general de la relación cinemática de violencia que se aprecia en la cinta, a partir de algunos apartados que para efectos de análisis (posiblemente, no tan profundo como amerite) puntualizo a continuación:

PRESENCIA DE LA MUERTE EN FORMA VIOLENTA: A lo largo de la cinta se mencionan 48 muertes por disparo de arma de fuego (dato presentado en la misma cinta por “American maniacs” (Maniáticos Americanos, presentado por Wayne Gayle (Robert Downey Jr.)), a los cuales se añaden diez, por lo menos visibles, en la cárcel (de policías guardianes de la pareja Mallory/Mickey), cometidos por la pareja glorificada por los “mass-media” (medios masivos de comunicación) Mickey y Mallory Knox (interpretados por Woody Harrelson y Juliette Lewis).

De esas muertes de seres humanos cometidas en forma violenta las visibles en pantalla son: tres hombres blancos, en el restaurante donde aparentemente Mickey y Mallory han acudido a almorzar; uno de ellos ha molestado sexualmente a Mallory y ésta responde primero: lo golpea fuertemente, los otros dos intentan defenderlo sin éxito. Los tres son muertos por la pareja; una cocinera intenta repeler: muerta; una mesera blanca intenta escapar y también es muerta.

En el curso de la cinta observamos igualmente el asesinato de los padres de Mallory (al padre lo ahogan y a la madre la queman), la muerte de un policía y ciclista (dramatizadas por Wayne Gayle); el asesinato de un empleado de gasolinera, a manos de Mallory; la muerte de un jefe indio que les dio refugio; a manos de Mallory; el de un empleado obeso que se niega a darles suero antiveneno por las picaduras de víboras que sufrieron, aproximadamente diez policías muertos en pantalla en el escape/huida de Mickey; el oficial Scagnetti (Tom Sizemore) muerto por Mallory y finalmente la escena de la ejecución de Wayne Gayle por la pareja; de la masacre cometida en la cárcel es difícil de contabilizar el número de muertos, independientemente que todo es un caos en el que incluso Gayle participa. Al margen, también está el asesinato de Scagnetti a la prostituta que esta con él.

VIOLENCIA VERBAL.- La cinta está plagada por la violencia en los diálogos. Incluso en la curiosa autocensura manifiesta en los programas "show" tipo "Cristina", los obligados "bips" para ocultar las "malas palabras" muestran su ineficiencia al hacerse visibles; las agresiones verbales de los tipos del restaurante del inicio de la cinta, los continuos acosos y regaños del padre de Mallory hacia ella, siempre violentos, obscenos; y a su vez, Mickey y Mallory asesinando a los padres de ésta, echándoles en cara esos insultos; la defensa de sus bodas de sangre por medio de groserías hacia los que también los agreden; -la forma verbal en la que Mallory se despidió de Mickey enfada, en dos ocasiones; en la escena que la misma Mallory liquida al empleado de la gasolinera y casi en todos los preludios de asesinato: en los que suelen "despachar al otro mundo" a sus víctimas después de una agresión verbal.

VIOLENCIA FAMILIAR.- Presente principalmente en la familia de Mallory, donde al parecer las agresiones e insultos son cosa de todos los días; igualmente, en la familia de Mickey Knox, donde al parecer desde niño sufría ataques violentos (los sexuales insinuados); la violencia incluso al interior de la familia Knox por malos entendidos y enojos; violencia sucedida en la familia (Mickey/Mallory) del pequeño Scagnetti (el obstinado policía asesino perseguidor de la pareja) presente en la muerte de su madre cometida por un "serial-killer" Charles Whitman, "el francotirador de la Torre"; violencia dentro de la familia de Gayle, infidelidad e insultos contra su esposa.

VIOLENCIA EN MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN: Igualmente presente casi en toda la cinta; televisores al margen de distintas escenas, mostrando películas del culto "violento"; programas, absurdos "por naturaleza" violentando conciencias gracias a sus estupideces y argucias de morbo; pantallas gigantes como mudos testigos de la mayoría de las acciones, incluso de sexo, casi siempre son películas clásicas (Sérpico, Expreso de Medianoche, Masacre en Texas, etc.). El programa principal que protagoniza Wayne Gayle: "American Maniacs" funge un papel vital dentro de la trama, es digamos el resumen o conclusión final de los programas sobre asesinos ("serial killers"); lástima que el tratamiento que hace Oliver Stone al respecto se base en esencia en la "crítica" hacia esos medios y no en la profundidad del fenómeno que representan.

VIOLENCIA (DE Y HACIA) LA NATURALEZA.- Aunque breve también se presenta en la película, sobre todo en la parte inicial de los créditos, con los animales muertos (incluso un escorpión siendo aplastado por las llantas de un auto), ¿una metáfora o intento de?. La parte de la violencia de la naturaleza: el tornado, gracias al cual Mickey consigue escapar; impetuoso y violento igual que las víboras hostiles y vengadoras del espíritu del Jefe Indio.

VIOLENCIA ALUCINATORIA.- Las alucinaciones que sufren Mickey y Mallory tienen un papel importante dentro del relato de "Natural Born Killers";

visualmente constituyen un derramamiento de sangre ostentoso y casi innecesario según mi punto de vista. En ambos casos, se trata del efecto causado por los hongos que han consumido y que les hacen perder “literalmente “ la cabeza a los protagonistas. La violencia se presenta exacerbada, sobre todo cuando todo parece caos y locura en la cabaña del jefe indio, que termina con la muerte del mismo.

En este apartado cabría incluir las alucinaciones o “flashes-recuerdo” de los protagonistas, donde continuamente aparecen o sus padres maltratándolos en alguna forma, rostros ensangrentados, gritando o sin cabeza. Curiosamente, este tipo de violencia cinematográfica tiene un manejo formal a partir del Sr. Stone que como vimos en el capítulo de la crítica, no convenció a nadie: burdo y vulgar en un afán inútil por satirizar o “criticar” la violencia y sus manifestaciones, no hace sino molestar visualmente y magnificar lo que pretende ironizar, sin atisbos siquiera del manejo que Tarantino hace de los mismo aspectos en sus cintas.

VIOLENCIA SEXUAL.- Igual que las muertes enumeradas al principio, el aspecto de la violencia sexual se despliega en la mayor parte de la cinta: las insinuaciones sexuales , el acoso sexual (manoseos, lenguaje, miradas y velados juegos eróticos) del padre de Mallory hacia ella; la violación insinuada de una rehen rubia que presencia relaciones sexuales entre la pareja; la excitación/desquite de Mallory con un empleado de una gasolinera (que deviene en la muerte del mismo); la incitación sexual de la mujer que está con él; el juego sexual que elabora y realiza Mallory contra Scagnetti, al que finalmente también liquida.

VIOLENCIA CONTRA LOS PROTAGONISTAS.- Por lo regular, los héroes de las historias de acción salen limpios de tierra y polvo en las películas “no negras” o “blancas”; en “NBK” los dos, son primero abatidos por un sin fin de víboras de cascabel en casa del indio; y después son masacrados en el mismo lugar donde son capturados ; Mickey y Mallory reciben patadas, golpes, insultos, descargas eléctricas, e incluso navajazos de la autoridad policial, lo cual da lugar para hablar de:

VIOLENCIA DE INSTITUCIONES.- En este caso, la policía y la institución carcelaria funcionan como el alto necesario, para la larga cadena de crímenes de la pareja Knox; su saña en la captura de ambos parece más brutal y cruel que la de ellos mismos; Tommy Lee Jones (McClusky) está genial al protagonizar el papel represor de la institución carcelaria en uno de los diálogos característicamente "Tarantinescos" de acuerdo con la mayor parte de los críticos. Con su incansable "bla-bla" de esos "psicópatas que prosperan en esta cultura de comida rápida" y quien sugiere para los criminales violentos (el 80%) como los Knox, una lobotomía. La violencia de la institución carcelaria que finalmente provoca (con el pretexto del discurso de Mickey) un gigantesco motín de trágicas consecuencias.

VIOLENCIA POR GOLPES.- Protagonizada principalmente por Mallory Knox: agrede a los del restaurante en la secuencia inicial; a sus padres también a golpes; al empleado de la gasolinera y finalmente a Scagnetti a quien antes de liquidar a balazos también lo masacra a golpes. Aquí se incluirían los golpes de los policías infligen a ambos y que casi los matan. Mickey Knox casi siempre se las arregla disparando armas de fuego.

Curiosamente los pocos aspectos de ficción que aborda la película, es donde parece aparecer por momentos la mano de Tarantino; de principio, cinemáticamente, el recorrido en auto en furiosa fuga y contra todo, tiene como trasfondo imágenes en blanco y negro en medio de las cuales se desplazan. Este recurso igual que el de la inserción de caricaturas bien elaboradas es refrescante y novedoso en Stone, sin embargo carecen de efecto de ficción, pues aparecen únicamente ostentaciones de técnica cinematográfica y se pierden en medio de la retórica artificial, elaborada y "crítica" de su obra.

El uso de la ficción en sí se encuentra en la historia por sí misma; el pretexto: la pareja maldita igual que Bonnie & Clyde "Guncrazy" o Lula y Saylor en "Wild Heart", huyendo, atropellando, asesinando, fornicando y despedazando lo que tenga que ver con la autoridad. Desafortunadamente, toda la historia tienen un eje de

consideración visual, narrativa y técnica incluso en el uso de la ficción: el punto de vista de Oliver Stone de lo que finalmente se desprenden apenas tres consideraciones intactas de Tarantino: una, el bello discurso en el desierto de Mallory Knox, quien después se retira a orinar “románticamente”; el encuentro de los Knox con el jefe indio quien, en su lengua, opina que han visto demasiada televisión, específicamente “Dimensión Desconocida” (programa del gusto particular de Tarantino, pues en “Pulp Fiction” hace también referencia del mismo) y finalmente el diálogo entre Scagnetti y McClusky, entrecruzado, ingenioso e inteligente de los que acostumbra Tarantino.

Hubiera sido interesante observar el toque Tarantino a la escena casi final, cuando todos están en ríos de sangre, en la carnicería que han armado después de su fuga y finalmente se capta algo ingenioso en el uso de los diálogos-ficción cuando los Knox sentencian a muerte a Wayne Gayle: “Nos caes bien, a pesar de que eres ególatra, pero tenemos que matarte”.

Otro aspecto que utiliza como instrumento de ficción es la apología que hacen todos los medios de información respecto a la pareja: revistas (Rolling Stone, Time, People, etc), radio y televisión, para magnificar a los Knox; en una entrevista, un chico comenta: “No me gustan los crímenes ni creo que lo haría, pero me gustaría ser como ellos”. A lo mejor esto no pertenece tanto al terreno de la “ficción”.

La forma en la que Mickey Knox envuelve a los policías que lo están cuidando, mediante un chiste obscuro y como estos se ríen y se muestran totalmente ingenuos, tal vez también entraría en esta consideración, pues resulta poco creíble la situación, por supuesto con sus reservas.

Las intextualidades de la cinta son otro aspecto importante que es necesario comentar: el concepto de pareja; igual que en “Bonnie”, “Guncrazy”, “Wild Heart”; el discurso de Mallory mencionado también acudimos a verlo en “Wild Heart” gracias a la protagonista llamada Lula; la violencia policiaca desplegada en la captura de la pareja parece hacer referencia a “Day Afternoon Dog” (Tarde de Perros) y la presencia o mención de los “Serial Killers, así como la sanguinaria sala en la que se

encuentran atrapados es, así lo veo yo, una especie de homenaje al cinema gore. De sus propias intertextualidades, al interior de la obra de Tarantino están la oreja cercenada de Wayne Gayle igual que en "Reservoir Dogs": la intensidad de la pasión y características despreocupadas y fuera de la ley de la misma pareja de "La Fuga", igual que algún nombre italiano (Cocoty y Scagnetti en La Fuga y en "NBK") y finalmente la muerte "por accidente" del jefe indio, también presente en "Pulp Fiction", cuando Vincent Vega "accidentalmente" le dispara en plena cara a un chico negro; así como después de las masacres, como consecuencia o preludeo de sus actos violentos, se dan un besito o incluso bailan al ritmo de "Extraños en la Noche", igual que Pumpkin y Honney Bonney en "Pulp Fiction", aunque éstos últimos se den besitos.

Para concluir lo referente a esta cinta, por lo menos en lo que se refiere al uso de la ficción y la violencia que realizó Oliver Stone a partir de la historia de Quentin Tarantino, sólo agregaré: que desafortunadamente buena parte del tratamiento que le dio a ambas instancias fue demasiado obvio en su intento de "crítica social" o de "concientizar" y por ello totalmente inconsistente. Posiblemente, los programas "show" que pretende satirizar, hubieran abordado su verdadera posición al tomarlos con sentido del ingenio y del humor, con el que Tarantino suele abordar sus temas; en las imágenes cinemáticas todo está expreso, hay pocas insinuaciones y poco humor al tomarse demasiado en serio todas sus proposiciones.

En la cárcel, el caos está injustificado y fuera de toda lógica igual que las alucinaciones de los protagonistas. Desgraciadamente el Sr. Stone se toma demasiado en serio y lo que podría considerar en otra perspectiva, lo dramatiza como esa escena casi al finalizar, donde seguramente igual que en "Pulp Fiction" cuando Vincent y Jules parece que "acaban de descerebrar a alguien", los protagonistas parecen bobos y asustados y el tratamiento raya en el dramatismo; contrastes situacionales.

Para Oliver Stone, las películas que nosotros hemos llamado aquí "negras" si pueden causar violencia, son violentas en sí, tal y como nos las presenta, siendo que

para Tarantino son su principal fuente de influencia y expresión; en el tratamiento de Oliver Stone, los símbolos que utiliza, sí se vuelven violencia al pretender ironizar y solamente quedarse en la pretensión, donde el humor, ingenio y consistente ironía de Quentin Tarantino no aparecen ni por casualidad. A no ser por las excepciones señaladas, y de donde el Sr. Stone debió tomar literalmente cada línea del guión.

3.3. “PERROS DE RESERVA” (RESERVOIR DOGS)

Entramos plenamente al manejo y uso de la violencia y la fantasía en la obra completa de Quentin Tarantino, pues en la presente cinta, así como su siguiente película, gracias a su intervención directa mediante su propio guión y dirección, asistimos a contemplar las dos principales características que en común tiene su trabajo cinematográfico. También se dará cuenta de las intertextualidades.

Naturalmente, se enumeran otras clasificaciones o apartados en la violencia abordada en “Perros de Reserva”; sin embargo, antes de iniciar sería importante señalar que la película entera gira alrededor de LAS CONSECUENCIAS O RESULTADO DE LA VIOLENCIA; (misma que es utilizada en su mayor parte con elementos ficticios) es su eje de movimiento, a partir del cual se desplaza cada parte del relato: la desesperación y confusión generada al interior del grupo, la tortura, los golpes e incluso la muerte en su precipitación final, hacia una tragedia cuyas dimensiones permiten entrever las sinrazones de la violencia y sus aciagos efectos.

VIOLENCIA EN EL LENGUAJE: La escena inicial o la discusión famosa de “Like a Virgin” parece violentar o agredir los ánimos de ciertos espectadores conservadores; sin embargo, si se pone atención, si es que hay “malas palabras” o groserías, no son sino un pretexto trivial para hablar de intrascendencias (y, ¿qué es lo que hablamos todos los días?). Lo prosaico aquí se vuelve importante, pero esto corresponde al análisis del discurso en Tarantino, por lo que se verá más adelante.

Por lo tanto no es tan violento el monólogo de Tarantino; resulta por demás interesantes todas las veces que se utiliza el lenguaje en “Reservoir Dogs” para agredir o violentar a alguien; en ocasiones se presenta la oportunidad de diálogo, y en una sola nuevamente trata de casi un monólogo de Mr. Pink al reprocharse a sí mismo “el porque estoy metido en este lío... todo por el pinche dinero”. Su desahogo violento se convierte paradójicamente en sustancia pacífica.

En situación de diálogo están el que sostiene Mr. White con Mr. Pink en una primera ocasión para defender a Orange y de ahí en adelante casi con todos los “Dogs” sobrevivientes por su ciega devoción, hacia quien en realidad es “la rata” (el traidor). Mr. White discute con Mr. Blonde, con Mr. Pink, con Eddie y hasta con Joe, convencido de la inocencia de su protegido. Su defensa por medio de la palabra es violencia, agresiva e igual son las contestaciones a las que se enfrenta. Mr Pink siempre profesional, evita una riña entre ellos, gracias a su lenguaje y labia violenta.

Mr. Orange también tiene su momento de desesperación violenta cuando contesta al policía torturado “que no este jodiendo con nimiedades, pues él se está muriendo”; pero de todos de los más interesantes, el cuasi monólogo también de Mr. White, aleccionando a Orange, si se encuentra con un gerente valiente “le rompes la nariz, le cortas un dedo o le gritas...no le quedarán ganas de nada y te dirá se viste de mujer”.

Esa violencia hablada, inofensiva está excepcionalmente bien abordada, el humor e ingenio tal vez contribuyan en buena parte a ello.

VIOLENCIA POR TORTURA: El punto patológico más alto y que consigue más adeptos al “gore”, lo consigue Tarantino gracias a la escena que incluso se ha convertido ya en un clásico, tanto o más que la de el asesinato “en tina de baño”, en “Psicosis” de Hitchcock. La crueldad ináudita desplegada por Mr. Blonde ha traspasado varios límites y es por ello que se convierte en ficción, en símbolo, inocuo de alguna manera. Todo el preámbulo a la tortura del policía, implica sadismo y maldad en un grado sumo, todo al ritmo de “Stuck in the Middle with you”, a varios

les hizo apartar los ojos o salirse de la sala; otros sentimos ese cosquilleo característico, pero la disfrutamos; reacciones varias se bifurcaron ante la culminación de la violencia por autonomía en la cinta. El disfrute, independientemente del morbo, va más allá, va hacia el punto central del discurso de Tarantino que analizaremos con más detenimiento en el capítulo siguiente.

VIOLENCIA POR GOLPES.- Se presenta en las siguientes escenas: en su frenética huida de la policía, Mr. Pink golpea a varios transeútes, incluso saca violentamente a una chava que va en su auto (¿acudimos después a su posterior venganza?). Violencia por golpes entre los "Dogs": Mr. White golpeando con un puñetazo y patadas a Mr. Pink; Mr. White, Mr. Blonde y Mr. Pink masacrando al policía rehén.

VIOLENCIA POR ARMA DE FUEGO: Los balazos también están más que presentes en la cinta: en la huida de Mr. Pink se suscita singular refriega, resultado: tres policías baleados a pesar de su resistencia. En otra parte, Mr. Blonde es frustrado en su intento por freír al policía torturado, por Mr. Orange quien lo última a balazos; Mr. White no se queda atrás en lo que a este apartado corresponde y también arma sorpresivo tiroteo sobre los policías que lo persiguen; la venganza femenil no se hizo esperar: esta vez la mujer no se deja despojar de su auto y la emprende a tiros; el baleado es Mr. Orange que contesta la agresión, dejando muerta a la mujer.

El policía larga y cruelmente torturado, finalmente también es aniquilado mediante balas de "Eddie Nice Guy".

El tiroteo final, en esas tríadas infinitas, uno apuntando contra otro en interminables cadenas geométricas, nuevamente mantienen el punto más importante en la discusión del cine de Tarantino.

Finalmente, los balazos de las armas de los policías que han llegado al lugar ultiman a Mr. White; sin embargo, éste en medio de su dolor y decepción absoluta, alcanza todavía a ultimar a tiros a Orange.

Entramos a dos novedosas clasificaciones intentadas para esta cinta:

VIOLENCIA CONTENIDA.- Esa violencia que no se hace efectiva, que sólo se queda en los puños, en las armas, en las miradas, es otro de los aspectos en Tarantino que poseen muchas vertientes dignas de análisis. Aquí sólo citaré su utilización: Al principio, Joe Cava realmente se impacienta y enfurece contra Mr. White, por no darle su libro; para fortuna del último, todo se queda en el enojo y en la amenaza irreal.

En su ácida discusión por la decisión de llevar o no a Mr. Orange al hospital: Mr. White y Mr. Pink riñen fuertemente incluso a golpes, pero a la hora de sacar las pistolas, se quedan así, sólo amenazándose en violencia contenida para ambos.

Gracias a Mr. Pink y su certera frase “se comportan como negros”, también se queda en violencia contenida el enfrentamiento entre Mr. White y Mr. Blonde.

Los enfrentamientos verbales, hasta el que sostiene con Eddie, se quedan en violencia contenida para Mr. White y su oponente.

Toda la secuencia de “ensueño” correspondiente al relato de Freddy (Mr. Orange) para infiltrarse en el grupo, flota la violencia, pero nunca estalla, gracias a la ficción y propio ensueño o ilusión.

El simpático enfrentamiento entre los “Dogs” por los nombres (Mr. Pink no le gusta el color que “parece de maricón” y Mr. Brown dice que su nombre casi suena a “Mr. Sheet” (mierda)) y el enfado de Joe, con su puesta al orden también entran en este apartado de contención de impulsos violentos: todos tienen que aguantarse, o si no, no hay trato, mucho menos atraco.

Todo el preámbulo del tiroteo final forma parte de la violencia que se quiere contener, incluso por el ecuánime Mr. Pink quien les grita: ¡Vamos comportémonos! sin conseguirlo, sin embargo.

VIOLENCIA “NO DICHA”.- Otro aspecto fundamental de tratamiento novedoso que aquí se elabora a partir de Tarantino, se presenta en : todo lo que fue el asalto, “no esta dicho”, nunca aparece en pantalla; incluyendo el tiroteo y asesinato de gente inocente(“cielos, cuantos años tenía esa muchacha negra” dice Mr White) parte

de Mr. Blonde, el más cínico y demente de todos: "Les advertí que no tocaran la alarma", de no hacerlo todavía estarían vivos".

Violencia "no dicha" que puede transcurrir libremente en la imaginación de cada espectador, con detalles y señales, libre de elaborar y recrear en cada mente; la captura del policía/rehén tampoco la vemos, como tampoco "miramos la amputación explícita de la oreja ni del disparo que lleva en la frente Mr. Brown (Tarantino).

Finalmente, alrededor de la cual, igual que lo que se comentaba anteriormente y la probable causa de toda la VIOLENCIA del relato.

VIOLENCIA INSOLIDARIA.- Aunque en forma menor, la filosofía de Mr. Pink que "no cree en dar problemas" aparece violenta, mezquina, frívola no muy alejada de la mentalidad del promedio común de los norteamericanos.

No hay mucha solidaridad al respecto, pero bajo ese perspectiva funciona el "no riesgo" de los "Dogs" ni Eddie al no querer llevar a Mr. Orange al hospital, ninguno de ellos, al saber el nombre y procedencia de Mr. White.

Tampoco se observa muy solidario o fuerte (¿alguien lo haría en sus circunstancias?) el policía torturado con el policía secreto Mr. Orange, al interesarle más cómo se ve sin la oreja amputada. Pero de todas la traición de Mr. Orange es la mejor "lo juro por el alma de mi madre", todavía replica hacia el final. Toda su violencia insolidaria desencadenó más violencia. Su traición es la esencia misma de la película.

En lo que se refiere a la ficción, desde la escena donde aparecen los créditos (ese manejo de la cámara lenta) traslada casi inmediatamente al halo de misterio y fantasía que rodeaba a los gansters de las películas del cinema negro clásico revisado en el primer capítulo de este trabajo; su vestimenta , esos trajes negros, esta vez con la modalidad de lentes de sol, remiten directamente a las cintas, sin embargo con la diferencia de que "Reservoir Dogs" transcurre siempre a la luz del día.

Gracias a la utilización de la ficción, independiente a la historia, nos encontramos con la introducción de un rehén dentro de la misma; tal parece que su

manejo fue ideado como pretexto por Tarantino para poder tener un ser humano para elaborar toda la escena de la tortura; por ello, más de un crítico consideraba la cinta como una oportunidad para ser “chico malo”.

Seguramente entrará como un clásico en el cinema negro (incluso gore) la escena donde Mr. Blonde se erige imponente con una oreja amputada en la mano, a la cual incluso irónica y patológicamente le habla. Toda la escena relativa a la tortura entra al terreno de la ficción, cuyo manejo rebasa los límites para atravesar el umbral rumbo al discurso Tarantino.

El aprendizaje de los diálogos de Freddy (el policía secreto que después será Mr. Orange) entra siempre en el terreno fantástico, ahí donde no existen las instancias reales y se puede inventar casi cualquier cosa; su uso no restringido da oportunidad en el discurso de calcular y jugar casi con cualquier tema, de explayarse y contenerse como le da gana.

Es por ello que la anécdota con la que envuelve a Joe Cava y los demás “Dogs”. es sensacional. Mediante el uso de la fantasía y la ficción nos encontramos dentro del discurso cinematográfico con una mentira escenificada tan interesante que sólo la citaré en este apartado; su inserción en la cinta conlleva un uso distinto, de hecho marca la singularidad en todo el relato que podría considerar la historia como una clásica en el cine de criminales; sin embargo, gracias a éstos destellos ficticios entramos en otro terreno tanto visual como narrativo.

Detalles ficticios, juegos de ficciones ambientales son los sonidos K-Billy de los 70's y hasta el “Uga-chaca-uga” previo al asalto, igual que las anécdotas salpicadas de humor e ingenio siempre en boca de los “Dogs”; pero cuando Joe Cava, ya enfadado por las protestas de los nombres de colores que le hace Mr. Pink, le dice “aquí nadie cambia, yo asigno los colores, cuando querían escoger todos querían ser Mr. Black... en otro atraco uno se llama Mr. Púrpura”. Entonces nos acercamos con certeza al terreno del cómic, donde los personajes y las historietas rebasan límites de la realidad para situarse, afortunadamente, en ese terreno vinculado con las historietas

y fanzines, en ese terreno inmune a las variaciones climatológicas o circunstanciales del panfleto en el que se mueve siempre Tarantino y gracias a lo cual parece estar jugando invariablemente con las instancias fantásticas, tal y como lo puede hacer un chico de 9 años con sus amigos.

Respecto a las intertextualidades con otras cintas, en el inicio de la cinta nos encontramos con el reclamo de Joe a Mr. White y su referencia al “jodido Chackie Chan” y las siempre bien amadas películas de chinos.

Igualmente, Mr. Blonde, sarcástico le cuestiona a Mr. White al ver la resolución con la que le ha hecho frente “eres admirador de Lee Marvin, ¿verdad?”

Frankie, el hombre negro que enseña a Mr. Orange a aprenderse sus diálogos criminales le dice “debes actuar como Marlon Brando”; a su vez cuando Freddy está actuando dichos diálogos, dice en una ocasión “estoy viendo ‘Los Muchachos Perdidos’” y le pone su equivalente a Joe Cava al compararlo con “La Cosa” de “Los Cuatro fantásticos”; nuevamente Mr. White hace referencia de otro famoso actor duro de citar: “si un empleado se cree Charles Bronson...”

En los aspectos intertextuales de la obra de Tarantino, tal y como si fueran juegos ingeniosos literarios, se encuentran las siguientes: el mismo auto ensangrentado con interiores blancos (como para dar realce a la sangre) en el que va Mr. Orange histérico y un Mr. White solidario, igual que el auto de “Pulp Fiction” ensangrentado por accidente, similar al que Clarence lleva a una Alabama sangrante y hacia el final él mismo herido en “True Romance”; el mismo nombre de Alabama en “La Fuga”, por quien pregunta Joe Cava a Mr. White y “Vincent” aparecen en las tres cintas, aquí es Mr. Blonde “Vincent Vega, Vic Vega”, Mr. White y Mr. Orange hablándose frente al espejo es otra intertextualidad presente en “Pulp Fiction” y en “True Romance”.

En "Reservoir Dogs":

Mr. White se dice así mismo y a Mr. Pink "Te juro que soy de mala suerte...en otro atraco descubrimos que uno de nosotros era agente secreto", resumiendo en alguna forma la esencia de la película y dirigiéndose a su propia imagen reflejada en el espejo; Mr. Orange, por su parte, trata de darse valor frente al espejo hablándose "no te acobardes, recuerda que ellos no saben nada". Otro "leit motiv" de Tarantino respecto a sus otras dos cintas, presente en ésta es la comida rápida o "chatarra, (fast food)" previa o después de un acto violento y así encontramos a Mr. Blonde bebiendo malteada y comiendo papas fritas después de la balacera en la joyería, sorbiendo su bebida igual que Jules Winfield en "Pulp Fiction" y Mr. White después de relatar cómo amagar los empleados de la joyería "les gritas...le cortas un dedo..." te dan ganas de "ir a comer un taco"; y por último todos los "Dogs" dirigiéndose al atraco, después de almorzar, como si el acto de comer precediera o antecediera una situación violenta (recordemos a Clarence también comiendo una hamburguesa después de matar a Drexel).

Frankie y el posible infiltrado Mr. Orange sentados en la mesa de un restaurante aparecen hasta en la misma posición igual que en "Pulp Fiction" Honney Bonney y Pumpkin (éste último personificado por Tim Roth también), igual que Clarence y Alabama en "True Romance"; todas las parejas igual en "leit-motiv" junto a una ventana; por último, las conversaciones siempre animadas y cargadas en ocasiones de humor negro, están presentes aquí cuando todos los "Dogs" recuerdan las viejas series policíacas y en la parte que Mr. White alecciona a Mr. Orange cómo hacer frente a los "gerentes héroes"; también se parecen a la discusión que sostienen Honney y Pumpkin en "Pulp Fiction" y sus discusiones acerca de la conveniencia y recursos en los atracos.

El tiroteo final corresponde a la última intertextualidad que con las otras cintas tiene “Reservoir Dogs”, el uno apuntándole al otro y hacia otro, hasta el infinito, es su clásico polígono de disparos presente en las tres cintas y del cual me ocuparé con detenimiento más adelante.

3.4. “TIEMPOS VIOLENTOS” (PULP FICTION)

Es importante señalar antes de iniciar al análisis del uso de la violencia y fantasía en “Tiempos violentos”, mis alcances y límites del mismo.

Se trata de una de las obras cinematográficas norteamericanas más complejas en muchos sentidos, por ello igual que en los apartados anteriores se dejaron varios paréntesis abiertos. Sin embargo, independientemente del marco teórico de referencia en las definiciones de lo que significa violencia y fantasía, resultará evidente que algunas de las transgresiones consideradas como “violencia” nunca se encontrarán en razones o “sinrazones” simples o fáciles de entender, como hasta ahora se había venido dando en sus demás películas. De hecho, una cuestión significativa desde el inicio que es necesario apreciar, es la predominancia de la ficción como principal característica dentro de la película.

Oponiéndose a algunos argumentos en el sentido de que su película era muy violenta, y si bien tiene en su haber algunas escenas expresas, llama la atención la configuración total de la cinta y su resolución casi en todas las situaciones gracias a los elementos ficticios que introduce Tarantino en cada una.

Sería importante hacer ver este aspecto a los “críticos de cine de alcurmia” mismos que se rasgaron el manto, escandalizados de los excesos. Creo que es conveniente tener este marco de referencia, anotando además, que tal y como lo indica el mismo director al principio de la película, se trata de un “thriller” de ficción que narra “hechos inusuales y extraordinarios”.

Por ello, a lo largo de toda la cinta vemos desfilar algunos hechos y diálogos violentos pero siempre tocando los límites de la historieta, del cómic mismo, mejor aún de la novela negra endurecida a través de la Segunda Guerra Mundial y fuertemente vinculada al cinema "noir" del que he hablado en el primer capítulo.

No obstante lo anterior, es tal la riqueza de contenidos y referencias filmicas (intertextualidades fuera y al interior de su breve carrera cinematográfica) que definitivamente, a pesar del esfuerzo analítico ("Deocupage") emprendido, resulta claro para aquellos que hayan revisado con cierto detenimiento la película y hayan llegado a admirarla (incluso a amarla), las limitaciones de este trabajo; de cualquier forma lo intentaré con las consabidas reservas.

Finalmente, para concluir este intento de introducción (¿o justificación?) aclaro que sólo para efectos denominativos se han separado las escenas violentas (o que contienen algún elemento de transgresión o fuerza) de la ficción, pero que sin embargo, **AMBAS ESTÁN PROFUNDAMENTE VINCULADAS AL PARECER MUCHO MÁS EN ESTA CINTA**, que de alguna manera viene a ser el resumen del mismo Tarantino.

VIOLENCIA VERBAL.- Sólo he separado los diálogos o expresiones, en las situaciones que se han empleado para agredir, intimidar o violentar a alguien; existen otras "malas palabras" (bastantes) a decir de muchos pues incluso en el premio MTV 94 a lo mejor del cine, se realizó una parodia de la escena en la que Vincent conversa con Jules en su auto y casi todo el tiempo se escucha el clásico "beep" de censura, dando a entender que todo el tiempo lo único que hablaban eran "groserías". No considero que sea tanto, y en esa ocasión sólo se utilizaban como un motivo para hablar y hablar. Posiblemente, y eso sí es real, podríamos armar todo un diccionario (antológico, por cierto) de todas las palabrotas que dicen y que son sin embargo casi siempre ingeniosas.

Antes de los créditos, cuando Honney Bonney y Pumpkin se disponen a asaltar al lugar, lo hacen agrediendo verbalmente (y apuntando con sus armas, por supuesto)

para sorprender. Honney levanta la voz y grita "cualquier cabrón hijo de su p...madre que ose moverse me lo despacho, esto es un asalto". Su principal arma curiosamente parece ser su intempestivo ataque erudito en obscenidades y lo utilizan si como frente para medrar a los comensales y meseros, aunque bien poco efecto tenga al final. Cabe aquí la controversia de moda en una canción de un grupo ("Criminal's") que utilizan este audio (el del asalto) y que en bien pocas estaciones de radio se ha transmitido sin censura.

En otra escena cuando Jules y Vincent acuden meticulosamente a saldar la deuda que con su jefe Marsellus tienen Brett y sus amigos "yuppies" acudimos a tal vez a la más espectacular e intimidatoria violencia verbal de toda la cinta. Cuando el acongojado Brett sólo atina a preguntar "¿qué?", debido al miedo ante la impotente presencia de una furia apocalíptica de Jules, no nos queda a algunos sino imaginar qué hubiéramos hecho algunos frente a tan singular ataque verbal. En esta parte su clásica referencia bíblica sólo es el preámbulo para el desencadenamiento de la brutalidad.

El cuasi monólogo de Marsellus Wallace hacia Butch Coolidge cuando le hace asegurar que perderá la pelea que él mismo ha arreglado; es ácido, rudo, ofensivo, pero es parte de su propia parafernalia. Vincent también tiene su intercambio de palabras bruscas cuando el camarero y Jules se ríen ante el hecho inminente de la salida de la novia del jefe con Vega; aunque éste último tiene que aguantar la andanada de improperios de "su amigo" Lance, cuando el vendedor de droga no le quiere ayudar con la agonizante Mia y este a su vez soportar a una engreída Joddy, su esposa, que le reclama el "encarguito" y le llama "pig" (puerco). El lanzamiento de improperios por parte de ambos (Lance y Joddy) es antológico y constituye una de las mejores parte de violencia verbal en la cinta.

Más adelante, Marsellus también tendrá otro casi monólogo frente a su traidor colega (Butch) y su mismísimo violador: Zet. Todo su discurso es sensacional. Nos referiremos a él más adelante. El chavo que no habíamos visto y que se encuentra detrás de la puerta donde acuden Vincent y Jules a vengar a su jefe, sale

inopinadamente de su escondrijo para gritar “mueran cabrones”; lástima de insolencia, de poco le valió

Las únicas dos veces cuando hacen algo ásperas las discusiones, entre Vincent y Jules son: primero en el baño de Jimmie, donde se están lavando las manos y Jules le reclama a su compañero haber dejado la toalla de su amigo “como toalla sanitaria” por la sangre; la segunda vez en el auto que están limpiando y ambos están a punto de estallar.

A su vez Jimmie y su histérica tribulación por su “esposita Bonnie” le hace hablar casi a partir de la histeria, con algunos insultos a Jules.

VIOLENCIA POR ARMA DE FUEGO: Los disparos por pistolas automáticas y rifles son los siguientes: una primera muerte por arma de fuego la consume Jules casi distraído, como si matar fuera cualquier cosa; la frialdad más absoluta, voltea y mata al compañero de Brett en el sofá (aquí entraría el elemento de ficción: es casi imposible matar a alguien tal y como se da en la escena); Jules hiere a Brett, el chico ‘yuppie’ en un brazo, después de sus desesperantes “¿qués?” y después junto con Vincent lo eliminan a tiros.

Butch, al regresar por su bien amado reloj de oro, encuentra la metralleta de Vincent Vega y con esa misma lo asesina como automáticamente. al mismo tiempo que suena la alarma del tostador; el boxeador parece que ni se da cuenta de lo que ha hecho.

Al perseguir a Butch, aunque se cae, Marsellus dispara y hiere a una chava que se ha acercado a auxiliar al primero; el efecto que causa este disparo también es como por accidente o distracción; la violencia que generan por tanto en el relato disminuye considerablemente, al formar parte del mismo y diluirse por trivialidad, sino por ser necesario para contar una historia que ya intuíamos totalmente ficticia.

El deseo de venganza por parte del capo Marsellus corresponde a otro rubro en el manejo de la violencia; éste dispara contra Zet a los genitales y acierta el tiro, la violencia está ¿justificada?. Paréntesis abierto. Finalmente, el último enfrentamiento

donde los balazos son patentes, son el del escondido atacante de Vincent y Jules, contra quienes descarga una 38 de seis tiros sin hacerles absolutamente nada, ni un rasguño; las huellas de los tiros quedan en la pared sin causarles daño alguno a la pareja de protagonistas; Vincent y Jules repelen el ataque a tiros también ultimando a su agresor. Ese hecho extraordinario, entra con más detalle al terreno de la ficción tratado más adelante.

VIOLENCIA CON AUTOS: Aunque poco frecuente (sólo dos hechos) significativa por su realización y fuerza visual: Vincent desesperado, choca su lujoso auto en el porche de Lance, para intentar salvar a Mia Wallace; y el espectacular choque del auto de Butch, contra otros vehículos al arrollar a Marsellus Wallace.

VIOLENCIA POR ARMA PUNZOCORTANTE. La única de la cinta: el brutal asesinato de Maynard (uno de los violadores sodomitas) por parte de Butch, con una espada elegida cuidadosamente de una serie de armas cuyos detalles se darán más adelante.

VIOLENCIA POR GOLPES: La persecución de Marsellus hacia Butch en la tienda de Maynard; ahí el boxeador lo masacra a golpes haciendo que la cabeza del capo parezca una “pera loca”; el dueño del establecimiento, Maynard, a su vez interviene en la golpiza indicándole a Butch que se acerque para golpearlo con un certero culatazo y dejarlo inconsciente. A su vez Butch también recurre a los puños para escapar de su curioso guardián “El Lelo”.

En la escena final, Pumpkin recurre a los golpes para intimidar a meseros, cocineros y hasta un “yuppie” greñudo asistente al restaurante.

VIOLENCIA SEXUAL: La única escena de violencia sexual la sostienen Maynard y Zet (sodomitas consumados, al parecer) violando a Marsellus. Escena totalmente expresa por cierto. Hecho vinculado a la ficción para poder colocar al magnánimo, al intocable, misterioso, y colosal negro en el total entredicho, en la deshonra física y moral más agobiante; hecho que se sale por completo de los relatos

tradicionales perteneciente al modelo de representación institucional que analizaré más adelante.

VIOLENCIA INSOLIDARIA O DE CRUELDAD MORBOSA: En este mismo apartado mencionaré respecto a la primera, la actitud egoísta y mezquina de Lance con Vincent, quien agobiado y casi apunto de estallar recurre a su “amigo”, intentando salvarle la vida a Mia Wallace; Lance que está viendo la TV le dice: “no te atrevas a traerme aquí a tu amiga fregada” y cuando llega: “no meterás a esa perra jodida”. Frívolo igual que su mujer Jody, lo único que les interesa proteger son sus intereses comodinos, indiferentes a la situación; tal vez la insinuación de Vincent Vega, de que se trataba de la esposa de Wallace haya sido lo único que los hizo cambiar de parecer. Joddy, esa fría y mezquina esposa que trae “mierda y media en la cara” y en el cuerpo a decir de Vincent; mórbidamente observa la resurrección de Mia; sus ojos y gestos denotan no un interés sano, sino que tal vez represente esa parte del común de espectadores que enfermizamente esperan el fatal desenlace; la misma vibra morbosa despliega Esmeralda Villalobos, taxista al rescate de Butch en fuga, a quien le brillan intensamente los ojos en su afán por enterarse “¿qué se siente matar a un hombre?”.

VIOLENCIA “NO DICHA”: Tal vez ha hecho falta aclarar que para efectos de análisis, estoy denominando los actos violentos hablados, platicados o imaginados que no aparecen expresamente en la pantalla; así, los relatos de los asaltos cometidos por Pumpkin y su irascible compañera en el restaurante en la secuencia inicial se convierten en la violencia que no vemos, pero a la que hace referencia Tarantino. En similares términos, encontramos la plática entre Vincent y Jules, del episodio protagonizado por “Tony RocoHorra” samoano tirado de un 4º piso por Marsellus, por darle “un masaje de pies” a su esposa, “jodiéndole al negro su manera de hablar”; la rayadura del auto recién sacado a la circulación por Vincent Vega, es otro acto violento no expreso, “que deberían pagar los malhechores con la pena de muerte” a decir por Vega y Lance.

La memorable pelea de Butch, donde asesina a su contrario también forma parte de este apartado, así como una parte de la violación de Wallace, donde sólo se escuchan los gritos, ante los que Butch se conmueve y decide rescatarlo.

VIOLENCIA CONTENIDA: El apartado más importante e interesante en toda la película, pues simplemente en número representa una mayor cantidad de hechos y situaciones que ninguna de sus otras cintas; ¿podría considerarse como la resolución a la violencia real?, en algunas ocasiones así parece. Pero veamos. Casi en la primera parte, vemos al par de asaltantes (Honey y Pumpkin) declarando expresamente su intención de “no matar a nadie”, sino sólo intimidar; la violencia que despliegan y que después se les voltea se queda ahí, en el verbo, la palabra; igual que sólo en el principio de la agresión monumental, que lleva el negrazo Jules contra esos chicos blancos que han “traicionado a su hermano” negro también; al parecer todo va a quedar en palabras pero desgraciadamente, no es así al consumir el acto violento a tiros.

Violencia contenida y antipatía manifiesta es lo que se demuestran Vincent Vega y Butch Coolidge en su primer encuentro: “¿qué me ves gorilón?”; ahí se queda cuando el primero acude al llamado de su jefe común: Marsellus. Punto y aparte merece Butch, el fiero boxeador, quien se desquita con los objetos o a solas, la estupidez de su noviecita Fabienne al haber dejado su inapreciable reloj olvidado. Es tan deliciosa la situación y actitud que asume siempre, que la dejaremos como parte de análisis posterior.

Butch, así de brutal cual es, no alcanza a disparar a Marsellus su archienemigo y sólo le apunta, siendo a su vez apuntado por Maynard, dueño de la tienda donde fueron a dar y quedándose en violencia por tiros contenida.

En la escena que no vemos en un principio, uno de los compañeros de Brett aguarda el momento sorpresa, para salir y exterminar a la pareja de protagonistas; todo ese tiempo contiene sus impulsos, incluso algo extrañado al oír citas bíblicas, que finalmente desembocan en tiros, que sin embargo no hacen blanco en Vincent y Jules.

Dentro de los aspectos más fascinantes en este rubro, entrarían las ácidas discusiones entre Vincent y Jules que jamás concluyen en golpes o balazos; siempre, algo extrañamente los hace reprimir sus ímpetus agresivos y por más enfadados que estén, nunca se hieren; casi siempre terminan riéndose, después de aclarar puntos, de discutirlos y hablarlos.

Sin embargo, aquí el hecho fundamental en lo que refiere a violencia contenida y que constituye una de las partes medulares o incluso conclusiones que se mencionaran posteriormente, es nuevamente el enfrentamiento y amenaza con armas de fuego, de uno contra otro y éste contra otro a su vez; la llamada “triada” por algún crítico, triada infinita que esta vez no desemboca en un sólo tiro; Jules le apunta a Pumpkin, pero el negro es apuntado por Honney y ésta a su vez es apuntada por Vincent; todos conteniéndose hasta el desenlace; la violencia, la masacre a la que habíamos acudido en sus otra películas (True Romance y Reservoir Dogs) se intuye, flota en el aire, pero nunca se resuelve violentamente. Todo el daño se queda en las pistolas de distinto calibre que porta cada uno. Igual que algunas instancia anteriores a éstas y como se ha señalado al principio, en su momento se proseguirá con este apartado.

Tal y como se había advertido al principio de este capítulo, la ficción tiene una predominancia casi absoluta dentro de la estructura de la película; todos los hechos violentos que se han referido anteriormente, están profundamente vinculados con lo ficticio; desde el principio, en el letrero que vemos nos enteramos de los “hechos extraordinarios” y fuera de lo común que estamos por presenciar; algo que no han apreciado algunos críticos. Asomarnos a “Pulp Fiction”, es como vislumbrar la mayor parte del cinema “noir” o negro con todos sus elementos aglutinados. De esta forma, los héroes y gánsters de ficción desfilan con una característica paraférmia y como bien pueden declamar fragmentos de la Biblia, pueden aparecer incólumes e imponentes, descuidados y distraídos. De igual manera aparecen esos colosales

mafiosos, cuyo misterio y omnipotencia es magnificada al principio gracias al ocultamiento del rostro de Marsellus Wallace.

El héroe de ficción, Vincent Vega con toda su gestualidad y desenfado se prepara droga; toda la preparación, y la forma en la que es planteada visualmente nos permiten situarla en lo ficticio, tal y como su auto se desplaza de noche y su recorrido no es real, sino creado cinematográficamente.

Sólo vemos de principio la silueta y la espalda de la bella Mia Wallace: también este hecho corresponde a la ficción, así como sus adicciones al alcohol y la droga, forman parte de su careta.

El restaurante "Jack Rabbit Slim" recreado a decir de Tarantino por su "apasionamiento personal" es bellamente fantástico, "el sueño para los admiradores del Rey".

La sobredosis de Mia y su increíble resurrección entran al campo de lo irreal, sobre todo la maravillosa reanimación con adrenalina; tal vez, nadie en la vida real podría soportarlo.

En la parte de la escabullida de Butch, "coincidentalmente" le aguarda una bella colombiana en un taxi antiguo para emprender la huida; esto y su recorrido fantástico a través de una película antigua en azul como fondo, son sensacionales.

Gracias a la inventiva de Tarantino, vemos a Fabienne la pareja de Butch dentro de una pantalla de TV.

Marsellus Wallace saliendo al paso de Butch con comida rápida en las manos, es otra situación fantástica que es aprovechada por Tarantino para ponerlos frente a frente; todos los elementos a los que se enfrentarán después, pertenecen a lo inverosímil: como "El Lelo" una especie de "Hombre Araña/vampiro" que tienen encerrado en un baúl y la rompedura de las amarras que sujetan a Butch. Marsellus perdonando a Butch es algo que algunos no creen. El final del capítulo concluye atinadamente con la música de "Dimensión Desconocida", pues todas las situaciones a las que se han enfrentado sus protagonistas, son "lo más raro" de la vida.

Vincent y Jules no reciben ni un sólo disparo, de los seis que asesta el amigo escondido de Brett. El hecho más importante de ficción.

Todos los gánsters, incluyendo al propio Marsellus, aterrados por la esposa de Jimmie, son cómicamente ilógicos dentro de sus posturas, pero ciertos. Tenemos también ocasión de disfrutar profundamente una secuencia de “ensueño”, que en realidad no ocurre ni siquiera al interior de la película: “la situación de Bonnie”, ésta llegando a la casa y viendo a su esposito y los mafiosos cargando un cadáver.

El letrero que anuncia la llegada de “El Lobo” cronométricamente hablando (37 segundos) nos confirma que estamos frente a un cómic.

La preocupada prisa de los mafiosos por limpiar el auto ensangrentado y la limpieza posterior de los mismos, es toda una situación de fábula incluyendo los shorts y las playeras emergentes que tienen que vestir.

Es difícil creerle a Pumpkin (casi iletrado, pero ingenioso) que hable francés, como es casi inconcebible la conversación de Jules. Su cartera con la leyenda “bad mother fucker” (Cabrón malo) quién sabe si sea de ficción, pero es absolutamente soberbia.

Como poniendo fin al cuento, Vincent Vega le dice a Jules Winfield: “creo que ya es hora de que nos vayamos”, concluyendo así con la autoconciencia de que han sido partícipes de un relato ficticio, todo el tiempo.

Respecto al juego de intertextualidades utilizados por Tarantino esta ocasión, en relación a otras películas tenemos: la más maravillosa, por estar velada a nuestros ojos: ¿qué traen en el maletín que rescatan y que luego quiere ser arrebatado por Pumpkin en el restaurante de manos de Jules? Según las conclusiones de mi querido asesor, con quien he tenido de disfrutar las cintas juntos, se trata del “Halcón Maltés”; sólo algo así puede brillar de esa manera e hipnotizar tan profundamente, casi extasiar (como lo hace con Vincent y Pumpkin); “¿es lo que imagino?” pregunta Pumpkin y Jules contesta afirmativamente; a lo que el rubio actor contestará: ¡Es bellissimo!

Así como "Pulp Fiction" ha sido el homenaje al cinema "noir" ¿ porqué no poner ahí lo más buscado ypreciado, lo más amado en la gran clásica del cine negro?

En el "Jack Rabbit Slim", nos encontramos con toda una galería de personajes, elementos y comida de la cultura "pop": desfilan el gran Elvis, la bellísima y misteriosa Marilyn Monroe y Mimmie Van Doren como meseras del restaurante: la referencia a programas de espías "pilotos" la hace Mia Wallace al platicarle a Vincent su participación en "5 secretas seductoras"; a su vez Mia ha sido comparada por algunos críticos como Louise Brooks y su reconversión a Vincent ("no seas un cuadrado, papi") con la figura de un cuadro apareciendo en la pantalla, rememora célebremente el clasicismo de Godard.

Esas calles desnudas de noche que tanto llamaron la atención de Manhola Dargis, están presentes como en la mejor cinta de cine negro.

Fabienne, la pareja empalagosa de Butch recuerda en todo lo que significa su personaje, las chicas francesas de Jean Luc Godard en más de una cinta (tal vez la pareja represente a ese inolvidable par Mary y Belmondo en "Pierrot el Loco" y su extravagante pero cautivadora manera de ser). La misma Fabienne europea, ahora inmersa en el modo norteamericano le gustaría tener una "pancita" como Madonna cuando cantó "Lucky Star".

Cuando Butch decide rescatar a su enemigo Marsellus, escoge de entre todas las armas una espada; su recorrido, sin nombrar a uno sólo rememora a todos los "serial killers".

Las llave de la moto de Zet, con la que escapa Butch, tienen la "Z", convirtiendo sus sueños en realidad al poder escabullirse de Marsellus, refieren a "ZZ Top" el grupo de greñudos rockeros que vuelve realidad los sueños de los protagonistas de sus videos.

Jules comenta molesto a Vincent que está a punto de estallar como "Super mosca TNT" y "Los Cañones de Navarone"; él mismo llama al orden a Honney Bonney al decirle que van a ser como "Columbo".

Finalmente, respecto a las intertextualidades al interior de sus otras cintas, tenemos a Vincent y Jules discutiendo temas al parecer intrascendentes (en esta ocasión hamburguesas) igual que en las otras cintas. Jules luce hambriento, como preámbulo para la espectacular balacera que emprenden contra los “yuppies”, igual que en “Reservoir Dogs”, Mr. White, y Clarence en “True Romance”.

Vemos el mismo emplazamiento de cámara dentro de la cajuela del auto y en contrapicada a los protagonistas igual que en “Reservoir Dogs”; esta vez Jules y Vincent sacando las armas.

El “leit-motiv” de los espejos aquí en “Pulp Fiction” es sensacional, sobre todo el de Vincent hablándose a sí mismo en casa de Mia; igual que Clarence y Mr. White en las otras cintas.

Se repite el mismo auto a toda velocidad de “La Fuga” con Clarence llevando herida a Alabama y en “Reservoir Dogs” Mr. White con Mr. Orange sangrante, esta vez con Vincent llevando consigo a Mia sangrando y agonizante.

La presencia de la televisión inundando vidas y actividades de las otras cintas también es evidente en “Tiempos Violentos”, con la serie cómica que ve Lance mientras cena y las caricaturas de “Mr. Poodfle” que observa el niño Butch.

Igual que en NBK, Mallory y Mickey escogen a su primer víctima, al “de tin marín” (en inglés: “ini-mini, mayni, mo”) así escoge Zet a Marsellus, para violarlo primero.

Las particiones amplias entre parejas que se sientan en una mesa cercana a la ventana del restaurante también son otro “leit-motiv” de Tarantino, presente en sus otras cintas.

El auto ensangrentado, ahora “accidentalmente” hasta con los mismos interiores está manifiesto en “Pulp Fiction” en el desafortunado tiro repentino de Vincent a Marvin; toda la sangre en los asientos parece ser la misma del auto de Mr. White en “Reservoir Dogs”.

Por último, la “tríada o polígono” del uno contra otro con armas de fuego está presente en esta cinta también.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1 Careaga, Gabriel. Erotismo, violencia y política en el cine.

Cuadernos de Joaquín Mortíz. México. 1981.

2 Idem. p. 60.

3 Idem. p. 65.

4 Idem. p.74.

CAPÍTULO 4. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL MODELO CINEMATOGRAFICO DE QUENTIN TARANTINO

“La llama era grande y al mirarla Jaffe se dió cuenta de lo mucho que odiaba la claridad. La oscuridad resultaba más interesante, colmada de secretos, llena de amenazas”.

Clive Barker.

4.1 MIMESIS.

4. 1.1. “RESERVOIR DOGS”.

Acceder al cine de Tarantino a través de este método de análisis, es haber tenido una de las experiencias más apasionantes y bellas, pues significó no sólo la confirmación y a la vez el alejamiento de un enamoramiento que desde niña profesé al Séptimo Arte, sino la aproximación real a su esencia, tal y como el Manual utilizado considera: “con el análisis del plano principia objetivamente la recepción crítica del cine. Configura el objeto parcial que debe seguir la mirada del receptor crítico para apreciar el relato-cine, el mensaje sustancial de la experiencia cinematográfica”.¹

Por ello, recorreremos las cintas de Tarantino desde su unidad básica”, plano por plano, y aún al interior del mismo, en la profundidad de campo, en las líneas de encuadre, en los movimientos o en la fijeza de la cámara, en los campos vacíos, en la composición y en los escenarios, en la iluminación y el sonido. sobre todo nos detendremos en los más importantes o característicos de su obra.

Primeramente, nos referiremos a cuánto la mimesis como es “aspecto/precepto significante del signo cinematográfico. La materia del cine, la cosa cinematográfica en y para sí. Su producción, circulación y consumo como objeto social”.²

En cuanto a la mimesis significada o “modelo de representación material”, hablamos desde el inicio de una cámara casi exclusiva de planos medios, que en la secuencia inicial, tímidamente se acerca a las características físicas de los que serán los protagonistas con movimientos cadenciosos, en medios círculos. Una mirada substituida por otra: el lenguaje y los diálogos fluyen largamente y al parecer hasta sin sentido, la cámara parece intentar colocar al espectador en los zapatos de los que parecen ser amigos, charlando amistosamente; sin embargo, maliciosamente nunca llega a ser uno de ellos, pues aparecen las siluetas recortadas enfrente de quien “mira”; de esta forma, aparece casi constantemente en esta primera secuencia, un persistente alejamiento entre el espectador y los protagonistas.

Este punto inicial es una de las consideraciones para confirmar el modelo de otredad que coloca Tarantino al margen del modelo tradicional/comercial norteamericano: “el punto de vista es individual y nuevo, ni objetivo ni subjetivo, sino recortado desde los personajes. Los mira desde cierta distancia, sin ser objetivo, pero tampoco como uno de ellos”.³

La cámara lenta utilizada para presentar a los protagonistas, construye el halo de misterio, irrealidad y fantasía, pero sobre todo la elevación de los personajes a enigmas del crimen. El efecto es mimético, sin duda.

Antes de que terminen los créditos, en un enlace por sonido se nos adelanta “sin verla” una acción dramática: en dicho enlace, se escucha gritar a Mr. Orange y mediante un corte directo, estamos de pronto al lado de los ocupantes de un auto ensangrentado. Los emplazamientos de cámara dentro de autos en movimiento, constituyen un “leit motiv” de Tarantino: en esta ocasión, los movimientos son ágiles y rápidos; resultan eficaces en la acción dramática presentada.

Para la entrada de Mr. White cargando a Mr. Orange, en una especie de garage (escenario donde transcurre la mayor parte de las acciones), tal vez el mismo Tarantino, utiliza una cámara de mano, vacilante, que se aproxima a las acciones

atropelladamente (el profesor Mitl Valdéz, comentaba que esta puesta en escena era francamente mala desde el punto de vista del eje de acción).

Sin embargo, es importante hacer notar que esta mimética permite no enmarañar al espectador en la complacencia del cine comercial.

Después de la llegada a la casa abandonada, cesan casi por completo los planos medios, para dar lugar a los planos generales con CÁMARA FIJA, muchos de ellos, bastante alejados de los protagonistas.

El diálogo entre Mr. Pink y Mr. White, es bastante bello, cinematícamente hablando: los personajes están en profundidad de campo, bastante alejados, con cámara fija, estática, distanciada.

Giulama Alberti, advierte que en el modelo de representación tradicional: “el espectador a través de la cámara literalmente asume la posición de la protagonista y no hay manera de evitar la identificación”.⁴ En “Perros de Reserva”, existe una predominancia de las cámaras fijas distanciadas, en clara referencia o influencia “ostentable” al cine de Godard, por lo cual el espectador puede “ser envuelto al centro del problema que dio auge a su inhabilidad para definir... puede analizar su condición y volver a empezar en términos de representación e identidad.”⁵

La segunda vez que vi la película, lo hice en compañía de mi padre (quien dicho sea de paso es amante devoto de las cintas de acción y que gracias a la dosis de violencia recuperada, le permiten ir sobrellevando la avalancha de “violencia cotidiana”). En esta parte donde no hay ni siquiera música y donde sólo vemos alejadas las siluetas de dos hombres hablando, a pesar de su eterna fascinación por la acción, se vio obligado a seguir el diálogo y el desquite verbal de Mr. Pink; lo siguió interesado, sin síntomas de aburrimiento.

Con afortunado ritmo, en corte directo nos situamos de pronto en la escena de la persecución de Mr. Pink. La cámara en riel y la ambientación conjugan acertadamente la parte necesaria de acción en la cinta. Es importante apuntar la

ausencia de música en la acción y el sostenimiento por tanto en los hechos únicamente.

Nuevamente existe un punto de vista de la cámara en manos posiblemente del mismo Tarantino, de regreso en la casa abandonada un punto de vista ingenuo, tímido con una característica que se hace totalmente evidente en esta parte: una combinación de planos generales alejados y acercamientos a los personajes, esporádicos, ciertamente, cuando existe acción. Aquí igualmente, la profundidad de campo es básica para la composición de los planos entre Mr. White, Mr. Pink y un nuevo en discordia: Mr. Blonde.

El emplazamiento de cámara subjetiva en la cajuela realiza perfectamente el efecto del elemento sorpresa (un policía capturado) incluso la posibilidad de enlace en negro (cuando se cierra la cajuela) para la siguiente secuencia.

La presencia de una cámara distante y fija en la secuencia dedicada a Mr. Blonde, consigue los mismos efectos de otredad que antes describí con las argumentaciones de la cineasta italiana; no obstante, aquí resulta todavía de más belleza debido a que esta escena fija está en espera de la entrada del mismo Mr. Blonde a cuadro.

En el desarrollo de la secuencia del tiempo real en la casa abandonada asistimos mediante movimientos y emplazamientos a la visceral y conocida escena de la tortura.

La estrategia cinematográfica de Tarantino como preámbulo a todo lo que será el martirio del joven policía, consiste en hábiles cambios de emplazamiento de cámara, de un eje a otro: delante/detrás pero siempre fija.

De esos pocos movimientos que existen en la secuencia hay un bellissimo medio círculo al policía que va a ser torturado; un movimiento piadoso de la cámara hacia un lado para no dejar "mirar" al espectador la amputación de la oreja (en un primer momento pensé que se trataba de un efecto de "doña moralina mojjigata censura en

escena, señores”, pero no, he analizado la secuencia y efectivamente la cámara realiza el movimiento para no dejar mirar.

El efecto especial que se consiguió para el policía con la oreja amputada es excelente (“valió la pena el dinero”, declararía el mismo Tarantino para “Fangoria”...)

Miméticamente hablando en la parte subsecuente, el armonioso movimiento en círculo completo para ver a Mr. Blonde muerto a tiros por Mr. Orange (de quien nunca se ocupa la cámara), es simplemente sublime. Y permítaseme en esta consideración aclarar que no pretendo hacer una apología del cine de Tarantino, a lo mejor. lo que pasa es que en ocasiones uno no se puede desapasionar; sin embargo, igual que un estudiante de cine virgen e ingenioso se aproxima a sus leves siluetas protagonistas, así Tarantino se acerca y se inyecta en la cinta, lo cual no deja de ser valioso a mi juicio.

Otros planos de igual belleza son los que vienen a continuación con el “descubierto” policía secreto: Mr. Orange (en realidad Freddy Franschetti) mirando y siendo “mirado” por el policía sin oreja en profundidad de campo, con la silueta fantasmal del policía entrecortando la imagen del primer plano y finalmente nuevamente en una cámara fija, fría y distante, en una composición de extremos, ambos (Mr. Orange y el policía) a los lados trazando una línea recta entre los dos ambigua y paradójica.

Para la secuencia dedicada a Mr. Orange encuentro los siguientes rasgos cinematográficos interesantes: una cámara distante y hasta cierto punto extraña (fuera del restaurante) en el encuentro de Freddy y su contacto.

Pero aún más extraña en el modelo tradicional, resulta la ausencia de una presencia humana en un cuadro fijo; una ventana donde no hay nadie (recordando nuevamente a Godard). Hasta que aparece Freddy tratando de aprenderse su actuación para entrar al círculo de Joe Cava. La cámara fija, durante todo su monólogo.

Nuevamente, los movimientos circulares parecen ser en la estrategia cinematográfica de Tarantino un “leit motiv”; en el restaurante donde Freddy se entrevista con Joe

Cava y su equipo para acceder a sus rostros lo hacemos en medio círculo y posteriormente en la secuencia de ensueño que Freddy se encarga de relatar y mediante un círculo completo y hábil (de hecho ya había cierto ostento de habilidad en la entrada al baño con poca iluminación) en contrapicada, vemos como él mismo habla de su mentira al interior de la mentira misma.

El efecto conseguido gracias a la cámara lenta es eficaz a la hora de presentar la personalidad de Joe Cava, o en el momento crucial de la mentira de Freddy, cuando el perro y los policías lo hostilizan y él permanece secándose las manos, sin ninguna preocupación consciente de la fantasía y a la vez gozando de la misma.

La cámara emplazada dentro de los autos y las conversaciones entre policías o las agudas y certeras bromas de los Dogs aparecen como otro "leit motiv".

En la casa abandonada parece ser que se aleccionan los "Dogs" de Joe Cava y es ahí que los cuidadosos acercamientos en "close ups" a cada uno nos dan nota de sus personalidades.

Se está planeando un especial atraco a Mr. Orange al que finalmente acudimos nueva y felizmente con el acertado "timing" y ritmo en la puesta "post atraco" con los consecuentes autos y policías baleados; aquí es interesante nuevamente la presencia del "campo vacío", "literalmente (pantalla vacía), empty screen en inglés". Esto implica un desplazamiento de la figura humana hacia afuera del centro de la escena".⁶

Mr. Orange es baleado por una mujer y cuando Mr. White acude a llevárselo queda el campo vacío "en donde el placer de mirar un objeto es reemplazado por el puro placer de mirar, sin que importe para nada lo narrativo. La ausencia de personajes, la extensión infinita del espacio vacío".⁷

Mediante un fundido en negro acudimos a la elipsis que da significación al relato con un Mr. Orange agonizante en el auto de Mr. White.

Otro movimiento de cámara sumamente bello es el que cadencioso se desplaza en medio círculo hasta captar un plano general de la cosa, entrando Nice Eddie

fijarlo en un punto y de ahí regresar a su punto de origen para ver morir al policía a tiros por parte de éste.

En esta parte se empieza a construir en plano general, uno de los tantos polígonos finales que hábil y diestramente construye Tarantino en los desenlaces de sus cintas; igual que en “True Romance”, poco a poco consecutivamente se va formando una composición poligonal geométrica, perfecta que anuncia una inminente tragedia; todos terminan disparándose; todos contra todos.

Después de la balacera, la cámara igual que siempre permanece fija unos segundos que parecen eternos y que invitan a contemplar la magnitud de la catástrofe. Silencio, ausencia de música complementan el efecto acusador, la fijeza de la cámara.

Los dos ejes de acción con los que había venido jugando Tarantino se complementan a la vez, para ver huir a Mr. Pink con los diamantes.

Sólo comienza a moverse la cámara para recorrer, siempre en planos generales, la muerte presente en los cuerpos balaceados. Termina su recorrido, hasta dos sobrevivientes. La cámara está fija por última vez. Sólo realiza con zoom un acercamiento de un Mr. White agonizante esperando poder vengarse antes de morir cuando lo consigue, se desenfoca la imagen para dejar de nueva cuenta el sempiterno cuadro vacío con los balazos en off. Considero que este último cuadro nos trae, por un momento, la realidad del cine, magia negra: mirar, mirar, mirando lo que no existe.

4.1.2. DIEGÉISIS.-“PERROS DE RESERVA”

Relato.

Leonardo García Tsao, cita una entrevista de Tarantino con periodistas en Cannes, en dónde se le preguntó la similitud de la historia de “Reservoir Dogs” con una cinta hongkonés titulada “City of Fire”, y dejaba abierto el punto a investigación.

Cuando acudí al CUEC, a realizar algunas entrevistas tuve la fortuna de charlar brevemente con el profesor Jorge Ayala Blanco, excelencia en investigación

cinematográfica y autor de varias obras al respecto, y efectivamente, me confirmó incluso la existencia de una revista norteamericana donde se comprobaba el plagio de la historia.

Desafortunadamente, no me ha sido posible conseguir dicha revista, no obstante y dejando de lado la profunda admiración (que evidentemente resalta en este trabajo) por Tarantino creo que es conveniente señalar su malestar por la insinuación y por consiguiente, su aparente falta de honestidad frente a la originalidad de la historia que le valió la Palma de Oro en dicho festival.

Considero que toda la aclaración anterior es necesaria, para situar el contexto de "Reservoir Dogs"; el relato considerado por el mismo Prof. Ayala Blanco como una "cínica relectura policiaco/Shakesperiana de la tragedia helénica", es desde mi punto de vista sólo un pretexto con influencias godardianas y de todo el cine negro estadounidense de décadas pasadas, incluso en el sentido del primer capítulo de esta investigación, desde el recorrido del período clásico (aún en blanco y negro) y hasta con una inevitable y considerable carga del gore más puro de los 70's.

Tal y como se ha apreciado en el segundo capítulo de esta tesis, en la crítica cinematográfica norteamericana y la parte de la descripción diegética, nos encontramos frente a un robo de amargas consecuencias: su descripción visual no aparece en la cinta.

Tarantino literalmente nos cuenta visualmente que es lo que sucede antes y después del atraco y sin embargo él mismo es el punto central y mágico del relato. Los diamantes como pieza angular como "la cosa" que persiguen los actantes, son objeto del deseo, constituyen el fin último aparente de todos y cada uno de los protagonistas.

Todo se desarrolla como una enorme recreación del crimen, claro ejemplo de ello es la mentira urdida por Mr. Orange para infiltrarse en el grupo (un juego cinemático dentro de otro); finalmente tal y como lo dije al principio la historia es sólo un pretexto para plantear relaciones: en los antecedentes; de Joe Cava con Mr.

White, Mr. Blonde y Mr. Orange, para aproximarnos a su personalidad y la de los otros.

El golpe es tal vez lo de menos cuando se vislumbra la idea de un traidor; los valores tan pasados de moda para algunos vuelven a tener relieve y entonces la lealtad se vuelve inusitada y sorpresivamente importante.

La incertidumbre y el clima de desconfianza predominan en el tiempo real del relato, “hasta tú puedes ser el rata” le dice Mr. Pink a Mr. Orange después del clima de camaradería que se había dado entre todos.

De hecho la brutal tortura del policía a manos de Mr. Blonde tendría que ver directamente con la búsqueda del traidor, a no ser por que el sádico Mr. Blonde “me interesa poco lo que sabes o no, de todas maneras te torturaré, porque me encanta torturar policías”.

En el famoso y vertiginoso final donde todos (excepto Mr. Pink, el más coherente y al parecer inteligente y calculador de todos los “Dogs”) terminan masacrándose, debido a la última discusión sobre “el rata o traidor del grupo” confluye el clímax de la tragedia que se vislumbraba.

Como en los antiguos relatos griegos, en los que la fatalidad y la muerte eran los vestigios últimos en los desenlaces de casi cualquier conflicto, el epílogo viene a ser una suerte de catástrofe donde la desolación y la sinrazón de la violencia son evidentemente dolorosos.

Tiene razón el Maestro Ayala Blanco al afirmar que se trata de una “relectura cínica de las historias policiacas”; el cinismo y su ostentación de Tarantino son claros en toda la cinta. La historia sólo ha sido el resquicio a la cuál se ciñó.

Se trata efectivamente de una “re-lectura” de las cintas policiacas porque a partir de leer una y otra en el Achievement Video en el que trabajó varios años, de todas las influencias desde Leone hasta el mismísimo Craven están presentes. Retratos recreados a partir de las desfachatez y despreocupación. Persecuciones y balazos a plena luz del día, diálogos y parrafadas interminables de temas intrascendentes,

vivacidad y buen humor y hasta ensueños que nunca existen en realidad como el de Mr. Orange, son elementos de una historia donde bien poco tiene que ver su sostenimiento auténtico.

A pesar de ello, la columna donde se encuentran imbricados esa maraña de valores y moralidad está presente; nos ocuparemos más adelante de ello.

El relato que en ningún momento es lineal, no es fácil de analizar sobre todo a partir de una premisa porque de hecho hay varias. No obstante, lo he intentado en el marco de las consideraciones indagadas en el curso de esta investigación.

Diégesis.- Personajes/Protagonistas/Escenarios.

En contraparte con los escenarios utilizados en la siguiente cinta como autor total. Tarantino muestra un afecto evidente por la predominancia de un esquema claustrofóbico en "Reservoir Dogs" pues es en una casa abandonada con un garage donde se desarrolla la mayor parte de la película.

Espacioso y austero, el escenario elegido, juega un papel muy importante sobre todo en cuanto los aspectos miméticos que hemos referido (movimientos de cámara, cambios de eje, e incluso la fijeza de la cámara).

El espacio abierto y la profundidad del lugar se prestan magníficamente para los efectos en la profundidad de campo y sobre todo en la belleza estética que produce en más de una ocasión la cámara fija. Igualmente el paralelogramo en perspectiva que tiene la mayoría de los planos como fondo en dicho cuarto, resulta muy conveniente para armar bellas composiciones con los personajes a cuadro; en varias ocasiones nos encontramos con especies de juegos geométricos entre los protagonistas, lo que acentúa el escenario descrito.

De igual manera, el cuarto contiguo a todo el "garage" donde se desarrolla la discusión entre Mr. White y Mr. Pink, ofrece la misma posibilidad de encuadre. De hecho, aquí Tarantino prefiere las contrapicadas (en referencia clara al cine de Welles)

con su consecuente efecto dramático. Sin embargo, el efecto más importante que produce el lugar es el acorralamiento que produce más angustia, ansiedad y paranoia por descubrir al traidor.

Cabe señalar que las calles donde sucede la frenética persecución de Mr. Pink y la situación post-asalto de Mr. White, Mr. Orange y Mr. Brown, distan mucho de ser esas calles oscuras, desnudas despojos de asfalto como diría Manhola Dargis. Aquí todo sucede de día, en calles transitadas, donde incluso uno de esos anónimos transeútes no resulta ser tan inofensivo.

Las conversaciones en autos y restaurantes constituyen escenarios que funcionan como "leit motiv" en el cine de Tarantino y que se han convertido en lugares representativos de sus clásicas disertaciones intrascendentes y desenfadadas. Los autos ensangrentados o elegantes y los restaurantes son símbolos y a la vez la ostentación de sus influencias y reminiscencias de la cultura pop presente en toda su obra y por supuesto del cinema "noir".

Respecto a los personajes o protagonistas de la historia, es sumamente interesante acercarnos a las consideraciones y características que cada uno posee desde un principio y cómo poco a poco se van convirtiendo en símbolos, a pesar de ellos mismos.

Se ha dicho de Tarantino que es un misógino y racista consistente. En "Reservoir Dogs" las mujeres brillan por su ausencia y resulta ser precisamente una mujer tal vez la única víctima de la historia, la única inocente a la postre posiblemente: la que dispara contra Mr. Orange. De ahí en fuera no aparece ninguna otra.

Igualmente en cuanto a los individuos de raza negra o chicana; sin embargo el que aparece (el amigo que instruye a Mr. Orange) es listo, hábil y bastante desenfadado. El policía capturado pareciera de ascendencia latina o chicana y resulta ser otra víctima, tal vez no tan clara como la mujer. Su papel dentro de la cinta es el

pretexto que desencadena la tortura, que a su vez es otro pretexto para derramar sangre.

Mr. White interpretado por Harvey Keitel es uno de los personajes más definidos y delineados desde el principio de la cinta. Desde el inicio, en la conversación acerca de la filosofía del dar o no propina, se observa su clara inclinación a los valores.

Es curioso como en una discusión aparentemente frívola y sin importancia se perfilan las personalidades de todos y cada uno y las características o roles esenciales que asumirán de ahí en adelante en toda la cinta.

Los personajes de Mr. Blonde y Mr. Brown (interpretado por el mismo Tarantino) se delinean en la discusión y posteriormente en la trama como accesorios, como soportes del relato y como pretextos para hablar de temas también aparentemente intrascendentes.

A diferencia de los anteriores, Mr. White (Harvey Keitel) aparece como la encarnación suprema de la fidelidad sin condiciones, como el defensor sin reservas de los que aparentan ser débiles (las meseras que no reciben propina, los camaradas baleados). A lo largo de la cinta, Mr. White significa el despliegue de una preocupación eterna y ciega por Mr. Orange (el policía secreto "la rata") que incluso cae en la ternura y hasta en la amistad pegajosa, en las continuas reconvenciones, en los ánimos que le pretende infundir a través de sus palabras y apapachos. Esta actividad lo llevará al enfrentamiento apasionado en contra de los que si son sus compañeros.

La racionalidad que aún parecía caracterizarlo al principio de la cinta: "debes comportarte como profesional" repentinamente se esfuma al verse invadido por el sentimiento de culpa "por mi culpa le dispararon" pero sobre todo por la compasión.

La dureza de "hombre profesional" a la que acudimos gracias al aleccionamiento de él hacia Mr. Orange: "si no se calla, le rompes la nariz o los dedos"... ha desaparecido frente a su protegido, sin medir consecuencias. Su ciega

devoción no alcanza ni comprensión ni racionalidad y es por ello que su desolación final es tan desgarradora; es por ello que no han quedado en el personaje resquicios de humanidad al aullar al saber la verdad; la desesperación final ha dado lugar ni siquiera a algo que pareciera ser humano; convertido en un animal sangrante y mortalmente defraudado no queda otro sitio donde sostenerse, dejando lugar al vacío, a la nada obnubilada.

Mr. Orange interpretado excelsamente también por Tim Roth es la significación del extremo en la mentira; un crítico norteamericano observa que es sumamente curioso contemplar a Mr. Orange mintiendo siempre en una piscina de sangre. El personaje delineado a partir de su propia secuencia es refinado, inteligente, ingenioso y la parte más interesante del mismo su actuación dentro de la actuación inserta en la secuencia de ensueño en el baño. La mimica que despliega y que aprendió con su colega policía también es extraordinaria y sólo equivalente con toda la ciencia de gestos, guiños y movimientos que legendariamente sostienen al magnífico Vincent Vega en "Pulp Fiction". Finalmente y frente a la devoción absoluta de Mr. White y sobre todo frente a la certeza de la tragedia que de alguna manera (Mr. Blonde) provocó, decide confesar la verdad; después de su histeria, hipocresía y en el umbral de la muerte su voz resalta por su desesperación y su propio desencanto.

Igual que los anteriores personajes profundos y complejos, Mr. Blonde (Michael Madsen) es el símbolo aparente de la sin razón, de la locura y de la crueldad, pero es mucho más que eso. Su aparente irracionalidad está en función de la más pura lógica y del código real de ser quien es. Sólo está siendo como es y como debe ser: "les dije que no tocan la alarma; si me hubieran hecho caso todos estarían vivos". Y entonces tal y como el memorable Juan Perro diría "en el caos no hay error"; dentro de su irracionalidad la pureza de maldad lo lleva a la perfección de la crueldad siendo tal que no hay error alguno: "no lo hago para obtener información sino para divertirme".

A pesar de ello y precisamente gracias a ser como es, su lealtad no se puede poner en tela de juicio y el mismo Eddie Nice Guy lamenta profundamente su muerte a manos de Mr. Orange. De hecho, Mr. Pink declara convencido que es el único en el que se puede confiar ampliamente. La pureza magnífica de psicópata que logra alcanzar bien valdría un estudio por separado, pues equivaldría tal vez al resumen de la maldad constreñida por décadas de todo el cine negro al que nos hemos referido en el primer capítulo. Dice José Xavier Nívar: “consigue asustarme mucho más que Freddy Krueguer, Jason o los delincuentes de antaño”.⁸

Nice Guy Eddie interpretado por Chris Penn es un personaje inserto en solidez casi igual que su padre Joe Cave; consanguíneo de uno de los más importantes capos trae a la memoria filmica renovados y frescos significados de la influencia “padrinesca”: camaradería, picante humor pero rigidez e inflexibilidad a la hora del profesionalismo lo caracterizan; de la misma forma que a los demás protagonistas, su nostalgia por los 70’s y los 80’s lo rodea, igual que su obstinación y lealtad hacia los suyos (su padre y su amigo Vic Vega: Mr. Blonde).

Joe Cava en la terminación más acabada de la fortaleza y poderío dentro de la cinta. Lawrence Tierney se encarga de dar vida a un personaje cuyas características físicas (calvo, inmenso) acentúan el aire de autoridad absoluta que lleva consigo. La descripción de Mr. Orange de él mismo no puede ser mejor: “¿has visto los Cuatro Fantásticos? pues este tipo es la jodida ‘cosa’”. Esa mezcla de tranquilidad y ecuanimidad con una constante irritabilidad hablan de la naturaleza del capo más buscado y temido. Justeza y rigidez, disciplina férrea y profesionalismo nos dan cuenta de un personaje que apreciamos no sin cierta complacencia. Casi idéntico a los demás “Dogs”, a diferencia de su categoría y rango simboliza igualmente el resumen de autoridad e inflexibilidad y de fortaleza mítica en el mundo del hampa. Su presencia omnipotente en pantalla remite a las leyendas más próximas en el cine del género “negro” (R. Marlon Brando en “The Goodfather”).

De todos los personajes y personalidades, la de Mr. Pink es de las más complejas pero también de las más delineadas. También su perfil se empieza a vislumbrar desde que el mismo es quien provoca la discusión de las propinas. Egoísta, frío y mezquino es quien a lo largo de toda la cinta conserva en forma real su profesionalismo. En esta primera parte, su discurso acerca de las razones por las cuáles no da propinas contiene todos los elementos de la filosofía norteamericana común de clase media alta: “no es mi problema, me vale madres; que aprendan a escribir a máquina” y otras linduras por el estilo.

Sin embargo, en el transcurso de toda la película demuestra ser el ecuánime, el fuerte e inteligente; el único que no se deja arrastrar por sus sentimientos: “el profesional”. Una sola vez le ganan las emociones, pero consigue descargarlas con Mr. White “esto me daba mala espina, pero le seguí... todo por el pinche dinero”.

La racionalidad y la frialdad que le caracterizan son símbolos de la personalidad mediadora necesaria en el relato; la llamada constante al profesionalismo: “se están comportando como pinches ladrones”. Pero también es el leal: de haberlo querido (él tenía los diamantes) hubiera huido; y el que piensa: “no se trata de bandos necesitamos un poco de solidaridad”.

Incluso hacia el trágico final que se aproxima, es el único que trata de evitar el enfrentamiento: “esperen, esto se puede solucionar hablando”. Y el único inteligente que se quitó de enmedio de la línea de fuego y por tanto el único sobreviviente que consigue huir con el botín.

4.1.3. HERMENEÚSIS. “PERROS DE RESERVA.”

El trabajo o labor hermenéutica de esta investigación inicio desde el capítulo que dedicamos al análisis del uso de la violencia y la fantasía en el cine de Quentin Tarantino; sin embargo, en este apartado intentaré abordar “las formas de interpretar el medio-mensaje, las formas de volverlo sentido para la existencia personal; el

resultado existencial en ideas y vida de los mensajes que nos comunica la experiencia cinematográfica. La interpretación y el comentario, el juego gramatológico, la crítica y la reseña, el estudio analítico, la síntesis”⁴, en resumidas cuentas Tarantino literal, alegórico y desde el punto de vista ético, y anagógico que señala nuestro mapa de pistas y respuestas que ha constituido aquí el Manual de Apreciación cinematográfica citado.

En el plano anagógico, en el contexto y marco ubicamos la interpretación crítica de “Reservoir Dogs” más importante o por lo menos la más analítica y formal, apareció en el número...de Film Comment, en el breve pero substancioso artículo y entrevista de Gavin Smith.

Para Gavin Smith, el debut de Tarantino en 1992, precisamente con “Reservoir Dogs”, constituye el pivote de la historia del film independiente americano, sin dejar de ser hollywoodense. Argumenta su declaración, con el señalamiento de los principales rasgos cinematográficos de la cinta que de hecho son los mismos que de alguna manera había yo vislumbrado en el transcurso de la investigación.

Para Smith, la importancia de Tarantino y lo que a estas alturas hace imprescindible el análisis de su cine en su habilidad para coordinar elementos de la cultura del cómic y las drogas con curiosas fusiones entre el pop y el thriller, que de alguna manera ya se habían presentado en los 60’s, sobre todo con Robert Altman y su “The long Goodbye” y Jim McBride con “Breathless”.

No obstante, más allá de estas características cinematográficas llama la atención que en ambas películas en las que Tarantino escribe, dirige y actúa, incluso dentro del mundo de simulación, la traición siga siendo traición y por tanto sorpresivamente aparezcan valores y un nuevo género que conlleva moralidad.

Hablando específicamente de “Reservoir Dogs”, Smith refiere la singular elaboración de la arquitectura narrativa que obliga al espectador a contemplar los usualmente invisibles mecanismos de la selección narrativa; sobre todo el monólogo de Tarantino en el inicio de la cinta que de manera sorpresiva se incrusta en la acción

central, desplazando incluso el asalto a la joyería. Igualmente la anécdota de Mr. Orange que se hace realidad a partir de construcciones verbales. De alguna manera al hablar los personajes garantizan su existencia.

“Reservoir Dogs” confronta la crisis del significado y los límites de lo que se conoce.

En su habitual tono despreocupado y mal hablado de Tarantino en esa entrevista (en mi opinión tal vez la más importante que ha concedido) hace varias consideraciones que vale la pena retomar.

Por ejemplo refiere su fascinación ante el resultado de la archiconocida escena de la tortura: “me encanta lo que es jodidamente intenso sobre todo cuando es divertido... que la mitad de la audiencia este tiritando y la otra este casi debajo del asiento”.

Pero más allá de su postura de chico malo que siempre le gusta adoptar, Tarantino reflexiona abiertamente sobre todo en el manejo del tiempo en la cinta: “en Reservoir Dogs, el manejo del tiempo real del reloj es el que quiero que suceda para el espectador. Cada minuto para ellos en la casa abandonada es un minuto para ti”.

Respecto al manejo y uso de la cámara, es evidente que igualmente la primera escena “el rap de Madonna” como la llama Gavin Smith, el joven cineasta norteamericano refiere “me gusta incorporar distintos estilos de filmar y no hacerlo es un específico lenguaje cinematográfico; en la sección inicial hay 3 diferentes estilos... 10 minutos es un tiempo jodidamente largo para nada más estar hablando sin hacer nada. ¿que por qué lo hice? no sé la respuesta, sólo me sentí bien”.

En cuanto a los personajes, a Tarantino le divierte sobre manera Mr. Pink “es el único inteligente y que realmente piensa en toda la jodida película. Todo lo que dice es correcto pero no tiene el coraje suficiente para defender sus convicciones”; igualmente señala que los personajes sanguinarios como son, no son tan comunes en el género cinematográfico: “me gusta lo que he realizado sin embargo, por visceral y dramático... no creí que después de tanta confusión todo saliera tan bien”.

Las actuaciones son espléndidas para dar vida a personajes con roles específicos dentro de la trama. Y eso es precisamente lo que encuentro más valioso en la cinta; pareciera que Tarantino, gracias a las consideraciones teatrales que el mismo ha referido en entrevistas, pone a rolar las características particulares de cada uno su papel interno y que dará relieve a la acción para que desemboque a donde él quiera.

Es por ello que si de cualquier forma se trata de un plagio de la cinta homogénea "City of Fire", posee un valor cinematográfico especial. El recorrido plano por plano de la misma, me han permitido apreciar, el valor de los encuadres, composición, ritmo y sobre todo la calidad de actuaciones.

En esos gánsters modernos en los que aún sobrevive el atuendo negro, florece ahora una característica que conlleva una esperanza que nunca llega a cuajar: la resolución de los conflictos, la vida y su vanalidad por medio de una mágica instancia desapercibida y cotidiana: la palabra.

Y es que esa es una de las características que hacen de "Perros de Reserva" el antecedente más sólido del resumen del cine "noir" actual.

El estrepitoso torrente verbal de todo el relato que sobreviene desde el inicio no es sólo el tener los oídos durante diez minutos, el "vulgar y de mal gusto" obsceno lenguaje que con todo respeto sólo ve el profesor Mitl Valdéz, es la crisis del significado mismo de las vanidades que hablamos todos los días. Es por ello que considero sumamente valioso y por qué no? divertido, el análisis subliminal de "Like a Virgin" de Madonna. La connotación sexual está vuelta de cabeza, gira igual que la cámara en torno a ellos, de tanto dar vueltas retoma su verdadero significado, como dice el profesor Jorge Ayala Blanco.

La "gran metáfora de vergas" entonces no es tan vulgar como aparenta y su significado descifrado por Mr. Brown, explícito sin hipócritas ocultamientos debería significar la posibilidad de acceder a cualquier reflexión mediante el lenguaje, tal y como se reflexiona respecto a las propinas, los intentos desesperados de Mr. Pink por medio de las palabras siempre intenta poner fin a los conflictos, aunque sus esfuerzos

finalmente resulten inútiles. Sin embargo es importante señalar que en la línea entre Mr. White y Mr. Blonde si funcionan sus palabras para evitarla: “no nos comportemos como pinches negros...necesitamos un poco de solidaridad, seamos profesionales”.

La palabra se desplaza, vive en la cinta de distintos modos Mr. Pink desahogándose: “¿Porqué estoy metido en este embrollo? todo por el pinche dinero”. la escena verbalizada se hace realidad, existe gracias al relato de Mr. Orange. De hecho, es efectivo lo que dice Gavin Smith: los personajes viven gracias a la palabra que les sostiene, los justifica (las anécdotas y chistes que se cuentan forman parte de sus intrínsecas personalidades). Su propia existencia está justificada gracias a sus interminables diálogos y en el caso del ensueño de Mr. Orange a un monólogo amplio y casi coreografiado que da cuenta de una mentira, de la monumental mentira que significa Tim Roth en el relato.

Todo el tiempo se la pasa mintiendo por medio de la palabra. Su uso a veces puede ser o no el apropiado.

En el mismo plano literal del cine de Tarantino nos encontramos con la ruptura del tiempo al del orden cronológico en el que se presentan los acontecimientos y tal vez este sea uno de los más importantes para colocar su modelo cinematográfico.

4.2. MIMESIS “PULP FICTION”

El “decoupage” de la cinta ganadora del Oscar al Mejor Guión en 1995 fue otra aventura exhaustiva pero gratificante. El doble de gratificante pues Tiempos Violentos cuenta con 1,178 planos de los que un poco más de la mitad son planos medios, 156 planos de 2 y con un volumen igual de importante que estos: 122 primeros planos. Llama la atención igualmente la cantidad de “close ups”, el 4º lugar en orden de importancia: 72.

Para efectos prácticos referiré por secuencia, el análisis de los aspectos miméticos más importantes en la cinta.

En la primera secuencia, en el leit-motiv: conversación/restaurante entre Pumpkin y Honney Bonney ya encontramos un nuevo acceso a rasgos más finos en el manejo de la cámara con respecto a “Reservoir Dogs”.

Lo interesante de la escena es que a pesar de ello, de ese refinamiento e incluso de la calidad en todos los sentidos (color, fotografía, iluminación). Tarantino no ha querido ceder a sus influencias cinematográficas, sobre todo europeas, y desde el inicio de la cinta nuevamente nos encontramos con “esas siluetas”, ahora con Pumpkin y Honney.

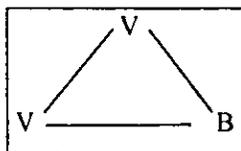
Los movimientos efectivamente son los apropiados para dar lugar primero a la conversación y después al inciso del asalto.

Nuevamente, un “leit motiv” en tema y emplazamiento de cámara en el interior de un auto en movimiento para la filiación de una conversación entre dos hombres (Vincent Vega y Jules Dassin). En esta misma secuencia (en referencia nuevamente a “Reservoir Dogs”) encontramos un plano que inicia en negro, con un emplazamiento desde dentro de una cajuela, en subjetiva en total contrapicada; a pesar de la oposición de algunos críticos en el sentido del “recalentado” cinematográfico de “Tiempos Violentos” sobre todo por estas referencias, en lo personal me parece nuevamente interesante precisamente por su obviedad no importa que ahora lo que este dentro sean armas y no un rehén. Creo que el recurso sigue siendo válido.

Ya dentro de la cosa, hay un bello movimiento de la cámara en “dolling” hacia atrás, siguiendo a los protagonistas y aquí Tarantino (valga la comparación) igual que Godard, hace alarde técnico cinematográfico con los movimientos que siguen a continuación, sobre todo angulares, para captar a ambos y de iluminación; cuando finalmente se alejan los dos de la cámara, se queda ésta ahí y desde lejos los observa, distante y fija, confirmamos la influencia europea pero sobre todo la eficacia expresiva para separar al espectador de los protagonistas.

En la escena con los “yuppies” que han traicionado a Marsellus, llaman la atención sobre todo los juegos de composición casi geométrica de varios planos; por

ejemplo el plano de conjunto en el que aparecen Jules, Vincent y Brett forman un triángulo en términos de análisis de composición.

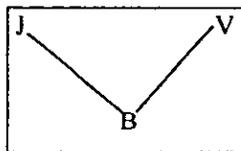


Los juegos triangulares se repiten en toda la secuencia; hay otro también muy interesante en el que aparecen los protagonistas a los lados formando una recta perfecta entre ellos:



La cámara se emplaza consecutivamente para dar lugar a varios planos en contrapicada que hacen aparecer inmenso a Jules, imponente y a Brett vulnerable y pequeño.

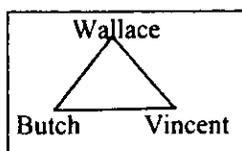
En el cruce de los 2 planos es acribillado Brett, Tarantino hace alarde de capacidad e ingenio, pero sobre todo de técnica (con más presupuesto) con un efecto de destellos naranjas con Jules y Vincent disparando de cada lado de la pantalla. Este efecto sólo se aprecia en cámara lenta y es bellissimo.



Posteriormente, en la secuencia siguiente nos encontramos en un “fade in” con el rostro en plano medio de Butch Coolidge en cámara fija por un buen tiempo, lo que permite observar su mirada y gestos y escuchar el sabio monólogo/sermón de su contratista Marsellus Wallace.

En esta parte no deja de ser interesante la forma en la que Tarantino mete a cuadro a Vincent Vega, en el mismo plano sin corte sólo con movimientos de cámara; igual que el movimiento de cámara en total círculo para dar a entender de Butch su sorpresa de que el antipático Vega sea “el negro” de Wallace.

Aquí hay un armonioso plano en composición y técnica que vale la pena analizar, pues Wallace aparece en profundidad de campo que se hace evidente hasta que aparece Vincent a cuadro.



El ambiente e iluminación son perfectos en el escenario a cuadro.

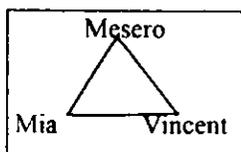
En la subsecuencia entre Vincent y Lance (el vendedor de droga), en el cuarto donde se realiza la operación de compra-venta, resaltan las contrapicadas y angulizaciones que hacen a ambos imponentes frente a las bolsitas (en detalle) de droga.

Y a continuación una de las subsecuencias, a mi juicio, mejor logradas tanto en el aspecto de calidad técnica (fotografía, iluminación, y música) que dan el toque total y especial a la escena: La magnificación de la droga, su cuidadosa preparación siempre en close up en detalle, y incluso su aplicación, nos es como muchos conservadores han apuntado: una apología o ensalzamiento a la drogadicción; más bien, y sobre todo por el hábil manejo cinematográfico, es la clara referencia a la influencia del cómic y el manejo de la ficción con su consecuente obviedad expresiva

que permite “comunicar” a la cinta: “ este es un cuento y te lo estoy contando para que la pases bien y te diviertas”.

En el primer encuentro de Vincent con Mia son importantes los planos en contrapicada, algunos incluso en blanco y negro y sobre todo la cámara en el suelo siguiendo un “objeto de deseo”: los pies de Mia Wallace. Posteriormente en referencia clara a Godard, observamos de nueva cuenta un elemento, esta vez de animación (un cuadro dibujado en el aire por Mia), que nos sitúa más claramente en la fábula que se está contando concretamente.

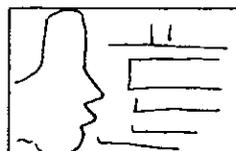
Una cámara subjetiva en dolling permite admirar el “Jack Rabbit Slim” para posteriormente encontrarnos con composiciones geométricas encontradas antes: un triángulo o tríada.



Y toda la conversación de Mia y Vincent en plano medio: primero con corte y de frente a la cámara, para pasar después a los más estéticos: en los extremos:



Con profundidad de campo y ambos extremos contrarios



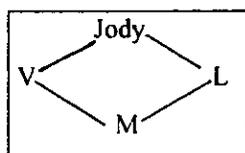
Otro plano bellissimo en esta secuencia es el de la imitación de la Monroe en contrapicada con el aire levantándole el vestido en clarísima referencia pop.

La coreografía del ahora legendario twist de Mia y Vincent está complementada con hábiles movimientos de cámara que siguen los contornos de ambos.

De nuevo en la casa de Mia, la prueba moral a la que se ve sometido Vincent es vista desde una armoniosa contrapicada para dar lugar después a un plano en picada para ver a la agonizante Mia. En “off” se escucha la voz de Vincent y cuando se le lleva, queda por un momento el cuadro vacío; este instrumento de expresión (que referiremos al análisis en el apartado de “Reservoir Dogs”) se encuentra presente en otras partes de la cinta como veremos más adelante.

Esa cámara distante y el ambiente propicio, dan al cuadro un relieve particular, cuando el auto de Vincent sale a esas calles desnudas de noche.

En casa de Lance, es donde de nueva cuenta hay varios cuadros vacíos (sin protagonista en ellos) debido a los movimientos de cámara rápidos e imprecisos que dan cuenta del caos que impera frente a la esposa moribunda de Wallace. La composición a continuación es un polígono perfecto.



Los “close ups” acentúan el suspenso que ya de por sí tiene toda la secuencia.

En la parte final de la misma, sobresale el cuadro en “close up” de Vincent Vega lanzándole un beso al aire a Mia.

Ya dentro de la secuencia de “El Reloj de Oro”, el largo monólogo del Capitán Koons es tomado casi exclusivamente en cámara fija con las consecuencias expresivas que ya he referido.

Famoso y bien logrado es el plano en contrapicada con Butch levantándose de su plancha rumbo a la pelea que debe perder. Su huida con perfecto sentido del “timing” y ritmo en cuanto a técnica, manejo de cámara y por supuesto edición. Aquí sobresalen los detalles que de nuevo como dibujos o cuadros de cómic, relatan la situación: la mano de Esmeralda Villalobos dando marcha al auto, un cuadro; su pie

pisando el acelerador, otro cuadro. Pero lo más bello e interesante de la secuencia es el recorrido animado en b/n, cuasi azuloso y de efecto evidente que supuestamente hace el taxi y mediante el cual Tarantino confirma: "esta es una historieta" homenajando a sus amados cineastas.

En el encuentro entre Butch y su amada Fabienne predominan los cambios de eje para verlos a ambos en distintos ángulos. Y a la mañana siguiente la imagen de Fabienne dentro de una película que mira "de cierta manera" insertándose totalmente en el plano de la ficción. Aquí las picadas de la cámara totales demuestran el otro extremo que puede mirar la cámara.

En el rescate del reloj de oro de Butch, la cámara se maneja en un modo poco más o menos convencional; sin embargo cuando Butch se encuentra con su archienemigo Wallace, igual que la trama, la cámara se emplea cuidadosamente lejos de lo común.



Composición

La cámara está dentro del auto y la profundidad de campo produce un interesante efecto, nuevamente en referencia al cómic pues Wallace por primera vez da la cara; su cuerpo estrellado en el parabrisas, sirve de "fade" para pasar a una subjetiva en total contrapicada con un Wallace a cuadro total de cabeza: interesante plano, fuera de lo común en el emplazamiento.

La persecución de Butch por parte de Wallace esta bien llevada por una cámara en mano confusa, que después enfocará en contrapicada a un Butch iracundo golpeando a Wallace en la inversión total de papeles.

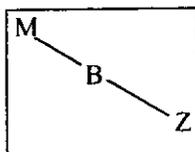
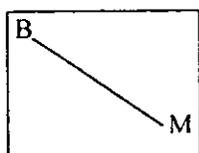
El plano donde ya están amordazados y amarrados ambos en una subjetiva que hace referencia a Zet (el violador) que llega está bellamente emplazada, desde arriba de una escalera. La aparición de "El Lelo" a cuadro es de lo más chispeante: sin hacer

corte ni acercar la cámara, sino en profundidad de campo completa (en primer plano están los rostros angustiados y golpeados de Butch y Wallace) se ve al fondo la visión de un personaje de ficción.

El previo a la violación en cámara lenta y música delirante, es excepcional con indicación hacia el cómic por enésima vez. Igual que el escape (rompimiento de cuerdas) de Butch en cámara lenta.

Después, en la misma secuencia hay un efecto bellísimo con la lente de la cámara en contrapicada, observando desde el punto de la espada que finalmente coge Butch.

La venganza de Marsellus, en profundidad de campo, cámara lenta e incluso con el sonido de una cascabel (apenas perceptible) y la composición de los cuadros conllevan el enlace de ficción y correspondencia con el cómic de nueva cuenta.



El diálogo en “close up” sobre la “departición del milagro” precisamente está manejado así con la cámara, para acercarnos a las verdaderas personalidades de los protagonistas lo que no deja de ser apreciable.

En el último número de la revista “Cine Premiere”¹¹, que aparece mensualmente en México, se refiere que la censura siempre presta y dispuesta a no dejar ver lo que “puede dañar conciencias” prohibió la escena en la que Vincent le

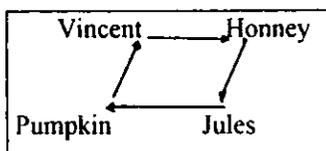
vuela “accidentalmente” la tapa de los sesos a Marvin. El efecto por tanto, queda sólo en los litros de sangre en el auto de Jules.

Nuevamente una secuencia de ensueño, esta vez con una cámara subjetiva que descubre a Jimmie y sus amigos tratando de deshacerse del cuerpo, da paso al terreno de ficción igual que el letrero que anuncia la llegada de “The Wolf”.

En reiterada referencia a Godard, en esta secuencia, nuevamente una cámara fija distante “mira y oye” el diálogo entre “The Wolf” y Jimmie, con los personajes aislados del cuadro, con lentos o nulos movimientos de cámara situados en el modelo de otredad que describe Giulama Alberti : “con lugares vacíos o personajes que más parecen alucinaciones que figuras humanas”.¹²

Pero sobre todo hacia la conclusión, nuevamente la triada o polígono de violencia, de uno contra otro, apuntando al infinito: en una composición perfecta:

Algunos críticos lo llaman paralelogramo.



4.2.1. DIEGÉSIS: “PULP FICTION”

Relato.

-¿Qué es lo que cuenta Tarantino a través de “Pulp Fiction”?

El relato diégetico en forma lineal y tal como fluye en la pantalla se ha referido ampliamente en la capítulo II de esta investigación. En esta parte intentaré considerar su análisis.

Para organizar el relato en forma lineal y entender el tiempo real en que se sitúa la cinta, sobra decirlo, fueron necesarias varias lecturas de la misma.

Nos encontramos frente al “aglutamiento”, tal y como lo describe el maestro Ayala Blanco, de viejas historietas de pasquín (Pulp-Fiction) de los libelos más absurdos, supuestamente ingenuos intrascendentes, en las que se cuentan cuatro historias fragmentadas que finalmente se encuentran y entrelazan en puntos de coincidencia, siempre en el terreno de la ficción y el aferramiento a las influencias del clásico “film noir” y al cómic.

“Las historietas individuales...no son familiares pero también impredecibles”¹³, cada una de las secuencias presentadas parecerían sacadas de esas antiguas historias del crimen organizado, de la “cosa nostra” sobre todo, a partir de ciertas referencias evidentes en la historia: Marsellus Wallace, sus fieles esbirros, su furia vengadora, etc.; sin embargo es precisamente hacia el desenlace y situaciones de cada fragmento que nos aproximamos a su verdadera y sorpresiva esencia.

Y es que a pesar de las redundantes afirmaciones de críticos y estudiosos en el sentido de que se trata de sólo un homenaje al film noir, no es sino a través de una y otra lectura que uno se puede apenas aproximar a su verdadero significado.

Gracias al inteligente y penetrante sentido del humor plasmado en el guión de la historia, tanto en diálogos como en situaciones, Tarantino nos permite acceder a ese mundo criminal, a partir del mismo.

“ESCENARIOS Y PERSONAJES”

A diferencia del “Reservoir Dogs” con un presupuesto mencionado por el mismo Tarantino de ocho o nueve millones de dólares nos encontramos con 43 escenarios distintos (su anterior cinta sólo tenía 12) de los cuáles los más interesantes son el maravilloso “Jack Rabbit Slim’s” en el que Tarantino se dio rienda suelta y gusto para la creación del lugar.

La atmósfera que se creó para las calles por las que transita el desesperado Vincent Vega en busca de ayuda, ha llamado la atención a más de un crítico.

Excepcional, bien lograda y en pocos cuadros expresan todo el mágico ambiente que rodea los legendarios y más clásicos filmes en la historia del cine negro.

Sin embargo a mi juicio, los escenarios que rodean la mayor parte de las acciones de la secuencia dedicada a Butch y su reloj de oro, son los más definidos y más disfrutables de la cinta.

Desde la plancha de la arena de box y sus pasillos en la que se levanta desesperado Butch, el ambiente que lo rodea sobre todo logrado a partir de la iluminación y su huida; esas calles desnudas, el basurero en el que cae, el taxi rodeado por el aura artísticamente creados desde las reminiscencias más elaboradas de los filmes negros de los 50's y 60's, hasta llegar a las profundidades del mal, en el sótano de los depravados Zet y Maynard: la ambientación de este "sitio de ignominia" también está lograda gracias a la iluminación que no tanto al lugar.

En orden protagónico, entramos al plano de los personajes que sostienen a la trama partir de sus repentinos cambios emocionales y conductuales, como dice Lucilla Albano "los personajes son como las formas que se interrelacionan dentro de un rompecabezas o como las piezas de un juego de ajedrez"¹⁵ y eso es precisamente lo que son dentro de "Pulp Fiction". Pero más que eso, el maestro Ayala Blanco ha acertado al definirlos como "un selecto conjunto de escorias/despojos humanos demasiado humanos"¹⁶

Inicialmente los privilegiados cinematográficamente hablando, sobre todo gracias a los close ups y desarrollo de la trama son Jules Dassin y Vincent Vega; iniciemos con Jules; creo que Vincent merece una consideración final aparte.

Jules (Samuel L. Jackson), la imponente hecha hombre, majestuoso, inmenso sobre todo cuando lleva la voz cantante de versículos de la Biblia; representante de la fidelidad y la fiereza ¿acaso la crueldad?, que son la premonición de la muerte. no es sólo eso: es el camarada fiel, el que se exalta y se contiene frente a un amigo al que respeta. Es el hombre negro compuesto de recovecos que se van adivinando conforme

transcurre la cinta, el que finalmente a partir de su propia y llana filosofía, decide ser algo distinto, retirarse pues, ante la sorpresa y furia de su amigo, sin embargo.

A su lado, tal vez mucho más descomunal y temible; Marsellus Wallace (Ving Rhames) aparece como la encarnación del mito, el rostro oculto, "la cabeza", el jefe, el omnipotente líder de todo lo que representa el mundo del crimen. Ironía situacional en la trama para verse inesperadamente en el oscuro sótano de unos sodomitas.

Butch Coolidge (Bruce Willis) es otro de los personajes protagonistas colmado de características de personalidad impredecibles y por lo tanto, tal vez el más humano de todos.

Así como puede ser el traicionero más hipócrita y mentiroso (apenas se perciben sus gestos de molestia y enojo frente a Wallace, aunque finalmente prevalezca su supuesta incondicionalidad (fidelidad) puede ser sabia y astuto para emprender la graciosa huida y un violento iracundo que se desquita con las cosas y consigo mismo ante el olvido de su amada Fabienne.

Pero más que eso y la parte que al mismo Tarantino y a varios críticos les interesa de Butch, es el lado demasiado humano que exhibe (brutal boxeador que sin muchos remordimientos habla de cómo dio muerte a su contrincante o que casi mata a golpes a su jefe Wallace). Esa parte que a lo mejor los seres humanos tenemos muy dentro: ternura, comprensión y hasta compasión por el enemigo.

Mia Wallace (Uma Thurman): Por primera vez en los relatos de Tarantino, aparece en un protagónico una mujer que a diferencia de los hombres que la rodean en la historia, es la manifestación abierta de la seducción, frivolidad e indiferencia.

No obstante, la que se ha constituido como la imagen de la película misma, es la aproximación/homenaje a las viejas cintas del cine negro clásico ("Louise Brooks con maligna autoconciencia de Bette Davis"¹⁷) es eso precisamente un símbolo al que finalmente sólo le quedan el vacío, las reminiscencias y resaca.

The Wolf (Harvey Keitel): Con su particular estilo flemático y riguroso, el actor da vida a otro símbolo en la cinta; el signo de pulcritud y profesionalismo, el

toque de rigidez, disciplina, que el expedito y hábil "Wolf" imprime a sus acciones para sacar del embrollo a Vincent y Jules. Más que "desaparece/problemas", el personaje significa en el relato la oportunidad de la purificación a través de la limpieza, que también constituye una alegoría en la trama.

Personajes un poco menores pero que siguen siendo parte del juego irónico/espléndido de paradojas y sarcasmos y que son fundamentales: Lance y su esposa Jody, Jimmie, Fabienne, Esmeralda Villalobos, Honney Bonney y Pumpkin.

Protagonistas también, pero periféricos con características similares entre sí; de alguna manera a todos los caracteriza una mezquinidad y profundo egoísmo situado justo en el punto de defensa de sus intereses y comodidades y nada más. Lance y su esposa (Eric Slotz y Patricia Arquette) no quieren ensuciarse las manos con una "cochina fregada" que no sabe drogarse. A Jimmie (Tarantino) tampoco le interesa ayudar a su amigo Jules, sólo le importa el regreso de su esposa Bonnie, ante el que está histérico, ni siquiera accede a ceder sus mantas, pero recibe gustoso el pago de "The Wolf".

A la taxista Villalobos sólo le interesa saciar su morbo, para saber "que se siente matar a un hombre" y también recibe gustosa "la gratificación" de Butch para cerrar la boca frente a preguntas de su localización.

Con un acendrado interés por y para sí misma aparece Fabienne (Maria de Madeiros) olvidadiza pero también llorona e hipersensible.

Vincent Vega (John Travolta) es un personaje legendario. Mucho se ha escrito de él de su nominación al Oscar como mejor actor. El mismo ha hablado de la creación del personaje. Y aquí hay que reconocerlo buena parte del mérito es de él, para haber creado uno de los protagonistas más bellos y amados en la historia del cine negro: "...usé mi imaginación para construir a Vincent: un muchacho de la calle que viene del sur de EU.: lo que explica su ritmo, más lento que el de los neoyorquinos, su lenguaje corporal, probablemente influido por los negros, y una cierta elegancia natural propia de la gente del sur".

La gestualidad y movimientos que despliega Travolta a lo largo de la cinta son grandiosos; como hemos visto, se trata de una creación suya, pero que gracias al personaje pudo consolidar.

Un protagonista cínico, distanciado, lejano en un principio, pero que a través de una personalidad magnética y encantadora va ganando adeptos conforme transcurre la cinta, una figura particular que a partir de su propia individualidad y estilo, a través de gestos y maneras llega a ejercer una atracción magnética, gracias también a su presencia física y a los close ups que lo favorecen igual que a Uma Thurman; un rostro que gracias a todo parece casi “alejarse al sujeto del poder de su voluntad”, al llegar a temer por él en el momento en que Butch encuentra su metralleta olvidada por entrar al baño.

Pero sorpresiva, inesperadamente y contra todo lo que muchos podíamos imaginar (impredeciblemente) es baleado y muerto, rompiendo de tajo y en forma total con la identificación que empezábamos a sentir.

Esta ambivalencia del personaje, encantador pero sin mucha materia gris en la cabeza y finalmente masacrado, son la argumentación y muestra más importante en cuanto a personajes por lo menos se refiere, del cine y discurso de Tarantino y lo que hace estar fuera del modelo tradicional hollywoodense, pues entonces “el espectador no está siendo llamado a identificarse con los personajes sino a seguir la problemática de la película, como un sujeto adulto, como persona”.¹⁸

4.2.2. HERMENEÚSIS: “PULP FICTION”

En el plano anagógico, respecto del contexto y marco que rodean la cinta cabría decir para iniciar que se trata de la ganadora del Oscar al Mejor Guión de 1995, y nominada en otras tres categorías : Mejor Director, Mejor Película y Mejor Actor, para mencionar.

La película dio la vuelta entera en el mundo de Festivales y sólo mencionamos la categoría del Oscar, por ser a pesar de todo, la entrega de Premios cinematográficos que mayor peso tienen a nivel mundial.

Los rasgos característicos del discurso cinematográfico de Tarantino señalados para "Reservoir Dogs" por Gavin Smith son los mismos para "Tiempos Violentos" coincidiendo sobre todo con sus influencias de la cultura del cómic, el pop y el thriller. Su interpretación más importante nuevamente refiere la cuidadosa elaboración de la arquitectura narrativa y por supuesto las ingeniosas y numerosas construcciones verbales que se suceden una tras otra en el filme.

Para el mismo Tarantino, "Pulp Fiction", como él mismo ha declarado en entrevistas, significó la consolidación total de su carrera y por hoy tal vez ser el realizador más cotizado del medio cinematográfico estadounidense.

Pero no sólo eso, para el joven cineasta la cinta es la realización de todos sus sueños: "es el mejor guión que he escrito en mi vida" es mejor que "Perros de Reserva".

En la misma entrevista que le hizo Gavin Smith, el reportero menciona como antecedente, el valor expresivo y maravilloso de la cantidad de íconos de la cultura pop que desfilan en la cinta: ídolos de los 50's; Monroe, Dean; la comida rápida como un "leit motiv" de Tarantino, pero sobre todo la inesperada y bella sensación de abandono que recuerda a Leo Carax, en el twist ultraestilizado y coreográfico para Mia y Vincent, creado para ellos, llamando la atención las actitudes, las maneras y la gestualidad que Tarantino quiso imprimir en ambos.

Los aspectos más relevantes que comentó Tarantino de la cinta en dicha entrevista, van desde el manejo que le dio a la cámara en algunas secuencia, por ej.: el giro en close up de Jules para darle mayor fuerza a su monólogo bíblico y de la forma instintiva que tiene para filmar otras.

Respecto a las historias aglutinadas en "Pulp Fiction" Tarantino habla de cómo ensambla las piezas de lo que va trabajando, Tarantino conserva además de un aspecto

muy interesante en el filme que no había percibido y aparentemente ha pasado desapercibido para los críticos revisados; el ensamble de secuencias a partir de parejas: Tim Roth/Amanda Plummer; Sam Jackson y John Travolta, después Travolta/Thurman, Willis/taxista y Willis/Ma. de Madeiras (sólo una vez aparece sólo Butch.

Dice Tarantino: “las circunstancias hacen de ellos parejas”.

Acerca de sus personajes, refiere cómo a diferencia de cintas como “Comando” “donde el héroe después de los créditos, lo tienes 300 millas lejos, aquí dos asesinos “bang-bang” matan por la mañana y permaneces con ellos el resto de la mañana y además ves lo que sucede después.”¹⁹

De “Pulp Fiction” retoma las preconcepciones del espectador con respecto a todas las situaciones de la historia y las variaciones de temática y rotación de roles y circunstancias, conforme transcurre la cinta.

Finalmente, a la pregunta de que si su objetivo era que “Pulp Fiction” representará el inicio o la coyuntura para retomar el género, Tarantino responde que la idea le estuvo dando vueltas en la cabeza, pero que para él son y seguían siendo buenos los clásicos como Don Siegel o John Cassavetes que no sólo han hecho películas sino géneros, sobre todo el último y que él apenas lleva un par.

Otras entrevistas concedidas a otros medios refieren los mismos puntos que son básicos para situar a Tarantino.

En el plano literal de la hermenéusis “Pulp Fiction” no es una cinta fácil; es doblemente más complicada y compleja que la anterior; es real, la cinta no sucede, fluye, sobreviene; el maestro Ayala Blanco la describe como una “antología vívida de malhechores (acaso la más regocijantemente cruel de la historia del noir)”²⁰. Lo que sucede en la pantalla es el amontonamiento sin tiempo, de cuatro episodios que se vuelven uno al encontrar unidad después, y a pesar de lo que el mismo autor declara, una obra maestra o el resumen del cine negro o thriller que se venía previendo desde los 70’s.

Anteriormente, con "Reservoir Dogs" se citó y analizó la importancia de los diálogos y la ruptura de la cronología o tiempo real de la misma; sin embargo, en "Pulp Fiction" se vuelve mucho más evidentes, importantes e ingeniosas estas características.

Las conversaciones/engullimiento de hamburguesas siguen siendo antecedentes o preámbulos de balaceras, los monólogos interminables (que podrían formar historias dentro de otras) de Marsellus Wallace y el Capitán Koons, siguen formando parte del discurso, del amplio discurso de Tarantino y de su gusto por la acción de la PALABRA.

Sobre todo hacia el final, en la resolución de los conflictos de las masacres, del absurdo a partir del monólogo de conversión y perdón de Jules.

Las situaciones irónicas a lo largo y ancho de la cinta son solo pretextos tarantinescos para la delineación y discernimiento de la luz que finalmente da sobre el negro profundo.

Desde el punto de vista ético, nuevamente la moralidad y los llamados "valores" hacen acto de presencia y esta vez brotan con total lucidez, gracias a la evidencia de casi todas las situaciones. Los protagonistas tienen igual que en otra cinta su propio código de honor y como cita Opperheim "son una mezcla inestable de impulsos nobles y corruptos".²¹

Tal y como se ha citado en el análisis de personalidades de los personajes y en el del propio relato, los actos criminales o de traición que se llevan a cabo en las historias no son sino inherentes a la condición amorosa de los mismos. Sin embargo, no deja de ser sumamente curioso, que en un género como el "thriller" y más aún como el resumen o aglutinamiento del mismo, los protagonistas sean tan humanos, que reflexionen o pongan en riesgo su vida, en aras de la fidelidad, de la lealtad o la compasión. (Vincent que no traiciona a su jefe, Butch que lo rescata, Jules perdonando a Pumpkin).

Éticamente, la cinta conlleva una carga moral muy marcada, donde los valores en el terreno donde no importan, donde desde hace mucho tiempo ni siquiera se mencionan, sorpresivamente cobran fuerza y se insertan como parte fundamental y en la propia estructura de la cinta.

Por enésima vez, el manejo que de la violencia hace Tarantino no es sino la alegoría, la simbolización inofensiva de la misma que va disminuyendo conforme fluye y sobre todo en el terreno de la ficción evidente. Los aspectos más interesantes al respecto son a mi juicio, la violencia que sí es violencia a partir de la insolidaridad, egoísmo y mezquindad de los personajes en roles menores. Violencia cotidiana.

La violencia resuelta por medio de la PALABRA; los desquites catárticos de Butch Coolidge en su auto a solas para no agredir a su amada Fabianne, con la que es un verdadero pan; o la entrada en razón de Vincent y su autoconvencimiento de que la fidelidad es importante, por cierto frente a un espejo (otro leit-motiv de Tarantino, aparece en sus cuatro cintas de una forma u otra y ha sido referido en las intertextualidades) en el que se construye una identidad, en el que se puede uno asomar a sí mismo, en el que se puede conocer y conversar consigo mismo.

El manejo de la ficción permite a Tarantino resolver favorablemente las situaciones en esta ocasión, abriendo así la posibilidad de muchas esperanzas: a pesar de recibir tiros a quemarropa; Vincent y Jules salen ilesos, con la oportunidad que uno toma para redimirse y filosofar.

La autoconciencia que tienen casi todos los personajes de pertenecer, de formar parte de una gigantesca patraña es otro aspecto bellísimo y digno de mencionar hacia el final de este trabajo. Igual que las cintas de "Tin Tan" en las que se dirige directamente al público o consciente de su identidad al interior de un relato, compartiendo su complicidad con el espectador, Jules y Butch sobre todo dan cuenta de ello, cuando asumen el papel de personajes: "Metámonos en nuestros personajes" "este es el día más raro de mi vida" dentro de una enorme y singular metáfora de la vida misma.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1. Hernández R., Ma. Adela y Mendiola M., Salvador. Manual de Apreciación cinematográfica. Textos de Ciencias Políticas. ENEP Aragón. México. 1990. p. 35.
2. Idem. p. 24
3. Alberti, Giulama. Condiciones de Ilusión. Ensayo. p.3
4. Idem p. 7.
5. Idem p. 8.
6. Melchiori, Paola. Cine de las Mujeres; una mirada a la identidad femenil. p. 17
7. Idem.
8. Entrevista. Octubre 95.
9. Hernández R., Ma Adela. Manual de Apreciación Cinematográfica. p.65
10. Alberti, Giulama. Condiciones de Ilusión. p.43
11. Cine Premiere
12. Op. cit. pag. Alberti, Giulama.
13. Oppenheim, Olga en Cine Premiere. Sep. 94. pag. 22.
14. Ayala Blanco, Jorge. Tarantino y el Juego de irrisiones. El Financiero. 20/Mzo./95. P.92
15. Albano Lucilla. La inaccesibilidad del texto: "La dama de Shanghai". p.32
16. Op. cit. Ayala Blanco.
17. Cine Premiere. No. 6. Marzo 1995. pag. 10.
18. Alberti, Giulama. Condiciones de Ilusión. pag.10
19. Entrevista Tarantino, en Cine Premiere. Op. Cit.
20. Ayala, Blanco. Op. cit.
21. Oppenheim, Olga. Op. cit.

CONCLUSIONES

El viaje cinemático que inició desde el proyecto de esta investigación ha concluido. Las reminiscencias y más claras influencias del cine de Quentin Tarantino fueron expuestas en el primer capítulo no sin cierta nostalgia, pero sobre todo, no sólo para retomar el valor artístico del cine negro de la violencia, sino para atravesar la sustancia cinematográfica en contenidos que hace constar una forma de comunicación colectiva llena de matices y significados.

Es claro que no he intentado redefinir el término que abarca el “cine negro”. De hecho, en el curso del capítulo así lo manifesté. Creo más bien que aventurarse en los caminos de la investigación y abrirse a las posibilidades que ofrece estar receptivo y atento a las preferencias “masivas”, significa poder comprender o acercarse a entender los procesos actuales de comunicación colectiva como gigantescos espejos, donde las “masas” se “miran”, reflejándose y cuestionándose a la vez.

“Mirar” lo negro en el cine, sin tintes, la maldad, el lado oscuro de miles de personajes (iconos de la cultura popular norteamericana) junto con la parafernalia infinita de sangre y horrores, me han ofrecido la posibilidad de cruzar por la historia cinemática estadounidense con comunes significados: depresión, crisis, pesimismo, confusión, vacío, pero también con ingenio y hasta humor involuntario.

En mi opinión, el estudio del cine negro en cuanto a la violencia que expresa, ofrece la posibilidad: 1) de aproximarse a los temores profundos del ser humano, junto con los desahogos violentos y al vacío existencial milenario pleno de interrogantes y 2) cuando dichos temores son permeados por la ficción evidente, por el sentido del humor (involuntario incluso, como en algunos casos del cinema “gore”), este modo de comunicación se vuelve un juego divertido, inofensivo y catártico.

Del trabajo descriptivo y de investigación que llevé a cabo en el capítulo II es claro que la aplicación práctica del Manual de Investigación fue básica y fundamental para un acercamiento más profundo con la obra de Tarantino.

Definitivamente, la experiencia filmica aparte de ser personal puede ser trascendente en el terreno de las Ciencias de la Comunicación, pues nos puede llevar a la recuperación y valoración de la cultura popular a través de sus herramientas. Conocer y analizar a la luz de la investigación la “cultura chatarra” podría hacernos revalorar su sencillez y hasta candidez frente al “high tec” cinematográfico actual, complicado y enajenante.

La formación y amor/obsesión al 7º Arte que algunos profesamos inicia la mayoría de las veces, como en Tarantino, a temprana edad, viendo insaciablemente películas, con otra herramienta, la videocassetera que ha venido a permitir el análisis minucioso casero de toda clase de material filmico.

El “decoupage” o análisis descriptivo, plano por plano, me ha permitido acercarme a la esencia del cine de Tarantino en sus aspectos técnicos más relevantes, tanto en encuadres como emplazamientos, lo cual creo que hasta la fecha ninguna gente en México ha hecho, pudiendo ser útil a estudiosos o guionistas.

De la valoración crítica filmica que de la obra tienen en Estados Unidos y México, existe una coincidencia general: sorpresa y agrado de muchos frente al debut cinematográfico del que consideran un “joven talento”, aunque otros lo consideran artificioso y pretencioso.

En mi opinión, de la traducción y análisis de los artículos del vecino país, puedo concluir que los más valiosos son aquellos que intentan un acercamiento más profundo y aquí las líneas de coincidencia se refieren a lo que ya expresaba en mi proyecto de tesis: a la valoración plena de la parodia o sátira ingeniosa del mundo del crimen, a la importancia de los diálogos y a la gramática filmica renovada que no inventada por Tarantino.

Agradable experiencia en verdad, fue además conversar con gente estudiosa y realizadora de cine en México; la tesis fue un maravilloso pretexto para conocer los rostros detrás de las plumas y hasta de las cámaras.

Resultan curiosas las opiniones extremas que suele generar el cineasta; lo que algunos les resulta excelso y talentoso para otros es francamente visceral. Considero que este aspecto es de los más interesantes en Tarantino, sus excesos visuales y narrativos no permiten medias tintas. Lejos de la mediocridad se puede amarlo u odiarlo hasta el infinito.

De los hallazgos expuestos en el capítulo III considero que el entrelazamiento, interacción y retórica que logra el cineasta tanto en guiones como en sus obras completas de la violencia y la fantasía constituye la base fundamental de su obra y tal vez su aspecto más valioso.

La violencia es “escenificada, explicada y dialogada” gracias al uso de la ficción. La crueldad manifiesta y expresa llega a ser tal que entra en el terreno de lo ficticio, volviéndose inofensiva, mero medio de expresión estilizado e ingenioso. Tarantino consigue por un lado: alejar al espectador de la complacencia, del morbo y la fascinación, situándolo en el punto exacto donde debe estar, en una bûtaca, reflexionando un poco en las consecuencias absurdas de la violencia. Y por otro: quien se asusta al ver el espectáculo cinemático del cineasta no entiende su discurso como un juego catártico en que la sangre o la tortura son motivo de risa, pues rebasando todo límite se convierte en ficción absoluta, en “alegoría de la violencia”.

El manejo de la violencia se convierte entonces en un antiveneno, en una gigantesca e inofensiva alegoría que de tanto repetirse y simbolizarse se vuelve inocua.

El manejo que de la ficción realiza Tarantino, sirve por su parte para parodiar el cine negro e incluso el “gore” (*Pulp Fiction*) con un juego casi perfecto de instancias fantásticas (*Reservoir Dogs*) que sirven para acercarse a la esencia

del cine en su realidad más plena: en el cese de identificación/enajenación al distanciar al espectador que se aleja para no involucrarse ni enmarañarse en la trama al sólo divertirse, al permitir exclamar: “estoy viendo un cómic hecho película”, al ironizar héroes y gánsters hasta colosales mafiosos que se inscriben siempre en las líneas de lo ficticio.

Las intertextualidades utilizadas en el discurso de Tarantino son en este terreno de la ficción o deberían ser un pretexto que sirve para armar una especie de juego literario que podría ser significativo en el contexto de otras obras cinematográficas, sobre todo a partir del desfile de personajes claves de la cultura “pop” norteamericana.

Los ensueños, escenificaciones de mentiras o suposiciones/temores de los protagonistas, hechos materia cinematográfica, constituyen a mi juicio un recurso genial poco utilizado por otros cineastas que ofrece una forma más acabada de ficción, lo ficticio dentro de lo que no es real: instancia profunda y de vinculación nuevamente con la parte medular cinemática: la fantasía expresa que permite revertir también (igual que la violencia expresa) la seducción engañosa de otras obras comerciales tradicionales, donde no hay cuestionamientos donde las trampas y embustes conducen al espectador a la fascinación al ensueño sin cuestionamiento, a la enajenación.

Gracias al análisis mimético de la obra, puedo concluir que el modelo cinemático ofrecido por Tarantino se aleja casi por completo del tradicional hollywoodense, al salirse de los prototipos actuales embaucantes hechos para lucrar exclusivamente, gracias al uso en el manejo de cámara y emplazamientos con cámaras fijas y distantes, sin embargo sin pérdida de ritmo ni atracción, en buena medida gracias al manejo de la edición.

En mi opinión, la fijeza de la cámara es un recurso cinemático eficaz al distanciamos como espectadores de las acciones y resaltar entonces la relevancia del discurso, que por tanto debe volverse inteligente, ingenioso y con sentido del

humor. Acceder a las reflexiones de los protagonistas del mundo del crimen por medio del lenguaje es, en este sentido, la aproximación más llana a los significados culturales y de comunicación actual en la cinematografía contemporánea del género.

En cuanto al análisis de personajes y relatos (diégesis), puedo decir que son por ahora piezas filmicas fundamentales de esta década; reminiscencias hábilmente manejadas de los contenidos más representativos del cine negro, del mundo del crimen; más ladrones que policías, maldad, más malos que buenos; festivas recreaciones de criminales y gánsters con historias periféricas intrascendentes, donde el fin último: el botín real o imaginario, no es sino el pretexto/origen para asistir a situaciones ilógicas, irreverentes, inusuales con interminables diálogos, donde los “oscuros personajes magnificados en pantalla, muchas veces son bajados a su calidad real de mortales y son hasta violados o vestidos con atuendos que revelan tal vez su verdadera esencia.

Los personajes/protagonistas se erigen como símbolos de gran pureza, colocados casi exclusivamente dentro del juego para tomar “autoconciencia” de ser lo que realmente son: “metámonos en nuestros personajes”, “es hora de que nos vayamos”; mantienen paradójicamente un acercamiento/distancia permanente con el espectador.

Los símbolos de autoridad, lealtad, locura, etc., se escriben en cada uno de los personajes delineados a partir de su significado al interior de la cinta. Son retratos recreados a partir de la despreocupación, llenos de dobleces y moralidad en algunos casos. Incluso los personajes secundarios o periféricos responden a la simbología de Tarantino, siendo característicos en la mayoría, la mezquindad, el morbo y el egoísmo.

Por otro lado, la creación en todo el sentido de la palabra por parte de Tarantino y de los actores, para darle vida a cada uno de los personajes se convierte en todo un arte que nuevamente refuerza el sentido de la ficción y que

encuentra su conclusión más completa en Vincent Vega. Su gestualidad/personalidad conllevan una ambivalencia y complejidad difícil de analizar, donde no obstante se ve con claridad la intención del cineasta para romper la identificación con él, al eliminarlo de escena hacia la mitad de la cinta.

A mi juicio, esta característica, la ruptura cronológica de los relatos, el juego irónico de paradojas y sarcasmos y finalmente la arquitectura narrativa de las cintas que permite admirar de cerca las ingeniosas y numerosas construcciones verbales de los diálogos, son en conjunto los elementos cinemáticos más relevantes que fueron descritos y analizados que aquí concluyo gracias a la hermenéusis utilizada en su discurso.

Si esta tesis sirvió un poco para acercar al lector por un momento a la magia negra que siguen encerrando en algunos aspectos los procesos de comunicación masiva, que es en lo que se han convertido los fenómenos cinematográficos como el estudiado; si se puede construir y utilizar una metodología de acercamiento a dichos procesos; si puede haber respuestas cinemáticas tanto en México como en el mundo que aborden la violencia por medio de la ficción y viceversa en distintos argumentos, para que la primera sea mero símbolo inofensivo, divertido y catártico y si gracias a la ficción y el sentido del humor se puede seguir ganando adeptos al 7º Arte, arte de principio a fin de siglo, y de milenio, en forma pensada y dialogada, entonces la elaboración de modelos cinematográficos inspirados, con características similares, pero originales también, pudieran ser una alternativa lo suficientemente coherente y lógica para intentar propuestas concretas actuales en guiones o modestas producciones, en el medio filmico contemporáneo, guiones joviales y entretenidos, pero también propositivos que pueden abarcar miles de temas.

Acercarnos a entender y comprender cine de las últimas décadas aunque sea norteamericano, es asomarnos al interior de nuestra propia identidad mundial y

humana; asomarnos al gigantesco espejo donde sigue habiendo oscuridad que da respuestas, a veces paradójicamente a través del humor y la risa.

*Intentar hacer ciencia de la comunicación
dentro de los espejos cinematográficos
nos acerca y aproxima a eso.*

BIBLIOGRAFIA

Giannetti, Louis. Flashback: a brief history of film.
Prentice Hall. USA, 1991. pp. 514

C. Rolling, Peter. Hollywood: El cine como fuente histórica.
Ed. Frateno. Argentina. 1987. pp. 320.

Careaga, Gabriel. Erotismo, violencia y política en el cine.
Cuadernos de Joaquín Mortiz. México. 1981. pp. 300

Dudley, Andrew. Las principales teorías cinematográficas.
Colección Punto y Línea. Ed. Gustavo Gilly. España. 1978. pp. 356.

Wolfenstein, Martha. Movies: A psychological study.
Ed. Hafner. USA.. 1971.

Sorlin , Pierre., Sociología del cine: La apertura para la historia del mañana. Fondo de Cultura Económica. México. 1985. pp. 325.

Pecori, Franco. Cine, forma, y método. Col. Punto y Línea.
De.. Gustavo Gilly. España. 1977. pp.260.

Giannetti, Louis. Masters of the American Cinema: A history of American Fiction Films from perspective of 18 mayor figures. Prentice Hall. 1992. pp.444.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. Cómo analizar un film.
Instrumentos Paidós. Barcelona. 1990. pp. 300.

Historia Universal del Cine. Ed. Planeta. Madrid. 1982.

Nota: La hemerografía es sumamente variada pues va desde revistas norteamericanas. como críticas en diarios.