



FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**QUENTIN TARANTINO, UN APORTE MAS A LA
CINEMATOGRAFIA VIOLENTA DE FIN DE SIGLO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADA EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACION**
P R E S E N T A :
MARIA DEL ROCIO FLORES ESPEJEL

ASESOR:
GUILLERMO RENE RAMOS PALACIOS

289841



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.

AGRADECIMIENTOS

Para que esta tesis fuera posible, aparte de las ganas para hacerla, fue necesaria la participación y existencia de las siguientes personas:

Rosa Espejel, Tomás Flores, César Flores, Margarita Espejel, Maricarmen Uribe, José Luis Ríos, Carmen Espejel, Reyna Espejel, Blanca Uribe, Rafael Uribe Espejel.

Amelia Flores, Araceli Nájera, Esperanza Flores, Carlos Cano.

Ana Luisa Cruz, Yuri Tovar, Arturo Sánchez, Davayane Ortega, Ricardo Tinajero, Carlos Villanueva, Patricia Bravo, Janett Tardiff, Claudia Mejía, Sergio Colli, Silvia Ortiz.

Jonay García, Hugo Lara, Mauricio Laguna, Fernando Martínez, Leonardo Figueiras, María Luisa López-Vallejo, Carlos Morantes, Jorge de la Rosa, Jaime Tello.

Thelma y Melvin.

A la UNAM que, a pesar de todo, se sabe que su lucha ideológica no terminará por una imposición de poder.

Pero sobre todo gracias a René Ramos, por su paciencia.

A todos, gracias por existir.

In Memoriam Carmen Guzmán Miranda



ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN..... | 9 |
| 1. BREVE HISTORIA DEL CINE..... | 12 |
| 1.1. ¿Cómo se convirtió el cine en un lenguaje?..... | 19 |
| 1.2. El Desarrollo del lenguaje cinematográfico..... | 23 |
| 1.3. Principales elementos del cine: montaje, tiempo, guión y dirección..... | 28 |
| 2. LA VIOLENCIA COMO GÉNERO CINEMATOGRAFICO..... | 41 |
| 2.1. Cine de gánsters y cine negro..... | 42 |
| 2.2. Los setenta: un aporte más a la violencia cinematográfica..... | 48 |
| 2.3. Apología de la violencia..... | 56 |
| 2.4. El humor negro y Quentin Tarantino..... | 66 |
| 3. BIOGRAFÍA DE QUENTIN TARANTINO..... | 72 |
| 3.1. Principales influencias cinematográficas (Samuel Fuller, Jean-Luc Godard, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Fritz Lang, Jean-Pierre Melville, Sam Peckinpah y Nicholas Ray)..... | 78 |
| 3.2. Quentin Tarantino guionista, productor y actor..... | 92 |
| 3.3. Quentin Tarantino director y el análisis de sus películas..... | 103 |
| 3.3.1. <i>Perros de Reserva (Reservoir Dogs)</i> | 103 |
| 3.3.2. <i>Tiempos Violentos (Pulp Fiction)</i> | 109 |
| 3.3.3. <i>Cuatro Habitaciones (Four Rooms)</i> | 118 |
| 3.3.4. <i>La Estafa (Jackie Brown)</i> | 122 |
| 4. ESTILO CINEMATOGRAFICO DE QUENTIN TARANTINO Y UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL CINE VIOLENTO A PARTIR DE: | |
| 4.1. Un manejo del tiempo cinematográfico distinto al cine violento de los noventa..... | 128 |
| 4.2. Un nuevo elemento incorporado a éste tipo de cine: el humor negro..... | 134 |
| CONCLUSIONES..... | 143 |
| GLOSARIO..... | 147 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 170 |

INTRODUCCIÓN

*Las salas de cine permiten a
nuestras mentes viajar a esos
paraísos imposibles que nos están
vedados en nuestra vida cotidiana*

Pedro Uris¹

Una tesis dedicada a uno de los cineastas que ha provocado críticas extremas, totalmente a su favor o totalmente en su contra. Un trabajo dedicado a uno de los personajes que ha hecho reír de la muerte, de la tortura, de la violencia y algunos, según dicen, hasta de la sodomía, "Tarantino es apto para dementes que se regodean en el sadismo"². Expresar la violencia, el sarcasmo y la muerte, en un conjunto de personajes que se humanizan, son características de los filmes que serán analizados.

El primer capítulo abordará brevemente cómo es que nace el cine, ya que ahí nace el fenómeno Tarantino, de la adoración misma del lenguaje cinematográfico. En el subcapítulo "¿Cómo se convirtió el cine en un lenguaje?" se verá, cómo el cine recogió elementos que poco a poco constituyeron su formación hasta lograr consolidarlo como un lenguaje.

En "Desarrollo del lenguaje cinematográfico" se analizará como cada director aportó bases y conceptos necesarios que conformaron su desarrollo.

Después en "Principales elementos del cine" se explicarán las partes fundamentales de este lenguaje: el montaje, el tiempo, el guión y - por supuesto - la dirección, para entender y tener bases en que apoyar un fenómeno que nueve décadas, después de la formación del cine, ha causado revuelo por la forma de manejar elementos tan sencillos y originales que han existido desde siempre.

Dentro de este subcapítulo existe un apartado dedicado al tiempo cinematográfico que es un eje importante para este estudio. Más adelante también se abordará al analizar *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*. El primer apartado se sustentará en los conceptos de Marcel Martin para explicar los significados del tiempo cinematográfico y más adelante en las explicaciones de la Maestra María Luisa López Vallejo, para así completar nuestro estudio.

Una vez presentados y explicados estos elementos que sirven marco conceptual del surgimiento del cine como industria dotado de un lenguaje propio, nos referiremos exclusivamente al cine violento que da soporte al mismo Tarantino

En el segundo capítulo definiré el origen de los primeros filmes, donde la violencia aparece como parte esencial de las producciones,

¹ Uris, Pedro, *Alucinema. Las drogas en el cine*, p. 3

² Delgado, Francisco, *Quentin Tarantino*, p. 94

mostrando una forma narrativa e innovadora de expresar una historia en particular.

Se abordarán el cine de gánsters y el cine negro. Las películas que identificaron a estos dos períodos y que llegaron a ser "clásicas" dentro de la cinematografía estadounidense. Se tocarán de manera sencilla, pero explícita, como antecedente histórico del cine violento.

Este capítulo tiene la finalidad de dar un contexto histórico sobre el cine violento y recoger los elementos indispensables de las décadas importantes que abarcaron este tipo de cine, para enriquecer los fundamentos que hoy le dan sentido.

Aquí también las películas de los setenta toman su lugar, como una aproximación a la crítica de la sociedad estadounidense. De estos filmes se verán los aportes hicieron a este tipo de cine, así como sus influencias que más adelante se retomarán.

Pero en si, ¿qué es la violencia? En el apartado "Apología de la violencia", se hace un recuento que explica donde aparece este fenómeno social y se discute si es dentro o fuera del individuo. Si la sociedad lo hace violento o si ya nace así.

Este apartado existe, porque es una parte fundamental del cine que nos ocupa. Se definirá para abordarlo como tema central de las películas de Tarantino.

Dentro de este capítulo está la "Violencia cinematográfica" donde serán *analizados* algunos de los filmes más representativos de este género, para registrarlos como antecedente del cine de Tarantino.

En "El humor negro y Quentin Tarantino" se definirán algunas teorías psicológicas que definen este tipo de humor y en que circunstancias se presenta.

Ya con este contexto histórico, donde se explica el origen del cine, del lenguaje cinematográfico, la violencia y el humor negro, iniciamos la biografía del personaje que reúne todos estos elementos en uno sólo y los hace películas: Quentin Tarantino. Un breve repaso de cómo fue que se hizo cineasta solamente de ver películas y de "su desesperada necesidad de seguir haciendo cine"³. El meterse a escondidas a clases de actuación, hacer *castings* y lograr colarse al mundo cinematográfico por cuenta propia son algunos de los temas que se tocan en un apunte biográfico del cineasta para conocerlo personalmente.

Varios críticos, entre ellos García Tsao, han ligado a Tarantino con otros cineastas como Samuel Fuller, Sam Peckinpah, Jean - Luc Godard y Stanley Kubrick. En una entrevista realizada en 1994, García Tsao pregunta a Tarantino lo siguiente: "¿Cuáles son sus directores clásicos favoritos? ¿Reconoce la influencia de Sam Fuller y Sam Peckinpah? Quentin Tarantino responde: La gente me menciona con frecuencia a Peckinpah, y me gustan sus películas, pero no creo haber sido influido por ellas, en particular: Sam Fuller sin duda, eso es seguro, Nicholas Ray,

³ Payan, Miguel Juan, *Quentin Tarantino*, p. 35

también. Así como Godard, al cien por ciento, Jean-Pierre Melville, Sergio Leone, Howard Hawks... todos esos cuates fueron grandes influencias"⁴

Tomando en cuenta las palabras de Quentin Tarantino, se hizo un apartado titulado simplemente así: "Principales influencias cinematográficas" y se incluyen los mencionados directores así como una parte de su filmografía que tiene que ver con los temas, actitudes o lenguajes que en determinado momento Tarantino maneja.

Con estos elementos de antecedente, revisamos su carrera donde funge como actor, productor y guionista, para - posteriormente - analizar extrínseca e intrínsecamente cada uno de sus filmes que ha dirigido. Intrínsecamente analizaremos el manejo del tiempo, el lenguaje cinematográfico, el desarrollo actoral, el guión, la temática, las influencias cinematográficas, el humor negro y la narrativa cinematográfica. En fin todas y cada una de las partes que componen sus filmes.

Extrínsecamente se verá la forma y condiciones en que se desarrollaron y la aceptación en el mercado internacional como un producto rentable que ha resultado hasta nuestros días. Y se incorporarán algunas críticas al cine de Tarantino.

Finalmente dentro del último capítulo se definirá el estilo del director refiriéndolo como el cineasta que aportó un nuevo elemento al cine de violencia: el humor negro. Además de exponer una forma narrativa diferente al cine de sus contemporáneos; es decir, contar sus historias trastocando el tiempo, dando así "sangre nueva para el cine negro".

Se incluye un apartado titulado "Hawks, Godar, Lam y otros respaldo de Tarantino" aquí se analizarán algunas herencias visibles en los filmes del director estudiado. Y en "Más allá de la risa" se retomará un poco la explicación del sarcasmo que tiene, en gran parte, inmerso el humor negro y se dirá el porque es una parte importante en los filmes de Tarantino. También se expondrán algunas críticas que se han hecho a su cine en "Tiros cruzados".

Estos cuatro elementos expuestos como capítulos ("Breve historia del cine", "La violencia como género cinematográfico", "Biografía de Tarantino" y su "Estilo cinematográfico"), componen esta tesis, defendiendo y definiendo a este cineasta como punta de lanza en un lenguaje cinematográfico único.

⁴ García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", *DiCine*, p. 10

1. BREVE HISTORIA DEL CINE

Al cinematógrafo se le considera, como una expresión de cultura, un vehículo ideológico, un factor de profundización y conocimiento lúcido del mundo que nos rodea

Simon Feldman⁵

En este primer apartado se dará un contexto histórico del cine. Principalmente, hablaremos de los directores que hicieron películas importantes para la cinematografía mundial, aunque básicamente este trabajo se centrará en la industria norteamericana por razones de precisión en el tema tratado. Esto con el fin de no perderse en un mar de conceptos, películas y acontecimientos que han bombardeado este primer siglo de la cinematografía.

Se tomarán en cuenta las películas consideradas "masivas", llamadas así por la gran cantidad de actores, extras, recursos económicos y cinematográficos que se utilizaron en ellas. Lo anterior será tomado como contexto histórico acerca de la formación de esta industria y es necesario para comprender el tema estudiado.

S.XIX

Simón Feldman⁶ señala que los inventos que hacen que una imagen estática cobre movimiento datan de 1825 y más que del teatro o de otras artes, fueron producto de la física. El fenómeno fue comprobado por los antiguos griegos quienes conocían los principios ópticos de la cámara obscura y su estudio de este aparato se esbozó en los siglos XVII y XVIII con Newton y el Caballero d' Arcy. Hubo, sin embargo, que esperar los trabajos de Peter Mark Roger, inglés de origen suizo, para entrar en el camino que lleva hasta el cine.

En 1830 John Herschel dio nacimiento al primer instrumento óptico que utilizó dibujos. Cinco años antes fue creado el *taumátropo* creado por Fitton y el doctor Paris; es un simple disco de cartón que lleva en su recto y en su verso dos dibujos que se superponen para nuestro ojo cuando se les hace girar rápidamente. También, en 1830, Farady construyó la rueda que lleva su nombre, el cual es un disco dentado que se observa en un espejo.

Los principios del cine, sin embargo, se remontan según Sadoul⁷ desde Plateau en la construcción de su *fenacquistiscopio*, que también es un

⁵ Feldman, Simon, *El director de cine*, p. 135

⁶ Feldman, Simon, *La realización cinematográfica*, 295 pp.

⁷ Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, p. 5

disco de cartón dentado que puede servir lo mismo para reconstruir el movimiento partiendo de una serie de dibujos fijos que para descomponerlo observando una serie de imágenes fijas. Lo cual es hablar, ya en 1833, de los principios mismos del cine.

La fotografía se inventó en 1835, pero la película cinematográfica no llegaría hasta 1888, cuando George Eastman⁸ (1854 - 1932) logró fabricar los carretes de películas de celuloide.

En 1888 Edison hizo entrar al cine en una etapa decisiva, al crear la película moderna de 35mm con cuatro pares de perforaciones por imagen; en 1887 Edison quiso perfeccionar el *fonógrafo* combinándolo con la fotografía animada. Dos años más tarde el ayudante de Edison, W.K.L. Dickson (1860 - 1935) comenzó a producir secuencias de imágenes usando los nuevos carretes de películas de Eastman. Después, Edison decidió lanzar al comercio en 1894 sus *quinetoscopios*, aparatos de anteojos, grandes cajas que contenían películas perforadas de 50 pies. Inmediatamente en todo el mundo decenas de inventores buscaron la manera de proyectar esos filmes.

El que logró hacer la primera proyección pública fue Louis Lumière, esto el 28 de diciembre de 1895, en el Gran Café en París, quien había emprendido sus trabajos desde la llegada de los *quinetoscopios* y fabricó su cinematógrafo que era, a la vez, cámara, proyector e impresora. Su perfección técnica y la novedad sensacional de los asuntos de sus filmes aseguraron su triunfo universal.

En EUA el éxito comercial que habían alcanzado los *quinetoscopios*, hicieron que Edison descuidara el perfeccionar este invento hasta que Felix Mesguich, operador del servicio de los Lumière, exhibió el sistema francés en un *music-hall* neoyorquino. Esta proyección tuvo un éxito que Edison no esperaba; con esto el cine demostraba que era un invento que se había convertido, de aquí en adelante, en una industria de masas.

Esto ocurría en 1896 pero cuando Edison regresó de una gira de 5 meses se encontró con que el *quinetoscopio* seguía siendo un negocio y aparecían en cambio por doquier salas de exhibición equipadas con aparatos de proyección de patente americana: *vitascopios*, *veriscopios* etc.

1900 - 1920

Sarpe⁹ dirige La colección de Historia de Cine y menciona que una nueva casa productora la American Biograph lanzaba desde Broadway el reto *monroísta* en un gran luminoso: "América para los americanos" haciéndose dueños no sólo Edison sino todo aquel país de una industria que si en parte había sido producto de su invención no lo fue del todo y no le dieron el crédito debido a la parte europea correspondiente. En un ambiente envenenado con intervención de las autoridades aduaneras y

⁸ Feldman, Simon, *La realización cinematográfica*, p.13

⁹ Sarpe, *Historia del cine*, p.10

confiscación de aparatos tuvo que renunciar el representante de los Lumière a su gira y marchó al Canadá.

Simon Feldman¹⁰ explica cómo la nueva industria americana del espectáculo nació asentada en tres principales empresas: la Edison Co., la Biograph y la Vitagraph, que, además de producir copias propias, explotaban copias ilegalmente de las producciones que llegaban de Europa.

A principios del siglo XX cuando las hostilidades entre España y EUA estallaron, esta guerra hispano - norteamericana hizo nacer un género, el de la propaganda política. Entre las producciones más famosas de la época figuró el de Edward H. Amet, en el cual la flota del almirante Cervera llevó la peor parte.

EUA empezó a extender la industria de la exhibición principalmente por medio de exportaciones de películas que se hacían en Francia e Inglaterra. Esta industria llegó a convertirse en EUA de un mero atractivo de feria a un espectáculo. Ahí se localizaron en 1909 el mayor número de espacios donde se proyectaban las cintas.

Uno de los pioneros del cine norteamericano fue Edwin S. Porter que se convirtió en director del estudio de Edison cuando éste empezó a plagiarse filmes. Este realizador que, según el investigador de cine Georges Sadoul, fue el único que produjo filmes de valor, uno de ellos *El Gran Asalto al Tren (The Great Train Robbery)* introdujo en el cine una nueva atmósfera: el *western*.

Otra aportación que hizo esta película al cine mundial fue la explotación comercial que podía tener esta naciente industria. En 1905, en Pittsburgh, empresarios de espectáculos alquilaron una tiendecilla en un barrio popular para exhibir *El Gran Asalto al Tren (Great Train Robbery)* la sala fue asediada enseguida por el público obrero, por lo que tuvo que dar representaciones permanentes de ocho horas, desde las ocho de la mañana hasta las doce de la noche. Cada sesión duraba media hora más o menos, aquellas exhibiciones dieron la señal de la "carrera tras los níqueles". *Níquel* es el nombre que se designa en EUA a la moneda de cinco centavos, el cual era el precio de entrada a las salas¹¹.

Después del éxito de Pittsburgh, las empresas se multiplicaron y posteriormente, se les llamó *nickel odeons*. Los uniprecistas del espectáculo habían adoptado una tarifa muy reducida pero no tardaron en hacer ganancias enormes sobre un pequeño capital invertido. Los beneficios semanales de una sala bastaban, en muchos casos, para financiar la apertura de un nuevo establecimiento. Ya para 1908, algunas cadenas de *nickel odeons* agrupaban un centenar de establecimientos. Sus propietarios: los Fox, los Laemmle, los Zukor, los Loew constituían ya una potencia¹².

¹⁰ Feldman, Simon, op.cit., p.14

¹¹ Sadoul, Georges, op.cit. p.50

¹² Ibid p.55.

Hablando en cifras los EUA que no contaban con diez salas a principios de 1905, poseían ya cerca de diez mil a finales de 1909. En aquella época, Francia no poseía más de trescientas salas y el resto del mundo más de dos o tres mil. En el dominio de la explotación la supremacía norteamericana era aplastante.

Sadoul¹³ explica que a principios de 1908 el operador Thomas Persons y el realizador francés Francis Boggs se instalaron en los suburbios de Los Angeles para rodar el *El Conde de Monte Cristo (Count of Monte Cristo)* con un prestidigitador sin trabajo. Para ello improvisaron un pequeño estudio en una oscura aldea bautizada por un vendedor de lotes "Hollywood", que significa bosques de acebos, aunque irónicamente esos árboles no puedan subsistir en California.

David Wark Griffith¹⁴ forma parte importante no sólo en el desarrollo de la industria cinematográfica, sino que se le reconoce como uno de los fundadores de la naciente Hollywood. Griffith descubre innumerables talentos entre ellos Mack Sennett, Mary Pickford, Thomas Ince, en suma la mayor parte de las personalidades más fuertes cuando Hollywood apenas comenzaba.

Griffith contribuyó a trasladar a las costas californianas el centro de gravedad del cine norteamericano, anteriormente repartido entre Nueva York y Chicago. Varias compañías cinematográficas se encaminaron hacia la formación de aquella empresa californiana. A final de cuentas la fundación de Hollywood fue obra de los independientes y no del Trust (este último perteneciente a Edison).

La guerra de 1914 marca la decadencia del cine europeo y el establecimiento de la supremacía norteamericana. Con *El Nacimiento de una Nación (The Birth of a Nation)* se da inicio a las producciones de grandes capitales que triunfan comercialmente en todo EUA; sin embargo con la segunda gran obra de Griffith *Intolerancia (Intolerance)* que tuvo un fracaso comercial comparado con la primer obra, bastante rotundo se empiezan a consolidar con base en estos trabajos y en los anteriores, varias casas productoras.

Griffith utilizó todos los recursos cinematográficos descubiertos hasta 1914 cuando realizó *El Nacimiento de una Nación (The Birth of a Nation)* aunque lo más representativo e importante de éste director es su trascendencia en cuanto al lenguaje, punto que se verá en el siguiente apartado.

Griffith según Feldman¹⁵ contribuyó a la cinematografía mundial al demostrar que el cine era un arte nuevo y original, con recursos y posibilidades inéditas, accesible a las grandes multitudes al mismo tiempo que trascendente.

¹³ Ibid p. 25

¹⁴ Feldman, Simon, op.cit. p. 45

¹⁵ Ibid

Los Veinte

En la década de los veinte se desarrollaron algunos de los movimientos de experimentación cinematográfica, que señalaban la reacción de los medios intelectuales ya ganados para el cine contra los centenares de películas que abordaban los melodramas y comedias que invadían todos los años las pantallas cinematográficas. Las excepciones de estos filmes eran obras que recogían de las artes los elementos que sus realizadores consideraban más aptos para las pantallas de cine nacen así movimientos como el surrealismo, el dadaísmo etc. que adquirieron un desenvolvimiento creativo dentro de la industria cinematográfica.

El Cine Sonoro

Feldman¹⁶ comenta que la introducción del sonido a finales de la década de los veinte significó una baja directa en la utilización de la imagen como potencia expresiva. Al facilitar el menor esfuerzo financiero y mental de "contar" con los diálogos en vez de "mostrar" con imágenes se limitaba la expresión y el desarrollo del cine que ya había convencido a las multitudes; la introducción de esta nueva tecnología representó en un principio un obstáculo a las posibilidades de expresión cinematográfica. Posteriormente se fueron aprovechando los recursos traídos por este nuevo elemento y se convirtió en un avance sustancial dentro de la historia del cine.

Hollywood encuentra en este sistema la oportunidad de llevar a la pantalla todo tipo de operetas y comedias musicales. Es la época en que los filmes son cien por ciento hablados o cantados en un deseo de explotar al máximo la novedad; no obstante la gran depresión de 1929 obligó al gobierno estadounidense a apoyar estas obras cantadas que incitaban al buen humor y, por consecuencia, resultaban rentables para dar esta propaganda y que la gente no resintiera tanto los efectos de esta crisis económica mundial.

Los grandes creadores del cine mudo como Chaplin y Eisenstein manifestaron su disconformidad, respecto al cine sonoro. Eisenstein y Pudovkin dieron a conocer el manifiesto que entre otras cosas señalaba:

"...solamente el uso contrapuntístico del sonido en relación con el montaje visual permitirá nuevas posibilidades de desarrollo y perfección en el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben dirigirse hacia una 'no-coincidencia' con las imágenes visuales. Solo este método producirá la sensación buscada que llegará con el tiempo a la creación de un nuevo contrapunto orquestal, de imagen - visión, y de imagen - sonido"¹⁷

¹⁶ Ibid

¹⁷ Ibid p 33

La importancia creciente de los diálogos llevó naturalmente a la utilización del escritor. Se empezó a dar mayor importancia a los guiones y a veces se caía en el error de ilustrar un libro, error porque el cine debe ser contado primordialmente con imágenes y complementado con diálogos.

1930

A fines de 1930 a un año de comenzada la crisis económica mundial, las cifras de desempleados en Alemania, con más de cuatro millones de ellos, alcanzaron un récord mundial tristemente asentado en la realidad. Gran parte de la población tuvo que llevar la carga de la crisis, y para algunos el suicidio se convirtió en la última salida.

Entretanto el cine sonoro celebraba triunfos con el público con producciones que - desde siempre - han gozado de gran favoritismo: comedias de equívocos, farsas pequeñoburguesas, conmovedores melodramas, romances agrídulces y las comedias musicales.

Dentro de este mundo de hadas, pocas películas se preocupan por mostrar las preocupaciones y miserias diarias del público, un ejemplo de estas películas lo constituye *Lohnbuchhalter Kremke*¹⁸ (1930) dirigida por Marie Harder, directora del servicio cinematográfico del Partido Social Demócrata Alemán. Se trata de uno de los pocos filmes que pudieron producirse hasta 1932 entorno al movimiento obrero alemán.

En el cine fantástico se encuentra el realizador de *Frankenstein*, James Whale, pionero de este género y el primero en llevar a la pantalla grande esta obra literaria de Mary Shelley.

Confirió al papel de monstruo una dimensión trágica que se impuso airoosamente contra la crudeza de la conducción argumental y de la concepción de los personajes.

Entre 1930 y 1932 se da uno de los fenómenos clásicos del cine de gánsters: *Caracortada (Scarface)* basada en la vida de Al Capone y tomando como referencia histórica la prohibición del alcohol en la ciudad de Chicago. Howard Hawks hace *Scarface* en estos años, película en donde se reproducen sucesos auténticos de la vida de Capone. Este director había basado libremente su historia en el ascenso y caída de un gánster¹⁹ Alphonso Capone (1895 - 1947).

Tiene importancia como uno de los primeros filmes violentos en donde Tony Camote (el protagonista) desata balas por todo Chicago en señal de poder sobre la ley y en donde la violencia se registra en cada acto

¹⁸ Faulstich, Werner, *Cien años de cine 1895 - 1944*, p. 45.

¹⁹ Gánster: Tipo de personaje caracterizado por su pertenencia a una banda especializada en negocios ilegales así como en protegerlos e impulsarlos mediante el uso de la violencia; en sentido estricto el gánster sería el jefe o el subjefe de una banda y se emplearía el término "pistoleros" para designar a los componentes de la misma que tuvieran a su cargo las misiones más brutales, Coma, Javier, *Diccionario del Cine Negro*, p. 88.

que comete. La ametralladora estrena ya la propiedad del sonido en el cine para hacer aun más atrayente este espectáculo.

1940

Durante la Segunda Guerra Mundial fueron menos las producciones basadas en roles ficticios y se dio un repunte en lo concerniente a las manifestaciones documentales, con películas que mostraban el conflicto, así como el enorme esfuerzo de la retaguardia.

La inmediata postguerra marcó el inicio de un movimiento importante: el neorrealismo italiano, *Roma ciudad abierta (Roma Città Aperta)* (1945) y luego *Paisá* (1946) de Rossellini; se basaban solamente en la realidad italiana, en las contingencias de la resistencia y se despojaban voluntariamente de todo elemento que se consideraba artificioso.

En esta misma década, señala García Tsao²⁰, aparece *El Ciudadano Kane (Citizen Kane)*, tal vez la película que más ha influido en el cine estadounidense y mundial; representó una escuela en lo que se refiere al uso del montaje principalmente, en los planos secuencia, y en los matices o énfasis en las escenas, en combinación con una banda sonora que los acentuaba. Todos estos elementos fueron en su época evidentemente nuevos y causaron una revolución en la cinematografía; marcaron el inicio de su uso en forma dramática, por lo que resulta un buen filme cuyas innovaciones tienen vigencia hasta nuestros días.

1950

Las características más significativas de la cinematografía, a partir de la Segunda Guerra, están centradas en la ruptura de esquemas previos. En esta década con el auge de la televisión el número de espectadores cinematográficos se redujo considerablemente; llevó al cierre de miles de salas, obligando a los productores a buscar nuevos elementos.

A partir de esos hechos, se dio en el cine el fenómeno llamado: "cine de autor"²¹ entre cuyos aportes destacan, la liberación en los sistemas de producción y realización como en "Nouvelle Vague" (La Nueva Ola Francesa)²²; mayor autenticidad y espontaneidad en el contacto con

²⁰ García Tsao, Leonardo, *¿Cómo acercarse al cine?*, p. 77

²¹ Feldman, Simon, op. cit. p. 47

²² Abriñcherados en la revista francesa *Cahiers du Cinéma* unos jóvenes apoyados por André Bazin, a principios de la década de los 50, escribieron reseñas cinematográficas en las que atacaban convencionalismos y se ponderaban las propuestas originales del cine concebido como arte. En 1954, esas discusiones condujeron al manifiesto que dio origen al grupo de la Nueva Ola: *Una cierta tendencia del cine francés*, escrito por Francois Truffaut, en el que se describía la *polluca de autor*, en donde una película es producto de la creatividad de una sola persona: el director. Los relatos de las películas no obedecían a un orden lineal sino fragmentario, a menudo desconcertante, que socorrió de las divagaciones de ideas o de la ambigüedad, siempre en tonos reflexivos e intimistas. Entre los seguidores de esta nueva ola están Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer, Roger Vadim, Alan Resnais, entre otros. Lara, Hugo, *La libertad conquistada al cine*, *Cinegrafía* No. 37, p. 34

intérpretes, personajes y medio ambiente como en el "Free Cinema" (Cine libre)²³ y en el "Cinema verité" (Cine verdad) más profunda y personal indagación expresiva de los conflictos del hombre actual.

Todo esto no ha alterado, sin embargo, las características esenciales del "sistema". La distribución y exhibición de las películas están condicionadas inevitablemente por los límites de la producción internacional, imponiendo en la práctica qué puede y qué no puede ser visto por el público.

Este breve contexto de historia mundial del cine, desde los inicios hasta mitad de éste siglo, muestra una referencia del origen de esta industria, que desde siempre ha sido un espectáculo que ha atraído a las masas desde el comienzo de su historia.

Toda esta industria en umbrales del siglo XXI nació también como parte de una ilusión de unos cuantos físicos y fotógrafos, empeñados en hacer que las imágenes se movieran y cobraran vida ante los ojos de todo el mundo. Todo esto a finales de los noventa resulta completamente normal, pero hay que tomar en cuenta que existió una larga carrera para poder alcanzar aquella meta que parecía tan lejana. Posteriormente el cine actual formará parte de la historia del cine que servirá a futuras producciones que muy probablemente vean a este siglo como algo obsoleto pero que sin él no podrían existir.

Por tanto, es absolutamente necesario valorar la historia como tal para así poder comprender el cine actual que aparentemente no tiene nada que ver con el cine de principios de siglo pero que le dio las bases, las teorías y los instrumentos necesarios para su formación y su concepción como la industria que conocemos actualmente.

1.1 ¿Cómo se convirtió el cine en un lenguaje?

El cine para considerarlo un medio de expresión hay que dotarlo forzosamente de un lenguaje, el cual los lingüistas no aceptan, ellos afirman que no es un lenguaje que se pueda palpar, como el de una obra literaria o una obra teatral. Dicen que cuando un director expresa sus ideas con imágenes, el espectador no siempre recibe este mensaje, tal y como lo concibió su realizador.

El cine, esta industria concebida primero como "teatro enlatado"²⁴ en donde simplemente se registraba en la vista de la cámara tal o cual obra teatral o simplemente la vida pasaba frente a los lentes cinematográficos, poco a poco se fue convirtiendo en un lenguaje; es decir, el medio de llevar un relato y de plasmar en celuloide ideas. Los nombres de Eisenstein y

²³ Paralelamente a la *Nueva Ola Francesa* en Inglaterra fue fundado el movimiento *Free cinema*, que buscaba recuperar la libertad y la identidad del cine británico. En este movimiento se aportó la iniciativa para reivindicación de un cine realista y social. El efecto del *Free cinema* provocó una bonanza en el cine inglés. De aquí surgieron directores como Karel Reisz, Lindsay Anderson, Tony Richardson y John Schlesinger, entre otros. Lara, Hugo, op. cit. p. 34

²⁴ López-Vallejo, María Luisa, *Apuntes de la clase de sociología del cine universal*, 1997

Griffith son los principales pilares en esta evolución que se dio mediante el descubrimiento progresivo de procedimientos filmicos de expresión cada vez más elaborados y, sobre todo, mediante el perfeccionamiento del más específico de ellos, el montaje.

Recurriendo a la antropóloga Aurea Aguilar quien define de manera simple, medio de expresión:

"Un medio de expresión cualquiera que éste sea su objetivo principal, es que su obra trascienda, que llegue a un público receptor, que logre comunicar la temática o idea que desea transmitir, con este propósito crea sus signos para significar, éstos se convierten en códigos, como las frases de movimiento en la danza, los motivos y frases melódicas en la música, las líneas, formas y colores en la plástica, la acción en el cine, etc. Con estas frases articuladas y organizadas se estructuran los lenguajes de cada una de las manifestaciones artísticas. Estas son las expresiones del ser humano en las que imprime su poder creativo y su sensibilidad. En cualquier producción artística el autor refleja las particulares formas de vida de la sociedad y la época." ²⁵

Desde el principio del cine los teóricos y sus realizadores se han esforzado por darle un sentido a este lenguaje que defienden y admiran. J. Aumont²⁶ y otros autores franceses explican el origen del lenguaje. Para los estetas franceses en especial, se trataba de oponer el cine al lenguaje verbal y definirlo como un nuevo medio de expresión. Estos teóricos franceses en un primer esfuerzo por dotar al cine de cierto lenguaje, distinto al verbal, al fotográfico y al musical, se apoyaron en el centro del manifiesto de Abel Gance "la música de la luz":

"...Habías que callar durante bastante tiempo para olvidar las antiguas palabras gastadas, envejecidas entre las que incluso las más hermosas han perdido su imagen y dejando entrar en uno mismo el flujo enorme de las fuerzas y conocimientos modernos encontrar el nuevo lenguaje. El cine ha nacido de esta necesidad. (...) Como en la tragedia formal del siglo XVIII, será preciso asignar al filme del porvenir unas reglas estrictas, una gramática internacional. Tan sólo encerrados en un corsé de dificultades técnicas pueden estallar los genios"

El carácter esencial de este nuevo lenguaje es su universalidad, el cual permite evitar el obstáculo de la diversidad de lenguas. El nacimiento de un lenguaje se puede considerar a partir de que el autor pretende dar un significado a su obra, a partir de que el autor quiere dar un sentido y quiere relatar algo, por eso los filmes de Lumière, según Jean Mitry²⁷

²⁵ Aguilar, Aurea, et.al., Expresión y apreciación artística, p.10.

²⁶ J. Aumont, et. al. Estética del cine, p.160

²⁷ Mitry, Jean, La semiología en tela de juicio p.5

no pueden ser considerados como el surgimiento de un lenguaje, ya que simplemente se captaba lo que pasaba en el momento con el mero fin de darle un sentido espectacular.

Este mismo autor considera que a partir del prestidigitador Georges Méliés se concibe al cine como un espectáculo, ya que es el primero en introducir la noción de la puesta en escena y empieza a RELATAR, por medio de las imágenes, una historia distinta a la del teatro, distinta a la de las obras literarias.

Mitry también menciona que el nacimiento del cine como medio de expresión se da cuando se destruye un espacio circunscrito, en la introducción de los planos y al sustituir el escenario del teatro por el "campo", el espacio que estará limitado por la pantalla. Posteriormente, lo que vino a consolidar el lenguaje que se empezaba a construir fue lo que se llama propiamente montaje lo cual es definido por García Tsao²⁸ como un proceso de construcción y de trabajo con el material filmado para crear nuevos significados. A grandes rasgos, la teoría del montaje de Eisenstein se refiere al proceso dialéctico por el cual la unión de dos tomas diferentes crea un nuevo significado.

Se da una concepción de un lenguaje, ya que se quiere decir algo más que solamente expresar la realidad misma del teatro o de la llegada de un ferrocarril o de la familia Lumière. Para entender la esencia misma del lenguaje cinematográfico, se tiene que recurrir a los clásicos para entender las teorías que actualmente nos rigen en este principal concepto del montaje. Eisenstein como principal eje en el montaje, concibe al cine como instrumento de lectura de la realidad:

"el cine no tiene la obligación de reproducir la realidad sin intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella (exponiendo un discurso ideológico)"²⁹

Otro punto en la concepción del lenguaje cinematográfico es la importancia que tuvo el cine mudo en donde el reino de las imágenes silentes dominaba y, según aquellos primeros realizadores, se daba el lenguaje en toda su pureza. Dice J. Aumont³⁰ que el cine es - ante todo - un arte de la imagen y todo lo que no está en ella (palabras, escritura, ruidos, música) debe aceptar su función secundaria.

Según los franceses mencionados los filmes mudos son los que mejor expresan el lenguaje cinematográfico, porque son los que prescinden totalmente de la lengua, por tanto de los rótulos, como por ejemplo, *El Último de los Hombres (Der Letzte Mann)* de F.W. Murnau. La aparición del cine sonoro hizo estremecer los cimientos de ésta soberanía de la imagen.

En el plano estético los rótulos que incluían los textos principales del filme, fueron considerados por mucho tiempo como elementos intrusos

²⁸ García Tsao, Leonardo, op.cit., p.25.

²⁹ Mitry, Jean, op. cit p. 6

³⁰ Aumont, J. *Estética del cine*, p.163

que era preciso domesticar, tanto por los cineastas Charles Chaplin, S.M. Eisenstein entre otros, como por los críticos.

El esteta húngaro Béla Balázs fue el primero que abordó el estudio del lenguaje cinematográfico, en su ensayo Der Sichtbare Mensch (El Hombre Visible) publicado en 1924. Béla Balázs parte de la pregunta: ¿cómo y cuándo la cinematografía se convirtió en un arte particular, empleando elementos esencialmente diferentes de los del teatro y hablando otro lenguaje formal distinto al de aquél? Y responde enunciando cuatro principios que caracterizan el lenguaje cinematográfico:

- "En el cine, hay una distancia variable entre el espectador y la escena representada, de ahí una dimensión variable de la escena que tiene lugar en el cuadro y la composición de la imagen;
- La imagen total de la escena se subdivide en una serie de planos de detalle (principio de planificación);
- Hay variación del encuadre (ángulo, toma, perspectiva) de los planos de detalle dentro de una misma escena;
- Finalmente, la operación del montaje asegura la inserción de los planos de detalle en una serie ordenada en la que no sólo se suceden escenas enteras, sino también tomas de los detalles más pequeños de una misma escena. La escena en su conjunto parece yuxtaponerse en el tiempo a los elementos de un mosaico temporal"³¹

Con las afirmaciones de este crítico húngaro se confirma lo que se dijo anteriormente, que el lenguaje cinematográfico surge cuando la cámara cobra movimiento y deja de estar estática. Cuando menciona que se dan ángulos, perspectivas, encuadres etc., es cuando el lente cinematográfico cobra vida y empieza a decir las cosas por medio de las imágenes y no como un "teatro enlatado" en donde lo único que se movían eran los personajes. A partir de que se empieza a dar un enfoque y todos los movimientos de la cámara, pero sobre todo la acción del montaje, empieza a surgir un nuevo lenguaje, el del cine.

Los teóricos y cineastas soviéticos reunidos en torno del VGIK (primera escuela de cine dirigida por Lev Koulechov) sistematizaron la función del montaje descrita así por Pudovkin:

"Por el enlace de fragmentos separados el realizador construye un espacio filmico ideal, totalmente de su creación. Une y suelda los elementos separados que ha filmado en diferentes puntos del espacio real, de forma que crea un espacio filmico"³²

Ahora se tienen los elementos necesarios para hacer una definición concreta acerca del lenguaje cinematográfico, tomando en cuenta las definiciones de teóricos del cine, y finalmente llegar a una conclusión propia que se explica al terminar los conceptos siguientes:

³¹ Aumont, J., Estética del cine, p.81.

³² Ibid. p. 165

- J. Aumont: El carácter esencial del lenguaje del cine es su universalidad la cual permite evitar el obstáculo de la diversidad de lenguas nacionales; no necesita traducción se comprende por todos y permite encontrar una especie de estado natural del lenguaje, anterior a lo arbitrario de las lenguas.

- S.M. Eisenstein: El cine es el único arte, concreto y dinámico a la vez, capaz de dar origen a pensamientos concatenados (encadenados).

- Simon Feldman: La cinematografía es un lenguaje apto para expresar legítimamente un amplísimo registro de necesidades y objetivos, desde el más complejo hasta el más trivial. El cine no sólo es un medio para expresar determinadas ideas, sino también integrante de esas ideas.

- Marcel Martin: El cine es un lenguaje gracias a que tiene una escritura propia, que se encarna en cada realizador, con la apariencia de un estilo.

- Jean Mitry: El lenguaje del cine es susceptible de expresar ideas y sentimientos, cuyo sentido depende en parte del montaje, de la naturaleza de los planos, y de sus relaciones con las cosas representadas.

- Miguel Pereyra: El lenguaje cinematográfico lo es cuando es algo que trasciende de su esencia gráfica, cuando equivale a frases cargadas de sentido, cuando nos da la medida para apreciar o comprender las escenas siguientes. El lenguaje si es bueno tiene que cautivar al espectador en la historia o en el drama y dejar de lado nimiedades como el decorado y los protagonistas.

Podemos llegar a la conclusión que el lenguaje cinematográfico, es un medio específico para transmitir determinadas ideas o pensamientos y cuyas cualidades radican, principalmente, en su universalidad, aunque con la aparición del cine sonoro esta cualidad fue discutida. En realidad el lenguaje del cine se compone fundamentalmente de imágenes por lo que su originalidad como lengua no se centra en los subtítulos, ni en los rótulos y, ahora mucho menos en los diálogos. La imagen y su encadenamiento continuo, es decir, el montaje aseguran su vigencia hasta nuestros días.

1.2. El desarrollo del lenguaje cinematográfico

En principio, hay que diferenciar entre el desarrollo de la fotografía y el del cine, ya que si nos remontamos a los inicios de la fotografía, explicaríamos el desarrollo de la imagen, pero no de la cinematografía como tal, por eso tomaremos en cuenta el desarrollo del lenguaje cinematográfico a partir de la creación del cinematógrafo a finales del siglo pasado. Donde se consolida formalmente la cinematografía, se separa inicialmente de la fotografía y empieza su discusión con el arte teatral, discusión que llevará a la consolidación del lenguaje a principios de éste siglo.

Las primeras películas consistían en pequeños rollos de un minuto de duración que se limitaban a la toma ininterrumpida de la realidad en movimiento; en ese momento, el lenguaje del cine se daba exclusivamente por el movimiento de sus personajes o de los objetos que aparecían en pantalla. El espectador se conformaba suficientemente con el movimiento de los protagonistas. En esta parte del desarrollo cinematográfico, los aportes fueron mínimos ya que se limitaban solamente a tomas pero aún a sí sirvió de inicio para el desarrollo del lenguaje mismo.

De la realidad³³ (realidad ya que según los cineastas soviéticos como Pudovkin y Eisenstein, la realidad nunca es la misma cuando se toma cinematográficamente, ya que desde que se toma una cámara y se toma la "realidad" ésta se fragmenta en un cuadro de 35mm, por tanto la realidad ya no es idéntica a la realidad misma) pasamos al género de la ficción. Georges Méliés inició este género, él empezó a copiar las mismas bandas de los Lumière, pero pronto desarrolló breves historias de carácter fantástico, siguiendo el esquema de su espectáculo de variedades. Poco a poco, descubrió o inventó numerosos trucos - específicamente cinematográficos - que aplicó inmediatamente en sus pequeñas historias.

Méliés relata como obtuvo su primer truco cinematográfico:

"...una interrupción del aparato con el que trabaja al principio (aparato rudimentario, en el que la película se rompía o se enganchaba con frecuencia negándose a avanzar) produjo un efecto inesperado un día en que filmaba prosaicamente la Plaza de la Opera. Fue necesario desenganchar la película y ponerla nuevamente en marcha. Durante ese minuto, los transeúntes, omnibus, coches se movieron de lugar, desde luego. Proyectando la banda, pegada en el punto donde se había producido el corte, vi que un ómnibus se transformaba súbitamente en un coche fúnebre, las mujeres en hombres y viceversa. El truco de sustitución, llamado también truco por detención, había sido hallado y, dos días después, ejecutaba yo las primeras metamorfosis de hombre en mujeres, y las primeras desapariciones súbitas, que tuvieron, en su comienzo, tan grande éxito."³⁴

Con este pequeño accidente para el realizador Méliés se dio un gran aporte al lenguaje cinematográfico en sí, ya que el aparentar en la pantalla una cosa, como cuestión meramente de magia, sirvió de base para dar paso a un género nuevo: el de ficción. Este decía otra cosa diferente de la realidad; se hacía magia en el cine, se daba un aporte más a este nuevo lenguaje.

Es curioso anotar que ya entonces, con películas al nivel del entretenimiento más simple, cada país imprimía en esa producción incipiente las características nacionales que se conservarían hasta hoy. En EUA la producción se orientó inmediatamente hacia el género de

³³ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, p. 38

³⁴ J. Aumont, *Estética del cine*, p. 165

aventuras. La historia reciente de ese país ofrecía material de hechos y leyendas en la conquista de nuevos territorios, y el lejano oeste. El *far west* se convirtió de inmediato en fuente inagotable para el público de los EUA, al principio, y luego en todo el mundo.

El lenguaje cinematográfico tiene sus principales aportes en los que se refiere al avance mismo de las tomas y los planos, cómo fueron evolucionando y como es que se fueron descubriendo. Señalan los historiadores que algunos de los primeros aportes deben atribuirse a la llamada "Escuela de Brighton"²⁵, en Inglaterra. En dicha ciudad existía un grupo de operadores en cuyos filmes se muestran algunos de los planos funcionales más antiguos de la historia del cine.

Si bien algunos operadores ya habían filmado a veces algunos detalles, los trabajos de Brighton muestran una aproximación al sujeto con fines de progresión narrativa - es decir para hacer más clara la anécdota, puntualizando un detalle de la acción - G.A. Smith, tuvo la idea de alternar los planos generales y los primeros planos en una misma escena en películas como *La Lupa de la Abuela* y *Lo que ve un Telescopio*, presentando un esbozo de guión y montaje. En 1901, Smith muestra en *El Pequeño Doctor*, luego de un plano general, un primer plano de la cabeza de un gato bebiendo leche.

Con estos pequeños aportes se empieza a definir lo que son los planos generales y los *close ups* en donde se dan puntuaciones a hechos dramáticos o significativos, y en donde estos primeros realizadores hacen aportes para tratar de decir mejor y más claramente sus ideas.

También en Brighton, Collins es uno de los iniciadores del género cómico de las persecuciones. Su filme *Matrimonio en Auto*, muestra la fuga de una pareja y la persecución del padre de la novia. Utiliza allí no solamente el *travelling*, sino - también - la panorámica y el campo y contracampo, mostrando alternadamente uno y otro coche.

A partir de éste momento, las producciones fueron acrecentándose en número de gente y de presupuesto. Empezaron a surgir las grandes producciones, sobre todo en Francia antes de que estallara la Primera Guerra Mundial (1914); después se fueron extendiendo sobre todo en los países desarrollados. Los elementos que se fueron integrando al lenguaje cinematográfico fueron cortes de cámara, planos etc., que los realizadores de alguna manera descubrieron o inventaron para dar otro contexto, otra forma de ver el cine, de decir las cosas.

Uno de los primeros realizadores norteamericanos fue Edwin S. Porter, de la Compañía de Edison, aplica con gran ingenio principios narrativos cinematográficos, en relatos paralelos, contruidos por contraste, o bien en forma lineal. Esto se refleja en su primera obra *El Gran Asalto al Tren (The Great Train Robbery)*.

Ya se han señalado algunos de los aportes que hicieron los principales cineastas de principios de siglo, como Eisenstein, pero no

²⁵ Feldman, Simón, *La realización cinematográfica*, p. 28.

puede pasar desapercibido la importancia en el curso del lenguaje de D.W. Griffith. Sus aportes principales son reconocidos por los críticos sobre todo en el campo de este lenguaje.

Simón Feldman³⁶ reseña que Griffith revoluciona, en 1914, el arte, la técnica y la industria cinematográfica con su película *El Nacimiento de una Nación* (*The Birth of a Nation*). Su argumento se centra básicamente en la Guerra de Secesión de los EUA; su proyección provoca desórdenes en algunas ciudades norteamericanas. Por primera vez, se ponían en movimiento y se aportaban a la pantalla tantos elementos técnicos, artísticos o industriales.

Con una duración de casi tres horas, una producción de 100,000 dólares, bastaba para que el film rebasara los límites de producción comunes en esa época. En un momento donde las películas llegaban a durar máximo 20 minutos y las producciones eran menos ostentosas.

Uno de los principales elementos que se ven en esta película, es que el director empieza a mover la cámara y toma conciencia de sus múltiples posibilidades expresivas, es decir, de su dinámica movilidad.

"La filmación podía convertirse en subjetiva, reemplazando al ojo humano y recorriendo con su mirada mecánica un paisaje para descubrir un ejército despuntando en el horizonte. Mostraría sucesivamente los rostros de una multitud; montaría a caballo; participaría en la huida del villano que rapta a la heroína, llevaría la atención del espectador a una mirada, un gesto, un detalle, puntualizaría con inteligencia por medio del fundido en iris; llegaría a una máxima sobriedad y naturalidad en el trabajo de sus intérpretes"³⁷

El desplazamiento de la cámara, que empezó a tomar el lugar del ojo humano para descubrir cada elemento que era indispensable para narrar la historia, es precisamente el aporte más grande de este realizador, como el mismo Feldman dice en el párrafo anterior. Cada detalle, cada fundido, para puntualizar un momento determinado y - a veces - dramático en la historia, fueron elementos que si bien se descubrieron o se inventaron dieron un avance significativo al lenguaje del cine.

Como se dijo fue una de las producciones más grandes y el inicio de este tipo de trabajos. Con las ganancias obtenidas, Griffith hizo su siguiente película *Intolerancia* (*Intolerance*), de un costo muy superior pero que constituyó un fracaso comercial y arruinó al mismo Griffith.

La historia se desarrolla en torno al tema propuesto por el título. En una misma sinfonía de imágenes cuatro dramas que transcurrían en distintos lugares y épocas. La imagen de la actriz Lillian Gish, meciendo una cuna, era el nexo entre los distintos episodios. Decía Griffith:

"Mis cuatro historias se alternarán. Al principio, sus oleadas, separadas serán lentas y calmas; pero poco a poco se acercarán entre sí y se agrandarán

³⁶ Feldman, Simon, op cit., p.34

³⁷ Ibid, p. 35.

cada vez más rápidamente hasta el desenlace en que se mezclarán en un sólo y mismo torrente de violenta emoción"³⁸

En esta película lo importante fue el uso dinámico del montaje, fragmentó la cabalgata de los salvadores y el terror de los perseguidos, dando a cada fragmento una duración inversa al deseo íntimo del espectador. El efecto de las tomas montadas se hacía superior a la simple suma de las partes. Descubrió que así como la palabra dirige la acción en el teatro, el ritmo es esencial en el cine.

Para entonces, el guión comienza a tener importancia definida, más allá de las necesidades técnicas, por el desarrollo de las estructuras narrativas que imponen un claro y detallado planteamiento inicial.

Hemos visto en este director que se aportaron por lo menos cuatro elementos claramente visibles: el montaje, el ritmo, la dirección y el guión, los cuales fueron madurando con el transcurrir del tiempo, pero que desde esta época se marcó su importancia. El montaje, como parte principal para no dar un seguimiento lineal a la historia y romper con el sentido real del tiempo; el ritmo, como parte de este mismo montaje que lleva al espectador a la velocidad que el director quiera. La dirección, que se refleja en el desempeño actoral visto en pantalla, pero - sobre todo - en la credibilidad que cada personaje desarrolle en el espectador y el guión como parte inicial de todo este proceso y que dota de un sentido profesional al filme.

Dentro del desarrollo de este lenguaje, el aporte más elemental que ha dado es el montaje, el cual ha permitido contar las historias de acuerdo a un sentido muy particular que cada director le da a su obra. El iniciador de este elemento de la cinematografía fue S.M. Eisenstein³⁹.

El principio de Pudovkin - según el cual el montaje sirve para llegar a una idea a través de sus distintos elementos separados - es contrapuesto por Eisenstein por el principio de un montaje dinámico, a través del cual una idea no expresada se manifiesta como resultante de la colisión de dos o más elementos independientes unos de otros.

En sus obras más representativas no sólo para él mismo sino para la historia del cine *El Acorazado Potiomkin (Potiomkin)* e *Ivan el Terrible (Ivan Groznyj)* se ve el uso que le dio al montaje. En *El Acorazado Potiomkin (Potiomkin)*, la escena de la matanza en las escalinatas, es un trabajo de montaje, que no tenía otro apoyo teórico, ni práctico más que el de él mismo, por lo que resulta una obra maestra, precisamente por el trabajo de montaje realizado. Cuando se juntan escenas que tienen un sentido distinto cada una, ya que constituyen una unidad por sí solas y al juntarlas en el proceso llamado montaje se les dota de un sentido nuevo. principalmente esto fue el logro realizado por el director soviético.

Una parte del lenguaje cinematográfico también lo constituye el guión. A pesar de la crisis que trajo como consecuencia la introducción del

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibid. p.40

cine sonoro, se dio una evolución del guión. Aunque al principio el sonido era una molestia, ya que se captaba todo y se disimulaba ese ruido de forma muy rudimentaria, después se aprovechó el nuevo elemento como una forma de dar énfasis a las imágenes.

"La introducción de los diálogos como parte integrante de la construcción cinematográfica corriente, trajo una inmediata modificación en la redacción del guión y consecuentemente en las personas necesarias para redactarlo: la importancia creciente de los diálogos llevó naturalmente a la utilización del escritor"⁴⁰

1.3 Principales elementos del cine: montaje, guión, tiempo y dirección

Aquí se definirán los elementos necesarios para integrar el lenguaje cinematográfico, es importante definirlos para una mayor comprensión teórica en los siguientes apartados en donde se hará referencia a ellos como parte fundamental de los cimientos del cine contemporáneo.

Montaje

Definiciones

a) Miguel Barbachano⁴¹: Es el principio que regula la organización de elementos filmicos visuales (negativo imagen, positivo regulado) y sonoros (voz, música, efectos y ruidos).

b) Marcel Martín: Es la organización de planos, tomas o shots de un filme en determinadas condiciones de orden y de duración⁴².

c) Otras definiciones de montaje:

1. - Se entiende por montaje el resultado de una visión discontinua y preferencial de la realidad.

2. - Montar es ensamblar orgánicamente elementos unitarios visuales y sonoros para conseguir un discurso filmico que trascienda la suma de las partes y logre una visión del conjunto de la realidad.

3. - Montar es combinar los elementos narrativos imagen y audio unitarios del registro cinematográfico y las características de la mirada (cámara) entre sí con los elementos propios de la edición y superar el tiempo y el desarrollo discontinuo.

4. - Montar es además superar la limitación del ángulo visual y si la analogía cabe, superar la limitación del ángulo perceptivo emocional y del ángulo aprensivo intelectual.

⁴⁰ Ibid p. 41 y 42

⁴¹ Barbachano, Miguel, Apuntes de la clase de Técnicas de Información por Cine, 1997

⁴² Marcel, Martín, El lenguaje del cine, p. 144.

5. - Montaje es tendencia a la oblicuidad y a la descripción esférica del espacio.

6. - Es el arte de expresar y significar asociando los planos de manera que esta asociación ponga en funcionamiento una idea o un sentimiento. De esto resulta la sintaxis de una historia.

d) Maestros soviéticos

Dziga Vertov: Crea el Quino Glass o "Cine Ojo", y realiza el montaje de ideas. Plantea la siguiente teoría cinematográfica: El ojo de la cámara es un ojo mecánico que debe recoger la realidad sin ningún artificio para organizar estos materiales. Es lo que se conoce como el montaje de ideas.

Kulechov: Demostró de una manera experimental que el filme se construye en el espíritu del espectador a partir de la organización formal de las imágenes.

Pudovkin: Descubre la voz y de los ruidos. Otra forma de conseguir este ritmo es a través de la música y del corte, porque cuenta de una manera ordenada y con la velocidad adecuada.

e) Ideología del montaje

1. André Bazin: Fundador del taller "CINEMA".

La teoría de Bazin en cine - transparencia se funda sobre la desvalorización del montaje como tal y la sumisión estricta de sus efectos o funciones a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo, considerada como el objetivo esencial del cine, ya que la cinematografía trata de representar la realidad tal cual es. El cine - transparencia se basa en 2 tesis.

1ª En la realidad ningún acontecimiento está dotado de un sentido determinado priori, la realidad es ambigua....

2ª El cine tiene una vocación ontológica de reproducir lo real representando al máximo su característica esencial. Esta exigencia se traduce en la necesidad de que la cinematografía reproduzca el mundo real en su continuidad física y de acontecimientos.

- Primer eje: Montaje prohibido cada vez que la situación real sea impredecible.

- Segundo eje: En muchos casos el montaje no tiene que estar estrictamente prohibido la situación se podrá representar por medio de una sucesión de planos discontinuos, pero a condición de que estén lo más enmascarados posibles.

- Tercer eje: Rechazar el montaje fuera de "Raccord"⁴³ para darle valor absoluto a la profundidad de campo y al plano secuencia (que la acción transcurra sin cortes).

Resumen: Lo que le interesa a Bazin es tan sólo la reproducción fiel y objetiva de la realidad que tiene todo el sentido en sí misma, mientras que Eisenstein considera al cine como un discurso articulado que se sostiene por una referencia figurativa a la realidad.

Con el advenimiento del montaje, Jean Mitry⁴⁴ llega a la concepción de tres principales aportes que dio este elemento a la cinematografía y que en sí constituye la base principal del cine:

- Con el montaje se coloca al espectador entre los personajes, en el espacio del drama.
- Se impuso un ritmo propio de cada película; además al jugar con los tiempos y espacios relacionados entre sí permitía toda clase de elipsis y reducciones.
- Se sugiere una idea, haciendo referencia a la terminología lingüística: "significado connotado" o connotación (significado o comprensión), designándose el sentido de las cosas mostradas: sentido denotado.

2. S. M. Eisenstein: Primera tendencia, es aquella para quienes el montaje como técnica de producción de sentido se considera el elemento dinámico del cine. "Montaje Soberano y Montaje Rey" A partir de esto, se crea la cine - dialéctica, elemento fundamental del arte mudo.

Cine - dialéctica: La realidad no tiene sentido por sí misma nosotros se la otorgamos. Según Eisenstein así el film será considerado como discurso articulado dividido en dos ejes:

Primer eje: El fragmento (plano, toma o shot), unidad filmica polisémica cargada de sentidos, encuadres, angulaciones, luz, actuaciones; es el elemento fundamental de la cadena cinematográfica del filme que se vincula con otros fragmentos que lo rodean.

Segundo eje: El montaje no es una idea compuesta de fragmentos colocados uno detrás de otros, sino una idea que nace del enfrentamiento, conflicto o choque entre fragmentos diferentes en permanente conflicto.

Guión cinematográfico⁴⁵

El guión empezó a tomar importancia a partir de que las películas duraban más de veinte minutos, es decir, a nivel mundial desde el realizador estadounidense D.W Griffith. Él - como ya se mencionó - tomó todos los elementos narrativos, técnicos y económicos a su alcance entre los que se encuentra el guión cinematográfico, que se considera el inicio de

⁴³ Raccord significa enlace, cuya existencia concreta se deduce de la experiencia de montadores del "cine clásico", Aumont, J. Et. al. Estética del Cine, p. 77

⁴⁴ Mitry, Jean, op.cit p 7

⁴⁵ Barbachano Miguel, op.cit. 1997

todo filme. La importancia de éste instrumento es sobre todo el orden que implica tener en esta estructura y es indispensable para el comienzo de cualquier obra de importancia y profesionalismo.

1. - Escribir un guión cinematográfico conlleva a la necesidad absoluta de investigar y de recopilar información.

2. - Se calcula a razón de una página - guión por minuto, tiempo efectivo de proyección en pantalla.

3. - Se entiende por estructura dramática el ordenamiento, incidentes, episodios o hechos que conducen a una solución postrera, el final del discurso cinematográfico.

4. -El conflicto en un guión cinematográfico, es la lucha contra los obstáculos que se oponen a la realización de los deseos de los protagonistas.

5. -El tema son las acciones que suceden a los personajes. La acción es lo que sucede, los personajes a quién sucede.

6. -En un guión deben plantearse siempre dos clases de acciones, la física y la psicológica.

Los siguientes tres puntos se consideran esenciales para la concepción del tema estudiado (Quentin Tarantino), ya que tratan la función principal del guión así como la creación de los personajes en el mismo:

7. -La función del diálogo en un guión cinematográfico es comunicar información, hacer que el relato avance hacia su conclusión; se deben definir las características psicológicas de los personajes. La palabra en el cine debe ser breve, concisa y natural.

8. -Para convertir a los personajes cinematográficos en seres reales al escribir un guión, se divide su vida en tres componentes básicos: profesional, personal e íntimo.

9. -Para redondear la caracterización del personaje cinematográfico, es necesario plantear: inclinaciones políticas, religiosas y filosóficas así como actitudes gestuales y corporales.

Sinopsis: Es un breve escrito, entre 1 y 5 cuartillas, donde se especifica: ¿cuál es la acción?, ¿quiénes son los personajes principales? ¿dónde ocurre?, ¿cuándo? y ¿en cuánto tiempo? Es el punto de partida para iniciar el proceso formal de escritura de un guión, lo que contiene la idea que generará la historia.

Escaleta: Es la columna vertebral del guión, en nuestros días se utiliza el *story board* como apoyo a la escaleta a través de dibujos o fotografías. Es la radiografía del guión cinematográfico.

Argumento: Texto literario en donde se desarrolla lo contenido en la sinopsis de una manera ordenada y secuencial.

Definición de Guión Cinematográfico: Según Miguel Barbachano es un estudio sistemático y ordenado, que se encarga de prever la futura obra cinematográfica en todos sus detalles. Es una previsión que prácticamente se concreta en un texto que contiene la descripción toma

por toma de las acciones, diálogos, indicaciones de ruidos y música así como la solución de todos los problemas técnicos y artísticos que se presenten durante la realización del film.

Tiempo⁴⁶

El tiempo cinematográfico es la forma en que el director de cine va adentrando al espectador en su historia y la manera en que lo lleva a través de ella. Los elementos, formas y significados acerca del tiempo que han sido utilizados en la cinematografía, serán explicados en el presente apartado, con base en los conceptos de Marcel Martin.

Elipsis de Tiempo. Instrumento que sirve básicamente para resumir la propia historia dentro de un filme, acortar hechos y acontecimientos que - según el criterio de cada director - no es necesario filmar. Marcel Martin pone varios ejemplos a lo largo de la historia del cine, donde se ve la necesidad de crear estas elipsis y darle importancia a lo que se quiere, sin entrar en detalles que no son necesarios de explicar para conveniencia misma de la historia realizada.

"En una película danesa de 1911, una trapecista celosa causa la muerte de su compañero infiel al no tomarlo durante un salto, pero el drama se ve solamente el trapecio que se balanceo solo *Los cuatro diablos* (*Den Kvindelige daemon*); en un prisionero se perfilan las sombras de los barrotes de su celda *El Vagabundo* (*The Tramp*, 1915); de una escena de pena capital se ven solo las reacciones de los rostros de los testigos."⁴⁷

En *Scarface* (Howard Haws), la famosa matanza de San Valentín entre dos bandas rivales de pistoleros, sólo se presenta mediante las siluetas de los asesinos y de las víctimas en una pared.

En *El Padrino III* (*The Godfather III*) de Francis Ford Coppola, la escena cuando acribillan la casa de Michael Corleone, sólo se ve que él (Al Pacino) protege a su esposa bajo la cama y sólo se ven caer los pedazos de vidrio de las ventanas de la habitación.

Otro ejemplo más reciente se ve en la película *Tiempos Violentos* (*Pulp Fiction*) (1994) cuando Bruce Willis se prepara para pelear en el round y la siguiente escena aparece en el Taxi que lo conduce a su casa, dando a entender que la pelea ya finalizó.

Existen varios tipos de elipsis unas que se llaman *expresivas* porque apuntan a un efecto dramático o suelen estar acompañadas por un significado simbólico.

Las elipsis sirven o son usadas para algo más que acortar el tiempo; también se da otro énfasis a la estructura dramática, otro sentido y en algunas ocasiones es utilizada porque la censura así lo determina.

⁴⁶ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, p.80

⁴⁷ *Ibid*, p.85

Las *elipsis de estructura*⁴⁸ generalmente se utilizan en las películas de intriga policial. Marcel Martin menciona que hay que dejar que el espectador ignore ciertos elementos que condicionan el interés que tomará después la acción.

En este sentido la *elipsis* tiene por objeto disimular un movimiento decisivo de la acción, ante el espectador con el fin de suscitar en él un sentimiento de espera angustiante, llamado *suspense*. El ejemplo explicado por Marcel Martin es el de la película *La Diligencia (Stagecoach)*, en la cual se prepara un tiroteo en la calle principal entre un valiente y tres bandidos pero la cámara se traslada al salón en donde los clientes petrificados, esperan el resultado. Se oyen disparos y - de repente - se abre la puerta; aparece uno de los bandidos, pero se desploma muerto mientras el joven héroe llega sano y salvo.

Las *elipsis* mencionadas son en cierto sentido *objetivas* dado que al espectador se le oculta algo. Existen también las *subjetivas*, pues es el *punto de escucha de un personaje* lo que se nos presenta y justifica la *elipsis* sonora.

Existe otro tipo de *elipsis*, que entran en la categoría de *subjetivas*, que es cuando la banda sonora juega el papel más dominante sobre la imagen; le da más fuerza dramática al filme cualquiera que éste sea, ya que las imágenes corren por nuestra cuenta, es decir las imaginamos y a veces son más fuertes que las que el director nos hubiera puesto en imagen cinematográfica. Somos guiados por una banda sonora que nos mueve a pensar en escenas que tal vez nunca se le hubieran ocurrido al director.

Las *elipsis de contenido* son, quizás, las más socorridas en la historia del cine, ya que se basan fundamentalmente en la censura de cada época y de cada sociedad. Para no proyectar, los golpes, las heridas, los dolores y básicamente las relaciones sexuales se dan estas *elipsis* que dejan también al espectador la tarea de imaginarse lo que no se proyecta en pantalla.

"La *elipsis* no debe castrar sino podar. Su vocación no es tanto suprimir los tiempos débiles y los tiempos perdidos como sugerir lo sólido y lo pleno dejando fuera del campo (fuera de representación) lo que la inteligencia del espectador puede suplir sin dificultad. Robert Bresson, recomienda en sus *Notes sur le cinématographe* que se ponga atención en "lo que sucede en las junturas", se evite lo superfluo ("Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica mediante la inmovilidad y el silencio") así como lo redundante ("Mientras un sonido pueda reemplazar a una imagen suprime la imagen o neutralízala") una buena lección de estilo la que se da: "No corras tras la poesía. Ella penetra sola a través de las junturas (*elipsis*)"⁴⁹

⁴⁸ Ibid. p.86

⁴⁹ Ibid. p. 93

Marcel Martin⁵⁰ engloba el término tiempo cinematográfico en tres conceptos precisos: el tiempo de *proyección* (la duración de la película), el tiempo de la *acción* (la duración de la historia narrada) y el tiempo de *percepción* (la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador) que - a veces - suele ser de aburrimiento, aunque la película dure una hora se percibe como si hubiera durado tres.

Hay un tiempo que es tratado exclusivamente con la cámara: acelerado, cámara lenta, detención de imagen, retrocesos de imagen, etc., es decir, la cantidad de variaciones - respecto a las funciones de la cámara - que se le ocurran al director para darle cierta peculiaridad al relato. Pero el tópico que trataremos en éste apartado se refiere fundamentalmente a la construcción del relato y el manejo del tiempo que se hace dentro de la estructura del relato cinematográfico que ha dado lugar a diversas clasificaciones a lo largo de la historia del cine.

"En el complejo espacio - tiempo (o continuidad espacio - duración) que estructura al mundo cinematográfico resulta evidente ahora que el tiempo, y sólo el tiempo, es el que traza el plan de todo relato cinematográfico de un modo fundamental y determinante: el espacio nunca es más que un marco de referencia, secundario y anexo. Entonces se ha de analizar la construcción de un filme respecto al tratamiento que le da al tiempo"⁵¹

El Tiempo Condensado

Marcel Martin explica que en el tiempo condensado se suprimen los tiempos débiles; se da una continuidad a toda la relación de tomas para darle un orden al producto presentado; es decir, el montaje toma su lugar en la cinematografía y finalmente el progreso de la secuencia dramática. De ahí, la condensación de la duración y la impresión de plenitud vivida que se siente ante una película.

Este tiempo es el usado a partir del montaje cuando se suprimían escenas que no ayudaban en nada a contar la historia vista, solo la alargaban sin sentido. Con el advenimiento de este recurso que es la espina dorsal del filme, el tiempo se acorta y el director es capaz de contarnos una historia que puede suceder en días, en semanas o en años, en tan sólo unas cuantas horas es así como el cine se transforma en un producto digerible para el espectador.

El Tiempo Fiel

Quizá el ejemplo más recurrido sea el del maestro del suspenso Alfred Hitchcock en *La Soga (Rope)* aquí el plano secuencia ejerce prioridad sobre los demás planos, es decir, no existen cortes para disminuir el tiempo de exhibición y el tiempo es tal cual se viviría en un momento real.

⁵⁰ Ibid p. 234

⁵¹ Ibid p. 235

El Tiempo Abolido

Es utilizado en un tiempo presente pero recurriendo al inconsciente, ya sea pasado o futuro. En este tiempo las escenas se empalman en una misma secuencia; por ejemplo, el protagonista recuerda o se imagina algo y de ese plano se pasa a una panorámica donde se ven reflejadas las ilusiones de su mente. Es un tiempo en el cual se combinan presente pasado y futuro en una misma secuencia pero sin perder el orden del filme y la voz en off del protagonista nos va guiando por ese laberinto de los tiempos.

La característica fundamental de este tipo de tiempo es que se da una habilidad en la mezcla de temporalidades distintas en el mismo espacio dramático. En una misma escena se cambia el tiempo, sin cortar la propia escena y es así como se mezclan las temporalidades en un mismo plano dramático, dando vida a los recuerdos o fantasías de los protagonistas que el director quiere para su historia.

Tiempo Trastocado

Basado en la retrospectiva o *flashback* elemento que los realizadores rescataron de la novela, este modo de manejar el tiempo los directores cinematográficos han sabido adecuarlo a su época aunque no dejan de reconocer la influencia literaria. Con este elemento han podido llevarlo al cine de una manera única ya que existe una clara diferencia entre la novela retrospectiva y los *flashbacks* cinematográficos por varias razones que Marcel Martin enumera:

"1. Razones estéticas. Por darle un mismo sentido que tendría el filme si se hiciera con la secuencia de principio desarrollo y fin, este tiempo trastocado sugiere que se empiece por el final y concluir en el principio y luego habrá una vuelta atrás que expondrá el pasado antes de que se vuelva al presente para el desenlace del drama; de este modo la obra queda delimitada con una simetría estructural muy satisfactoria desde el punto de vista estético y desde el punto de vista temporal que le da una unidad centrada en el presente, que es el tiempo eminentemente más participable, ya que al final de cuentas la historia termina ahí en el presente y aunque todo ocurriera en un pasado, el protagonista o la película misma estaban contándose en este tiempo (el presente) es decir, ahora

2. Razones dramáticas. El *flashback* consiste en confiarle al espectador desde el comienzo del filme, el desenlace: esta construcción además del interés estructural que presenta, tiene la gran ventaja de suprimir cualquier elemento de dramatización artificial debida a la ignorancia del desenlace y de valorar el contenido humano de la obra y la solidez de su construcción."⁵²

⁵² Marcel Martin, op.cit. p 240

Estas dos razones bastan para emplear el *flashback* en cualquier secuencia cinematográfica, ya que al espectador se le introduce en una atmósfera de saber cómo es que el protagonista llegó ahí o así. La intriga es preguntarse el porqué le sucedieron o cómo fue que le sucedieron los acontecimientos que le acaecen, y el relato de estas historias es lo que prende al espectador, el relato que está a punto de contarse. El final está planteado desde un principio, y lo maravilloso y difícil a la vez, es saber construir esta narración igual de buena que el final que se está presentando para lograr una historia sólida y hacer este manejo del tiempo productivo en el espectador que la recibe.

Dirección

¿Qué es en sí la labor de un director de cine?, es lo que responderé a lo largo de este subcapítulo, justificando parte del presente trabajo, que trata de un director que se ha forjado un estilo propio en tan sólo tres largometrajes.

El tema de los filmes, las características de los personajes, el tipo de público al que está destinada la película, son otras de las variantes que corresponde resolver al director de cine.

El director de cine es el portador de la idea, de todas las anteriores características, quien coordina y dirige esos elementos que resultan ser los principales en una producción cinematográfica y sin los cuales el filme no se podría llevar a cabo.

El director de cine trabaja sobre una realidad determinada que enfoca el cuadro de la cámara; esta realidad es la realidad cinematográfica y en ella participan el tiempo y el espacio. En cuanto a este término de realidad cinematográfica Simon Feldman comenta "la realidad real incluye toda la información, y la realidad cinematográfica hace una selección de aspectos esenciales para un objetivo determinado"⁵³. El director de cine no sólo elige los aspectos esenciales de la realidad, sino que elige cómo verlos, es decir qué movimientos, qué planos utilizar y también qué es lo que vamos a oír, cuáles van a ser los diálogos y/o los monólogos.

A estas modificaciones deben agregarse las que permiten el desarrollo temporal de las imágenes y los sonidos: los tiempos reales pueden sintetizarse, puede irse del presente al pasado y viceversa, pueden invertirse, acelerarse o *relentarse*⁵⁴ el desarrollo de los acontecimientos.

El uso del tiempo y espacio cinematográficos, llaman la atención del espectador sobre un punto determinado y la sucesiva elección de planos lo conduce por la realidad, siguiendo la voluntad del director.

⁵³ Feldman, Simon, *El Director de Cine*, p. 16

⁵⁴ *Ralenté*, término utilizado por el director Sam Peckinpah, que indica un movimiento de cámara lenta, que más adelante será explicado cuando se den las características de este director

Dentro del concepto de espacio cinematográfico, el director hace uso de los planos. Lo importante aquí es el *rol* expresivo que juegan dentro del espacio las posiciones de la cámara con respecto a la acción, éstas acentúan determinadas formas, expresiones y proporciones. También los movimientos de cámara, la definición y la perspectiva de la imagen, forman parte del espacio cinematográfico que el realizador utiliza a su gusto.

En cuanto al tiempo cinematográfico⁵⁵ las funciones que un director hace son:

- a) Modificaciones de origen mecánico. Aquí se incluye el *ralento*, que permite analizar movimientos rápidos, así como efectos expresivos diversos
- b) Modificaciones de tipo psicológico. Se refieren a las distintas convenciones del lenguaje cinematográfico que alteran el desarrollo cronológico de la acción, modificando el tiempo real de la película proyectada. Puede así referirse a un pasado (*flashback*) que se introduce en el presente, también se pueden hacer coincidir dos tiempos distintos en una misma imagen.

Todos los cambios temporales que el director utiliza son para sumergirnos en la atmósfera que él mismo crea y que quiere transmitir a su público a través de este elemento: el tiempo.

Otro aspecto que el director debe cubrir es la estructura narrativa "el ordenamiento, o la estructura narrativa, es lo que finalmente decide cómo inciden en el espectador, los elementos seleccionados"⁵⁶. En este punto lo principal es la claridad expositiva de la narración. Debe, entonces, preverse una exposición dotada de un interés sostenido, es decir, que la atención del espectador se encuentre en el filme.

Tarantino controla la estructura narrativa, de manera que el desarrollo de cada uno de los elementos de sus películas tenga su propio progreso lógico. Hace que cada personaje esté bien dibujado y no aparezca o desaparezca arbitrariamente del guión. Hace que las motivaciones de la acción sean perceptibles o deducibles, no gratuitas. Y también que las relaciones entre los personajes estén justificadas por su propia psicología y por las exigencias de la acción. De este concepto se desprende el siguiente ejemplo: Mr. Blonde en *Reservoir Dogs (Perros de Reserva)*, justifica la acción de la cercenación de la oreja a un sujeto, dado su estado mental de psicópata. Este estado psicológico justifica la acción en pantalla.

Respecto al trabajo de aquellos que incursionan por primera vez en el trabajo de dirección cinematográfica, Simon Feldman comenta:

"Quienes pretenden crear nuevas formas de realización cinematográfica, nuevos sistemas de producción y exhibición, deben vencer, no sólo grandes

⁵⁵ Feldman, Simon, *El director de cine*, p. 20-21

⁵⁶ *Ibid*, p.21

dificultades económicas y técnicas, sino los hábitos del público que difícilmente admite variantes que lo saquen de la rutina"⁵⁷

Una vez que se ha conseguido filmar la película la prueba final está en ver la reacción del público ante la misma, ver si los resultados o las sensaciones que el director había querido transmitir se logran, y esto se verifica observando la respuesta del público. Al respecto, Quentin Tarantino comenta:

"... cuando veo mis películas en el cine siempre estoy esperando las risas del público, porque así las filmé y las edité. Pero cuando veo una de mis películas y el público no sabe que se tiene que reír, es como el infierno en la tierra"⁵⁸

Uno de los logros que atribuyo a Tarantino, es que hace pensar al público, porque las tramas de sus películas motivan a que se preste atención a lo que se ve y se analice cada una de sus partes. En este punto el documentalista cubano Santiago Alvarez dice:

"... el primer objetivo de mis filmes es hacer pensar a la gente. Quiero que el público no sea pasivo. Quiero realizar una interacción entre mi pensamiento y el de ellos, no ofrecerles simplemente un espectáculo, sino establecer una polémica"⁵⁹

Respecto a otro punto acerca del trabajo de dirección, Luis Buñuel opina:

"El público de cine es conformista: sabe lo que quiere y exige que se lo den como él quiere. Y lo que quiere es no pensar, no complicarse; el asesino tiene que morir, la prostituta tendrá que ser redimida o muerta, el bien triunfará siempre sobre el mal, etc. Esta pereza mental encaja perfectamente con un apetito siempre renovado por ver y oír historias contadas en folletín"⁶⁰. "Es muy difícil y raro poder hacer un film que guste a la vez al "público", a los amigos, y a las personas cuyo juicio cuenta para uno"⁶¹

Quentin Tarantino hace pensar al público al establecer un guión que necesita la atención al 100% del público para poder armar todas las piezas y encontrar la estructura de cada una de las historias contadas. Por ejemplo, en *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*, Tarantino no considera al espectador un ser pasivo. Este director toca y a veces rompe algunos de los esquemas establecidos por la cinematografía (por ejemplo, el bien triunfa sobre el mal) y como director es uno más de sus méritos.

⁵⁷ Ibid., p. 127

⁵⁸ Durán, Paul y Anderson, Vera, "Más allá del *pulp* y la ficción", *Cine Premiere*, p. 2

⁵⁹ Feldman, Simon, *El Director de Cine*, p. 132

⁶⁰ Ibid., p. 133

⁶¹ Ibidem.

El director italiano Franco Zeffirelli considera que:

"...Debe hacerse una elección. Uno puede trabajar para los críticos o para las masas. Nadie ha tenido éxito en ambos casos"⁶²

Quentin Tarantino, a diferencia de lo que este director opinó en 1973, ha tenido éxito en ambos sentidos. Se inició como cineasta independiente sin el apoyo de las grandes productoras y con su primer filme gustó no sólo a los críticos sino también a buena parte del público comercial al que estaba destinada la película. Tal fue la aceptación que la distribuidora Miramax, le dio el apoyo para su siguiente película y fue como pudo tener entre su reparto a actores como Uma Thurman y John Travolta en *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*.

Respecto a ¿para quienes está pensado un filme? Quentin Tarantino la mayor parte de su vida ha estado en Los Angeles. En su niñez y adolescencia vivió alrededor de barrios negros, situación por la cual conoce a la perfección las características, cualidades y defectos de este tipo de población; por eso, es que sus películas se desarrollan en esta ciudad y en éste ámbito:

"... en mi barrio crecí alrededor de amigos negros, y tenía muchas influencias negras en mi propia casa, muchos de mis amigos de chico eran negros, crecí toda mi vida en Los Angeles. Asimilé completamente su forma de hablar y sus costumbres"⁶³

Hablar de la ideología de una película, sea cual sea el tema de ésta, es hablar de las costumbres y manifestaciones culturales que tienen todos y cada uno de los personajes. La ideología y las costumbres las percibe el espectador, por tanto, la dirección de una película también transmite esa ideología y cultura de cada país o región, "las formas brillantes, los contenidos ágiles, las altas dosis de entretenimiento, se transforman en el vehículo más seguro de penetración masiva"⁶⁴.

Tarantino ha logrado un estilo ágil y propio a través de sus filmes, que al mismo tiempo hace que el espectador no sea pasivo, creando así polémica en cuanto a estructura y contenidos.

"Nada más fácil que satisfacerse con el resultado de una película porque esta es aplaudida por los amigos. El realizador más valioso y sincero, busca la verdad y de ella aprende. Y la verdad en el cine, como en otras cosas, comienza por la capacidad de ser objetivo con la propia obra y sus alcances reales"⁶⁵

El director de cine también tiene sus funciones específicas que resultan ser las más difíciles: lograr transmitir al espectador una idea a través de la

⁶² Feldman, Simon, op. cit. p. 134

⁶³ Durán, Paul y Anderson, Vera, op.cit. p. 3

⁶⁴ Feldman, Simón, op.cit. p. 152

⁶⁵ Ibid, p. 153

imágenes. Cuando esto se logra, cuando los resultados que se pretendían son alcanzados, es cuando se puede decir que un director ha realizado bien su trabajo. En este caso Quentin Tarantino ha logrado satisfacer y cubrir las expectativas de más de uno, porque sus películas se encuentran entre el cine comercial y el cine independiente.

La respuesta del público ha sido como Tarantino la esperaba o aún mayor, lo que certifica su logro como realizador cinematográfico de los noventa, que ha tocado y en ocasiones traspasado los esquemas establecidos, pasándose del lado de los "malos" y proyectando sus vidas en pantalla, así como también hace que el espectador no sólo vea una película, sino que la analice, la digiera y la comente, tanto los temas como la estructura narrativa que plantea en sus filmes.

Al quedar abarcada la conceptualización de un lenguaje propio del cine, se da pie para considerarlo un medio de expresión capaz de decir las ideas más dispersas, complicadas o raras, y así poder comprender el desarrollo que ha tenido este concepto hasta nuestros días. A lo largo de este siglo se han venido dando aportes significativos, no sólo al lenguaje como tal, sino también a la historia como desarrollo mismo del cine. Ahora se dota de elementos nuevos, de invenciones y de rescates cinematográficos que hacen un mundo de diversidad, rico, para poder construir elementos nuevos y dar paso a filmes innovadores que lleguen al espectador de una manera u otra, llámense estos elementos, efectos especiales, manejo de montaje, dirección o simplemente una buena actuación.

2. LA VIOLENCIA COMO GÉNERO CINEMATográfico

No es casualidad que el surgimiento de cine violento coincidiera con la gran Depresión del 29, estamos hablando del inicio del cine gangsteril. La tendencia de la producción cinematográfica era retratar en los filmes el caos que se vivía en EUA; aquí se hablará de las películas más características de este periodo para dar un contexto histórico y una base al cine de corte violento que entonces se originó.

A través de la historia del cine, los géneros cinematográficos se integran con películas que van aportando algo nuevo o simplemente mejoran lo que se hizo anteriormente y así se van configurando por temáticas en las que se pueden clasificar cintas con características similares. En este apartado también se verán algunos filmes que han dado a la cinematografía aportes significativos para constituir un género cinematográfico: el violento.

Respecto al cine negro, como secuela del cine de gángsters, se dará una reseña de lo que significó y la influencia, que se presenta en el actual cine violento. Se tomarán estos dos géneros de cine porque se consideran el inicio de la consolidación de un género que es el que corresponde en este trabajo, cabe aclarar que sólo en lo que se refiera a la temática.

García Tsao⁶⁶ explica la temática y diferencia entre el cine negro y el de gángsters:

Cine de Gángsters: Es un género dedicado a una forma específica del bajo mundo: el crimen organizado. Si bien el cine lo ha presentado bajo el lema de que "el crimen no paga", el gángster se ha convertido en una figura atractiva, una especie de héroe popular, que ilustra siempre un ascenso social tan rápido, así como su vertiginosa caída, y es un personaje indispensable del folklore estadounidense.

Cine Negro: El cine negro es un estilo, una corriente pesimista y sombría con una estética muy marcada, cultivada en los cuarenta y principios de los cincuenta y que abarcó varios géneros, como el policial, el de gángsters y el melodrama. Los elementos de esa estética son principalmente el uso de sombras y los escenarios, casi siempre nocturnos, donde la mayor parte de la acción se desarrolla.

Con el principio de esta distinción, en el capítulo que nos ocupa a continuación, se verá una breve historia de estos dos géneros cinematográficos en la historia del cine, y particularmente en el cine norteamericano.

⁶⁶ García Tsao, Leonardo, ¿Cómo acercarse al cine?, p.66

2.1. Cine de Gángsters y Cine Negro

El cine negro es una mirada fría de cámara que ha descrito de manera excelente la poética de la violencia capitalista

Vicente Sanchis⁶⁷

El período histórico que antecede al cine denominado de gángsters, fue la gran crisis económica de 1929, originada por la quiebra de Wall Street, en Nueva York, y con ello el surgimiento de la Gran Depresión, principalmente los EUA.

Aún así, los capitales estadounidenses no dejaron de apoyar a la industria cinematográfica. El cine hablado dio un nuevo florecimiento en medio de aquella crisis, dentro de la cual también se impuso la Ley Seca; un ejemplo las producciones cinematográficas de gángsters, con películas como *El Presidio (Big House)*, *Sentenciado a Muerte (Little Caesar)* y *Caracortada (Scarface)*.

El primer filme importante dentro de este cine de gángsters fue *La Ley del Hampa (Underworld)*⁶⁸ realizado por Josef von Sternberg, cuyo guión fue de Ben Hecht. Esta película hizo intervenir, por primera vez en la pantalla, un tipo nuevo, el gángster, quien había hecho prosperar el contrabando del alcohol.

Sternberg vio en estos bandidos los héroes del mundo moderno. Ellos respondían a las injusticias sociales con tiros de pistola. Por su violencia estos hombres se elevaban por encima de la condición humana desafiando a una sociedad que había perdido el sentido de la grandeza.

En el desenlace, el protagonista, interpretado por George Bancroft, luchaba sólo contra el mundo y sus policías. Sitiado en su refugio, se defendió hasta su inevitable rendición.

Otra película, *El Presidio (The Big House)*⁶⁹, es la historia de una rebelión de presidiarios. El ruido de las botas herradas de los presos en marcha, el ruido de las escuadrillas metálicas, los gritos que preludian la rebelión, fueron revelaciones de un EUA que no se conocía a través de las pantallas grandes. El filme se orientaba hacia la crítica social, camino que siguió Mervyn Le Roy, quien después de realizar *Sentenciado a Muerte (Little Caesar)* (1930), con el mismo tema de las injusticias en las cárceles norteamericanas, atacó los presidios inhumanos de algunos estados de EUA en *Soy un Fugitivo (I am a Fugitive from a Chain Gang)*.

Howard Hawks en 1932 realizó la obra maestra del cine de gángsters, *Scarface*, con un guión inspirado, en Ben Hecht, donde se relataba la historia del bandido Alphonso Capone. El relato claro y violento, daba pruebas de una facilidad de contar la historia, cuando

⁶⁷ Sanchis, Vicente, *Violencia en el cine*, p.39

⁶⁸ Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, p.202

⁶⁹ *Ibid.* p. 222

anteriormente esta fluidez no se presentaba en los filmes de la época. La película muestra los primeros tintes de violencia, con el sonido de las ametralladoras, los bandidos y los policías que caen muertos, a su vez que muestra una forma de manejar las elipsis de tiempo que caracterizó a este cine, con el deshojamiento del calendario para decir que los días y los meses pasaban y, junto con ellos, la violencia continuaba.

Más tarde Hawks destacó en la comedia ligera y en los filmes de guerra. En todos esos géneros demostró un gusto por las escenas brutales y un notable sentido del relato.

La boga del filme de gánsters no duró mucho. A partir de 1935, se reforzó el control financiero sobre la industria y la Legión de la Decencia, fundada a requerimiento del Papa por los obispos norteamericanos, desató una campaña que llevó a la aplicación de un código. El gánster se hizo moralizador. Las bellas mujeres que aparecían en las pantallas, sus desnudos, así como la duración de sus besos pasaron a ser de eróticos a fetichistas.

El cine de la violencia⁷⁰ se ha llamado también el cine negro. En términos generales ha reflejado la agresión de la vida cotidiana y ha servido de escapatoria y de ensoñación para vivir la violencia a través del cine⁷¹. Desde *El Halcón Maltés (The Maltese Falcon)*, de John Houston, se revela por primera vez lo que va a ser el cine de crímenes y psicología criminal, donde domina lo insólito, lo cruel y lo ambiguo, pero, también, la frecuencia de golpes y torturas.

Raymond Borde dice que la presencia del crimen es lo que caracteriza al género: "La extorsión, el robo y el tráfico de drogas, tejen la trama de una aventura en cuyo juego la muerte es la postura"⁷². La contradicción y la ambigüedad es lo que le da estilo moral al género, ya que se codean ladrones simpáticos con policías deshonestos. El bien y el mal se confunden.

Desde el punto de vista sociológico, este tipo de cine refleja un mundo en descomposición y muestra la vida urbana con su agitación, su malestar, sus injusticias y sus hombres víctimas del sistema que se la pasan en los bares donde oyen jazz y viven la soledad del mundo contemporáneo.

La "serie negra"⁷³ o "el filme negro", se apoya, esencialmente, en historias criminales, sobre todo de Raymond Chandler, Cornell Woolrich, Dashiell Hammet y otros. Estas películas se centran, principalmente, en la negación del optimismo norteamericano. Este periodo según Werner, supera a las películas de gánsters de los años de depresión *Sentenciado a Muerte (Little Caesar)*, *Le Roy* 1930 y *Caracortada (Scarface)*, Hawks 1932, entre las más representativas.

⁷⁰ Cariaga, Gabriel, *Erotismo, violencia y política en el cine*, p. 129

⁷¹ Se ha demostrado que la violencia en el cine canaliza la agresión y la frustración de los espectadores a través de las fantasías cinematográficas que permiten vivir los ensueños colectivos. Idem, p. 135

⁷² Idem, p. 129

⁷³ Paulstich, Werner y Korte, Helmut, *Cien años de cine 1945 - 1960*, p. 16

Los personajes de esa época eran fuertes y enérgicos, que en la caracterización negativa como jefes de gánsters, ya se vislumbraba la personalidad de "libre empresario", y ahora en el cine negro se han convertido en luchadores individuales corruptos, cínicos, asesinos, espías y marginales, quienes persiguen el dinero y el éxito, sin alcanzarlos.

Humphrey Bogart es el actor con el cual se reconoce e identifica a este tipo de cine, caracterizando principalmente el papel del "sucio" detective privado Sam Spade/Philip Marlowe está ligado, inseparablemente, a estas películas entre las que se encuentran: *El Halcón Maltés (The Maltese Falcon)* 1941 y *Al Borde del Abismo (The Big Sleep)*, Hawks 1946.

Según Paul Schrader⁷⁴ el cine negro es más que un género cinematográfico un período específico en la historia del cine:

"En general el cine negro comprende aquellos filmes de los 40 y principios de los 50 que describían un mundo de calles urbanas, oscuras y lóbregas de crimen y corrupción"⁷⁵

El cine negro puede dividirse en tres fases. La primera de 1941 a 1946 que es la fase del detective privado, donde escritores como Chandler, Hammett y Greene, actores como Bogart y directores como Curtiz y Garnett, hacen su aparición, y en donde las películas contienen más diálogos que acción. Otra característica es que son rodadas en estudio. Las películas que caracterizan a este primer período son: *El Halcón Maltés (The Maltese Falcon)*, *Casablanca*, *Al Borde del Abismo (The Big Sleep)* y *El Cartero Siempre Llama Dos Veces (The Postman Always Rings Twice)*.

Al Borde del Abismo (The Big Sleep) es - quizá - la cinta que más representa este período. Dirigida por Howard Hawks, en 1946 esta cinta surge de una adaptación de la novela de Raymond Chandler (autor de novelas policíacas y quien quería un mundo en el cual los gánsters pudieran gobernar y la gente pudiera ser asaltada a la luz del día).

La acción de *Al Borde del Abismo (The Big Sleep)* se mueve entre el polo romántico y el heroísmo, entre la relación de dos y la "costumbre de andar solitario", entre el sexo y el crimen, como par de conceptos muy usados. Las escenas de diálogos y las escenas de acción se alternan, cosa común en filmes policíacos, pero en éste, los diálogos predominan tanto cualitativa como cuantitativamente.

Se conforma lo que es un detective privado con características particulares como el trato de Bogart con las mujeres, por un lado, y con los criminales, por otro; es manejado en una forma dramáticamente similar. Un elemento importante que va también a caracterizar a este tipo de filmes es la formación del personaje de la *bad good girl* aquella bella

⁷⁴ Schrader, Paul, *Notas sobre cine negro*. Primer Plano N. 1, p. 43

⁷⁵ *Ibid.* p. 44.

chica que aparenta ser muy mala, pero que bajo la influencia del detective da su verdadera cara, el de una chica buena y de paso modifica su vida.

Esta corriente de cine engendra - desde principios de los años cuarenta hasta principios de los años cincuenta - una serie de filmes policíacos que reflejan de manera crítica el desarrollo social y político de EUA.

En esta primera fase del cine negro definida por Werner⁷⁶ como "romántica", el protagonista está relativamente distanciado del delincuente; no es atacado personalmente ni como víctima ni como autor. Su tarea consiste en explicar el trasfondo del crimen. La figura más típica es el detective privado. Es, por lo regular, un héroe quebrantado, que aún tiene ilusiones sobre el mundo y cuya misión es hacerlo parecer menos negro.

Schrader⁷⁷ señala que *Pacto de Sangre (Double Indemnity)* de Billy Wilder, proporciona un puente a la fase de posguerra. En este período realista de 1945 a 1949, las películas tendieron más hacia los problemas del crimen en las calles, la corrupción política y la rutina policíaca. Héroes menos románticos como Richard Conte, Burt Lancaster, estaban más adecuados para este período así como directores como Hathaway, Dassin y Kazan. El aspecto urbano realista de esta fase puede apreciarse en películas como *Boomerang!* y *La Ciudad Desnuda (The Naked City)*.

Esta segunda fase es llamada por Werner como de la "enajenación", la figura principal es, a menudo, víctima de algún delito del que intentaba librarse por su propia fuerza. Es típico de esa situación el repatriado de guerra que sufre por la enajenación de su antiguo medio social y se siente como extranjero en su propia tierra, en su clase social y hasta en su misma familia.

La tercera y última fase del cine negro que según Schrader, abarca de 1949 a 1953, fue el período de la acción psicótica y del impulso suicida. El héroe *noir* al aparecer bajo el peso de diez años de desesperación, empieza a desbaratarse. El asesino psicótico que en el primer período fue sujeto digno de estudio y en el segundo una amenaza tangencial, ahora en este tercer período la locura del personaje es la protagonista de las cintas.

Esta fue la fase del cine negro donde directores de inclinaciones psicoanalíticas como Raoul Walsh y Nicholas Ray y actores como Lee Marvin entran en escena como fuerzas de la desintegración personal en películas como *La Artesana del Infierno (Detective Story)*, *Muerte al Amanecer (Gun Crazy)*, *Pánico en la Calle (Paric in the Streets)*.

"Después de diez años de las constantes convenciones románticas, los filmes *noir* tardíos finalmente llegaron a las causas radicales del período: la

⁷⁶ Faulstich, Werner y Korte, Helmut, op. cit. p. 81

⁷⁷ Schrader, Paul, op. cit. p. 49

pérdida del honor público, las convenciones heroicas, la integridad personal y finalmente la estabilidad física"⁷⁸

Retomando a Werner, la tercera fase la denomina "obsesión", muestra al héroe profundamente enredado en el crimen: ya no sólo como víctima sino también como autor y, frecuentemente, tiene rasgos neuróticos. Típicos representantes son los criminales furiosos, o el policía "pasado" que en su lucha contra el crimen, adopta los mismos métodos criminales.

Por todo lo anterior las características esenciales de este cine son:

- La desilusión de la guerra y la posguerra, consideradas estas películas como una acción retardada de la Depresión de los 30. El realismo de posguerra⁷⁹, en los EUA apareció en filmes de Louis de Rochemont *La Casa de la Calle 92 (House on 92nd Street)* y Robert Siodmak *Los Asesinos (The Killers)* y de directores como Henry Hathaway quien afirmaba: "Todas las escenas fueron filmadas en locaciones auténticas".
- El clima realista también se adecuó al clima norteamericano de posguerra; el deseo del público norteamericano por una visión más honesta y dura de los EUA. La corriente de realismo de posguerra logró alejar al cine negro del dominio de melodrama de clase alta, poniéndolo en su verdadero sitio, en las calles pobladas por gente cotidiana.
- En lo que se refiere a iluminación, la clara influencia del expresionismo alemán está presente, cuando el cine hollywoodense decide pintarse de negro y rescatar de esta corriente europea los claroscuros y las marcadas sombras nocturnas que dotan de cierto misterio a las películas que poseen estos elementos.
- La tradición *hard-boiled*⁸⁰ en lo que se refiere a los escritores de este género de argumento, entre los que se encuentran Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy y John O'Hara, crearon al "duro" una forma cínica de actuar y de pensar. Estos escritores tuvieron sus raíces en la ficción *pulp* o en el periodismo, y sus protagonistas cumplían con un código derrotista y narcisista.

El más *hard-boiled* fue Raymond Chandler, cuyo guión de *Pacto de Sangre (Double Indemnity)* fue el primero que tomó al *film noir* en su verdadera esencia: pequeño, irredento, antiheroico, fue el que marcó la ruptura entre el romanticismo de *Al Borde del Abismo (The Big Sleep)* e

⁷⁸ Ibid. p. 51

⁷⁹ Ibid. p. 45

⁸⁰ El *hard-boiled* se refiere a la escuela de escritores de la época del cine negro, que se conformaron bajo una misma estilística, la cual tenía como principal característica crear al personaje "duro" con una forma cínica de actuar y de pensar, que lograba separar las emociones, es decir, que no mezclaba un romance con asuntos policíacos que formaban parte de su trabajo. Los escritores *hard-boiled* tenían un estilo hecho a la orden del cine negro: a su vez influyeron sobre los guiones del *film noir* tanto como los alemanes influyeron sobre la fotografía *noir*. Schrader, Paul, *El cine negro*, p. 47

hizo entrar al cine negro en la dureza que le correspondía. Una definición esquemática de este personaje "duro"⁸¹ sería aquel hombre sumamente activo que conserva el poder económico, que vive escondiéndose y desconfía de todos, es un antihéroe romántico que se protege con la coraza de la descortesía.

► Otro elemento característico de este cine, en lo que se refiere a ambientación, es el agua como elemento de dramatización, las calles nocturnas siempre encharcadas y estos visos nocturnos como forma de incorporarse al drama de la película.

Lo que reflejan estos filmes negros de los años 40 es la violencia que se asentó en las calles de Chicago o de Nueva York, ciudades que vivieron estas reacciones después de una gran guerra mundial. Su antecedente, el cine de gánsters, donde la Depresión del 29 y la implantación de la Ley Seca dieron como resultado un brote de actos fuera de la ley por lo prohibido de la situación esto se empezó a ver en las salas cinematográficas como testimonio de un personaje naciente, el gánster.

Así, en la medida en que la violencia estaba en las calles norteamericanas, ésta se reflejaba de una manera casi paralela en los cines y es cuando se introducen los sonidos de metralletas, las escenas de asesinatos, el contrabando de alcohol, y las mujeres malas que acompañan a este quebrantador de la ley y lo encubren ante la policía. Junto con esto, las persecuciones por las calles y los tiroteos a distancia son unos cuantos de los elementos que el cine introduce para consolidarse como un género violento.

Una década después al término de la Segunda Guerra Mundial este periodo de posguerra estadounidense es llamado realismo, el cual refleja un país duro, lleno de actos vandálicos, por una guerra mundial que pasó ante sus ojos. Este contexto evidentemente trae consigo una violencia gráfica que se ve en la segunda fase del cine negro, donde el malo es el protagonista y la dureza de su persona el estigma que siempre le acompaña.

Historias que giran alrededor de la muerte, acompañadas por detectives y asuntos policíacos, - recordemos que el *thriller*⁸² detectivesco se mezcla en este cine, ya que se actúa al margen de la ley y más por intuición que por fuerza propia - situaciones de asesinatos que, de alguna manera, tienen que acompañar a estos filmes para darles el contexto necesario de un cine vestido de negro.

⁸¹ López Vallejo, María Luisa, Apuntes sobre la clase de sociología del cine universal.

⁸² El *Thriller* según María Luisa López Vallejo, Apuntes de la Clase de Sociología del Cine Universal. 1997. es un género cinematográfico que se refiere a las películas de suspenso, en donde el misterio, el no saber que va a pasar, es el fundamento de estos filmes. Leonardo García Tsao, ¿Cómo acercarse al cine?, p. 63, nos dice que en inglés *thrill* quiere decir emoción, pero el término *thriller* se refiere a las películas de suspenso o misterio.

Todos estos elementos que se dieron conforme a las circunstancias históricas del país, los cuales aportaron puntos importantes a una narrativa en la configuración del cine violento, ha tomado sus bases de estos movimientos históricos y se ha nutrido a través de las décadas para así conformarse como un género cinematográfico que prevalece hasta nuestros días. Así mismo sigue enriqueciéndose con nuevos aportes propios del estilo de cada director que realiza y, a su vez, contribuye a seguir engrandeciendo este género.

2.2 Los años 70: un aporte más a la violencia cinematográfica

A finales de la década de los 60 y principios de los 70 se suscitaron una serie de asesinatos y acontecimientos que alteraron el orden social establecido.

Según el programa Asesinos de los EUA⁸³ a finales de los sesenta en la Unión Americana se registraron 27 mil asesinatos. Esto resulta alarmante si comparamos este país con Alemania y Japón, los cuales también son naciones desarrolladas, y alcanzaron una cifra de 17 mil homicidios en 1969. Con este antecedente en cifras, el período estudiado resulta una buena base histórica para las producciones filmicas que se dieron y su acercamiento a esta realidad.

Hay que tomar en cuenta el asesinato del presidente John F. Kennedy suscitado el 23 de noviembre de 1963. En ese año, según este programa, a partir de este acontecimiento se daba un asesinato cada tres minutos.

El 4 de abril de 1968 Martin Luther King, defensor de los derechos humanos de los negros en EUA, fue asesinado por radicales opositores a su pensamiento; esto en respuesta a un discurso dado días antes en el cual pedía al país que se alejara de la violencia. Los medios de comunicación informaron que este hecho se suscitó en respuesta a tal discurso: el no a la violencia se responde con un acto violento.

En ese mismo año, pero el 4 de junio, un joven de 24 años mata al senador Robert Kennedy a quemarropa; hay que resaltar que la mayoría de los crímenes mencionados fueron cometidos por jóvenes de entre 22 y 35 años. A partir de estos sucesos las cifras de estos crímenes se triplicaron en los siguientes diez años.

También a principios de los setenta los homicidios sin causa, y aparentemente sólo por diversión, se empezaron a dar. Un ejemplo de esto, se dio en la Universidad de Texas, donde un adolescente blanco de 25 años mató a 16 estudiantes desde un balcón de esta universidad.

Otro caso fue el de un hombre blanco de 27 años que mató a 30 extraños desde la torre de un centro comercial, regresó a su casa y mató a su madre a puñaladas y después a su esposa de la misma manera.

Un dato interesante es que las pérdidas en asesinatos en esta década son mayores a las pérdidas en guerras como las de Vietnam o la Segunda

⁸³ Programa Asesinos de los EUA, transmitido en el canal 40 CNI dentro del programa Cinema 40.

Guerra, tomando en cuenta que EUA es un país industrializado. Otro dato relevante es que el índice de violencia registrado esta década era igual que el de Nicaragua, lo cual resulta alarmante y - de alguna manera - menos justificable porque Nicaragua pertenece al tercer mundo y su nivel socioeconómico siempre ha sido inferior al el de EUA.

En 1970, 100 millones de armas fueron vendidas lo que significaba que cada familia estadounidense tenía por lo menos dos armas y, más aún, que la sociedad civil poseía más armas que la policía y el ejército.

James Howo, otro de los muchos asesinos y psicópatas de esta época, irrumpió de manera violenta en 1972 en una estación de TV y habló acerca de la violencia y de la policía. Antes de que hiciera esto, mató a su novia, ya que "ella no entendía razones". Al final de todo él se suicida.

La década los 70 terminó con una muestra más de la violencia sin sentido que vivía ese país. John Lennon es asesinado el 8 de diciembre de 1980 por un fanático en la ciudad de Nueva York. Un día después de que se comete el asesinato, una multitud se reúne para orar por el fallecido personaje en el Central Park. Y al final de este acontecimiento matan a dos personas.

En esta época cada cinco años se daba un genocidio⁸⁴, cuyos asesinos eran gente blanca y joven, lo que indica un grado alto de violencia.

Casos como el de James Howo, en la Universidad de Texas, y muchos otros en donde, por ejemplo, se secuestraba al dirigente de una importante empresa y se hacía llamar a los medios para que toda la gente de EUA se enterara. Psicópatas, fanáticos, asesinos y enfermos mentales que mataban - algunos decían - por órdenes divinas, otros porque estaban aburridos y algunos más simplemente porque esa era su profesión. Dentro de este marco histórico de violencia excesiva se dieron algunas películas que, de alguna manera, reflejaron este síntoma de la sociedad norteamericana.

Como aclaración previa las películas que se refieren a la guerra de Vietnam no serán consideradas en el presente trabajo, ya que son clasificadas como filmes bélicos, cuestión que no corresponde a nuestro tema.

Empecemos en 1971 con la película *Contacto en Francia (French Connection)*⁸⁵ dirigida por William Friedkin, sinopsis: en Nueva York los detectives Jimmy Doyle y Buddy Russo interpretados por Gene Hackman y Roy Scheider respectivamente, investigan a Tony LoBianco que interpreta a un *playboy* que vive en la exquisitez y lujos absolutos a pesar de que sus negocios en cafeterías sólo producen 7,000 dólares al año.

La investigación de los detectives les revela que las cafeterías sólo son un lavado de dinero y que LoBianco realmente es el representante de un sindicato de la droga que importa heroína. Los detectives se enteran de

⁸⁴ Genocidio: exterminio sistemático de un grupo étnico, racial o religioso, García-Pelayo y Gross, Ramón, *Pequeño Larousse Ilustrado*, p. 500

⁸⁵ Bookbinder, Robert, *Las películas de los años setenta*, p.30

que el sindicato está dirigido por Weinstock quien es interpretado por Harold Gray y que él y LoBianco están esperando la llegada de un cargamento de heroína proveniente de Francia.

Mientras tanto, en aquel país europeo, el hombre que va a hacer el envío, Fernando Rey interpretando a Alan Charnier, contrata a una estrella de TV para que le ayude a hacer la entrega en EUA y así la policía no tenga porqué sospechar ya que se trata de un personaje público.

En Nueva York, Hackman se entera del arribo del narcotraficante francés y lo vigila, sin embargo Charnier llega a la ciudad y se da cuenta de que lo siguen y temiendo que Hackman lo atrape le pide a su compañero Pierre (interpretado por Marcel Bozzuffi) que elimine al detective, pero el intento de asesinarlo falla y finalmente Hackman mata a Pierre.

La película finaliza cuando Hackman y Roy Scheider hacen la entrega de la heroína y en donde la policía ataca a los criminales en un tiroteo en el cual matan al *playboy*, detienen a Weinstock, pero a Charnier nunca lo atrapan.

Aunque el tema principal de este filme sea la droga y su contrabando, tiene importantes elementos del cine de acción (género cinematográfico que constituye una parte importante del cine de violencia⁸⁶) que son posibles rescatar. El más sobresaliente es la escena de persecución entre Hackman y Marcel Buzzoffi en la cual después de que Pierre intentara asesinar a Jimmy Doyle, éste lo persigue, pero Pierre le esquiva y secuestra un tren. Doyle detiene el primer auto que ve. Tras obtener el coche Doyle conduce a gran velocidad.

Mientras tanto Pierre asesina al conductor y al maquinista del tren por negarse a cumplir sus exigencias. Sin maquinista el tren no puede parar y se produce un accidente. Tras escapar del desastre y sin saber que Doyle le ha estado siguiendo, baja corriendo las escaleras de la estación de trenes y se encuentra con Doyle, quien le apunta con un arma 38 especial. Al ignorar la orden del detective de "retenerle", Pierre intenta escapar y Doyle le mata.

En la anterior escena, que es el climax de la película, podemos ver elementos como los asesinatos a quemarropa y la persecución, los cuales son característicos de las películas con esta línea y que han identificado al cine llamado de acción.

Bookbinder califica a este filme como "una de las películas más duras y realistas que se han hecho jamás...La película sigue siendo uno de los *thrillers* 'clásicos' de la década"⁸⁷

⁸⁶ El cine de acción es heredero de las excelencias rítmicas del *thriller* hollywoodense. Según Hitchcock, el cine de acción tiene como principal característica no soltarle de golpe al espectador todo el potencial de efectos, sino irselos dosificando a lo largo de la intriga, al tiempo que se guarda una reserva que apenas se muestra, en pequeños toques *crecscendo* sucesivos hasta llegar al final. Ayala Blanco, Jorge, *Falaces Fenómenos Fílmicos, algunos discursos cinematográficos a fines de los 70's*, p. 19

⁸⁷ Bookbinder, Robert, *Las películas de los años setenta*, p. 32

Otro elemento rescatable de la película es el realismo de las locaciones utilizadas lo que le da un sentido más duro y creíble a los actos que son cometidos en lo que se nos presenta como las calles de Nueva York. Particularmente, el bar en el que Doyle y Russo, hacen una redada al principio de la película y el antiguo almacén subterráneo de Wards Island por el que Doyle persigue a Charnier al final.

La dureza con que Doyle y Russo tratan hasta el criminal más insignificante y las escenas de violencia como en la que una mujer inocente es abatida a tiros en las calles por un francotirador que estaba tratando de matar a Hackman, hacen de *Contacto en Francia (French Connection)* un filme con un carácter extraordinariamente severo y brutal.

Lo anterior representa un buen panorama para el cine violento y un contexto histórico para el cine que se hizo en esta década donde se manejaba este lenguaje filmico como una forma de decir que las drogas, la acción y los asesinatos aparte de estar presentes en las calles de Nueva York, también se pueden ver en una historia de cine.

Otro filme importante dentro del género acción - violencia es *Harry El Sucio (Dirty Harry)* producida y dirigida por Donald Siegel en 1971. La sinopsis es la siguiente: San Francisco se ve asolada por una serie de asesinatos cometidos por Scorpio (Andy Robinson), un francotirador psicópata. En una carta dirigida al alcalde, Scorpio amenaza con seguir matando a menos que la ciudad le pague 100,000 dólares. El francotirador pide que el dinero le sea entregado por un sólo policía, Harry Callahan apodado "Harry el sucio", interpretado por Clint Eastwood, Harry según lo describe Bookbinder, es duro e inflexible con los criminales y siente un odio especial por los asesinos.

Este policía recibe instrucciones de Scorpio que intenta confundirlo por toda la ciudad para asegurarse de que está solo. El asesino enmascarado enfrenta finalmente a Harry en el monumento de Mount Davison. Harry es golpeado repetidas veces en la cabeza y el torso por el asesino. Harry saca un largo estilete y apuñala a Scorpio en la pierna, el asesino se adentra cojeando en la obscuridad y Harry regresa al cuartel general después de recuperar el dinero.

Al día siguiente, Harry se encuentra nuevamente a Scorpio. En un intento de escapar, Scorpio llega cojeando hasta el terreno de juego pero Harry le derriba con un disparo en la pierna. Después el policía detiene al asesino pero el caso nunca llega a los tribunales por falta de pruebas y Scorpio queda en libertad.

Harry empieza a perseguir a Scorpio por su cuenta. Más adelante el asesino roba una pistola y secuestra un autobús escolar, Harry sigue al autobús y lo aborda. Ante esto, Scorpio le arrebató el volante al conductor y hace que el autobús se salga de la carretera. Tras abandonar el vehículo, Scorpio corre hacia la cantera con Harry siguiéndolo; durante la persecución intercambian disparos. Scorpio agarra un niño y le apunta en la cabeza y le pide a Harry que arroje su arma. Sin embargo, Harry le

dispara en la espalda, permitiendo que el niño se vaya, finalmente mata a Scorpio.

Esta película estrenada en 1971 fue criticada por la violencia demasiado gráfica que contenía el filme, por ejemplo, la escena final en donde Harry dice a Scorpio que la Magnum 44 es capaz de volarle la cabeza de un cuajo, y después de ésta advertencia lo mata a tiros; resulta una escena con tintes de violencia muy gráficos que definen perfectamente el trabajo de un policía como lo sería Harry Callahan, pero que en aquella década no era tan común ver en una pantalla cinematográfica.

Elementos como amagar a un niño, utilizarlo como escudo de un delincuente, los *close ups* a la Magnum 44 para acentuar su tamaño y mostrar cuán potente puede ser y lo que es capaz de producir (un descabezamiento humano), son rasgos de una película de acción violenta que enriquecen este género como parte de una violencia cinematográfica que refleja no sólo un momento histórico (recordemos que en ésta década, lo asesinatos a gente inocente y hechos por psicópatas eran comunes), sino también una película indispensable en nuestra filmografía para conformar este género estudiado.

El Padrino (The Godfather) no podía faltar en este recuento de cine de crímenes y violencia gráfica. Es producida en 1972 y dirigida por Francis Ford Coppola, y la sinopsis es como sigue: Corre el año de 1945, el jefe de la mafia, Vito Corleone (Marlon Brando) celebra el matrimonio de su hija Connie (Talia Shire) con un corredor de apuestas, Carlo Rizzi (Gianni Russo). También están presentes los demás hijos Corleone, Michael (Al Pacino), Sonny (James Caan) y Fredo (John Cazale) así como su brazo derecho y consejero legal Tom Hagen (Robert Duvall)

Michael acaba de regresar de la guerra y su padre tiene todas las esperanzas puestas en él, respecto al mundo de los negocios legales. Tiempo después de la boda, Vito Corleone se reúne con la familia Tattaglia, la cual es su rival y también pertenece a la mafia. Durante la reunión esta familia invita a Don Corleone a que se una con ellos en el negocio de la venta de narcóticos en América, pero el Don no acepta. Debido a esta oposición, más tarde Don Vito es abatido a tiros, pero consigue sobrevivir.

Michael se entera de que quienes intentaron asesinar a su padre son parte de la familia Tattaglia, y a pesar de la negativa de su padre de que se mantenga al margen de los asuntos de la mafia, Michael obtiene el apoyo de Clemenza para que le ayude a vengar a su padre y lo hace disparando a los matones a quemarropa en un restaurante del barrio.

Para proteger a Michael de una posible represalia Clemenza lo envía a Italia en donde conoce a su futura esposa Apollonia (Simonnetta Stefanelli); sin embargo, el matrimonio dura muy poco, ya que ella muere cuando explota una bomba colocada por uno de sus propios hombres en el coche de Michael. Éste regresa a Nueva York, donde asiste a una "conferencia de paz" entre el Don y las familias rivales. Después de establecer una "tregua" con los jefes de las familias, el Don regresa a casa, pero - más tarde - el pacto se rompe cuando las bandas rivales matan a

tiros a Sonny. Después, Don Vito sufre un ataque al corazón mientras juega con su nieto, dejando a Michael como sucesor de su imperio criminal.

Las escenas que entran en el género de violencia las hay por doquier dentro de este filme que se ha convertido ya en un clásico de la cinematografía estadounidense; sin embargo, cabe repasar por principio de cuentas, la escena en el que el corredor de caballos anteriormente no había aceptado un trato con Don Vito y al día siguiente amanece al lado suyo la cabeza de su caballo favorito que un día anterior había presumido a Tom Hagen. Sucesos como éste donde la violencia se da con metáforas fuertes que llegan a suponer una dureza en el filme son los más representativos tanto de la película misma como de la década.

Recordemos cuando Al Pacino asesina a quemarropa a los matones de la familia Tattaglia y cuyas elipsis de contenido se hacen presentes; ya que se ven los disparos y la gente caer, para darle un fuerza enfática a esta clase de negocios en los cuales la ficticia familia estaba inmiscuida.

O ¿qué otro elemento más duro y violento puede ser el del atentado en contra de la esposa de Michael en su propio auto y planeado por su propio hermano dado el poderío que había acumulado Michael en comparación con Fredo?. En fin, todo el filme está cargado de elementos simbólicos y explícitos de violencia, que no dejan dudar que esta película sea considerada como una de las más violentas que se dieron en la época mencionada. El lenguaje utilizado se ha retomado y enriquecido pero siempre respetando este filme como una base cinematográfica para posteriores películas violentas que hacen un homenaje a este clásico cinematográfico.

Tarde de Ferros (Dog Day Afternoon), película dirigida por Sidney Lumet en 1975, contiene una violencia gráfica excesiva que es meritorio considerar en este estudio. La trama es como sigue: Sonny (Al Pacino) y Sal (John Cazale) dos desheredados, atracan el First Savings Bank de Brooklyn. Aunque el director del banco (Sully Boyar) acuerda no interferir en el robo, Sonny descubre que en realidad no hay mucho que robar, ya que la mayoría del dinero ha sido trasladado durante el día.

Sonny recibe una llamada de teléfono del capitán de policía Moretti (Charles Durning), que le dice que el lugar está rodeado por todos los policías de la ciudad. Al verse en esta situación Sonny negocia con Moretti, exigiendo una escolta hasta el aeropuerto y un avión para salir del país a cambio de la seguridad de los empleados del banco. Mientras tanto el amante de Sonny, Leon (Chris Sarandon) habla con él a través del teléfono de la policía a intenta convencer a Sonny para que se rinda pacíficamente, pero Sonny se niega, diciéndole que ha intentado robar sólo para proporcionarle dinero para el cambio de sexo que siempre ha querido. Más tarde, el agente del FBI Sheldon (James Broderick) también intenta hablar con Sonny, quien no desiste de su plan original y las autoridades finalmente se resignan.

Sorprendidos cuando el autobús para enfrente del banco, Sonny, Sal y los rehenes caminan lentamente hacia la calle. Tras entrar en el autobús este los conduce hacia el aeropuerto. Sin embargo, en el último momento el conductor (en realidad un agente del FBI) se gira rápidamente y mata de un disparo a Sal y arresta a Sonny. Los rehenes regresan ilesos.

El asalto frustrado a los bancos, la toma de rehenes y las peticiones que hacen los asaltantes son elementos que conllevan más que a una violencia gráfica, a una psicológica que permanece en todo lo largo del filme como parte fundamental de éste. Existe una presión ejercida tanto a los rehenes como al espectador que se encuentra del otro lado de la pantalla, con la cual se logra un lenguaje violento, bien logrado, en el sentido de la psicología, que da otro elemento más para seguir conformando nuestro género cinematográfico de este trabajo.

Uno de los directores más reconocidos no sólo en la década de los setenta, sino a lo largo de toda su filmografía por dirigir películas con tintes de violencia marcados es Martin Scorsese, cuya película producida en esta década es *Taxi Driver* cuya sinopsis es la siguiente: Nueva York. El taxista Travis Bickle (Robert De Niro) constantemente reflexiona sobre la corrupción de su vida que le rodea y cada vez se desquicia más por su propia soledad. En casi todas sus facetas de su vida este personaje no consigue establecer un contacto emocional con nadie. Travis frecuenta los cines pornográficos y comienza a pensar en un escape para su depresiva existencia.

Una tarde ve a Betsy (Cybill Shepherd), quien trabaja en la sede del candidato presidencial Charles Palantine (Leonard Harris). Al principio, Travis sólo la ve como algo inalcanzable. Tras reunir un poco de dinero el taxista le pide una cita y ella acepta. Pero cuando la lleva a ver una película pornográfica se siente ofendida y sale enfadada del cine. Al tratar de disculparse, ella lo rechaza.

Al desmoronarse su ideal, Travis cae en una profunda depresión. Lentamente enloquece y más tarde compra un arsenal de armas, después se embarca en un intenso entrenamiento físico y practica diario con las ramas para convertirse en un tirador de primera categoría. Más adelante, le dice a su compañero y taxista Mago (Peter Boyle), que teme cometer algún acto violento a menos que libere la ira y la frustración que hay en su interior.

Tras haber visto en la calle a una joven prostituta de trece años Iris (Jody Foster). Travis visita a Sport (Harvey Keitel) un padrote y le paga para estar quince minutos con ella.

Travis no busca sus servicios sino establecer una amistad y, disgustado por las circunstancias de Iris, se ofrece a ayudarla económicamente para que escape de Sport. Travis se dirige al edificio de departamentos donde Sport tiene su antro de prostitutas. Enfrentándose a él, Bickle le acosa con insultos antes de dispararle a quemarropa en el estómago. Dentro del edificio Travis mata a dos de los matones de Sport antes de intentar suicidarse. No obstante el revólver resulta estar vacío y, cansado de la

penosa experiencia, simplemente se sienta en medio de la carnicería a esperar la llegada de la policía.

Más tarde, se revela que esta pesadilla de violencia ha convertido a Travis en un héroe local, aplaudido por los medios por salvar a una muchacha de Sport. Convertido en una especie de celebridad Travis rechaza a Betsy cuando una noche ella entra en su taxi para reanudar su amistad.

El punto más violento de la película, después de una larga fase de depresión, se da cuando De Niro se arma de valor y comete una serie de asesinatos para salvar a una niña de la prostitución neoyorquina, sin darse cuenta produce una carnicería tal que contrasta firmemente con las depresiones sufridas al principio del filme, lo que hace que esta violencia sea justificada.

"Scorsese retrató a Bickle como un hombre básicamente honesto, amable y decente, que convierte la desintegración de su personalidad en la más perturbadora de las locuras"⁸⁸

En este pequeño recorrido que hemos hecho de las películas que de alguna manera son clasificadas como de acción y que contienen marcadamente tintes de violencia, podemos concluir los aportes que estas producciones hicieron a este género cinematográfico.

La censura cinematográfica prácticamente dejó de ser un problema durante esta década y, por primera vez, los cineastas tenían una libertad casi ilimitada. Los temas que un tiempo se consideraban tabú y que se exploraban abiertamente tales como la homosexualidad y la prostitución infantil, habrían sido impensables en décadas anteriores. Los desnudos, la crudeza del lenguaje y la intensa violencia también se convirtieron en un lugar común del cine de los setenta.

También podemos asentar como elemento importante lo gráfico de la violencia que se ve en las películas mencionadas y que forma, a partir de aquí en adelante, una manera de contar algo con esas imágenes; es decir, el lenguaje sin tantos tapujos da una mayor, aunque no completa, libertad de decir y expresar historias que tengan que ver con la realidad violenta vivida en el momento histórico en que se presentan los hechos.

El cine violento en esta década tuvo varios aportes más que lo conformaron como un género sólido, entre ellos se encuentran: los asesinatos a sangre fría, las largas persecuciones, el lenguaje altisonante y, más que nada, la crudeza de la realidad misma reflejada en las pantallas cinematográficas.

⁸⁸ Idem, p. 141

2.3. Apología de la violencia

*La tranquilidad depende del
buen o mal uso que se hace de
la crueldad
Agatócles, rey de Siracusa⁸⁹*

Aunque el tema central de la tesis es el manejo del tiempo cinematográfico, es difícil dejar de mencionar que la violencia tiene gran participación en los filmes del director estudiado, elemento que se combina con el humor negro en todas y cada una de sus películas, lo que hace que estos productos de alguna manera sean diferentes a la violencia cinematográfica presentada por sí sola en otras producciones del mismo tema.

En una recopilación de varias teorías acerca del tema, Alfredo Tecla⁹⁰ da su propia versión y definición del mismo, recopilando y confrontando algunos psicólogos y sociólogos que han tratado la violencia.

Horacio Guajardo⁹¹, especialista en ciencias de la comunicación, define que la violencia es la presencia de conflictos así como paz es la ausencia de éstos. Tales conflictos pueden presentarse ya sea dentro del individuo - en su psique - o fuera de éste, es decir, en la conformación de la sociedad en la que se encuentra inserto.

Cuando vemos que los individuos que se comportan excesivamente violentos o sin temor a nada (como el matar alguien) es algo que no todos son capaces de hacer. Por naturaleza, misma hay gente que tiene más facilidad para matar. Los teóricos reduccionistas como D. Morris, explican la violencia como algo innato y existen los teóricos sociales como John Locke que conciben la violencia como algo adquirido. Algunos de estos teóricos son expuestos por Alfredo Tecla en su Antropología de la Violencia.

Los autores D. Morris y Ch. Murray dicen que dentro de la genética se da el argumento donde se afirma que los genes de la superioridad intelectual y de la violencia se heredan, "el código genético no se limita a explicar el mecanismo de la herencia en cuanto a rasgos físicos, como el color de la piel, de los ojos o la estatura, sino también el comportamiento y la inteligencia. La violencia es inevitable e innata ya está programada en nuestros genes"⁹².

Morris afirma que la única solución para acabar los problemas de las ciudades respecto a la violencia, es matar a los individuos de los cuales se esté seguro que tienen este gen, por decirlo de

⁸⁹ Fue hijo de un alfarero siciliano que ascendió a los niveles más altos de poder por medios crueles y violentos "degolló a sus conciudadanos y se deshizo de sus amigos, no tuvo piedad ni religión pero se hizo del poder y se cuenta entre los capitanes más célebres (Maquiavelo, Nicolás, El príncipe, p 72)

⁹⁰ Tecla, Alfredo, Antropología de la violencia, p. 167.

⁹¹ Guajardo, Horacio, Elementos del Periodismo, p. 17

⁹² Idem, p. 8 y 9

alguna manera, de la violencia para que en un futuro no causen problemas a la sociedad en la cual crecerán.

Ya que han nacido violentos y ningún programa de desarrollo personal, ni ningún sistema de gobierno o ninguna familia por muy compasiva y pacífica que ésta sea, va a cambiar su comportamiento.

De alguna manera, la anterior teoría se apoya en el conocimiento común de que existe gente con el valor y el coraje de asesinar, a personas que no les han ocasionado ningún daño.

Alfredo Tecla retoma el principio de Darwin⁹³, donde plantea la tesis de la violencia como un regreso a la animalidad de la que depende la sobrevivencia, en la lucha por la existencia.

"La inclinación a la crueldad y el siniestro gusto por la sangre sólo puede ser explicado por el 'origen carnívoro y canibalesco del hombre'"⁹⁴

La conclusión que saca Alfredo T. es que el hombre es inevitablemente asesino.

Otro modo de explicar la violencia es a través de la teoría de la "válvula de escape" de Lorenz⁹⁵ quien elabora un modelo "psicohidráulico", el cual consiste en imaginar a un animal como un depósito de agua que sólo puede salir a través de una válvula situada en el fondo. Cuando el depósito se carga se abre la válvula por medio de un cordel conectado al platillo de una balanza. Los pesos situados en los platillos equivalen a los estímulos. El agua equivale a la energía.

Lorenz afirma que la agresión es un impulso innato que aumenta con el tiempo (se acumula) y que debe gastarse. Es decir, la agresión es inevitable y lo único que puede hacerse es canalizarla hacia otras actividades menos destructivas.

Siguiendo este mismo modelo, Slater dice que la violencia tiene que canalizarse hacia algún lugar o actividad; de no ser así, explota de manera inevitable.

Alfredo Tecla también incluye en sus análisis a Fromm, quien se refiere a la agresión como una actitud benigna del ser humano, ya que ayuda a la conservación de la vida humana la vida, cuando ésta se encuentra ante el peligro de desaparecer.

Dentro de estos teóricos no podía faltar la opinión de Freud, quien afirma que la "tendencia a la agresión es una propensión innata, independiente, instintiva en el hombre", por lo cual los hombres se destruirán a sí mismos como ninguna especie animal. Para él hay dos tipos de placer: satisfacción del instinto y satisfacción de la dependencia. También afirma que los factores genéticos operan en el desarrollo de la personalidad; los condicionamientos defectuosos son causa importante de

⁹³ Ibid, p.11.

⁹⁴ Ibid, p.12

⁹⁵ Tecla, Alfredo, op.cit. p.14

las neurosis y que gran parte de la conducta humana está determinada por el inconsciente.

Hobbes, por ejemplo, tiene una opinión parecida a la freudiana pero desde el punto de vista sociológico al decir que, "el hombre es el lobo del hombre"; es decir, ninguna especie animal se autodestruye tan fácil y rápidamente como la nuestra.

El psiquiatra Cesare Lombroso, hizo un estudio de 400 cadáveres de criminales, abiertos y encontró similitudes en estos; generalmente, lo que observaba eran los rasgos de los hombres primitivos. Incluso, estudiaba a criminales vivos para afirmar su teoría de que los rasgos físicos de un individuo determinan si es violento o no y asegurar que el criminal nace con aquel instinto desde el inicio de su vida.

Aparte de definir a la violencia (los teóricos que afirman que se hereda), ellos tratan de encontrarle una solución al problema. Como el psicólogo Kroeber, quien se basa en la necesaria eliminación de los inferiores y al igual que Spencer y Murray, piensa que la política del gobierno a favor de los pobres es una pérdida de tiempo y un error.

Otro teórico, Lowie, afirma que no toda la violencia es hereditaria y establece un puente entre los genes y el medio: la configuración de la personalidad. La sociedad modela a los individuos y agrega:

"los hombres van morir y a pelear en las guerras por las que la sociedad puede resultar enriquecida o protegida y al criminal se le destruye o aparta porque es un elemento perturbador."⁹⁶

De acuerdo a los filósofos Spengler, Bedict o Nietzsche existe una definición de violencia. Lo apolíneo⁹⁷ es el orden (Spengler y Bedict), lo dionisiaco el caos faústico (Nietzsche). La configuración apolínea persigue la calma y la armonía, mientras la dionisiaca el conflicto y la violencia, una inspira lo constructivo y la vida, la otra lo destructivo y la muerte.

La explicación biológica de la violencia es que la emoción o la pasión requieren de sustancias químicas que preparan a nuestro organismo para desarrollar la actividad que se impone en una situación específica.

El mismo cerebro produce endorfinas (hormonas del placer) cuando el individuo realiza una actividad satisfactoria. Ahora bien, dentro de este mismo mecanismo de producción de sustancias químicas existe la producción de la que se ha llamado la hormona de la ira: la adrenalina, la cual se produce en situaciones de peligro, de ira, de angustia o de miedo.

Su función es preparar al organismo, ya sea para la lucha o para la huida. Los cambios corporales son: aumento de la presión arterial, así como del nivel de glucosa en la sangre, se acelera la respiración, los jugos gástricos tienden a aumentar y se eriza el pelo.

⁹⁶ Ibid, p. 26

⁹⁷ Ibidem

"Mientras dura la ira también se produce una disminución en la percepción sensorial; así, cuando los hombres están luchando, pueden resistir lesiones muy dolorosas sin ser conscientes de ellas"⁶⁸

De lo que podemos deducir es que también se pierde la sensibilidad al lastimar a alguien, por la misma fuerza de la ira y no saber medir las consecuencias del grado de lesiones o daños que se le puedan provocar a la persona con quien se lucha.

Pero la ira no siempre está relacionada con la violencia, ya que también provoca angustia, la huida o la ansiedad. Y viéndolo de una manera sana, la adrenalina es necesaria para mantener el estado de alarma.

En la misma línea del estudio del cerebro, existen instrumentos para detectar las anormalidades en este órgano y saber, si se trata de sujetos violentos que en este caso son llamados psicópatas agresivos; tales aparatos son los electroencefalogramas, que captan las ondas cerebrales y sólo el 25 o 50% de los psicópatas estudiados muestra anormalidades. Por otra parte, algo más del 2% de los delincuentes violentos, según un estudio en los hospitales de Rampton y Mass Side mostraron anormalidades genéticas.

Dadas estas referencias, Alfredo Tecla llega a la conclusión de que el cerebro no explica al crimen y de que la educación y el ambiente social son determinantes en el desarrollo del cerebro.

Hasta aquí se ha visto básicamente las teorías médicas y biológicas que explica la tendencia del hombre hacia la violencia. Pero Alfredo Tecla también ofrece un panorama de varias teorías que explican la violencia desde el punto de vista social. A continuación se hará una breve reseña de la historia de la violencia y más adelante se expondrán algunas de estas teorías sociales, para, finalmente, llegar a una conclusión del concepto analizado.

La violencia se remonta, según uno de los documentos históricos más importantes; La Biblia, a los principios de la vida humana, cuando Dios castiga la desobediencia y expulsa del paraíso a Eva y Adán.

Podríamos continuar, por ejemplo, con el mito de Caín, en donde la rivalidad entre hermanos llega hasta la muerte.

En el cristianismo, la violencia se refleja en episodios históricos como las Cruzadas o la Inquisición, donde en nombre de Dios se realizaban los más sanguinarios asesinatos; o en la persecución de herejes donde eran quemados vivos los "hechiceros" o, simplemente, los que pensaban que la Tierra no era el centro del universo. Por lo anterior se infiere que la violencia se manifestó de diversas formas desde los principios de la vida y se refleja según cada época de la humanidad.

Antes de Cristo, Platón pensó que el Estado tenía el derecho de mentir y de ejercer la violencia, y que los sabios y los "hombres de oro"

⁶⁸ Ibid. p.30

debían dirigir a la sociedad. Platón y Aristóteles consideraban la esclavitud como natural, de tal modo que la violencia ejercida por los amos estaba justificada.

Alfredo Tecla también menciona que dentro de los documentos políticos más importantes cuyo tema central es la violencia está El Príncipe de Maquiavelo, quien sostiene la tesis de que los hombres son malos por naturaleza. Ve la violencia de los dirigentes como un asunto práctico ajeno a las cuestiones morales. Las clases subordinadas no merecen su respeto. El eje central de su discurso es el poder. Todo aquello que contribuye a mantener el orden es bueno y malo todo aquello que intenta romperlo:

"Lo importante es que la crueldad y la violencia garanticen la conservación del poder y la obediencia de los súbditos"⁹⁹

Esta obra dirigida a Lorenzo de Medici, propone cualquier medio para alcanzar el poder, incluyendo la muerte de amigos o enemigos que estorben para alcanzar el poder deseado, "...es necesario ganarse la voluntad de los hombres o deshacerse de ellos"¹⁰⁰. *El fin justifica los medios* y entre esos medios existe la muerte en cualquiera de sus formas incluyendo la violenta. Existen dos formas para conservar la disciplina: la fuerza (violencia) y las leyes.

En esta aproximación a la historia del concepto de violencia, se tomará como referencia a Tomás Moro quien pensaba que el origen de la violencia se encontraba en el principio de la propiedad privada. Para él la causa de la violencia y el crimen es la carencia y el desempleo.

Actualmente, podemos afirmar que muchos de los conflictos entre vecinos, pueblos e incluso países, es el territorio por lo que se llegan a dar hasta guerras internacionales que cobran un buen número de víctimas a causa solamente del suelo territorial. Es por ello que esta teoría de la propiedad privada, como causa de la violencia, no se encuentra tan descartada.

Otro autor que ayuda a la aproximación de la concepción de esta historia de la violencia es Tomás Hobbes, cuya ideología defendía una naturaleza humana violenta, que hacía del "hombre el lobo del hombre", es decir, que está dominado por el egoísmo y su lucha es por el poder. Esta incluye dañarse mutuamente sin importar su propia destrucción.

Visto desde el punto de vista político, Hobbes en el *Leviatán* defendía el autoritarismo gobernante y el servilismo del pueblo, donde la paz era una violencia organizada.

John Locke ve la otra cara de la moneda, ya que afirma que son las instituciones las que vuelven malo al hombre.

"El Estado surge con la propiedad privada y con ella también la corrupción de las costumbres. A diferencia de lo que sostiene Aristóteles el esclavo no nace

⁹⁹ Tecla, Alfredo, op.cit. p. 47

¹⁰⁰ Idem, p.48

esclavo sino que llega a serlo por la fuerza (la violencia). La guerra la hacen los Estados no los hombres individuales, los hombres no son rivales en la guerra sino enemigos accidentales"¹⁰¹

Dentro de estas mismas teorías sociales, existe un libro publicado en Alemania, en 1920, por un jurista Karl Binding y un psiquiatra Alfred Hocke en el que se "abogaba por el asesinato de la gente inútil". En una Alemania derrotada cuya tasa de frustración era muy alta estas teorías prendieron en la población. En parte, ello explica porqué un pueblo con un elevado desarrollo científico haya sido la expresión de la más terrible violencia y exterminio en masa de los tiempos modernos. Todo esto demuestra el poder de la ideología, de la propaganda y de los medios de comunicación, lo cual, según Tecla, indica que el hombre no es bueno ni malo por naturaleza, sino producto de las circunstancias.

Una vez definidas y expuestas algunas de las teorías tanto biológicas como sociales acerca de la violencia, así como parte de su origen en la historia de la humanidad, es necesario establecer una definición que consolide lo rescatable de cada uno de los conceptos expuestos y una aportación propia para así poder entrar al terreno de la violencia, pero, dentro de la cinematografía.

La violencia surge desde que existen contradicciones entre los hombres y desde que la propiedad privada toma lugar en la vida humana. El papel que tiene el Estado dentro de la violencia es institucionalizarla, ya que se organiza a través de modelos autoritarios y se consolida una consciencia servil y una consciencia de dominio.

Alfredo Tecla la define como:

"la fuerza destructiva, aniquiladora, que resuelve o mantiene la contradicción que impide el desarrollo de uno de los contrarios o lo destruye, le llamamos violencia, o más precisamente violencia humana. La violencia surge como una necesidad cuando surge el antagonismo (contradicción)."¹⁰²

Ahora bien, de manera específica y descriptiva el autor define la violencia así:

"La violencia social o humana tiene las siguientes características: no es innata sino que surge en un determinado grado de desarrollo; incluye el factor consciente, en este caso, tanto a la consciencia de dominio como la consciencia servil; tiene que ver con el antagonismo, es decir, con el poder y con una tecnología (armas, objetos, imágenes concepto, símbolo y ritual), está mediada (hacer el bien personalmente y el mal por segunda mano), existen cuerpos represivos encargados de ejercer la violencia, los hombres son educados, adiestrados, acostumbrados en y para la violencia; ésta no es congénita ni es inherente a la sociedad, no tiene como causa la supuesta hormona de la ira ni es atávica; no tiene nada que ver con el mito del simio asesino. Con respecto a la

¹⁰¹ Tecla, Alfredo, op.cit. p. 52

¹⁰² Ibid. p.87

agresión, está más relacionada con los estados de alarma, con el síndrome de adaptación; la agresión en la naturaleza y en la sociedad tienen en común la fisiología que dota a los organismos con la capacidad de adaptación¹⁰³

Es cierto que no siempre la violencia es hereditaria y que el medio en que el ser humano se desarrolla tiene más que ver en el desarrollo de su personalidad, ya que los forma según costumbres y aspectos de su comunidad, pero existen delincuentes que de alguna manera se les facilita el asesinar o torturar sin que necesariamente hayan estado rodeados de tanta violencia como ellos practican.

En conclusión, la violencia mayoritariamente es originada en la sociedad dependiendo del ámbito de cada persona; pero también tiene que ver la propia personalidad - que una parte de ella desde el inicio de la vida se va formando - ya que puede adaptarse a ese medio o salir y buscar otras salidas que no necesariamente lo lleven a la violencia como medio de supervivencia.

La diferencia esencial es que el hombre transforma conscientemente su medio y los demás seres se adaptan y/o responden instintivamente.

Violencia Cinematográfica

*"El hombre es un animal
violento y no veo nada de
malo en mostrarlo tal como es"*
 Clint Eastwood¹⁰⁴

Como se vio en los capítulos anteriores el género de cine violento surge desde el cine de gánsters en los años 30, aunque Vicente Sanchis¹⁰⁵ también considera al cine *western* como una parte importante para la conformación de este género, cuya parte violenta se refleja principalmente en las películas del realizador Sam Peckinpah, el cual se abordará con amplitud en el capítulo concerniente a las principales influencias cinematográficas de Quentin Tarantino.

En lo que se refiere a la creatividad, este concepto no ha sido el fuerte de los realizadores de este cine. El cine violento se ha dado como una mezcla de los diferentes géneros que lo conforman, aunque ningún tipo de cine es puro totalmente.

Uno de los orígenes de la conformación de este género se sitúa en los años 40 y 50 en donde, como ya se citó en los capítulos anteriores, el cine negro (*film noir*) se exhibe en las pantallas norteamericanas. Este cine se basó, principalmente, en la novela negra. Ahora, a diferencia de antaño, el cine violento actual utiliza más recursos anecdóticos que referencias literarias o, más aún, copia a los grandes maestros o simplemente sus realizadores "se han comportado como meros artesanos. Un gran número

¹⁰³ Ibid. p. 88.

¹⁰⁴ Sanchis Vicente, *Violencia en el cine*, p.11

¹⁰⁵ Sanchis, Vicente, op.cit. p. 19

ha preferido mezclar en sus trabajos todos los géneros y convenciones narrativas, influenciadas - estas últimas - por el impacto de las nuevas tecnologías, entre ellas el video clip¹⁰⁶.

Lo anterior es una descripción general del tipo de cine que realiza Tarantino que el mismo definió, en su película *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)* como un *spaghetti western*¹⁰⁷ del cine norteamericano. La estructura narrativa de *Aesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)* (del cual es escritor y cuyo director es Oliver Stone) es influenciada totalmente por el video clip, por lo que este nuevo lenguaje resulta incorporado a la cinematografía estudiada.

El cineasta francés Jean-Luc Godard pone al principio de *Pierrot el loco (Pierrot le fou)* esta frase. "El cine es como un campo de batalla. Amor, furia, violencia, muerte. En una palabra, emoción"¹⁰⁸. Este realizador francés, el cual formó parte de la "nueva ola francesa" es una influencia directa en Tarantino, por la temática que maneja y la concepción del tiempo filmico, por eso se le otorgará un espacio más amplio en el capítulo: Principales influencias cinematográficas de Tarantino.

Como parte de la historia del cine violento en los 60, Hitchcock incorporó un nuevo elemento a este cine: el terror psicológico con la película *Psicosis (Psycho)*.

Otros de los elementos que se incorporaron en la década de los 60, fueron:

- a) Dado el declive de las formas tradicionales, el cine se acerca e incorpora nuevos temas en parte refiriéndose al contexto histórico de la época (el asesinato de Kennedy, la Guerra de Vietnam o la llegada al poder de Nixon). Así mismo se incorporan a las películas temas como la política, el racismo, los sindicatos o la droga.
- b) El cine violento comienza a tener esplendor y muestra en la pantalla sucesos reales cuyo reflejo se ve en cintas como *Bonnie y Clyde (Bonnie & Clyde)*, *A Sangre Fría (In Cold Blood)*, o *El Estrangulador de Boston (The Boston Strangler)*.

Los setenta vinieron a reafirmar el cine violento con realizadores como Francis Ford Coppola, en cuya secuencia de *El Padrino (The Godfather)* se rescataron elementos del cine negro y la expresión narrativa con tintes de violencia resultan ser elementos incorporados a este género. Posteriormente, su película *La Ley de la Calle (Rumble Fish)* a pesar de ser

¹⁰⁶ Ibid p. 16

¹⁰⁷ Término que se refiere a los westerns hecho en Italia por realizadores como Sergio Sollima y Sergio Leone, principalmente, quienes copiaban los esquemas del western americano y hacían su propia interpretación de este género muy a la italiana. Sadoul, George, *Historia del Cine Mundial*, p. 528

¹⁰⁸ Sanchis Vicente, op.cit., p. 16

un filme "alimenticio"¹⁰⁹, rescata elementos de la violencia manejados por Coppola y reafirma este género cinematográfico en EUA.

La violencia cinematográfica también se apoya en directores que generalmente tocan temas como la calle, los bajos fondos y los personajes desquiciados. Esta escuela revitaliza géneros cinematográficos en vías de desaparición, como el cine de gángster, que ha dado una de sus mejores muestras en el director Martin Scorsese con películas como *Buenos Muchachos (Good Fellas)*.

Hay otra violencia cinematográfica calificada por Vicente Sanchis¹¹⁰ como "manipuladora" cuyo ejemplo es *Expreso de Media Noche (Midnight Express)* en donde el director Alan Parker manifiesta un extraño gusto por la violencia explícita y de esta manera justifica la violencia hacia los extranjeros, ya que en el filme mencionado, los americanos son agredidos por turcos.

En la época de los setenta también hubo una influencia clara del movimiento de la "nueva ola francesa" encabezado por el protagonismo de la revista "Cahiers du Cinéma". cuyas influencias fueron básicamente del cine independiente, entre ellas mostrar la crudeza de la realidad sin efectos especiales, ni de cámara, para dotar de un mayor realismo al filme además de contar con el mínimo presupuesto para la realización de estas producciones. Estos principios influyeron a cineastas como Sam Peckinpah, quien añadió al género cinematográfico del *western*, un toque realista y un sentido del humor como se refleja en *Duelo de la Alta Sierra (High Sierra)*.

Existen varios directores a lo largo de la historia cinematográfica norteamericana, que han tocado el tema de la violencia, algunos de ellos son influencia directa de Quentin Tarantino y otros simplemente abordaron la violencia a su manera. Vicente Sanchis reseña los siguientes y los califica como:

Los Maestros de la Generación de la Violencia

Nicholas Ray destaca como un maestro de la violencia quien hizo su principal aporte con la película *La Rosa del Hampa (Party Girl)* aquí aglutina elementos como los personajes inadaptados, los cuales fluctúan entre la legalidad y la ilegalidad. La producción resulta ser una "poética personalísima que explota entre deslumbradores relámpagos de violencia y lirismo"¹¹¹

Samuel Fuller dijo una vez: "el cine es acción, sexo, violencia... Una emoción en movimiento". Su carrera está fundamentada en dos géneros el bélico y el policiaco, en este último figuran títulos como *La Casa del Sol*

¹⁰⁹ Los filmes alimenticios, son aquellos que las compañías productoras exigen a los directores y cuyo guión, principalmente, les es impuesto, pero el pago que obtienen por hacer estas películas es alto. Lopez Vallejo, Ma. Luisa, *Apuntes de la clase de Sociología del Cine Universal*, 1997.

¹¹⁰ Sanchis, Vicente, op cit. p. 22

¹¹¹ Ibid p.30

Naciente (House of Bamboo) (1955) y *El Beso Amargo (The Naked Kiss)* (1964). Su obra es conocida posteriormente en Europa gracias a la "nueva ola francesa".

Una de las escenas que más identifican a Fuller, es aquella en la cual se ve la extirpación de las cuerdas vocales al cantante Michael en *Delirio de Pasiones (Shock Corridor)* por el gángster que hace la operación.

Richard Brooks un director que filmaba, según decía Godard, "como quien hace el acto conyugal con integridad y violencia". Director de una de las películas violentas más importantes *A Sangre Fria (In Cold Blood)*, muestra como los delincuentes de un condado aparentemente tranquilo también pueden llegar a la violencia extrema.

Robert Aldrich es uno de los hombres clave en la historia del cine violento americano. De sus películas más importantes resalta *Doce al Patíbulo (The Dirty Dozen)* (1967) aquí se hace notar su predilección por situar a la violencia en un lugar destacado.

Arthur Penn politizó y criticó la historia oficial a través de *thrillers* y *westerns* adulterados en sus formas clásicas. Ejemplos de estas características son películas como *Así soy yo (Mickey One)* (1965), *La Jauría Humana (The Chase)* (1966) y *Bonny y Clyde (Bonnie and Clyde)* (1967). Esta última trata de una pareja de delincuentes que huyen de la justicia, por lo cual es referente directo de *La Fuga (True Romance)* y *Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)* escritas por Tarantino y dirigida por Tony Scott, la primera, y por Oliver Stone, la segunda, las cuales se retomarán más tarde al abordar la faceta de guionista del director estudiado.

Como se había mencionado Vicente Sanchis toma también como parte esencial del cine violento norteamericano el género del *western* y como uno de los principales representantes, además de ser influencia de Tarantino, a Sam Peckinpah. Su cine funciona radicalmente sobre una nueva utilización del tiempo, un peculiar tratamiento elogiando el paisaje y la naturaleza. El relato de Sam Peckinpah toma a menudo la forma de "un viaje y está situado siempre en una dimensión del tiempo que provoca en sus antihéroes la añoranza por una dichosa época de oro que contrasta brutalmente con la violencia del tiempo real"¹¹²

Este director obtuvo para siempre a partir de *La Pandilla Salvaje (The Wild Bunch)* la etiqueta de cineasta de la violencia - brutal, espectacular -. En su cine las diferencias entre poesía, violencia, vida y muerte se diluyen tanto como las sutiles diferencias entre el bien y el mal.

Sergio Leone es uno de los seguidores del género llamado *spaguetthi western*. Entre sus películas están *Per un Pugno di Dollari* (1963) *Érase una vez en el oeste (C'era una volta il west)* (1965) y *El Bueno, el Malo y el Feo (Il Buono, il Brutto, il Cattivo)* (1966). Leone muestra que se pueden hacer filmes de dos horas y media inspirados en el cine japonés, con una acción que avanza lentamente con *flashbacks* distribuidos en pequeños trozos.

¹¹² Ibid p.46

Sus películas se mueven entre el homenaje al cine clásico y la parodia de sus arquetipos (la violencia y el paisaje).

En su obra *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*) (1984) se ven reflejados, a lo largo la historia, el manejo del tiempo y del estilo, con rasgos americanos e italianos. El filme está lleno de *flashbacks* muy complejos que transforman la película en un entramado de historias. Al respecto de este trabajo, el mismo director comenta:

"... para mí el film es, en vez del fin del mundo, el fin del género, el fin del cine. Todos esperan que no sea verdaderamente el fin. Yo prefiero pensar que es un preludio en vez de la agonía final. Hay una centella de esperanza en la mirada final de Robert De Niro, como si dijese: 'si son capaces de comprender bien filmes como éste, amar los filmes e ir a verlos'¹¹³

Sergio Leone da una muestra del manejo del tiempo en el constante manejo de *flashbacks* como otra forma narrativa de contar una historia al mismo tiempo que mezcla la violencia en esta, lo que es una influencia tanto para la cinematografía violenta como para el propio Tarantino.

El modo espectacular de la violencia ha sido parte fundamental del cine norteamericano y, de alguna manera, la forma en que se le identifica, sin embargo, realizadores como Oliver Stone y Martin Scorsese tienen más en cuenta la violencia surgida expresivamente del montaje.

2.4 El humor negro y Quentin Tarantino

*La risa es en voz alta porque
requiere compañía*
Martin Grotjahn

Un elemento que diferencia el cine de Tarantino de sus contemporáneos que hacen películas sobre el mismo género, es el humor negro, el cual - en cierto sentido - es reírse de la muerte o de las muertes que Tarantino utiliza en sus filmes. Reírse de la muerte o de las desgracias que se ven en pantalla es algo que sólo puede tener efecto si no se ha pasado. El humor negro es definido por María Luisa López-Vallejo¹¹⁴ como aquél que mueve a la risa por medio de la muerte.

La risa existe desde que el hombre existe, por tanto el humor tiene la misma edad que la humanidad, pero pocas personas han tratado de explicar el por qué se ríe y que es lo que en sí causa la risa. Entre ellas está Sigmund Freud y uno de sus seguidores, Martin Grotjahn.

Grotjahn¹¹⁵ empieza por explicar que los chistes que provocan la risa, lo hacen más que por el chiste mismo, por la forma, la técnica y el contexto en el cual están inscritos. Grotjahn retoma a Freud al hablar de

¹¹³ Ibid, p. 47

¹¹⁴ López-Vallejo, María Luisa, *Apuntes de la clase de sociología del cine universal*, 1997

¹¹⁵ Grotjahn, Martin, *Psicología del humorismo*, p.20

la psicología del chiste donde existe vital importancia en los elementos de sorpresa y *shock*, pero fue Theodor Reik, quien subrayó este punto y relacionó la comprensión del chiste con elemento de choque. Es decir, la pequeña historia contada en el chiste resulta graciosa y provoca la risa con facilidad, porque no es esperada y aunque se sabe de antemano que se va a reír no se sabe de qué, ni cuando; esa sorpresa y el choque que provoca es parte del surgimiento de la risa.

Algunas de las películas de Tarantino contienen un humor sarcástico, lo cual es menester mencionar. El sarcasmo, según el diccionario Larousse, es una burla sangrienta. Ahora bien, retomando a Grotjahn indica que cuanto más represión tenga el hombre, éste acumulará una agresión que se tornará directamente en sarcasmo. Es decir, cuando se reprimen los sentimientos de venganza u odio, a veces solamente se restringe la hostilidad, pero la mayoría de las veces se reprime totalmente. Cuando esto sucede y se cuenta un chiste o se ve algo referente a lo que se ha reprimido durante cierto tiempo en el subconsciente, ese sentimiento reprimido aflora y se manifiesta en una risa burlona que es en realidad el sarcasmo.

Cuando los personajes de las películas de Tarantino mueren, no causan el menor remordimiento ya que (empalmando estas teorías psicológicas con las películas mencionadas) alguna vez en nuestra vida nos hemos visto inmersos en algo similar o simplemente se piensa en querer matar a alguien, pero sólo se piensa, y cuando se presenta en la pantalla grande la posibilidad de hacerlo, en vez de causar lástima o un sentimiento repulsivo da risa o simplemente una sonrisa se dibuja en nosotros aprobando la actitud que se presenta en los filmes.

Como ejemplo podemos ver una escena de la película *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)* en donde se ve a unos tipos que traicionan a uno de los narcotraficantes más importantes de Los Angeles: Marcellus Wallace. John Travolta y Samuel L. Jackson son contratados para matar a aquellos tipos. En esta escena los matones conversan con ellos, les roban un poco de su desayuno, los asustan y finalmente los matan. Pero al hacerlos parecer como traicioneros, no existe un sentimiento de lástima hacia ellos; al contrario, sus muertes hacen reír, ya que son tratadas con naturalidad y a los personajes los hacen ver estúpidos y sin nada en la vida por lo que su muerte no lastima ni duele en absoluto.

Por tanto aquí, según la explicación del sarcasmo, los sentimientos de la gente que se ríe en la película han sido en su mayoría reprimidos y cuando ven una escena como la antes narrada se conjuntan tanto la acción de choque, de sorpresa de la escena como la salida de los sentimientos de venganza o de odio que habían sido reprimidos y que al momento de presentarse en el subconsciente se produce esta risa llamada sarcasmo.

"Los sarcasmos hostiles sirven a menudo para disipar represiones y abren fuentes de placer, que serían, de otro modo inaccesibles"¹¹⁶

La dinámica del sarcasmo es más fácil de entender en el siguiente párrafo retomando a Freud y explicado por Grotjhan:

"El sarcasmo agresivo es el tubo de escape aerodinámico de energía, primero estimulada, luego inhibida y, más tarde liberada"¹¹⁷.

Es decir, la idea de la agresión es primero suprimida y después trasladada de lo consciente a lo inconsciente. Ahí se disfraza y, por medio de la risa, se da salida a la energía que ha dejado de estar en el inconsciente.

Resumiendo, en el sarcasmo, el ingenio comienza con la intención de herir, cuestión que en nuestra civilización es reprimida. El deseo de hacer daño, la represión de la agresión planeada, la combinación de esta tendencia agresiva con la reactivación de los placeres infantiles y su disfraz, constituyen el proceso del sarcasmo.

Cuanto más satisfactorio sea el enmascaramiento, mejor resultará el chiste. Es decir, la represión de los sentimientos y su disfraz se conservan en el inconsciente y salen a relucir a través de la risa, cuando se hace referencia a esa represión. Y se manifiesta, en este caso, con alguna escena que se ve en la pantalla.

"La represión libera energía y en la risa final se obtiene y libera satisfacción. La principal fuente de placer en el sarcasmo es la puesta en libertad de la inhibición o la represión"¹¹⁸

Cómo ejemplo de lo anterior, resalta parte del diálogo inicial de la película *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*¹¹⁹ en la cual se hace alusión a la canción de Madonna *Like a Virgin*:

Mr. Pink: - La canción "Like a Virgin", trata de una chica que le gusta la Verga. Una metáfora de vergas, eso es todo.

Mr. Blonde: - No, es una muchacha muy vulnerable. Se la cogen unas cuantas veces y encuentra un tipo sensitivo.

Mr. Pink: - Deja esa mierda para los turistas

Joe: - ¿Quién es Toby?

Mr. Brown: - "Like a Virgin" no trata de una chica sensitiva, ahora "Azul Puro" si trataba de eso.

Mr. Orange: - ¿Qué es "Azul Puro"?

¹¹⁶ Ibid. p. 24

¹¹⁷ Ibid. p. 26

¹¹⁸ Ibidem

¹¹⁹ Tarantino, Quentin, *Reservoir Dogs*, 1992

Mr. White: - ¿Nunca oíste "Azul Puro". Otro gran éxito de Madonna. Aunque no estés al tanto de los éxitos de Madonna. ¿Nunca oíste "Azul Puro"

Mr. Orange: - Él dice que la oyó, yo quiero que me la canten. Disculpen si no soy gran admirador de Madonna.

Mr. White: - No es la gran cosa al principio me gustó. Cuando comenzó con eso de "Papá No Sermonea"

Mr. Pink: - ¡No dejan que me concentre! ¿qué estaba diciendo?

Joe: Toby es una niña china ¿cuál es su apellido?

Mr. White: - ¿Qué es eso?

Joe: - Una libreta de teléfonos que encontré en una vieja chaqueta. ¿Cómo se llamaba?

Mr. Brown: - ¿De que carajos estaba hablando?

Mr. Fink: - Dijiste que "Azul Puro" trataba de un muchacho que se encontraba con una muchacha "virgen". Es una metáfora de vergas

Mr. Brown: - Les diré de que se trata "Like a Virgin". Es una muchacha que es una máquina de coger. Por la mañana, por la tarde, por la noche. Verga, verga, verga, verga, verga.....verga.

Mr. Blue: ¿Cuánta verga es esa?

Mr. White: Mucha

Mr. Brown: - Un día la muchacha se encuentra con uno que lo tiene gigante. ¡Cariño! Es como Charles Bronson en *La Gran Fuga (The Great Escape)*. Puede cavar túneles. Todo el día dándole verga. Pero ella comienza a sentir algo nuevo...dolor.

Joe: - Toby Chu

Mr. Brown: - Le duele, le duele. No debería dolerle, debería gustarle. Pero cuando el tipo se la coge le duele. Le duele como le dolió la primera vez. El dolor le recuerda esa máquina de coger. Lo que era ser virgen. De ahí "Like a Virgin"

Esta desinhibición que se presenta ante el espectador, causa risa porque en su vida ha tenido una plática así en un restaurante y ante unos desconocidos, es decir, la inhibición presentada como pública, calificada de vulgar, causa pena, sonrisa y finalmente una risa por lo inusual de la situación y el tema de la conversación.

El autor de *Psicología del Humorismo* (Martin Grotjahn) explica el funcionamiento del sarcasmo de manera esquemática:

"Un pensamiento preconsciente habitualmente de naturaleza agresiva, posiblemente un intento de causar daño, se reprime en el subconsciente; y es dejado por el momento, a la elaboración inconsciente. Simbólicamente disfrazado aparecerá luego en la consciencia en forma de sarcasmo ya sea por medio de la risa o de la sonrisa"¹²⁰

¹²⁰ Grotjahn, Martin, op.cit., p.27

Una vez definido el sarcasmo como parte esencial del humor negro, definiremos éste, con las acotaciones antes mencionadas.

El disfrute de lo cómico no puede desarrollarse cuando se activan con facilidad el dolor, la tristeza, la desdicha, la preocupación o la ansiedad. En tal caso se precisa toda la energía para la alarma o la acción, y no puede guardarse nada para después liberarla en risa. Cuando una persona acaba de escapar de una matanza colectiva, le será muy difícil apreciar una película de comicidad basada en la violencia.

Es decir, según Martin Grotjhan¹²¹, el humor surge cuando se estimulan emociones dolorosas y hay un conato de supresión que luego aparece como innecesario. Para aclarar lo anterior, menciona el siguiente ejemplo: el criminal al ser conducido al lugar de la ejecución el lunes, observa: "Sí, empieza bien la semana". Ante esta observación se inicia un movimiento de compasión hacia él. La indiferencia del recluso ahorra el gasto de energía emocional cristalizada con piedad, en este caso. El condenado está diciendo de hecho: "soy demasiado fuerte y grande para permitir que la ejecución me afecte dolorosamente". En consecuencia la persona que escucha puede ahorrarse la energía que precisaría para suprimir o evitar un enternecimiento doloroso. Y puede, incluso, reír.

Tomando como referencia dicha explicación afirma Michael Madsen, quien es el personaje de Mr. Blonde en *Perros de Reserva* (*Reservoir Dogs*), que cualquiera que haya sido siquiera multado por un policía disfruta e incluso se ríe en la escena en la que él cercena la oreja de un policía.

También causa risa otra escena pero de la película *Tiempos Violentos* (*Pulp Fiction*) en la cual John Travolta dispara por accidente a la cabeza de un negro dentro de un automóvil. Según la explicación de este autor, nos mueve a la risa porque nunca hemos visto la explosión de la cabeza de un hombre dentro de un auto y menos aún al autor de tal ejecución decir simplemente: "fue un accidente".

Freud dice en su libro Los Chistes y su Relación con el Inconsciente que el placer del humor radica en el placer de un derroche de sentimiento.

El matar a alguien, el fugarse hacia las carreteras de los EUA con la pareja que mató a tu padre que te violaba y a tu madre que nunca te defendía, cercenar la oreja de un policía o simplemente explotarle la cabeza a un negro por el sólo hecho de ser un *nigger*¹²² (término despectivo hacia la gente de color) aunque sea por accidente.

Las anteriores son escenas de las películas escritas y/o dirigidas por Tarantino que causan risa, tanto por el sarcasmo implícito en ellas, como por el contexto en que están inscritas. Las pandillas, las persecuciones, los ladrones y los policías, son cosas que a diario se viven en una ciudad como Los Angeles o como la nuestra; por eso, las referencias tienen un contexto parecido al nuestro, y nos identificamos.

¹²¹ *Ibid.*, p. 29.

¹²² Durán, Paul y Anderson, Vera, "Más allá del *pulp* y la *fiction*", *Cine Premiere en línea*, p. 4.

Por otra parte, el sarcasmo, que es una de las partes principales de los filmes, es como Grotjhan señala, los sentimientos reprimidos que tenemos en algún momento de nuestra vida. Cuántas veces no hemos querido matar a alguien y simplemente lo pensamos, o la impotencia que sentimos hacia un policía que nos roba, o simplemente, el deseo de libertad que nos asalta en algún momento y que no somos capaces de llevar a cabo; es decir, "levántate, ponte un pantalón, sal a trabajar y mata al que se interponga"¹²³.

Todo ello son cosas que no podemos seguir al pie de la letra y cuando se presentan en una pantalla cinematográfica, en situaciones que no hacen ver a las víctimas como tales, sino como victimarios, es decir, como los que ocasionan el mal, nos da risa, ya que sale a flote esa represión de sentimientos que hemos enmascarado tal vez con lástima o simplemente con silencio.

En resumen, el sarcasmo tiene que ver con la represión de esos sentimientos. Las muertes suscitadas en los filmes de Tarantino son crueles, sarcásticas y violentas pero no causan lástima, dado el contexto en que están inscritas y por los personajes que maneja, los cuales no siempre son los "buenos" y los "malos" hasta resultan ser compañeros y amigos, por lo cual nos ponemos de su lado.

En este apartado que concluye vimos un elemento que diferencia los filmes de Tarantino de otros directores que abordan el mismo tema: el humor negro. En el siguiente capítulo daremos la biografía del director estudiado para conocer su vida y ver su incursión al cine como director y después hacer el análisis de sus filmes, en donde se retomará este elemento como una de las partes principales de sus películas.

¹²³ Canal 4, spot publicitario, Televisa. 1999.

3. BIOGRAFÍA DE QUENTIN TARANTINO

Una de las cosas que más me gusta hacer como cineasta es que la gente se ría de cosas de las que nunca se ha reído
Quentin Tarantino¹²⁴

Considerado por algunos¹²⁵ como una de las promesas y de las voces más electrificantes en el cine desde el advenimiento de Martin Scorsese, Miguel Juan Payán lo ha catalogado como el "hijo de la ira", refiriéndose a la vida tanto cinematográfica como "normal" que más adelante se señalará. El hijo de la ira o el segundo Martin Scorsese, Tarantino ha tenido una vida que resulta ser suficiente para que se convierta en un director de cine que hizo y sigue haciendo cimbrar la cinematografía actual.

Nace en Knoxville Tennessee el 27 de marzo de 1963, producto de un fugaz romance entre Connie y Tony Tarantino. Su madre le puso ese curioso nombre en honor al personaje de una película llamada *Guns Smoke* llamado Quint Asper interpretado por Burt Reynolds.

Cuando Tarantino tenía dos años, Connie viajó con él a Los Angeles. A consecuencia de este traslado, este joven se crió en el sur de L.A. en una zona conocida como South Bay. Cuando Quentin Jerome tenía sólo 8 años vio una película interpretada por Jack Nicholson llamada *Ansia de Matar (Carnal Knowledge)* y a la edad de 9 años *Amarga Pesadilla (Deliverance)*¹²⁶. Ambas películas tratan temas no muy aptos para niños de ocho años: como el deseo sexual y el homicidio.

Desde temprana edad la educación de Tarantino se centró en el cine y programas de TV, ya que, después de que se trasladaron a L.A. Tarantino vivió un tiempo con sus abuelos maternos, quienes no lo tomaban mucho en cuenta. El abuelo simplemente pagaba un boleto en el autocinema y el niño se quedaba en paz, mientras él se iba de juerga. Así fue como el realizador conoció filmes como: *Busco mi Destino (Easy Rider)* y *La Noche del Día Siguierte (The Night of the Following Day)*, es decir nuevamente clases intensivas de violencia pero ahora con películas del tipo *road movies*. es decir cuya ambientación y tema principal se centra en las carreteras.

Estos trabajos setenteros causaron una influencia notable que después se reflejaría en sus filmes: "Yo crecí en los años setenta, el último baluarte de las películas de explotación en EUA, las B-Movies"¹²⁷ declaró, posteriormente, en una revista promocional de *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*.

¹²⁴ Durán, Paul y Anderson, Vera, "Más allá del *pulp* y la *fiction*", *Cine Premiere* en línea, p. 2.

¹²⁵ Manohla Dargis, *Pulp Fiction a Quentin Tarantino screenplay*, p.v

¹²⁶ La violación homosexual que aparece en la película *Pulp Fiction*, en donde un policía viola a un negro, está tomada de *Amarga Pesadilla (Deliverance)* de John Boorman.

www.ciudadfutura.com/tarantino/pulp/curiosi.htm

¹²⁷ Payán, Miguel Juan, op.cit. p. 19

Cabe aclarar que las B-Movies se refieren a las Blaxploitation Movies¹²⁸, las cuales son películas dirigidas a un público predominantemente afroamericano y cuyo contenido incluye la violencia, el crimen y el sexo en un entorno netamente urbano.

A pesar de la insistencia de su madre de que no dejara los estudios y viendo que sus calificaciones no dejaban mucho que desear, Tarantino decide abandonar el sistema escolar a la edad de 16 años. La opinión que él tiene acerca de la escuela es la siguiente: "I hate the fucking school!"¹²⁹.

Ingresa a la escuela de actuación a los 17 años, empezando por recibir clases de interpretación en Toluca Lake. En este tiempo trabajaba y estudiaba para ser actor y se presentaba en las pruebas de casting dispuesto a hacer cualquier tipo de personaje. Para lograr ingresar a las escuelas hacía cualquier tipo de improvisación y hasta incluía currículum falso en su "trayectoria".

Así fue como incluyó en sus créditos profesionales una inexistente participación en *El Rey Lear (King Lear)*, de Jean-Luc Godard, y una falsa colaboración en *Dawn of the Dead* dirigida por George A. Romero, que es la segunda parte de la trilogía de *La Noche de los Muertos Vivientes (Night of the Living Dead)*. Tarantino no quería decir que era un zombie y cuando vio que uno de los motoristas integrantes de la banda de las Viudas Negras que atacaba a los protagonistas se le parecía levemente, decide adjudicarse esa aparición como propia.

Tarantino tenía claro desde el principio de su carrera lo que quería ser y hacer en la vida. No es de los que por casualidad llegan a Hollywood y se vuelven directores por la ayuda de otros o por que así lo marcaba el destino.

Después, Tarantino consigue trabajo como acomodador en un cine de películas pornográficas (al cual no tenía edad legal para asistir) llamado "The Pussy Cat"¹³⁰ en Torrance California de aquí sacó algunas situaciones para, posteriormente, plasmarlas en futuros trabajos como *Del Crepúsculo al Amanecer (From Dusk Till Dawn)*.

Cuenta Tarantino en el libro de Miguel J. Payan¹³¹, que él iba a un cine especializado en programas dobles, el Crason Twin Cinema. Ahí ponían todas las películas de Bruce Lee, "... y cuando los empresarios no conseguían nada iban a un arrendador a buscar películas de Kung - Fu o de explotación de negros, como *Cooley High*. Cuando realmente necesitaban dinero programaban juntas *El Furor del Dragón (Meng Long*

¹²⁸ Jacqueline Waisner, "Jackie Brown la nueva dama de Tarantino", *Cinemania*, p.31

¹²⁹ Payan, Miguel Juan, et al., *Quentin Tarantino*, p.20

¹³⁰ *Pussy* literalmente es traducido como gatito o minino que en este caso sería gatita en un sentido peyorativo, pero tomando como referencia la película *Del Crepúsculo al Amanecer (From Dusk Till Dawn)*, *pussy* es traducido como: senos, mujeres y sexo. Esto se ve en la escena en donde el animador que está afuera del bar Titty Twister ofrece conseguir mujeres del tipo que los clientes las pidan, con sexos y senos calientes, fríos, húmedos, malolientes y de cualquier color.

Tarantino Quentin, *From Dusk Till Dawn*, 1996

Sitio WEB: <http://www.mindspring.com/~makar/fstd.html>

¹³¹ Payan, Miguel Juan, *Quentin Tarantino*, p. 19.

Guojiang) y *Los Cinco Dedos Mortales de Kung - Fu (Deadly Kung - Fu)*. Yo me quedaba colgado ahí todo el día. Algunas semanas hacían el negocio sólo conmigo”¹³². Además de que cada cumpleaños lo festejaba de esta manera, viendo una película de Kung - Fu y de Bruce Lee, preferentemente.

La Fuga (True Romance) dirigida por Tonny Scot pero escrita por Tarantino, es - en un principio - autobiográfica, ya que Clarence, el personaje del filme se la pasa casi todo el tiempo y en especial el día de su cumpleaños, al igual que Tarantino, viendo historias de Kung-Ku y de peleas. Además de que en la película se presenta un particular gusto por la música de los setenta, cuestión que Tarantino incluye como parte de su sello personal en cada una de sus producciones.

Como se ve, Tarantino se forma un carácter filmico basado esencialmente en películas con un alto grado de violencia, si consideramos en su conjunto hasta esta parte de su vida, las películas de Kung Fu, las pornográficas, las *road movies* o películas de carretera, más los programas y series setenteras de televisión que también fueron parte de su escuela.

Siguiendo con su vida a la edad de 22, Tarantino consiguió empleo en una tienda de renta de videos en Manhattan Beach, aquí pasaba todo el día comentando y recomendando videos. Tarantino reconoce que este empleo también le sirvió de escuela: “Yo no fui a una escuela de cine yo fui al cine”¹³³.

Con este empleo, Tarantino se incorpora realmente al ámbito del cine. A este videoclub llamado Video Archives de Manhattan Beach se incorporaran también futuros directores de cine entre ellos Roger Avarv, que, posteriormente, se convertiría en uno de los mejores amigos de Tarantino y quien le ayudaría más adelante en trabajos cinematográficos como en la colaboración del guión de *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*.

En Video Archives de Manhattan Beach trabajó durante cinco años, tiempo en que Tarantino escribió un guión titulado *El capitán Pelusademelocotón y la Anchoa Bandolera* y un cortometraje en 16 mm que no llegó a terminar de nombre *El Cumpleaños de mi Mejor Amigo*.

Así fue como empezó a escribir con mayor facilidad y criterio, ya que se la pasaba viendo videos y como anteriormente había visto bastante TV y cine, no le costo nada inventar una historia con los elementos que hasta ahora tenía, así como incorporar parte de su vida en esas historias.

Aunque a decir verdad él nunca se ha considerado un guionista o escritor, ya que estos trabajos los utilizó principalmente como un soporte para trabajar como director. Estos guiones que - posteriormente - le sirvieron como recurso económico para empezar y terminar su primer largometraje *Perros de Resena (Reservoir Dogs)* son: *La Fuga (True Romance)*, el cual vendió por US\$50,000 (unos 20 millones de pesos) y en 1988 *Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)*, el primero vendido a

¹³² Payan, Miguel Juan, op.cit. p. 19

¹³³ Ibid, p. 21

Tony Scott y el segundo a Oliver Stone, quien, por cierto, lo reescribió, asunto que molestó bastante a Tarantino.

Esto sucedió en 1993, cuando Tarantino consiguió el apoyo de Harvey Keitel, de Lawrence Bender y del Instituto de Robert Redford - American Filme Institute Festival¹³⁴ para realizar su primer filme. Stone declaró para la revista británica Empire, en su número 66: "Nadie en la historia del cine ha tenido tanto apoyo de la prensa como él sin tener éxito. Es un fenómeno, es bizarro y es obviamente 'cult driven'. No significa que vaya a durar, o que esas personas que hoy le apoyan vayan a recordar su trabajo en el futuro. Imagino que las personas que ponen a este tipo de gente en un pedestal están un poco locas"¹³⁵

Posterior a esto, Quentin se encontró con el productor de *Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)*, Donald Murphy, en un restaurante de L.A. y enojado por que habían reescrito su guión original y por que Stone había hecho tales declaraciones, le dio a D. Murphy un severo puñetazo a lo cual Tarantino contestó: "se lo merecía"¹³⁶ y, en consecuencia, Murphy lo demandó.

Estos habían sido los trabajos que había realizado como guionista más nunca fue su idea encasillarse en ese rubro; más bien, su ideal es ser lo que ahora es: director de cine, según lo afirma en una entrevista concedida a la revista *DiCine* No. 57, realizada por Leonardo García Tsao:

"¿Entre las funciones de guionista, director y actor, qué se considera ante todo? QT: Director de seguro. Me considero un director que escribe su propio material. Sin embargo mi entrenamiento fue como actor; no cursé una escuela de dirección sino que estudié seis años actuación. Mis estudios han sido ver cine y actuar. Y me he dado cuenta que todo mi trabajo acerca de la escritura viene de la actuación: mi metodología, los términos que uso. Así, cuando empiezo a escribir algo trato de acomodar lo que esté pasando en ese momento en mi vida. Por ejemplo en *Pulp Fiction*, traté de meter en los diálogos la experiencia que tuve en Europa, al viajar por primera vez allá con la gira mundial de *Reservoir Dogs*; y me esforcé por conocer los McDonald's de cada diferente país y apuntar las diferencias que notaba. Y eso aparece en los diálogos entre Jules (Samuel L. Jackson) y Vincent (John Travolta). Las mejores papas fritas por cierto las comí en el McDonald's de Estocolmo"¹³⁷

En 1990, Tarantino comienza a escribir un guión basado en una historia de Robert Kurtzman, por el que recibe 15,000 dólares. La idea era hacer una producción que pudiera mostrar la calidad visual de la

¹³⁴ Aclarando un poco más como fue que Tarantino ingresó al mundo del cine con tanta facilidad, lo hizo al presentar el guión de *Reservoir Dogs (Perros de Reserva)* en el Instituto Sundance (Sundance Institute Director Workshop) este Instituto inaugurado por Robert Redford tiene como principal objetivo ser una especie de escuela práctica para jóvenes cineastas y servir como plataforma para nuevos directores, productores, guionistas actores y gente interesada en el cine en general, Miguel Juan, Payán, op.cit. p. 28

¹³⁵ Ibid. p.15

¹³⁶ Paul Durán y Vera Anderson, "Más allá del *pulp* y la ficción", *Cine Premiere* en línea, 1998.

¹³⁷ García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", *DiCine*, 1994, p. 10

compañía "KNB" (Kurtzman, Nicotero & Berger EFX Group, INC), el resultado fue *Del Crepúsculo al Amanecer (From Dusk Till Dawn)*. Como parte del trato la KNB, aceptaba cubrir los gastos de los efectos especiales del debut filmico de Tarantino como director, es decir, de *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*, película que realizó con el dinero de la venta de los dos guiones anteriores (*La Fuga (True Romance)* y *Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)*).

En estos días fue cuando Tarantino dejó su trabajo en la tienda de videos para trabajar en CineTel, una pequeña compañía de producciones en Hollywood. En su promocional y consecuente aceptación de *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*, Tarantino viajó por Europa pasando por Cannes y, posteriormente, por Amsterdam donde escribió el primer esbozo de *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*. En esta gira promocional fue donde conoció los elementos distintivos de las hamburguesas que se incluyeron en los diálogos de *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)* así como las sutiles diferencias entre los McDonald's europeos y estadounidenses.

En un festival filmico de Toronto, mientras promocionaba *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)* Tarantino conoce a Robert Rodriguez. En ese momento, Rodriguez estaba promocionando su filme *El Mariachi* y escribiendo la segunda parte de este filme: *Pistolero (Desperado)*. A partir de este encuentro en el festival, Tarantino y Rodriguez se hicieron amigos. Y posteriormente Tarantino colabora como actor en la segunda parte de *El Mariachi*.

Entre el tiempo que pasó entre *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)* y *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*, a Tarantino le ofrecieron integrarse al aparato productor hollywoodense en importantes compañías, como la Fox, la Paramount y la Warner a las que siempre dijo no. Para estas alturas, después del éxito de su primer película, tenía claro que la segunda iba a ser un homenaje a las historias de crimen editadas en papel barato, en papel de pulpa: *Pulp Fiction*.

Y tras negarse a las ofertas de las grandes productoras hollywoodenses, forma su propia casa productora con ayuda de Harvey Keitel que le da su apoyo desde el inicio de su carrera. Esta productora es bautizada con el título de una de sus películas favoritas, *Bande à Part*, de Godard. El logotipo de esta productora es la silueta de los ladrones trajeados de *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*, cuya aparición según Miguel J. Payan, recuerda visualmente las siluetas en el cartel de *La Pandilla Salvaje (The Wild Bunch)* de Sam Peckinpah.

En esta incursión de Tarantino al ámbito cinematográfico, tanto en el rol de director como de actor, participaron varios compañeros suyos que más tarde se hicieron sus amigos, entre ellos Roger Avary, co-autor de los guiones *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*, *La Fuga (True Romance)* y *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*. Avary después de sus colaboraciones como guionista junto a Tarantino realiza su propia película en torno también a las drogas y al mundo underground, llamada *Killing Zoe (Punto de Impacto)*.

La amistad entre Tarantino y Avary comienza cuando ambos trabajan en la firma de L.A., Video Archives de Manhattan, donde se pasaban ocho horas o más diarias sin tener otra cosa que hacer más que hablar y ver cine, lo que daba mucho de que hablar. Según afirma el propio Avary en una entrevista publicada en el número 51 de la revista francesa *Impact*: "Quentin y yo podemos ser considerados como los dos primeros cineastas de la generación del videoclub"¹³⁸

Aunque Miguel J. Payan considera a Lawrence Bender como una pieza importante en el fenómeno Tarantino, ya que es el productor en sus dos primeras películas, yo considero a Harvey Keitel de mayor importancia dentro de su conformación como director, ya que fue quien le entregó todo su apoyo moral y sus conocimientos cuando nadie creía que Quentin Tarantino iba a ser director de películas de gánsters. "Keitel me dijo: 'quiero ayudarte a hacer esta película'. Creo que ahora está muy orgulloso. Yo nunca he tenido padre, él se convirtió en un padre para mí. Es un hombre de una bondad increíble"¹³⁹

Por estas consideraciones sentimentales que Tarantino tiene hacia Keitel es de mayor importancia dentro de su formación como director, aunque también hay que tomar en cuenta a la parte productora de sus películas que en las dos primeras fue Lawrence Bender.

Tarantino conoció a Keitel haciéndole llegar el guión de *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*, a través de amigos comunes, y consiguió que Monte Hellman figura del cine independiente, con más reconocimiento en el mundo cinematográfico que Tarantino, participara en la idea como productor y promotor de la película.

Mientras Tarantino viajaba promocionando su película *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)* escribió el guión de *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*, que una vez producida ganó el premio "Palma de Oro" en el "Festival de Cannes" de 1994. Esta película llegó a ser una de las más aclamadas de 1994 alcanzando la cifra de 100 millones de dólares en los EUA.

¹³⁸ Payan, Miguel Juan, op. Cit. p. 27

¹³⁹ Ibid. p. 29

3.1. Principales influencias cinematográficas de Quentin Tarantino (Samuel Fuller, Jean-Luc Godard, Eoward Hawks, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Fritz Lang, Jean-Pierre Melville, Sam Peckinpah y Nicholas Ray).

El cineasta que es objeto del presente trabajo afirma que su escuela ha sido principalmente ver películas y videos, por eso los directores que han tenido influencia en su forma de hacer películas no le podemos llamar "escuela de Tarantino" ya que él no reconoce otra escuela más que esa. Pero de también reconoce que ha tenido influencia de los "grandes", como él los llama, para realizar sus filmes.

Así lo afirma en una entrevista que García Tsao le realizó en 1994, en la revista DiCine:

"¿Cuáles son sus directores clásicos favoritos? ¿Reconoce la influencia de Sam Fuller y Sam Peckinpah? Quentin Tarantino: La gente me menciona con frecuencia a Sam Peckinpah, y me gustan sus películas pero no creo haber sido influido por ellas, en particular: Sam Fuller, sin duda, eso es seguro. Nicholas Ray, también. Así como Godard, el cien por ciento, Jean - Pierre Melville, Sergio Leone, Howard Hawks... Todos esos cuates fueron grandes influencias. Podría seguir diciendo nombres por tres horas, pero esos son los que se me ocurren de inmediato. En cuanto a *Reservoir Dogs* yo diría que el director que mayor efecto ha tenido en ella ha sido, quizá, Melville"¹⁴⁰

Tomando como referencia la anterior declaración se verán los directores descritos y las películas que se instalan dentro del género de las violentas, para así seguir conformando el carácter cinematográfico que identifica a Tarantino actualmente.

Algunos de los citados directores son considerados por Vicente Sanchis como los "maestros de la generación de la violencia". Los componentes de esta generación utilizaron unas estrategias de filmación y una puesta en escena que han servido de modelos para los realizadores actuales que no ocultan su admiración por ellos, como es el caso de Quentin Tarantino.

Samuel Fuller

Su carrera está fundamentada en dos géneros: el bélico y el policiaco. Aunque dentro del primer género están elementos violentos, el tema de este trabajo no se sitúa en los filmes de guerra sino en la violencia más bien policial, *gangsteril* y del *western*, ya que Tarantino se apoya, sobre todo, en estos tres géneros cinematográficos.

Dentro de las películas policiacas de Fuller destacan *La Casa del Sol Naciente (House of Bamboo)* (1955) y *El Beso Amargo (The Naked Kiss)* (1954). La obra de este realizador norteamericano se conoce tardamente

¹⁴⁰ García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", DiCine, 1994, p.10

en Europa gracias al movimiento intelectual de la *nueva ola francesa* entre los que descubrieron su cine y lo apoyaron se encuentra Jean-Luc Godard.

Vicente Sanchis¹⁴¹, explica que una de las escenas con la que más se recuerda a este director es aquella en donde se ve la extirpación de las cuerdas vocales al cantante Michael, en *Delirio de Pasiones (Shock Corridor)*.

En *Las Puertas Rojas (China Gate)*, Fuller expone en la pantalla sus ideas políticas de izquierda y sus personajes llevan a cuestas las cargas ideológicas de la guerra fría y de las relaciones de EUA con Asia.

Andrew Sarris¹⁴² por su parte señala que Fuller maneja una perversidad que se refleja en sus puntos de vista tomados del Viejo Testamento, es decir los aspectos del castigo y la retribución que son manejados constantemente en sus filmes.

Como ya se mencionó también el género del *western* forma parte de los géneros cinematográficos que han influido a Tarantino, y entre los principales realizadores dentro de este contexto se encuentra también Sam Peckinpah que se verá más adelante.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

Jean-Luc Godard

Tarantino dice que este cineasta francés es influencia de su cine "al ciento por ciento"¹⁴³, la estructura narrativa del cine de Godard es lo más característico que Tarantino retomó para hacer su propio cine.

Godard se da a conocer con el movimiento de la "nueva ola francesa", la cual proclamaba, entre otras cosas, la política de el director es la estrella, además de filmar sin ayuda de casas productoras, es decir, con muy pocos recursos. Incluso, a veces, improvisaban, ya sea por falta de escenografía, actores o ambos. Dentro de esta política se da a conocer uno de los cineastas que llegó a romper con las estructuras marcadas: Godard.

Dos puntos que hicieron que su cine fuera reconocido fueron, el transformar las letras en imágenes y el manejo de las estructuras literarias. Su cine lo manejó con esos mismos saltos de tiempo y de concordancia que se pueden presentar en la literatura pero convertidos a imágenes en movimiento. "El paso de la novela de acción, a la imagen cinematográfica, no plantea demasiados problemas por la sencilla razón de que en la imagen, la palabra no es utilizada para expresar o recrear, como en la literatura, sino para evocar, para desaparecer en la imagen que hace nacer"¹⁴⁴.

Cuando se traspasa la literatura al cine, no se puede evitar una contradicción que afecta a los dos modos de expresión. Lo que en la novela aparece descrito, se va formando gradualmente: las cosas aparecen poco a

¹⁴¹ Sanchis, Vicente, *Violencia en el cine, matones y asesinos en serie*, p 30

¹⁴² Sarris, Andrew, *El Cine Norteamericano*, p. 92.

¹⁴³ García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", *DiCine*, 1994, p.10

¹⁴⁴ Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, p.432-433

poco, a través de las frases. En cine, esas imágenes son dadas inmediatamente, de tal suerte que el ritmo es distinto y también el desarrollo. Lo que en literatura es un resultado - resultado que además puede ser un fin - en cine no es más que un punto de partida. Esto es lo que quiere decir Godard, según Jean Mitry.

Godard afirma: "cuando se escribe, lo más enojoso es que nunca se sabe si hay que decir: "cuando salí llovía" o bien "llovía cuando salí". En cine la cosa es muy simple: se muestran las dos cosas al mismo tiempo"¹⁴⁵

Esta diferencia entre lenguaje literario y cinematográfico es dividida y explicada por Godard, aunque su cine tenga claras referencias literarias, y esos saltos de tiempo planteados se tomen de la misma novela. Esta estructura en particular es la que hereda Tarantino.

Godard amplía acerca de la diferencia entre esas dos artes, al explicar que la supresión de tiempos, es lo que más distingue al cine de la literatura.

En cuanto a los diálogos Godard dice: "sólo debe decirse aquello que no es mostrado... sólo debe ser oído aquello que no es mostrable"¹⁴⁶, resulta ser una parte central del lenguaje cinematográfico que en la actualidad conocemos: mostrar con imágenes todo lo más posible. En este punto Tarantino hace gala del conocimiento, al dejarnos imaginar varias escenas que precisamente no son mostradas, pero son dichas o gritadas.

"Puede comprobarse que las películas de Godard han contribuido ampliamente a la ruptura de las estructuras 'cerradas', a la desdramatización de las historias, que son incapaces de rematar un desarrollo lógico y coherente, aunque muchas veces resulten sorprendentes, al nivel de la secuencia"¹⁴⁷. El desarrollo de las secuencias es deficiente, es de una arbitrariedad, tanto más flagrante, cuanto que aparece en el seno de una libertad que lo denuncia, cuando el artificio de una historia 'construida' podría justificarla ampliamente"¹⁴⁸

La estructura, el rompimiento de las reglas y de los finales comunes, el dejar al espectador la tarea de construir la historia según su propia lógica y es él, quien deja de ser un sujeto que simplemente "mira" la película para convertirse en alguien que interviene en ella para su construcción y entendimiento. Este es uno de los atributos y cualidades que logró el cine de Godard y que Tarantino retoma, al no narrar linealmente una historia, para convertir al espectador en un ser activo.

Howard Hawks

Uno de los primeros grupos en reconocer la importancia de este director fueron los jóvenes de la nueva ola francesa, quienes empezaron a

¹⁴⁵ Ibid, p. 433

¹⁴⁶ Ibidem, p. 492

¹⁴⁷ El subrayado es del autor.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 494

ver con buenos ojos las producciones de este director, que en el mundo es más conocido por sus películas que por él mismo.

Son varias las características de estilo que identifican a Hawks entre ellas: sus personajes siempre caen en la rivalidad, en la competencia, pero también en la camaradería, ya que están abocados a una empresa en común, el trabajo.

Esta característica aparte de verse en las películas de Hawks, también se percibe en las de Tarantino, principalmente en *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*, en donde la defensa de Mr. White por Mr. Orange es excesiva. La camaradería y la colaboración con el equipo de trabajo es máxima, ya que la labor como compañero de Mr. Orange llega hasta la muerte. Tanto Tarantino como Hawks llegaron a ser criticados por su misoginia, al no darle un crédito protagónico a las mujeres.

Emilio García Riera¹⁴⁹ explica que Hawks da a la mujer un papel del mismo nivel que los hombres, no como mujer sumisa, sino como adolescente antropomórfica, es decir parecida al hombre que también estaba al mismo nivel que los hombres respecto a la camaradería.

Esta característica también se puede observar en la más reciente producción de Tarantino *La Estafa (Jackie Brown)*, para empezar, es una protagonista y sus compañeros de trabajo son hombres, así como los policías que la siguen durante el filme. Por tanto, se puede deducir que ambos directores no denigran, ni desconocen a la mujer. Esta fama se la había ganado Hawks particularmente en la película *Los Caballeros las Prefieren Rubias (Gentlemen Prefer Blondes)* aquí la protagonista Marilyn Monroe, hace parecer a la mujer como la clásica que busca el marido rico que la mantenga y que logra atraerlo con sus encantos femeninos, aunque la discusión es si se enamora por dinero o por amor. Al final de cuentas, esta característica de muñeca que se le atribuye a la mujer, fue una de las críticas que se le hizo al director.

Retomando el movimiento de la nueva ola francesa, estos jóvenes enfrascados en su política de autor, toman en consideración a Hawks y sus consejos sobre hacer películas universales, a partir de la aparición de una obra maestra, según Emilio García Riera¹⁵⁰, *Río Bravo*. Esta *politique des auteurs* se hizo más marcada y se empezó a elogiar al director a tal grado de llamarlo cineasta, es decir aquel director que tiene un estilo propio.

García Riera¹⁵¹ atribuye a Hawks un lenguaje inteligente y libre de prejuicios ideológicos. Esta idea es afirmada por el crítico de cine José de la Colina, quien escribió en la revista *Nuevo Cine* en agosto de 1961 con el motivo del reestreno de la película *Sangre en el Río u Horizontes Salvajes (The Big Sky)*, un artículo titulado "A la altura de los ojos del hombre" que entre otras cosas decía:

¹⁴⁹ García Riera, Emilio, *Howard Hawks*, p.20.

¹⁵⁰ *Ibid* p. 25.

¹⁵¹ *Ibidem*.

"en sus filmes toda filosofía o moral se desprende por sí misma de la imagen o de la acción no de los diálogos... Hawks, se interesa más en contar que en explicar, y no pretende siquiera comentar sus personajes o sus situaciones mediante el montaje o el enfoque de la cámara... Sus personajes siempre están referidos a las posibilidades de un futuro desconocido. En ese ir de un presente al futuro imprevisto reside la extraordinaria libertad en que se mueven los personajes de *The Big Sky*, de todo el cine de Hawks en suma".¹⁵²

Con esta pequeña referencia y resumen acerca del cine de Hawks, podemos inferir que Tarantino debe también la frescura de su cine a los imprevistos de sus personajes y a que las imágenes no se desglosan de los diálogos sino de ellas mismas.

Tarantino, al igual que Hawks, no explica sus escenas, simplemente las presenta como una historia que cuenta algo sin necesidad de instrucciones, tal y como son las imágenes, puras, sin que algo o alguien nos diga qué significa tal o cual cosa.

Ambos directores se ahorran aquellas explicaciones acerca de su mismo cine y simplemente presentan las imágenes y sus historias como ellos las sintieron. En eso, precisamente, radica la frescura de su cine y su aceptación.

En cuanto a sus aportaciones al lenguaje cinematográfico, están los planos de cámara llamados *American Shot*, que fueron inaugurados por Hawks en sus películas de *western*. Es la clásica toma a la altura de las rodillas para darle un enfoque especial a la hora de que el vaquero toma la pistola en el duelo suscitado en la calle principal del pueblo (el *sheriff* contra el bandido, por ejemplo). La hora crucial es a la hora de desenfundar el arma y aquella diferencia de segundos es lo que marca el paso entre la vida y la muerte.

Otra de sus aportaciones a este lenguaje particular fue situar la cámara a la altura de los hombros del hombre y darle más énfasis a sus expresiones.

Las películas Hawks abarcan varios géneros que van desde la comedia musical, hasta las películas policíacas, bélicas y gánsters, aunque - como ya se mencionó - es más conocido por sus películas que por él mismo. Entre los primeros filmes que están basados en una novela policíaca se encuentra, *Trent's Last Case* filmada en 1929.

Posteriormente, incursiona en el cine independiente y filma *El Escuadrón de la Muerte* (*The Dawn Patrol*), que es la primera cinta bélica de aviación que realiza con sonido, y la primera de este género producida en EUA.

Este filme tiene, para el director, un costo elevado, por lo que él mismo tiene que pilotear algunos de los aviones. Retomando un poco a Tarantino, quien incursiona como director a través del cine independiente, ya que al no contar con los recursos suficientes, se auxilia de sus amigos

¹⁵² Ibid. p. 25-28

para que actúen en sus películas, fotografien el filme *Perros de Reserva* (*Reservoir Dogs*), y sobre todo, le ayuden a financiarlo. Este es el caso de Harvey Keitel, quien le ayuda en la elaboración del filme ya que es coproductor del mismo además de actor. Otro amigo suyo que también trabaja por amistad en el filme es Andrzej Sekula quien, a partir de esta película, es su fotógrafo.

Al respecto de este primer filme independiente *The Dawn Patrol*, Jean Dohet comenta que:

"*The Dawn Patrol* inició para Hawks el comienzo de ese período (*Scarface*, *The Crowd Roars*, *Ceiling Zero*) en el que el romanticismo de los héroes se ve al mismo tiempo condenado y exaltado, y que parece señalar para el mismo Hawks el paso de la juventud a la madurez"¹⁵³

Citado en *Focus on Howard Hawks* John Belton afirma: "la naturaleza estática de la película y la tensión de muchas de sus escenas resulta, en parte, de que los personajes actúan contra sí mismos, por el conflicto entre su personalidad y su profesión"¹⁵⁴

Este mismo conflicto también se puede observar en la ya citada *Perros de Reserva* (*Reservoir Dogs*), donde Mr. White (Harvey Keitel) defiende a Mr. Orange (Tim Roth) hasta el final del filme. Mr. White duda entre su profesión de asaltante y su sentimiento de paternalismo hacia Mr. Orange.

Caracortada (*Scarface*), dirigida por Hawks en 1932, fue la primera película de gánsters y la que dio las características esenciales para este tipo de cine. *Caracortada* se inscribe entre las mejores películas de gánsters ya que ilustra de modo significativo el período de prohibición del alcohol y, posteriormente, el de la depresión económica sufrida en los EUA. El éxito que la película consiguió, se debió a que estaba inscrita en la realidad que vivía EUA, es decir, el filme se proyectó cuando estaba la prohibición del alcohol.

"El cine negro sitúa sus inicios en sus auténticos años de luces y sombras...cuando hampones como Capone o Dillinger eran espectadores cinematográficos de su propio mundo de destilerías clandestinas, tiroteos nocturnos, corrupciones policiales y políticas, y atracos a bancos. La ambigüedad se extendía, así, a todo el proceso cinematográfico; protagonistas en los filmes eran - a la vez - protagonistas en la realidad"¹⁵⁵

Inspirado en la película de Joseph von Sternberg *La Ley del Hampa* (*Underworld*) también del género de gánsters, Hawks¹⁵⁶ no sólo alcanzó la misma calidad de la cinta, sino que la mejoró. Hawks en *Scarface*, aparte

¹⁵³ García Riera, Emilio, op.cit. p. 66.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Sanchis, Vicente, *Violencia en el cine*, p. 36

¹⁵⁶ García Riera, Emilio, op.cit. p. 74

de exponer su capacidad para hacer cine de acción, utilizó recursos expresionistas: claroscuros, luces y sombras, empleados para dar a las escenas de violencia "soberbias calidades sintéticas y elípticas"¹⁵⁷, todo para darle una fluidez al relato.

Los temas relatados en la cinta tratan acerca de la avaricia del poder por conseguir un lugar dentro del círculo de la mafia, al que se puede llegar únicamente por medio de la eliminación del enemigo. Alcanzar el poder al precio que sea, ya que el mercado que se pelea era el del alcohol, que en esos años estaba prohibido y por tanto redituaba mejor, que cualquier otra empresa.

Los elementos filmicos que Hawks aportó a este cine fueron, sobre todo, el rescate del expresionismo alemán al emplear los claroscuros en las escenas de violencia. Estos elementos habían estado olvidados y sólo utilizados para las películas de terror, pero al darse cuenta que estos toques de sombras daban la sensación de misterio, obscuridad, ilegalidad, es decir, el concepto de lo negro, lo utilizó Hawks para dar este realismo, por tanto se considera el principal aporte a este naciente cine de gángsters, que explotaría estos elementos en los subsecuentes filmes del mismo género.

En los llamados *Thrillers* también tuvo su participación con la película *Tener y No Tener (To Have and Have Not)*. Dentro del cine negro *Al Borde del Abismo (The Big Sleep)*, también de su autoría, se inscribe en las más representativas de este género. En el *western*, se inscriben *Río Bravo*, *Río Rojo (Red River)*, *El Dorado* y *Sangre en el Río (The Big Sky)*.

Como se ve en esta lista de películas destaca la violencia, aunque hubo otras en la época del cine mudo y en la era de las comedias musicales, donde también realizó producciones. Sin embargo para este estudio las anteriores servirán como marco de referencia respecto al cine violento y cómo es que aborda este tema en sus producciones.

Alfred Hitchcock

Para empezar, el cine de Hitchcock considera al espectador no como un ser pasivo, sino como el cómplice esencial de lo que acaba de suceder ante sus ojos. La importancia de su cine es el escenario y la puesta en escena que muestra el lugar de los crímenes y los rituales asesinos. La violencia no sólo se refleja en la pantalla sino que, también, integra a los espectadores creando así una violencia psicológica basada en el suspenso.

Según Andrew Sarris¹⁵⁸, Hitchcock es el único estilo contemporáneo que aúna las tradiciones clásicas y divergentes de Murnau (movimientos de cámara) y de Eisenstein (montaje).

La intromisión que hace Hitchcock a la intimidad y los elementos de humor negro que mezcla es lo que nos hace estar tan pendiente de la

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 57

pendiente de la película e involucrarnos tanto en estos filmes. Por ejemplo, en *Psicosis (Psycho)* (1963) esa intromisión a la vida ordenada de la víctima, es lo que nos perturba, ya que se tiene la idea de que la violencia sólo ocurre en la noche y en los callejones oscuros, pero no en nuestro baño diario.

"Mucho del humor enfermizo, perverso y antihumanístico que ha invadido el cine de los EUA es una reacción inevitable contra la nauseabunda sensiblería de totalitarismo disfrazado en un humanismo general"¹⁵⁹

Por eso el humor negro de Hitchcock y de Tarantino no a todo el mundo le agrada, porque llega a su sensiblería de forma tal que se sienten agredidas por lo que ven en pantalla.

La reputación de Hitchcock se ha visto afectada por el hecho de que ha dado a su público más diversión de la que es permisible en el cine serio. Además de que el director es de origen inglés y que el género de sus películas es de suspenso.

Hitchcock considera al montaje como un lenguaje mental; por eso, es que también parte de su buen trabajo lo refleja en el montaje, en los cortes que realiza o en las secuencias sin cortes, con lo que logra su principal característica: el suspenso.

Sarris menciona elementos que son básicos en el cine de Hitchcock que son los objetos y los correlativos visuales, tales como el dedo faltante de *Los 39 Escalones (The 39 Steeps)*; el cuchillo y la bomba de tiempo en *(Sabotaje) Sabotage*; el baúl en *La Soga (Rope)*; el encendedor en *Extraños en un Tren (Strangers on the Train)*; la ducha del motel en *Psicosis (Psycho)*. Estos y otros objetos de todas y cada una de sus películas, no sólo elementos de una escenografía sino más bien la esencia misma de su cine, lo que lleva de la mano al espectador para que se involucre en la trama.

Estos correlativos visuales, como los llama Andrew Sarris, son retomados por Tarantino, en *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*, donde aparece un maletín al principio y durante todo el filme y cuyo contenido jamás se ve. Lo anterior crea un cierto misterio, ya que no se sabe si este contenido es droga, dinero, o realmente ropa sucia del jefe de los matones como lo aseguran al final del filme. Simplemente, es una pista falsa como las manejadas por Hitchcock, que es mostrada a lo largo del filme como pista distractora de la secuencia misma.

Son varios los aportes cinematográficos que dio Hitchcock a este lenguaje del cine, entre ellos las escenas sin cortes, conocidos como plano secuencia, que dan mayor suspenso a la trama que se presenta, así como las secuencias que tienen una oblicuidad visual.

¹⁵⁹ Ibid., 58

Stanley Kubrick

Una de las vertientes de los filmes de acción son los de suspenso que, en perfecta combinación con la música, dan origen a películas de este cineasta como: *Naranja Mecánica (A Clockwork Orange)* y *El Resplandor (The Shining)*.

Las historias llevan a través de pasajes de la mente de los protagonistas, haciéndonos partícipes de la historia. Así, Kubrick con su modo peculiar de contar una trama de suspenso y acción, también involucra al espectador en una trama violenta: como una violación y el mundo de las drogas en *Naranja Mecánica (A Clockwork Orange)* y el mundo de la soledad y de la locura en *El Resplandor (The Shining)*.

Al abordar a este cineasta, tocaremos, esencialmente, el aspecto violento de su cine para así tomarlo como referencia y contexto de Tarantino.

Una de las películas de Kubrick dentro del género violento es *Casta de Malditos (The Killing)* que se instala dentro del cine negro, es decir en el cine que floreció en los años 40 y 50, películas que fueron bautizadas por los críticos franceses como *films negros*, llamadas así por la novela negra que es base para la conformación de este género.

La violencia psicológica también se recuerda en *El Resplandor (The Shining)* al presentarse la locura de Nicholson que después se transforma en violencia física, esa violencia sin límites que llega hasta los intentos de asesinato hacia su hijo y su esposa.

Naranja Mecánica (A Clockwork Orange) se inscribe en el concepto de cine violento en pandillas. En esta historia Alex, interpretado por Malcom MacDowell, es un individuo que asalta y viola en pandilla, y la reacción del poder para controlar esta situación es someter a los jóvenes violentos a una terapia en donde la violencia se les obliga a ver hasta que se logre cambiar su forma de actuar.

El dilema según Vicente Sanchis es saber qué actitud es más reprochable, la de los jóvenes o la del Estado.

Con la película de *Naranja Mecánica (A Clockwork Orange)* Kubrick muestra la violencia de las pandillas como una forma de rebelión de los jóvenes. Vicente Sanchis¹⁶⁰ señala que la pandilla funciona como un nexo de unión y reconocimiento entre los adolescentes y jóvenes en donde el tema líder entre ellos es la drogadicción.

Las pandillas funcionan, principalmente, en el medio urbano, en los barrios miserables de cada país; "las pandillas funcionan hoy, ya no como un grupo que sigue a un líder o que mide las fuerzas con las bandas rivales, sino que, desgraciadamente, lo que hace es catalizar todas las energías juveniles y *dispararlas* hacia la violencia y la destrucción"¹⁶¹

¹⁶⁰ Sanchis, Vicente, op.cit., p. 83

¹⁶¹ Ibidem.

Así retomando a Tarantino, él expone en sus películas a bandas que no necesariamente son jóvenes sino más bien adultos. Tales ejemplos los podemos ver en los tres largometrajes que ha dirigido: *Perros de Reserva* (*Reservoir Dogs*), que aunque el móvil principal es el asalto a una joyería, se conforma una banda que trata de cumplir con ese objetivo y donde la camaradería de esta pandilla sigue la misma secuencia hasta que se descubre el traidor que pone fin al filme.

En *Tiempos Violentos* (*Pulp Fiction*), las cuatro historias entrelazadas que se dan en el filme presentan un móvil que es también el dinero, pero la droga rodea los cuatro cuentos hasta el extremo de llevar al filo de la muerte a uno de los personajes: Mia interpretado por Uma Thurman. Y finalmente Jackie Brown es la azafata que hace quebrar a un narcotraficante que se deshace de sus enemigos con facilidad, y es la droga, precisamente, el motivo por el cual ella arriesga su vida y el eje principal de este filme.

Junto con estos aspectos de droga y de camaradería de las pandillas, abundan los acercamientos realistas. Estos muestran la desorientación y la estupidez de algunos de estos grupos; cómo se embarcan en hazañas reprobables y cómo reproducen ciertos modelos de comportamiento cuyo componente más destacado suele ser la violencia.

Esto, también, lo podemos observar en *Perros de Reserva* (*Reservoir Dogs*), donde, este grupo de asaltantes se unen para realizar algo que para ser ladrones parece demasiado sencillo: asaltar una joyería. Pero al comprobar que existe un traidor entre ellos, realizan actos violentos como la tortura de un policía. Por tanto, esta afirmación de reproducir ciertos modelos se da también en este filme de Tarantino.

Según Vicente Sanchis, desde: *Naranja Mecánica* (*A Clockwork Orange*), podemos resaltar la evolución de esta violencia pandillesca, convertido en un subgénero muy definido.

Fritz Lang

La influencia que este realizador tiene en Tarantino se refiere, sobre todo, al tratamiento de los asesinos, es decir de los personajes principales que están presentes tanto en filmes de Lang como de Tarantino.

Vicente Sanchis precisa que el *psico killer - asesino en serie*, existe para Lang, porque revela algo de nosotros, ese algo del cual aprendemos a conocernos. Lang considera al asesino en serie, como la consecuencia de una mezcla de prácticas sociales corrompidas. Cuestiona una sociedad complaciente, una ciudad en donde nadie se defiende y donde la propia ciudad es considerada como un cómplice del mismo crimen que vive en ella.

Lang está interesado en subrayar la inconsciencia social que provocan estas conductas, es decir, el asesinato. El cine de Lang aporta imágenes oníricas, hiperrealistas fragmentadas, es decir, la estructura

más parecida a la de un sueño, pero con estilo modernista que convierte a este director en representante de la estética postmoderna.

Andrew Sarris describe el cine de Lang como "el cine de la pesadilla en donde los argumentos se vuelven al final amargos o sentimentales en forma inexplicable. Sus personajes nunca se desenvuelven con precisión psicológica y su mundo carece de los detalles de verosimilitud que son tan importantes para los críticos realistas"¹⁶²

La imagen prevaleciente de su cine es la de un mundo arrasado y envuelto en llamas, por ejemplo el héroe casi muere quemado en *Furia (Fury)*, y en *Vivimos sólo una vez (You Only Live Once)*, donde el protagonista como su mujer caen muertos a balazos; la mujer del héroe es violada y asesinada en *El Refugio (Rancho Notorius)*, y también su hija en una evocación directa de la matanza de los inocentes de la matanza de M. de Lang. La esposa del héroe en *Los Sobornados (The Big Heat)* vuela en pedazos cuando oprime el arrancador de su auto. En fin, en sus filmes se ve la evocación de la violencia constantemente lo que también lo identifica como director.

La violencia más memorable, según Andrew Sarris, en *Los Sobornados (The Big Heat)* ocurre cuando Lee Marvin arroja café hirviendo a la cara de Gloria Grahame y, posteriormente, la venganza ocurre de la misma manera. Dadas estas características de la violencia escénica de Lang implica que el mundo debe ser destruido antes de que pueda ser purificado.

Ante toda esta violencia, Lang tiene un espacio para el sentimentalismo reflejado en las mujeres que son capaces de destruir las conspiraciones más insidiosas jamás imaginadas por las mentes más perversas.

Al igual que Tarantino, la violencia la trata separada del romanticismo y siempre protegiendo a las mujeres en el sentido de poder cambiar los sentimientos de los hombres más temerosos.

Jean-Pierre Melville

Nace en París en 1917. Interviene en forma activa en la Segunda Guerra Mundial. Al término de ésta, decide dedicarse al cine y funda la "Société Melville Productions". Entre sus realizaciones más destacadas se encuentran: *Les Enfants Terribles*, *La Deuxième Souffle*, *El Círculo Rojo (Le Cercle Rouge)* y *El Samurai (Le Samourai)*.

El cine de Melville¹⁶³ parte de la visión del espectador, es decir, sus objetivos están más estrechamente vinculados a la comercialidad, sin que por ello se descuide la calidad de la narración. En sus comienzos, fue promotor de la "nueva ola francesa", aunque después fue uno de esos

¹⁶² Sarris, Andrew, op cit., p. 64

¹⁶³ Alcalá, Manuel, et. al., *Cine para leer* 1972, p. 62

realizadores que la industria requiere, en virtud de la necesidad del mantenimiento del cine como "negocio", como gran espectáculo, donde el espectador medio, va en busca de sensaciones más o menos fuertes que compensen, de alguna manera, sus frustraciones cotidianas.

Melville empieza sus películas generalmente con una frase, generalmente tomada de un libro de la cultura oriental, que sintetice los significados de la acción que a continuación va a desarrollar y predisponga al espectador para su contemplación.

El Círculo Rojo (Le Cercle Rouge) (1970) abre con un pensamiento místico indio Ramakrishna: "los hombres aunque ellos lo ignoren, hagan lo que hagan, sigan los caminos que sigan, inevitablemente llegará el día en que quedarán apresados en el interior del círculo rojo"¹⁶⁴. Y esta condición fatalista de la vida será la que condicione en todo momento la acción de sus personajes y lo que convierte su película en algo más que un simple relato policiaco narrado de manera impecable. Y también lo que ayuda a conceptualizar a Melville como un cineasta del individualismo.

En la cinta *El Círculo Rojo (Le Cercle Rouge)*, el relato policiaco se convierte en reflexión sobre la trágica condición del hombre conducido, según Melville, por un fatal destino que lo llevará al interior de ese círculo rojo. Y la reflexión de esas fuerzas del "bien" y del "orden" que la sociedad mantiene como privilegiadas y establecidas. Una reflexión que se hace crítica al descubrir el engrane de sus procedimientos.

El Círculo Rojo (Le Cercle Rouge) es una historia, donde las fuerzas entendidas como las del "bien" y las del "mal", se entrecruzan, se confunden, llegando a formar una especie de sobreimpresión, donde no existen ni unas ni otras. Esta película encierra la vitalidad y la vigencia que encierra éste género (el policiaco), pero este realizador lo utiliza y procura llevarlo más allá de la frontera del mero pasatiempo fabricado en una serie.

Es esta fusión del bien y del mal, parte de la influencia que recibe Tarantino de este autor, principalmente, en *Perras de Reserva (Reservoir Dogs)*, donde lo que está "bien" y lo que no, se funde en un sólo concepto: la camadería por parte de los "malos", pero que, de alguna manera, lo que hacen, ya dentro de la trama establecida, está "bien", y al final de cuentas estos conceptos se funden y forman parte de la temática narrativa que maneja Tarantino, y que proyecta a partir de esta cinta.

Sam Peckinpah

Este realizador dio a conocer su concepción del cine en una frase pronunciada por Billy The Kid en la película, *Billy the Kid (Pat Garret and Billy the Kid)* "los tiempos cambian, pero yo no"¹⁶⁵. Con esta frase se confirma que este realizador es un cineasta, ya que el estilo propio de sus

¹⁶⁴ Ibid, p. 63

¹⁶⁵ Sanchis, Vicente, op. cit. p. 45

películas nunca lo modificó y se quedó como un sello personal que aún lo sigue identificando: la violencia.

Una de las aportaciones que este realizador hizo al lenguaje cinematográfico fue el uso del *ralentí*, que, en realidad se trata de la cámara lenta, que utilizó en las acciones de las escenas cumbres de cada filmación. En las escenas de violencia poner una cámara lenta, le da intensidad a la escena así como expectación. Otro de sus aportes fue utilizar recursos como la sobreimpresión, la detención de la imagen y el comentario musical distanciador.

El cine de este realizador funciona, principalmente, sobre una nueva utilización del tiempo, así como un constante elogio al paisaje y a la naturaleza.

Este director obtuvo para siempre, a partir de la película *La Pandilla Salvaje (The Wild Bunch)*, la etiqueta de cineasta de la violencia. "En su cine las diferencias entre violencia, poesía, vida y muerte, se diluyen tanto como las sutiles diferencias entre el bien y el mal"¹⁶⁶

Su segunda película *Pistoleros al Atardecer (Ride the High Country)* es considerada por Andrew Sarris como una de las representativas del anti-western.

En *Perros de Paja (Straw Dogs)*, realizada en 1971, es según Jaime Villate¹⁶⁷, lo más rescatable es la forma cinematográfica en que está narrada: el pulso del montaje, el ritmo con que cuenta la historia, la plástica la dirección de actores, el uso del color, la lección de cine que encierra. La película trata de un forastero y su esposa llegan a un pueblo; el forastero que llega es un profesor de matemáticas (Dustin Hoffman) que es inteligente pero cobarde, su mujer es más agresiva y segura (Susan Georges);

En el filme aparece un enfermo mental que es sometido a continua violencia por los demás. Será este factor, explícitamente irracional, lo que servirá de cauce a la violencia latente y la disparará hasta el último extremo. El profesor débil y pacífico cae en la trampa de la cacería. La sangre de una paloma le repugna y se limpia frenéticamente las manos, mientras su esposa, en su casa, es violada brutalmente.

Peckinpah ha montado varias escenas en paralelo, estableciendo una relación entre ambas. La no - violencia dejó la puerta abierta a la violencia. La película culmina con la escena de la granja donde él (Dustin Hoffman) y su esposa viven, y van aquellos hombres que no quieren a los extraños, pero Hoffman los mata violentamente, uno a uno, sacando el coraje que tanto tiempo reprimió, película en que la violencia es protagonista absoluta. Jaime Villate dice que es una constatación de que la violencia es connatural al animal humano, en el que de forma más o menos epidémica se encuentra siempre, como recurso en ocasiones imprescindible, para la propia conservación humana.

¹⁶⁶ Ibid. p. 46

¹⁶⁷ Alcalá, Manuel, et al. *Cine para leer 1972*, p 192

Como vimos en esta pequeña referencia al cine de Peckinpah, no por nada se le llama el "cineasta de la violencia"¹⁶⁸. Los elementos narrativos siempre tienen esa carga violenta que caracterizó su cine y es la principal concepción que Tarantino le ha heredado, cinematográficamente hablando.

Nicholas Ray

Su debut en el cine lo hace con la película *They Live by Night* (1948), donde aparecen dos jóvenes como protagonistas. La trama gira en torno a la búsqueda de la libertad. En sus películas captó el malestar de la juventud de la década de los cincuenta: *Rebelde Sin Causa* (*Rebel Without a Cause*) (1955). Su narrativa cinematográfica se caracteriza, esencialmente, por el sentido de la escena teatral y por la composición de los personajes.

En *La Rosa del Hampa* (*Party Girl*), este director maneja elementos como la inadaptación de los personajes que fluctúan entre la legalidad y la ilegalidad, hasta la pasión amorosa como una prueba para la duración de la pareja. Estos elementos en específico, se reflejan en las películas de los noventa, como *Asesinos por Naturaleza* (*Natural Born Killers*) escrita por Tarantino. La ilegalidad de las acciones de Mikey y Mallory (Woody Harrelson y Juliette Lewis) y más que nada su inadaptación al mundo real, ya que siempre están dentro del círculo de lo ilegal, y la pasión, están presentes desde el momento en que se conocen hasta la conclusión del filme.

Coincidentemente muchos de los directores son iniciadores o influyen en el movimiento del cine de autor, así también, es el caso de Nicholas Ray quien es calificado como "la causa célebre de la teoría de autor"¹⁶⁹.

Andrew Sarris dice que Nicholas Ray en *They Live by Night*, refleja su estilo cinematográfico que lo caracterizará como director. Lo primero es que maneja una dirección "nerviosa" y que cada tema de sus filmes establece su propio código moral y, por tanto, no existe una moral abstracta.

Otro tema que trata en sus películas y que el historiador fílmico francés Henri Agel¹⁷⁰ menciona es que el romanticismo de Ray está relacionado con el de Frank Borzage ya que:

"la intensidad de los angustiosos amores adolescentes de *They Live by Night* (Farley Granger y Cathy O' Donnell) y en *Rebelde Sin Causa* (*Rebel Without a Cause*) (James Dean y Nathalie Wood) da a los amantes una aura privilegiada que evoca a los clásicos de Borzage"¹⁷¹

¹⁶⁸ Sanchis, Vicente, *Violencia en el cine*, p. 46

¹⁶⁹ Sarris, Andrew, *El cine norteamericano*, p. 104

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 104

¹⁷¹ *Ibid.* p.105

Sin embargo, los personajes de Ray más que ser románticos sufren todos los males psíquicos de esa época (los cincuenta). Ejemplos: Humphrey Bogart sufre de paranoia que se convierte en detrimento emocional de Gloria Grahame en *La Muerte en un Beso (In a Lonely Place)*. Los celos de Joan Crawford son el motivo criminal de Mercedes McCambridge en *Mujer Pasional (Johnny Guitar)*. Aún así, las películas de Nicholas Ray son consideradas por los críticos de esa época y, en particular, por Andrew Sarris, como crónicas indisputables de una angustia muy personal que fue fuente de expresión artística por poco más de dos lustros.

3.2. Quentin Tarantino guionista, actor y productor.

Ya que se mencionó en dos apartados ("Los maestros de la generación de la violencia" y "Principales influencias de Quentin Tarantino"), a los directores que han influido en la formación como cineasta de Tarantino, con ambos temas concluidos, se puede definir cómo ha sido su desarrollo en el ámbito primero dentro del **guionismo**, para después incorporarse a la actuación y, posteriormente, a la dirección.

Como se mencionó en su biografía, Quentin trabajó a la edad de 22 años, en la firma Video Archives de Manhattan Beach. En este lugar, laboró durante cinco años, y fue ahí donde realizó el primer guión de su carrera titulado, *El capitán Pelusademelocotón y la anchoa bandolera*, y un cortometraje de 16 mm. que no llegó a terminar, titulado *El cumpleaños de mi mejor amigo*.

Tarantino nunca se ha considerado un guionista, más bien toma estos trabajos como un trampolín para llegar a realizarse como director. Dos de los guiones que hizo fueron su pasaporte hacia la dirección. El primero *La Fuga (True Romance)* y el segundo *Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)*.

La Fuga - True Romance (1993)

Este primer guión terminado, decidió venderlo, en primer lugar, por falta de recursos para llevarlo a la pantalla, y, en segundo, porque con la venta de éste, juntó el dinero suficiente para realizar su primer largometraje *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*. Como dato adicional la cantidad otorgada por este primer trabajo terminado de guionismo fue de US\$50,000.

La venta la realizó al director Tony Scott, quien escogió de intérpretes a Christian Slater y Patricia Arquette. La historia es la siguiente:

Sinopsis

Clarence (interpretado por Christian Slater) trabaja de empleado en una tienda de *comics* y su jefe, como regalo de cumpleaños, le consigue una prostituta para que se la pase bien ese día. Clarence, como cada día de su cumpleaños, va a al cine a ver una película de Kung - fu, y es ahí donde se encuentra a esta prostituta, Alabama (Patricia Arquette), que se hace amiga de Clarence en el cine.

El sin saber de la profesión de la chica, se enamora de ella ese mismo día, y se casan al siguiente. Cuando Clarence se entera de que Alabama, es prostituta y de que es explotada y maltratada por el padrote Drexli, interpretado por Gary Oldman, decide matarlo; pero al hacerlo se queda con un portafolio lleno de cocaína.

Ante esto Clarence y Alabama tienen que huir, escapando tanto de la policía como de los dueños de la droga. Se dirigen a Los Angeles, donde un amigo de Clarence les ayudará a vender la droga. Después de un tiempo consiguen un comprador que es un productor de cine, pero también un narcotraficante. Al final de la historia, la policía y la mafia los encuentran y se suscitan una serie de disparos y golpizas donde, casi todos mueren, pero Clarence y Alabama salen con el dinero y huyen del lugar.

Casi un Apunte Autobiográfico

La cinta al principio, tiene claros toques autobiográficos de su escritor, ya que el mismo Tarantino apunta que - a veces - los dueños de los cines que estaban alrededor de su casa, sacaban la ganancia de la semana, sólo con él, esto debido a que a veces iba tres veces al día al cine y, más aún, cuando la función era doble, especialmente cuando se trataba de películas de Kung - fu.

Como se puede ver en la película casi nadie iba a ver ese tipo de filmes y menos aún una chica rubia que entra exclusivamente al lado de Slater en un cine totalmente solo. Esto da claros tintes de romanticismo en el director estudiado, que contradicen a los que lo critican de misógino¹⁷², ya que este sentido de proteger siempre a las mujeres lo caracterizará desde este primer guión hasta su más reciente trabajo.

En sus cintas la mujer es siempre es protegida y puesta al mismo nivel que los hombres en cuanto a fuerza y protagonismo en las cintas.

Otros críticos¹⁷³ dirían que la paliza dada a Patricia Arquette, no es sino otra forma de representar la misoginia de Tarantino en pantalla, pero si vemos el recorrido de la historia es justificable el hecho de que la golpee quien es dueño de la droga que ella se llevó.

Claro está, que Tarantino es *fan* de la música de los setenta y que uno de sus ídolos favoritos de la gran época del rock es Elvis Presley,

¹⁷² Programa *Los directores*, transmitido por CNI Canal 40, en 1998

¹⁷³ *Ibid.*

interpretado en este filme por Val Kilmer, quien es como la consciencia de Clarence y el que le ayuda a decidir los momentos cruciales de esta película.

En el guión se retratan los personajes, los lugares, los tiempos, pero sobre todo - los diálogos - y en particular, los de ésta película han sido elogiados por los productores de este filme. Los diálogos de *La Fuga* parecen pensados para un "lucimiento de los actores más próximo al teatro que al cine"¹⁷⁴.

Aunque no hay que olvidar que Tarantino tomó algunas clases de actuación y si bien algunos de sus créditos son ficticios, no resulta raro que incluya largos diálogos en sus guiones, los cuales estan bien estructurados para que simplemente el personaje los interprete en la pantalla sin necesidad de ningún ajuste.

Según Miguel Payan, en la construcción de este guión, existe una clara influencia de películas como *Pistoleros al Atardecer (Ride the High Country)* de Peckinpah y *Bonny y Clyde* de Penn. Sam Peckinpah es considerado como el cineasta de la violencia, por lo que forzosamente influye a Tarantino, en particular en la forma de tratar la violencia en pantalla, aunque el recurso del *ralentí*, fue la innovación en las películas de Peckinpah, principalmente, en el género del *western*, éste no fue el elemento que le "heredó" a Tarantino, sino la violencia explícita de sus películas y el no poner trabas a este tipo de exposición.

La temática sugerida en este primer guión de Tarantino hecho película es, en primer lugar, la droga que resulta ser el móvil de toda la trama y, posteriormente, el romance. Ambos elementos no suelen ser una combinación que siempre se vea en el cine, ya que generalmente el sexo sustituye al romance, pero en esta ocasión el romance se sobrepone a todas las dificultades. Entre esas dificultades, se encuentra una buena paliza a Alabama, quien milagrosamente no muere y es rescatada al final por su novio Clarence.

En lo que se refiere a sus influencias literarias, el mismo Tarantino cita a los siguientes autores:

"Me gustan las historias de detectives como las de Jim Thompson, pero me identifico más con autores modernos como Elmore Leonard o Frederick Brown. Al mismo tiempo veo una conexión en mí con J.D. Salinger"¹⁷⁵

Siempre que Tarantino cita a este autor en sus entrevistas, afirma que la influencia que ha tenido de él es, sobre todo, el manejo del tiempo que Salinger hace en sus novelas, este concepto (el tiempo) es el que Tarantino llevó al cine. También cita elementos que rescata de este autor tales como la forma de dividir el protagonismo en varios personajes, así como también la capacidad de éstos para entrar y salir de la historia.

¹⁷⁴ Payan, Miguel Juan, *Quentin Tarantino*, p. 40

¹⁷⁵ Idem, p. 41

Estas características se pueden observar, sobre todo, en dos de sus trabajos (*La Fuga* y *Perros de Reserva*). En *La Fuga* (*True Romance*), no sólo Clarence y Alabama son los protagonistas, Gary Oldman también lo es en algún momento, al igual Dennis Hopper quienes tienen partes específicas en la película y se encuentran al mismo nivel de protagonismo que Christian Slater y Patricia Arquette.

Aparte de que no sólo entran y salen del mismo filme, sino que estos personajes se desplazan a través de las películas de Tarantino. Esto se observa en *Perros de Reserva* (*Reservoir Dogs*), donde Mr. White (Harvey Keitel) al platicar con Joe Cabot (Lawrence Tierney) recuerda una novia llamada Alabama, es decir el personaje trasciende, aunque sea verbalmente, de película en película.

Estos elementos de entrar y salir de las historias lo refiere en una entrevista hecha por García Tsao para la revista *DiCine* donde afirma:

"... podría retomar los personajes de una película en otra. Me encanta esa idea porque los novelistas lo hacen con frecuencia. Siempre me han gustado las historias de la familia Glass de J.D. Salinger, que aparecen de un cuento a otro y poco a poco se construyen en un todo colectivo. Eso no pasa mucho en el cine. En este caso, conservé los derechos de los personajes, para poder - si se me antoja - recuperarlos después"¹⁷⁶.

Este todo colectivo del que habla Tarantino lo ha logrado en los filmes que él ha dirigido, ya que los cuatro *Perros de Reserva* (*Reservoir Dogs*), *Tiempos Violentos* (*Pulp Fiction*), el episodio en *Cuatro Habitaciones* (*Four Rooms*) y *La Estafa* (*Jackie Brown*) giran alrededor de un solo tema, la violencia. Los personajes se entrelazan y podrían formar, entre las cuatro películas, una gran historia. Pero es más divertido conformar cuatro historias separadas, diferentes y juntarlas a través de los mismos personajes. Que ellos sean el vínculo de cada historia para que el espectador haga sus propios enlaces y la historia funcione tanto con los elementos que Tarantino aporte, como los que el espectador pueda suponer en cada historia.

La violencia en este filme, según Miguel Juan Payán, sirve como confeti para la trama. No hay que olvidar que los temas favoritos del autor de la historia de esta y de todas sus películas es la violencia, en combinación con las drogas. Esta temática en este particular trabajo se ve reflejada principalmente en la paliza a la que es sometida Patricia Arquette (a la cual tratan igual que un hombre con la misma cantidad de patadas, bofetadas y golpes que pudiera recibir cualquier otro, por ejemplo, en *Perros de Reserva* (*Reservoir Dogs*)).

Es, sobre todo, al final cuando la violencia se vuelve más explícita, tanto en la paliza que recibe Alabama, como en los tiroteos cruzados del desenlace, donde el saldo de muerte de los participantes es considerable por ambos lados tanto de los policías como de los narcotraficantes.

¹⁷⁶ García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", *DiCine*, 1994, p.11

En lo que se refiere a las concesiones comerciales Tarantino estuvo de acuerdo con la explotación comercial de la cinta, así como con su producción, ya que se respetó al cien por ciento la historia que el había escrito, en cambio su opinión respecto a *Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)*, no fue tan favorable.

Asesinos por Naturaleza - Natural Born Killers (1994)

La historia no fue filmada por Tarantino, ya que - según sus propias palabras - había dejado de interesarle. "Ninguno de esos dos guiones debía ser mi primera película (*La Fuga (True Romance)* y *Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)*). A fin de cuentas los encontraba obsoletos, como antiguas novias: los quería todavía, pero no quería casarme con ellos"¹⁷⁷

Ya que no pensaba filmar la historia, ni aún cuando la casa productora Warner Brothers, le propuso llevar la historia a la pantalla, Oliver Stone le compró los derechos de la misma para filmarla. La trama de la película es la siguiente:

Sinopsis

Mallory (interpretada por Juliette Lewis), hija de una familia en donde el padre la manosea y la madre permite esos actos, conoce un buen día a Mickey (interpretado por Woody Harrelson), quien es carnicero. Ambos se enamoran y Mallory huye de su casa para, posteriormente, regresar a matar a sus padres. Después, huyen recorriendo los EUA y matan por diversión a quien se interponga en su camino.

Estos jóvenes enloquecidos y enamorados que matan por matar, se convierten en estrellas televisivas de una "reality show" llamado Maniacos Americanos. Posteriormente, son encarcelados y, en ocasión de la visita de un equipo de TV a la prisión, Mickey y Mallory se fugan y arman un caos en el reclusorio; junto con esto, se llevan de rehén al conductor del programa televisivo, Wayne Gale (interpretado por Robert Downey Jr.). Él lleva su cámara de video y graba todo lo que estos matones realizan a lo largo del camino, donde, finalmente, lo matan dejando como único testigo de lo acontecido a la cámara de TV.

Naturalmente Asesinos

La historia tiene inmersos dibujos animados, escenas de películas de Sam Peckinpah, así como una gran cantidad de temas musicales que lo hacen ver como un enorme video - clip. Estos elementos, según José Luis Sánchez (Cine para leer)¹⁷⁸, hacen de esta historia, un video clip de dos

¹⁷⁷ Payan, Miguel Juan, op. Cit. P. 39

¹⁷⁸ Sánchez, José Luis, et. al. Cine para leer 1994, p.118

horas de ambigüedad narrativa. Dice que no se sabe si las imágenes son reales o son sueños, que el filme carece de música propia, que tiene un montaje y un ritmo alocado y que las alteraciones en el orden cronológico son dispares.

A diferencia de este autor, lo que quiso hacer Tarantino al escribir esta historia era simplemente mostrar a una pareja enamorada que mataba por diversión. Cuando el guión se le vendió a Oliver Stone, lo único que agregó fue la denuncia de los medios de comunicación que hacen de la violencia (de unos asesinos en particular) todo un espectáculo que a la gente le gusta ver, y que peor aún que compra este producto como si se tratara de coleccionar las imágenes más violentas y por tanto las más vendidas.

Dada esta temática, la historia no podía tener un orden simple. Las imágenes no debían ser tranquilas o estabilizadoras, ya que se trata de una película cien por ciento violenta, donde la música, las tomas, los dibujos animados y el orden aleatorio conforman la esencia de la cinta, haciéndola atractiva visualmente y, al mismo tiempo, denunciante, donde se conjuntan (muy al estilo de Tarantino) la violencia y el romanticismo.

La temática es simplemente la pareja que mata por diversión y la denuncia del show de violencia que hacen los medios de comunicación. Esto último fue lo que disgustó a Tarantino, ya que Oliver Stone no siguió fielmente el guión y "se atrevió" a reescribirlo.

En lo que se refiere al montaje, sí se trata de un montaje alocado, pero es parte de la misma temática ya que sin este tipo de trastocamientos en el tiempo, no tendría sentido la violencia explícita del filme.

En esta película se rescatan fragmentos de las películas clásicas del oeste, como *La Pandilla Salvaje (The Wild Bunch)* de Sam Peckinpah.

Considerando la psicología de la película, dada la temática que expresa, pueden inferirse dos cuestiones, que la violencia del filme se refiere tanto a los individuos que ya nacen con este sentido y a los que, de alguna manera, aprenden a comportarse por la influencia de los medios. Ambas teorías fueron explicadas en el capítulo titulado "Apología de la violencia", donde las teorías que se referían al individuo violento por naturaleza eran las teorías reduccionistas, que explican la violencia como algo innato, y las sociales que conciben la violencia como algo adquirido.

Autores como D. Morris y Ch. Murray afirman que los genes de la superioridad intelectual y de la violencia se heredan, "el código genético no se limita a explicar el mecanismo de la herencia en cuanto a rasgos físicos, como el color de la piel, de los ojos o la estatura, sino también el comportamiento y la inteligencia. La violencia es inevitable e innata ya está programada en nuestros genes"¹⁷⁹.

Dentro de las teorías sociales se encuentra Lowie, quien afirma que no toda la violencia es hereditaria y establece un puente entre los genes y

¹⁷⁹ Tecla, Alfredo, *Antropología de la violencia*, p. 8 y 9

el medio: la configuración de la personalidad. La sociedad modela a los individuos y agrega:

"los hombres van morir y a pelear en las guerras por las que la sociedad puede resultar enriquecida o protegida y al criminal se le destruye o aparta porque es un elemento perturbador"¹⁸⁰

La cinta muestra estas dos caras de la violencia, y aunque haya sido diseñado como un video - clip, refleja el comportamiento de los medios, que ante una situación que debería ser trágica, la vuelven un espectáculo, y como el matar, así de simple, puede traer consecuencias que no se esperan ni los mismos asesinos.

Datos Acerca del Filme

Tarantino afirma que ni siquiera ha visto la película y opina desfavorablemente de ella, lo que para Oliver Stone representa una falta de educación.

En defensa de Tarantino, Uma Thurman le soltó una bofetada a David Lynch, su compañero en el jurado en el festival de Venecia, por serias discrepancias sobre un premio para la película de Stone.

Stone se ocupó de autocensurarse, suprimiendo algunas escenas que consideraba particularmente salvajes, aunque ya habían sido rodadas. Entre éstas sobresale una secuencia en donde se muestra a Mickey cortando en pedazos a una de sus víctimas con una sierra mecánica.

Otra de las causas por las que Tarantino se molestó severamente, es que Stone hizo de este guión un panfleto de película que denunciaba la violencia a más no poder, poniendo como respaldo a la sociedad norteamericana como culpable de toda esta ola violenta, lo que en ningún momento fue intención de Tarantino, quien simplemente quería mostrar una pareja enamorada que se divertía matando gente. En ningún momento, su objetivo fue la denuncia en contra de la violencia que tanto le gusta expresar en sus filmes. "A mí me gusta que las cosas sean ambiguas. Lo que él (Stone) quiere es darnos un puñetazo en la garganta y dejar la marca de una gran declaración. Y si alguien no lo comprende se considera frustrado. Hubiera preferido que la película no se hiciera nunca y mi guión permaneciera en estado puro"¹⁸¹

Tarantino sólo contribuyó con la historia original, que fue modificada y, finalmente, la cinta recae en Oliver Stone, cuya tendencia siempre es denunciar.

¹⁸⁰ Ibid, p.26

¹⁸¹ Payan, Miguel Juan, op. cit. p. 46

Past Midnight (1992)

Esta película fue un trabajo exclusivamente literario que hizo para el productor, Rutger Hauer, un filme de los que se llaman "alimenticios", es decir solamente por encargo, en este caso del productor. La historia es la siguiente: un delincuente encarcelado, Hauer, que con la ayuda de una asistente social (Natasha Richardson) aspira a reintegrarse a la sociedad. Todo va bien hasta que un personaje en la sombra atemoriza a la dama para impedir que el protagonista quede libre.

Este filme dirigido por Jan Eliasberg en 1991 es una producción concebida directamente para la TV por cable o, en su defecto, para su lanzamiento en video. Desgraciadamente, ninguna de las dos opciones ha estado disponible en México, por lo que resulta difícil su valoración.

Entre 1992 y 1995 también escribió las historias que el mismo dirigió, *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)* (1992), *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)* (1994) y *Cuatro Habitaciones (Four Rooms)* (1995), en esta última el capítulo titulado "The Man From Hollywood"

Marea Roja - Crimson Tide (1995) Y La Roca - The Rock (1996)

La primera, *Marea Roja (Crimson Tide)*, protagonizada por Sean Conery es clasificada dentro del género del *thriller* policiaco. El productor pidió a Quentin reescribir el guión, o mejor dicho algunas de las escenas. Tarantino accedió y se le retribuyó económicamente, pero en el filme no se le da ningún crédito. El mismo caso es para la película de *The Rock (La Roca)*.

Tu Asesina que Nosotras Limpiamos La Sangre - Curdled (1996)

Dirigida por Reb Braddock, y escrita por Reb Braddock, John Maass y Quentin Tarantino, este último sólo escribe la parte del reporte de noticias que aparece en el filme. Además de ser parte de la estructura del guión, Tarantino, es productor ejecutivo de la cinta cuya historia es la siguiente¹⁸²: La trama se desarrolla en México, en donde Gabriela (Angela Jones), está obsesionada con los crímenes, ya que desde niña colecciona recortes de periódico sobre violencia y asesinatos.

Cierto día, un asesino en serie, llega a la ciudad y empieza a cometer toda clase de delitos, y por este particular personaje se empieza a interesar Gabriela. El asesino se caracteriza por seducir a sus víctimas y luego matarlas. Después Gabriela descubre un trabajo que consiste en ir a limpiar los restos de los asesinatos, va al lugar a solicitar el trabajo y se lo dan. El primer trabajo es ir a limpiar una casa en la que mataron a una mujer, el crimen fue cometido por el asesino serial.

¹⁸² Jonay García, tarantino@ciudadfutura.com

En ese lugar Gabriela descubre que la víctima escribió el nombre de su asesino, que luego fue cubierto por su propia sangre, pero ella no dice nada a nadie. En la noche Gabriela regresa con un amigo para ver la escena del crimen, pero el amigo se arrepiente y se regresa a su casa, por lo que Gabriela visita la escena sola.

Esa misma noche, el asesino regresa a la casa a borrar la pista que seguramente lo delataría. Cuando entra Gabriela a la casa, el asesino se esconde dentro de la casa, sin haber podido limpiar la evidencia. Después Gabriela comienza a reconstruir en forma coreográfica el asesinato con un cuchillo en la mano. En ese momento el asesino sale de su escondite para hacer la reconstrucción del asesinato junto a Gabriela, ambos pasan mucho tiempo bailando en la cocina de la casa, y empiezan a discutir si las cabezas después de cortarlas siguen hablando. El asesino dice que eso es imposible, pero Gabriela dice que es posible, la discusión hace que ambos se enojen, hasta que por un resbalón el asesino cae al suelo y queda sin conocimiento. Entonces Gabriela toma el cuchillo, el asesino recobra la consciencia y Gabriela le corta la cabeza. Gabriela agarra la cabeza y esta dice: - Gabriela - .

La película es producida por Quentin Tarantino y por su empresa llamada "Rolling Thunder", esta compañía da oportunidades a realizadores que no tienen los recursos suficientes.

Tarantino aparece en la cinta de forma muy peculiar. Hay una escena en donde el noticiario de la TV anuncia que se están buscando a los hermanos Gecko (los personajes de *Del Crepúsculo al Amanecer (From Dusk Till Dawn)*); en ese momento, aparecen en la pantalla unas fotos de Quentin y George Clooney (Richard y Seth en el filme).

En *Tu Asesina que Nosotras Limpiamos la Sangre (Curdled)*, como todas en las que tuvo que ver Tarantino, se encuentra inmerso el humor negro que se refleja, sobre todo al final del filme.

Del Crepúsculo al Amanecer - From Dusk Till Dawn (1996)

Durante 1990 Tarantino comienza a escribir un guión basado en una historia de Robert Kurtzman. Este era el primer guión que escribía por encargo. Tarantino conoce al escritor por medio de un amigo, Scott Spiegel, quien acababa de escribir una película para Clint Eastwood *The Rookie (El Novato)*, y estaba recibiendo otras propuestas así que recomendó a Tarantino a una de las compañías que le ofrecían realizar sus guiones. la KGB (Kurtzman, Nicotero & Berger EFX Group, INC), que es una pequeña industria de efectos especiales. Esta compañía quería realizar una historia basada en un guión de terror y Kurtzman le encargó a Tarantino escribirla; al terminarla recibió US\$1,500. pero a la larga no les pareció muy adecuado y se lo vendieron a unos italianos.

Después de haber filmado *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)* Tarantino conoce a estos italianos, (en el Festival de Venecia donde estaba promocionando *Reservoir Dogs*) que estaban interesados en filmarlo, así

que Quentin les propuso que Robert Rodríguez lo dirigiera y ellos aceptaron.

Sinopsis

Los hermanos Gecko son dos asaltantes, que quieren llegar a México a un pueblo llamado "El Ray"; para conseguirlo, secuestran a una familia que les ayuda a cruzar la frontera. Después de hacerlo, tienen que llegar un bar llamado "Titty Twister", donde verán a un amigo suyo que les permitirá quedarse en México y así escapar de la justicia. Pero en este bar, desde el mesero, hasta las *stripters* son vampiros, por lo que tienen que luchar contra ellos para defender sus vidas.

Gangsters Contra Vampiros

La temática de la película, según el propio Tarantino, se divide en dos partes: la primera es, simplemente, un filme policiaco donde los hermanos Gecko están huyendo de la policía a través de Texas con dirección a México. Según Tarantino "es un *thriller* tan clásico como uno de Humphrey Bogart. Y la segunda parte es un filme "loquisimo" de terror"¹⁸³.

Esta película fue severamente criticada y hasta considerada mala por esta combinación de temas que no resultó ser ni una cosa ni otra, pero Tarantino se justifica diciendo que él "sólo quería hacer una película explotable y divertida"¹⁸⁴, cosa que realmente logró. Si la finalidad de este filme era divertir al público, el objetivo se alcanzó, ya que en ningún momento su propósito fue hacer un *thriller* policiaco o una superpelícula de terror sino simplemente reirse de las aventuras de estos dos hermanos psicópatas que se enfrentan a unos vampiros que, finalmente, vencen.

Como se vio a lo largo de la trayectoria de Tarantino como guionista, siempre hizo bien este trabajo, pero lo fundamental es que le gustaba y le sigue gustando hacer y escribir películas de violencia, sin necesidad de denuncia. Películas que diviertan al público, que le permita reirse de "cosas que nunca se ha reído". Este objetivo lo ha logrado en las diferentes producciones que han hecho los directores a quienes ha encomendado la tarea de realizar sus guiones.

Aunque su carrera principal sea la dirección, Tarantino también se ha dedicado a la producción y a la actuación.

En lo que se refiere a su carrera como actor, él afirma que casi nadie lo toma en serio cuando se propone actuar, incluso en sus propias películas, ya que siempre sale de loco, de asaltajoyerías, de psicópata o de guardacriminales, por lo que los papeles que él mismo se asigna no son muy serios que digamos.

¹⁸³ <http://www.quentintarantino/online>

¹⁸⁴ Idem

La lista cronológica de sus apariciones como actor, es la siguiente:

| PELÍCULA | PERSONAJE | DIRECTOR |
|---|----------------------|--------------------------|
| Reservoir Dogs(1992) | Mr. Brown | Quentin Tarantino |
| Eddie Presley (1993) | Celador del hospital | Jeff Burr |
| Somebody to Love(1994) | Dependiente del Bar | Alexandre Rockwell |
| Sleep with Me (1994) | Sid | Rory Kelly |
| The Coriols Effect(1994) | Panhandle Slim (voz) | Louis Venosta |
| Pulp Fiction (1994) | Jimmie | Quentin Tarantino |
| Four Rooms (1995) | Chester | Quentin Tarantino et.al. |
| Destiny Turns on the Radio (1995) | Johny Destiny | Jack Baran |
| Desperado(1995) | Cliente de cantina | Robert Rodríguez |
| The Typewriter, the Rifle & the Movie Camara (1996) | Él mismo | Adam Simon |
| From Dusk Till Dawn (1996) | Richard Gecko | Robert Rodríguez |
| Girl 6 (1996) | Q.T. | Spike Lee |
| God Said, Ha! (1997) | Él mismo | Julia Sweeney |
| Full Tilt Boogie (1997) | Él mismo | Sarah Kelly |

Estas son las actuaciones que Tarantino ha hecho para el cine, aunque la primera vez que apareció en pantalla fue de TV, como imitador de Elvis en una serie llamada *Las Chicas de Oro* en 1985. Posteriormente, dos participaciones más en la TV, en los programas: *All American Girl* (1994) y *Saturday Night Live* (1995).

Siete años después apareció de actor en su primer largometraje, *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)* interpretando a Mr. Brown. Su papel como el de los demás fue de asaltante, su participación fue la más efímera ya que muere de un tiro a la cabeza cuando apenas llegan a la joyería que van a asaltar.

En *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)* el papel de Jimmie (Tarantino) es de guardacriminales. Su desarrollo actoral, a pesar de lo que aparenta es bastante serio, él mismo lo confiesa: "la gente no me toma en serio cuando actúo pero lo hago con tanta responsabilidad que cuando dirijo". Es decir, su papel es precisa y solamente aquél que saca del apuro a sus amigos los matones, por lo que no tenía que ser un tipo completamente serio, ya que es quien los ayuda a quitarse la sangre de encima, a bañarlos y a ponerles ropa limpia. Este personaje sólo se le pudo ocurrir a él y quién mejor para actuarlo que él mismo.

En la película de Robert Rodríguez, *Pistolero (Desperado)*, su participación es escasamente de 4 minutos. Se limita a contar un chiste para posteriormente, ser asesinado.

En *Cuatro Habitaciones (Four Rooms)* (es conveniente aclarar que esta película se divide en cuatro historias dirigidas por cuatro diferentes directores), la parte titulada "The Man from Hollywood", es de su autoría. Aquí interpreta a Chester, quien tiene una gran fiesta en el Pent House de un hotel. No podía hacer un personaje serio, por que resulta que estaba borracho y como tal no mostraba mucha seriedad.

En *From Dusk Till Dawn*, tiene su más larga y duradera actuación, donde interpreta a Richard Gecko un psicópata que imagina cosas que nunca suceden y matar o estar herido es lo más natural para él.

Ante todo Tarantino se considera primero un director de cine, que utilizó el guionismo para sobrevivir, y la actuación para divertirse. Sus apariciones generalmente son efímeras, pero sobresalientes, exceptuando *From Dusk Till Dawn*, donde desarrolla su más larga actuación.

En lo que se refiere al apoyo que ha dado como **productor**, lo ha hecho para sus amigos y la gente que ha admirado empezando por John Woo en su película *Past Midnight*, donde funge como productor asociado en 1992.

Posteriormente, colabora con Roger Avary en su película, *Punto de Impacto (Killing Zoe)*.

3.3. Quentin Tarantino director y el análisis de sus películas

3.3.1. *Perros de Reserva - Reservoir Dogs (1992)*

Perros de Reserva es el primer filme de Tarantino el cual fue criticado por la gratuidad de su violencia y por misógino, aunque, también, se le reconoce como cineasta, cuando apenas daba a conocer, su ópera prima.

Él empezó a escribir su tercer guión, cuando trabajaba el video club, Video Archives de Manhattan. El título surgió de una mala pronunciación del mismo Quentin, quien no podía decir correctamente el título de la película *Au Revoir Les Enfants* filme de Luis Malle de 1987 que combinado con *Perros de Paja (Straw Dogs)*, película de Sam Peckinpah de 1971, resultó ser un buen nombre para el nuevo guión: *Reservoir Dogs*.

Hay que recordar que la carrera de Quentin¹⁸⁵ empieza cuando se inscribe en la escuela de actores James Best, cuyas clases pagaba trabajando como acomodador en un cine *pomo* llamado The Pussy Cat (nombre que posteriormente llevaría el antro de la película *Del Crepúsculo al Amanecer (From Dusk Till Dawn)* dirigida por Robert Rodriguez), al cual legalmente no tenía edad ni para asistir. En esta su primera escuela de actores tuvo serias disputas con sus maestros al insistir en usar armas de fuego reales en las escenas que trataban en sus ensayos (cuestión que también llevó a la práctica en *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*).

Tras dos años de preparación en esta escuela, aceptó un trabajo como cazatalentos para la industria aeronáutica, ganando US\$1,200 al

¹⁸⁵ Plaza, Francisco, *Reservoir Dogs*, p.50

mes. Con estos ingresos el joven Quentin se independiza, y con frecuencia visita el video club Video Archives de Manhattan. Ahí es donde consigue el empleo y pasa todo el día viendo y recomendando videos, así como también se la pasa en diversas pláticas con sus amigos entre los que se encontraba Roger Avary. Una de esas pláticas versaba sobre el significado oculto de la canción de Madonna "Like a Virgin". Esta plática en particular después la transformó en parte de su guión para su primer largometraje.

Llevó el guión a varias casas productoras pero nadie se veía interesado en el proyecto. Después, se presentó la oportunidad de que él apareciera en una serie televisiva llamada *Las chicas de oro*, como imitador de Elvis Presley. Después de esta aparición Bob Kurzmann (responsable de la empresa de efectos especiales KNB), le llamó para encargarle que haga un guión sobre una historia del propio Kurzmann, que resultó ser la película *Del Crepúsculo al Amanecer (From Dusk Till Dawn)*. "Les dije que estaba dispuesto a escribir el guión gratis si ellos estaban dispuestos a encargarse de los efectos especiales de mi primera película sin cobrar nada"¹⁸⁶. Aún así, le pagaron US\$1,500, lo que significó aparte de un apoyo económico, un sustento moral para su carrera: "nadie me había contratado nunca, nadie me había pagado por escribir"¹⁸⁷.

Este primer trabajo alimenticio (que le pagaron por hacerlo) él mismo reconoce que no es muy bueno, por lo que tuvo que esperar algunos años guardado en el cajón para que después saliera a la luz con el sello Tarantino que, posteriormente, se le reconocería. También por esta misma época termina el borrador de *Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)*, para, después, meterse de lleno al guión que le iba abrir las puertas en Hollywood: *Perros de Reserva*.

En una fiesta, Tarantino conoce a Lawrence Bender, productor cuya única experiencia era el trabajo de la película *El Intruso (Intruder)*. Quentin le comentó de un proyecto acerca de una historia de un atraco en donde todo sale mal. Bender, le dice que no pierda tiempo y que escriba esa historia. Bender después leyó lo que describiría como "El mejor guión que he leído en mi vida"¹⁸⁸. Tarantino estaba decidido a rodar en 16 mm. y en blanco y negro. Bender le pidió seis meses para intentar conseguir dinero.

Al margen de esto, la productora Cinetel se interesó por el guión de *La Fuga (True Romance)*, Tony Scott entró en el proyecto y Tarantino recibió la cifra mínima estipulada por el sindicato, US\$50,000 en concepto de derechos de autor.

Finalmente, consiguió el apoyo de Harvey Keitel haciéndole llegar el guión a través de amigos comunes, y logró que Monte Hellman, figura de cine independiente, participara en la idea como productor y promotor de la misma. Varias casas productoras se entusiasmaron con el proyecto, todos querían cambiar algo del guión; finalmente, Richard N. ...

¹⁸⁶ Idem, p. 56

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibidem.

Live Entertainment, aceptó hacerse cargo de la producción sin interferir en el guión, Galdstein facilitó a Quentin una lista de diez actores y se comprometió a adelantar US\$1,300,000 si uno de ellos participaba en el rodaje y doblar esta cifra si eran dos los que aceptaban. Entre estos figuraban Harvey Keitel, Dennis Hopper y Christopher Walken. Keitel, después de leer el guión dio el sí inmediatamente y se comprometió a conseguir que Walken aceptara el proyecto.

Keitel además de actuar, propuso a Tarantino participar en la producción, con este apoyo se completó la escuela de actores y se rodó la película.

Después entró al Instituto Sundance – Sundance Institute Director Workshop, el cual es conocido en EUA como el principal promotor de cine independiente de ese país. Este instituto tiene como objetivo ser una especie de escuela práctica para jóvenes cineastas y servir de plataforma para nuevos productores, directores, guionistas y gente dedicada al cine en general.

Los jóvenes que deseen pertenecer a este lugar pueden someter sus guiones y proyectos a la valoración de una comisión que elige los que serán realizados por la fundación de co – producción Sundance. Tarantino logró ingresar a este instituto con el guión de *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*, donde consiguió hacer la película con la ayuda de Laurence Bender, además en el mismo año (1992) la película obtuvo el premio Sundance del público.

Con estos apoyos recibidos, más las aportaciones por sus anteriores guiones vendidos (*Asesinos por Naturaleza - Natural Born Killers* y *La Fuga - True Romance*), lleva el guión a la pantalla grande en el año de 1992.

| FICHA ARTÍSTICA | | FICHA TÉCNICA | |
|----------------------|-------------------|------------------------|----------------------|
| Mr. White/Larry | Harvey Keitel | Guión y dirección | Quentin Tarantino |
| Mr. Orange/FreddyMr. | Tim Roth | Productor | Lawrence Bender |
| Blonde/Vic | Michael Madsen | Productores | Monte Hellman |
| "Nice Guy" Eddie | Chris Penn | ejecutivos | Richard N. Gladstein |
| Mr. Pink | Steve Buscemi | | Ronna B. Wallace |
| Joe Cabot | Lawrence Tierney | Coprodutor | Harvey Keitel |
| Mr. Blue | Eddie Bunker | Director de Fotografía | Andrzej Sekula |
| Mr. Brown | Quentin Tarantino | Edición | Sally Menke |
| Marvin Nash | Kirk Baltz | Año/Duración | 1992/99min. |

Sinopsis

La historia¹⁸⁹ es la siguiente: Joe Cabot, especialista en atracos, junta a seis especialistas en asaltos, para dar un golpe a una joyería y así retirarse de este negocio. Lawrence Tierney, quien interpreta a Joe Cabot, junto con su hijo Eddie, logran conformar a estos *Perros de Reserva* y prepararse para el golpe. Cuando llegan a la joyería, la policía llega demasiado rápido y el atraco se frustra; dos de los asaltantes mueren en el

¹⁸⁹ Tarantino, Quentin. "Reservoir Dogs". Productor: Lawrence Bender. 1992.

lugar de los hechos, mientras los otros cuatro huyen como pueden para, posteriormente reunirse en el lugar que habían quedado, un viejo almacén.

En el camino Mr. Orange, interpretado por Tim Roth, es herido en el estómago, éste acompañado por Mr. White - Harvey Keitel - llega desangrándose al lugar de reunión. Ahí se encuentran con Mr. Pink, interpretado por Steve Buscemi y Mr. Blonde, quien se les une más tarde, juntos intentan reconstruir los hechos y llegan a la conclusión de que la rápida aparición de la policía se debió a que, entre ellos, hay un soplón.

Después Mr. Blonde saca de la cajuela de un coche a un policía, a quien tortura para que diga quién es el soplón infiltrado y entre esas torturas decide cercenarle una oreja y está a punto de quemarlo cuando Mr. Orange le dispara, de entre el charco de sangre que ya está alrededor de él.

Posteriormente llega el resto de la banda, Joe Cabot, Eddie y Mr. White. Joe Cabot llega afirmando que Mr. Orange es el soplón, al mismo tiempo que le apunta, Mr. White, quien siempre cuidó de Mr. Orange, le apunta a su vez a Joe Cabot y Eddie por defender a su padre le apunta a Mr. White, y al unísono se oyen las detonaciones que matan a Joe Cabot y a su hijo, mientras que Mr. White queda herido.

Mr. Pink al ver el caos, huye con el botín para posteriormente ser baleado por la policía que llega al lugar. Mientras que Mr. Orange le hace la confesión a Mr. White, de que él era el policía infiltrado, al momento que esto ocurre entra la policía y Mr. White le dispara a Mr. Orange y después es baleado por los policías que llegan al almacén.

Madonna, Van Gogh y El Supersonido de los Setenta

En 1992 la revista *Cahiers du Cinema* opinaba acerca de *Reservoir Dogs* que:

"... revolucionará el lenguaje cinematográfico al igual que en los años sesenta lo hiciera *A Bout de Souffle* (Sin Aliento) de Jean-Luc Godard"¹⁹⁰

Esta historia tan simple (el plan de un atraco a una joyería el cual resulta fallido y los integrantes de la banda resultan muertos) Tarantino la cuenta de una forma que revolucionó no sólo el lenguaje cinematográfico, sino que empezó a revivir lo que fuera el cine negro, pero ahora con un toque de modernidad.

El lenguaje cinematográfico incluye la dirección, el montaje y el manejo del tiempo. En este sentido Tarantino hace un manejo del tiempo, que se basa en *flashbacks* para ir construyendo, poco a poco, los acontecimientos que se van presentando en pantalla, aunque él afirma que no son *flashbacks* sino capítulos de cada personaje, el punto es que se van uniendo las partes de un rompecabezas en el cual se hace partícipe al

¹⁹⁰ Plaza, Francisco, *Reservoir Dogs*, p 7

espectador. Es decir no es una historia en la que se cuente el plan, (atracar una joyería, el climax, el asalto a la joyería y el desenlace, la muerte de los asaltantes). No, lo que hace Tarantino es contar cada personaje, realiza su caracterización uno a uno y la forma en que llegaron ahí. También describe su personalidad, su forma de pensar para dar en conjunto a unos *Reservoir Dogs* de carne y hueso.

En cuanto a la personalidad de estos antihéroes se pueden observar varios valores implícitos en el filme, como la honestidad y la amabilidad de Mr. White; el profesionalismo de Mr. Pink para no doblarse ante nada, ni ante nadie; el sarcasmo y frialdad de Mr. Blonde; y el ingenio de Mr. Orange, al lograr infiltrarse en una banda tan poderosa sin ser descubierto hasta el final.

Tarantino quiso que todos los elementos de "gratuidad de violencia" fueran así, lo más reales posible, como el gran charco de sangre de Tim Roth en el que permanece casi la mayor parte de la película. Al respecto afirma que cuando disparan al estómago, no se hace un pequeño agujero como se ve en otras películas, sino un verdadero desangramiento como se muestra en ésta, así como el dolor que no debe un simple "estoy bien". Nadie está bien después de un disparo en el estómago, es desesperante y por la sensación que da Tarantino en el almacén es de frío, de soledad, de sólo hacerte acompañar por el que resulta se volvió tu mejor amigo en la banda pero al cual tienes que entregar.

Ese frío que causa la muerte, la traición y, finalmente, la soledad de la muerte en que terminan cada uno de estos personajes.

A todo este lío de sangre y balas hay que añadir este elemento integrado a estas películas violentas: el humor negro, que se ve en cada contraste de extrema violencia; por ejemplo, la muy controvertida escena donde Mr. Blonde cercena la oreja de un policía, y después de tenerla en sus manos, le habla a la oreja y le dice "hola"¹⁹¹. Este es un toque bastante sutil que resulta ser un escape para decir, no es tan malo, tiene sentido del humor.

O incluso el mismo policía al preguntarle a Mr. Orange después de que le han cortado la oreja "¿qué aspecto tengo?". E inevitablemente Mr. Orange hace una mueca de aceptación y resignación porque el pobre no ha muerto. Es decir, estos pequeños toques de humor negro, son lo que hacen que la película aparte de la violencia contenida, tenga este peculiar sentido del humor, que forma parte de la naturaleza sarcástica del director, pero que resulta compensatorio ante la sangre cinematográfica que se aprecia.

"Lo que impresiona de *Reservoir Dogs* es que muestra la muerte como algo realmente doloroso, no como algo divertido"¹⁹², y ambas partes se complementan: el dolor y el humor negro, añadiendo el realismo que vemos en los gritos, las caracterizaciones, el ambiente frío y doloroso que se respira en la atmósfera de aquel viejo almacén.

¹⁹¹ Ibid

¹⁹² Plaza, Francisco, Op.Cit.p. 23

El mérito de la película, como ya se dijo, está meramente en el trabajo de la dirección que incluye aparte de manejar el tiempo en círculo por medio de flashbacks, en darle una personalidad definida y concreta a cada personaje desde el principio para, así, ir perfilando lo que vendrá después. Esto se ve en la escena de la entrada de la película en la cafetería.

Para empezar con las distinciones de personalidad, Tarantino viste a Joe Cabot y a su hijo Eddie como civiles y a todos los demás lo uniforma de blanco con negro, dotándolos así de una seriedad absoluta, como debe ser para un trabajo como este, es decir, no son cualquier clase de maleantes sino son "profesionales" dedicados o que, alguna vez, se dedicaron al robo por lo que tiene que ser un uniforme serio que los identifique y que les de una personalidad que se respira a lo largo del filme.

En la primera escena de la cafetería se perfila la personalidad de cada uno de los personajes. Mr. Pink, interpretado por Steve Buscemi, es un auténtico profesional que se toma su trabajo en serio; su falta de escrúpulos se plantea desde este arranque y se reflejará a lo largo del filme, al decir que él "no cree en las propinas" pero, finalmente, es obligado a acceder a esta petición de Joe Cabot.

La personalidad de Mr. White al obligar a dar propina a Mr. Pink y al ver que se toma las cosas más con calma, el desquiciamiento de Mr. Blonde, al proponerle a Joe Cabot pegarle un tiro a Mr. White por una discusión acerca de una agenda y Mr. Orange quien "acusa" a Mr. Pink con Joe Cabot, por la discusión de las propinas. Es así, como Tarantino caracteriza y da personalidad a cada uno de sus personajes de aquí hasta el desenlace del filme.

La escena donde Mr. Blond cercena la oreja de un policía que traía en la cajuela, no es más que una muestra de su personalidad y de lo que un ex convicto es capaz de hacer con un representante de la ley. Danza alrededor de él, le canta, le cercena la oreja, le habla a la oreja cercenada y está a punto de quemarlo, una vez que lo roció con gasolina, cuando de entre los muertos Mr. Orange le dispara. Esta escena causa tanta controversia que mucha gente salió de los cines, diciendo y hablando de esta gratuidad de la violencia.

Personajes como Wes Craven hicieron esto, aun cuando el haya dirigido *Pesadilla en la Calle del Infierno* (*A Nightmare on Elm Street*). En realidad no hay gratuidad, como ya se dijo. Así es la personalidad de este Mr. Blond, y el querer torturar a un policía después de haber salido de la cárcel no es muy exagerado, aparte de que la escena está filmada fuera de campo y sólo se ve cuando tiene la oreja en su mano y le habla al oído.

Hay escenas mucho más fuertes en otras películas¹⁹³ en donde estas se ven con toda la violencia que cada director quiera mostrar. Además está

¹⁹³ Una de las películas que se produjo en el mismo año que *Reservoir Dogs* (1992), fue *Santana ¿americano yo?* (*Santana American Me?*), en este filme la violencia es más gráfica, por ejemplo en la escena en donde

equilibrada con el "Supersonido de los Setenta"¹⁹⁴ en especial con la canción "Stuck in the middle with you". Este tipo de canciones Tarantino las incluye precisamente para equilibrar la violencia con este sonido dulzón: "no utilicé a Led Zeppelin, o algo de *rhythm & blues*, sino que quise algo de *bubblegum*. Esto tenía un propósito doble: al usar esa música dulzona le quitaba un poco de filo a la dureza y la brutalidad de algunas escenas"¹⁹⁵.

Perros de Reserva, aparte de ser una sangre nueva para el cine negro, mostró otra forma de contar historias violentas, una forma circular basada en *flashbacks*, aparte de mostrar un humor negro que, en pocas películas violentas, se ve plasmado. La película es un nuevo concepto de lenguaje cinematográfico al incluir estos dos elementos como parte esencial de la trama misma.

Lo anterior respecto a la estructura cinematográfica del filme. Respecto al tema de la película, el atraco a una joyería, Vicente Sanchis, comenta:

"Hollywood está cambiando su forma de tratar a los criminales. Antes quien la hacía la pagaba: el criminal nunca gana. Eran otros tiempos. No está hoy tan claro quienes son los buenos y quienes son los malos, quienes han de ser castigados y quienes perdonados, porque las fronteras entre el bien y el mal, entre la conducta sana y la enferma, no son en absoluto nítidas"¹⁹⁶

3.3.2. Tiempos Violentos - Pulp Fiction¹⁹⁷

*El mal habita la conciencia pero
también habita el mundo. La cuestión
es saber quién contamina a quién.*

Ezequiel 25-17¹⁹⁸

Posterior a su ópera prima, *Perros de Reserva*, el trabajo que representa su entrada al círculo de fama mundial es, sin duda, *Pulp Fiction*. Una de las películas más representativas de la década de los noventa, con la cual Tarantino se hizo famoso no sólo en el círculo hollywoodense, sino en el mundo entero. Si bien, empezaba a darse a conocer en el mundo del cine independiente con *Reservoir Dogs*, ahora, con la aceptación de su ópera prima, los actores y las compañías brindaron más apoyo al joven Quentin al ofrecerle una gama de

Edwar James Olmos es apuñalado en la cárcel y cae muerto desde un primer piso. Aquí se ve como lo acuchillan una y otra vez, hasta matarlo.

¹⁹⁴ Nombre de un programa de radio norteamericano de los años sesenta.

¹⁹⁵ García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", *DiCine*, p. 9

¹⁹⁶ Sanchis, Vicente, op.cit. p. 52

¹⁹⁷ Manhola Dargis (*Pulp Fiction*, screenplay), dice que Tarantino tomó el título de *Pulp Fiction* de las revistas baratas que se publicaban a mitad de siglo y que crearon la figura del *hard boiled*. Estas revistas estaban basadas en novelas de Dashiell Hammet y Raymond Chandler.

¹⁹⁸ Oliva, Ignacio, *Cine para leer*, p. 458.

posibilidades de producción, que iban desde escoger a los actores casi que él quisiera, hasta el no ponerle peros para que dirigiera él mismo su guión que, junto con Roger Avary, había escrito desde que ambos trabajaban en Video Archives de Manhattan.

En la gira promocional de *Perros de Reserva*, en el viejo continente, donde ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1992, seguía dando nuevos giros al guión de *Pulp Fiction*. Con la aceptación de *Perros de Reserva*, las productoras hollywoodenses, le ofrecían grandes posibilidades de desarrollo. Por ejemplo la Warner, le ofreció dirigir *Asesinos por Naturaleza (Natural Born Killers)*, y la Fox le propuso hacerse cargo de la realización de *Máxima Velocidad (Speed)*. Tarantino se negó en ambas ocasiones, porque para esas alturas tenía muy claro que su segunda película iba a hacer un homenaje a las historias de crimen editadas en papel barato, en papel de pulpa, *Pulp Fiction*.

Una vez terminada la historia, fue nominada en los EUA para los premios Oscar, en las categorías de Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión Original, Mejor Actor, Mejor Actor Secundario, Mejor Actriz Secundaria y Mejor Edición, quedándose solamente con el premio de Mejor Guión Original. *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)* también ganó el premio a la mejor película del año en los MTV Movie Awards de 1995, así como la "Palma de Oro", en el Festival de Cannes.

| FICHA ARTÍSTICA | | FICHA TÉCNICA | |
|--------------------|-------------------|------------------------|-------------------|
| John Travolta | Vincent Vega | Guión y dirección | Quentin Tarantino |
| Samuel L. Jackson | Jules | Productor | Lawrence Bender |
| Uma Thurman | Mia | Productores | Danny DeVito |
| Harvey Keitel | The Wolf | ejecutivos | Michael Shamberg |
| Tim Roth | Pumpkin | Director de fotografía | Stacey Sher |
| Amanda Plummer | Honey Bony | Editor | Andrzej Sekula |
| Maria de Medeiros | Fabienne | Año | Sally Menke |
| Ving Rhames | Marsellus Wallace | Duración | 1994 |
| Eric Stoltz | Lance | | 141 minutos. |
| Rossana Arquette | Jody | | |
| Christopher Walken | Capitán Koons | | |
| Bruce Willis | Butch | | |
| Angela Jones | Esmeralda | | |

Sinopsis

Cuatro historias paralelas tienen lugar en la ciudad de Los Angeles. La película se divide en tres partes o en tres capítulos si seguimos una narración literaria.

Primero es una introducción donde una joven pareja asalta una cafetería. Seguido de esto es como la presentación del libro, donde se pone el título *Pulp Fiction* y las partes que lo componen, es decir los créditos de filmación y de actuación.

Continúa con una discusión en un carro con los matones Vincent Vega y Jules acerca de las pequeñas diferencias entre Norteamérica y

Europa. Posteriormente, llegan a cobrar un encargo de su jefe Marsellus Wallace a un departamento y después de matar a dos de los ocupantes del mismo, se retiran con un portafolio cuyo contenido nunca se llega a ver.

A continuación, empieza el primer capítulo titulado, Vincent Vega y la esposa de Marsellus Wallace; en este primer capítulo, un boxeador llamado Butch, es comprado por Marsellus Wallace, en un *pub*. Posteriormente llegan Vincent y Jules ha entregarle el portafolio antes mencionado a su jefe, Marsellus Wallace.

Vincent (ya sin Jules) llega a la casa de Lance, un vendedor de drogas, que le vende heroína de la mejor y ahí mismo se la inyecta. Posteriormente Vincent llega a casa de la esposa de su jefe, Mia Wallace, ya que por encargo de Marsellus tiene que llevarla a pasear esa noche. Ella se prepara (se droga con cocaína) y se disponen a ir a un lugar llamado Jack Rabbit Slims. Una vez ahí participan en un concurso de twist, el cual ganan. Regresan a la casa de Mia, donde ella sufre de una sobredosis de heroína, ya que la aspira en vez de inyectársela, por lo que Vincent Vega, tiene que ir a la casa de Lance, (quien le vendió la droga) para hacer de alguna manera que reviviera a Mia Wallace.

Lo que hacen es inyectarle adrenalina en el corazón y es así como reviven a Mia. De regreso Vincent la deja en su casa y él se va a la suya.

Y empieza la introducción del segundo capítulo de la película. Butch aparece de niño y el Capitán Koons, le hace llegar un reloj, que estuvo guardado en los años de diferentes personas hasta que le llegó a Butch. Después de esta introducción empieza el segundo capítulo titulado: El reloj de oro, aquí Butch, después de terminar una pelea huye en un taxi, manejado por Esmeralda Villalobos. Es aquí donde Butch se entera de que mató a su contrincante en la pelea. Enseguida Butch llegan a un hotel donde le espera, su pareja Fabienne.

Duerme esa noche con ella y al día siguiente, Butch se da cuenta de que no está su reloj, aquel que le dio el Capitán Koons, por lo cual tiene que regresar al departamento en donde antes habitaban, allí rescata su reloj y se encuentra con que Vincent esta en el baño del departamento y ha dejado su metralleta en la cocina, la toma Butch y mata a Vincent al salir del baño.

Luego Butch escapa del lugar de los hechos y en un alto se encuentra con Marsellus Wallace a quien atropella, para posteriormente estrellarse con otro auto varios metros adelante. Después de que se recuperan Butch y Wallace, se empiezan a disparar mutuamente y Butch se refugia en un local de venta de instrumentos musicales donde después lo alcanza Wallace y empiezan a pelear. Después el encargado de la tienda los amarra y los separa y manda llamar a un policía. Butch logra zafarse de las ataduras que le hicieron y huye, pero regresa a salvar a Wallace, que está siendo violado por el policía mientras el encargado de la tienda está observando la escena. Butch toma un sable japonés y mata al encargado de la tienda y libera a Wallace para que posteriormente éste mate al policía.

Butch y Wallace llegan a un acuerdo, de que Butch se retire de la ciudad de Los Angeles y todo quede como un pacto. Butch regresa por su novia Fabienne y ambos huyen en la motocicleta del policía muerto llamado Zed.

El último capítulo, La situación de Bonnie, nuevamente se ve el departamento en el cual recuperan el portafolio, pero a cuadro, no están las dos personas que matan al principio Vincent y Jules, sino un tercer personaje que está escondido en el baño, y mientras, sólo se escuchan los disparos que ejecuta Jules después de que han matado al segundo ocupante del departamento, este personaje escondido sale y les dispara sin lograr darles, después ambos le disparan y lo matan.

Vincent y Jules se llevan a un negro sobreviviente de los asesinatos del departamento; una vez en el auto Vincent por accidente le dispara en la cara al negro, por lo que todo el coche se llena de sangre. Desde el carro llaman a un amigo de Jules, Jimmie, en cuya casa guardarán el coche ensangrentado mientras logran solucionar el problema.

Una vez en casa de Jimmie, llaman a Mr. Wolf, quien llega casi inmediatamente y pone a Vincent y a Jules a recoger los pedazos de cráneo, que están regados por todo el automóvil. Después de limpiar el auto, Mr. Wolf los baña y les pone ropa limpia. Enseguida llevan el coche a "Refacciones Usadas el Monsturo de Joe", aquí se queda el auto y Vincent y Jules se van a desayunar a la cafetería que aparece al principio del filme. Ahí, la joven pareja inicia el asalto a la cafetería y cuando Pumpkin, se acerca a Jules, le quita la cartera y le pide que abra el portafolios, a lo que Jules no accede y lo amaga con su arma, empieza a calmarlo mientras Yolanda le da un ataque de histeria. Posteriormente Vincent se une a la escena y le apunta a Yolanda, Yolanda le apunta a Jules y Jules le apunta a Pumpkin, después de un sermón que da Jules a Pumpkin, él y Yolanda salen de la cafetería con el botín y detrás de ellos Vincent y Jules hacen lo mismo.

Profesionalismo Criminal

La película a primera vista resulta demasiado confusa por el tratamiento que da Tarantino al manejo del tiempo, pero es precisamente esto lo que le da el reconocimiento que se ha merecido desde 1994 hasta la fecha. Es decir, la historia no es contada linealmente, juega con los personajes, con los tiempos y con las situaciones, dando como resultado un *Spaguetti Western*¹⁹⁹ como él lo llama.

El trabajo empieza desde el guión y precisamente este elemento es el que más mérito tiene en toda la producción. El tiempo que maneja Tarantino según María Luisa López Vallejo²⁰⁰, son secuencias discontinuas que componen el filme, es decir, todas las películas están compuestas de

¹⁹⁹ García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", *DiCine* 1994.

²⁰⁰ López Vallejo, María Luisa, *Apuntes sobre la clase de Sociología del Cine Universal*, 1997

articulaciones tiempo -- espacio, el tiempo está dividido en secuencias, y esas secuencias a su vez se dividen en dos tipos:

- Continuas: aquí entran los planos secuencias y las escenas, continuas.
- Discontinuas: estas a su vez están divididas en cronológicas y acronológicas:
 - Cronológicas, se dividen entres categorías:
 - a) Secuencia ordinaria. Es una línea cronológica
 - b) Secuencia por episodios
 - c) Secuencia alternada. Cuando son dos historias paralelas
 - Acronológicas, se dividen en dos:
 - a) Secuencia seriada
 - b) Secuencia paralelas: cuando son dos o más historias paralelas, por ejemplo en la película *La Princesita (The Little Princes)*, donde se cuenta la historia de la niña, la historia del padre y la historia de la imaginación de la niña y llega un momento en donde las tres coinciden.

Lo anterior es un esquema de cómo dividen el tiempo la mayoría de los filmes, en el caso de Tarantino su estructura temporal entraría, en lo que se define como una secuencia paralela, ya que son varias historias, que en algún momento coinciden y que tienen un enlace, en este caso el protagonista: Vincent Vega interpretado por John Travolta, pero por otra parte, además de coincidir las historias, el filme en su conjunto forma un círculo perfecto que empieza donde termina la historia, a continuación se explica el manejo de estos tiempos realizado por Tarantino:

Pongamos las historias por separado y acomodémoslas en el tiempo en que realmente suceden. Todo se desarrolla, en un día y medio. Si contáramos la historia linealmente, sería la siguiente:

Vincent y Jules se dirigen al departamento de los muchachos que trataron de burlar a Marsellus Wallace, llegan al lugar de los hechos y matan a tres de los ocupantes de ese lugar, y se llevan consigo a un cuarto hombre, un joven negro, al cual ya en el auto Vincent le dispara en la cara por accidente. Posteriormente llegan a la casa de Jimmie y Mr. Wolf se encarga de ayudarles a limpiar el desastre del coche y de sus personas. Acabada esta labor dejan el coche en un local de refacciones usadas para automóvil. Después se van a desayunar a la cafetería en donde la joven pareja interpretada por Amanda Plummer y Tim Roth asalta la cafetería. Posteriormente Jules desarma a Tim Roth y la pareja se retira del lugar seguida por Vincent y Jules.

Después ellos se dirigen al *pub* en donde Marsellus está comprando a Butch para que en la pelea que se realizará en la noche, pierda. Después Vincent y Jules saludan a Marsellus y le entregan el portafolio que quitaron a los chicos del departamento, el cual suponemos que contenía heroína o algún tipo de droga, ya que Marsellus a eso se dedica, y cuando Pumpkin le pide que abra el portafolio, este pregunta: ¿es lo que creo que es? y si fuera dinero no preguntaría eso, es decir, se refieren a heroína o cocaína, pero en una buena cantidad. Esto sucede en el transcurso de la mañana y el medio día.

Posteriormente Vincent llega a casa de Lance, en donde habitan su esposa de Lance, Judy, y una amiga. Es aquí donde Vincent compra la heroína (una de las mejores) y ahí mismo se la inyecta. Ya en la noche él tiene que pasear a la esposa de Marsellus Wallace, Mrs. Mia Wallace. Vincent llega a la casa, y ella está lista unos minutos después de que inhala dos líneas de cocaína.

Posteriormente se dirigen a un lugar llamado Jack Rabbit Slims, en donde cenan, participan en un concurso de twist y ganan. Después regresan a casa de Mia, y ella sufre de una sobredosis de heroína (ya que la inhala en lugar de inyectársela) y Vincent tiene que regresarla a la vida, para lo que necesita la ayuda de Lance, (quien le vendió la droga). Una vez en casa de Lance le inyectan adrenalina en el corazón y Mia regresa a la vida. La escena finaliza cuando Vincent deja a Mia en su casa, ya viva, y él se va a la suya.

Al mismo tiempo que sucede la escena anterior, Butch está teniendo la pelea con el boxeador al que debería haber dejado que le ganara. Al contrario de esto escapa por la ventana y en un taxi manejado por Angela Jones, quien interpreta a una colombiana llamada Esmeralda Villalobos, lleva a Butch a un cuarto de hotel, pero antes realiza una llamada telefónica comunicándole a alguien que se ha vuelto millonario ya que todas las apuestas giraban en su contra porque lo del arreglo de Marsellus Wallace se supo y todos apostaron al contrario, por lo que Butch se quedó con todo ese dinero. Al final del día llega con su novia Fabienne, tiene relaciones con ella y al día siguiente sale de ese cuarto de hotel en busca de su reloj dorado, que su novia olvidó en el departamento donde antes vivían, Butch llega al departamento y mata a Vincent.

Posteriormente, se encuentra con Marsellus Wallace en la calle y vemos la escena sodomita en la tienda. Wallace deja ir a Butch con el dinero y él y su novia Fabienne huyen a Knoxville, es decir la historia terminaría, si fuera lineal, con la huida de Butch y Fabienne.

Lo que sucede es que Tarantino cuenta las historias desde diferentes perspectivas, es decir, desde el punto de vista de los primeros asaltantes de la cafetería; luego desde el punto de vista de Vincent y Jules. Enseguida la película muestra el punto de vista de uno de los chicos el cual es asesinado y de otro que sólo mata Jules para hacer notar que tiene la autoridad del asunto y para demostrarle al primer chico que realmente fueron a matarlos. Esta misma escena se repite casi el final del filme pero

desde el punto de vista de otro de los chicos que habita el departamento, quien dispara fallidamente a Vincent y Jules; finalmente la historia es contada desde el punto de vista de Butch.

Como se ve, lo que hace Tarantino es realizar varias secuencias paralelas, contadas desde diferentes formas y con un hilo conductor: Vincent Vega. Esto la hace una obra maestra de un realizador que para esas alturas, sólo llevaba dos películas en su filmografía. Tarantino da un nuevo giro al lenguaje cinematográfico al contar una historia de manera circular, donde no hay enredos y se presenta una coincidencia de todos los puntos de manera sorprendente si se ve con detenimiento.

La historia sí tiene elementos de una secuencia paralela, es decir, es una secuencia acronológica, pero no dispar; forma un círculo perfecto con bastantes elementos que no muchos directores cinematográficos han logrado. Por esta razón él se podría considerar como uno de los más representativos de nuestra época, los noventa.

Existen en el filme otros puntos a considerar como el tema de la droga, que da entender que es para los fuertes o para quien sabe drogarse, pues el aspecto que da Uma Thurman al momento de la sobredosis no es muy alentadora que digamos, ya que escupe espuma, tiene los ojos en blanco y está casi muerta y el modo de revivirla no es muy agradable a la vista, y creo que mucho menos en la vida real.

En este punto, Tarantino fue criticado por su misoginia al presentar a las mujeres como débiles y, en algún momento, como un estorbo. Para empezar, la primera mujer que aparece en escena, Amanda Plummer/Honey Bunny/Yolanda, quien valientemente asalta una cafetería, no da ninguna muestra de debilidad. Al contrario, se enfrenta al final de la película con un par de matones profesionales, aunque bastante histérica, y aún así, logra resolver la situación salvando el botín y a su pareja.

Ahora bien, la segunda mujer en aparecer en el filme y la primera en importancia dentro de este relato es Uma Thurman, interpretando a Mrs. Mia Wallace, quien logra sostener una conversación inteligente con un matón profesional al que jamás ha visto en su vida; posteriormente, viene aquella escena tan comentada de la sobredosis, donde por mera equivocación inhala heroína. Esta situación al borde de la muerte logra ocultarla por su propio bien a su marido Wallace, lo que también demuestra un sentido de amistad hacia el recién conocido Vincent Vega.

Desde aquí podemos ligar otro punto llamado *The Second Chance*²⁰¹, que es aquella segunda oportunidad que da Tarantino a cada uno de los personajes "malos" (o sea todos, si tomamos en cuenta que las películas de gánsters en los 40 y 50 se dividían entre los policías y los contrabandistas de alcohol. En este caso, los narcotraficantes son todos los intérpretes de esta película, y para redondear este punto la policía nunca entra en acción en este filme moderno de gánsters, es decir, todos están del lado de los "malos").

²⁰¹ Roger Ebert, "Secrets of 'Pulp Fiction' (5/95)", www.mind.net/nikko11/fac/secrets.html

Empecemos con los matones Vincent y Jules, quienes por un milagro según Jules y por suerte según Vincent no fueron asesinados en el departamento de los chicos. Esto es interpretado por Bunny²⁰² como una segunda oportunidad que les da la vida para reivindicarse, lo que Jules asume como una señal y realmente lo lleva a cabo ya que bien pudo haber matado a la joven pareja en el restaurante, pero no lo hace. Otro *Second Chance* que da es, por supuesto, a Mia Wallace a quien Vincent regresa a la vida.

También a Butch le da la oportunidad más que de reivindicarse de huir y de formar otra vida, sino diferente por lo menos lejos de Los Angeles (en Knoxville, por ejemplo, lugar de nacimiento de Tarantino), lo cual logra después de hacer una especie de pacto con Marsellus.

Y, por último, el *Second Chance* más visible es el que Jules realiza con la joven pareja de asaltantes a quienes literalmente les perdona la vida e incluso les deja escapar con su botín.

Uno de los puntos que diferencian a Tarantino de los demás directores contemporáneos, es que los actores que interpretan asesinos a sueldo, tienen sus propios principios morales, su propia ética, que no es común que este tipo de personajes la tenga, pero que - sin embargo - hace que esos personajes se humanicen, se vean en pantalla de carne y hueso y no como una máquina de matar; donde las carnicerías humanas no afectan en nada emocionalmente, cuando se ve el filme; es decir, no sentimos, que realmente alguien se murió. Nos referimos a la construcción de los personajes, cuyo trabajo se realiza desde el guión; los personajes están definidos desde el guión. Los actores sólo lo humanizan y este mérito se le debe tanto al actor como al propio Tarantino.

A diferencia de Tarantino en donde los matones son gente con sentimientos que se detienen un momento a salvar a la gente que les ayudó, como es el caso de Bruce Willis que - pudiendo huir de los violadores - se regresa a rescatar de aquellos sodomitas, a Marsellus Wallace, lo que le vale que este último, lo perdone y así Willis pueda huir con su novia Fabianne.

El valor de la amistad se percibe en un boxeador que una noche anterior mató a otro boxeador a golpes y quien mata a otro individuo con un sable japonés y a otro con una metralleta. Para usar esos métodos de asesinato el personaje tiene bastantes principios éticos, que se perciben en el filme y que diferencian y humanizan a un matón como él.

A Tarantino le gusta su cultura, le gusta el lugar donde vive, con todo y la violencia, ya sea que el mismo se la imagine o realmente la haya vivido. Recordemos que estuvo ocho días en la cárcel a causa de no haber pagado las multas de tráfico²⁰³. De esa experiencia que califica como horrible y aterradora, debe haber sacado anécdotas y elementos para sus

²⁰² www.netfeed.com/~bunny/tarantino/film.htm

²⁰³ Plaza, Francisco, *Reservoir Dogs*, p. 54

filmes, pero aún así es fanático del cine, de su cultura, de las hamburguesas, de las cafeterías, del idioma de *jerga* o *caló* de negros.

Cabe recordar que Tarantino vivió en un barrio de Los Angeles y muchos de sus amigos eran negros por lo que la forma de hablar tan coloquial viene precisamente de esa convivencia; de aquí, defendemos que no es racista al referirse a los negros como *nigger*, ya que es una palabra usada incluso entre ellos.

Es decir, toda esta cultura del bajo mundo, del mundo barato es lo que da sensibilidad a la película. Es una película editada en papel barato, editada en papel de pulpa, aquellos libros de comics que aparecían en un principio en los periódicos y después por separado que relataban los asesinatos y crímenes del bajo mundo. Tarantino rescata esto inyectándole un poco de drogas, un poco de lenguaje barato y un poco de humor negro, ese humor negro que le ha caracterizado desde su primer filme, al hacernos reír de la muerte, de las situaciones inesperadas, de situaciones que en la vida real jamás nos reiríamos.

"Sangre nueva para el cine negro"²⁰⁴, ese cine negro de gánsters trajeados, que en la década de los cuarenta y cincuenta, como se vio en el capítulo dos, hace ver y/o recordar los momentos del crimen organizado que luchaba por su supervivencia en un mundo donde el alcohol era lo más prohibido y por tanto lo más deseado en el mundo del hampa.

Ahora Tarantino hace pequeños homenajes a algunas de esas películas que marcaron historia dentro del cine negro, dibujando unos gánsters modernos, que ahora, matan por la droga, por el poder, por el dinero y por la libertad. Estos gánsters interpretados en este filme por Samuel L. Jackson y John Travolta, no sólo son matones profesionales a sueldo que dan la vida por el jefe de la droga Marsellus Wallace, sino que además Tarantino logra humanizarlos dotándolos de un sentido ético profesional.

El salvar a una chica de sobredosis, el salvar al jefe de una violación que terminaría en asesinato, el reivindicarse ante Dios y ante la vida como lo hizo Jules, son pequeños detalles que humanizan y caracterizan a los personajes y que Tarantino los hace ver como eso, como humanos que pueden entrar en la vida real y ser unos gánsters de los noventa.

Uno de los homenajes que se hace en la película es por ejemplo a la película *Mujer Pasional (Johnny Guitar)* de Nicholas Ray²⁰⁵, autor que el propio Tarantino reconoce como una de sus principales influencias. Otro homenaje es el que se le hace al cineasta Jean-Pierre Melville²⁰⁶ quien supo reflejar la profesionalidad y el cinismo de los gánsters. Este último elemento se ve claro en un *Pulp Fiction*, donde absolutamente todos, resultan profesionales desde la pareja de la cafetería hasta el intachable Mr. Wolf. Y ya sea que se trate de matar o recoger pedazos de un negro

²⁰⁴ Farber, Stephen, "Pulp Fiction", *Cine Premiere*, 1995, p.20

²⁰⁵ Jacinto Uceda, *Quentin Tarantino*, p.73

²⁰⁶ Sanchis, Vicente, *Violencia en el cine*, p. 184

descabezado, lo hacen con la seriedad debida, aunque - de repente - se pongan a elegir si uno limpiará la sangre y otro recogerá los pedazos de cráneo.

Otra de las influencias claras, desde el primer filme, son las películas de Ringo Lam y John Woo, donde las amenazas a punta de cañón de pistola son clásicas ya en Tarantino; por ejemplo en *Perros de Reserva* (*Reservoir Dogs*), en la escena final Mr. White, Joe Cabot y Eddie se apuntan y disparan entre sí. En el caso de *Pulp Fiction* no se disparan entre sí pero sí se encañonan en la escena final de la película Jules apunta a Pumpkin, Honey Bony, apunta a Jules y Vincent Vega apunta a Honey Bony, y mientras esto sucede Jules está recitando su pasaje aprendido de la Biblia Ezequiel 25:17 y diciéndole a Pumpkin que le está comprando su vida .

Otro elemento importante, aunque no lo parezca a lo largo del filme, es el uso de los diálogos, que - a pesar de que se la pasan hablando de hamburguesas y de las pequeñas diferencias entre Norteamérica y Europa, mientras Jules come una hamburguesa de Big Kahuna y mata a un hombre - los diálogos resultan importantes precisamente porque resaltan ese humor negro que ha caracterizado a Tarantino a partir de su primera película. Es decir, ese estar hablando del *royal with cheese* al momento de matar. O que al regreso a la vida de Uma Thurman sus primeras palabras sean: algo, o que Vincent Vega al momento de estallarle el cráneo a un negro diga simplemente:

- ¡Fue un accidente, has de haber pasado un bache o algo así! Todos estos ejemplos son situaciones que inevitablemente te hacen reír, reírte de eso que no debería darte risa: la muerte.

Pulp Fiction.- Serial de aventuras de formato breve e impreso en papel de baja calidad (pulp), que alimentó el ocio de muchas generaciones antes de la omnipresente llegada de la TV²⁰⁷

Pulp Fiction es definido por el propio Tarantino como "Novela que se acostumbraba a publicar por partes en un periódico, con sucesos y coincidencias muy dramáticas, sorprendentes e inverosímiles"²⁰⁸. Y ciertamente que la puesta en escena que llevó a cabo de estas historietas impresas en papel barato, también resultó inverosímil, un poco dramática, pero más que nada divertida y sumamente inteligente.

3.3.3. Four Rooms - Cuatro Habitaciones

La gratuidad de la violencia es un tema del que frecuentemente ha sido objeto Tarantino, así como plagiarse ideas e incluso secuencias de otros directores, pero como bien dice el propio Quentin, "hago películas para mí, pero... están cordialmente invitados"²⁰⁹. Es decir. la creatividad

²⁰⁷ Oliva, Ignacio, et al., *Cine para leer 1995*, p.457

²⁰⁸ Tarantino, Quentin, *Pulp Fiction*.

²⁰⁹ www.cinepremiere.com, consultada en 1995.

de un cineasta, radica en lo que ha vivido, experimentado o imaginado.

Tarantino ha vivido la mayor parte de su vida viendo y criticando cine por lo que forzosamente su propia escuela es el mismo cine que ha visto a través de los años que tiene de vida.

Cuatro Habitaciones (Four Rooms), como los otros dos filmes anteriores es una película que hizo, para divertirse, para pasar un buen rato con sus amigos, lo cual logra – igualmente - hacer con el espectador.

El filme se compone de cuatro partes dirigida cada una por diferentes directores, Alison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez y Quentin Tarantino quien logra participar con una historia haciendo homenaje a uno de sus directores favoritos: Alfred Hitchcock.

FICHA ARTÍSTICA

| | |
|--------------------------|--|
| Tim Roth | Ted el Botones (Todos los capítulos) |
| Sammi Davis | Jezebel (<i>The Missing Ingredient</i>) |
| Amanda De Cadenet | Diana (<i>The Missing Ingredient</i>) |
| Valeria Golino | Athena (<i>The Missing Ingredient</i>) |
| Madonna | Elsbeth (<i>The Missing Ingredient</i>) |
| Jane Skye | Eva (<i>The Missing Ingredient</i>) |
| Lili Taylor | Raven (<i>The Missing Ingredient</i>) |
| Alicia Witt | Kiva (<i>The Missing Ingredient</i>) |
| Jennifer Beals | Angela (<i>Capítulos: The Wrong Man/ The Man From Hollywood</i>) |
| David Proval | Sigfried (<i>The Wrong Man</i>) |
| Antonio Banderas | Man (<i>The Misbehavers</i>) |
| Lana McKissack | Sarah (<i>The Misbehavers</i>) |
| Patricia Vonne Rodriguez | Corpse (<i>The Misbehavers</i>) |
| Famlyn Tomita | Wife (<i>The Misbehavers</i>) |
| Danny Verduzco | Juancho (<i>The Misbehavers</i>) |
| Salma Hayek | TV dancer (<i>The Misbehavers</i>) |
| Paul Calderon | Norman (<i>The Man From Hollywood</i>) |
| Bruce Willis | Leo (<i>The Man From Hollywood</i>) (uncredited) |
| Quentin Tarantino | Chester (<i>The Man From Hollywood</i>) |
| Lawrence Bender | Long Hair Yuppy Scum |

FICHA TÉCNICA

| | |
|---------------------------|--|
| Escritas y dirigidas por: | |
| Allison Anders | <i>The Missing Ingredient</i> |
| Alexandre Rockwell | <i>The Wrong Man</i> |
| Robert Rodriguez | <i>The Misbehavers</i> |
| Quentin Tarantino | <i>The Man From Hollywood</i> |
| Productor | Lawrence Bender |
| Productores Ejecutivos | Alexandre Rockwell |
| | Quentin Tarantino |
| Directores de Fotografía | Rodrigo García (<i>The Missing Ingredient</i>) |
| | Phil Parmet (<i>The Wrong Man</i>) |
| | Guillermo Navarro (<i>The Misbehavers</i>) |
| | Andrzej Sekula (<i>The Man From Hollywood</i>) |
| Editores | Margaret Goodspeed (<i>The Missing Ingredient</i>) |
| | Elena Maganini (<i>The Wrong Man</i>) |
| | Robert Rodriguez (<i>The Misbehavers</i>) |
| | Sally Menke (<i>The Man From Hollywood</i>) |
| Duración y Año | 98min/1995 |

Sinopsis

Son cuatro historias que se desarrollan en año nuevo en un lujoso hotel de la ciudad de Los Angeles. La primera historia, dirigida por Allison Anders se titula *The missing ingredient* (*El ingrediente faltante*); presenta a un grupo de brujas que llega a la suite nupcial del hotel, para resucitar a su diosa, una bailarina del striptease de los años 50 llamada Diana. Cada bruja tenía que llevar el "fluido de la vida" (semen), pero una novata llamada Eva, llega a la reunión sin aquel líquido. Aquí es donde entra Ted (Tim Roth), el botones, a quien obligan a dar el ingrediente faltante.

La segunda historia *The wrong man* (*El hombre equivocado*), está dirigida por Alexandre Rockwell. Ted entra en otra habitación. Allí se encuentra con Sigfried jugando con un revólver. Al otro lado de la habitación, se encuentra está Angela, la esposa de Sigfried, amordazada y atada a una silla. A punta de pistola Sigfried obliga a Ted a entrar a la habitación y lo acusa de haber tenido relaciones con su mujer. Finalmente, todo resulta ser un juego de la pareja en donde - en esta ocasión - Ted resultó ser el centro de atención.

La tercera historia llamada *The misbehavers* (*Los niños malos*), la dirige Robert Rodríguez, y comienza cuando los padres de los niños deciden dejarlos solos la noche de año nuevo a cargo del botones Ted, ya que ellos deciden irse de juerga. Los niños cuando se quedan solos, beben champán, fuman y encuentran una jeringa que utilizan para jugar a los dardos. Ya que a Ted le encargaron los niños decide poner las cosas en su lugar y quitarles los cigarrillos, el dardo (la jeringa) y champán.

El padre de los niños había dejado el número telefónico de la recepción, por si algo necesitaran los pequeños, se lo pidieran al botones que estaría a su disposición. Entonces, a los pocos minutos de que Ted había bajado de con los niños, suena su teléfono y la niña le comenta a Ted que hay un cadáver bajo la cama de la habitación, cuando descubren esto los padres de estos niños aparecen en escena.

En *The Man From Hollywood* (*El Hombre de Hollywood*), dirigida por Quentin Tarantino, Chester Rush y sus amigos ocupan la suite presidencial del hotel. Después de varias horas de estar bebiendo alcohol e ingiriendo drogas, el trío de amigos (Chester, Leo y Norman) deciden recrear un episodio del antiguo "Alfred Hitchcock show".

En el episodio que recrean "The man from Rio" (El hombre de Rio), Peter Lorre, le apuesta a Steve McQueen a que no será capaz de encender su mechero diez veces seguidas. Si McQueen lo consigue se queda con el nuevo coche de Lorre. Si no, pierde el dedo meñique. Norman y Chester hacen la misma apuesta.

Ted llega a la suite con un pedido de habitación que contiene una base de madera, una hacha, un cubo de hielo, una cuerda y tres clavos. Y es cuando Ted se entera de que los huéspedes le piden que tome parte de esta apuesta a cambio de US\$500. Cuando todo está preparado, Norman

tiene su dedo meñique entre dos clavos y Ted esta preparado para cortarle el dedo meñique en cuanto su encendedor no funcione. Para desgracia de Norman, al primer intento falla y su dedo es cercenado por el hacha que tiene Ted en sus manos. Finalmente se lleva el dinero que le ofrecen y termina el último episodio.

Homenaje a Hitchcock

La película en su conjunto casi no es comentada por la crítica cinematográfica. El filme fue un simple juego donde los directores se divertieron con sus amigos, y en donde cada quien hizo lo que quiso y el único fin era divertirse y pasar un buen rato. Y en realidad eso es lo que transmite este trabajo compuesto de cuatro disparatadas historias que no tienen hilación una con otra más que el sobreactuado Tim Roth, que finalmente resulta ser el protagonista del filme.

Refiriéndonos exclusivamente al fragmento dirigido por Quentin Tarantino, quien homenajea a uno de los cineastas que ha marcado una época y un género exclusivo: Alfred Hitchcock, el suspenso. Aunque Quentin, no se refiere a ninguna película en específico, sí hace alusión a la serie de TV, que se vio hasta los años noventa. En esta serie, y en especial en este capítulo, se crea una atmósfera de suspenso al pasarnos las diez veces seguidas en las que el encendedor debe encender, ya que está en juego una parte del cuerpo de un individuo.

Finalmente en la serie televisiva Mc Queen consigue quedarse con el auto de Peter Lorre y el capítulo, tiene un sorpresivo final cuando la esposa de Lorren llega en el momento justo en donde se acaba la apuesta y regaña a Lorren y le dice: - ¿¡Otra vez jugando?!- , a lo que Mc Queen voltea a verla y ella dice: - ¿Cómo crees que he ganado todo esto?- Al mismo tiempo que dice esto, se quita el guante blanco que cubre su mano y se alcanza a ver que sólo tiene el muñón de la misma, con sólo el dedo meñique en él.

A este drama de suspenso, Tarantino le pone un toque de humor negro, calificativo del que también gozaba el amo del suspenso, aunque Tarantino lo hace de manera más despreocupada, como bien lo afirma él en el filme: "si no estuviéramos borrachos no lo haríamos". Los personajes de Hitchcock nunca están ebrios, siempre están en sus cinco sentidos y, sin embargo, se atreven a hacer toda esa serie de locuras; es decir, Tarantino toma esto como un juego que se puede llegar a convertir en realidad, mientras que Hitchcock lo toma como una realidad.

Tarantino, al cortarle el dedo al primer intento del pobre Norman, instantáneamente da risa por una cuestión que no es de esperarse; que simplemente se da y ya, como tal vez podría suceder en la vida real, sin darle tiempo al verdadero juego, para de una vez, enfrentarnos con la muerte, con la sangre, con la posibilidad real que requeriría una apuesta de esta magnitud, en cambio Hitchcock, muestra el lado dramático del asunto, el suspenso, que es lo fundamental en su género.

Pero el género de Tarantino, es la violencia en combinación con el humor negro. Ambas cuestiones son logradas también en este pequeño fragmento de filme o cortometraje, que hace con apoyo de sus amigos directores y actores

Es una película que hizo más que por encargo por diversión propia, para variar, para, hacernos reír de la muerte, de la posible muerte que, en un juego como este, se puede suscitar en una noche como la del año nuevo. El humor negro, la violencia entre amigos que puede causar una simple borrachera y la diversión son los elementos que dan a este filme otro sello más de la firma Tarantino.

3.3.4. La Estafa - Jackie Brown

La violencia se ha vuelto natural, porque a fin de cuentas siempre ha formado parte del espíritu humano. Los personajes de Tarantino simplemente aceptan este hecho
Erick Estrada²¹⁰

Este, el cuarto largometraje del *enfant terrible*²¹¹ de Hollywood, llega a estrenarse en EUA en el año de 1997 y en nuestro país un año después. El guión no corrió a cargo del mismo director sino que ahora se trata de una adaptación de Elmore Leonard de su novela *Rum Punch* a la que Tarantino decidió llamarla: *Jackie Brown* en honor a una de las "criminales caracterizadas en la novela de 1973 "The friend of Eddie Coyle" de George V. Higgins, llamada así Jackie Brown"²¹².

Como recordamos Tarantino vivió su adolescencia en los años setenta (en 1979 tenía aproximadamente 16 años), por lo que esta influenciado visual, como musicalmente, por esta década y sus gustos predominan en cada producto que hace. Aunque tomando en cuenta las películas que hace, él se justifica diciendo que pone esa música suave, música tipo *bubblegum rock*, porque así se contrasta la violencia que se refleja en pantalla, ya que si pusiese por ejemplo a Led Zeppelin; violencia musical con violencia visual, no daría un buen resultado²¹³.

Siguiendo esta misma línea setentera, Tarantino, ahora ya incrustado en el ámbito hollywoodense, puede rescatar actores y actrices de los años setenta, que precisamente no habían sido tomados en cuenta como protagonistas. Mencionamos por supuesto a John Travolta, quien estelarizó *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*, y en este caso (*Jackie Brown*) a

²¹⁰ Estrada, Erick, *Un 2º. nivel*, *Cinemanía*, No 39, p 63

²¹¹ Plaza, Francisco, *Reservoir Dogs*, contraportada. *El enfant terrible* es una palabra que significa el niño terrible en este caso de Hollywood, ya que a pesar de su corta edad para ser director de cine, 37 años, ya ha acaparado la atención del ámbito cinematográfico

²¹² www.ciudadfutura.com

²¹³ García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", *DiCine*, p. 9

Pam Grier y a Robert Forster, protagonistas y co-protagonista de la última película de este director.

La cinta se estrena en los EUA y no tiene el impacto deseado. La película para el público seguidor de Tarantino y de las historias de violencia, resulta ser más bien lenta, sin tanta violencia, pero más comprometida y más estudiada que las dos anteriores. Como dice Tarantino "En *Jackie Brown* quería descender algunos niveles, ocuparme de una historia modesta y concentrarme con mayor profundidad en los personajes"²¹⁴

A partir de *Pulp Fiction* la prensa empezó a etiquetarlo como "la nueva sangre que alimentaría al cine negro" y a escribir toneladas de artículos sobre él. Ahora con este cuarto filme el ídolo se empezó a caer, a lo que Tarantino responde:

"... algunas personas, ciertos periodistas, comenzaron a lanzar conclusiones definitivas sobre mi y mi trabajo. ¡Era como si yo hubiera realizado seis o siete cintas! Pero *Pulp* era apenas la segunda. Es muy injusto y presuntuoso poner una etiqueta a un cineasta al cabo de dos películas. La gente parecía olvidar que soy un director que apenas está comenzando su carrera"²¹⁵

Respecto a las críticas que recibió, de que la película tiene un ritmo lento, Tarantino respondió que esto no lo tomó en cuenta a la hora de escribir el guión; estaba tan fascinado con los personajes, que no pensó en el ritmo final y global de la cinta. Más bien, se centró en los personajes, ya que explica, se trata de acompañarlos, de conocerlos, de conocerlos no sólo en una escena o en una secuencia sino conocerlos profundamente.

Creo que lo logra ya queda claro cuáles son las intenciones de cada uno de ellos; se sabe lo que piensan, como actúan y como sienten; si éste era el objetivo de Tarantino con respecto a la caracterización de sus personajes lo consiguió²¹⁶. "Después de una hora de *Jackie Brown*, la intriga pasa adelante y se sienta al timón del filme. Asimismo, la intriga es mucho más intensa, mucho más rica, porque conocemos bien a los protagonistas y todos los matices de su personalidad. A diferencia de *Reservoir Dogs* y *Pulp*, en *Jackie*, lo más importante son los personajes"²¹⁷

La película fue nominada en 1998 para los premios Oscar, en la categoría de mejor actor de soporte.

²¹⁴ Serge Kaganski, "El feroz encanto de Tarantino", www.ciudadfutura.com/tarantino.. p. 3.

²¹⁵ Idem. p.4

²¹⁶ Idem. p.5

²¹⁷ Ibidem

| FICHA ARTÍSTICA | | FICHA TÉCNICA | |
|---|--|--|---|
| Ordell/ Robbie Jackie Brown Louis Gara Malanie Ralston Ray Nicolet Beaumont Livingston Max Cherry | Samuel L. Jackson Pam Grier Robert DeNiro Bridget Fonda Michael Keaton Chris Tucker Robert Forster | Guión y dirección Basada en la novela de Productores Ejecutivos Coproductor Director de fotografía Edición Duración/Año | Quentin Tarantino Elmore Leonard Richard N. Gladstein Elmore Leonard Bob Weinstein Harvey Weinstein Paul Hellman Guillermo Navarro Sally Menke 151min/1997 |

Sinopsis

Jackie Brown, es una azafata y además de tener ese empleo, colabora con un traficante de armas llamado Ordell Robbie, quien contrabandea armas. La ganancia de este negocio está en un banco de Los Cabos, por lo que Jackie le transporta a Ordell este capital cada que él, lo decide.

Ordell vive en Playa Hermosa en California, junto con Melanie y Louis Gara, quien estuvo preso durante casi cuatro años por robo a un banco. Ordell y Louis Gara esperan la entrega de unas armas que van a vender a unos coreanos con lo que obtendrán una buena suma que rebasa el medio millón de dólares (US\$550,000), para después retirarse del negocio. Cuando planean eso, un amigo de Ordell, Beaumont Livingston, llama a Ordell para pedirle que lo saque de la cárcel ya que lo encontraron con armas ilegales provenientes del negocio de Ordell.

Para sacarlo del lío, recurre a un fiador llamado Max Cherry, a quien le pide US\$10,000.00 para el pago de la fianza. Una vez libre, Ordell mata a Livingston, ya que sino lo hacía, probablemente este amigo lo delataría ante las autoridades y su negocio acabaría.

Después viene un intertítulo llamado Compton, en donde está Louis con Simone otra de las mujeres colaboradoras en el negocio de Ordell, quien está dando un espectáculo para Louis. Una vez en ese lugar, Ordell muestra a Louis el cadáver de Beaumont, como modo de advertencia, respecto a las traiciones y a las trampas en el negocio de Robbie Ordell.

En uno de los viajes de Jackie Brown de Los Cabos a la ciudad de Los Angeles, Jackie es interceptada por la policía y encuentran que lleva consigo más de US\$50,000 que no declaró en la aduana del aeropuerto, por lo que la tienen que interrogar. Al momento de este procedimiento, le encuentran una bolsa con cocaína por lo que tiene que pasar esa noche en la cárcel.

Dadas las circunstancias su "amigo" Ordell recurre para pagar su fianza, que es la misma cantidad de dinero del otro trabajador que tenía para él y eso es lo que le dice al fiador Max Cherry, que los mismos US\$10,000 que iban a ser para Beaumont ahora son para Jackie Brown.

Aceptando esto, el mismo Max Cherry paga la fianza de Jackie, la saca de prisión y la lleva a su casa, antes de despedirse, ella saca la pistola de la guantera del auto de Max.

Una vez con el arma en su poder, llega Ordell a visitar a Jackie, a pedirle que no diga nada a los policías y aquí es cuando Jackie hace el trato con Ordell, el cual consiste en sacar todo el dinero del banco de Los Cabos y traérselo a L.A; a cambio, Jackie pide a Ordell, le dé una buena suma para que ella no diga nada a los policías y si la llegaran a capturar, Ordell daría más dinero por ella, aparte de un 10% de comisión por traer su dinero de México a EUA. Ordell acepta el trato.

A partir de aquí se empiezan hacer una serie de planes y de ensayos de cómo y cuándo se entregará el dinero. Jackie hace arreglos con los policías, con Ordell y con su cómplice Max Cherry, para que así ella se pueda quedar con el dinero y dejar a Ordell y a los policías sin nada. Todo se resuelve en un centro comercial llamado Del Amo, donde se intercambia el dinero en unas bolsas del mismo centro comercial.

La estafa consiste en que Jackie le dice al policía que Melanie se llevó el dinero, pero en realidad se lo llevó Max Cherry. Melanie muere por haber hecho enojar a Louis y este último sólo se lleva US\$50,000 confiado de que se lleva el medio millón de dólares. Cuando Louis llega con Ordell a entregarle cuentas, le dice que ha matado a Melanie. Ordell empieza a contar el dinero y se da cuenta de que no está completo, por lo que mata a Louis. Aquí es cuando Ordell se da cuenta del engaño de Jackie Brown.

En el desenlace, Jackie y Max Cherry llaman a Ordell para entregarle supuestamente el dinero que le corresponde (los US\$500,000), esto en la oficina de Max Cherry, pero cuando Ordell entra a la oficina es balaceado por uno de los policías que estaban persiguiéndolo y a los cuales Jackie Brown había hecho creer que el dinero se lo había llevado Melanie. Ya con Ordell, Louis y Melanie muertos, nadie puede dar otra versión de las cosas por lo que los policías exoneran a Jackie de toda culpa y se va a España con su medio millón de dólares totalmente limpia.

Jackie Brown: La Nueva Dama de Tarantino

Aunque se trata de una adaptación de una novela al cine, los tintes tarantinescos aún se ven en este filme; por ejemplo, y para no variar, el estilo de nuestro director se refleja en el manejo del tiempo, en la caracterización de los personajes y en el humor negro.

El tiempo se torna en un principio paralelo cuando Ordell y Jackie se encuentran en la casa de esta última y ella lo está amagando con una pistola haciendo el trato del traslado del dinero a la ciudad de Los Angeles. Al mismo tiempo, se observa en otro plano, que divide la pantalla en dos, a Max Cherry dándose cuenta que falta su pistola en la guantera. Así Tarantino ahorra tiempo en dar explicaciones y todo se muestra en imágenes, tal y como se debe expresar el lenguaje cinematográfico.

Asimismo, el tiempo manejado desde diferentes puntos de vista, dentro de una misma secuencia, se muestra en la última escena del centro comercial en donde primero se ve lo que sucede con Jackie; que entra se mide el traje cambia el dinero de una bolsa a otra, sale desfavorida y cuenta al policía, Ray Nicolet, una historia de robo de dinero que no existe.

En un segundo tiempo, pero dentro de la misma secuencia, se aprecia cómo se preparan para acudir al lugar de los hechos, Louis Gara y Melanie Raston; cómo llegan discuten recogen la bolsa con el supuesto medio millón de dólares y se salen al estacionamiento aquí es cuando Louis mata a Melanie por estarle haciendo burla de que no se acordaba en donde había dejado el auto y por último Tarantino, muestra dentro de un mismo tiempo, pero en otra secuencia, la versión de Max Cherry, quien simplemente entra por la verdadera bolsa que contiene los US\$550,000, a paso tranquilo y sin mayor preámbulo, recoge el botín y se va del lugar.

Es decir, Tarantino, nuevamente expone un manejo del tiempo circular que se desarrolla, en esta ocasión, sólo en el desenlace del filme, donde todos acuden al mismo sitio pero los hechos se muestran desde diferentes puntos de vista en un mismo tiempo, lo que da también (al igual que en *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*) una historia circular. Por ejemplo, retomando el caso de *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*, Jules y Vincent están ya con el portafolios de su jefe desayunando en la cafetería, al mismo tiempo que Yolanda y Pumpkin. Al principio del filme se muestra el lado de los asaltantes y como transcurren los hechos tomando sólo en cuenta lo que ellos viven y al final de la película es la misma escena pero desde el punto de vista y de las acciones de Vincent y Jules, por lo que también es una historia circular. En conclusión, el empleo del tiempo que hace Tarantino es lo que se llama un manejo del tiempo en "secuencias discontinuas y más específicamente acronológicas"²¹⁸, que se reflejan en los tres largometrajes que han sido de su dirección.

Y por último el humor negro, que se refleja - por ejemplo - al matar a alguien simplemente por que te está haciendo burla de algo, de lo que sea, es decir lo banal que resulta una burla y la consecuencia que ésta pueda tener, en este caso la muerte. El humor negro en esta secuencia, culmina con la explicación que De Niro da a Samuel L. Jackson, algo así como:

- Pues ya sabes como es -
- Si, pero te dije que con que la golpearas era suficiente, oye ¿está muerta?
- Si, bastante

¡Bastante! Es la respuesta, es decir que se aseguró que no quedara con vida, al dispararle en el pecho y en la cabeza, y lo normal que Ordell toma el acto es lo que da risa, como la explicación que se dio en capítulos anteriores respecto al humor negro. Para empezar, da risa si no le ha

²¹⁸ López Vallejo, María Luisa, *Apuntes de la clase de sociología del cine universal*, 1997

pasado al espectador, ya que el dolor ajeno no perjudica a nadie; la otra explicación es que si el protagonista no sufre, ese sentimiento se toma como consuelo, al pensar que si el no sufre nosotros tampoco y al contrario nos divierte.

Los contenidos de las películas de Tarantino siguen siendo los mismos, es decir los temas que toca se basan gran parte al género denominado "*Blaxploitation Movies* - las cuales son películas dirigidas a un público predominantemente afroamericano y cuyo contenido incluye la violencia, el crimen y el sexo en un entorno netamente urbano"²¹⁹. Tarantino creció en un barrio de Los Angeles y estuvo siempre rodeado por gente negra y de los mismo barrios callejeros, por lo que su forma de hablar, sus amistades, sus preferencias y gustos giran, en buena medida, en torno a estas situaciones; de ahí la justificación de los temas de sus películas, del vocabulario y de los actores favoritos en sus producciones.

"En mi barrio crecí alrededor de una bola de chavos negros, y tenía muchas influencias negras en mi propia casa. Había un programa de música negra en la TV, *Soul Train*, que pasaba cortos de *blaxploitation films* (películas de explotación de los negros). Esperaba con anhelo que estrenaran esas películas y me encantaba verlas, me identificaba con ellas. Quiero decir; hay cosas de la cultura negra con las que me identifico más que con mi propia cultura, y no me importa la pigmentación de la piel. Muchos de mis amigos de chico eran negros. Asimilé completamente su forma de hablar y sus costumbres"²²⁰

En *Jackie Brown*, la ilegalidad, en este caso el mundo del contrabando de armas y los fiadores que sacan criminales, son el centro de su más reciente filme, el cual presenta otra cara de la ciudad de Los Angeles.

²¹⁹ Jacqueline Waisser, "Jackie Brown, la nueva dama de Tarantino". *Cinemania*, p.31.

²²⁰ Durán Paul y Anderson Vera, "Quentin Tarantino Más allá del *pulp* y la ficción" *Cine Premiere en línea*. 1998, p.4

4. ESTILO CINEMATOGRAFICO DE QUENTIN TARANTINO Y UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL CINE VIOLENTO A PARTIR DE:

4.1. Un Manejo Del Tiempo Cinematográfico Distinto al Cine Violento de los Noventa.

El cine violento de los noventa presenta varios subgéneros, entre los que se encuentran el bélico, el de pandillas, el chicano, el de cárceles, etc. Quentin Tarantino no ha innovado un nuevo tema dentro de esta variedad de géneros, su aportación a la cinematografía de este fin de milenio, se sitúa en la concepción de un nuevo manejo del tiempo para contar una historia, ya sea el atraco a una joyería (*Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*), la traición de un boxeador a uno de los jefes mayores de la cocaína, junto con la vida sin sentido de sus matones en *Pulp Fiction* o también la estafa de una azafata hacia un traficante de armas en *Jackie Brown*.

Las historias son sencillas en la temática, pero la estructura en que son contadas y el lenguaje cinematográfico utilizado por el director es lo que diferencia estas historias de las obras cinematográficas de los contemporáneos de Tarantino.

Quentin Tarantino desde su niñez, fue influenciado por el cine, la constante apreciación de este medio, se vio reflejada en diferentes etapas de su vida; en los cines, en los videoclubes, en los castings que realizaba para participar en alguna producción, así como también se acercó a las escuelas que daban apoyo a los directores que apenas empezaban como él, quien a costa de su ingenio para escribir, logró vender dos guiones a los directores: Oliver Stone y Tonny Scott.

Con este primer ingreso logra llevar a la pantalla grande su ópera prima: *Reservoir Dogs*, material con el que se da a conocer en el mundo entero, dando un nuevo giro a la concepción del cine violento, involucrando al espectador en una atmósfera de delincuencia, violencia y sarcasmo salpicada por un peculiar humor negro.

A partir de esta obra el estilo de Tarantino se dio a notar rápidamente en sus siguientes producciones: *Pulp Fiction* y la reciente *Jackie Brown*, que ya para estas alturas tiene claros tonos identificables de un gran cineasta, es decir, ya se puede hablar de un estilo cinematográfico que se ha consolidado con sólo tres largometrajes y un cortometraje. Este estilo cinematográfico que caracteriza a los cineastas, será analizado en este último capítulo dedicado a uno de los testigos de la época violenta de fin de siglo: Quentin Tarantino, su tiempo, sus filmes, su violencia, sus personajes y su peculiar y negro sentido del humor.

Un Testigo de su Época

La violencia es el elemento recurrente en la mayoría de las películas de acción de fin siglo, también es tocada por Tarantino de una forma muy peculiar, en tres grandes ámbitos: los asaltos, en *Perros de Reserva*; los problemas a resolver dentro de una pandilla de narcotraficantes, el consumo de cocaína, los ajustes de cuentas que se viven en el mundo del narcotráfico y la forma en que se vive dentro de ese universo en *Tiempos Violentos*. *Jackie Brown* se inscribe en la materia del tráfico de armas, aunque también resalta la traición.

Estos tres largometrajes están salpicados de violencia, muerte y sarcasmo. Estos elementos abordados por el cineasta se han visto en más de cincuenta películas, no sólo de esta última década, sino desde los inicios del mismo cine, hasta nuestros días.

El mérito de Tarantino es, aparte de mostrar la violencia en la época en la que se vive, en la época en la que suceden las cosas, es contar las historias de manera peculiar, apoyándose en un montaje fruto de influencias de grandes maestros y de la propia experiencia del cineasta a lo largo de su propia vida así como de los recursos visuales que ha tenido a su alcance desde el principio de su carrera, hasta ahora.

La historia es simplemente el asalto a una joyería y los valores que se tocan son la traición y la lealtad, manejados de manera magistral. El director involucra al espectador en la historia, y cuando se está a punto de creerle al traidor Mr. Orange, Tarantino revela su doble identidad; eso hace entender su comportamiento y actitudes a lo largo de la película, es la descripción de los personajes, el envolvernos en la trama y el trastocamiento del tiempo lo que hace que esta historia de asalto - joyerías se convierta en el primer éxito cinematográfico del joven debutante Tarantino.

La trama desarrollada en *Tiempos Violentos* es simplemente, la traición que se da al interior de una banda de narcotraficantes, las reacciones de los matones y la vida de estos. Lo que distingue este filme de otros, es la forma de contarlo, el cómo nos envuelve en una cierta historia, en como mueve los parámetros del comportamiento humano al rayar en el sarcasmo, en la tortura y en la locura mental lo que hace diferente este cineasta, de sus contemporáneos.

El mismo caso es para *Jackie Brown*, sólo que en este último, la historia no resulta ser inspiración de Tarantino, sino de Elmore Leonard, por lo que refiriéndonos al tema de la película, el crédito lo tiene el autor de la obra literaria. Y sólo el plasmar esas ideas a un lenguaje cinematográfico es obra exclusiva de Tarantino.

Hawks, Lam, Godard y Otros Respaldo de Tarantino

En este apartado se abordarán las influencias de algunos directores en la cinematografía de Tarantino. Por ejemplo, cómo es que este director ha adoptado algunos estilos, modos, movimientos de cámara y lenguajes que ha plasmado en sus filmes de fin de siglo.

A los veintiocho años, Tarantino presentaba su debut oficial como realizador de largometrajes en *Perros de Reserva*, del que la prestigiosa revista *Cahiers du Cinema* opinaba que "revolucionará el lenguaje cinematográfico al igual que en los años sesenta lo hiciera *A Bout de Souffle (Sin Aliento)* de Jean-Luc Godard"²²¹. Tarantino además de ser comparado con Jean-Luc Godard, lo ha sido también con Brian de Palma, Martin Scorsese, Samuel Fuller, Stanley Kubrick, entre otros.

Algunos críticos, más que compararlo con estos cineastas, han acusado a Tarantino de plagiar secuencias, movimientos y hasta escenas completas. Al respecto, Tarantino comenta: "yo le robo cosas a todas las películas. Si mi trabajo tiene alguna virtud es tomar esto, mezclarlo con lo otro, darle viehas y ver que pasa. Los grandes artistas roban, no hacen homenajes"²²²

El que Tarantino tome elementos de otros directores para hacer su cine, es fundamento para demostrar que aprende de los grandes, que aprende estructuras y les da su propio sentido cinematográfico al exponerlo en un nuevo filme, llámese *Perros de Reserva* o bien *Tiempos Violentos*. Es decir, tomar elementos de otros significa enriquecer un trabajo que dio como resultado un lanzamiento de un nuevo cineasta de fin de siglo. Si se roban elementos de otros grandes para formar un nuevo grande, con una nueva concepción del cine violento, enriquecido con un contexto de cine negro y de cine de gánsters, entonces se ha creado un nuevo cineasta: Quentin Tarantino.

Empezando a citar algo más concreto el filme *City on Fire* del hongkonés Ringo Lam "es el más citado a la hora de señalar inquisitoriamente con el dedo uno de los 'plagios' hechos por el cineasta. La película oriental cuenta la historia de un policía infiltrado en un grupo de atracadores. El policía es herido en el transcurso de un golpe fallido. El jefe le acusa de ser un soplón y es defendido por el ladrón más veterano del grupo, culminando en una escena en la que tres de los atracadores se apuntan entre ellos mientras el policía se desangra en el suelo de un almacén"²²³

Como se ve, la historia es prácticamente la misma, pero - como se ha mencionado a lo largo de este capítulo - la importancia del director es mezclar no sólo a este director (Ringo Lam) sino también, a Kubrick, a Godard y al naciente Tarantino, quien da como resultado una historia con

²²¹ Plaza, Francisco, *Reservoir Dogs*, p. 7

²²² García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", *DiCine*, p. 10

²²³ Plaza, Francisco, op. cit. p. 8

trastrocamientos de tiempo y que envuelve en la misma. Por ejemplo la escena del almacén que hace sentir frío o la escena de la cercenación de la oreja que hace sentir dolor y mueve a la risa, es decir, son elementos que se mezclan y se complementan para, finalmente, llegar a un nuevo resultado: *Perros de Reserva*.

Si bien es cierto que hay un respaldo de otros directores importantes como forma de apoyo, de respaldo, en cuanto a las historias, en un caso y a la forma de narrar en otro, nada es igual a nada, cada cosa tiene su originalidad, ya que se toman elementos para crear algo nuevo. Esto es lo que hace Tarantino, crear algo nuevo tomando como base la historia que tiene detrás, para dar origen, en este caso, a unos *Perros de Reserva*, "nadie copia a nadie. Yo ahora quiero expresarme a mí mismo y con mi propia voz"²²⁴.

Para este filme se apoyó en la cinta *Casta de Malditos (The Killing)* de Stanley Kubrick, de la cual tomó la estructura, por cuanto disloca la corriente temporal para retroceder en el tiempo mediante sucesivos *flashbacks*. Aunque ciertamente Tarantino tampoco acepta que se trate de *flashbacks*, sino de una forma literaria de contar una historia

"yo no considero que *Reservoir Dogs* tenga *flashbacks*. Ese es un término cinematográfico que no reconozco. Yo uso una estructura de novela para contar mi historia. Cuando se lee una novela se cambian los tiempos constantemente y no se le llaman *flashbacks*. El narrador cuenta su historia sin seguir un orden cronológico, sino concentrándose en lo importante. Para mí un *flashback* es un recuerdo personal de un personaje. En *Reservoir Dogs*, yo, el narrador, estoy contando la historia en diferentes tiempos. Para mí, cada personaje cuenta con un capítulo. Y cada capítulo va complementando la información de otros"²²⁵

Tarantino otorga a cada personaje un determinado tiempo, un desarrollo, una profundidad; hace ver cómo es cada uno, es decir, sus personalidades. Por eso, es que describe la narrativa cinematográfica como literaria por la forma de descripción que va desde Mr. White hasta Mr. Blond. No son recuerdos de cada uno de los personajes, ya que la acción esta sucediendo en ese instante. Lo que hace Tarantino es presentar a cada personaje para explicar el porqué se llegó a esa conclusión, la del almacén, donde todos toman una cierta actitud ante los hechos: muertos y traición.

Por eso, Tarantino afirma que su filme está contado como una novela, por las descripciones que se hace de los personajes, aparte de que utiliza trastrocamientos de tiempo, para meternos en una atmósfera, que nos hace sentir dentro de ese almacén frío, con un policía desangrándose que nos produce más frío aún y con un desenlace que no todos esperamos. Este, también, es otro de los méritos de Tarantino, la forma de envolvernos en la historia y transportarnos hasta donde él quiera transportarnos.

²²⁴ Ibidem

²²⁵ García Tsao, Leonardo, op.cit. p. 9

Él dice que en sus filmes se reflejan detalles de algunas cintas de directores importantes y esto significa que no precisamente les robe sus ideas, sino simplemente es una forma de mostrar la impresión que dejaron en él. Por ejemplo de *Casta de Malditos (The Killing)* de Kubrick Tarantino afirma:

"*Casta de Malditos*, me influyó en el sentido de que estaba haciendo una película de robo, y es mi favorita en el género. Pero la estructura no es la misma. El problema es que fue mal interpretado, porque al empezar a filmarla le decía a la gente que iba a ser mi *The Killing (Casta de Malditos)*, pero no significaba un *remake*, o una paráfrasis, sino el equivalente de lo que la cinta de Kubrick fue para mí como espectador"²²⁶

Al Rescate de los 70's: Keitel, Travolta, Grier.

Tarantino ha propiciado el desarrollo actoral de uno de sus actores favoritos, John Travolta. También ha recibido el apoyo de Harvey Keitel quien se ha desarrollado, mayoritariamente, dentro del cine independiente. Y rescata los protagónicos femeninos setenteros poniendo de estelar, en una de sus películas, a Pam Grier. Esto, son varias de las cosas que se le atribuyen a Tarantino en cuanto a actores se refiere.

Tarantino mueve a sus actores a actuar como él actuaría, cantando sus canciones favoritas como "Flowers on the Wall" en *Pulp Fiction* que es interpretada por Bruce Willis, o "Stuck in the Middle With You" interpretada por Michael Madsen en *Reservoir Dogs*, o a los Delphonics en *Jackie Brown*, interpretados por Pam Grier y Robert Foster. Es decir, no sólo es que los actores realicen tal o cual diálogo sino que realmente lo sientan y se conviertan en personajes de carne y hueso, que cantan canciones en los autos o incluso antes de asesinar a alguien. Eso es lo que humaniza un personaje, que no toda la vida son matones como Bruce Willis, que ejecuta a más de cinco personas en la película; o Mr. Blond quien disfruta cortando la oreja y bailando al ritmo de "Stuck in the Middle With You", o el siempre serio y correcto de Robert Foster en *Jackie Brown*, del cual Tarantino saca el lado romántico y sensible de este prestamista que trabaja para delincuentes al comprar a los Delphonics, para agradecer y sentirse parte de la misma *Jackie Brown*.

Lo anterior es sólo un elemento que puede rescatarse al hablar de los personajes y del desarrollo actoral en que sitúa Tarantino a sus actores, el darles una humanidad y no convertirlos en algo que sólo es posible en pantalla. Es uno de los atributos y cualidades que podríamos rescatarle del manejo actoral que Tarantino ha venido desarrollando.

Otro punto es que no divide a sus personajes en "buenos" y "malos". Todos son buenos y todos son malos en algún momento del filme, aparte de que como mencionábamos al hacer el análisis de *Pulp Fiction*, Quentin les da una segunda oportunidad para pensar en el camino que han de

²²⁶ Idem, p 10

seguir después de casi pisar la muerte me refiero al término: *second chance*.

Empecemos por definir que no existen ni buenos ni malos en los filmes tarantinescos. En *Perros de Reserva*, simplemente son un grupo de ladrones pero cada uno es humano; no es malo por naturaleza, ni es egoísta. Aún Mr. Blond piensa en su jefe al jamás traicionarlo y sacrificar parte de su libertad por el jefe Joe Cabot en un golpe que se realizó en el pasado. El único que podría considerarse como "malo" en este filme sería el propio Mr. Orange al traicionar a los que para ese momento ya eran considerados sus amigos; todos los demás siempre se respetaban entre sí y buscaban el bienestar de la banda aun a costa de algunas muertes: mujeres, policías y civiles en el camino.

En *Tiempos Violentos* no existen buenos ni malos, ya que todos al final se concientizan y optan por ser personas, humanos y no simplemente matones. Uma Thurman, aparte de ser la esposa de Marcellus Wallace, cuenta chistes de tomates y va a cenar malteadas de cinco dólares. Samuel L. Jackson además de matar a unos chicos traicioneros mientras come hamburguesas de Big Kahuna y mata a estos ladronzuelos, también es capaz de perdonarles la vida a otros ladrones simplemente porque ha querido llegar a ser pastor y no borrego. El estereotipo de aquel que sólo mata y goza con eso y no tiene sentimientos, ni otra faceta en su vida, ha sido descartado por Tarantino. La otra faceta, la real, la de que son seres humanos y personas a pesar de ser matones y narcotraficantes ha sido revelada; el ejemplo culminante es cuando el jefe de la mafia de la cocaína, Marcellus Wallace, es violado por unos perversos y queda indefenso a pesar de tener el poderío económico y comercial que posee. En otras palabras ha sido despojado de su orgullo, de su vergüenza y es ultrajado como el más vil de los ladronzuelos, otro estereotipo que es quebrado en la cinematografía tarantinesca.

En una de las escenas de las llamadas *second chance*, Tarantino les ofrece una segunda oportunidad a John Travolta y Samuel L. Jackson quienes son salvados "milagrosamente" de las balas de uno de los traidores del apartamento. Uma Thurman literalmente es resucitada de la muerte para después pretender convertirse en alguien por lo menos más precavido y la muestra más clara de *second chance* es la otorgada a Pumpkin y Honey Bunny, cuando Jules les perdona la vida sin más ni más.

Otro aporte de Tarantino con respecto a respecto los actores, es el lanzamiento que ha tenido para algunos como John Travolta que antes de convertirse en matón profesional, sólo era padre de niños, niñas y perros que hablaban. A partir de *Tiempos Violentos* se ha dado una apertura para su desarrollo actoral que no había tenido desde *Fiebre de Sábado por la Noche (Saturday Night Fever)*. Un caso parecido es para Samuel L. Jackson que ahora es encasillado siempre como actor violento y que se ha elevado a grados de estelar como es el caso de películas como *187 Código de Muerte (187)* y *El Mediador (The Negotiator)*, entre otras.

4.2. Un Nuevo Elemento Incorporado a Este Tipo de Cine: El Humor Negro.

Más Allá de la Risa

La violencia, la muerte, el sufrimiento, la tortura rara vez dan risa; la risa sale a flote cuando estas manifestaciones no afectan directamente al espectador o cuando son ajenas a él. Cuando se ha visto involucrado en una situación semejante entonces, posiblemente, se ría de hechos en los que normalmente no lo haría.

"La risa tiene lugar cuando se libera la energía reprimida de su función estática, que consiste en mantener oculto y alejado de la consciencia algo prohibido. El sarcasmo se inicia con una tendencia o impulso agresivo, con un pensamiento insultante. Esta tendencia ha de ser reprimida; y desaparece en el inconsciente. El trabajo de la ironía se inicia allí... se disfraza hábilmente el pensamiento agresivo latente, combinándose la disfrazada agresión con un placer burlón, reprimido desde la niñez que espera una oportunidad para ser satisfecho. Una vez llevada a cabo esta labor, la energía activada originalmente para mantener reprimida la hostilidad, se libera resolviéndose en risa. La libertad del pensamiento y la liberación de la represión producen un sobresalto placentero, que toma forma de risa"²²⁷

Las películas de Tarantino contienen una buena parte de humor negro y de sarcasmo y, tal vez, las frustraciones del público que las ve, salen a flote. El humor negro es, esencialmente, "mover a la risa por medio de la muerte"²²⁸. Estos dos elementos se ven reflejados a lo largo de toda la filmografía de Tarantino.

En *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)*, aquí, desde el momento en que se "explica" la canción de *Like a Virgin* de Madonna, se hace referencia a una mujer que es lastimada en el acto sexual, pero como los personajes lo cuentan con cierto sarcasmo, con cierto tono burlón, recordando las palabras de Grotjahn, entonces produce risa.

Tal vez, se encuentren inmiscuidas represiones que salen a flote, porque todos los personajes que se encuentran la mesa del café se rien, se burlan del acontecimiento de la canción que vista desde otro punto de vista resulta una tragedia. En cambio, esta manera de contar las cosas de Tarantino (cuestión que será analizada en el siguiente apartado) es lo que mueve a la risa por medio de la muerte.

Posteriormente, la famosa escena de la cercenación de la oreja, donde Michael Madsen baila con la oreja en la mano y le pregunta que si puede oírlo, eso si que tiene un alto grado de sarcasmo. Tal vez sea una frustración de la mayoría del público, que nunca saldrá a flote, el cortarle

²²⁷ Grotjahn, Martin, *Psicología del humorismo*, p.187-188

²²⁸ López Vallejo, María Luisa, *Apuntes de la clase de sociología del cine universal*, 1997.

la oreja a alguien o hacer algo como eso, se ve reflejado en la cinta y tal vez esa represión liberada en pantalla sea lo que en determinado momento hace reír.

En *Tiempos Violentos* el humor negro se ve reflejado en cada uno de los personajes. El más característico es Jules interpretado por Samuel L. Jackson quien va a matar a unas personas y antes platica con Vincent Vega, interpretado por John Travolta, acerca de las pequeñas diferencias entre Europa y Norteamérica, pero más específicamente acerca de las hamburguesas del cómo se le llama a una *quater pounder* con queso en Francia y que les echan mayonesa en vez de catsup.

Para culminar con esta escena de sarcasmo llegan al departamento y antes de matar a los chicos del departamento también hablan del cómo se les llama a las hamburguesas. Es decir, no es que resulte importante hablar de las hamburguesas, en realidad esta conversación se suscita antes de matar a alguien, tal vez si se quisiera matar se pretendiera tener la misma serenidad que Jules y que Vincent al hacerlo, la misma convicción, llámasele también seguridad.

No sólo para eso sino para cualquier decisión importante, por tanto podrían ser frustraciones o la misma ironía de las cosas lo que mueven a reír en este tipo de escenas que Tarantino presenta en pantalla "una de las cosas que más me gusta hacer como cineasta es que la gente se ría de cosas de las que nunca se ha reído"²²⁹

Finalmente, en *Jackie Brown* el humor negro y el sarcasmo también se reflejan en personajes y en situaciones, como por ejemplo, matar a Bridget Fonda en el estacionamiento de un centro comercial, porque ella le hizo burla a De Niro, ya que él no recordaba donde había dejado estacionado el auto.

Esa situación tan irónica que Tarantino refleja en esos dos personajes, como el hartazgo de Robert De Niro que llega al extremo tal de matar a alguien, cuestión que inconscientemente pensamos: - como quisiera matar a fulanito de tal-, en determinadas circunstancias, también son cosas que normalmente no se hacen, pero cuando esos deseos se ven satisfechos en pantalla, mueven a la risa aunque exista una muerte de por medio, como en este caso.

El *Enfant Terrible* del Hollywood de Fin de Siglo

Al principio de este capítulo se mencionaron las características que conforman el estilo de Quentin Tarantino. Para finalizar este punto se explicará la narrativa cinematográfica que utiliza a lo largo de sus filmes así como también la particular forma de manejar el tiempo.

Quentin Tarantino con una escuela de cine de gánsters, de cine negro, de *western*, de cine de artes marciales, llega a finales del siglo XX con una propuesta que combina todos estos géneros, muy a su manera, y

²²⁹ Quentin Tarantino, *CINE PREMIERS en línea*, Internet buscador Alta Vista,

plantea historias de atracos, de ajustes de cuentas y de estafas que combinan toda su escuela cinematográfica más su propio estilo, que algunos califican un tanto de sádico.

En *Perros de Reserva*, plantea simplemente el atraco a una joyería que resulta frustrado por un policía infiltrado. El tema ya fue propuesto por el honkonés Ringo Lam en la película *City on Fire*, pero Tarantino, retoma la misma historia planteándola de manera distinta. A cada personaje, lo dota de un humanismo que en las películas de violencia, de los noventa no se plantea, aparte de que les da una personalidad a cada personaje.

En el cine de Tarantino no existen las reglas que dividen a los malos de los buenos, con las peculiares características que siempre los diferencian; es decir, no existen los malos a morir, los malhechores que hacen el mal sin mirar a cual, ni los 100% bienhechores que solo se dedican a salvaguardar la humanidad. Tarantino rompe con estos estereotipos.

En *Perros de Reserva*, se establece un código de valores en los que se incluye la lealtad que generalmente no se ve en las películas de violencia, por ejemplo Mr. Pink, a pesar de matar a cuanta persona se interponga en su camino, no es capaz de matar, ni de traicionar a ninguno de sus compañeros.

Mr. Orange "el representante de la justicia se siente culpable por traicionar la confianza que ha sido depositada en él; es desde dentro de la organización cuando comprende que las fronteras entre lo que está bien y lo que no lo está no son fácilmente discernibles"²³⁰. Otro código moral perceptible en este filme es la traición hacia los que, hasta ese momento, se habían convertido en sus compañeros de trabajo, en un equipo y el veterano Mr. White hasta en su amigo.

De esta manera es como Tarantino nos envuelve en una trama en la que normalmente en otras películas violentas no nos vemos involucrados. Esto es parte de la manera de contar las cosas, así como también desmistificar a los buenos y a los malos de cada filme.

En *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*, vemos que Vincent y Jules no son tan malos, que creen en los milagros, en Dios, por lo menos Jules, y que Travolta es capaz de resucitar a la esposa de su jefe que se encuentra a un paso de la muerte. Tarantino con éste y otros detalles, como hacer que uno de los matones de L.A. baile twist y gane el concurso *Jack Rabbit Sims*, humaniza un poco la dureza y crueldad de sus personajes.

Dota de un cierto sentimiento a un boxeador que acaba de matar a golpes a su contrincante, al llegar y decirle a su novia *little pay* y él ser llamado *suggy bar*. O un par de asaltantes que mutuamente se llaman Pumpkin y Honey Buney; no es que los nombres en diminutivo hagan parecer más buena a la gente, sino el trato que se dan, las actitudes y

²³⁰ Plaza, Francisco, *Reservoir Dogs*, p. 14

acciones que toma cada personaje es lo que hace más humana esta película tan violenta.

Por ejemplo; Jules al no matar a los asaltantes. Butch al no golpear a su novia por haber olvidado su reloj. Marcellus Wallace al perdonar a Butch por haberlo traicionado, aunque Butch haya matado a los hombres que violaron a Wallace, es decir, esa otra parte de los malhechores, de los narcotraficantes, de los matones, de los ladrones, es lo que humaniza, personifica y envuelve en la trama al espectador que percibe una película más humana aunque exista una considerable cantidad de sangre.

En *La Estafa (Jackie Brown)*, aunque no es de la autoría de Tarantino, también se dejan ver, aun más, los sentimientos, los valores y el grado humano de los personajes. El director involucra más al espectador en la trama, al centrarse más en los personajes, en sus aspiraciones y hasta en sus gustos musicales. Al final de la película, los policías, interpretados por Michael Keaton y Michael Bowen, aun sabiendo que Jackie es la que ha planeado todo, deciden cerrar el caso y no averiguar más. Esto es parte del humanismo de la película.

A manera de conclusión de este punto, podemos decir que Tarantino rompe con las reglas de las películas de violencia, al no diferenciar entre buenos y malos, policías y ladrones, sino - más bien - mezclarlos, homogeneizarlos y dotarlos a cada uno de un humanismo. Nos describe a cada personaje dándole sentimientos que se perciben a lo largo del filme.

Los elementos primordiales que dan sustento al cine de Tarantino son: el envolvernos dramáticamente en sus filmes y romper con las reglas de los policías y ladrones, poniendo a cada uno de ellos cualidades, defectos y virtudes como cualquier ser humano. Eso es una de las virtudes de Tarantino, que son reconocidas y que inspiran la elaboración de este trabajo, así como una de las causas del porqué el análisis de sus filmes en esta época violenta, de fin de milenio.

A diferencia de la concepción de Tarantino, la estructura de *Perras de Reserva (Reservoir Dogs)* si está fundamentada en *flashbacks* que se componen de relatos que descubren la psique de cada personaje; "mediante el elegante uso de respectivos *flashbacks*, Tarantino reconstruye el atraco sin mostrarlo, basándose en los testimonios de los supervivientes y nos descubre al mismo tiempo la personalidad de estos ladrones"²³¹.

Así es como trata el tiempo Tarantino, es decir, no es un gran *flashback* que empieza al principio del filme y acaba al final, sino que se va componiendo personaje por personaje, haciendo uso de la narrativa, al describir a cada intérprete, física y mentalmente; saber qué es lo que piensa y porqué llegó al lugar de los hechos: el atraco a la joyería. A cada uno de ellos les da su tiempo de contar su relato, como una pequeña retrospectiva de sus vidas y así entender un poco más el porqué se comportan de determinada manera dentro del filme.

²³¹ Plaza, Francisco, Op. Cit. p.13

Esta manera de intercambiar el tiempo el pasado con el presente y la incertidumbre del - que va a pasar después -, es parte del manejo especial del tiempo que caracterizó a Tarantino desde su primer filme. Las retrospectivas, el explicar los pasados, de cada uno de sus personajes, para entenderlos en el presente, y cómo se une todo esto en el momento en que vemos y vivimos cada uno de sus filmes.

En *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)* las cosas, no son tan descriptivas con cada uno de los personajes, más bien, el manejo del tiempo, forma un gran círculo, que va armando las piezas que se presentan a lo largo del filme, para que cada una de ellas embone perfectamente con la otra y entendamos la trama.

Leonardo García Tsao. " - *Pulp Fiction* parece no tener un final. ¿Fue esa su intención o quiere hacer una secuela?

- Quentin Tarantino: - Si tiene un final, pero es un regreso al comienzo y se ha completado un círculo. Un círculo no tiene principio ni fin, sino que da vueltas"²³².

Este círculo de tiempos es lo que plasma Tarantino quien, aparte de manejar el tiempo de esta manera, muestra cómo se ven las distintas situaciones reflejadas en la película desde el punto de vista de cada personaje. Cómo ven determinada situación los matones a sueldo de Jules y Vincent, como la ven los asaltantes Amanda y Pumpkin, cómo la ve el boxeador Butch y cómo la ve Mia Wallace. Esta visión circular que comprende diferentes campos de vista, diferentes maneras de ver las cosas, es una de las formas narrativas características de Tarantino.

Un ejemplo que empieza y termina el filme es el asalto a la cafetería, primero visto desde el punto de vista de Amanda y Pumpkin y, al final, desde la visión de Vincent y Jules, para así contar dos cosas que suceden al mismo tiempo en un mismo lugar, pero narrado según la posición de cada personaje, según su pensamiento, su profesión y/o su estado en la película. Este ir y venir por los tiempos también es otro logro de Tarantino dentro de la cinematografía moderna.

En *Jackie Brown*, esta forma narrativa en forma de círculo sólo se aprecia al final del filme en el momento justo que ocurre la estafa. En el intercambio de dinero es cuando descubrimos los diferentes ángulos en que los personajes van viviendo cada acontecimiento que sucede.

El manejo del tiempo, la ruptura de las reglas y de los mitos de los buenos y de los malos, el envolvernos, en sus historias y salpicarlas de humor negro son las principales aportaciones de Tarantino a la cinematografía de fin siglo.

²³² García Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", *DiCine*, p. 11

Tiros Cruzados

El libro titulado simplemente así Quentin Tarantino, escrito por Francisco Delgado, Miguel Juan Payán y Jacinto Uceda hace un recuento de su vida y obra, así como un análisis de sus dos primeras películas. También se incluyen una serie de críticas desfavorables acerca del cineasta, las cuales se analizarán en este apartado.

Los tres largometrajes de Tarantino han sido criticados por la gratuidad de la violencia y fuertemente discutidos, por las abundantes escenas, en donde la muerte, el sadomasoquismo y la tortura tienen lugar en sus filmes.

En *Perros de Reserva*, la recurrida escena de la tortura del policía ha tenido lugar a innumerables críticas en su contra entre ellas la hecha por Francisco Delgado quien afirma que Tarantino maneja en sus películas un "tono decididamente hosco, cerrado, ampuloso, autocomplaciente y llamativamente violento"²³³.

Es precisamente el tono "agresivo" como lo llama el autor, lo que ha acaparado la atención de más de uno, el contar hechos violentos, salpicados de humor negro e impregnarle un modo no lineal de narrar la historia. Ese entorno muy suyo, de lo que es el mundo del hampa y el permitirnos observar las historias de gánsters desde otra perspectiva (la de los malos), es lo que ha hecho diferente y lo que ha llamado la atención hacia la corta filmografía de Tarantino.

Específicamente sobre esa escena (la tortura del policía), Delgado comenta: "El ideario de Tarantino... quedan solapadas en un segundo plano. Porque el verdadero nudo dramático de *Reservoir Dogs* es una escena escalofriante: la tortura de que es objeto un policía. Tras ser golpeado por la banda,... Mr. Blond le interroga sobre quien es el traidor del grupo. Luego de un largo intervalo avanza un comentario tético: 'Es lo mismo te voy a torturar igual'. Todos estos instantes están presentados por Tarantino con una brutalidad que raya en la esquizofrenia. No sé si Tarantino es un psicópata, desde luego su personaje lo es, sin ninguna duda. Tampoco sé los motivos por los que se detiene de forma complaciente en las secuencias de la tortura. Estoy afirmando que el núcleo central de *Reservoir Dogs* es una escena detestable, insoportable, demencial, sólo apta para estómagos fuertes o para dementes que se regodean con el sadismo"

Toda esa "brutalidad" expresada en este primer largometraje refleja, lo que en EUA y en otras partes del mundo se vive: la violencia síntoma común de la última década de los noventa. Tarantino simplemente expresa esta violencia que se vive, en el bajo mundo del hampa, en este caso de EUA, pero con una peculiaridad, el humor negro que hace que esta violencia tenga otra perspectiva. "Tarantino entra a un terreno marginal,

²³³ Delgado, Francisco, Quentin Tarantino, p. 92-93

aunque su sentido del humor sarcástico, lo ayuda a no caer en el sadismo²³⁴

Es decir, no es sólo mostrar la violencia, este tema es recurrente en películas ya sea bélicas, policiacas, y por supuesto de gánsters, con la sutil diferencia que las de Tarantino están impregnadas de humor negro, además de ser contadas en forma literaria. "En *Reservoir Dogs*, las secuencias son sobre todo explicativas. El espectador va conociendo y comparando el proyecto con sus resultados y esto es un mérito de montaje de Tarantino"²³⁵

Delgado también critica el trasfondo de la película y lo hace notar en el siguiente comentario:

"Tarantino expone una escena de tortura que hiera cualquier sensibilidad para mostrar... el vacío absoluto, la nada, lo más superficial del mal humano que todos podemos engendrar. El regodeo en la tortura, que viene como consecuencia de la amistad traicionada - constante en un cineasta como Peckinpah - es discutible en primer término y superfluo en definitiva, porque no ayuda a explicar nada de la película, sólo quizás el grado de sadismo de uno de los personajes y la dureza de unos sentimientos"²³⁶

Si hay otro reconocimiento a esta ópera prima de Tarantino es el abordar los valores morales de los personajes, al mostrarlos explicativa y explícitamente, formándolos más que como gánsters como seres humanos. Cada uno de ellos, tiene un capítulo propio en la historia, donde la personalidad y los valores que los componen se van descubriendo ante el espectador.

"Los temas de la lealtad, la confianza y la traición de dicha confianza son el eje en torno al cual se articula la trama"²³⁷. La lealtad reflejada en el más esquizofrénico, sádico y psicótico (como lo han llamado) de los perros de reserva, Mr. Blond, quien en un *flash back*, se aprecia cómo pasó un buen tiempo en la cárcel sin delatar a su jefe Joe Cabot, que resulta una prueba bastante confiable de lealtad.

En el profesionalismo de Mr. Pink, aunque se trate de un trabajo de atracar una joyería, se rescata su responsabilidad de cumplir hasta el fin con el trabajo encomendado y finalmente, la traición de la confianza reflejada en el representante de la ley, quien sufre como castigo a su traición la muerte más dolorosa. Por tanto, más que vacío en esta película se demuestra que también *The Reservoir Dogs*, tienen valores éticos que demuestran y se descubren desde la primera escena hasta el final de la película.

Una de las cosas más rescatables de Tarantino, es la originalidad con que ha contado sus historias, y también un punto de crítica y de

²³⁴ Farber, Stephen, "Pulp Fiction", *Cine Premiere*, 1995, p. 22

²³⁵ Uceda, Jacinto, *Quentin Tarantino*, p. 60

²³⁶ Delgado, Francisco, op cit. p. 94

²³⁷ Plaza, Francisco, *Reservoir Dogs*, p. 14

debate de diversos autores. Al respecto, Delgado opina que "la originalidad de *Pulp Fiction* es su virtud más elemental. Mala cosa, para empezar, que una película tenga que mantenerse a flote por aspectos meramente extracinematográficos. Esa originalidad consiste en encadenar la primera escena con la última - el asalto a una cafetería - la segunda con la penúltima, la antepenúltima con la tercera y mostrar el desenlace en el centro de la acción, lo que permite que el espectador se desconcierte por completo hacia la mitad, y al final, con cierto alivio, respire tranquilo: la ha entendido"²³⁸

Es, precisamente, la forma, el tiempo estructural de la obra de Tarantino lo que han dado motivo a este trabajo. Francisco Delgado, al hablar de elementos extracinematográficos, se refiere al guión, base de esta originalidad en el filme y también se refiere al montaje. Ambos productos de Quentin Tarantino, que conforman lo que él mismo llamó su su propio *spaghuetti western*.

La obra misma, es fruto, exclusivamente, de su persona, el contarnos la historia de esta manera, hace no sólo que veamos ríos de sangre, como en otras películas de violencia, sino que involucra al espectador en el filme con sus personajes principales. Hace una película que invita a la reflexión del por qué suceden las cosas, al mismo tiempo que muestra los valores ético-morales de los personajes, desde la mujer de un narcotraficante hasta un matón que salva su vida, nos va definiendo desarrollando cada uno de los intérpretes y la manera circular, como el mismo Tarantino le llama, de contar esta historia de gánsters es parte de la originalidad que lo ha caracterizado como un *enfant terrible* de fin de siglo.

Finalmente, Delgado afirma que *Tiempos Violentos*, "no cuenta nada, no dice nada, no habla de nada, no expresa nada"²³⁹

En *Tiempos Violentos*, el tema principal es la traición, a uno de los mafiosos de la droga. La amistad y la lealtad hacia este mismo jefe son temas de esta historia dividida en fragmentos, en la cual sí se cuenta algo, con diálogos que amortiguan la violencia representada en el filme, esa violencia de la que todos somos testigos y - a veces - participes día a día. Ésta no tiene que ser siempre dramática, Tarantino es un testigo de su época que cuenta la violencia según sus forma de ver y divierte con su peculiar humor negro.

Lo que cuenta Tarantino en *Tiempos Violentos* es un fragmento de la vida de Butch y Vincent Vega, que después de ser unos desconocidos, el primero se convierte en el asesino del segundo. El fragmento de vida de dos tipos que aparentemente no sienten, no piensan, pero que son capaces de salvar la vida de alguien y de rescatar al jefe traicionado. Y también de proteger y al mismo tiempo de cumplir con un profesionalismo criminal que los caracteriza.

²³⁸ Delgado, Francisco, Op.Cit. p. 96

²³⁹ Ídem, p. 103

Pulp Fiction expresa los tiempos modernos del mundo del narcotráfico; expresa, que se puede ser humano y tener valores como la lealtad y la responsabilidad, aun siendo gánsters. Expresa una violencia, que no siempre tiene que hacernos sufrir sino también puede hacernos reír de cosas de las que nunca hemos reído, como Tarantino lo dice.

Expresa también un montaje bien planteado desde el guión que da a entender con precisión lo que el autor y director quiso mostrarnos: "la intolerancia de la sociedad estadounidense"²⁴⁰. Lo anterior son algunas de las cosas que Tarantino y sus filmes expresan. dicen y hablan. Al cubrir sus personajes de humanismo, del cual no siempre son caracterizados los gánsters, matones o malos de cualquier película policiaca o violenta, Tarantino muestra la otra parte que tienen o pueden tener estos personajes. Humanismo, valores, montaje, rompimiento de esquemas de los tipos "duros" son expresiones y manifestaciones del cine de Tarantino por las cuales ha tenido reconocimiento a nivel internacional y es considerado como un cineasta clave para este fin de siglo.

²⁴⁰ Uriel, Oscar, "Quentin no mata nomás Tarantino", Cine Premiere, 1995, p. 24

CONCLUSIONES

El *enfant terrible* de Hollywood, el plagiador más descarado, un testigo de su época, un nuevo Scorsese, un nuevo Fuller, son algunos de los adjetivos con los que se califica al director de este estudio. Todos estos calificativos son gracias al trabajo de tan solo tres largometrajes en su carrera, que han dado la vuelta al mundo y han dado mucho de que hablar.

El lenguaje cinematográfico, tópico que se explicó en el primer capítulo, es la sustancia fundamental para expresar ideas, sentimientos, emociones o frustraciones a través de imágenes. Tarantino, por medio de esta herramienta, transmite su visión de la época que vive: los noventa; es este lenguaje, con todos sus elementos, los que el director utiliza para darse a conocer.

Tarantino ha escogido el cine como medio de expresión para mostrar lo que en este fin de siglo es una constante: la violencia. Este lenguaje de la industria cinematográfica, tuvo su origen, con aquellas películas de Lumière, de Méliés que expresaban sueños o realidades de una época determinada.

El lenguaje cinematográfico ha ido evolucionado a lo largo de más de un siglo de modificaciones y crecientes; se le considera una de las artes que se ha desarrollado más rápido que ninguna: en tan sólo un siglo, ha dado saltos gigantescos de modernidad. El desarrollo de este lenguaje se fue alimentando de varios elementos, por principio el sonido, que hasta antes de la década de los treinta no existía, el sonido y la música que dan más énfasis a la trama de cualquier filme.

La iluminación que desde los filmes expresionistas, ya daba claros apuntes de ser un elemento cinematográfico de gran utilidad y que hasta la fecha sigue encontrando nuevos tintes. El montaje, elemento perfeccionado y estudiado por S.M. Eisenstein, dio la pauta para asegurar y darle validez al cine que, aparte de ser copilador de varias artes, tenía mérito propio: contar una determinada historia a través de imágenes y que estas imágenes nos darían un sentido según la forma en que fueran yuxtapuestas.

La dirección, el cerebro del lenguaje cinematográfico, es la parte creadora que da pauta a nuevos desarrollos, a nuevas formas de expresión que algunas trascienden al paso de los años. El desarrollo cinematográfico se ha ido perfeccionando al paso del tiempo, y ahora cuenta con nuevos elementos que, por obviedad, resultan ser más variados. En esencia, este lenguaje, sigue siendo lo mismo: contar básicamente, a través de imágenes, alguna idea. Tarantino no sólo logra contar una idea o una historia, logra transmitir sensaciones y, como el mismo dice, a veces diversiones y risas, que pensó captaría el espectador. Cuestión que pensó desde el momento de escribir el guión.

Un testigo de su época, eso es lo que algunos han calificado como el fenómeno Tarantino, dentro del segundo capítulo de este trabajo se vieron

algunas películas del género de gánsters y del cine negro, que resultan ser de igual manera unas testigos de su época y precisamente por ese hecho fue que pasaron a la historia del cine como fundamentales, ya que mostraban lo que ocurría en el bajo mundo del contrabando del alcohol y de Al Capone

En películas como *Sentenciado a Muerte (Little Caesar)*, *El Presidio (The Big House)* y, por supuesto, *Scarface*, la violencia, el contrabando, la prostitución y la muerte resultan como constantes. Uno de los planteamientos de Tarantino es similar, pero trasladado a la época de los noventa. Retoma estos elementos, en sus filmes: el contrabando de armas en *La Estafa (Jackie Brown)*, el consumo de drogas en *Tiempos Violentos (Pulp Fiction)*, y la banda organizada de *Perros de Reserva (Reservoir Dogs)* que no es otra cosa que, los gánsters de los noventa: personajes que son capaces de matar por un negocio para conseguir dinero fácil: asaltar una joyería, estafar a un contrabandista de armas o huir con el dinero de una pelea arrojada.

Siguiendo con una secuencia cronológica, específicamente del desarrollo del cine violento a lo largo de este siglo en los EUA, se dedicó un apartado a las películas de los setenta, donde la juventud, las drogas, el rock and roll y la violencia se hacían presentes en los filmes de la época. Películas como *Harry el Sucio (Dirty Harry)*, *El Padrino (The Godfather)*, *Tarde de Perros (Dog Day Afternoon)* o *Contacto en Francia (French Connection)*, en las cuales, existen violencia, atracos, planes para llevar a cabo un acto violento, el contrabando (ahora de la cocaína), el asalto a un banco, elementos que son un aporte más al cine violento que es representativo ahora de fin de siglo.

Dentro de este capítulo 2 en el apartado "Apología de la Violencia", se define - desde diferentes puntos de vista - este fenómeno que ha existido desde siempre; este elemento que nos define más que como seres humanos como animales inteligentes que sienten, que son vulnerables y que, en ocasiones, es la fuerza de la violencia la que actúa por encima de la razón.

Este breve estudio de la violencia, se divide en el origen de la misma y se centra en el conflicto de que, si proviene del ser humano o del entorno social en el que se desarrolle éste. Se recurre a varias teorías tanto psicológicas como sociales y, finalmente, se concluye que es parte de ambas cosas y que se dan casos separados: ocasiones en que el individuo nace violento por naturaleza genética²⁴¹ y otras en el que el mismo medio lo obliga a defenderse como medio de supervivencia.

Asimismo, tratamos a los máximos exponentes del cine violento y mostramos la visión de diferentes directores con respecto a la violencia, así

²⁴¹ D. Morris y Ch. Murray, afirman que: "el código genético no se limita a explicar el mecanismo de la herencia en cuanto a rasgos físicos, sino que también transmite el comportamiento y la inteligencia. La violencia es inevitable e innata, ya está programada en nuestros genes" Tecla, Alfredo, *Antropología de la Violencia*, p.8 y 9.

damos un contexto histórico más completo que sustente los filmes y el origen de las películas de Tarantino.

Finalmente, el humor negro definido como elemento sustantivo dentro de las películas del cineasta, pero el humor negro se define como elemento psicológico, se dan las características donde se encuentra presente, es decir en aquellos individuos que poseen un cierto grado de sarcasmo y es este elemento el que nos mueve a reinos de la muerte, elemento importante que diferencia la cinematografía de Tarantino. de la mayoría de las producciones violentas de la última década del siglo XX.

Se vió ya de lleno a Tarantino dentro de los capítulos tres y cuatro. Primero sobre su vida y cómo fue que se incorporó al mundo cinematográfico. Posteriormente analizamos a los directores que tanto él como algunos críticos consideran como las principales influencias del director y, para concluir este tercer capítulo, analizamos los cuatro filmes que son de su dirección.

En el capítulo cuarto desglosamos su estilo que lo ha marcado desde su ópera prima hasta *Jackie Brown* y que lo ha caracterizado como un cineasta al consolidarse como un estilo propio. Entre los dos aspectos más importantes de este estilo se destacó: un manejo del tiempo cinematográfico distinto al cine violento de los noventa y un nuevo elemento incorporado a este tipo de cine: el humor negro.

Al hablar de tiempo cinematográfico, nos referimos al lenguaje del cine en el que está incluido este tiempo. Dentro del lenguaje de Tarantino están varios aspectos, el manejo cíclico del tiempo, cuya originalidad proviene desde el guión y que innova de esta forma la manera de contar al cine violento. Además incita al espectador a analizar la estructura del filme, ya que es presentado no de manera lineal sino que resulta un rompecabezas, cuya tarea deja Tarantino al espectador para que se forme un criterio de la historia, se meta en ella y no sólo la mire, sino que también la sienta y vaya armando la trama según las partes presentadas sin orden aparente.

Dentro del manejo estructural del lenguaje, es decir el montaje, también se aprecia como innovador aquel elemento recurrente en Tarantino: que muestra la misma acción desde diferentes puntos de vista, con lo que proporciona distintos panoramas de cada uno de los personajes. Esto resulta innovador, ya que - generalmente - es el punto de vista del protagonista el que vivimos y vemos los espectadores. Tarantino rompe con este esquema mostrando, cómo se ven las cosas desde el punto de vista de cualquiera de los personajes secundarios que - también - son importantes en la trama, así se encuentran nuevas formas de lenguaje cinematográfico que vemos expresadas en voz de un nuevo cineasta: Quentin Tarantino.

También dentro del lenguaje está el rompimiento de esquemas, de mitos, que se han generado dentro del cine de violencia, donde los "malos", son tan malos que no se atreven a sonreír, y en donde los buenos lo son de

tal manera que pueden ayudar al enemigo sujetándole de la mano para que no caiga al precipicio.

Este esquema es roto por el cineasta, al humanizar y dotar de valores y sentimientos a los personajes que siempre se encuentran del lado de los "malos". Esta perspectiva no vista en otros filmes de violencia, la muestra Tarantino de forma magistral. El lado de los malos, de los que rebasan el límite de la ley, pero que aun así son capaces de amar, de perdonar, y de sonreír.

Por último, un nuevo elemento incorporado a este tipo de cine: el humor negro, explicado de forma teórica dentro del capítulo dos, donde se aborda el porqué nos reímos, de la muerte, del sadismo y del dolor ajeno. Tarantino con su muy peculiar humor negro transporta este sentimiento a sus filmes y los salpica para emparejar la violencia de sus filmes y hacernos reír de cosas de las que jamás nos habíamos reído.

La tortura, la explosión de la cabeza de un negro, la sobredosis que puede llevar a la muerte a la protagonista de *Tiempos Violentos*, y el matar a una chica por burlarse de De Niro, quien no encuentra el auto en el estacionamiento; este hartazgo de De Niro que llega al límite de quitarle la vida son situaciones que sin un contexto no dan risa alguna, pero sumergidas en el mundo de Tarantino, de personajes sádicos, de personajes que se mueven siempre al borde de la ley resultan ser secuencias perfectamente normales e incluso divertidas.

El humor negro, la música setentera que lo ha caracterizado también como parte de su sello personal, es lo que permite que tanta violencia sea aminorada y resulte divertida ante los ojos del espectador.

Como parte de un complemento a este trabajo, existe un glosario en la parte final que contiene todas las películas utilizadas a lo largo de este trabajo, en las cuales se incluyen filmes inscritos dentro del género de gánsters, de cine negro, etc; es decir, todas las películas que sirvieron de alguna u otra forma a la conformación del cine violento como género cinematográfico, aunque existen otras que son históricas y necesarias para la concepción de la propia historia del cine.

Violencia, humor negro, rompimiento de esquemas son parte de los elementos que componen el lenguaje cinematográfico de Tarantino que con una estructura temporal dislocada nos transporta a su mundo y envuelve en sensaciones frías y de desesperación en cada uno de sus filmes.

Tarantino, en la última década del milenio, que es cuando surge como un testigo fiel a su época, es considerado como uno de los grandes cineastas de todos los tiempos que, a pesar de su corta filmografía, demuestra que existen nuevas cosas por aprender, por mostrar, nuevas estructuras, nuevos tiempos, nuevos elementos y esquemas por romper que resultan atractivos y que son novedosos para un espectador que ya no le espanta nada, que ya no se admira con cualquier cosa. Este público con ganas de ver algo diferente encuentra en Tarantino, al nuevo cineasta de fin de milenio, y que paradójicamente se sitúa en el límite del cine comercial y del cine independiente.

GLOSARIO

El presente Glosario está estructurado de la siguiente manera: en primer término doy el nombre de la traducción en español del film y entre paréntesis su título original. Si no existe traducción al español, se pondrá sólo el título original. Enseguida, la fecha que es en principio la de la primera proyección en público, y no aquella en que el film fue emprendido, terminado o presentado en privado. Después el nombre del director y finalmente una pequeña sinopsis de la película.

39 ESCALONES, LOS (THE 39 STEEPS) 1935, Alfred Hitchcock. Novela policiaca interpretada por Madeleine Carol y Robert Donat. Muestra a Gran Bretaña en 10 aspectos pintorescos, desde los *music-halls*, hasta las reuniones políticas y el Ejército de salvación, desde las landas escocesas hasta los puentes de acero.

187 CÓDIGO DE MUERTE (187) 1997, Kevin Reynolds. Trevor Garfield, es un maestro amante de su profesión, sin embargo poco a poco ha visto transformarse a su escuela en un campo de batalla dividido en dos bandos: los pocos alumnos interesados en el estudio son superados en número, por aquellos resentidos por un mundo que no los incluye, uno de ellos apuñala a Trevor, cuando este se niega a aprobarlo. Un año después Trevor regresa a dar clases y se encuentra con el mismo panorama pero aparte, con la cerrazón de la dirección burocrática escolar, que Trevor termina por enfrentar.

ACORAZADO POTIOMKIN, EL (POTIOMKIN) 1925, Serguei Mijailovitch Eisenstein. Este film tiene como héroe únicamente a las masas. los actores quedaron reducidos a una "comparsería inteligente" y los jefes revolucionarios no pasan de simples siluetas. La historia crea dos personajes colectivos coherentes: el acorazado y la ciudad. El drama nace de su diálogo y de su unión. El punto culminante es la célebre descarga de fusilería en las escaleras.

ÁGUILAS HEROICAS (CEILING ZERO) 1936, Howard Hawks. Jake director de una compañía aerpostal, contrata como piloto a su antiguo compañero *Dizzy* quien en su primer vuelo se hace sustituir por Tex quien se mata. A *Dizzy* le quitan su licencia, pero aun así golpea al piloto de un avión para volarlo, aunque finalmente se estrella y se mata, Jack rinde homenaje a su amigo heroico y desaparecido.

AL BORDE DEL ABISMO (THE BIG SLEEP) 1946, Howard Hawks. Película acerca del enredo de unas fotografías obscenas en donde Marlowe y Vivian, descubren todo el enredo.

AMARGA PESADILLA (DELIVERANCE), 1972. John Boorman. Cuatro hombres de negocios emprenden un viaje de fin de semana a los rápidos, ya en las montañas se encuentran a unas personas que los agreden sexualmente, después uno de sus amigos los rescata, siguen su camino y uno se ahoga y otro se rompe la pierna.

ANSIA DE MATAR (CARNAL KNOWLEDGE) 1971. Mike Nichols. Dos estudiantes universitarios salen con una misma chica, uno de ellos, Jack Nicholson, es un casanova y el otro es tímido. La chica finalmente se casa con el tímido. Después el matrimonio se cae y ella visita a Nicholson, pero él inicia una relación con una modelo que finalmente lo deja y termina con una prostituta a quien obliga a recitar un discurso sobre la superioridad de las mujeres y es la única forma en que él puede obtener satisfacción sexual.

ANTESALA DEL INFIERNO, LA (DETECTIVE STORY) 1951. William Wyler. Un detective, Jim McLeod, partidario de la pena de muerte que está obsesionado en la persecución de un médico al que se le retiró la licencia. Jim descubre que este médico intervino a su esposa con la que no puede tener hijos, la revelación propicia que Jim se enfrente con un criminal de forma casi suicida.

A SANGRE FRÍA (IN COLD BLOOD) 1967, Richard Brooks. Película en forma de reportaje, que retrata la historia de dos ex presidiarios que matan a un granjero y a toda su familia, suponiendo que ésta guarda mucho dinero.

ASESINOS (THE KILLERS) 1946, Robert Siodmak. El asesinato del exboxeador Swede, es investigado por Riordan, una decena de *flashbacks* iluminan los hechos que condujeron al crimen, centrados en las maniobras de una mujer fatal Kitty Collins, inserta en el mundo del hampa.

ASESINOS, LOS (THE KILLERS) 1964, Donald Siegel. *Remake* de *Asesinos (The Killers)* de 1946 de Robert Siodmak.

ASESINOS POR NATURALEZA (NATURAL BORN KILLERS) 1994, Oliver Stone. Crítica a la prensa amarillista a través de un par de asesinos que matan todo lo que está a su paso sobre la carretera 666. Mickey y Mallorie destrozan a su paso no sólo a las víctimas "obvias" (camareras y dependientes de los locales que asaltan), sino a todo el modo de vida típico de Norteamérica: la familia, el sistema jurídico y los medios de comunicación.

ASÍ SOY YO (MICKEY ONE) 1965, Arthur Penn. Película en donde el director crítica y politiza a la historia oficial estadounidense de esos años, a través de sus personajes.

AU REVOIR LES ENFANTS, 1987, Louis Malle. Durante la Segunda Guerra Mundial en un internado católico francés, un estudiante nuevo llega. Es un judío llamado Jean Bonnet, pero llega ahí escondiéndose de los nazis. Él al principio es rival de su compañero de cuarto, un joven francés llamado Quintin, pero terminan compartiendo un gran secreto. Louis Malle, dirige este film basado en hechos reales que le sucedieron a él durante la guerra.

BANDE À PART 1964, Jean-Luc Godard. Una de las escenas más representativas de esta película, es el "momento del silencio" en el comensal y la gran sucesión del baile.

BESO AMARGO, EL (THE NAKED KISS) 1963, Samuel Fuller. Película que toca el tema de la prostitución, película en donde Fuller combate categóricamente los esquemas sociales impuestos.

BILLY THE KID (PAT GARRET AND BILLY THE KID) 1973, Sam Peckinpah. *Western* que se desarrolla en 1881 en Nuevo México, Pat Garret al principio compañero de Billy the Kid, posteriormente se convierte en *sheriff*. Después de constantes escapes de Billy the Kid, Pat junta a varios hombres y lo caza a través del territorio del viejo oeste, esta cacería culmina con la confrontación en el Fuerte Sumter.

BONNIE Y CLYDE (BONNIE & CLYDE) 1968, Arthur Penn. Una crítica a la historia oficial estadounidense, a través de una pareja de asaltantes de bancos surgidos de la época de la depresión. Una película mezcla de rigor y facilidad que sirve a una revisión con pretensiones críticas de la época de la depresión. Es una pareja juvenil obsesionada por la aventura y el peligro.

BOOMERANG!, 1957, Elia Kazan. En un pueblo de Connecticut, un sacerdote es asesinado, los ciudadanos se horrorizan y exigen la acción de la policía. Todos culpan y señalan como el asesino a John Waldron, aunque él niega rotundamente el crimen, nadie le cree. El abogado de distrito Henry Harvey, es el encargado de demostrar la inocencia de Waldron.

BUENO, EL MALO Y EL FEO, EL (IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO) 1966, Sergio Leone. *Western* italiano desarrollado en un desierto inhóspito, en donde dos pistoleros han formado una sociedad. Uno es un hombre buscado por la justicia (el Feo) y su compañero (el Bueno). El Feo se encuentra atrapado y el Bueno lo ayuda a escapar. Pero el Feo resulta herido y antes de morir le dice al Bueno que hay dinero escondido, pero un

prisionero de guerra (el Malo) descubre este secreto y también quiere el dinero. Se da el enfrentamiento entre el Bueno y el Malo y finalmente el bien triunfa sobre el mal.

BUENOS MUCHACHOS (GOOD FELLAS) 1990, Martin Scorsese. Desde niño Henry Hill quiso ser un miembro de la familia de la mafia italiana. Ello le permitirá acceder a: dinero fácil, chicas y drogas. Scorsese trata de calcar fielmente su cadencia a lo largo de 25 años de vida, en un poco más de dos horas de película.

BUSCO MI DESTINO (EASY RIDER) 1969, Dennis Hopper. Film que se incluye dentro de las llamadas *road movies* (películas de carretera) que mostraba a la sociedad norteamericana a partir del trayecto de unos motociclistas que recorrían los EUA y en donde la droga es el complemento ideal de estos motoristas.

CABALLEROS LAS PREFIEREN RUBIAS, LOS (GENTLEMEN PREFER BLONDES) 1953, Howard Hawks. Las coristas Lorelei (Marilyn Monroe) y Dorothy (Jane Russell), van a Francia para que el rico Gus pida la mano de Lorelei, una serie de enredos dificultan a primera vista el matrimonio, que finalmente se consuma junto con el de Dorothy con Malone.

CALLES PELIGROSAS (MEAN STREETS) 1973, Martin Scorsese. El director tomó como guía el cine negro, por un lado y la ruptura formal que hace Godard de las estructuras por otro. Harvey Keitel, sólo tiene futuro al lado de su mafioso tío Giovanni, pero para conseguir la ayuda tiene que renunciar a su novia y a su amigo, quien es interpretado por Robert De Niro. Finalmente Harvey Keitel, su amigo y su tío Giovanni son acribillados por la familia del chico cuando intentan huir hacia nuevas metas.

CARACORTADA (SCARFACE) 1932, Howard Hawks. Años treinta, la obsesión de un hombre por ocupar un lugar importante dentro de la mafia del alcohol y la relación incestuosa con su hermana, son las dos vertientes principales del film.

CARTERO SIEMPRE LLAMA DOS VECES, EL (THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE) 1946, Tay Garnett. La película comienza con un *flashback* de Frank Chambers quien tiene un romance con Cora, pero ella es esposa de Nick, quien es asesinado. Después Cora muere por accidente y Frank resulta condenado a la pena capital.

CASABLANCA. 1942, Michael Curtiz. Como marco La Segunda Guerra Mundial y con la finalidad de condenar al enemigo: los nazis, Curtiz entretiene esta cinta con un romance entre Humphrey Bogart e Ingrid Bergman.

CASA DE LA CALLE 92, LA (HOUSE ON 92nd STREET) 1945, Henry Hathaway. Película en donde el espionaje es el principal protagonista, film que según su director aportó toda clase de innovaciones para ocultar las cámaras: una tapisa falsa con agujeros en cada extremo, para captar el acercamiento de un personaje, el recurso de las alcantarillas etc.

CASA DEL SOL NACIENTE, LA (HOUSE OF BAMBOO) 1955, Samuel Fuller. Un grupo de excombatientes integran una banda de gánsters, cuyo líder es homosexual. Película que cuenta con una ambientación oriental, ejecución paramilitar y atisbos de homosexualidad. La violencia que Fuller expresa, se desencadena principalmente contra los japoneses.

CASTA DE MALDITOS (THE KILLING) 1956, Stanley Kubrick. Es el film clásico en torno a un atraco, los personajes son: el que planea el golpe y siete personas más, dos de ellos quieren adelantarse y apropiarse del botín. La traición y la violencia conducen al fracaso de los planes de la banda y destruyen a esta después de que haya culminado la ejecución del golpe.

CHICA 6 (GIRL 6) 1996, Spike Lee. En esta película el director muestra la vida de una actriz de Nueva York. En un *casting*, ella reclama un trato más justo para las mujeres que trabajan en la industria del cine. Ya que no tiene trabajo y está desesperada por conseguir dinero, toma un empleo como operadora de una *sex-line*. Aquí al contrario de sus anteriores trabajos su jefe la trata muy bien, después ella empieza a soñar demasiado y su amigo Jimmy es quien la regresa a la realidad.

CINCO DEDOS MORTALES DE KUNG-FU, LOS (DEADLY KUNG - FU) 1976, Chang Chee y Chen Wah. Un experto en Kung - Fu, salva la dignidad del Barrio Chino, en San Francisco.

CÍRCULO ROJO, EL (LE CERCLE ROUGE) 1970, Jean-Pierre Melville. Tiene como punto de partida la situación de dos personajes en situaciones recíprocas. El mismo día en que Vogel es conducido a prisión, Corey detenido desde hace 5 años es puesto en libertad. Se fuga Vogel y esto provoca un despliegue asombroso de fuerzas policíacas a la caza del fugitivo. Ambos, Vogel y Corey, convergen en un punto. Corey con ayuda de un guardia de la prisión hace trato para un negocio, pero requieren los servicios de un ex-policía, finalmente todos acaban destruyéndose víctimas de las circunstancias.

CITY ON FIRE, 1989, Ringo Lam. Se cuenta la historia de un policía infiltrado en un grupo de atracadores que es herido en el transcurso de un golpe fallido.

CIUDAD DESNUDA, LA (THE NAKED CITY) 1948. Jules Dassin. Trama que sigue una investigación policial, desde el punto de vista del investigador Muldoon, a partir del asesinato de una joven. La película se centra en el pulso colectivo de la ciudad. Es una crónica urbana que exhibe las diferentes de clases sociales, desde una perspectiva de comentario social.

CIUDADANO KANE, EL (CITIZEN KANE) 1941. Orson Welles. Basada en la historia del magnate de la prensa, William Randolph Hearst, este film se articula a través de las narraciones de varios testigos que lo conocieron.

CONDE DE MONTECRISTO, EL (THE COUNT OF MONTE CRISTO) 1908, Francis Boggs. Edmond Dantes está encarcelado en un castillo, por haberle llevado un mensaje a Napoleón, durante el exilio de Elba. Después se rumora que él muere en prisión, por lo que su novia Mercedes es obligada a casarse con el rival de Dante, De Villefort. Veinte años después Dante escapa con la ayuda de Abbe Faria, quien le deja el tesoro de Monte Cristo, a partir de ese momento Dante se llama a sí mismo el Conde de Monte Cristo, y planea la venganza para las personas que lo traicionaron.

CONTACTO EN FRANCIA (FRENCH CONNECTION) 1971. William Friedkin. Doyle es un policía que espera una misión "especial" que lo saque de su rutina y eso sucede cuando le dan el caso de unos narcotraficantes franceses, misión que resuelve con violencia la mayor parte de la película.

COOLEY HIGH. Michael Schultz, 1975. Película acerca de los problemas de los adolescentes en la preparatoria, la película se sitúa en Chicago en 1964, donde los personajes son grupos de jóvenes negros de clase baja, y cuyos protagonistas son Predican, un estudiante inteligente y su amigo Cochised, un atleta quien está a punto de conseguir una beca, ambos nos muestran como viven su juventud en los barrios de Chicago y como ésta termina trágicamente.

CORIOLIS EFFECT, THE, 1994, Louis Venosta. Cortometraje, que trata el humor negro y situaciones bizarras.

CUATRO DIABLOS, LOS (DEN KUINDELIGE DAEMON) 1911, Romachkov. Pareja de cirqueros, trapevistas en particular. Ella celosa de él ya que le es infiel, le causa la muerte al no tomarle durante un salto.

CUATRO HABITACIONES (FOUR ROOMS) 1995, Allison Anders, Alexandre Rockwell. Robert Rodríguez, Quentin Tarantino. Cuatro historias que se desarrollan en un mismo hotel, pero cada historia en un cuarto diferente. En la primera historia un grupo de brujas resucitan a su diosa Diana. En la segunda Sigfried y su esposa juegan al rehen y la víctima. En la tercera unos niños descubren un cadáver de una prostituta debajo de su cama y

en la cuarta unos tipos actúan un episodio de "Alfred Hitchcock show". Las cuatro historias tienen un común denominador: el botones Ted.

DAWN OF THE DEAD, 1978, George A. Romero. Esta es la segunda parte de *La Noche de los Muertos Vivientes* (*Night of the Living Dead*). Los muertos vivientes regresan nuevamente a alimentarse de los vivos. Aquí se relata la historia de cuatro personas que escapan de esa noche de pesadilla e intentan comenzar una nueva vida.

DEL CREPÚSCULO AL AMANECER (FROM DUSK TILL DAWN) 1996, Robert Rodríguez. Los hermanos Grecco, ladrones de bancos, huyen a México a través de Texas, buscando la forma de cruzar la frontera tomen como rehenes a una familia. Cuando llegan a México pasan la noche en un bar donde todos son vampiros, pelean contra ellos, finalmente sólo queda vivo un hermano de los Grecco y la hija mayor de la familia que tomaron como rehén.

DESTINY TURNS ON THE RADIO, 1995, Jack Baran. Johnny Destiny, llega rápidamente a Las Vegas en su camioneta, y sólo se detiene a recoger a un extraño en el desierto. Pero las cosas no son tan simples como parecen, cualquier cosa puede pasar, especialmente, si Johnny se encuentra con extrañas descargas eléctricas que cambian su vida. La interrogante queda en el aire, puede cambiar su vida o seguir con su mismo destino.

DEUXIME SOUFFLE, LE 1965, Jean-Pierre Melville. Gustave Manda, mejor conocido como Gu, es un gángster que ha escapado varias veces de la cárcel. Se va a París para reunirse con unos amigos y dar un golpe, así sucede, pero se suscita una matanza. Antes de irse a Francia, Gu necesita un trabajo para conseguir algo de dinero, todo va bien hasta que el inspector Blot lo empieza a seguir. Finalmente Gu se atiene a las consecuencias del tiroteo efectuado en París.

DELIRIO DE PASIONES (SHOCK CORRIDOR) 1963, Samuel Fuller. Película en donde el protagonista sucumbía tras alcanzar su objetivo: aquí un periodista deseoso de ganar el Pulitzer ingresa a un manicomio para descubrir a un asesino y finalmente el periodista enloquece.

DILIGENCIA, LA (STAGECOACH) 1939, John Ford. Una familia de campesinos es expulsada de sus tierras por los banqueros, y sale en un vehículo en busca de su destino. El lugar único es la diligencia en la que se encuentran: la familia, el jugador, el agente, el viajero, el médico alcohólico, la prostituta, el postillón, el banquero sin escrúpulos y la mujer joven. En la película se ven los paisajes de Nuevo México, que dominan las cabalgatas polvorientas del vehículo y los indios.

DOCE AL PATÍBULO (THE DIRTY DOZEN) 1963. Robert Aldrich. Película situada en el subgénero de las películas de penitenciaria, donde unos condenados a la cadena perpetua son elegidos por Lee Marvin para una misión de guerra, y quien mejor que unos reclusos para cumplir este tipo de encomienda.

DORADO, EL, 1967. Howard Hawks. Jason, el villano, ha contratado a Cole para expulsar de sus tierras al granjero MacDonald. Cole va a ver al granjero pero en el camino Luke hijo de MacDonald dispara sobre él. Luke se suicida al ser herido en respuesta de un tiro de Cole. Cole lleva a Luke a la granja, pero la hermana de Luke hiere a Cole en la columna vertebral. Cole sigue su camino y en otro pueblo se entera que Harrah, *sheriff* de El Dorado, se ha dado al alcohol y que Jason ha contratado a otro pistolero. Cole vuelve a El Dorado y ayuda a Harrah a vencer a los villanos. Cole se queda en El Dorado con su enamorada Maudie, propietaria de un *saloon*.

DUELO DE LA ALTA SIERRA (HIGH SIERRA) 1941, Raoul Walsh. Roy Earle se libera primero de la prisión, y seguidamente de la esclavitud que pretenden imponerle quienes le han conseguido el indulto. Roy acepta dirigir un atraco que se le ha preparado y es su objetivo tras ocho años de reclusión, pero una serie de sucesos hace que esto no salga tan bien como fue planeado. y Roy tiene que huir hacia las montañas y ahí es donde muere.

EDDIE PRESLEY. 1993, Jeff Burr. EP, es la historia de un imitador de Elvis Presley, quien tiene la firme idea de que el espíritu del Rey del Rock está vivo. El apuesta todo en una noche cuando presenta su show, pero lo pierde todo, su trabajo, su novia, dinero, su oportunidad, pero no su orgullo.

ENFANTS TERRIBLES, LES, 1949, Jean-Pierre Melville. Elisabeth es sobreprotectora con su hermano menor Paul, ambos viven juntos y son inseparables. Un día, Elisabeth trae a casa a una amiga, Agathe, para vivir con ellos. Agathe y Paul se atraen, pero Elisabeth se siente celosa hacia Agathe.

ERASE UNA VEZ EN AMÉRICA (ONCE UPON A TIME IN AMERICA) 1984, Sergio Leone. En esta película se invirtieron trece años, en un recorrido de 50 años salpicados de *flashbacks* se aborda la trayectoria de David Noodles Aaronson, el film comienza con su niñez en Nueva York. Pandillas y persecuciones forjan un pacto con Maximilian Bercovitz, esta amistad da frutos económicos durante la Ley Seca. Todo ello conforma la nebulosa de los recuerdos de una época despilfarradora que Noodles recordará, cuando regrese al barrio años después.

ÉRASE UNA VEZ EN EL OESTE (C' ERA UNA VOLTA IL WEST) 1965, Sergio Leone. Cuando Brett Mc Bain prepara una bienvenida para su esposa, sus tres hijos son asesinados a tiros. Frank el más duro de los villanos trabaja en la cosnyrucción del ferrocarril que pasará por la tierra que Mc Bain va a heredar, al final se dará una confrontación entre Frank y Mc Bain. Algo importante sobre esta película es que Sergio Leone muestra como cronometra esta película, es decir, sin ninguna prisa muestra las escenas y los hechos a su debido tiempo.

ESCUADRÓN DE LA MUERTE, EL (THE DAWN PATROL) 1930, Howard Hawks. Película de aviación donde las constantes muertes a causa de misiones peligrosas y aviones defectuosos, dan lugar a venganzas y más muertes en pleno vuelo.

ESTAFA, LA (JACKIE BROWN) 1997, Quentin Tarantino. Jackie Brown es una azafata que pretende engañar a su jefe Ordell Robbi. quien es un traficante de armas, el engaño lo consigue con la ayuda del prestamista Max Cherry. La estafa consiste en quedarse con una buena cantidad de dólares y deshacerse de Robbie, finalmente lo consigue.

ESTRANGULADOR DE BOSTON, EL (THE BOSTON STRANGLER) 1968. Richard Fleischer. Donde se narra la historia de un maniaco sexual esquizofrénico. El director utiliza la pantalla dividida, que permite la visión simultánea de diversas acciones.

EXPRESO DE MEDIANOCHE (MIDNIGHT EXPRESS) 1978, Alan Parker. Película xenófoba en contra de los turcos, en donde un norteamericano es maltratado por aquel país de forma brutal, cuyo único delito consiste en querer sacar dos kilos de hashís (marihuana) de aquel país.

EXTRAÑOS EN UN TREN (STRANGERS ON A TRAIN) 1951, Alfred Hitchcock. Guy Haines quiere divorciarse de Miriam, para casarse con Anne, pero su esposa no accede a ello. Bruno Anthony, quiere deshacerse de su padre para vivir más cómodamente con su madre, Bruno le propone a Guy un doble crimen: cada uno matará al ser cuya existencia perjudica al otro, así lo realizan pero el punto de encuentro es un tren, al final el enloquecido Bruno es víctima del cuerdo Guy.

FARMER'S WIFE, THE, 1928, Alfred Hitchcock. Aquí hay un melodrama superficial, pero entre líneas, se presenta el gusto del director por la pantomima satírica.

FIEBRE DE SÁBADO POR LA NOCHE (SATURDAY NIGHT FEVER) 1977, John Badham. Tony se prepara para el gran concurso de baile que se celebra cada año en una discoteca, pero la que siempre es su compañera de baile ahora es sustituida por Stephany. Tony empieza a hacerse

preguntas acerca de cómo ve la vida y lo angosto de su perspectiva. En la mayor parte de la película vemos a Tony (John Travolta) bailar al ritmo de los Bee Gees.

FRANKENSTEIN, 1931, James Whale. El Dr. Henry Frankenstein obsesionado por la vida después de la muerte, construye un ser inerte con partes de cuerpo de diferentes personas y logra darle vida a través de cargas eléctricas. La criatura se vuelve un monstruo cuando el Dr. Frankenstein lo rechaza.

FUGA, LA (TRUE ROMANCE) 1993, Tony Scott. Clarence conoce a Alabama, el día del cumpleaños de Clarence, se enamoran y al día siguiente se casan. Clarence descubre que Alabama es una prostituta y mata al padrote de Alabama, al hacerlo se lleva un portafolio lleno de cocaína sin saber su contenido, por lo que los persigue la policía y la mafia, al final en una serie de golpes y tiroteos cada cual consigue lo que quiere.

FULL TILT BOOGIE, 1997, Sarah Kelly. Documental acerca de la película *Del Crepúsculo al Amanecer (From Dusk Till Dawn)* y la gente que participó en ella, hay entrevistas con Quentin Tarantino, George Clooney y Harvey Keitel, entre otros.

FURIA (FURY) 1936, Fritz Lang. Trata de un inocente al que lincha un pueblo entero y el cual, tras sobrevivir secretamente, organiza su venganza con apoyo en la acción judicial. En esta película los contenidos densos y múltiples, se alzan hacia la significación culminante del cine negro; el individuo está esclavizado por la existencia de una administración de justicia que se halla sujeta a toda clase de irracionalidades. Film en donde se refleja la escasa fe de Lang en la administración de justicia.

FUROR DEL DRAGÓN, EL (MENG LONG GUOJIANG) (FURY OF THE DRAGON) 1972, Bruce Lee. Tang Lung (Bruce Lee) llega a Roma para ayudar a sus sobrinos en un restaurant, ellos comienzan a vender esta propiedad, ya que el dueño, un maestro norteamericano en artes marciales, Colt (Chuck Norris), no quiere pagarles lo justo. Ambos Tang y Colt acuerdan un enfrentamiento en el Coliseo, para arreglar los salarios de esta manera.

GOD SAID, HA!, 1997, Julia Sweeney, Julia Sweeney. Expone un monólogo donde cuenta que se caba de divorciar y finalmente puede vivir en la casa de sus sueños en Los Angeles y sorpresivamente Dios dice ¡Ha!, su hermano cae enfermo de cáncer, y la vida de Julia empieza a tomar otro sentido.

GRAN ASALTO AL TREN, EL (GREAT TRAIN ROBBERY) 1903, Edwin Stratton Porter. Considerado el primer film acerca del viejo oeste (*far-west*) o *westerns*, donde siguiendo la tradición de Buffalo Bill, indios y forajidos cobran rescate a los viajeros o diligencias.

GRAN FUGA, LA (THE GREAT ESCAPE) 1963, John Sturges. Basada en una historia real, un grupo de prisioneros de guerra norteamericanos (de la Segunda Guerra Mundial) son encarcelados en un campamento nazi de alta seguridad, la primera parte de la película es una comedia de cómo los prisioneros burlan a los carceleros para excavar el túnel de escape, la segunda parte trata de los intentos por parte de la Gestapo, por recapturar a los más de 70 prisioneros que lograron fugarse.

GUNSMOKE , 1955, Saymour Burns y Robert Buttler. Matt Dillon es el *sheriff* en Dodge City, un pueblo en el salvaje oeste donde nadie respeta la ley. Y es él quien deberá encargarse de los bandidos, los fraudes, las peleas, etc.

HALCÓN MALTÉS, EL (THE MALTESE FALCON) 1941, John Huston. Spade. Dundy y Polhaus se pelean por Brigid. Un grupo de delincuentes busca el "halcón maltés" estatuilla considerada de altísimo valor.

HARRY EL SUCIO (DIRTY HARRY) 1971, Donald Siegel. Harry es un policía que se topa con la intransigencia de la burocracia para aprehender a un delincuente, que finalmente enfrenta a él por su propia mano.

HELL'S ANGELS 1930. Howard Hughes. Los hermanos, Roy y Monte Rutledge, que estudian en Oxford se enlistan en el ejército y son enviados a la Primera Guerra Mundial. Roy ama a Helen, pero ella tiene una relación con Monte. Ambos se ofrecen para la misión de bombardear a Alemania y antes de que ambos se vayan a la Guerra, encuentran a Helen en brazos de otro hombre. La misión de guerra al principio es un éxito, pero después el enemigo (Alemania) empieza a cobrar fuerza y la vida de los hermanos Rutledge está en peligro. Película que tiene como marco la Primera Guerra Mundial.

INTOLERANCIA (INTOLERANCE) 1916, David Wark Griffith. Compuesta de cuatro partes: *La caída de Babilonia*, *Vida y pasión de Cristo*, *La matanza de San Bartolomé* y *La madre y la ley*. No hay enlace entre los cuatro episodios, sino es el tema *Love's Struggle Through the Ages* y Lillian Geish moviendo una cuna.

INTRUSO, EL (INTRUDER), 1998, Scott Spiegel. El exnovio de una muchacha se encuentra con ella en el supermercado, ellos riñen. Después, se encuentran atrapados en el supermercado, cuando los empleados

empiezan a hacer un inventario y empiezan a morir extrañamente, por lo que los sobrevivientes y la pareja tienen que luchar por salir de allí.

IVAN EL TERRIBLE I (IVAN GROZNYJ I), 1941-1946, Serguei Mijáilovitch Eisenstein. En 1547, Ivan IV (1530 - 1584), archiduque de Moscú, se corona él mismo Zar de Rusia y planea una estrategia para recuperar el territorio que perdió su país. Al mismo tiempo se casa con Anastasia. En la guerra contra los Tártaros en Kazan, Ivan cae enfermo y todos quieren que se muera. Cuando se recupera de la enfermedad destierra a Alexandrov de Rusia, pero los moscovitas quieren que regrese. El jefe de los rebeldes quiere la mano de Anastasia, pero Ivan juega diestramente y consigue que estas personas consoliden su poder.

JURÍA HUMANA, LA (THE CHASE), 1966, Arthur Penn. Todos piensan que el alguacil Calder es el títere de Val Rogers, el hombre rico del pueblo. Bubba Reeves, escapa de prisión, y el hijo de Rogers quiere que regrese a prisión, ya que tiene un amorío con la esposa de Reeves. El objetivo de Calder es tener a Reeves ileso, y tendrá, por una parte que enfrentar al poderoso Rogers y por otra al pueblo que le exige justicia.

LEY DE LA CALLE, LA (RUMBLE FISH) 1983, Francis Ford Coppola. En las calles existen grupos de pandilleros que se enfrentan unos a otros todas las noches, sólo por el "honor" que esto significa. Uno de ellos es el jefe de una de las pandillas (el chico de la moto), pero su hermano el menos experto, termina siempre mal herido a causa de estos encuentros, él quiere seguir los pasos de su hermano mayor, pero nunca lo consigue.

LEY DEL HAMPA, LA (UNDERWORLD) 1927 Josef Von Sternberg. Película en donde por primera vez aparece un tipo nuevo: el gángster que había hecho prosperar el contrabando del alcohol.

JOHN BUNCHALTER KREMKE 1930, Marie Harder. Película en torno al movimiento obrero alemán.

MALDITO, EL²⁴² (M) 1932, Fritz Lang. Primer film hablado de Lang, que se inspira en los crímenes de "El vampiro de Düsseldorf". Presenta el asesinato como una psicosis sexual e individual. El asesino era condenado por el hampa a la que deshonraba, pero aquel solitario acosado parecía más una víctima que un verdugo.

MAREA ROJA (CRIMSON TIDE) 1995, Tony Scott. El Capitán Frank Ramsey y el Primer Oficial Ron Hunter, se ven atrapados en medio de una crisis mundial. A bordo de un submarino se dirigen a Rusia ante la

²⁴² La traducción de *El Maldito* la hace Sadoul en *Historia del Cine Mundial*, p. 770, pero Hugo Lara en *La silla del director, Fritz Lang, Cinemas*, No. 37, la traduce como *El vampiro de Düsseldorf*.

amenaza de una Tercera Guerra Mundial. Al recibir la orden no confirmada de lanzar los misiles del submarino, los dos oficiales se enfrentan en una divergencia de opiniones sobre la validez de la orden. Ante la amenaza de un holocausto se suma un motín a bordo, que enfrenta todos contra todos, mientras se decide la suerte del mundo.

MARIACHI, EL 1993, Robert Rodríguez. Un chicano en busca de fortuna es confundido con un narcotraficante y en la confusión matan a la novia de el mariachi, quien después se vengará del asesino de su novia.

MATRIMONIO EN AUTO. 1903, Alfred Collins. Fuga de una joven pareja a la que persigue un anciano. Después se muestra con la ayuda del *travelling* y el *contracampo*²⁴³ alternativamente los dos autos que se persiguen. En la secuencia del casamiento se ve la mano que pone en un dedo el anillo nupcial.

MEDIADOR, EL (THE NEGOTIATOR) 1998, Gary Gray. El mediador de rehenes Danny Roman, es inculcado por malversación y asesinato. Roman se vuelve secuestrador de rehenes para descubrir a los culpables. Su oponente es el mediador Chris Sabian, en carrera contrareloj los dos emprenden una mortal batalla de astucia.

MÁXIMA VELOCIDAD (SPEED) 1994, Jan De Bont. Jack Traven, policía especializado, un año atrás había frustrado un atentado de Howard Payne, asesino psicópata. Ahora Jack Traven se ha ganado un encargo de por vida. Para vengarse Payne, hace otro atentado y coloca un explosivo en un autobús lleno de pasajeros, que estallará cuando el vehículo circule a menos de 80 km/hr.

MUERTE AL AMANECER (GUN CRAZY). Joseph H. Lewis. 1950. La relación entre Annie Laurie Starr y Bart Tare, está marcada por el amor loco y el fatalismo, ambos practican el atraco a mano armada pero quien mata a los adversarios es ella y no él. Se van a una montaña fugándose de la justicia y ahí es donde mueren.

MUERTE EN UN BESO, LA (IN A LONELY PLACE), 1950, Nicholas Ray. Dixon Steele. Es víctima del hostigamiento y se despliega hasta su mundo íntimo; la presión policial provoca que Dixon se coloque al borde del crimen, con respecto a su amada Laurel y esto sella definitivamente la separación de la pareja. Este film subraya la ruina individual a causa de la incompetencia y de las carencias éticas de la política.

²⁴³ *Travelling*: movimiento de la cámara en el que ésta se desplaza perpendicularmente al ojo óptico. Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, p. 130. *Contracampo* vista tomada desde un punto de vista casi opuesto al del campo de la vista anterior. Sadoul Geroge, *Historia del cine mundial*, p. 39.

MUJER PASIONAL (JOHNNY GUITAR). 1954, Nicholas Ray. *Western* que se considera la película más personal de este director. Donde los celos de Joan Crawford son el motivo criminal de Mercedes McCambridge. Viena (Mercedes McCambridge) construye un *saloon* (taberna) fuera del pueblo, ella piensa construir su propio pueblo una vez que el ferrocarril pase por ahí. Hay un crimen en el pueblo y Emma Small (Joan Crawford) va al *saloon* de Viena para matar a los amigos de ella ya que piensa son los culpables del crimen, pero un amigo de Viena, Johny Guitar, la ayuda a pelear en contra de los hombres de Emma.

NACIMIENTO DE UNA NACIÓN, EL (THE BIRTH OF A NATION). 1915, David Wark Griffith. La historia se desarrolla en la época de la guerra de Secesión, basada en la famosa organización racista del Ku-Kux-Klan. La película incluye un pasaje de la batalla de Petersburgo.

NARANJA MECÁNICA (A CLOCKWORK ORANGE) 1971, Stanley Kubrick. Alex es un chico que asalta y viola con su pandilla. La reacción del poder es someter a los jóvenes violentos a una terapia de aversión, en la que, mediante alteraciones cerebrales, se provoca en ellos un estado de languidez que impide sus reacciones airadas. Se presenta el clima de la violencia juvenil en una sociedad futurista.

NOCHE DEL DÍA SIGUIENTE, LA (THE NIGHT OF THE FOLLOWING DAY) 1968, Hubert Cornifield. Motociclistas brutales y despiadados, cuya única preocupación parece ser tomar la mayor cantidad de *ácido* posible y violar a cuanta jovencita se cruce en su camino. Una de esas jovencitas es una millonaria heredera a quien raptan, y piden de rescate una casa en la playa. Tratan de rescatar a la joven, pero las consecuencias son brutalmente violentas.

NOCHE DE LOS MUERTOS VIVIENTES, LA (NIGHT OF THE LIVING DEAD) 1968, George A. Romero. Un satélite cae a la tierra, y la radiación que produce el impacto, hace que un difunto salga de su tumba y busque comida. Así como el primero, varios muertos salen de sus tumbas, mientras otras personas vivas se refugian en una granja para pasar la noche. Así empieza un enfrentamiento entre zombies y personas, quienes tienen que disparar justo en la cabeza de los zombies para que mucran en definitiva.

NOVATO, EL (THE ROOKIE) 1991, Clint Eastwood. El mismo director interpreta a un policía veterano, quien tiene que enseñar y trabajar con un policía novato (Charlie Seen), ya que a ambos se les ha encomendado atrapar a un criminal alemán (Raul Julia) quien es un ladrón de automóviles.

PACTO DE SANGRE (DOUBLE INDEMNITY) Billy Wilder, 1944. El agente de seguros Walter Neff dicta una confesión al investigador Barton Keyes en torno al asesinato de Mr. Dietrichson por causa de la esposa de éste, la mayor parte de la película se basa en el *flashback* de esta confesión.

PADRINO, EL (THE GODFATHER) 1972, Francis Ford Coppola. Don Vito Corleone, es protagonista de esta película en donde se cuenta su desarrollo como jefe de una familia dedicada al contrabando del alcohol. Cuando la familia Tattaglia - dedicada al narcotráfico - invita a Don Corleone a participar en este negocio y él no acepta, se desatan una serie de enfrentamientos que dan como resultado un atentado en contra de Don Corleone, al cual sobrevive, y la muerte de Sonny, su hijo mayor. El filme finaliza cuando Don Corleone sufre de un paro cardíaco y deja a Michael, su hijo menor, como sucesor de su imperio criminal. La película utiliza los valores familiares para tergiversar otros y hacernos creer que una dosis de paternalismo totalitario, absoluto y sagrado, pueden ser la vía para cierto orden justificado desde sí mismo.

PADRINO III, EL (THE GODFATHER III) 1990, Francis Ford Coppola. Última parte de la trilogía de El Padrino, aquí Don Michael Corleone empieza a envejecer y busca legitimar los intereses de su familia a través de una alianza financiera con el Vaticano y así alejarse del mundo del hampa. Al mismo tiempo debe enfrentarse con otro gángster que busca perturbar el orden mafioso existente y es ese mismo gángster quien sostiene una relación amorosa con Connie Corleone. En las tres películas se habla, en palabras de Coppola, de poder, sucesión, venganza, redención y amor.

PAISÁ, 1946, Roberto Rossellini. Seis novelas cortas, fruto de una encuesta hecha por el director y Federico Fellini. Partidarios, frailes, mujeres del pueblo, etc. fueron sorprendidos en los conventos, los cuarteles o la calle, para reconstruir delante de la cámara un episodio vivido por ellos en otro tiempo.

PANDILLA SALVAJE, LA (THE WILD BUNCH) 1969, Sam Peckinpah. La trama se desarrolla con un grupo de bandidos que se encuentran en la frontera de México y EUA, ellos planean un robo al tren del ejército norteamericano. Filme considerado ultraviolento, el director muestra un imposible oeste heroico desplazado por el progreso.

PÁNICO EN LA CALLE (PANIC IN THE STREETS) 1950, Elia Kazan. Por todo Nueva Orleans los policías persiguen a los bandidos. Esta película está tan estilizada que todo hombre de color fue eliminado de ella.

PAST MIDNIGHT, 1992, John Woo. Un preso aspira reintegrarse a la sociedad, con la ayuda de una asistente social, el problema es que alguien atemoriza a ella, para impedir que el protagonista quede libre.

PERROS DE PAJA (STRAW DOGS) 1971, Sam Peckinpah. Un forastero maestro de matemáticas (Dustin Hoffman) y su esposa (Susan Georges) llegan a un pueblo pero no son bienvenidos. La sangre en la mano del maestro le repugna y se limpia frenéticamente, mientras en su casa, su esposa es violada brutalmente. Peckinpah monta ambas escenas en paralelo. La película culmina cuando el maestro mata uno a uno a los hombres que le hostigaban, mismos que violaron a su mujer.

PERROS DE RESERVA (RESERVOIR DOGS) 1992, Quentin Tarantino. Joe Cabot especialista en el robo de joyas, organiza un golpe con su hijo Eddie, y reúne un grupo de maleantes para asaltar una joyería. El día del asalto la policía los espera en la calle. Los asaltantes no salen limpios: uno está muerto, otro desaparecido y un tercero herido. Mientras esperan a Joe Cabot en un almacén, reconstruyen los hechos y llegan a la conclusión de que alguien los ha traicionado y que es un policia que está infiltrado entre ellos. Las sospechas desencadenan un choque violento entre ellos y termina en una brutal confrontación.

PER UN PUGNO DI DOLLARI 1964, Sergio Leone. Un hombre anónimo se juega la vida entre dos pueblos que están peleados de por vida, el Baxters y el Rojo, y en lugar de huir, el hace un plan para hacerse rico en ambos pueblos.

PESADILLA EN LA CALLE DEL INFIERNO (A NIGHTMARE ON ELM STREET) 1984, Wes Craven. Freddy desemboca en los sueños de Nancy, y en estos sueños resultan muertos sus amigos: Tina, arrojada contra un muro y después cortada; Rodney, colgado por un trapo en la prisión; Glen, aspirado en su cama, en un remolino con forma de géyser. Después de esto, Nancy pelea contra Freddy y piensa que lo ha eliminado, pero al final Freddy se lleva a la madre de Nancy quien sólo estaba muerta en sueños.

PIERROT EL LOCO (PIERROT LE FOU) 1968, Jean-Luc Godard. Filme en donde un lirismo romántico y surrealista dirige una danza de muerte y de amor. Aquí es la aventura que ante la concentración elitista del poder y al gris de lo cotidiano, elige la fuga constante, la violencia irracional, como forma degradada de la libertad.

PISTOLERO (DESPERADO) 1995, Robert Rodríguez. En esta segunda parte El mariachi regresa a vengar la muerte de su amante, cuyo asesino es Bucho. En esta búsqueda se encuentra con Carolina (Salma Hayek) y se relaciona con ella sentimentalmente, pero ella trabaja para el vendedor y distribuidor de drogas local (Bucho). Finalmente se llega a la confrontación

cara, entre El mariachi y Bucho. A lo largo de toda la película hay un despliegue de asesinatos que exageran la búsqueda por la venganza.

PISTOLEROS AL ATARDECER (RIDE THE HIGH COUNTRY) 1962. Sam Peckinpah. Esta película es vista en retrospectiva como algo nuevo en anti *westerns* cuyos personajes expresan sus aficciones y tribulaciones durante el film.

PRESIDIO, EL (THE BIG HOUSE) 1930, George Hill. Película acerca de la penitenciaría y sus delincuentes. Es la historia de una rebelión de presidiarios y fue la que originó un amplio cultivo en este subgénero filmico.

PRINCESITA, LA (THE LITTLE PRINCESS) 1995, Alfonso Cuarón. Sara Crew, crece en la India, pero a su padre lo llaman del servicio militar y Sara es enviada a un internado a Nueva York. Sara es un problema para la estricta mentalidad de la maestra Minchin, sin embargo nada doblega la voluntad de Sara, cuya fuerza proviene de la certeza de saber que para su padre siempre será la princesita.

PSICOSIS (PSYCHO) 1960, Alfred Hitchcock. Una empleada roba a su jefe 40 mil dólares, y después desaparece, se refugia en un hotel que es atendido por Norman Bates quien sufre de un desorden mental que le hace creer que su madre aun vive, a causa de esta enfermedad psicológica comete una serie de asesinatos y finalmente es aprehendido.

PUEBLO RUGE, EL (CROWD ROARS, THE) 1932, Howard Hawks. Joe llega a su pueblo natal para participar en una carrera de autos. Joe provoca la muerte de Spud, para que no participe en la carrera. Eddie, hermano menor de Joe, gana la carrera. Joe desmoralizado se dedica al vagabundaje y al alcohol. Después en la carrera de Indianápolis, Joe se convierte en copiloto de Eddie y ambos ganan la carrera.

PUERTAS ROJAS, LAS (CHINA GATE). 1957, Samuel Fuller, película en donde existe una oposición cinematográfica entre la izquierda y la derecha políticamente hablando, aquí Fuller expresa todas sus ideas políticas y sus pocos personajes llevan a costas las cargas ideológicas de la Guerra Fría y de las relaciones de EUA con Asia.

PUNTO DE IMPACTO (THE KILLING ZOE) 1994, Roger Avary. Zed un norteamericano especialista en cajas fuertes, llega a París reclamado por un amigo de la infancia, éste amigo y otros jóvenes planean efectuar un atraco en el único banco que permanecerá abierto el 14 de julio, día de la fiesta nacional francesa. Los planes fracasan y el crimen se desmorona.

REBELDE SIN CAUSA (REBEL WITHOUT A CAUSE) 1955. Nicholas Ray. En ésta película capta el malestar de la juventud de una época determinada (los 50), como un malestar existencial, cuyo protagonista James Dean refleja este sentir. Los personajes de esta película sufren todos los males psíquicos de los cincuenta.

REFUGIO, EL (RANCHO NOTORIUS) 1951, Fritz Lang. *Western* basado en la historia de Silvia Richards "Gunsight Whitman", donde Vern Haskell, un ranchero, busca venganza, ya que la persona que él amaba resulta muerta en un robo donde participaba el novio de ella. Su venganza lo lleva a Altar que es el rancho de Keane (el novio que participó en el robo) quien preparó el rancho para esconder a los delincuentes y es aquí donde Haskell y Keane se enfrentan.

RESPLANDOR, EL (THE SHINING) 1980, Stanley Kubrick. Jack Torrance y su familia son los encargados de cuidar un hotel en las montañas durante el invierno. Jack se propone escribir su obra maestra, pero acaba trastornado por los fantasmas del lugar.

REY LEAR, EL (KING LEAR) 1987, Jean-Luc Godard. La mayoría de los trabajos en Chernobyl, están perdidos y los que quedan dependen de personas como William Shakespeare Junior, quien es el quinto restaurador de las obras de arte (literatura) que el ser humano destruyó. Él encuentra una forma extraña de recordar las líneas de la obra de Shakespeare: a su jefe y a la hija de su jefe (Cordelia) los empieza a tratar como chusma. Después un extraño profesor llamado Jean-Luc Godard, repentinamente empieza a sacar fotocopias de su mano. Después lo siguen cuatro duendes que molestan a Cordelia. Aparece también un señor cuya novia, Valerie, no siempre está visible. Después la película se manda a Nueva York para que el Sr. Alien la edite.

RÍO BRAVO 1959, Howard Hawks. Chance *sheriff* del pueblo arresta al asesino Joe Burdette. Un amigo de Chance es asesinado por órdenes de Nathan que pretende liberar a su hermano Joe. Nathan se apodera de Dude, amigo de Chance, y ofrece su cambio por Joe. Cuando va a producirse la doble liberación, Chance logra vencer a los villanos.

RÍO ROJO (RED RIVER) 1948, Howard Hawks. En ruta hacia el oeste dos caravanas, al seguir distintas rutas separan a Dunson y a su novia Fen. Dunson y su conductor son atacados por unos indios que han exterminado la otra caravana. Ambos recogen al niño Matthew superviviente de la matanza, al cabo de los años Dunson es dueño de muchas cabezas de ganado y cría a Matthew como su hijo. Los modos despóticos de Dunson sublevan a los vaqueros, quienes encabezados por Matthew, dejan a Dunson desarmado y solo. Más adelante los vaqueros defienden de los indios a una caravana en la que viaja Tess de quien se

enamora Matthew, Dunson los alcanza y se inicia entre ellos una pelea a puñetazos, cuyo fin trágico impide Tess pistola en mano. Dunson y Matthew se reconcilian.

ROCA, LA (THE ROCK) 1996, Michael Bay. Millones de vidas penden de un hilo cuando un militar desquiciado, toma el control de la Isla de Alcatraz, y amenaza con lanzar misiles sobre San Francisco. Un experto en armas químicas y un experto prisionero (el único que ha logrado escapar de la prisión) son quienes deberán entrar a desarmar los misiles.

ROMA CIUDAD ABIERTA (ROMA CITTÁ APERTA) 1945, Roberto Rossellini. Roma 1944, Giorgio Manfredi, uno de los líderes de la Resistencia italiana, es rastreado por los nazis. Él va con Pina, la novia de su amigo su amigo Francesco, a quien le pide ayuda. Pina le pide a un sacerdote, Don Pietro Pellegrini, que ayude a Giorgio a salir del pueblo lo más pronto posible.

ROSA DEL HAMPA, LA (PARTY GIRL) 1958, Nicholas Ray. El abogado Thomas Farrell, ocupado en la defensa de gánsters y Vicky una bailarina, son dos amantes desesperados envueltos en un ambiente opresivo narrado con la brillantez del espectáculo.

SABOTAJE (SABOTAGE) 1937, Alfred Hitchcock. El Sr. Verloc es parte de una banda de saboteadores londinenses pero que operan fuera de Londres. Verloc es dueño de un cine junto con su esposa Sylvy y su hermano Stevie, a quien utiliza para respaldarse, pero ellos no saben nada acerca del otro negocio de Verloc. Pero un detective escocés led empieza a investigarlo. El jefe de la banda asigna a Verloc a poner una bomba de tiempo en el metro, pero manda a Stevie quien no sabe el contenido del paquete.

SAMURAI, EL (LE SAMOURAI) 1967, Jean-Pierre Melville. Hitman Jeff Costello es un asesino perfeccionista que siempre cuida cada detalle en sus planes y la policía nunca logra atararlo. Sin embargo, una noche, después de matar al dueño de un club nocturno, el pianista del club lo logra ver. La policía llama a una mujer para identificar al asesino, pero no logra hacerlo. Jeff no contento con esto, manda a matar al pianista, para que no logren atraparlo.

SANGRE EN EL RÍO U HORIZONTES SALVAJES (THE BIG SKY) 1952, Howard Hawks. En 1930 Jim y Boone, deciden buscar al tío de Boone, el cual se encuentra en la cárcel de San Luis Missouri, a partir de ahí los tres se embarcan en una expedición por el río, en donde se dan una serie de enfrentamientos entre competidores deshonestos y comerciantes, pero finalmente Boone, Jim y su tío salen a salvo.

SANTANA ¿AMERICANO YO? (SANTANA AMERICAN ME?) 1992. Edward James Olmos. Esta película, se refiere a la mafia chicana de los años treinta, en Los Angeles, California. Un adolescente llamado Santana y sus amigos, Mundo y J.D. forman su propia banda, pero pronto son arrestados. Santana sale de prisión pero se vuelve a meter en problemas y nuevamente entra ahí, donde pasa dieciocho años. Una vez en la cárcel se vuelve el líder de una banda poderosa que tiene influencia dentro y fuera de la prisión. Cuando finalmente sale de ésta él trata de darle sentido a la violencia que ha tenido a lo largo de toda su vida.

SENTENCIADO A MUERTE (LITTLE CAESAR) 1930. Mervyn Le Roy. Descripción acerca del ascenso y caída del gangster Cesare Lurico Bandello. paralela a esta historia se narra la obsesión del protagonista por recuperar a su antiguo camarada Joe Massara, quien prefiere dedicarse al baile.

SIN ALIENTO (A BOUT DE SOUFFLE) 1959, Jean Luc Godard. La historia trata del héroe que lo entrega todo por un sueño, por la mujer que alimentó ese sueño, por la ciudad en la que nació ese sueño. Godard hace una declaración de principios que ataca al poder, a la economía, al modo de vida, a la guerra, a occidente, al machismo, al feminismo, al sistema, a la razón y al positivismo imperante en las universidades. El último suspiro de ese héroe lo utiliza para dictar una sentencia sin réplica: la vida, dicho de manera ligera, la vida no vale nada... y si nada vale, ¡juégatela!

SLEEP WITH ME, 1995, Rory Kelly. Seis escritores colaboraron en esta comedia romántica, que describen una relación turbulenta e inestable entre Joseph, Sarah y el mejor amigo de Joseph, (Frank) quien está enamorado de Sarah. Finalmente Frank permite que Joseph se case con Sarah. Quentin Tarantino participa mínimamente en la película como el personaje de Sid, quien es el alma de la fiesta, en la boda de Sarah y Joseph.

SOBORNADOS, LOS (THE BIG HEAT) 1953. Fritz Lang. Basada en hechos reales, el sargento Tom Duncan se suicida, su esposa indiferente ante el hecho oculta a la policía la declaración que aquel había suscrito antes de dispararse. Una amiga del suicida habla con otro teniente, Bannion y seguidamente se encuentran el cadáver con muestras de recientes torturas. El teniente Wilkes, superior de Bannion ordena a este suspender toda investigación. Las conjeturas de Bannion, lo conducen hasta Miki Lagana, quien tiene poder sobre los políticos. La esposa de Bannion es asesinada y la corrupción policial se desencadena, a través de varios sucesos, la organización criminal se desmorona.

SOGA, LA (ROPE) 1948, Alfred Hitchcock. Dos estudiantes de filosofía asesinan a su amigo, por el gusto de realizar un "acto gratuito", pero el cadáver queda oculto en medio de una fiesta. Es la ausencia de uno de los

estudiantes lo que pesa en la cinta, se habla de él, se pregunta por él pero no lo volvemos a ver en ningún momento. La cinta no castiga a los culpables simplemente los descubre.

SOMEBODY TO LOVE, 1994, Alexandre Rockwell. Mercedes es una bailarina que quiere ser actriz. Ella se involucra sentimentalmente con un actor casado llamado Harry. Ernesto está enamorado de Mercedes, pero él no es actor, ni bailarín, ni tiene dinero.

SOY UN FUGITIVO (I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG) 1932, Mervyn Le Roy. Basada en la historia autobiográfica de Robert E. Burns. James Allen, condenado a 10 de cárcel por haberse metido, involuntariamente en un robo de 15 dólares. James escapa y se refugia en un burdel donde conoce a Marie, quien lo chantajea al descubrir su pasado y lo obliga a casarse con ella, pero él quiere casarse con Helen. James acepta entonces una oferta de la administración de justicia donde había cumplido condena, para reingresar a una penitenciaría y quedar libre a los 90 días, pero se le engaña y tiene que huir de nuevo. Finalmente cuando visita a Helen él le confiesa que se dedica al robo.

TARDE DE PERROS (DOG DAY AFTERNOON) 1975, Sidney Lumet. Tres asaltantes están dispuestos a llevarse el dinero de un banco, ya adentro del banco un pequeño detalle falla y los antihéroes comienzan a manifestar inseguridad y quedan encerrados en el banco y rodeados por la policía.

TAXI DRIVER, Martin Scorsese, 1976. La soledad de un taxista se ve interrumpida cuando conoce a una prostituta de 13 años, que cambiará el rumbo de su vida.

TENER Y NO TENER (TO HAVE AND HAVE NOT) 1944, Howard Hawks. Después de la capitulación de Francia ante los nazis, el norteamericano Morgan capitán de un bote, se niega a una petición de su hotelero Gérard: transportar a Bursac, un jefe de la resistencia antinazi quien se aloja en el mismo hotel que Marie paisana de Morgan, se produce un *flirt* entre ambos (Morgan y Marie), cuando ella roba el portafolios de Johnson, un cliente de Morgan que pretendía irse sin pagarle. En una escaramuza Johnson resulta muerto, la policía se apropia del portafolios y unos papeles de Morgan y este no tiene más remedio que aceptar el cargo de Gérard, en el camino una lancha patrullera ametralla el bote y Bursac resulta herido, Morgan logra liberar a su socio Eddie, después de dispararle al guardaespaldas del inspector Renard. Al fin Morgan, Marie y Eddie logran huir en el bote a la Isla del Diablo.

THEY LIVE BY NIGTH 1948, Nicholas Ray. Historia de proscritos reciclada en drama romántico. Aquí aparecen dos jóvenes en un viaje infatigable a la búsqueda de la ansiada libertad.

TIEMPOS VIOLENTOS (PULP FICTION) 1994, Quentin Tarantino. Tres historias se entrecruzan para formar una sola: el trabajo de un matón a sueldo, Vincent Vega que consiste en "divertir" a la esposa de su jefe y rescatar un importante portafolio para dárselo a él. Un boxeador que estafa al mismo jefe de Vincent, Marcellus Wallace y una noche en la vida de Mia Wallace (esposa de Marcellus), las tres historias unidas a través de Vincent Vega.

TRENT'S LAST CASE, 1929, Howard Hawks. El inspector Munch, reúne a unos sospechosos para investigar la desaparición, del villano millonario Manderson. Finalmente el detective Trent descubre que Manderson se suicidó tratando de implicar a Marlowe, quien enamorado de Evelyn, trató de hacer pasar aquel suicidio por un crimen.

TU ASESINA QUE NOSOTRAS LIMPIAMOS LA SANGRE (CURDLED) 1996, Reb Braddock. Gabriela aficionada a las noticias de asesinos en serie, encuentra un trabajo en donde tiene que limpiar los lugares en donde se hayan cometido crímenes, en uno de estos se encuentra a un asesino al cual degolla, para comprobar que la cabeza habla después de haber sido cortada del cuerpo.

TYPEWRITER, THE RIFLE & THE MOVIE CAMERA. THE, 1996, Adam Simon. La película se divide en tres secciones: La Máquina de Escribir, el Rifle y la Cámara de Cine. En la primera Samuel Fuller interpreta el pasado de un muchacho que empezó como copiadador y acabó como reportero. La segunda describe a Fuller como un soldado de la Segunda Guerra Mundial quien describe sus experiencias. Y la tercera Tim Robbins entrevista a Samuel Fuller, quien revela sus impresiones como director de cine. aquí Jim Jarmusch, Martin Scorsese y Quentin Tarantino acompañan el documental con sus comentarios.

ÚLTIMO DE LOS HOMBRES, EL (DER LETZTE MANN), 1924. Fridrich Wilhelm Murnau. Considerada con el apogeo y el fin del Kammerspiel²⁴⁴. El portero de un gran hotel convertido por desgracia en encargado de los lavabos, quien no salía del hotel más que para ir a su domicilio, y esta unidad de lugar, unida a una acción sin rodeos, habría engendrado monotonía sin la perpetua movilidad de la cámara que constituía una sensacional innovación técnica.

²⁴⁴ Kammerspiel, término usado dentro del expresionismo alemán, que quiere decir literalmente teatro de cámara. Aquí la unidad de tiempo no se limitaba siempre a 24 horas. Por el contrario, la acción tenía una unidad tan deliberadamente lineal, que los filmes no necesitaban subtítulos. La unidad del lugar llegaba a ser fascinante por la presencia perpetua de los mismos detalles o de la misma utilería. Sadoul, Georges, Historia del Cine Mundial, p. 129

VAGABUNDO, EL (THE TRAMP) 1915, Charles Chaplin. Chaplin se enamora de la hija del granjero, sabiendo que ella tiene un prometido.

VIVIMOS SÓLO UNA VEZ (YOU ONLY LIVE ONCE) 1937, Fritz Lang. Eddie Taylor finaliza la estancia en la cárcel y se le advierte que si vuelve cumplirá cadena perpetua, una vez afuera se casa con su novia Jo Graham. Después lo acusan de un robo y es condenado a la silla eléctrica, es descubierta su inocencia, pero no lo cree y escapa de la cárcel, él y Jo se convierten en fugitivos, les alcanzan las balas de la policía cuando están muy cerca de la frontera y mueren uno tras otro. Aquí también Lang hace una crítica a la administración de justicia, la cual finalmente mata a un inocente.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Aurea, et.al., Expresión y apreciación artística. Introducción a las artes plásticas, México, EPSA, 1994, 231 pp.
- ALCALÁ, Manuel, et.al., Cine para leer 1972, España, 1972, 376pp.
- ALCALÁ, Manuel, et.al., Cine para leer 1994, España, 1994, 504pp.
- ALCALÁ Manuel, el. al., Cine para leer 1995, España, 1995, 580pp.
- AMADOR, María Luisa y AYALA Blanco, Jorge, Cartelera Cinematográfica 1920 - 1929, 5ª edición, México, UNAM - CUEC, 1999, 605 pp.
- AMADOR, María Luisa y AYALA Blanco, Jorge, Cartelera Cinematográfica 1930 - 1939, 4ª edición, México, UNAM - CUEC, 1982, 594 pp.
- AMADOR, María Luisa y AYALA Blanco, Jorge, Cartelera Cinematográfica 1940 - 1949, 4ª edición, México, UNAM - CUEC, 1982, 447 pp.
- AMADOR, María Luisa y AYALA Blanco, Jorge, Cartelera Cinematográfica 1950 - 1959, México, UNAM - CUEC, 1985, 606 pp.
- AMADOR, María Luisa y AYALA Blanco, Jorge, Cartelera Cinematográfica 1960 - 1969, 3ª edición, México, UNAM - CUEC, 1986, 710 pp.
- AMADOR, María Luisa y AYALA Blanco, Jorge, Cartelera Cinematográfica 1970 - 1979, México, UNAM - CUEC, 1988, 831 pp.
- AUMONT, J. et.al. Estética del cine, 1ª reimpresión, España, Paidós comunicación, 1989, 313 pp.
- AYALA Blanco, Jorge, Falaces. Fenómenos Filmicos, algunos discursos cinematográficos a fines de los setentas, 2ª edición, México, Posada, 1988.
- BARBACHANO, Miguel, Apuntes sobre la clase de técnicas de información por cine, 1997.
- BOOKBINDER, Robert, Las películas de los años 70, España, Paidós, 1982, 288pp.
- CARDERO, Ana María, Diccionario de términos cinematográficos usados en México, México, UNAM, 1989, 139pp.
- CARIAGA, Gabriel, Erotismo, violencia y política en el cine, México, Mortiz, 123 - 135pp.

- COMA, Javier, Diccionario del cine negro, España, Plaza Janés, 1990, 262pp.
- DELGADO, Francisco, et.al., Quentin Tarantino, España, Ediciones JC, No. 48, 1995, 122 pp.
- FAULSTICH, Werner, Cien años de cine 1895 - 1944, México, S.XXI, Vol. 2, 1995, 495 pp.
- FAULSTICH, Werner y Korte Helmut, Cien años de cine 1945 - 1960, México, S. XXI, 1991, 469 pp.
- FELDMAN, Simon, El director de cine, España, Gedisa, 1979, 191 pp.
- FELDMAN, Simon, La realización cinematográfica, España, Gedisa, 1994, 295 pp.
- GARCÍA - PELAYO, Ramón, et.al. Pequeño Larousse Ilustrado, 8ª edición, México, Larousse, 1984, 1663pp.
- GARCÍA RIERA, Emilio, Howard Hawks, México, Universidad de Guadalajara - CCC, 1988, 231pp.
- GARCÍA Tsao, Leonardo, ¿Cómo acercarse al cine?, México, Limusa, 1989, 133 pp.
- GROTJAHN, Martin, Psicología del humorismo, España, Morata, 1961, 214pp.
- GUAJARDO, Horacio, Elementos del Periodismo, 6ª Edición, México, Gernika, 1991, 151pp.
- GUBERN, Román, Historia del cine, España, Vol. 1, Lumen, 1973, 372 pp.
- LÓPEZ VALLEJO, María Luisa, Apuntes sobre la clase de sociología del cine universal, 1997, UNAM.
- MAQUIAVELO, Nicolás, El príncipe, España, EDAF, 1964, 82pp.
- MARTIN, Marcel, El lenguaje del cine, España, Gedisa, 1995, 271pp.
- MITRY, Jean, Estética y psicología del cine, 3ª. Edición, España, Tomo 2, S. XXI, 1986, 583 pp.
- MITRY, Jean, La semiología en tela de juicio. Cine y Lenguaje, España, Akal - Comunicación, 1990.

PEREYRA, Miguel, El lenguaje del cine, España, Aguilar, 1990.

PÉREZ Espino, Efraín, Apuntes de la clase de Taller de Redacción e Investigación Documental, 1994

PLAZA, Francisco, Reservoir Dogs - Madonna, Van Gogh y el superonido de los setenta, España, Midons, 1997, 95pp.

SADOUL, Georges, Historia del cine mundial, 5ª. Edición, México, S. XXI, 1981, 828 pp.

SANCHIS Roca, Vicente, Violencia en el cine matones y asesinos en serie, España, La máscara, 1996, 223pp.

SARPE, Historia del cine, España, Villena, Vol. I, 1988, 398 pp.

SARRIS, Andrew, El cine norteamericano, México, Diana, 1970, p.422

SCHRADER, Paul, Notas sobre el "cine negro", México, Primer Plano No. 1, Nov - Dic, 1981, 43 - 61pp.

TARANTINO, Quentin, Pulp Fiction screenplay, EUA, Miramax Books, 1994, 160 pp.

TECLA, Alfredo, Antropología de la violencia, México, Taller Abierto, 1995, 167pp.

THOMPSON, John B. Ideología y cultura moderna, 2ª edición, México, UAM, 1998, 482pp.

URIS, Pedro, Alucinema. Las drogas en el cine, España, Royal Books, 1995, 186pp.

VIANEY, Michel, Esperando a Godard, 2ª edición, España, Fundamentos, 1971, 188pp.

Hemerografía

AELX "Nexus" M.T., "El grito de independencia del cine", "Las mejores 100 películas de cine independiente", Cinemania, México, 2000, No. 41, febrero, 62 - 65 pp.

DURÁN, Paul y Anderson, Vera, "Más allá del *pulp* y la ficción", Cine Premiere, México, 1998, 58 - 61pp.

ESTRADA, Erick, "De dos en dos", Cinemania, México, 2000, No. 41, febrero, 66 - 67 pp.

ESTRADA, Erick, "Los Ausentes", Cinemania, México, 1999, No. 38, noviembre, 62 - 63 pp.

ESTRADA, Erick, "Un gran final", Cinemania, México, 1999, No. 39, diciembre, 62 - 63 pp.

FARBER, Stephen, "Pulp Fiction", Cine Premiere, México, 1995, No. 6, marzo, 20 - 23 pp.

GARCÍA Tsao, Leonardo, "Entrevista con Quentin Tarantino", DiCine, México, 1994, No. 57, septiembre, 9 - 11pp.

LARA, Hugo, "El cine en el fin del milenio, 1985 - 1999", Cinemania, México, 2000, No. 40, enero, 24 - 25 pp.

LARA, Hugo, "La libertad conquista al cine (1955 - 1970)", Cinemania, México, 1999, No. 37, octubre, 34 - 35 pp.

LARA, Hugo, "La silla del director", Cinemania, México, 1999, No. 37, octubre, p. 25

LÓPEZ Aranda, Susana, "Perros de Reserva", DiCine, México, 1994, No. 57, septiembre, 12 - 14pp.

URIEL, Oscar. "Quentin no mata nomás Tarantino", Cine Premiere, México, 1995, No. 6, marzo, 24 - 26 pp.

WAISSER, Jaqueline, "Jackie Brown. La nueva dama de Tarantino", Cinemania, México, 1998, No. 19, Abril, 30 y 31 pp.

Sitios Web

Tarantinoversia.ciudadfutura.com

www.ciudadfutura.com/tarantino.

www.ciudadfutura.com/tarantino/pulp/curiosi.htm

Durán, Paul y Anderson, Vera, "Más allá del *pulp* y la ficción", Cine Premiere en línea www.cinepremiere.com, 1998, 1 - 4 pp.

www.imdb.com

www.netfeed.com/~bunny/tspot/tarantino/bio.htm

www.netfeed.com/~bunny/tarantino/film.htm

www.netfeed.com/jonaygarcia/htm

www.netfeed.com/elombligo/tarantino/htm

www.mindspring.com/~makar/fdtd.html.

Kaganski, Sege. "El feroz encanto de Tarantino".
www.ciudadfutura.com/tarantino/qt/entrevis.htm , 1-8pp.
Roger Ebert, "Secrets of 'Pulp Fiction' (5/95)",
www.mind.net/nikko11/faq/secrets.html, 1 - 4 pp.
Lynn Hirschberg. "The Two Hollywoods: The Man Who Changed
Everything", The New York Times, noviembre 16 - 1997.
www.netfeed.com/~bunny/tspot/interview1.htm, 1-7pp.
www.quentintarantino/online

Películas

Asesinos por Naturaleza - Natural Born Killers - Oliver Stone
Cuatro Habitaciones - Four Rooms - Alison Anders, Alexandre Rockwell,
Chica 6 - Girl 6 - Spike Lee
Del Crepúsculo al Amanecer - From Dusk Till Dawn - Robert Rodríguez
Estafa, La - Jackie Brown - Quentin Tarantino
Fuga, La - True Romance - Tony Scott
Perros de Reserva - Reservoir Dogs - Quentin Tarantino
Pistolero - Desperado - Robert Rodríguez
Tiempos Violentos - Pulp Fiction - Quentin Tarantino

Programas de TV

Asesinos de los EUA, transmitido por CNI Canal 40, en 1998
Los directores, transmitido por CNI Canal 40, en 1999
Spot publicitario de Canal 4 - Televisa, transmitido en noviembre de 1998.