

**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Estudios Superiores Aragón**

**Análisis del cine de violencia de Quentin  
Tarantino: *Pulp Fiction***

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

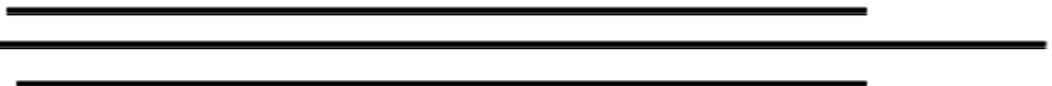
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

P R E S E N T A:

ANA LETICIA HERNÁNDEZ JULIÁN

Asesor: Lic. Juan Arellano Alonso

México 2011





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

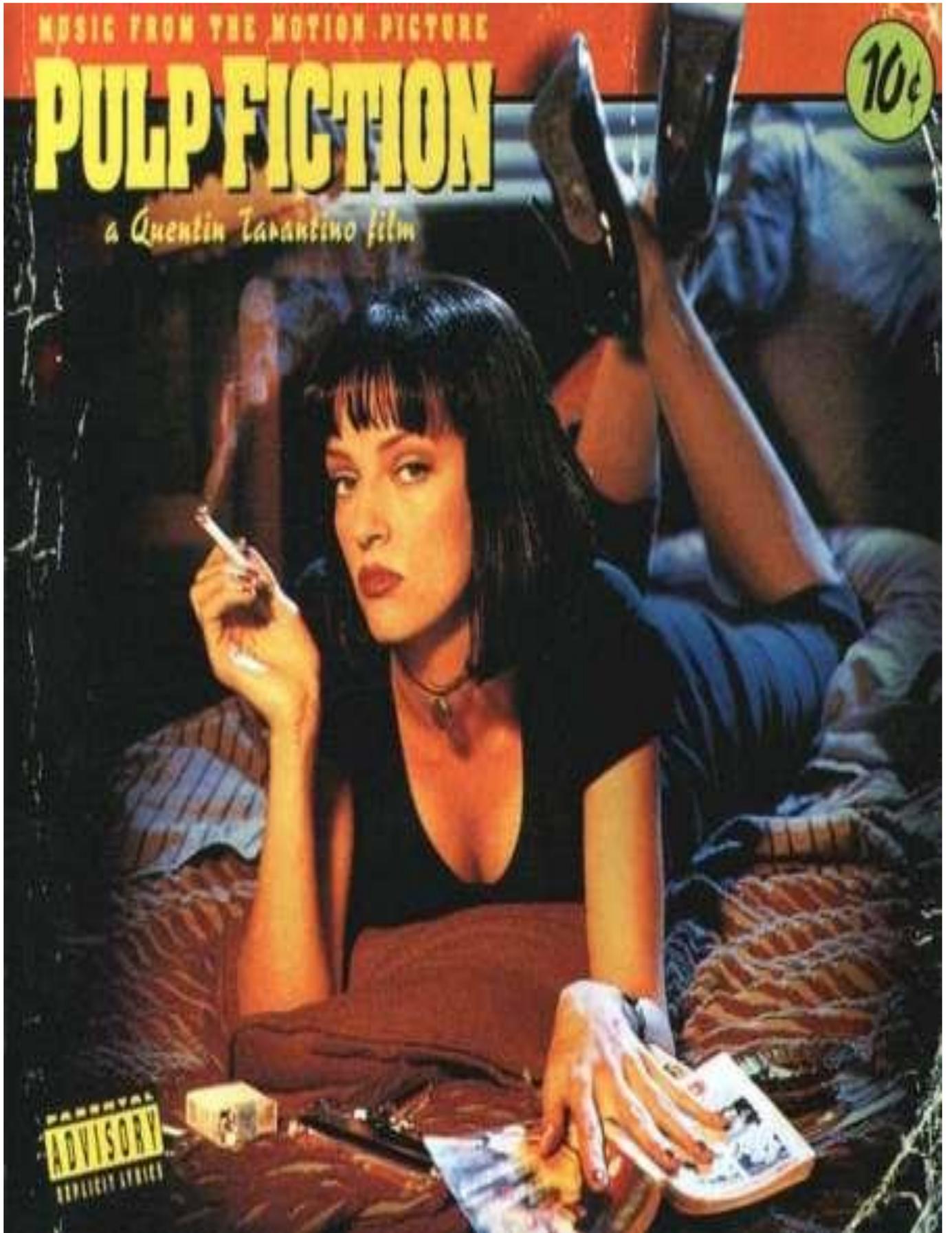
MUSIC FROM THE MOTION PICTURE

# PULP FICTION

*a Quentin Tarantino film*

10¢

**PARENTAL  
ADVISORY**  
EXPLICIT LYRICS



To Quentin Tarantino,  
who has always attempted  
to be a good moviemaker

## **Agradecimientos**

Mi alma máter, la UNAM, que durante años me ha permitido evolucionar dentro de sus inolvidables aulas y me ha dado la oportunidad de cumplir este sueño.

Mentores y fuentes de cariño: mi madre, Alejandra, que se ha sacrificado toda su vida para procurarme lo mejor; mi hermana, Andrea, por sus regalos y regaños, y a José Luis, quien me permitió conocer la figura de un padre.

El más grande de los amigos, mi ángel de la guardia, Antonio Amado Nambo Camacho. Por ser más que un alma de consuelo, mi confesor, el hermano que nunca tuve.

La gracia de mis días difíciles y compañera de sinsabores bizarros, Bárbara, mi inseparable amiga.

La fuente del conocimiento y sabiduría en el arduo camino del periodismo, mis admirados profesores: Cristina Pacheco Ramos, Isabel Luis Juárez, Juan Carlos García, Joel Paredes, Víctor García, sin ustedes las bases de este texto serían nulas.

A Juan Arellano Alonso, mi asesor, que me guió en este duro y gratificante proceso, además de hacer de los días de clase un verdadero deleite cinematográfico.

Mi comadre, Pily, por cada café al compás de una linda plática.

Eduardo Venegas y Victoria Armengod, mis compañeros de aula, parranda y más que eso, mis amigos.

La noble Male Carter, por darme su amistad, apoyo, cariño y comprensión a pesar de la cruel distancia.

Mis compinches nocturnos Rulo y Chucho, grandes personas que llenaron largas horas de trabajo con su amistad, misma que traspasó las barreras laborales.

Ceci, Lish, Sandy, Lilly y Jezz, con quienes he vivido las más locas y deliciosas aventuras desperdiciando horas en espera del ansiado P.V.

Patty, por los momentos hilarantes y tiernos en nuestros primeros pasos en el ejercicio del periodismo.

Etna Guzmán, por una amistad que supera los años.

Cacahuate amigo, Abel Nahum, que con sus locuras y sonrisas se volvió mi cómplice y amigo.

Mi sensei e hijo, Óscar Miyamoto Gómez, que en poco tiempo se ha convertido en un verdadero camarada y ha hecho de muchas de mis noches un sueño metalero.

Coquín, Sara, Sonia y Lio, quienes indirectamente me acompañaron durante todos mis estudios universitarios y celebraron mis logros.

Cuca, Kennedy, Chaquis, Aguilucho, Madresota, Mario y compinches peludos de diversas especies que soportaron mi estrés, mal humor y pésimos momentos sin el más mínimo reclamo.

A Howie Dwaine Dorrough, quien quizá nunca lea estas líneas, pero que me ha regalado las horas más maravillosas y románticas bajo la fantasía y la ilusión de la música pop.

Juan Carlos Bodoque. Con su "Nota verde" me ha hecho conocer, reír y disfrutar.

A todos, mi más sincero agradecimiento por cada segundo a mi lado, me han hecho crecer profesional y humanamente, sin ustedes, no sería lo que soy.

## Índice

Introducción.....	8
<b>Capítulo 1. Breve esbozo del cine violento y el gore.....</b>	<b>13</b>
1.1 Del cine negro al inicio de la violencia en los años 80's.....	13
1.2 El cine violento en la década de los 90's.....	27
1.3 El Gore.....	37
1.4 Violencia en el nuevo siglo.....	45
1.5 Cine <i>Snuff</i> .....	48
<b>Capítulo 2. Quentin Tarantino: ¿genio o comerciante?.....</b>	<b>53</b>
2.1 Semblanza de Tarantino.....	54
2.2 Quentin Tarantino: actor, guionista, productor y director de cine.....	60
2.3 Influencias: Cine de Kung fu, Cine Japonés, Brian de la Palma, Martin Scorsese, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Nicholas Ray, Samuel Fuller y <i>Nouvelle vague</i> .....	67
2.4 Trayectoria: de <i>My best friend's birthday</i> (1987) a <i>Inglorious Basterds</i> (2009).....	78
<b>Capítulo 3. El estilo cinematográfico de Quentin Tarantino.....</b>	<b>93</b>
3.1 Manejo del tiempo.....	94
3.2 El portafolios: un Mac Guffin.....	104
3.3 Marca propia.....	106

3.4 Elementos del guión tarantino.....	107
3.5 La cámara.....	116
3.6 Inolvidables: música y estrellas del pasado.....	118
3.7 ¿Reciclando o refriteando?.....	121
3.8 ¿Tributo o copia?.....	123
3.9 Características del uso de violencia y el gore.....	126
<b>Capítulo 4. Análisis semiótico de <i>Pulp Fiction</i>.....</b>	<b>130</b>
4.1 Una mirada al estructuralismo.....	131
4.2 El enfoque cinematográfico de Christian Metz.....	136
4.3 Elementos del lenguaje cinematográfico.....	141
4.4 Ficha técnica y personajes de <i>Pulp Fiction</i> .....	154
4.5 Análisis del discurso verbal mediante la retórica.....	160
4.6 Análisis del discurso icónico.....	180
Conclusiones.....	197
Fuentes.....	202
Filmografía.....	210

# Introducción

El séptimo arte, desde hace más de un siglo, nos ha regalado toda una gama de vivencias, situaciones y sentimientos a través del celuloide.

Con inolvidables producciones, exquisita música, actuaciones formidables, historias verosímiles y un sinfín de elementos, el cine se fusiona para llevarnos a su mundo bajo la tutela de las emociones, imaginación y hasta temores.

Dentro de la industria cinematográfica, más allá de lo económico, el universo fílmico permite adentrarnos en una gama de sabores conocidos como géneros. Los hay de todo tipo y para cualquier gusto, desde los clásicos como la comedia y el drama, hasta los más nuevos y duramente criticados, como el *snuff*.

El cine, ese ente mágico que en sus inicios atemorizaba a poblaciones enteras, ha evolucionado a la par de una sociedad compleja, cada vez más demandante y hasta cierto punto, exigente. Sin embargo, la esencia misma del cine continúa vigente, pues su capacidad de sorprendernos aún es un arma poderosa.

A lo largo de los años, la exquisitez del cine ha sido abordada desde diversos tópicos que permiten su investigación, análisis y posibles aproximaciones a su verdadero significado.

Entre estos temas de consideración analítica, la violencia en las últimas tres décadas (1980-2010) ha ocupado un lugar preponderante debido a su veloz e imparable aumento. ¿Pero acaso los filmes violentos son un mero entretenimiento o sirven para decirnos algo más allá de lo comercial?

Con la intención de contestar a esta pregunta, se ha elegido el tema del cine violento como columna vertebral de este trabajo de tesis que, si bien se enfoca en una sola película, no por ello resulta menos interesante ni revelador.

*Pulp Fiction* o *Tiempos Violentos* (1994), de Quentin Tarantino, es la base de este trabajo de investigación y análisis, siendo uno de los largometrajes más representativos, recordados, premiados y criticados de la década de los 90's.

Quentin Tarantino nos regaló con *Pulp Fiction*, una película punzante, proyección sangrienta llena de diálogo seco, vil y agudo que refleja un mundo sombrío, hipócrita, cuesta abajo y sumido en las creencias religiosas y los excesos. Su trabajo es un eco vivo que permanece vigente años después y que no sólo muestra la visión norteamericana, también da cuenta de una copia digna y fiel de la sociedad moderna, contemporánea, nuestra.

*Análisis del cine de violencia de Quentin Tarantino* lleva en el nombre la penitencia de lo que se abordará en las siguientes páginas, un estudio del filme *Tiempos violentos*. La razón principal de este quehacer analítico es demostrar que la violencia en el cine, con sus diversas ramificaciones, no siempre es usada como un recurso de intimidación o apología sino, como en este caso, para llevar a cabo una crítica a la sociedad contemporánea.

Con el fin lograr este objetivo y demostrar que *Pulp Fiction* es una cinta con características diferentes a la mayoría de los filmes sangrientos contemporáneos, el análisis del discurso fílmico se realizará a través de la teoría estructuralista.

Pero esta tesis no sólo es un análisis, en las próximas páginas también se encuentran presentes todo un conjunto de componentes que se interrelacionan para dar origen al cuerpo formal del estudio fílmico. Sin embargo, estos elementos no pueden estar dispersos, se hallan estructurados a través de cuatro capítulos que se entretajan para culminar en el análisis como tal.

Primero que nada, con *Breve esbozo del cine violento y el gore*, nos remontaremos a finales de los 30's y principios de los 40's para conocer el sombrío mundo de los filmes *noir*, su desarrollo y declive en los 60's.

En el primer capítulo se abordará también el nacimiento del *slasher*, cine gore, el *Blaxplotation* en los 70's, el auge de cine de monstruos una década después y el nacimiento del *thriller*.

Este apartado estaría inconcluso sin el tema de la violencia en los años 90's, bajo un uso cada vez más cruel e irreal, sin sentido. En esta época, la violencia en lugar de preocuparse por enaltecer el séptimo arte, se convierte en una fuente de ingresos, en una industria fílmica sedienta de mero entretenimiento.

Este compendio concluye con un acercamiento al cine *snuff*, aquel considerado falso por algunos, aunque en esencia la violencia y los asesinatos en los que se basa, son auténticos. También, se abordarán las más claras aproximaciones de este tipo de filmes.

Una vez que se ha realizado una pequeña introducción al mundo fílmico de la violencia, es sumamente importante conocer al director clave dentro de esta tesis: Quentin Tarantino, para ello no bastará citar la más fiel de sus biografías, se necesita además conocer que hay detrás de este personaje cinematográfico.

En el capítulo 2, *Quentin Tarantino: ¿genio o comerciante?* no sólo se hablará de sus datos más básicos como nombre completo y lugar de nacimiento, sino que se profundizará en su complejo trabajo fílmico como actor, guionista, productor y director.

¿Pero acaso Tarantino surge de la nada y en medio de un gran y brillante talento? Para responder esta pregunta, en el capítulo 2 se abordan las principales influencias de Quentin, que van desde autores clásicos del cine como Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick, hasta fuertes corrientes del séptimo arte, tal es el caso de la *Nouvelle vague*.

En este segundo compendio, también se mencionará parte de la experiencia de Tarantino, desde 1987 con su primer film, *My best friend's birthday*, hasta su último estreno: *Inglorious Basterds* (2009). Cabe mencionar que todas sus cintas tienen un toque de violencia.

Y es que la manera en que el cine violento de Quentin Tarantino se llena de sangre y sarcasmo es un *modus operandi* propio de este personaje del cine, cuyo sello personal denota a una sociedad decadente y lleva al espectador a nutrirse en su crítica por medio de saltos de adrenalina acompañados de carcajadas.

Para poder entrar de lleno en el análisis, se ha considerado necesario extender el mundo tarantinesco en busca de su mejor interpretación; por ello, el tercer capítulo, *El estilo cinematográfico de Quentin Tarantino*, se enfoca en todos los elementos y características del trabajo de este director.

Tarantino sobresale con sus producciones porque extrae de la sociedad que lo rodea el odio, miedo, guerras y diferencias para plasmarlas en el celuloide por medio de personajes profundos, mezclados con música soul o rock en una trama cuyo tiempo no siempre gira de manera lineal.

Todo aquello que vuelve a Tarantino único, pero que también resulta copia y hasta refrito será expuesto en este tercer capítulo.

Finalmente, ya teniendo un contexto de la historia del cine violento y el director de la película a estudiar, el capítulo 4, *Análisis semiótico de Pulp Fiction*, se propone ir más allá de la mera película, pretendiendo desentrañar el filme y conocer algunos de sus códigos, para así poder dar cuenta de la intención de su mensaje bañado en la violencia.

Antes que nada, resulta de suma importancia abarcar el lenguaje cinematográfico, para así emplearlo dentro del análisis con mayor propiedad al tratarse de una pieza clave dentro de la interpretación de cualquier cinta.

El análisis de *Pulp Fiction*, sustento de este capítulo, se dividirá en dos partes: por un lado, el lenguaje hablado (diálogos) y por otro, las imágenes.

Para cumplir con el objetivo de este último apartado, se realizará un breve esbozo de la acción significativa del uso de la retórica dentro del discurso hablado.

Asimismo, las teorías en las que se sustenta la segunda parte de este trabajo son las de Charles Peirce y Christian Metz en el campo semiótico, que sumadas nos llevan a comprender la iconicidad más allá de una primera lectura.

Esta investigación pretende mostrar esos aspectos del mundo tarantinesco que permitan la comprensión de su obra no como un simple rollo o la sucesión de 24 cuadros por segundo, sino como una crítica fuerte, tajante hacia una globalidad infestada por aspectos como la discriminación o la doble moral.

Tarantino, un artista “negro” que nos ofrece una visión cruenta y hasta cierto grado inverosímil, pero justificada por el *pulp*, del mundo que nos rodea. Ese mundo que es la pulpa de la ficción, del cual se extraen las historias más increíbles dentro de una de sus cintas más recordadas y quizá, una de las más violentas, *Pulp Fiction*.

# Capítulo 1. Breve esbozo del cine violento y el gore

Actualmente, muchas de las películas que vemos están llenas de escenas donde la sangre es el principal recurso, géneros como el gore son parte ya del séptimo arte. Pero todo tiene un inicio, antes del gore y la violencia, el cine tenía otras formas de expresión.

## 1.1 Del cine negro al inicio de la violencia en los años 80's

"Cuando más elaborado sea el malo, mejor será la película"

Alfred Hitchcock

El cine se desarrolló desde finales del siglo XIX, películas en blanco y negro, grabaciones de actividades cotidianas, primeras cintas sonoras, animaciones, etc., la pantalla grande se ha llenado de múltiples historias, tramas, recursos y todo esto ha generado gran variedad de géneros. Uno de ellos, parteaguas entre las historias comunes y la violencia, es el del cine negro.

En un principio, el término “*noir*”, fue un préstamo de la expresión francesa *roman noir* y era meramente un adjetivo utilizado para describir las cintas que contenían una atmósfera sombría. En enero de 1939, Ernest Guillemoz afirmó que el tema de *La bestia humana (La Bête humaine, de Jean Renoir, 1938)* es “*noir*” y añade que el negro parece ser el color del momento.<sup>1</sup> A partir de ese año, las principales revistas francesas especializadas en cine empezaron a acuñar el término.

---

<sup>1</sup> Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 2000, pág 93

El cine negro o *film noir* surge propiamente en Estados Unidos en 1940, luego de su expansión en Francia e Italia. Se suele considerar como la primera película de este tipo a *El halcón maltés*, de John Huston, con Humphrey Bogart y Mary Astor, estrenada en 1941.<sup>2</sup>

La historia gira en torno a la búsqueda de la valiosa estatua de un halcón, que se supone era el tributo que los Caballeros de Malta pagaron por una isla al rey Carlos I. Una mujer hermosa con ayuda de un detective y un grupo de maleantes intentan conseguir la pieza a como dé lugar, sin importar mentir o matar.

Las películas *negras* tienen como características una gran expresión y estilización visual, su lenguaje suele ser metafórico, además los personajes son presentados de forma que sea exaltada su psicología. Los ambientes son húmedos y abundan las sombras.

Entre los temas más frecuentados por el cine negro figuran el detective sagaz pero de vida desordenada, los mafiosos que amenazan el orden legal, el policía sometido a las tensiones de una sociedad corrompida, y la mujer fatal, atractiva y seductora aunque peligrosamente cercana al lado más turbio de la vida.<sup>3</sup>

La sociedad corrupta y violenta es representada en el cine negro, donde la maldad no sólo persigue al héroe, también a todos los personajes en general.

---

<sup>2</sup> Faulstich, Werner y Korte Helmut. *Cien años de cine vol 3: 1945-1960*. Ed. Siglo XXI. México, 1995, pág. 81

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág 17

Se relaciona al cine negro con diversas obras de la literatura europea, así como al expresionismo: por su ambientación fotográfica y escenográfica, el cine negro delata su vinculación al expresionismo alemán, del cual tomó los toques de estilización tenebrosa, los contraluces y el tono sombrío de sus decorados.<sup>4</sup>

Este tipo de cine es fundamentalmente un estilo visual, pero es común encontrarlo acompañado de sonidos característicos y propios de E.U.A. como el jazz. Mas lo que resalta es la simbología de las imágenes, como el caso de la lluvia que cae en una noche sobre la ciudad, reflejando débiles luces citadinas. Así el agua crea un ambiente difuminado, con sombras que erigen contextos siniestros donde nada es lo que parece y las motivaciones más secretas y oscuras salen a flote de los diversos personajes.

El cine negro ha evolucionado, ha dado lugar al denominado *Thriller*, su paso a lo largo de los años ha adoptado diversas características, es por ello que se le ha dividido en tres períodos:

La primera etapa del cine negro se caracteriza por el reflejo de la lucha contra el crimen organizado, patente en *Historia de un detective (Murder, My Sweet, 1944)*, de Edward Dmytryk; *El sueño eterno (The Big Sleep, 1946)*, de Howard Hawks; *Perdición (Double Indemnity, 1944)*, de Billy Wilder; y *El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice, 1946)*, de Tay Garnett.<sup>5</sup>

En este ciclo, los detectives son la pieza clave de la trama, en ésta el bien y el mal se confunden en un mundo lleno de acciones más que diálogos. Werner Herzog, uno de los fundadores del denominado nuevo cine alemán, llama a esta fase del cine negro como “Romántica”<sup>6</sup>, pues el héroe, es decir, el detective aún conserva

---

<sup>4</sup> Cine negro. Disponible en: “<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque1/index.html>”. Consultado el 22/12/09 a las 12:40 hrs.

<sup>5</sup> Conrad, Mark T. *The Philosophy of Neo Noir*. University Press of Kentucky, 2007, pág. 3

<sup>6</sup> Faulstich, Werner y Korte Helmut, *op. cit*, pág. 81

varias de las cualidades de los buenos personajes e intenta guardar algún valor del mundo.

La segunda etapa, es la de la posguerra (1946-1949), en la cual los temas son políticos, de las calles y la rutina policiaca. El romanticismo queda de lado para mostrar más realismo como *En Ciudad desnuda*. Werner llamó a esta fase como “Enajenación”<sup>7</sup>.

El personaje principal sufre algún atentado y en la mayoría de los casos formó parte de la guerra.

El tercer y último período del cine negro (1949-1953) muestra la psicosis y el suicidio del personaje principal que es víctima de la locura, en tanto que los directores tienen inclinaciones psicoanalistas, tales como: Raoul Walsh y Nicholas Ray. Este lapso se conoce como “obsesión” y el protagonista está íntimamente ligado al crimen.

La violencia representada en el cine negro toma historias de diversas ciudades estadounidenses como New York y de la guerra, haciendo densas atmósferas que recrean a la sociedad de la época.

Su evolución dio paso a un uso cada vez más feroz de violencia, incorporación de elementos de misterio y acción, esto queda claro en la compilación del género negro publicada en 1945, cuando el francés Marcel Duhamel diseñó para la editorial *Gallimard* una colección de novelas policiacas, a las que Jacques Prévert, denominó *Série Noire (Serie Negra)*.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid*

<sup>8</sup> Cine negro, *op. cit.*

En 1950, durante la última etapa del cine negro, Hollywood sufre un revés, pues la Suprema Corte de Justicia de dicho país inicia una serie de regulaciones que culminan con la presión del Congreso estadounidense para que los estudios y casas productoras colocaran en una lista negra a escritores, actores y directores que fuesen asociados al comunismo.<sup>9</sup> Es así que se coloca un freno al cine, mismo que duró poco tiempo, pues de acuerdo con Sadoul Georges, para 1954 la producción cinematográfica en Hollywood empieza un acelerado acenso, hasta colocarse en el tercer lugar mundial como realizador de películas, sólo detrás de India y Japón.<sup>10</sup>

Conforme pasó el tiempo las dosis de violencia y fascinación erótica fueron haciéndose más evidentes, como queda de manifiesto en filmes al estilo de *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949), de Raoul Walsh; *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950), de John Huston; *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, 1955), de Samuel Fuller; *Mientras Nueva York duerme* (*While the City Sleeps*, 1956), de Fritz Lang; *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, 1959), de Otto Preminger; *La ley del hampa* (*The Rise and Fall of Legs Diamond*, 1960), de Budd Boetticher; y *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Hitchcock.<sup>11</sup> Para algunos críticos y amantes del cine estadounidenses, directores como Hitchcock y Herschell Gordon Lewis son representantes de un subgénero cinematográfico, nacido de la presentación cada vez más cotidiana de la violencia y los asesinatos fílmicos, cuyo auge se da en los años 60's, se trata del *Slash*. El término es un anglicismo derivado de la palabra "slash" ("cuchillada" o "corte" en inglés)<sup>12</sup>. La expresión hace alusión a como los asesinos, por ejemplo en *Psicosis*, aniquilan a sus víctimas con un arma blanca.

---

<sup>9</sup> Schickel, Richard [Traducción Jorge Piargosky]. *Cultura y cine de masas*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1970, págs. 156-157

<sup>10</sup> Georges, Sadoul [Traducción José de la Colina]. *Las maravillas del cine*. Ed. FCE. México, 1965, pág. 226

<sup>11</sup> Escenas violentas. Disponible en: "<http://anodis.com/nota/14823.asp>" Consultado el 22/12/09 a las 9:50 hrs.

<sup>12</sup> Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, New Jersey, 1992, pág. 21

Con el tiempo se ha ampliado el subgénero abarcando otras características que se destacarán más adelante.

Cambios drásticos sufre el cine negro, que ya en los 60's inicia un declive, pues las escenas de violencia ya comenzaban a formar un nuevo género; sin embargo, siguen creándose películas de corte *noir*, incluso en el siglo XXI con títulos como *Burn After Reading* (2008) con Brad Pitt y George Clooney.

En 1968 se finaliza la gran censura presente hasta entonces en el cine estadounidense, dejando que las escenas de relaciones sexuales, golpes brutales y violencia explícita fluyeran con amplia libertad en las pantallas.

Además entre 1964 y 1975, el conflicto bélico que enfrentó a Vietnam del Norte y Vietnam del Sur, siendo esta última apoyada por Estados Unidos, turbó el panorama del cine logrando que los productores vieran en la guerra un novedoso tópico para explotar en la pantalla grande.

Otro de los aspectos que modificaron el cine negro, fue la alteración del orden social en Estados Unidos, el cual se debió al incremento de la violencia en las calles que dio lugar a 17 mil homicidios y 27 mil asesinatos en 1969. Un ejemplo de esto, es la aparición de asesinos seriales, como el estudiante que mató a 16 compañeros en la Universidad de Texas tres años antes.<sup>13</sup>

También el auge de la televisión se vio como una gran competencia para el cine que buscaba mantener su público y no diezmar su producción.

A partir de 1970 el cine inicia su transformación para dar lugar a un nuevo género cuya principal característica es ser el reflejo de la sociedad, lo vemos en cintas como *Naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick o *Taxi driver* (1976), de Martin Scorsese. Es así que para los inicios de 1980, muchas producciones mostraron

---

<sup>13</sup>De agencias. Listado de tiroteos en universidades. Disponible en: “<http://www.univision.com/content/content.jhtml?cid=1154647&pagenum=5>” Consultado el 07/10/11 a las 18:10 hrs.

descontento, decepción, ansiedad y paranoia de la época, como lo indica el resurgimiento de los filmes de terror.

A principios de los años setenta encontramos *El padrino* (1972), de Francis Ford Coppola, película que rescata elementos del cine negro y cuya narración expresa claros tintes violentos.

Se cuentan nuevas temáticas, villanos y formas de maldad en el séptimo arte con *El exorcista* (William Friedkin, 1973), considerada por muchos críticos la película más terrorífica de la historia del cine, y *Tiburón* (1975), de Steven Spielberg. Una nueva característica es explotada por el terror y la violencia de esta década: los poderes paranormales. El gran precedente en dicho terreno fue *Carrie* (Brian De la Palma, 1976), basado en la novela homónima de Stephen King.

La nueva generación comienza a tomar temas callejeros, personajes centrales desquiciados, ambientes indeseables que hacen resonar títulos y directores nuevos, como: *La rosa del Hampa* (*Party girl*, 1958), de Nicholas Ray, llena de personajes inadaptados; *Delirio de pasiones*, 1963, de Samuel Fuller, en la cual se ve la extirpación de las cuerdas vocales a uno de los personajes; *A sangre fría* (*In cold Blood*), 1967, de Richard Brooks; *Doce al patíbulo* (*The dirty dozen*, 1967), de Robert Aldrich; *Bonny y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967), de Arthur Penn.

Todas estas están cintas llenas de violencia extrema. Fuller dijo en algún momento que “El cine es acción, sexo y violencia... una emoción en movimiento”<sup>14</sup>.

El fin de los 60's no dejaba atrás la lucha en pro de los derechos de las personas de color y los 70's iniciaban con manifestaciones de toda índole por parte del *Black Power* y los *Panteras Negras*. Así, durante esta década se da un gran auge a un subgénero cinematográfico en Estados Unidos, el cine *Blaxploitation*. Éste

---

<sup>14</sup> Samuel Fuller. Disponible en: “<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article2269.html>”. Consultado el 25/06/10 a las 15:22 hrs.

posee como principal característica a personas de origen afroamericano como protagonistas, es musicalizado con funk y soul, además de estar lleno de violencia. El vestuario también toma importancia en estos filmes con cabello afro, lentes grandes y pantalones acampanados, se reconoce a Pam Grier como la máxima exponente de este tipo de cine al protagonizar cintas como *Coffy* (1973), *Foxy Brown* (1974) y *Sheba Baby* (1975)<sup>15</sup>.

Otro tipo de cintas que tuvieron gran auge fueron las de Kung fu, arte marcial de origen chino, principalmente las protagonizadas por Bruce Lee, donde las katanas, chacos y vestuarios coloridos eran parte inherente de las películas que mostraban una lucha a muerte entre el bien y el mal. Títulos famosos son: *El Furor del Dragón* (Bruce Lee, 1972); *Operación Dragón* (Robert Clouse, 1973); y *Juego con la Muerte* (Tadashi Nishimoto, 1978).

Ya en los 80's las películas de monstruos como *Friday 13th* (1980) de Sean S. Cunningham, *Nightmare in Elm Street* (1984) de Wes Craven o *Halloween* (1978) de John Carpenter, comienzan a iconizar a figuras inmortales capaces de cualquier actitud que los lleve a dar muerte a sus adversarios. Así los chorros de sangre después de matar a un chico en su cama, cortar en dos a una pareja con ayuda de una sierra eléctrica, sacarle un ojo a una hermosa mujer con un arpón o simplemente usar un afilado cuchillo se hacen parte de las historias monstruosas que se repiten una y otra vez, pues todas tienen más de cinco secuelas. Cintas basadas en un ser psicótico. Todos pusieron en movimiento agregados sucesivos, cada uno de ellos más violento, más cruel, y, fácil es suponerlo, de peor calidad.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Waisser, Jacqueline. "Jackie Brown, la nueva dama de Tarantino". *Revista Cinemanía*, México, 1998, pág. 31

<sup>16</sup> Patán, Federico. *El cine norteamericano*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Fideicomiso para la Cultura México/USA. México, 1994, pág 136

Este nuevo cine deja atrás a los famosos monstruos de la primera mitad del siglo XX en Hollywood, todos basados en literatura fantástica. *Nosferatu* (Dir. F.W. Murnau, 1922); *Drácula* (Tod Browning, 1931); *Frankestein* (James Whale, 1931); *La novia de Frankenstein* (del mismo director, *Bride of Frankenstein*, 1935); y *El hombre Lobo* (George Waggner, *The Wolf Man*, 1941); cuyas cintas eran mudas o en blanco y negro, fueron los primeros personajes encargados de ofrecer terror al público; sin embargo, la nueva ola de monstruos contó con grandes avances tecnológicos y nuevos efectos visuales para ofrecer una visión más sangrienta al espectador.

Queda atrás el detective o el mafioso para dar cabida a seres de ultratumba y de fantasía, la mujer fatal cede su lugar a jóvenes adolescentes cuya vida es cambiada por los asesinatos, la figura del sheriff inepto se hace presente, los adultos no se muestran como tal y el acecho de un monstruo es la parte central en los filmes.

Es de esta forma que el *slasher* sigue desarrollándose y también se le considera dentro del cine de asesinos seriales, monstruos y protagonistas adolescentes. Otro elemento recurrente en el subgénero es la presencia de la denominada “final girl”, una joven que es perseguida por el asesino durante los últimos minutos de la película. Ella es inteligente, atenta, sensata; el primer personaje en sentir algún problema y el único que deduce de la acumulación de pruebas el carácter y alcance de la amenaza<sup>17</sup>.

Los *cliffhangers* (escenas que al final de la obra hacen suponer que ésta continuará en otra entrega)<sup>18</sup> son cada vez más frecuentes y junto a la fusión de literatura, cómic y cine llevan al espectador al filo del asiento en un estremecimiento causado por el terror, suspenso y la violencia del thriller.

---

<sup>17</sup> Clover, Carol J, *op. cit*, pág 35

<sup>18</sup> Based on the Random House Dictionary. Disponible en: “<http://dictionary.reference.com/browse/Cliffhangers>”. Consultado el 24/01/11 a las 16:11 hrs.

Este género que surge con base en el cine negro muestra películas de suspenso cuya trama gira en torno a la intriga, la historia es rápida, con héroes ingeniosos y villanos de gran poder. Posee un relato que tiene mayor consistencia y argumentación que otros géneros cinematográficos y su característica es que todos los elementos propios de un guión (personaje, antagonista, meta, conflicto, ritmo, etc.) están al servicio de una intriga, es decir al servicio de una acción que se ejecuta con astucia y ocultamente.<sup>19</sup>

Una característica más del *thriller* es el uso de ganchos que atrapan al público para que esté en alerta por cualquier situación en pantalla, los thrillers buscan acaparar las emociones a través del carácter mental de quien los ve.

Las películas de este género suceden generalmente completa o parcialmente en lugares exóticos tales como ciudades extranjeras, desiertos, regiones polares o en altamar. De acuerdo con el crítico y experto en cine, Rafael Áviña, los héroes en la mayoría de los thrillers son frecuentemente "tipos duros" acostumbrados al peligro, oficiales de policía, espías, soldados, marineros o pilotos.<sup>20</sup>

La disputa central es entre un héroe y un villano bajo un clima de misterio y violencia. En los thrillers influenciados por el cine negro y la tragedia, el héroe comprometido es frecuentemente asesinado en el proceso.<sup>21</sup>

El malo de la historia o monstruo puede ser cualquier persona o cosa, incluso una fuerza física inferior hecha superior sólo por su intelecto (como en la serie de películas *Saw*, James Wan, 2004); puede tratarse de una entidad sobrenatural (*Drácula*, *The Amityville Horror* y *Final Destination*); extraterrestres (*Libros de Culto* de H.P. Lovecraft, *La cosa* de John Carpenter); asesinos seriales

---

<sup>19</sup> Cine negro, *op. cit.*

<sup>20</sup> *Ibid*

<sup>21</sup> Thriller, suspenso y terror. Disponible en: "[http://elseptimodado.blogspot.com/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://elseptimodado.blogspot.com/2011_01_01_archive.html)". Consultado el 07/10/11 a las 18:21 hrs.

(*Stepfather, La masacre de Texas*); o incluso microbios o agentes químicos (*Cabin Fever*).<sup>22</sup>

Títulos que pertenecen a otros géneros se encuentran en el *thriller*, el cual es un híbrido de subgéneros que contienen violencia, suspenso, terror, ambientes hostiles, sangre y miedo a nivel psicológico. En ellos el funcionamiento del sistema de justicia forma muchas veces el eje central, mas nunca es cuestionado. Lo que interesa resaltar, es que con estos géneros nace una estética de la violencia<sup>23</sup>.

En el *thriller* también nos topamos con el serial, el cual muestra los asesinos en serie como representación del mal, muchos de ellos han sido inmersos en el ámbito del terror. Esta forma cinematográfica tiene una de sus máximas representaciones con los buenos que dejan de serlo por aburrimiento o cansancio para comenzar una vida de maldad.

Es de esta forma que la modificación del cine se va dando de manera paulatina, creando nuevos estilos que llevan a cambiar aspectos presentes con anterioridad en las películas, como el caso de la mujer fatal que se transforma en una sensual que a la menor provocación recurre al sexo, los policías son vistos como innecesarios y los buenos ya no siempre se salvan. La sangre, violaciones, golpes, armas y brutalidad se fusionan para dar lugar al *cine de violencia*.

A partir de 1980 las cintas comienzan a usar nuevas técnicas que logran transformar una película en un medio violento con títulos tales como: *Scarface* (1983, Brian De la Palma) o *Henry: Retrato de un Asesino* (1986, John McNaughton). El realismo hace presa de los filmes.

---

<sup>22</sup> Cine violento. Disponible en:  
“[http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un\\_articulo.php?id\\_blog=3608911&id\\_recurso=400003323](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3608911&id_recurso=400003323)”. Consultado el 22/12/09 a las 11:10 hrs.

<sup>23</sup> Gutiérrez de Terán, Juan. *Cine de violencia*. Madrid, 2007, pág 94

O qué decir de una de las películas más características de este nuevo género: *Holocausto Caníbal*, 1980, dirigida por Ruggero Deodato, cuyo título nos dice todo, pues los humanos son el principal platillo que comen los nativos de una tribu, siendo las escenas de lo más violentas y detalladas. Fue filmada en la selva amazónica y muestra la historia de un grupo de jóvenes que viaja a ese lugar para hacer un documental. Tras varios días sin recibir noticias de ellos, un antropólogo es enviado con el objetivo de encontrarlos, topándose con los *Yanomami* que lo conducen a su poblado y allí descubre que los exploradores han sido asesinados y comidos por los indígenas de ese lugar.

La violencia cinematográfica es uno de los aspectos del cine que más llama la atención del público. En algunos casos la violencia es tan real que uno no se siente fascinado por la destreza cinematográfica, sino perturbado. En otros casos la violencia es estilizada y hasta cierto punto glorificada,<sup>24</sup> creando así cierta duda en el público sobre lo que está viendo. Sin embargo, la violencia es parte integral del cine y sea mostrada explícita o implícitamente es un aspecto que causa controversia.

De esta forma el cine se ha ido transformando, adoptando nuevas ideologías que representan ya no sólo la ficción, sino también la realidad social que llevada a la pantalla grande puede tener efectos sangrientos.

Es tal la transformación del cine, que en 1988 la inocencia se ve tan trastocada que un simple muñeco se presenta en la pantalla grande con cuchillos afilados, caras malditas, y diversos recursos mortales en *Child's Play* (*Chucky, el muñeco diabólico*, 1980 de Tom Holland), mismo que se esconde bajo el disfraz de un *Buen chico*, juguete deseado y amado por los niños.

Ya no queda cabida para nada más, la sangre ha llegado a todos los niveles y se mete incluso con lo más puro, los niños.

---

<sup>24</sup> Ripoll, Xavier. *La violencia en pantalla: el morbo está servido*. Disponible en: “<http://www.nodulo.org/ec/2004/n030p13.htm>”. Consultado el 23/12/09 a las 15:20 hrs.

Así inicia la nueva década con una cinta donde otro amigo de los niños los hace sufrir, hablamos de un payaso de peluca roja y dientes podridos que arrastra a sus víctimas a una alcantarilla para alimentarse del miedo que les produce, *Eso (It*, 1990) de Tommy Lee Wallace.

La violencia ya no sólo formaba parte de los diálogos, se modificó para convertirse en la trama, la película en sí, la base y forma de la historia con cualquier pretexto y escenario, así sea real, extraterrestre o ficticio. Todo da lugar a la representación de la violencia de manera explícita, pornográfica y creciente que durante años se mantuvo al margen de la historia pues era sugerida o metafórica.<sup>25</sup>

Pero esta nueva forma cinematográfica no surge de la nada, es el desarrollo del cine, las tecnologías, así como el contexto social que muestra una sociedad cada vez más decadente donde la sangre y el dolor son cosas de cada día.

El cine no es más que una representación artística (en el mejor de los casos) del mundo en el que vivimos, incluyendo los más variados de sus aspectos. El criticar que se hagan películas con manifestaciones violentas, tiene un contrasentido tan inmenso como si se criticara el que alguna película tuviera escenas cómicas, o amorosas o dramáticas. Todas y cada una de ellas son facetas de la humanidad, y por lo tanto son dignas de mostrarse en el cine.<sup>26</sup>

Si bien existen historias inverosímiles, fantásticas, también están aquellas que son retrato de lo que ocurre en la sociedad, cuyos personajes pueden ser cualquiera de nosotros, esto es lo que el nuevo cine violento comenzó a presentar.

En conjunto, la violencia cinematográfica, ha ido realizando una escalada peligrosa a lo largo de las últimas décadas. El acto de disparar a alguien, de matar por el medio que sea, de terminar con la vida ajena, etc., se ha convertido en algo

---

<sup>25</sup> Arellano, Andrés. *La violencia en cine*. Disponible en: “<http://www.cartelera10.com/destacados/la-violencia-en-el-cine.html>”. Consultado el 23/12/09 a las 18:30 hrs.

<sup>26</sup> *Ibid*

normal. Por supuesto, detrás de la frivolidad, de la ficción ingenua, siempre ha existido una operación comercial. Ante todo el cine es industria, especialmente en E.U.A.<sup>27</sup>

La violencia comenzó a convertirse en la nueva forma de ganar dinero para los cineastas que crearon infinidad de películas, tramas, historias y secuelas que permiten al espectador presenciar el dolor de cualquier personaje, ya sea niño, mujer, anciano, en fin, nadie queda exento. La violencia vende, de lo contrario cientos de directores y productores hubiesen quedado desempleados con el nuevo cine; sin embargo, fue tal el boom que gran cantidad de títulos surgieron desde los 80's continuando en los 90's, permitiendo que al ver una película violenta se tenga acceso al erotismo y al sufrimiento de un semejante.

La violencia ha estado presente en el cine desde sus inicios, ya sea de manera cómica con Chaplin, metafórica, recurso justificado en filmes de guerra, etc, pero fue a partir de la eliminación de la censura, los cambios sociales y el desarrollo tecnológico que la violencia como género surge para quedarse y entrar en el gusto del público ávido de nuevas experiencias y gustoso de ser testigo de la muerte de otros.

La creciente ola violenta en la sociedad llevó a diversos investigadores a preguntarse sobre su origen e influencia mediática, sin lograr un verdadero consenso. No hay respuestas claras respecto a la relación entre los medios y la violencia. La discusión que se inició desde los años cincuentas, persiste sin que haya la evidencia irrefutable entre las dos cosas.<sup>28</sup> Es así que los medios de comunicación poco a poco llenan sus espacios con temas e imágenes dignos de llevar a la pantalla grande.

---

<sup>27</sup> Xavier, Ripoll, *op. cit.*

<sup>28</sup> Rebeil, Ma. Antonieta y Gómez, Delia Gpe. *Ética, violencia y televisión*. Ed. Trillas, México, 2008, pág. 11

Poco a poco la mezcla de violencia, erotismo y sexo acapara la pantalla de forma tal que en 1992, el 66% de las producciones de Hollywood contenían escenas violentas. A diferencia del pasado, cuando solían tener alguna razón de ser, ahora las imágenes de violencia son totalmente gratuitas.<sup>29</sup>

## 1.2 El cine violento en la década de los 90's

"Veo mucho potencial, pero está desperdiciado. Toda una generación trabajando en gasolineras, sirviendo mesas, o siendo esclavos oficinistas. La publicidad nos hace desear coches y ropas, tenemos empleos que odiamos para comprar mierda que no necesitamos. Somos los hijos malditos de la historia, desarraigados y sin objetivos, no hemos sufrido una gran guerra, ni una depresión. Nuestra guerra es la guerra espiritual, nuestra gran depresión es nuestra vida. Crecimos con la televisión que nos hizo creer que algún día seríamos millonarios, dioses del cine, o estrellas del rock. "

Tyler Durden, Brad Pitt (*El club de la pelea*)

A finales de los 80's se da un giro radical en el ámbito cinematográfico. La violencia comienza entonces a abandonar los contenidos meramente del argumento de las películas para convertirse en la forma de narrar de las mismas. Las escenas violentas ya no son manejadas con cautela, sino con lujo de detalle que permite al espectador presenciar la muerte del personaje con el mayor sufrimiento y sangre posibles.

Fracturas, sangre, dolor, todo queda en la pantalla y está al alcance del público que busca entretenerse. El sexo, el sufrimiento, todo vende y genera ganancias multimillonarias en la industria fílmica, tal es el caso de *Terminator 2* (1991), la cual recaudó cerca de 520 millones en taquilla<sup>30</sup>, cuyo protagonista es una máquina que tirotea a sus enemigos.

---

<sup>29</sup> Arellano, Andrés, *op. cit.*

<sup>30</sup> The Terminator. Disponible en: "<http://www.imdb.com/title/tt0088247/>". Consultado el 23/12/09

James Cameron produjo esta exitosa cinta, rápidamente muchos directores se consolidaron como exponentes de la nueva tendencia Oliver Stone, Abel Ferrara, Dominic Sena, Roger Avary, Peter Jackson, C.Schenkel, M. Kassovitz. Mención especial y aparte, merecen Robert Rodríguez y Quentin Tarantino, que han hecho un divertimento hilarante, consiguiendo que una escena terriblemente violenta sea percibida por el público con agrado.<sup>31</sup>

Esto queda demostrado con la escena de *Perros de reserva* (*Reservoir dogs*, 1992) en que Mr. Blonde (Michael Madsen) le corta la oreja a un policía (Kirk Baltz) mientras se escucha de fondo *Stuck in the middle with you* de los *Stealers Wheel*. La misma aceptación por este tipo de escenas ocurre con *Pulp Fiction* (1994) cuando Mia (Uma Thurman) es víctima de una sobredosis y Vincent (John Travolta) la trata con el menor cuidado posible, tirándola incluso en el pasto como a un trapo viejo.

Pero lo que ocurría en la nueva etapa del cine no era algo ajeno a las personas, no se trataba de un tópico reciente, sino de la realidad llevada a una cinta. En algún momento le preguntaron a Wes Craven (*Scream*, 1996) de dónde sacaba las historias para sus películas, a lo que el director respondió que la inspiración para las mismas las encontraba en su lectura diaria del *New York Times*. Alusión a los medios realiza también Oliver Stone en *Asesinos por naturaleza* (*Natural Born Killers*, 1994), donde crítica que a los asesinos y ladrones se les encumbra hacia la fama en los medios de comunicación, mientras que la gente les rinde tributo por trasgredir la justicia.

Otro gran director de películas del género de horror es John Carpenter (*El pueblo de los malditos*, 1995), quien declaraba que el ser humano tiene un cerebro de reptil que lo hace actuar violentamente, y por lo tanto el cine debe representar

---

a las 21:15 hrs.

<sup>31</sup> Wes Craven. Disponible en: "<http://es.movies.yahoo.com/artists/c/wes-craven/index-79264.html>". Consultado el 23/12/09 a las 21:40 hrs.

esto.<sup>32</sup> La nueva época presenta subgéneros como el bélico, pandillas, cárceles, terror, etc.

Los diversos tópicos influenciados por la violencia en las calles, así como la ficción, los mundos desconocidos se hicieron presentes con cintas tales como *Braindead*, (1992) de Peter Jackson, la cual se encuentra ambientada en los años 50's, y es protagonizada por Lionel Cosgrove (Timothy Balme), un joven que vive junto a su sobreprotectora madre (Elizabeth Moody), haciendo todo lo que ésta le ordena. Lionel se enamora de Paquita (Diana Peñalver), una joven que trabaja en una tienda de la ciudad. Un día, la madre de Lionel los sigue a escondidas hasta el zoológico, donde es mordida accidentalmente en el brazo por un mono-rata de Sumatra. La mordida del animal la va convirtiendo lentamente en un zombie.<sup>33</sup>

Ya como monstruo, la madre asesina a diversas personas e infecta a más, provocando que todo salga de control, culminando con escenas grotescas de la pelea contra los zombies y un segundo nacimiento de Lionel. La película mostró una escena llena de lucha contra los muertos vivientes usando una cortadora de césped, lo que necesitó de más de 300 litros de sangre falsa.<sup>34</sup>

Esto no sólo nos habla de los nuevos alcances del cine, sino de las corrientes que se siguen en la década naciente, nos topamos con monstruos, zombies, máquinas futuristas e incluso seres extraordinarios como en las producciones del *Duende maldito* (*Leprechaun*, 1993, dirigida por Mark Jones), que nos presenta a un pequeño ser con la cara horrenda y lengua larga que cuida de una olla de oro al final de un arcoíris. Un día, con engaños le es robado su oro, por lo que decide encontrar todas sus monedas sin importar que para ello tenga que arrancar orejas, desfigurar rostros con sus uñas o acribillar ancianos.

---

<sup>32</sup> *Ibid*

<sup>33</sup> Filmografía Peter Jackson. Disponible en: "<http://www.abandomoviez.net/db/pelicula.php?film=204>". Consultado el 23/12/09 a las 22:00 hrs.

<sup>34</sup> *Ibid*

Así apreciamos que cintas dirigidas al género del terror contienen una fuerte carga violenta con villanos jamás imaginados que dejan estupefactos a los espectadores que en su momento llenaron las salas de cine.

En los 90's las sagas continuaron con *Chucky II y III*, *La Ira: Carrie II*, además de secuelas de *Nightmare in Elm Street* y *Halloween*; sin embargo, una nueva forma de terror, sangre y violencia surge con los temas de facultades con problemas de asesinos seriales o estudiantes perturbados que muestran ser frágiles cuando en realidad matan a diestra y siniestra, esto se halla presente en *Scream* de Wes Craven con toda una gama de títulos: *Scream, vigila quien llama* (1996), *Sé lo que hiciste el verano pasado* (*Scream 2*, 1998), *Aún sé lo que hiciste el verano pasado* (*Scream 3*, 2000). En ellas el desarrollo se lleva a cabo en una universidad, testigo de la muerte de decenas de estudiantes.

Otras cintas del terror adolescente son *Leyenda Urbana*, de Jamie Blanks, y *The Faculty*, de Robert Rodríguez (ambas de 1998), la primera cuenta con una asesina que aparenta timidez y amistad para matar con descaro, en esta cinta no pueden faltar las escenas eróticas con gemidos incluidos; la segunda retoma el tema de los extraterrestres, uno de los cuales muere con una pluma incrustada en un ojo.

Si en los 80 los monstruos hacían de las suyas para alcanzar la cima de la meca del cine, así como los amigos de los niños se transformaban en seres malditos para lograr sus fines, en los 90 las aulas de clase se vuelcan como lugares a los que nadie quiere asistir por miedo a ser asesinado con un cuchillo afilado o en pleno acto sexual en la fraternidad. Se cambian entonces los contextos para dar cabida a la moda de asesinos seriales con cara de inocencia.

Otra cinta con características universitarias es *Tesis* (1996), de Alejandro Amenábar, en la cual un director de tesis descubre accidentalmente una película y al día siguiente aparece muerto. Ángela y Chema, compañeros de facultad, deciden llevarse la cinta, descubriendo que se trata de una "snuff-movie" en la que

una chica es torturada y asesinada. Un mundo audiovisual diferente y peligroso se abre ante ellos.<sup>35</sup> Bajo la denominación de thriller de terror, esta cinta toca un tema que se verá al final de este capítulo: el *snuff*, además de hacer uso del suspenso, el terror y por supuesto, la violencia. En ella se cita: “El cine es dinero... hay que dar al público lo que quiere”.

Entonces, si la audiencia desea ver muertos, los tendrá con su carga de terror, es posible obtener una catarsis de desahogo con los chorros de sangre artificial y torturas al por mayor en personajes que mueren a veces sin razón alguna o simplemente son vejados.

Ya se había hablado que muchas cintas a partir de los 80 mostraban el retrato de la sociedad, pues en los 90 a pesar de la búsqueda de temáticas del futuro, seres extraños y encuentros con marcianos, prevalece la esencia de lo social, como en el caso de *Trainspotting* (1996), de Danny Boyle, que muestra los excesos de unos jóvenes adictos a las drogas sin aspiraciones en la vida.

Otra cinta con gran carga violenta es *El club de la pelea* (1999) de David Fincher, cuya temática se centra en las luchas clandestinas en las cuales se ve inmerso el personaje principal y es que sólo con la violencia se logra encontrar a sí mismo.

Acercamiento a la realidad, excesos, drogas, erotismo, alcohol, sexo y sangre se juntan en la década de los jóvenes, esos que se convierten en mártires de luchas, de asesinos sin pudor. En los 90's, el cine violento fue de la juventud que se encargó de salvar escuelas, madres, mundos y redimirse en un mundo cada vez más decadente.

Es en los 90's cuando Tarantino aparece en la meca del cine con *Perros de Reserva* y muestra a la sociedad estadounidense sumergida en la infaltable violencia. Este largometraje le abre las puertas para seguir por el camino violento

---

<sup>35</sup> Tesis. Disponible en: “<http://www.abandomoviez.net/db/pelicula.php?film=151>”. Consultado el 28/12/09 a las 16:50 hrs.

con las cintas *Natural born Killers* (guionista), 1994; *Pulp Fiction*, 1994; *Four Rooms (The man From Hollywood)*, 1995; *Jackie Brown*, 1997; *Kill Bill Vol.1*, 2003; y *Vol. 2*, 2004; *Death Proof*, 2007; e *Inglorius Basterds*, 2009.

En *Perros de reserva*, 1992, protagonizada por Tim Roth, Harvey Keitel, Steve Buscemi, Michael Madsen, Chris Penn y Lawrence Tierney, incorpora muchos temas y estéticas que se transformarían y se darían a conocer como sellos propios de Tarantino, como director y guionista. Su guión maneja diálogos largos con alto contenido violento (la palabra *fuck* fue mencionada 252 veces a lo largo de la película)<sup>36</sup>, mismo que también se refleja en el ámbito visual con dolor, muerte y sangre que fluyen después de un atraco fallido.

Esta cinta enseña cómo la violencia no sólo gusta al público, sino también a los críticos siempre y cuando esté justificada, pues ganó diversos premios, como: Mejor director, Avignon Film Festival; Mejor actor secundario, Independent Spirit Awards; Nuevo director del año, London Critics Circle Film Awards; Mejor director y Mejor Guión, Catalanian International Film Festival; Caballo de oro, Stockholm Film Festival; Premio de la Crítica Internacional, Toronto International Film Festival.

De *Pulp Fiction* se hablará más adelante, así como de *Death Proof*, *Kill Bill* e *Inglorius Basterds*. En tanto, *Jackie Brown* es una película de crimen y thriller de 1997, la protagonizan Pam Grier, Robert Forster, Robert De Niro, Samuel L. Jackson, Bridget Fonda, y Michael Keaton, en ella la violencia disminuye de forma considerable y es un tributo al cine *Baxploitation*, pues los personajes principales son de color.

*Natural Born Killers* es una película satírica de 1994 dirigida por Oliver Stone y protagonizada por Woody Harrelson y Juliette Lewis. Este largometraje pretende

---

<sup>36</sup> Curiosidades Perros de reserva. Disponible en: "[http://laotraqueta.blogspot.com/2006/09/perros-de-reserva\\_28.html](http://laotraqueta.blogspot.com/2006/09/perros-de-reserva_28.html)". Consultado el 28/12/09 a las 17:00 hrs.

hacer hincapié en el amarillismo con que la prensa describe los crímenes. Recibió fuertes críticas en su momento debido a la carga de violencia gráfica.

*Four Rooms*, protagonizada por Tim Roth, es una cinta dividida en cuatro partes: *The Missing Ingredient* (dirigida por Allison Anders); *The Wrong Man* (de Alexandre Rockwell); *The Misbehavers* (por Robert Rodríguez); y *The Man From Hollywood* (dirigida por Quentin Tarantino). Es este filme Tarantino hace uso de la ironía, el plano secuencia y un final inesperado, todo gira en torno a los excesos hollywoodenses y el interés económico.

Así Tarantino va presentando su sello personal cargado de diálogos largos y representación de la sociedad en claro declive, mas no sólo él llevó a la pantalla historias llenas de violencia, otros directores lo hicieron en los 90, logrando filmes como: *Die Hard II y III* (1990 y 1995, John McTiernan y Renni Harlin), muestra la lucha de John McClane (Bruce Willis) contra terroristas; *Wild heart* (1990, David Lynch), la madre de una chica contacta con un mafioso para que elimine al novio de su hija; *Questions & Answers (Distrito 34: corrupción total* de Sidney Lumet, 1990), cuenta la historia de un policía que con métodos poco convencionales trata de hacer justicia en las calles violentas; *The rookie* (1990, Clint Eastwood), dos detectives deben de acabar con una banda dedicada al robo de coches de lujo; *El rey de New York* (1990, Abel Ferrara), film de gánsters que relata los intentos de un traficante de drogas por recuperar su territorio perdido mientras cumplía una pena en prisión.

A mediados de la década de los 90 los filmes violentos van en aumento de la mano de directores reconocidos hasta nuestros días, con cintas como *Casino* (1995, Martin Scorsese), la trama es acerca de un hombre que trabaja para la mafia y se enamora de una mujer en un casino; *Se7en, los siete pecados capitales* (1995, David Fincher), es la historia de un asesino serial que sigue el patrón de los siete pecados capitales; *La adicción* (1995, Abel Ferrara), una estudiante es mordida por un vampiro, lo que provoca cambios en su vida y la asistencia a

brutales y sanguinarias matanzas; *Del crepúsculo al amanecer* (1996, Robert Rodriguez), dos hermanos secuestran a la familia de un predicador y se dirigen a un refugio de criminales en México; *Fargo* (1996, hermanos Coen), un hombre contrata a dos hampones para que secuestren a su esposa y pidan rescate a su suegro millonario, mas las cosas se salen de control y algunos asesinatos son efectuados; *El sacrificio* (1997, Johnny Depp), esta cinta también toca el tema *snuff*, pues el protagonista es tan pobre que decide morir en un filme con tal de que su familia tenga dinero para sobrevivir a la pobreza.

Mención especial merece el cine japonés, cuyo desarrollo se da desde principios del siglo XX y se ve afectado durante los períodos de guerra y el sometimiento americano incluso en materia cinematográfica. Sin embargo, es a partir de los 70's que retoma las riendas de sus producciones, que ya contaban con grandes y recordados títulos como *Godzilla* de Ishiro Honda, 1954, perteneciente a la corriente *Kaiju* (es una palabra japonesa que quiere decir *bestia extraña*)<sup>37</sup> y que incluso en el siglo XXI se desarrolla, ejemplo de ello es *The Host* (Joon-ho Bong, 2006). Pero es hasta la década de los 90's que el desarrollo del cine violento tiene gran auge y pronto se transforma al término gore con cintas tales como *Audition* (*Ōdishon*) de Takashi Miike (1999) y *Battle Royale* (*Batoru Rowaiaru*) de Kinji Fukasaku (2000).

Son varios los títulos manejados, todos de distintos autores que no sólo han hecho una película, eso deja a disposición de millones de personas en el mundo diversidad de películas de corte violento, pero ¿generan éstas más violencia?

Un trabajo presentado por dos investigadores Gordon Dahl y Stefano Della Vigna durante una de las reuniones anuales de la Asociación Económica Americana lanzó una conclusión: que la violencia en las pantallas, en vez de exacerbar los delitos, los aplaca. El estudio postula que los filmes violentos reducen la concreción de los crímenes por parte de potenciales criminales. Esta hipótesis parece inspirarse en la Poética de Aristóteles, en el sentido de que la contemplación de las tragedias permitía, para el pensador

---

<sup>37</sup> Richie, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. Ed. Doubleday, Estados Unidos, 1971, pág. 178

griego, que el espectador hiciera catarsis, es decir, que liberara su carga psicológica interna a través de una experiencia de purificación interior, a partir de la sensación de temor y compasión que pueden motivar los hechos representados en la obra.<sup>38</sup>

Quizá a esto se deba la proliferación de la violencia en el cine, como el reflejo de la sociedad envuelta en conflictos donde muchas veces los malos pagan y con ello el espectador queda contento, aunque en la lucha contra la maldad caigan muchos buenos. Sin embargo, hay quienes aún ven al cine como un peligro que afecta a la sociedad y no a ésta como la forjadora de temas cinéfilos.

Para el escritor y periodista Jesús Palacios “se tiende a culpabilizar al arte y la cultura de lo que es propio de los seres humanos, evitando así mirar cara a cara a la realidad. Se castiga al mensajero porque no gusta el mensaje y se culpa cualquier cosa con tal de no asumir responsabilidades sociales, políticas, morales e individuales”. El problema, desde su perspectiva, no estaría en el efecto mimético que habrían causado estas producciones, difícilmente comprobable, sino en que “vivimos una sociedad mediática neopuritana e hipócrita, que sostiene falazmente principios supuestamente liberales, tan ingenuos y bienintencionados que devienen perversos. Gilles De Rais, Jack *El Destripador*, Elizabeth Báthory, Shawney Bean o cualesquiera criminales famosos del pasado no necesitaron ir al cine o jugar a videojuegos para desatar su pasión asesina”.<sup>39</sup>

Para Maria del Carmen Giménez, profesora del Departamento de Psicología de la Universidad de Barcelona, es cierto que el ser humano lleva cierta agresividad en su interior, pero también posee una serie de mecanismos y valores que ayudan a encauzar la violencia convirtiéndola en otra cosa. Y nuestros medios de comunicación parecen resaltar sólo los aspectos más primitivos, menos ligados a

---

<sup>38</sup> ¿Hay que prohibir las películas violentas? Disponible en: “<http://www.elconfidencial.com/ocio/indice.asp?id=3904&edicion=06/02/2007&pass>” Consultado el 28/12/09 a las 22:45 hrs.

<sup>39</sup> *Ibid*

lo civilizador, olvidando mostrar todo aquello que ayuda a crear lazos y vínculos entre los seres humanos.<sup>40</sup> En su opinión, no se trata sólo de un problema propio del cine, sino de una actitud que a través de los medios informativos está cuajando en la sociedad.

Sea de la forma que sea, el cine violento llegó para quedarse y para crecer de manera sorprendente al lado del dolor humano que se muestra en la pantalla en todas sus expresiones, dando muertes jamás pensadas; sin embargo, éstas son vistas día con día en los diarios del mundo y permiten percatarse del cambio en la sociedad, misma que ya ha llegado a visualizar violencia y asesinatos como algo normal.

El crecimiento violento social ayudado de tecnologías por computadora, nuevas invenciones de efectos y utilería dieron pauta para que en la década de los 90's se dejará de lado la salsa de tomate, y que a partir de efectos visuales digitales las muertes fuesen más violentas y los desmembramientos mucho más reales.

Esto da pauta a que el gore, un género ya existente, cobrará mayor fuerza y se desarrollará de manera asombrosa en países como E.U.A., Francia, Alemania y Japón, dándonos nuevos temas de que hablar y torturas en todas sus expresiones.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*

## 1.3 El Gore

“El cine gore deleita tímidamente con sus efectos especiales utilizados como elementos artísticos para la destrucción del ser humano”.

Michael Arnzen, crítico de cine

El gore es un tipo de película de terror que se centra en lo visceral y la violencia gráfica. Estas películas, mediante el uso de efectos especiales y exceso de sangre artificial, intentan demostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano y teatralizar su mutilación.<sup>41</sup>

Algunos expertos como McCarty consideran que los inicios de este cine se remontan a principios del siglo XX con el teatro francés *Grand Guignol*, en el cual se intentaban representar sangrientas escenas de matanzas para su público.

Ya en 1916 se da la primera aparición del gore en el cine presentando una mutilación del cuerpo humano en *Intolerancia* de D. W. Griffith, la cual muestra varios elementos similares a los de *Grand Guignol*, incluyendo dos decapitaciones, y una escena donde una lanza atraviesa el abdomen de un soldado.<sup>42</sup>

En los años 20's con el *Código Hays*, una serie de reglas de lo que se podía ver en pantalla y que no, se censura totalmente a este género en Hollywood, relegándolo durante más de 50 años.

---

<sup>41</sup> El gore, esa oscura pasión por la sangre. Disponible en: “[http://www.ociototal.com/recopila2/r\\_cine/elgore.html](http://www.ociototal.com/recopila2/r_cine/elgore.html)”. Consultado el 28/12/09 a las 23:00 hrs.

<sup>42</sup> Historia del gore. Disponible en: “<http://dreamers.com/necrolibro/necro/gore.htm>”. Consultado el 28/12/09 a las 23:15 hrs.

En 1963, a pesar de la todavía existente censura, se crea la que se reconoce oficialmente por la crítica y los aficionados como la primera película gore: *Blood Feast* (también conocida como *Feast of Flesh* o *Egyptian Blood Feast*), de Herschell Gordon Lewis. Cinta de dioses egipcios resucitados por la carne y sangre inocentes. En ella destacan escenas en donde Ramsés le arranca la lengua a una joven desde las entrañas y muestras de desmembramiento. Tras 15 años de su estreno, *Blood Feast* obtuvo \$7 millones de ganancia.<sup>43</sup>

En los años 70's el gore resurge de la mano de Andy Warhol con *Sangre para Drácula* (*Blood For Dracula*) y *Carne para Frankenstein* (*Flesh for Frankenstein*), ambas de 1973. Ya bajo esta sangrienta forma de cine, muchos autores crean cintas con chorros del vital líquido, Abel Ferrara en *el Asesino del Taladro* (*The driller killer*, 1979) o David Cronenberg con *Vinieron de Dentro de...* (*They Came from Within*, 1975); o Dario Argento en *Suspiria* (1976), etc.

Pero sería hasta llegar a títulos como *Halloween* y *Zombie* (1978, de George A. Romero) que las grandes casas productoras de cine ven jugosas ganancias y adoptan al gore como una manera de ganar dinero, por lo cual deciden apoyarlo.

En los 80's ya con mayor solvencia económica se hacen bastas producciones, comenzando con *Posesión Infernal* (*The Evil Dead*, 1982) de Sam Raimi, la cual muestra el gore en su más pura expresión con mutilaciones de todo tipo, arañazos, desfiguraciones de rostros, cuchillos, hachas, sierras y cuerpos que estallan en sangre a la menor provocación en una vieja cabaña endemoniada donde un grupo de jóvenes lucha por salir con vida incluso con poca ropa corriendo por un bosque maldito.

Llegan así filmes como *el Vengador Tóxico* (*The Toxic Avenger*, 1983, de Lloyd Kauffman) y *Noche de Miedo* (*Fright night* de Tom Holland, 1985), además de las secuelas de *Nightmare* en donde se puede apreciar a Johnny Depp siendo

---

<sup>43</sup> *Ibid*

devorado por su cama para que ésta lo escupa después como un lago de sangre que baña la habitación. Otros largometrajes de esta década son: *Maniaco* (*Maniac*, 1980) de William Lustig; *¿Dónde te escondes hermano?* (*Basket case*, 1981) de Frank Henenlotter; *Re-Animator* (1985), *Re-Sonator* (*From Beyond*, 1986) de Stuart Gordon; *Mal gusto* (*Bad Taste*, 1987) de Peter Jackson, y *Hellraiser* (1987) de Clive Barker

Esta última se ha iconizado, ha tenido secuelas de menor éxito y posee imágenes donde la sangre y la sensibilidad de la piel son características, cuenta la historia de un hombre ambicioso y violento que adquiere una caja procedente de un bazar oriental dotada de poderes que al abrirse le permiten tener acceso un mundo infernal que lo atormenta.

Sin embargo, a pesar de los avances y las gráficas violentas, muchas películas fueron cortadas por la *Motion Picture Association of America* (MPAA, Asociación Cinematográfica de Estados Unidos) que las consideraba demasiado crudas para la pantalla grande.

En los 80's y 90's diversas temáticas de zombies se hacen presentes y en ellas nos topamos con verdaderas mutilaciones de muertos vivientes que matan a sus víctimas arrancándoles extremidades, abriéndoles el vientre para llegar a sus intestinos y comerlos, así como de personajes que tratan de salvarse y en intentos desesperados sacan los ojos con los dedos a los zombies o de un escopetazo les vuelan la cabeza.

La industria crece en los 90's y no sólo Estados Unidos produce películas de corte gore, en Alemania se realiza *Schramm* en 1993, de Jörg Buttgerreit, trata de un hombre esquizofrénico paranoico que ama a una prostituta y que en sus momentos de soledad da rienda suelta a su maldad. En este mismo país, en 1997 se crea *Premutos*, de Olaf Ittenbach, quien es un anti Dios de la India, él busca a su elegido, quien se transforma en criaturas monstruosas.

El siglo XXI comienza con cintas libres en cuanto a censura, pues en todas ellas las tomas de detalle y close ups son usadas para dar un verdadero acercamiento al dolor del personaje que es mutilado o muere en la pantalla.

*Destino final* abre el nuevo siglo con una serie de muertes anunciadas en una premonición, poco a poco un grupo de adolescentes morirá ya sea en la bañera ahorcados, atropellados, sin cabeza a causa de un metal filoso, en fin, la muerte que jamás se imaginó se hace presente en esta cinta que cuenta con cuatro entregas.

En 2001, *Ichu the killer*, de Takashi Miike, en la cual el protagonista se corta la lengua de tajo frente a unos jefes de la mafia, la escena es realizada con un cuchillo filoso, en detalle y litros de sangre.

Ese mismo año, Víctor Salva presenta *Jeepers Creepers* o el *Demonio*, un ser infernal que se alimenta de los órganos de inocentes saboreándolos desde su aroma, chupa, succiona, muerde y mata incluso a niños. La escena final del chico protagonista con las cuencas de los ojos vacías remata la historia que contó con una segunda parte.

En 2003, llega a los cines el *remake* de *La masacre de Texas*, una película lenta, pero con una escena digna del gore en la cual el asesino en serie le corta la pierna a un joven y le coloca sal en la herida ante los desgarradores gritos de éste. Además, el mismo asesino le cercena las piernas con una sierra a su abuelo “para que no sufra de dolores”. Tres años más tarde, *Masacre de Texas, el inicio*, de Jonathan Liebesman, llenó la pantalla con muertes más brutales, en las cuales nadie se salva y un chico es torturado al levantarle la piel de los brazos que están clavados a un madero, la escena muestra sus tendones, su carne de forma casi real.

En 2003, Rob Zombie estrena *La casa de los 1000 cuerpos* que se centra nuevamente en los asesinos seriales que gustan de los universitarios. Este mismo

director ha dirigido y producido diversas películas en esta década, entre las que destacan las nuevas versiones de *Halloween* (2007 y 2009), que muestran a un Michel Meyers más sangriento, violento y despiadado.

Otra cinta del 2003, *Camino hacia el terror* de Rob Schmidt, donde un grupo de chicos se pierde en un bosque custodiado por una familia de deformes que se alimenta de carne humana. Cuenta con dos secuelas, en una de las cuales uno de los seres extraños arranca de una mordida parte de la cara a una bella chica. El sexo está presente con fuerza en las cintas.

Como se observa, la mayoría de las historias toma como eje central a los jóvenes y sus excesos, poniendo como parte inherente de las tramas las escenas de desnudos y sexualidad.

Otra cinta con protagonistas jóvenes que viven con desenfado es *Cabin Fever* (*Cabaña sangrienta*), de Eli Roth, “la mejor película gore de los últimos 20 años” según el director Peter Jackson, en ella una infección ataca a los muchachos esbeltos, mujeres rubias en diminutos bikinis y los hace escupir sangre además de perder la piel a la menor provocación. Esto ocurre por ejemplo en una secuencia de la ducha, en la que una chica se rasura la pierna, pero su piel cae poco a poco y se desangra de manera brutal.

Con menos personajes, pero también universitarios, Francia hace los suyos con *El Despertar del Miedo* (*Haute Tension*, 2003, Alexandre Aja), historia de una lesbiana reprimida con doble personalidad que se obsesiona con su mejor amiga (Marie) y decide acabar con la familia de ésta un fin de semana. Alice, la protagonista, le corta la cabeza al padre de Marie con un mueble, así como la mano a su madre para luego degollarla con un afilado cuchillo para después perseguir al hermanito pequeño de Marie y asesinarlo de un escopetazo. Secuestra a su amada y mata a las personas que se encuentra en su camino

hacia un bosque, en donde logra huir la joven y finaliza en la carretera arrastrándose con Alice detrás de ella cargando una sierra.

En 2004 inicia la saga de la que para muchos es una de las historias más sangrienta y violenta de todos los tiempos: *Saw*. Brutales muertes, mutilaciones, dientes arrancados, manos cercenadas, en fin, todo es posible en este juego donde el más sanguinario e inteligente ganará el derecho a seguir con vida, aunque posiblemente lo haga sin algún miembro de su cuerpo.

Un largometraje tailandés aparece ese mismo año: *El arte del diablo II*, de Ronin Team, donde nuevamente un grupo de estudiantes debe sufrir las consecuencias de mentes perversas, en este caso con ayuda de brujería son guiados a una casa cerca de un lago donde morirán de maneras horrendas tragando agua hirviendo, con un taladro que les atraviesa el cráneo, sin dientes arrancados con pinzas, con la cara sumergida en aceite hirviendo, con la pierna quemada con un soplete o como sopa de ojos, lengua, dedos y muchos cabellos.

Las historias continúan la fórmula de los estudiantes, pero se conservan y vuelven a hacerse aquellas que fueron famosas años atrás con zombies de ultra tumba, ya más modernos, en 2005 *La tierra de los muertos vivientes* de George A. Romero presenta un mundo árido, anárquico que necesita de un ejército que defienda a los vivos de los difuntos. Más tarde, *Feast* de John Gulager (2005) recupera el tema de los monstruos que atacan un restaurante donde inicia la lucha por la supervivencia.

Volviendo a las temáticas de los jóvenes, en 2005 Eli Roth se convirtió en uno de los directores más sangrientos y criticados por *Hostel*, la cual retrata a un grupo de amigos que va a Europa en busca de sexo y drogas sin saber que el hostel al que llegan es un camino hacia el martirio y que sus cuerpos valen demasiado para los ricos que pagarán por torturarlos hasta la muerte.

Esta cinta fue la más galardonada en los Scream Awards 2006 (preseas a lo mejor de la industria gore), uno de los premios que ganó fue para la mejor escena de mutilación, en ella una chica japonesa es quemada con un soplete quedando su ojo colgando, el cual le es cortado con unas tijeras provocando que un líquido blanco y viscoso escurra por su deformado rostro.

Otra escena dolorosa es cuando a un chico le cortan los talones y se le empuja para que corra, la cara de sufrimiento del actor, sus cortadas y la forma en que se arrastra por el suelo causaron furor en los premios.

"Hice esta película, porque quería que la gente pensara acerca de donde estaba llegando la sociedad en temas de explotación y pornografía", explica Roth en una entrevista. "No es un accidente que estos chicos sean americanos, ni que sean muy sexistas, y que lo que sienten sobre las mujeres del este de Europa sean frutos de fantasías americanas y estereotipos. Todo al final les es devuelto, tienen que pagar por ello".<sup>44</sup>

Algunos la encontraron dura y sin moral sólida, eso para los amantes del gore, otro tema a destacar es la crueldad y sadismo extremo de esta película. Y ni que decir de la segunda entrega que se estrenó en junio de 2007 con la misma línea, sólo con la diferencia de que los protagonistas son mujeres. Una de las escenas más violentas tiene lugar cuando una chica es degollada colgando en una tina donde una mujer llega al clímax al sentir la sangre que le cae por el cuerpo.

Tanto Roth como Tarantino afirman que la violencia presente en ambas películas es parte del arte del cine y que la sociedad presenta cosas peores, por lo cual no ven nada malo en llevar ésta al cine.

---

<sup>44</sup> Eli's interview. Disponible en: "myspace.eliroth.com". Consultado el 29/12/09 a las 15:16 hrs.

También en 2007, se hace una mancuerna violenta con tintes de sexo y sangre entre Eli Roth, Robert Rodriguez y Quentin Tarantino para producir una película doble con cortos de otras cintas, así aparece *Grindhouse*. Compuesta por dos adelantos cinéfilos: *Machete*, la historia de un matón mexicano en E.U.A. que es traicionado y busca venganza con sus afilados cuchillos, su inseparable motocicleta y un ejército donde sobresale un cura; y *Thanksgiving*, una sátira negra-gore de una botarga de pavo que decapita a diestra y siniestra con alto contenido sexual.

Además, *Grindhouse* se compone de dos largometrajes: *Death Proof*, la historia de un asesino serial de mujeres desenfundadas y jóvenes, el climax es una escena de choque frontal entre dos autos, donde en dos minutos se aprecian piernas cortadas, vidrios incrustados en caras, un cuerpo volar por los aires y una llanta pasando por la cara de una bella mujer. Y *Planet terror*, que cuenta cómo un grupo de personas comandadas por un hombre en motoneta intenta salvarse de zombies creados por un virus de guerra. Una escena clave en la trama es la volcadura de un auto en la carretera provocando que los muertos ataquen a una mujer y le arranquen la pierna para poder comérsela, el sitio que ocupaba la extremidad será remplazado por un arma de fuego de enormes dimensiones y alcance que aniquilará a miles de muertos vivientes.

El gore no sólo se caracteriza por la sangre, las mutilaciones, torturas y las muertes, sino también por el lenguaje obsceno, violento y el sexo que es parte ya fundamental en estas cintas, siempre teniéndolo con mujeres voluptuosas.

Es posible que este género se desarrolle con mayor fuerza y nos obsequie grandes dosis de sustos y carne en toda su expresión, pero no todo es gore, la violencia sigue estando presente en diversas películas que toman las peleas como parte central de las mismas, citando como ejemplo *Wanted* (2008, Timur Bekmambetov).

## 1.4 Violencia en el nuevo siglo

La violencia constituye una de las tres fuentes principales del poder humano; las otras son el conocimiento y el dinero <sup>45</sup>.

Una película que acaparó las miradas de todo el mundo tanto por la sangre como por la temática fue *La pasión de Cristo* (2004) de Mel Gibson. Orgía de sangre y de dolor, el cuerpo de Jesucristo –especialmente su epidermis– se convierte en el objeto principal de castigo. La tortura, la carne desgarrada, los ríos de sangre... convierten a este título en uno de los más violentos de los últimos tiempos, y más si pensamos que tal desenfreno de violencia se inflige sobre un personaje histórico símbolo de una civilización. La perversión visual toca techo disfrazada además de fundamentalismo religioso por parte de su autor. <sup>46</sup>

Sin embargo, la mayoría de las cintas tocan temas de drogas, guerras, violencia en las calles y a la sociedad en su máximo esplendor decadente y proclive a la muerte, así vemos cintas como *Hooligans* (2005) de Lexi Alexander donde un futuro periodista es corrido de Harvard por un lío de drogas y se ve envuelto en la vida de los *hooligans*, amantes del fútbol que habitan Inglaterra, en su nueva vida tendrá que pelear y romper narices al por mayor.

Del mismo año, *Sin city* de Robert Rodriguez desciende al lado oscuro y profundo de la calidad humana. *La virgen de los sicarios* (2000), adaptación de Barbet Schroeder al libro homónimo de Fernando Vallejo que retrata la vida en Colombia en los 80's con drogas y adolescentes asesinos. En 2002 Tulé Peak estrena *Ciudad de Dios*, enfocándose a una guerra en Brasil.

---

<sup>45</sup> Rojas Marcos, Luis. *Las semillas de la violencia*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1998, pág. 124

<sup>46</sup> Ripoll, Xavier, *op cit.*

A partir del año 2000 y hasta el 2010, los cines estuvieron abarrotados por historias de magia, vampiros, cómics, la violencia no escapó y aunque a veces se justificó con temáticas de guerra en películas como *Inglorius Basterds* (2009) de Quentin Tarantino, la violencia gratuita llegó a su máxima expresión en la primera década del siglo XXI.

¿Qué decir del largometraje de Tarantino? ¿Dispareja? Probablemente ¿larga? Quizá, pero nadie puede negar el sello particular de la manufactura de su director en esta cinta. Un pastiche que rinde homenaje al cine favorito de uno de los autores más astutos y valientes de la industria cinematográfica. Vale la pena por el prólogo mismo, una secuencia que pone los pelos de punta.<sup>47</sup> Asegura el crítico de cine Oscar Uriel al tomar en cuenta a la cinta como una de las mejores del año 2009.

La cinta nos lleva al mundo nazi donde el teniente Aldo Raine (Brad Pitt) organiza a un grupo de soldados americanos judíos “los bastardos”, que coleccionan cueros cabelludos de nazis. La cima de la historia se centra en la posible muerte de Hitler en un cine consumido por las llamas y las ametralladoras de dos judíos.

La violencia no desapareció, se fortaleció con directores de renombre, cintas sociales, historias de guerra que han alcanzado fama y enormes ganancias, lo que asegura su permanencia en el cine, incluso ya se habla de precuelas de *Bastardos sin gloria*.

Pero la violencia no es sólo para las grandes productoras internacionales de cine, en México algunas cintas han mostrado la cruel realidad de las calles. *Perfume de violetas* (2000) de Marisa Sistach representa la pobreza, la envidia de una estudiante de secundaria que es violada por un microbusero que paga por su virginidad 500 pesos, ella culmina asesinando a su mejor amiga de manera

---

<sup>47</sup> Las mejores películas del 2009. Disponible en: “<http://entretenimiento.prodigy.msn.com/peliculas/articulo.aspx?cp-documentid=23132902>”. Consultado el 29/12/09 a las 19:40 hrs.

accidental en un baño. *Amores Perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu presenta violencia en toda su expresión con el eje de las peleas de perros para ganar dinero. *Crónicas chilangas* (2009) de Carlos Enderle, es el fiel retrato de los abusos, corrupción e infamia en la ciudad de México donde los robos, extorsiones, secuestros, sexo, pornografía y muerte se ven inmersos.

Otro país que hace gala a la violencia es Argentina, que en 2009 bajo la dirección de Gustavo Cova estrena *Booggie, el aceitoso*, cinta basada en la tira cómica de Roberto Fontanarrosa. Booggie, asesino a sueldo que sin dilemas éticos es capaz de humillar mujeres o torturar a ancianos sin el mínimo sentimiento de culpa<sup>48</sup>. El filme es animado y el primero en 3D en Argentina, además emplea gran cantidad de cabezas ensangrentadas, sesos volando y otros órganos. Una mezcla entre violencia y gore, pero animado.

Violaciones, muerte, violencia, golpes, sangre, todo hasta ahora, aunque sea reflejo social, es ficticio, se queda en la pantalla, pero existe otro género considerado mito urbano por su falta de comprobación y credibilidad, el cine *snuff*.

Pero, sin duda, en violencia fílmica destaca Serbia con la cinta *Srpski film (Una película serbia; A Serbian Film)*, película dirigida por Srdjan Spasojevic en 2010.

El filme contiene escenas explícitas de necrofilia, incesto, violación, pederastia, muerte y *seudo snuff*, por ello está prohibida en casi todo el mundo. El presenciarla es un acto bastante difícil debido a la complejidad de las imágenes, quizá una de las más cruentas sea la agresión sexual a un recién nacido.

Violaciones, muerte, violencia, golpes, sangre, todo hasta ahora, aunque sea reflejo social, es ficticio, se queda en la pantalla, pero existe otro género considerado mito urbano por su falta de comprobación y credibilidad, el *cine snuff*.

---

<sup>48</sup> Zucchi, Marina. "Se estrena *Boggie, el aceitoso*". *El clarín*, Argentina, 15 de octubre de 2009

## 1.5 Cine Snuff

"Me llamo Ángela, me van a matar."

Diálogo de la película *Tesis*

Las películas *snuff* son grabaciones de asesinatos reales (sin la ayuda de efectos especiales o cualquier otro truco). Su finalidad es registrar estos actos mediante algún soporte audiovisual y posteriormente distribuirlos comercialmente para entretenimiento.<sup>49</sup>

Popularmente se cree que el primer registro del uso del término *snuff film* corresponde a 1971, en el libro de Ed Sanders *The family: the story of Charles Manson's dune buggy attack battalion*, que trata sobre el asesino serial.<sup>50</sup>

Sin embargo, el concepto como tal aparece hasta 1976 con la cinta *Slaughter*, dirigida por el matrimonio Michael y Roberta Findlay, que rápidamente empezó a ser comentada en los circuitos underground, en la que supuestamente se había filmado un asesinato real, quedando esto sólo como un mito.

La noción de las filmaciones *snuff* fue más adelante difundida en la película de Paul Schrader, *Hardcore (Un mundo oculto, 1979)*; en la de Alejandro Amenábar, *Tesis (1996)* y en *8 mm (1999, de Joel Schumacher)* protagonizada por Nicolas Cage. También fue historia de uno de los capítulos de la serie *CSI*, en que una actriz porno es asesinada durante el rodaje de la película.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Cine snuff. Disponible en: "[http://www.cronica.com.mx/nota.php?id\\_notas=263820](http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=263820)". Consultado el 29/12/09 a las 20:05 hrs.

<sup>50</sup> Snuff movies. Disponible en: "<http://www.psicofxp.com/articulos/espectaculos/470285-snuff-movies-el-mito-mas-oscuro-del-cine.html>". Consultado el 29/12/09 a las 20:30 hrs.

<sup>51</sup> *Ibid*

Si nos remitimos al concepto citado de *snuff*, algunas personas podrían considerar las grabaciones de muertes y asesinatos en la guerrilla, las imágenes de ejecuciones y otros asesinatos que luego se presentan en los medios de comunicación como *snuff*, pero estos registros no entran en este mítico género.

De acuerdo con el experto Jorge Grajales, estos videos entran en una categoría poco conocida: *il mondo*. En este tipo de documentación videográfica, las imágenes no son provocadas por un director o camarógrafo con una estética fílmica, simplemente buscan producir algún efecto de sensibilidad en quien los ve, pretenden dar cuenta de lo que acontece en la realidad de forma cruenta, no seguir una línea narratológica.

Su nombre se originó del documental sensacionalista *Mondo Cane* (*Perro mundo*, 1962) de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti y Franco Proserpi. Este filme fue violento y crudo, presentó principalmente la vida que llevaban los animales en una perrera italiana, además de matanzas de bueyes y otras bestias.

Los medios de comunicación han encontrado en *il mondo* una gran fuente de ingresos y una mercancía para sus seguidores ávidos de morbo. La televisión sobresale en este ámbito, pues en tiempo real muestra cualquier cantidad de historias e imágenes. En 1987, la televisión americana captó en vivo el suicidio de un hombre durante una conferencia de prensa. Budd Dwyer era el tesorero del estado de Pennsylvania y estaba acusado de corrupción. Luego de varios minutos de protestar y declararse víctima de una injusticia, Dwyer extrajo un Magnum 357 de un sobre, se la colocó en la boca y apretó el gatillo. Alguien pudo conseguir la totalidad de las imágenes que no volvieron a pasarse enteras en la TV y, junto con otro material de relleno, editó un breve documental llamado *Video shock!*, que podía comprarse por correo.<sup>52</sup> De este título se originó el *shock documental*, nombre con el que también se conoce a *il mondo*.

---

<sup>52</sup> Snuff movies, *op. cit.*

En este tipo de grabaciones, tiene cabida toda la gama de videos llamados *Trauma* en los que se recopilan las muertes más extrañas de humanos y animales, es posible ver un ahogado que se ha hinchado, un sujeto que murió bajo el tren y sus riñones quedaron expuestos junto con sus vísceras, un hombre escarmentado por soldados que le desfiguran el rostro a balazos y lo dejan aún con vida, en fin, todo grabado sin alteración alguna para luego mezclarse en cintas no aptas para cualquier tipo de público.

Sin embargo, el *snuff* se basa demasiado en suposiciones, rumores, cintas mal hechas, chismes que corren por internet con títulos absurdos y contenidos falsos como el caso de la serie *Guinea Pig*, editada en Japón en 1989 que muestra un supuesto asesinato. Uno de los episodios consta de una serie de torturas y golpes, que a simple vista denotan su falta de realismo, dirigidos a una joven de vestido blanco atada la mayor parte del tiempo a una silla, la chica prácticamente no se inmuta y sus gritos son casi nulos incluso cuando le rocían aceite hirviendo en uno de sus brazos. En la página <http://fuzztoons.mforos.com/493728/8795544-guinea-pig-snuff/> se le puede encontrar como “supuesto *snuff*”, pero dista mucho de serlo y simplemente enseña lo mala actriz que es la protagonista.

La alarma acerca del cine *snuff* salta a partir de la década de los 70's, primero con *Slaughter*, después con mitos y leyendas urbanas en Sudamérica donde al parecer se encontraron una serie de grabaciones que mostraban asesinatos de campesinos y otros marginados a manos de misteriosos encapuchados y cuyos videos fueron incautados.<sup>53</sup>

Así, han circulado a lo largo de muchos años rumores sobre personas secuestradas, robos, niñas que son llevadas a lugares fronterizos para la realización de cintas *snuff* que son financiadas por hombres ricos, creando así un gran negocio que no ha sido comprobado y cuyas cintas no han sido jamás

---

<sup>53</sup> Enriquez Muñoz, Francisco *Del cine porno al cine snuff: la fusión de la sangre y el semen*. Disponible en: “<http://www.palabramalditas.net/portada/otros-territorios/cine/19-sangre-y-el-semen.html>”. Consultado el 30/03/10 a las 14:30 hrs.

difundidas. Ejemplo de esto es el caso de David Berkowitz, un asesino serial que supuestamente grabó uno de sus asesinatos para luego venderlo al millonario amante de la pornografía Roy Radin, de esta manera otro mito improbable surgió.

Tenemos pues que el *snuff* es un tipo de cine que generalmente no hace más que mostrar cómo alguien es violado, descuartizado y grabado para deleite de las mentes más pervertidas. El *snuff* es un cine ficticio, una fantasía fílmica, que nace en el ámbito *underground*. Hasta ahora nadie ha mostrado una grabación de este tipo o al menos no se ha hecho público; así que la única forma de conocer el *snuff* real es viendo películas ficticias como *Snuff 102* (2007, de Mariano Peralta), que bien describen lo que es.<sup>54</sup>

En el artículo *Del cine porno al cine snuff: la fusión de la sangre y el semen* del portal *Letras malditas*, Francisco Enriquez Muñoz define que: “El *snuff* real sería más que un simple documento, sería una coreografía criminal, un orgasmo mortífero, la puesta en escena de la muerte como estímulo y un ritual fílmico que, como la pornografía amateur, dependería de su autenticidad”.

A pesar de su falta de comprobabilidad, el tema *snuff* se ha disparado sobre todo en la red, aficionados intentan atrapar al vasto público con cintas hechas en calles oscuras, garajes y demás sitios adecuados a la trama. El *snuff* es comparable al gore y a la pornografía por la tortura del cuerpo, el traspaso de los límites de la prohibición y el dolor dando lugar a escenas donde la sangre, los gritos y el sufrimiento se funden en una estética incomparable que puede resultar un deleite enfermizo.

Tal revolución ha causado el tema, que se hizo el documental *Do snuff movies exist*, en el cual expertos opinan, como Eli Roth quien asegura que es completamente posible que en cualquier lugar del mundo una mente enferma se sienta atraída por el dolor y haga cualquier cosa por verlo.

---

<sup>54</sup> *Ibid*

Sin duda el uso de la violencia se ha transformado a lo largo de los años, para dar lugar a cada vez más sangrientas imágenes, muchas veces sin justificación alguna. Aunque la violencia ha estado presente en los medios de comunicación desde que éstos existen, hoy se ha convertido en un espectáculo<sup>55</sup>.

Sea como mera película o por torturar a personas con motivos que para muchos no son válidos, lo cierto es que el tema *snuff* está presente en el séptimo arte aunque sea considerado tabú.

\*\*\*

Del cine negro al violento, el gore y el *snuff*, temas que llenos de sangre son parte básica para fundamentar esta tesis, pues la cinta *Pulp Fiction* hace gran uso de diversas características del *noir* y fusiona elementos violentos para lograr un trabajo, que si bien es sangriento, no cae en los excesos del gore y el *snuff*.

El cine violento de Quentin Tarantino, que se analizará en base a la película *Pulp Fiction*, posee ciertas características que la hacen única, como son el estilo tarantinesco, la música, el color, los personajes, etc. Todas estas características convergen en un producto final que no tiene como fin el simple hecho de mutilar o matar, sino de ir más allá de un entretenimiento basado en la violencia, para abordar temáticas sociales bajo el marco de una crítica.

Pero antes de conocer qué elementos posee este largometraje, es conveniente conocer el estilo del director, cómo emplea el lenguaje cinematográfico y diversos aspectos del cine, como sus códigos para entrar de lleno en los componentes de *Tiempos Violentos*.

---

<sup>55</sup> Jiménez Tapia, Alberto y García Silberman, Sara. *Medios de comunicación electrónicos y violencia*. Instituto Mexicano de Psiquiatría: Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pág 219

## Capítulo 2. Quentin Tarantino: ¿genio o comerciante?

Quentin Tarantino es sin duda uno de los cineastas más influyentes en la meca del cine. Desde su incursión en éste a comienzos de los 90's realizó películas poco convencionales donde la violencia es parte inherente de la trama; sin embargo, sus últimos trabajos han dejado ver filmes mucho más comerciales.

A principios de los 90's Tarantino ofreció al público una mezcla de humor negro, violencia e inteligentes diálogos que dieron como resultado filmes que para muchos son considerados de culto.

Algunos lo consideran enfermo, otros esteta y los más radicales le acusan de promover la violencia, pero como el mismo dice “la violencia de mis películas es un reflejo social, no es más que la realidad que todos vivimos día con día llevada a la pantalla”<sup>56</sup>.

Tarantino yuxtapone de manera artística la música antañona, cuyo gusto heredó de su madre, diálogos bien logrados cargados de la clásica palabra *Fuck*, armas que van desde simples pistolas hasta katanas, todo basado en un buen guión que se ayuda de las vivencias cinematográficas del director y del reflejo cultural.

Y es que Tarantino no busca copiar lo ya hecho, ni relatar lo ya contado, sino que crea historias donde la novedosa violencia o finales recurrentes dejan buen sabor, ya que él busca experimentar y producir aspectos que no sean clásicos “no me da miedo correr riesgos artísticos, el miedo es algo que no tengo en la sangre”<sup>57</sup>. Por eso no es casualidad toparnos con escenas de la cultura pop en los filmes tarantinescos, no es mero capricho el empezar *Reservoir Dogs* con una charla sobre *Like a Virgin* de Madona.

---

<sup>56</sup> Tarantino en Morelia. Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?v=qZipXjz5UMk>”. Consultado 03/12/09 a las 14:20 hrs.

<sup>57</sup> La turbopágina de Quentin Tarantino. Disponible en: “<http://personales.jet.es/unepelde/index.htm>”. Consultado 05/12/09 a las 20:55 hrs.

Pueden resultar sencillas las historias de Tarantino: el robo a una joyería, un asesino serial de mujeres, la caza de los nazis; sin embargo, él logra hacer algo más complejo y estructurado en base a ese juego con el tiempo, las elipsis.

Es de esta manera que Quentin Tarantino es un nombre que pesa, un referente para las cintas violentas, un iconoclasta del séptimo arte contemporáneo.

## 2.1 Semblanza de Tarantino

“Cuando veo al niño frente a la tele en *Pulp Fiction* me imagino que es Quentin, sentado frente al aparato totalmente enajenado a los ocho años”

Steve Buscemi, actor

Quentin Tarantino es uno de los directores más emblemáticos del cine, uno que no encaja en cualquier género o institución y que, sin embargo, resulta interesante y logra tener miles de seguidores ávidos por sus contadas, más bien logradas cintas.

Hablar de este personaje nos remonta a la década de los 70's, pues aunque haya nacido antes, esta época es muy significativa para el cineasta que se ve envuelto en los programas de televisión, la nueva música y los cambios sociales.

Para algunos críticos y muchos bloggers de nueva generación en comunicación vía internet, Tarantino representa al afortunado chico que cumple su sueño de una manera un tanto inesperada y sencilla, contando con total apoyo de su madre, amigos y con un éxito asegurado por sus primeros conocidos, de la talla de Roger Avary, Rich Turner y Lawrence Bender. Y es que suena muy sencillo el hecho de dejar la escuela y empezar en el ámbito del cine de la noche a la mañana.

Quentin Jerome Tarantino nació en 1963 en Knoxville, Tennessee.<sup>58</sup> Hijo de una pareja joven formada por Connie y Tony, pronto se mudaría a vivir solo con su madre, quien desde pequeño le inculcó el gusto por el rock, soul, funk y el cine, además de darle el nombre de Quentin inspirada en una serie de televisión. Tarantino vivió su infancia en un barrio de Los Angeles, sitio donde se mezclaban las culturas de los afroamericanos y los blancos, es así que conoce un poco de cada bando y en un futuro haría alusión a ello en sus películas mostrando a la sociedad norteamericana. Es también durante esta niñez que comienza su gusto por las películas mexicanas de lucha libre, las de terror japonés y las chinas de kung fu, especialmente la de Bruce Lee, cintas que generalmente encontraba en los barrios negros.

Al llegar a la adolescencia, Tarantino abandona la escuela para realizar sus primeros trabajos dentro del séptimo arte, haciéndolo en un cine porno donde él se encargaba de acomodar a los espectadores y con el dinero que ganaba comenzó a tomar clases en la escuela de actores *James Best*. Poco a poco fue ganando experiencia y amigos. Luego de abandonar su trabajo en el cinema para adultos, sigue por el ámbito del cine y labora en *Video Archives in Manhattan Beach, CA*.<sup>59</sup> Es en este sitio donde conoce a Robert Avary con quien inicia la búsqueda del financiamiento de su primer guión: *True Romance*, el cual sería vendido tiempo después a Tony Scott, quien lo llevaría al cine hasta 1993.

Es en *Video Archives* donde la vida le parece sonreír a Tarantino, pues el lugar se convierte en un sitio de culto para los admiradores de cine que iban a pasar noches bohemias o a ver proyecciones especiales.

---

<sup>58</sup> Quentin Tarantino Biography. Disponible en: “<http://www.westlord.com/quentin-tarantino/>”. Consultado el 29/05/10 a las 20:45 hrs.

<sup>59</sup> Quentin Tarantino Biografía. Disponible en “<http://maestrosdelcine.galeon.com/biotarantino.html>”. Consultado el 03/10/11 a las 15:57 hrs.

Después de terminar sus clases, decide qué es lo que quiere hacer de la vida “estudié interpretación seis años. Ése ha sido todo mi entrenamiento formal. Nunca fui a la escuela de cine o cosa parecida. De pronto me di cuenta que quería ser director de cine” afirmó Tarantino en 1995 durante una entrevista con Dennis Hopper.

De anécdotas, sucesos con los amigos y sus vivencias en la tienda Quentin empieza a formar su estilo, hace algunos trabajos con su cámara de video y en 1987 estrena la que es considerada su primer película, aunque inconclusa y muy poco conocida: *My best friend's birthday*, guión basado en una idea de su amigo Graig Hamann. La cinta está disponible incluso en You tube, cuenta la historia de un joven locutor que contrata a una sexoservidora como regalo de cumpleaños para su mejor amigo. Es en blanco y negro y tiene grandes fallas de sonido.

El equipo fue formado por los amigos de Quentin, sus compañeros de trabajo y de clases, no había presupuesto para la cinta y él era uno de los protagonistas, sin embargo el rodaje se prolongó por tres años<sup>60</sup>. Los errores de *raccord* son comunes, los movimientos torpes de la cámara, pero fue el parteaguas que llevaría a Tarantino a entrar de lleno en lo que más lo apasiona: el cine. Pues durante el rodaje comenzó a escribir otros guiones, y se aventuró a buscar oportunidades para hacer “una película de verdad” según sus propias palabras.

Tarantino escribió *True Romance* y *Natural Born Killers* con la intención de que fueran las cintas que lo llevaran hacia el camino del cine formal; sin embargo, tras una serie de peripecias para conseguir patrocinadores optó por vender sus guiones a Tony Scott y Oliver Stone; éste último modificó totalmente el escrito. Es con el ingreso ganado que Quentin decidió arriesgarse y llevar *Reservoir Dogs* (1992) a una producción más elaborada, contando ya para entonces con la aprobación de Lawrence Bender, quien lo ayudaría a conseguir a los histriones,

---

<sup>60</sup> Quentin Tarantino biography. Disponible en: “<http://www.imdb.com/name/nm0000233/>”. Consultado el 30/05/10 a las 11:23 hrs.

siendo de la talla de Michel Madsen y Tim Roth, quienes quedaron fascinados con la historia.

*Reservoir Dogs* no es más que la historia del robo fallido a una joyería contando con una serie de peculiares personajes con diálogos amplios y bien logrados donde los balazos y la sangre son parte esencial de la trama. En un apartado más adelante se ahondará en esta cinta que colocaría a Quentin Tarantino en la mira de críticos y seguidores que lo vieron como promesa del cine.

En 1994, *Pulp Fiction* aparece en las pantallas ganando una Palma de oro y un Oscar, protagonizada por John Travolta, Bruce Willis, Samuel L. Jackson y Uma Thurman, es una cinta llena de los ya característicos diálogos tarantinescos donde convergen humor, violencia e ironía.

Un año después colaboraría en *Four Rooms*, al lado de quien se convertiría en uno de sus mejores amigos y colaboradores, Robert Rodríguez. En esta cinta cuenta de nuevo con la participación de Tim Roth y Bruce Willis.

Dos años más tarde, Tarantino adaptó y dirigió *Jackie Brown*, un conflicto policíaco inspirado en la novela de Elmore Leonard, *Rum Punch*. Pam Grier logró estar nominada tanto a los Globos de Oro como a los premios SAG por su actuación en el papel principal, y el coprotagonista, Robert Foster, fue nominado al Premio de la Academia en la categoría de Mejor Actor Secundario.<sup>61</sup>

Durante los 90's Tarantino frecuentemente hace mancuerna Robert Rodríguez, así participa con éste en *From Dusk Till Dawn (Del crepúsculo al amanecer)*, 1996. Su estilo a veces bizarro, complejo y violento los ha llevado a crear más cintas y participar juntos en otras.

---

<sup>61</sup> Durán, Paul y Vera, Anderson. "Más allá del pulp y la ficción". *Cine PREMIERE*, México, 1998.

Inició la primera década del siglo XXI con *Kill Bill Vol.1* y *Vol. 2* donde volvió a reclutar en sus filas de actores a Michel Madsen y Uma Thurman, siendo ésta la protagonista que busca dar muerte a Bill para así vengarse de las cosas que le hizo.

En 2007 dirige *Death Proof*, que forma parte de una compilación junto con Robert Rodríguez llamada *Grindhouse*, en la cual el director de ascendencia mexicana colabora con *Planet Terror*, donde Tarantino actúa, así como con el primer thriller de *Machete*, un asesino a sueldo mexicano. También participa Eli Roth, actuando en la cinta de Tarantino y aportando un pequeño promocional bajo el nombre de *Thanksgiving*.

Es en estos últimos años que Tarantino apadrinó una de las películas gore más sangrientas y violentas jamás vistas, *Hostel* de Eli Roth, la historia de un grupo de amigos que va a un lugar lejano de Europa en busca de excesos y terminan muertos de las formas más brutales debido a “La cacería de la élite”, donde los estadounidenses tienen el mayor precio.

Es con esta cinta que Tarantino es reconocido en los Scream Awards llevándose la noche no sólo por la película, sino por su desenfadado estilo, su forma de vestir con pijama y raras pantuflas verdes y es que gracias a que su nombre aparecía en los promocionales de la película y al contenido de ésta es que fue todo un éxito en taquilla.

En 2009 estrenó *Inglorius Basterds*, donde trabajó de nuevo con Roth y llevó al protagonismo a Brad Pitt como el teniente Aldo Rain. Con esta propuesta de la guerra nazi, el director alcanzó las nominaciones al Oscar, cosa que no le llama

mucho la atención, pues él simplemente ha dicho “no tengo pretensiones, simplemente hago lo que me gusta”<sup>62</sup>.

Haciendo promoción a la cinta, Quentin Tarantino visitó México durante el Festival de cine de Morelia, mostrando ese sello personal que no lo abandona en sus películas: sencillez, emoción y ganas de hacer cine que no pertenezca a las corrientes comerciales convencionales. Habló de sus proyectos, de secuelas y precuelas para sus películas ya filmadas y de la violencia en sus filmes como “arte estético y ficción que lleva a la pantalla la realidad que se vive día con día”.<sup>63</sup>

Contar de forma breve la vida de Quentin Tarantino no se resume simplemente a decir la fecha de su nacimiento y convencionalismos formales de una biografía, sino a recordar los puntos claves en su formación que lo llevaron a ser pieza fundamental del cine vanguardista. Esto debido a que no se le puede encasillar en lo mercadotécnico.

No importa el hecho exacto de cuándo su madre le heredó el gusto por los *Stealers Wheel*, *Johnny Cash* o *The Delfonics*, ni la fecha en que comenzó a tomar con seriedad la interpretación, tampoco si en la escuela era solitario e imaginativo o si mintió para colarse en la meca del cine. Lo importante es que todos estos hechos fueron importantes para formar a Quentin Tarantino en el polifacético personaje cinematográfico que es.

De esta forma se proporciona una pequeña semblanza de la vida del extra, actor, guionista, productor y director ecléctico de cine que ha dado muchos buenos sabores de boca a los espectadores que los siguen desde *My best friend's*

---

<sup>62</sup> Tarantino por Tarantino 1-3. Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?XasRFXruOxI&feature=fvsvr>”. Consultado el 05/02/11 a las 18:29 hrs.

<sup>63</sup> Tarantino in Charlie Rose’s show. Disponible en: “[http://il.youtube.com/watch?v=vr8Z9\\_zc5uw](http://il.youtube.com/watch?v=vr8Z9_zc5uw)”. Consultado el 22/12/10 a las 23:40 hrs.

*birthday* y que no sólo lo ven como el clásico suertudo que sí cumple su sueño sino como un director que está muy lejos de ser considerado promedio.

## 2.2 Quentin Tarantino: actor, guionista, productor y director de cine

"Verdaderamente pienso que una de mis fortalezas es el relato de historias. "

Quentin Tarantino

Citar a Quentin Tarantino en el ámbito cinematográfico no nos limita simplemente a verlo como un director fuera de lo común, sino a uno sui generis que lo mismo puede apadrinar *Hostal* o *El juego del miedo 5 (Saw V)*, dirigir un capítulo de *CSI*, que producir, hacer una guión, actuar al lado de Salma Hayek o Rose McGowan que aparecer en su propia película y terminar muerto con un disparo en la cabeza como en *Reservoir dogs*. Este hombre puede generar arte entre imagen y sonido musical cero comercial en cada una de sus producciones e incluso darse el lujo de ser extra en su propia cinta (*Kill Bill* como parte de los *88 maníacos*) es por ello que hablamos de un Tarantino que actúa, escribe, produce y dirige.

Es por esto, que en este apartado se mencionará un poco de todas las caras de Tarantino, comenzando por una que es escasa en comparación de las demás, y no lo es por cuestiones de calidad, sino de difusión y prolongación en sus participaciones, hablamos de su actuación. Algunos de los ejemplos de sus participaciones histriónicas son:

\*Clarence en *My Best Friend's Birthday*, un locutor de radio. Prepara una gran sorpresa de cumpleaños para su amigo Mickey, la cual consta de los servicios de una supuesta acompañante.

\*Como Mr. Brown en *Reservoir Dogs*, haciendo uso de su guión para hablar de *Like a Virgin* de Madona en las primeras escenas. Aparece en pocas secuencias y muere tras recibir un balazo en la frente.

\* Jimmie en *Pulp Fiction*, es el chico que pregunta sobre un letrero de negros en su garage.<sup>64</sup> Viste una bata de dormir rosa, es un abnegado esposo.

\* *Sleep with Me (Duerme conmigo)* de Rory Kelly, 1994) es Sid, en una secuencia cómica en la cual discute con uno de los protagonistas acerca de *Tom Gun*, luce fresco, desenfadado y emocionado al criticar la cinta con una gran serie de “Fuck” durante la secuencia que dura poco más de dos minutos culminando con movimientos obscenos dirigidos a los genitales.

\*En la cinta *Desperado* o *Pistolero* (1995, Robert Rodríguez) es asesinado después de contar un mal chiste<sup>65</sup> en una cantina mexicana.

\*En *Del crepúsculo al amanecer* (1996, Robert Rodríguez), actúa junto a George Clooney, quien es su hermano en la trama. Tarantino da vida a Richard Gecko y junto a su consanguíneo huye de la justicia para llegar a México, topándose con vampiros a su paso. Este papel cuenta con una de las escenas eróticas más recordadas de las cintas de Rodríguez, en la cual una bailarina exótica (Salma Hayek) danza con una serpiente pitón en el cuello, luego bebe cerveza y la derrama sobre uno de sus pies para que Tarantino la beba, succionando los dedos de la mujer.

\*En *Jackie Brown* (1998) lo único que hace es prestar su voz para ser grabada en una contestadora.

\* En *Little Nicky* o *El hijo del diablo* (Steven Brill, 2000) es un evangelista.<sup>66</sup>

\*En *Sukiyaki Western Django* (Masato Ôsaki, 2007) es Ringo, un pistolero.

---

<sup>64</sup> Tarantino, director y actor a la vez. *Cine Premiere*. Disponible en: “<http://www.cinepremiere.com.mx/node/7205>”. Consultado el 29/05/10 a las 18:59 hrs.

<sup>65</sup> *Ibid*

<sup>66</sup> *Ibidem*

\*Una de sus últimas actuaciones fue en *Planet Terror* (2007) donde interpreta a un soldado infectado con un extraño virus que intenta violar a una prisionera, pero su enfermedad es tan grave que su pene cae a pedazos y muere luego de no usar una mascarilla especial para respirar.

Y ¿qué es lo novedoso de sus papeles? Pues que muestra que los seis años invertidos en la escuela *James Best* no fueron en vano, que su interpretación puede ser desde graciosa hasta grotesca. Además, sus gestos, su lenguaje no verbal resulta una satisfacción al ver a un hombre desfigurado por la ira, el deseo y la perversión, tal como lo hace en *Planet Terror*, dando así una verdadera sensación de miedo y asco.

Tarantino en un principio se veía a sí mismo más encaminado a la actuación, pronto se envolvería en las letras que forman la base de las películas, es decir, los guiones. Ya se han citado algunos como *My best friend's birthday*.

Una de las características de sus guiones es lo bien desarrollados que están, es decir, puede mezclar la cultura pop, los rasgos de la sociedad y la *nouvelle vague* para conformar citas amplias que lo mismo se guían a los excesos que a la música.

Sus guiones han sido:

\*1987 *My best friend's birthday*. Cinta independiente con gran cantidad de personajes. Clarence (Quentin Tarantino), un fanático de Elvis y el cine, contrata a una prostituta como regalo de cumpleaños para su mejor amigo Mickey (Craig Hamann).

\*1992 *Reservoir dogs*, ópera prima de considerable presupuesto que muestra ya su estilo propio que ha sido conservado hasta nuestros días.

Con este guión, Tarantino dio cátedra de lo que era capaz de hacer con una cinta que fusiona la sangre, los balazos, una serie de historias para cada personaje con la música en un tiempo que no es lineal. Este filme lo llevó al festival de Sundance.

\**True Romance* y *Natural Born Killers*, vendidos ante la falta de interés para ellos por llevarlos a la pantalla grande bajo su dirección. El primero se basa en *My Best Friend's Birthday*, fue dirigido por Tony Scott, retoma el personaje de Clarence, un joven apasionado por la música de Elvis Presley. En este guión, es el protagonista quien recibe como regalo de cumpleaños a una prostituta y esto le acarrea toda una serie de problemas con la mafia. Él habla con Elvis y ama las cintas de kung fu, por lo que se considera un toque autobiográfico de Tarantino.

El segundo fue modificado totalmente por el director Oliver Stone y los guionistas Dave Veloz y Richard Rutowskiv. Cuenta las peripecias de los asesinos Mickey (Woody Harrelson) y Mallory (Juliette Lewis) quienes viven un intenso amor bañado en la violencia.

\*1994 Ya con una experiencia ganada no sólo por su dirección, sino por su participación en otras cintas ya sea produciendo o actuando, estrenó su esperada, y considerada, segunda película: *Pulp Fiction*, ganadora a la categoría de Mejor Guión original en los premios Óscar del mismo año.

\*1995 *Four Rooms*, coescrito con Robert Rodríguez y estelarizada por Tim Roth, narra cuatro historias que se desarrollan en cuatro habitaciones de un hotel en Los Angeles.<sup>67</sup>

\*1996 *From Dusk Till Dawn (Del crepúsculo al amanecer)*, al igual que el anterior, fue escrito junto a Rodríguez.

\*1997 *Jackie Brown*, es una excepción al clásico estilo tarantinesco, pues a pesar de ser la historia de un atraco, su trama es más relajada, menos violenta y

---

<sup>67</sup> Four Rooms. Disponible en: "<http://www.imdb.com/>". Consultado el 30/05/10 a las 12:24 hrs.

sangrienta que lo que mostró con sus guiones anteriores. Tributo al género *Bexploitation*.

\*2003 y 2004 *Kill Bill Vol.1, Kill Bill Vol.2*, dividida en dos partes debido a la vasta extensión del argumento.

\*2007 *Grindhouse: Death Proof*, recuerda a *Reservoir Dogs* por uno de sus escenarios en un restaurante y los diálogos entre los personajes, que en este caso son en su mayoría mujeres.

\*2009 *Inglorious Basterds*, guión candidato al premio de la Academia.

No sólo ha escrito para el cine, realizó una participación especial en 2005 para la serie *CSI* escribiendo y dirigiendo las dos partes que componen el capítulo *Grave Danger*, éste no deja de lado la violencia y la sangre que caracterizan sus cintas, además de ser un capítulo entramado en el suspenso y la inteligencia.

Actualmente, es posible encontrar en la red alguno de estos guiones, como es el caso de *Pulp Fiction*, de 154 páginas, anunciado como original, redactado incluso a máquina de escribir.

Pero el talento y trabajo de Tarantino no se quedan sólo en estos dos aspectos, también ha producido diversos largometrajes, como ya se mencionó, el primero fue en 1987: *My best friend's birthday*, cinta para la cual se dividía entre trabajar como coprotagonista, productor y director.

En 1991, participa en *Past Midnight (Después de medianoche)* del director Jan Eliasberg. Cuenta la historia de un hombre que va a prisión por el asesinato de su esposa y se ve envuelto con la trabajadora social que lo ayuda y cree en su inocencia.

En 1994 ayuda a su amigo Roger Avary en *Killing Zoe*, produciendo la cinta al lado de Samuel Hadida, una trama violenta, llena de sangre donde el atraco es

nuevamente tema recurrente para un grupo de personajes dementes que gustan de hacer masacres además de hurtar.

En 1996 no sólo participa actuando y produciendo junto con Robert Rodriguez *Del crepúsculo al amanecer*, también colabora en *Curdled (Tú asesina que nosotros limpiamos la sangre)*, del director Red Braddock. Es la historia de Gabriela, una chica que desea saber más acerca de la muerte, guiada por lo prohibido y que además causa miedo. Produce de la mano de John Mass y Raul Puig.

En 2005 su firma aparece como productor y padrino de *Hostel* (conocida como *Hostal* en México), cinta de Eli Roth que logra realizarse gracias al éxito y buenas críticas que éste recibió, algunas de ellas de Tarantino y Peter Jackson, por su primer trabajo: *Cabin Fever*. Es de esta forma que estos personajes inician una relación laboral y amistosa que ha dejado grandes frutos y buen sabor de boca a los seguidores del género gore y de Quentin Tarantino.

Dos años después, en 2007, es productor junto con Robert Rodríguez, Elizabeth Avellan, Erica Steinberg, Bob Weinstein, Harvey Weinstein de *Death Proof*, película de muy bajo éxito y que se distribuyó por separado de *Planet Terror* con la cual se estrenó en Estados Unidos. Aunado a la mala crítica que recibió y al poco dinero recaudado en taquilla, en nuestro país se le dio una clasificación para adultos, se exhibió en contadas y reducidas salas por menos de un mes y a horarios poco accesibles, por lo cual no es muy conocida.

Después de esta cinta, produjo *Hell Ride: viaje al infierno*, 2008, del director Larry Bishop, que contó con la actuación de Dennis Hopper. La trama se encuentra infestada de sangre y sexo en la lucha por la venganza de un motociclista.

En septiembre de 2010 se estrenó *Machete*, protagonizada por Danny Trejo, el mexicano estereotipo mostrado en la mayoría de las películas de Robert Rodríguez, junto con el cual Tarantino produce una historia bizarra que cuenta las aventuras de un mantón en su lucha por vengarse de un tipo rico que lo mandó

matar. En su disputa se hace líder de un grupo de hombres armados con machetes, busca la ayuda de su hermano, un cura corrupto y se mezcla con guapas mujeres de la talla de Michel Rodríguez y Jessica Alba.

Se observa que en la mayoría de estas producciones la sangre, el robo y la violencia son temas recurrentes sin los cuales las películas perderían su calidad y es que esos tópicos forman parte inseparable de Tarantino, quien además de actuar, escribir guiones y producir, ha dedicado bastante de su tiempo a su máxima pasión: la dirección.

En 2011, Tarantino se encuentra escribiendo el guión de *Kill Bill Vol. 3*, misma que se espera vea la luz en 2014, ya que también se habla de alguna precuela de *Inglorius Basterds*, pues ha dicho “me interesa hacerlo por qué sería bueno saber cómo los personajes llegaron al lugar en el que se encuentran”<sup>68</sup>

Al tiempo que planea estas cintas, Tarantino dirige *Django Unchained*, un western cuyo nombre se basa en *Django*, un *spaghetti western* de 1966 dirigido por el italiano Sergio Corbucci.

La película girará en torno a un esclavo liberado (Jamie Foxx), que tras ser entrenado por un caza recompensas (Christoph Waltz) decide regresar por su esposa a una plantación, donde es sometida por un terrateniente (Leonardo DiCaprio).

Se tiene planeado que *Django Unchained* se estrene el 25 de diciembre de 2012.

Y sea cual sea su actividad, este hombre no para, puede aparecer en *American Idol* un día, dar una entrevista otro y al siguiente estar rodando alguno de sus nuevos proyectos que mantienen con gran expectativa a más de uno que ya desea saber qué fue o será de esos personajes que sólo Tarantino podía crear.

---

<sup>68</sup> Rueda de prensa de Quentin Tarantino en Morelia. Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?v=PAOq18o9fl4&feature=related>”. Consultado el 15/01/10 a las 15:30 hrs.

En el número 57 de la revista *DiCine*, Leonardo García Tsao cuestionó a Quentin Tarantino acerca de sus múltiples ocupaciones para saber cómo se consideraba, si actor, productor o director, a lo que él contestó:

“Director ante todo. Me considero un director que escribe su propio material. Sin embargo mi entrenamiento fue como actor. Mis estudios han sido ver cine y actuar”.

### 2.3 Influencias: Cine de Kung fu, Cine Japonés, Brian de la Palma, Martin Scorsese, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Nicholas Ray, Samuel Fuller y Nouvelle vague

"Robo de cualquier película alguna vez hecha. "

Quentin Tarantino

Tarantino creció con el cine como su máximo entretenimiento y su incursión en éste no surge de la nada, primero por su gusto, luego con influencia marcada por la admiración hacia algunos personajes icónicos del séptimo arte. Para muchos críticos Quentin Tarantino no es más que un director que se dedica a copiar de una y otra película de antaño partes que apenas y cambia para dar origen a sus cintas, y aunque él mismo ha dicho que sí, que lo ha hecho, su sello es único.

En la misma entrevista realizada por Leonardo García Tsao a Quentin Tarantino en 1994, se le preguntó acerca de quiénes marcaron su estilo: “Influido sin duda por Samuel Fuller, eso es seguro. Al cien por ciento de Jean-Luc Godard. Nicholas Ray también, Howard Hawks, podría citar a muchos más y tardarme hablando otras tres horas”.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> García Tsao, Leonardo. “Entrevista con Quentin Tarantino”. *DiCine*, México, 1994, pág 10

Para saber de quiénes ha tomado inspiración y cuáles son los nombres que le han dejado huella, a continuación se mencionan los principales directores y las vertientes que lo han marcado en su trayectoria.

Para empezar, cuando era niño se pasaba horas enteras frente a la televisión y salía sólo para asistir a la escuela, en donde la única materia que aprobaba con excelentes notas era historia, ya que la imaginaba “como una gran película”, afirmó en una entrevista con Charlie Rose en 1994. Otro de sus sitios predilectos era el cine, en el que sus películas favoritas eran las de *El Santo*. También veía con respeto filmes de Kung fu protagonizadas por Bruce Lee, influencia que está muy marcada en *Kill Bill*, incluso en el vestuario. Además, toma seriamente el rigor de la vida samurái para mostrarlo en sus personajes, así como el uso de colores y siluetas durante peleas.

A pesar de que Tarantino es fiel admirador del cine de Kung fu y el japonés, no todo este mundo entra en el ámbito violento, por ello sólo se tomará en cuenta la influencia más marcada y aquella a la que él ha hecho referencia, así se evitará extendernos en otras áreas del cine.

Ya como adulto, en 2009 realiza un video (<http://www.youtube.com/watch?v=Zpbm2-qWrdg>) donde enlista las que para él son las 20 mejores películas de 1992 a 2009, colocando en la primera posición a *Battle Royal* de Kinji Fukasaku, además de *Ōdishon* de Takashi Miike y *The Host (El Huésped)* de Joon-ho Bong, cintas llenas de suspenso, violencia y mucho gore. Él considera que la sangre y mutilaciones forman parte del cine japonés y ha dicho “es un estándar básico en el cine japonés cortar el brazo de alguien y usar mangueras con agua roja como venas, regando sangre por todas partes”<sup>70</sup>. Haciendo completo uso de esta influencia en *Kill Bill*, donde la sangre está por doquier, así como miembros mutilados.

---

<sup>70</sup> Tarantino interview about Kill Bill. Disponible en: “[http://www.youtube.com/watch?v=auIn\\_TTuJhQ](http://www.youtube.com/watch?v=auIn_TTuJhQ)”. Consultado el 20/12/09 a las 22:18 hrs.

Hablando propiamente de autores, una de sus máximas influencias la toma de Brian de la Palma, así lo afirmó durante una entrevista con Michel Simon (<http://www.youtube.com/watch?v=XasRFXruOxl&feature=fvwrel>), dice Tarantino: “Brian de la Palma era lo máximo para mí”. De la Palma se caracteriza por la violencia en su cine como en *Scarface* (1983) y *Dressed to Kill* (1980), la primera es un *remake*, sin embargo muestra una clara crítica social, así como Tarantino lo hace en sus cintas a través de la violencia. En 1987 Quentin hace referencia a él durante uno de los diálogos de *My Best Friend's Birthday* afirmando “él es realmente una bestia”.

En la misma entrevista con Simon afirmó que también se sentía influenciado y ayudado a formar su propia estética por Martin Scorsese, cuyas cintas muestran el declive de la sociedad norteamericana, el machismo, la culpa y la redención. El tema obsesivo de Scorsese es el pecado y el mal. Explora con insistencia la posible causa de ambos; su cine tiene como figura central a un personaje caído en el pecado que lucha por redimirse.<sup>71</sup> Una de sus cintas más representativas es *Taxi driver* (1976) en la cual diseña la personalidad del veterano de Vietnam<sup>72</sup> quien en su jornada de trabajo nocturno observa la decadencia social y rescata a una prostituta adolescente luego de matar a su Lennon.

Al igual que Tarantino, otorga un *second chance* a sus personajes, para así buscar transformar su forma de vida o mostrar un cambio radical en su comportamiento como Jules (Samuel L. Jackson), Butch (Bruce Willis), en *Pulp Fiction* o Pam Grier en *Jackie Brown*.

Otro personaje que lo marcó fue Alfred Hitchcock, el maestro del suspenso sentó diversas ideas en Tarantino, como el hecho de que el público no es ajeno al cine, sino parte fundamental del mismo y por lo tanto inseparable. El espectador se vuelve cómplice de lo que ocurre en la pantalla y queda perplejo con ello. Este

---

<sup>71</sup> Patán, Federico, *op. cit*, pág. 114

<sup>72</sup> *Ibid.*

director trabajó durante una época difícil en la industria del cine por las regularizaciones y censuras a éste, sin embargo logró realizar obras que son recordadas hasta nuestros días. Hitchcock es uno de los pocos directores, que en el rígido sistema de la época en Hollywood, pudo preservar una libertad de movimiento relativamente grande y librarse de ataques sobre sus films.<sup>73</sup>

¿Quién no ha visto *Psicosis*? Cinta clave de la cultura pop norteamericana del siglo XX que muestra claramente uno de los rasgos de Hitchcock, es decir, esa trasgresión a la intimidad de personajes, y es que cualquiera podría pensar que un asesino acecha y caza mejor en las calles oscuras y solitarias de noche; sin embargo, él va más allá al trasladar al público al baño de la víctima en una escena inolvidable. Esta parte, nos remonta a otra característica del cineasta y es que Hitchcock emplea el montaje alternando la subjetividad captada con la cámara, con la narración y la información omnisciente, ocultando el suspenso<sup>74</sup>. El cineasta realizó la escena cerca de 100 veces logrando tomas de diversos detalles para que quien viera la escena no lo hiciera desde un solo encuadre.

Es a través del montaje, que Hitchcock considera un arma mental, que éste logra aquello de lo que es considerado padre, el suspenso, lo hace por medio de cortes que llevan al público hasta el punto deseado.

Otra seña particular en el cine de este autor inglés nacido en el siglo XIX, es el uso de ciertos objetos irrelevantes o la falta de ellos objeto es, con el fin de convencer al público de que el destino de los personajes y, con frecuencia, del mundo depende completamente de su posesión.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*, pág 326

<sup>74</sup> Fordham, Geoff. Hitchcock's place in film theory: a significant auteur or director of insignificant pictures? Disponible en: "<http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Spring05/Hitchcock.html>." Consultado el 07/10/11 a las 15:35 hrs.

<sup>75</sup> Guraleb, Marlene. "El MacGuffin de las acciones". *El Universal*. 3 de julio de 2010

Entonces, queda clara la influencia en Tarantino, por un lado es la pauta que rompe con lo cotidiano y esperado para ir a un lugar común, pero impensable para la agresión pues es un sitio privado del personaje, si en *Psycho* se asesina a la joven en la regadera, en *Pulp Fiction* Vincent (John Travolta) pierde la vida en un baño, un sitio muy recurrente en esta cinta.

En cuanto a los aspectos de los movimientos de cámara y montaje, estos son muy claros en *Kill Bill*, pues hasta se hace uso de un plano secuencia para acercar al receptor al contexto de fiesta que se vive antes de la matanza que iniciará Uma Thurman como parte de su venganza, este tipo de planos también eran usados por Hitchcock para lograr un mayor suspenso en sus obras. Una vez que la protagonista de *Kill Bill* ataca con su katana, la cámara enfoca desde su mirada, hasta el detalle de sus pies apoyados en un suelo de cristal antes de dar muerte a un gran número de maníacos.

El uso de un objeto también tiene lugar en *Pulp Fiction* con un maletín que aparece desde el principio de la cinta hasta el final sin que jamás se sepa qué lleva en su interior, haciendo así que el espectador imagine, piense o crea lo que desee acerca de tal situación.

De esta forma queda claro que el estilo de Quentin Tarantino no nace por arte de magia, para los más radicales sería la copia de Hitchcock, para otros mera influencia, pero ésta no se puede limitar a un solo autor, otro de los directores que forman parte de este apartado es Stanley Kubrick.

Stanley Kubrick sólo realizó 13 películas, de las que destacan *Naranja Mecánica (A clockwork orange)*, 1971 y *El resplandor (The shining)*, 1980. En la primera la trama se centra en un chico que forma parte de una pandilla violenta cuyos vínculos son muy fuertes y que por traicionar a uno de ellos cambia su vida totalmente y se ve sometido a un rígido tratamiento contra la violencia; en tanto la segunda es una historia de suspenso con violencia psicológica que intenta

convertirse en física. En ambas, el uso de la música es imprescindible y forma parte fundamental de medio audiovisual.

Es considerado un icono en la meca del cine por la forma de retratar la sociedad norteamericana, contando con gran simpatía de los críticos. Stanley Kubrick perfeccionó todos los géneros cinematográficos en los que trabajó<sup>76</sup> y logró ir más allá de la tradición cinematográfica norteamericana.

La forma de trastocar a Tarantino se da por el *modus operandi* de las bandas, que más tarde veremos en *Reservoir Dogs* donde los lazos entre los experimentados asaltantes son débiles en unos casos y en otros llegan a profundizar en la amistad. También el uso excesivo de drogas en *Pulp Fiction* llevan a Mia (Uma Thurman) a una sobredosis que la orilla a una situación deplorable de la cual apenas logra escapar con un certero pinchazo de jeringa en su pecho inyectado por Vincent.

El tocar el tema de la música es esencial en las obras de Tarantino, tiene un sonido especial para cada ocasión, trama, personaje y escena, quizá sea por eso que hasta una recopilación de sus soundtracks le ha generado grandes ganancias y es que ¿cómo realizar la escena de la bodega en *Reservoir dogs* donde Mr. Blonde despoja de su oreja al policía sin *Stuck in the middle with you?* Simplemente esa parte de la película no tendría el mismo impacto ni intencionalidad. O, ¿cómo hacer la escena del twist entre Vincent y Mia sin música?

Para sorpresa de muchos, Tarantino dijo en esa entrevista de 1994, de la cual se han tomado fragmentos, que al “cien por ciento” Jean-Luc Godard ha sido una gran influencia. Este personaje forma parte de la *Nueva ola francesa* o *Nouvelle Vague*.

---

<sup>76</sup> Sitio web Editando. Feliz Cumpleaños Stanley Kubrick, sus 5 mejores películas y más. Disponible en: “<http://www.editando.cl/2011/07/feliz-cumpleanos-stanley-kubrick-sus-5-mejores-peliculas-y-mas.html>”. Consultado el 03/09/11 a las 15: 26 hrs.

Esta corriente proponía mayor libertad tanto de expresión como independencia para realizar los filmes y se da en la década de los 50's.<sup>77</sup>

En 1959 bajo esta nueva ola, Jean-Luc Godard estrena *À bout de souffle* (*Sin aliento*), donde la libertad es hasta para los actores que podían improvisar, llama la atención su lenguaje de provocación y las características que más tarde retomaría Tarantino son el alterado *raccord* y la pérdida del hilo lineal narrativo, pues en las obras que ha realizado es poco común seguir una historia convencional, sino varias que se entrelazan con vistas al pasado. Además da pie a cambiar diálogos en cualquier momento como con Robert de Niro (Louis en *Jackie Brown*).

Godard fue uno de los pioneros de la ola francesa y quien habló de los cambios que Francia sufría para bien en sus filmes, esto luego de que una de sus cintas fuera premiada en el Festival de Cannes en 1959, desbancando a la industria hollywoodense. Afirmó entonces que “el rostro del cine francés se ha transformado”.<sup>78</sup>

Así poco a poco nuevos talentos se sumaron a la libertad de la *Nouvelle Vague*, entre ellos se veía con aceptación a Howard Hawks, recordado por su cinta *Scarface* de 1932 (Brian De la Palma haría un *remake* en 1983). José de la Colina escribió en el número 3 de la revista *Nuevo Cine*, en agosto de 1961, que para Hawks era más importante contar que explicar, pues colocaba la cámara a la altura de los ojos del hombre.<sup>79</sup> Este personaje influye en Tarantino con su aportación al montaje y a la libertad en las cintas.

---

<sup>77</sup> Zona cine: nouvelle vague. Disponible en: “[http://www.popthing.com/zona\\_cine/nouvelle\\_vague/index.php](http://www.popthing.com/zona_cine/nouvelle_vague/index.php)”. Consultado el 30/05/10 a las 14:18 hrs.

<sup>78</sup> Godard, Jean-Luc. *Mit Les 400 coups vertritt Truffaut Frankreich in Cannes, en Godard-Kritiker. Ausgewahlte Kritiken and Autsatze uber film* (1950-1970), Munich, 1971, pág 142

<sup>79</sup> García Riera, Emilio. *Howard Hawks*. Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas : Centro de Capacitación Cinematográfica, Guadalajara, 1988, Pág 28

Dentro de la ola de la *Nouvelle Vague* surge el término *Politique des Auters* (cine de autor), según la cual la escritura del director debe hacerse notar claramente en el film, como en una novela<sup>80</sup>. Es decir, que el director es también el guionista y funge como el autor, escritor de una novela literaria.

Otra característica de la nueva ola francesa radica en que los críticos, sobre todo de la *Cahiers du Cinéma*, su fundador André Bazin, y directores eran unos verdaderos cinéfilos<sup>81</sup>, lo mismo conocían obras de su continente que de Norteamérica, leían las principales revistas de cine y en general, se mantenían informados.

Las tendencias de la ola francesa han sido seguidas fielmente por Tarantino quien se considera un director libre que hace lo que quiere incluso con presupuestos muy bajos como es el caso de sus dos primeras obras como director.

Además, la influencia de la *Nouvelle Vague* en Quentin Tarantino está presente en diversos elementos de sus producciones cinematográficas, por ejemplo en sus escenas de diálogos extensos y con tomas que involucran al espectador en los estados anímicos de sus personajes, que llevan al público a vivir realmente lo que ocurre en los filmes.

Tarantino, a principio de los 90's empleaba un estilo un tanto europeo para contar sus historias, es decir, una forma narrativa tomada de la ola francesa, a través de una visión caótica en cuanto a la estructura del tiempo, pero cautivadora y novedosa para el mundo hollywoodense.

He aquí el punto clave de la influencia francesa en Tarantino. La *Nouvelle Vague* manifestaba su inconformidad con el cine predominante en Europa, con las reglas establecidas de lo preconcebido como cine aceptable, por ello pugnaba por un gran cambio al hacer cine. En el caso de Quentin, en sus primeras obras rechaza

---

<sup>80</sup> Faulstich, Werner y Korte Helmut, *op. cit*, pág. 423

<sup>81</sup> Nouvelle vague. Disponible en: "<http://www.cahiersducinema.com/>". Consultado el 02/01/11 a las 16:30

la idea del cine comercial de historias lineales, con final feliz o llenas de violencia sin sentido. Él salía de lo convencional del cine norteamericano para situarse como el joven rebelde de la industria fílmica, pero quedó en eso, pues hasta la fecha Tarantino intenta acercarse a los grandes directores del cine francés, sin lograrlo y quedando como mera copia.

Asimismo, la ola francesa generó en sus inicios polémica y críticas al igual que los dos primeros filmes de Tarantino, pues por su violencia y demostración de la realidad, muchos detractores salieron a su paso.

Godard está presente en *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino a través del personaje de Mia Wallace, interpretado por Uma Thurman, pues las características de ella son muy similares a las de Anna Karina en *Vivre sa vie* (1962), sobreasaliendo el detalle de que ambas usan un estilo poco habitual de peinado.

Es tal el peso de Godard en Quentin Tarantino, que éste bautizó a su casa productora *A Band Apart* (1964) en honor a uno de los filmes del francés.

Por otro lado, aunque Tarantino escribe, dirige y selecciona lo que se editará “veo cada pedazo de rollo de mis películas, así le puedo ayudar un poco a mi editora”<sup>82</sup>, está lejos de formar parte del cine de autor de la ola francesa, pues éste es más que conocimiento, ya que significa calidad.

También es considerado un verdadero amante del cine que todo el tiempo piensa en éste, “quieres conocer a la persona y descubres que la persona no es más que cine, es un tío que sólo habla de cine”<sup>83</sup>, afirmó el director de cine Alex de la Iglesia luego de cenar con él.

---

<sup>82</sup> Entrevista Tarantino-De Niro. Material extra del DVD *Jackie Brown*.

<sup>83</sup> Alex de la Iglesia y su cena con Tarantino. Disponible en: “<http://il.youtube.com/watch?v=HA-bn-LmYEk&playnext=1&list=PL80CF3DCBDE131F37>”. Consultado el 22/12/10 a las 18:50 hrs.

Asimismo, Tarantino es conocedor de cine de todos los continentes y de cualquier época, ve películas al por mayor y en este punto se halla su más grande influencia, “cuando la gente me pregunta en dónde estudié cine, les contesto: no fui a ninguna escuela, yo fui al cine”.<sup>84</sup> Queda claro entonces como la nueva ola francesa también fue pieza clara en la formación de Tarantino, influyéndolo desde el guión, hasta el montaje o edición.

Otro cineasta clave para Tarantino es Nicholas Ray, recordado por *They Live by Night* (*Los amantes de la noche* de 1948), *Rebel without a cause* (*Rebelde sin causa*, 1955) y *Party girl* (*La rosa del hampa*, 1958). Sus películas muestran los problemas sociales donde sus personajes giran en torno a lo permitido y lo que no lo está. Recordando así *Pulp Fiction*, una cinta que refleja a la cultura norteamericana y la lucha por preservar ciertos valores y seguir algunas reglas aunque los personajes sean asesinos a sueldo.

Quien ha sido mencionado como la principal influencia tarantinesca es Samuel Fuller, guionista y director estadounidense del siglo XX cuyos tópicos en sus filmes se basan principalmente en el ámbito policíaco y el bélico, siendo muy recordada su cinta *La casa del sol naciente* (*House of bamboo*) de 1955 y *Delirio de Pasiones* (*Shock corridor*) 1963, en la cual tiene lugar una escena de extirpación de las cuerdas vocales a un cantante.

La única cinta bélica de Tarantino es *Inglorius Basterds*, sin embargo es claro que retomó ciertos aspectos de Fuller para sus filmes en general como es el uso de los planos largos, primerísimos planos y la violencia como parte de la sociedad. Además, Samuel Fuller está íntimamente ligado a la *nouvelle vague*, la cual también caracteriza las cintas de Quentin Tarantino.

Fuller refleja su ideología y acentúa el castigo, en tanto que Tarantino en *Inglorius Basterds* hace lo propio con una nueva visión de cómo pudo terminar la vida de Hitler y del justo castigo que pudieron merecer los nazis en manos de unos

---

<sup>84</sup> Tarantino in Charlie Rose's show. *op. cit*

soldados sanguinarios que toman como trofeos los cueros cabelludos de sus rubias víctimas, entre los personajes destaca un judío que asesina a los alemanes con certeros golpes de bat en sus cabezas.

Se hizo mención sobre el hecho de que los más radicales opinan que Tarantino sólo copia de otras películas, esto lo hace ver como alguien sin estilo; sin embargo al hacer referencia de todos aquellos que lo han influenciado, es posible observar que éstos a su vez parten de un contexto anterior, de otras corrientes, de más autores, por lo que no es que unos plagien a otros, sino que retoman lo existente para adaptarlo a un nuevo orden cinematográfico.

## 2.4 Trayectoria: de *My best friend's birthday* (1987) a *Inglorious Basterds* (2009)

"Claro que *Kill Bill* es una película violenta.  
Pero es que es una película de Tarantino.  
Uno no va a ver a *Metallica* y les pide que  
bajen el volumen de la música."

Quentin Tarantino

Si bien la trayectoria de Tarantino inicia en 1987 con la ya mencionada *My best friend's birthday*, se tomará como punto de partida *Reservoir dogs* por considerarse su primera película de forma seria que ya cuenta con un mayor presupuesto y recursos técnicos, y es que la cinta de 1987 es tomada más como un ensayo previo al de un gran trabajo.

Después de los fallidos intentos por producir alguno de sus guiones ya escritos, en una fiesta Tarantino habla con Lawrence Bender acerca de la idea que tiene en mente sobre un atraco fallido, Bender le indica que antes que nada debe escribirlo, una vez hecho esto él lo lee y afirma "es el mejor guión que he leído en mi vida".<sup>85</sup>

De esta manera surge *Reservoir dogs*, nombre inspirado en una película francesa de difícil pronunciación, *Au revoir les enfants* de 1987 (*Adiós a los niños* de Louis Malle) y *Straw dogs* de 1971 (*Perros de paja*, dirigida por Sam Peckinpah)<sup>86</sup>. En un principio era la idea de Tarantino filmar en 16mm y en blanco y negro, pero debía contar con apoyo para la realización, mismo que buscaba también Bender luego de la impresión que le causó el guión.

---

<sup>85</sup> Plaza, Francisco. *Reservoir dogs: Madonna, Van Gogh y el supersonido de los setenta*. Ed. Midons, Valencia, 1997, pág. 50

<sup>86</sup> Valenzuela, Rocío. *Quentin Tarantino*. Disponible en: "<http://rociavalenzuela.blogspot.com/2008/01/quentin-tarantino-biografia-y-analisis.html>". Consultado el 20/12/10 a las 20:46 hrs.

Quentin Tarantino intentó dar un guión a cambio de trabajo a Bob Kurzman quien trabajaba en KNB, una empresa dedicada a los efectos especiales. Junto con Bender logró que *Live Entertainment* se hiciera cargo del proyecto sin hacer cambios en el guión, pues había otras casas productoras interesadas, pero bajo la condición de reescribir alguna parte, a lo que Tarantino no estaba dispuesto.

Pronto se pasa la voz del nuevo proyecto y Harvey Keitel, Mr White en la cinta, decide participar no sólo como actor sino ayudando de alguna forma en la producción, quedando así compuesto el equipo de producción y dirección.

Pero Tarantino no se conforma con esto y somete su guión a un severo juicio de valoración en el Sundance Institute Director Workshop, es así que consigue más apoyo e incluso, después lograría ganar en 1992 el premio del público a su película en el Festival.

De esta forma, con ayuda de sus amigos, el interés de los actores, la aprobación del Instituto de Sundance y con el dinero que había ganado por la venta de algunos de sus guiones, comenzó el rodaje de *Reservoir dogs*.

La historia gira en torno a seis asaltantes profesionales que son contratados por Joe Cabot (Lawrence Tierney) para dar un gran golpe a una joyería, sin embargo el plan se viene abajo durante su realización y todos deben huir para salvarse, ya que decenas de policías los siguen disparando a quemarropa.

A los personajes se les asigna un mote para que ninguno entable amistad con otro y no se conozcan, lo curioso es que sus nuevos nombres son colores, quedando de la siguiente manera:

\*Mr. White, Harvey Keitel. Gran amigo de Joe Cabot, le da mayor importancia a la camarería y entabla amistad con Mr. Orange, cuidándolo y defendiéndolo en todo momento. Tiene mucha experiencia en el arte del artemio.

\*Mr. Orange, Tim Roth. Su nombre verdadero es Freddy Newandyke, es un policía joven encubierto que en base a su buena actuación, una noche de copas y una excelente historia cómica de ladrón logró infiltrarse en la operación de Joe Cabot. En la huida es herido por una mujer histérica que intenta defenderse del robo de su auto, ésta le dispara en el estomago y la travesía de Mr. Orange con Mr. White rumbo a su cuartel, una vieja bodega, está llena de sangre, gritos, dolor y sufrimiento del personaje.

\*Mr. Blonde, Michel Madsen. Es un ex presidiario que paró en prisión por un trabajo anterior que le hizo a Joe Cabot, con quien lleva una gran relación pues éste se encuentra muy agradecido por no delatarlo ante la policía. Le divierte mucho la violencia, él empieza un fuego cruzado en la joyería donde se realizaría el atraco sin motivo aparente, esta escena sólo es contada, jamás vista en pantalla. Se rebela su nombre como Vic Vega. Siempre tiene actitud relajada, pues incluso mientras todos corren despavoridos para conservar la vida, él va por una soda y secuestra a un policía.

\*Mr. Pink, Steve Buscemi. Siempre dice ser “profesional”, nervioso y racional, pero muy egoísta, pues huye al final con los diamantes que él mismo tomó durante la confusión en la joyería. Rehúsa cualquier tipo de relación con sus compañeros a menos que sea laboral y se queja de tener el mote más afeminado.

\*Mr. Blue, Edward Bunker. Ladrón muy experimentado que no aparece mucho en la trama y muere prontamente sin que se vea su final.

\*Mr. Brown, Quentin Tarantino. Es joven y muy hablador, él inicia la película con una severa discusión sobre la intencionalidad de la canción *Like a Virgin*. Era el conductor oficial de la banda y muere a causa de un balazo en la frente.

Además de los coloridos personajes que desarrollan los ladrones, la cinta cuenta con la participación de Chris Penn como Eddie Cabot, hijo de Joe, un chico regordete y corrupto que es el mayor enlace entre su padre y los bandidos.

También actúa Kirk Baltz como Marvin Nash, es el policía que secuestra Mr. Blonde y que es torturado por éste para luego morir debido a que Eddie le dispara.

La película inicia con una discusión en torno a la canción de Madonna y el hecho de dar propinas o no entre ocho hombres en un restaurante, los seis ladrones y padre e hijo Cabot, luego salen a la calle y comienzan los créditos iniciales para los hombres que en su mayoría visten un traje negro y que son acompañados por música. Luego de esto empieza la acción, pues Mr. Orange aparece ensangrentado en el asiento trasero de un auto que es conducido por Mr. White, el primero suplica por un doctor, en tanto que el segundo opta por llevarlo a la bodega y así salvaguardar la seguridad de todo el equipo.

Pronto se sabe que fue lo que aconteció con cada uno de los personajes, Mr. Blue y Mr. Brown murieron durante la persecución, Mr. Pink corrió y corrió con los diamantes en un portafolios, mismo que nunca se abre, es decir jamás se ve su contenido. El personaje hurta un coche y llega al punto de reunión con la clara idea de que alguien los traicionó y que seguramente se trata de un policía.

Mr. Blonde llega con un policía en su cajuela al cual tortura con su navaja de afeitar, misma que guarda en una de sus botas. Enciende el radio y sintoniza su estación favorita para comenzar a bailar *Stuck in the middle with you*, con esta canción la cámara sale de cuadro y se emplaza con la visión de una esquina en tanto Blonde le corta una oreja al policía atado a una silla en el medio de la bodega, para luego hablar con el órgano amputado en la palma de su mano. Está a punto de prenderle fuego al muchacho atormentado cuando Mr. Orange reacciona de un desmayo y le dispara.

Todo es confusión, llegan Eddie y Joe a la bodega, él primero asesina al policía y el segundo culpa a Mr. Orange de ser el traidor ante lo cual Mr. White lo defiende y los tres se enfrascan en una lucha verbal que culmina con la muerte de los primeros dos en un fuego cruzado. White queda herido y se arrastra hacia su

amigo Orange quien confiesa la verdad de su oficio, mientras Mr. Pink ha escapado y las sirenas de patrullas se acercan cada vez más. El final es una pantalla en negro que aparece luego de que Mr. White amenaza con la pistola en la cara a Mr. Orange, ya en negro se detona el arma.

El papel de dirección es muy importante en esta cinta debido a que no sólo debía de contarse la historia, sino hacerlo de forma no cerrada y con un delimitado estilo y características para cada personaje con la inclusión del flash back. Lo novedoso que esta historia llevó a su época fue la manera de contar una historia al tiempo que se saben otras y se conoce uno a uno a cada personaje.

En 1994 se estrena la segunda cinta de Tarantino, *Pulp Fiction* que cuenta con las actuaciones de Samuel L. Jackson, John Travolta, Uma Thurman, Bruce Willis, Tim Roth, entre otros. Con *Pulp Fiction*, Tarantino inicia su camino hacia la fama mundial como ícono de la violencia estética fundamentada en la ficción de la realidad. Esta cinta es una de las más representativas de la década de los 90.

Con el éxito que tenía gracias a su primera obra, las propuestas caían a sus pies por parte de las casas productoras, es así que tomó un guión coescrito con Roger Avary durante su estancia en *Video Archives* de Manhattan para producirlo. Realizó pequeños cambios y le agregó diversos aspectos como la charla de los Mc Donald's entre Jackson y Travolta, pues durante la gira de *Reservoir dogs* en Europa, Tarantino visitó estos sitios de comida rápida y anotó sus diferencias concluyendo "las mejores McDonald's las he comido en Estocolmo".<sup>87</sup>

*Pulp Fiction* está cargada de violencia y humor negro en historias entrelazadas. La primera es de un atraco a una cafetería por parte de una pareja; la segunda es la trama de dos matones que son contratados para asesinar a tres jóvenes, eliminan a dos y a otro lo toman como rehén, pero lo asesinan en el auto de manera accidental; la tercera es sobre un boxeador de medio pelo contratado para perder

---

<sup>87</sup> *Ibid*

un combate, pero decide ganarlo; la última es parte de la primera, es un círculo que se cierra con lo que pasó durante el atraco y como culminó éste.

Esta intrincada historia comienza en una cafetería donde Ringo (Tim Roth) y Honey Bunny (Amanda Plummer), están hablando de los robos que han realizado y a raíz de esto deciden atracar el establecimiento en donde se encuentran, el epílogo de la cinta remonta al inicio con esta escena pero con Jules y Vincent presentes en el hurto.

En la segunda historia, Vincent y Jules trabajan para Marsellus Wallace, quien da la tarea al primero de cuidar a su novia, Mia, así que debe de llevarla a cenar, no sin antes comprar un poco de droga. Su cena está inmersa en un ambiente de los 60's en un restaurante donde incluso bailan, una escena muy recordada. Una vez que todo culmina, y él la lleva a su departamento, le da su saco para protegerla del frío, olvidando que en su interior dejó la droga y se dirige a hablar con el espejo al baño para controlar el deseo sexual que Mia le provoca. Al volver, encuentra a la joven con una sobredosis y la lleva desesperadamente a casa de su amigo vendedor de drogas para inyectarle adrenalina en el corazón y reanimarla, pero antes tuvo lugar una disputa entre los dos hombres y Mia terminó tirada en el césped de la calle como un simple objeto sin importancia.

La última parte muestra al púgil Butch, Bruce Willis, en su problemática huida de la ciudad luego de estafar a Marcellus Wallace, quien anteriormente lo había contratado para que perdiera una pelea.

Butch mata a su contrincante en la lucha y huye hacia un motel donde se hospeda su pareja Fabienne, al día siguiente va al lugar en que vivía en búsqueda de un reloj muy simbólico para él, pues se lo heredó su padre. En este lugar descubre que Vincent está en el baño y al salir lo mata con una metralleta que éste había dejado en la cocina. La escena se desarrolla mientras unos panecillos están en el tostador y quedan listos cuando Willis acciona el arma.

Bruce Willis huye nuevamente para toparse con Wallace a quien atropella para luego estrellarse con otros autos metros adelante, así inicia una lucha entre los dos hombres que se disparan mutuamente y van a parar a un local de instrumentos musicales donde el encargado logra someterlos, amagarlos y llamar a un policía sadomasoquista. Butch escapa pero regresa para liberar a su contratador que está siendo violado por el policía; en esta escena se hace uso de una katana para dar muerte a uno de los violadores.

Para algunos resulta confusa la película; sin embargo muestra ese aspecto característico de Tarantino: el manejo del tiempo que no lleva un orden cronológico. Y es que Tarantino hace uso de secuencias acronológicas.<sup>88</sup>

En 1995 dirige el cuarto y último apartado de la cinta *Four Rooms*, protagonizada por Tim Roth, esta parte se llama *The man From Hollywood*. La cinta completa en sí es una historia bizarra sobre las peripecias de un botones en un hotel de Los Angeles en víspera del año nuevo. Las más increíbles aventuras le ocurren a Theodor, el protagonista, desde ser seducido por una bruja, sobrevivir a un marido celoso, cuidar a unos niños malcriados en una habitación con una muerta debajo del colchón y cortar un dedo meñique para ganarse unos cientos de dólares.

*The man From Hollywood* muestra a un hombre, Chester (Tarantino) rodeado de amigos bebiendo champaña y haciendo una apuesta riesgosa para ganar un auto. El reto consiste en accionar 10 veces correctamente un encendedor, de hacerlo así, Chester le regalará al ganador su auto, de lo contrario el perdedor será mutilado por Theo. Este segmento cuenta con la participación de Bruce Willis, el ya mencionado cameo de Tarantino, el uso del plano secuencia y la ironía.

---

<sup>88</sup> Sánchez, Juan Luis. *La editora prodigiosa*. Disponible en: Decine.com. Consultado el 07/10/11 a las 14:25 hrs.

En *Jackie Brown* de 1997, Tarantino no emplea mucha sangre ni violencia y deja el protagonismo en una mujer. “En *Jackie Brown* quería descender algunos niveles, ocuparme más de los personajes”.<sup>89</sup>

Jackie Brown (Pam Grier) es una azafata que también colabora con Ordell (Samuel L. Jackson), un traficante de armas y drogas buscado por la policía. Todo transcurre con normalidad hasta que es descubierta en la aduana y la policía sólo le da las opciones de ir a prisión o su libertad con la condición de ayudarlos para llegar hasta Ordell.

Los rasgos tarantinescos están presentes a lo largo de la trama, pues rescata a actores de los 70's que ya no brillaban en el celuloide como antes. En *Pulp Fiction* hizo lo propio con John Travolta y en *Jackie Brown* empleó a Pam Grier. La cinta cuenta con la música antañá, la violencia, el uso de armas, diálogos extensos, cuidados, humor negro y su ya clásico manejo del tiempo.

En cuanto a la crítica a *Jackie Brown*, Jorge Ayala Blanco dice: “con malhumorado y verborrágico guión propio paradójicamente basado en la novela del más lacónico maestro de la serie negra *Hard boiled*, Elmore Leonard. Es un poderoso thriller concebido como tranquilo homenaje nostálgico a los íntimos años sesenta ficcionales con situaciones abrazando el absurdo neutralizando con acariciante música soul y diálogos punzantes. Las coqueterías del posmoderno estilo visual de Tarantino se han consumado tan mínimas y escasas, tan bellamente eficaces”<sup>90</sup>.

En 2003 estrena la primera entrega de *Kill Bill*, y con ello el cine netamente comercial de Tarantino, ese que es posible disfrutar incluso en TV abierta, dejando atrás a la joven promesa hollywoodense; sin embargo ha intentado retornar al camino del buen cine desde 2009 con *Bastardos sin gloria*, aunque no lo consigue completamente.

---

<sup>89</sup> García Tsao, Leonardo, *op. cit.*, pág 11

<sup>90</sup> Ayala Blanco, Jorge. *El cine actual, desafío y pasión*. Ed. Océano, México, 2003, pág. 78-79

*Kill Bill*, la historia de una mujer que busca vengarse de su ex pareja quien con ayuda de sus matones del *Escuadrón de la muerte* le propina una severa golpiza que la deja en coma por años, además de robarle a su bebé. Esto ocurre el día en que ella se casaría con otro hombre.

La película se dividió en dos entregas debido a lo largo de su argumento y se cuenta por capítulos, siendo el primero el de la novia, donde la matanza ocurre en una iglesia sin ser de manera explícita.

Algunos críticos la consideraron basura y otros la obra maestra de Tarantino, pues hace gran uso de extras, artes marciales, katanas, locaciones en el desierto y en Japón, además de tener una secuencia animada que narra como uno de los personajes llegó a convertirse en lo que es.

Thurman, Beatrix Kiddo o *La novia* decide llegar hasta Bill, David Carradine, padre de su bebé, recuperar a éste y cobrar venganza, para lograr su objetivo debe de eliminar al *Escuadrón de la muerte* comenzando por *La Mamba negra*, Vivica A. Fox, una mujer de color que dejó de lado las matanzas para dedicarse de lleno al hogar y cuidar a su hija, es hasta este sitio donde Beatrix la visita para asesinarla, no sin antes tomar una taza de café y charlar un poco.

El primer volumen nos sitúa en el por qué *La novia* quiere vengarse, qué fue lo que le hicieron y quiénes son sus enemigos, así como el origen de O-Ren, Lucy Liu, una mujer muy poderosa que controla la mafia japonesa y que es escoltada por un gran número de guardaespaldas.

Es hasta Japón hacia donde viaja Thurman, específicamente a Okinawa para buscar a Hattori Hanzō (Sonny Chiba), para que le haga una katana especial. Ya con el arma en su poder busca a O-Ren en una especie de antro ambientado en los 60's con una banda que canta en vivo *Woo-Hoo*, luego de un plano secuencia, Beatrix toma por sorpresa a Sofie, la mejor amiga y asistente de O-Ren para instarla a salir para pelear y para ello decide cortarle un brazo a la mujer ante la mirada despavorida de la multitud que abandona el lugar.

Luego de esto, aparecen en escena los *88 maníacos* que tienen por misión proteger a O-Ren y luchan con *La novia* en un ambiente de cambio de luces, sombras y música, así como movimientos de artes marciales y miembros perdidos por doquier que hacen de la secuencia una de las mejores partes del filme.

Después de eliminar hasta a la más peligrosa de sus oponentes, una adolescente que viste uniforme escolar pero muy violenta y sanguinaria, Thurman va tras O-Ren a un sitio donde la nieve cae y ambas luchan con espadas, siendo la japonesa vencida tras cortarle parte del cuero cabelludo y la tapa craneal con la katana.

La cinta finaliza con Sofie siendo trasladada al hospital por Beatrix quien le da un recado para Bill, éste, en ese instante le llama a la mutilada y esto permite saber que el bebé que le robó a *La novia* está vivo y es niña.

La segunda parte se estrenó en 2004, Beatrix luego de eliminar a la mitad de sus enemigos en la primera parte, va tras los restantes: Budd (Michael Madsen) y Elle Driver (Daryl Hannah).

Al primero lo encuentra en un remolque de California, pero él ya ha sido advertido por su hermano Bill de que Thurman lo visitará para eliminarlo, así que está preparado y le dispara en el pecho una bala de sal de roca, luego la inmoviliza y la entierra viva en la tumba de Paula Schultz.

Budd se comunica con Elle para venderle la katana de *La novia* en un millón de dólares, así que al día siguiente la mujer, que es tuerta, llega al sitio con un maletín en su mano, mismo que al abrirse deja salir a una mortal serpiente que muerde a Budd y lo mata minutos después, sin embargo, ella no contaba con que Thurman había escapado de su tumba y regresaría al remolque para su venganza. Las mujeres se enfrascan en una lucha de katanas donde *La novia* gana luego de sacarle el otro ojo a su contrincante y pisarlo en el suelo.

Su venganza culmina con un enfrentamiento cara a cara con Bill, recupera a su hija y es feliz. Este último aspecto no agrada mucho tratándose de Tarantino pues por lo general sus desenlaces son abiertos.

Hace gran uso del movimiento de cámara para las luchas que se dan a lo largo de la trama, sobre todo da preferencia a los pies. Además de que le gusta el reciclaje, es decir, actores que ya han participado en sus cintas lo vuelven a hacer años después como es el caso de Uma Thurman y Michel Madsen, también ocupa la misma katana que se usó en *Pulp Fiction*, los flash back son un tema recurrente y también sus personajes pocas veces son llamados por sus nombres propios, por lo general todos cuentan con un alias.

En este largometraje si bien hay sangre, no es demasiada, lo que hace es proyectarse al máximo como un esteta de la violencia que pone a luchar a una mujer enfundada en un traje amarillo usando una katana que lo mismo corta madera que brazos y piernas.

En 2007 estrena la que por orden lógico sería su octava película y que no ha sido llamada así, *Death Proof*. Cuenta la historia de Stuntman Mike (Kurt Russall), un doble de acción retirado que gusta de perseguir jovencitas para asesinarlas de manera violenta con su auto.

La cinta recurre a los diálogos largos que recuerdan *Reservoir dogs* en el restaurante, pero ahora con un grupo de chicas que se convertirán en las víctimas de Mike: Jungle Julia (Sydney Tamiia Poitier), una chica de cabello chino, piel oscura adicta a la marihuana que conduce un programa de radio en la estación local y por medio de éste dará como premio un baile sensual por parte de su amiga Arlene a quien se lo pida primero en la ciudad; las otras chicas son Arlene (Vanessa Ferlito), que visita la ciudad y es romántica, más tranquila y algo soñadora; Shanna (Jordan Ladd), una rubia que gusta de disfrutar de los bares con sus amigas.

Van a un bar donde conocen a Mike, quien le reclama el premio a Arlene, ella acepta y lo hace en medio del sitio con la canción *Down in Mexico*, con la cual lo único que logra es arrancarle pequeñas sonrisas al hombre quien apenas se inmuta con los movimientos de la chica que viste un diminuto short.

El asesino parece amable, hasta se ofrece para llevar a una chica que está en el bar a su casa, Pam (Rose McGowan), pero en el camino la mata al acelerar su tétrico auto y estrellarla contra el mismo coche.

Sigue al grupo de amigas, al cual se sumó otra muchacha y las espera en sentido opuesto en una carretera, apaga las luces de su auto, mientras ellas van en total estado de embriaguez con el auto estéreo a todo volumen. Arlene va en el asiento trasero con la nueva chica, la rubia maneja y Jungle lleva una pierna al aire por la ventanilla, de pronto un auto a toda velocidad se estrella contra ellas. La escena dura menos de un minuto y medio y fue grabada desde todos los ángulos posibles que no sólo muestran al espectador el choque, sino cada detalle de lo que pasó, desde la pequeña estatua del Ford moviéndose agitadamente en el automóvil de Mike, hasta la llanta de su coche pasando por el rostro de Arlene y la pierna de Jungle siendo desmembrada para caer metros adelante con todo y el sonido que hace al chocar contra el asfalto.

Nuevamente el estilo de Tarantino, ese que tomó de personajes como Hitchcock y Kubrick en torno al montaje, a los planos y detalles que no dejan nada a la imaginación.

El asesino se salva y meses después vuelve a las andadas en otra ciudad con otro grupo de mujeres: Abernathy (Rosario Dawson), una maquillista que busca relajarse; Lee (Mary Elizabeth Winstead), una actriz de poco éxito; Kim (Tracie Thoms), una chica adicta a la acción y la adrenalina; y Zoe (Zoe Bell), una compañera de Kim en el trabajo. Van en busca de un Ford para sentir emoción y Mike las persigue; sin embargo, las cosas se salen de control para el villano que

termina siendo aniquilado por el séquito de féminas quienes culminan con él con severo botazo en la cara realizado por Abernathy.

De nueva cuenta el reciclaje de actores ocurre, esta vez con algunos que participan en *Planet Terror* de Robert Rodríguez, la exposición de los pies en primeros planos también sucede, pues en una escena Abernathy descansa en el asiento trasero de un auto con los pies salidos del vehículo y Mike pasa rosando su lengua sobre uno de ellos.

A pesar de su poco éxito y divulgación, la violencia contra las mujeres en la primera parte es impactante, la forma de hacer que un choque vaya más allá del simple hecho es todo un trabajo que muestra la capacidad de Tarantino para asombrarnos aún.

Sobre esta película, Clemente Corona le realizó una entrevista a Quentin Tarantino para su blog *La ronda de la noche*, a lo que el director comentó:

“La película es para las generaciones más jóvenes, que no conocen un cine así, y que con *Death Proof* pueden experimentar todo lo que conlleva el cine *Grindhouse*. Uno siempre piensa que el cine con el que ha crecido es mejor que el actual y, sí, también es cierto que echo mucho de menos la sesión continua, las grandes salas del centro, la experiencia que tenías antes sólo por ir al cine”.<sup>91</sup>

La última cinta de Tarantino se estrenó en 2009 bajo el nombre de *Inglorius Basterds*. Es para muchos la historia donde convergen todos los filmes de Tarantino, por un lado esa camarería de *Reservoir Dogs*, la violencia propia de *Pulp Fiction*, la cacería como en *Death Proof* y la venganza femenina de *Kill Bill* en un ambiente bélico e irreal de la segunda guerra mundial donde el inglés, francés alemán e italiano se fusionan en todos los personajes con el tiempo alterado, las historias paralelas, diálogos complejos y características propias para cada uno.

---

<sup>91</sup> Corona, Clemente. *La ronda de la noche*. Disponible en: “<http://clementecoronamendez.blogspot.com/2007/08/sesin-continua-una-entrevista-con.html>”. Consultado el 01/06/10 a las 12:40 hrs.

La historia empieza en una vieja cabaña donde un hombre de familia esconde a unos judíos bajo el suelo, pero son descubiertos por el coronel Hans Landa (Christoph Waltz), quien cree en su causa y odia a cualquier traidor y judío. Él elimina a la familia oculta, menos a una joven.

Luego se conoce a un grupo de ocho (igual que el número de actores en *Reservoir dogs*) soldados judío americanos que están dispuestos a hacer justicia a su manera cortando cabelleras alemanas y dándoselas en trofeo a su teniente, que pide 100 a cada uno. El militar se llama Aldo Raine y es interpretado por Brad Pitt.

Dentro de este selectivo grupo está Eli Roth como el sargento Donnie Donowitz, *El oso judío*, un sanguinario asesino cuya mirada es perturbadora; también Til Schweiger, Hugo Stiglitz, un alemán renegado mata-nazis; Gedeon Burkhard, Wilhelm Wicki, traductor del grupo *Los bastardos* de Aldo; Mike Myers, general Ed Fenech, que planea como acabar con los nazis.

Las historias convergen en un cine donde se descubre que la chica que escapó de Hans Landa es la nueva dueña del inmueble y ha sido disuadida de presentar una película alemana en su establecimiento, pero su plan es quemar a los nazis. En este lugar atrapan a Aldo Rain y *El oso judío* da muerte a Hitler mientras todo arde en llamas. Aldo Rain escapa y esto genera un final abierto.

Quentin Tarantino no sólo se ha dedicado a la meca del cine, también colaboró en 2005 para la serie *CSI: Crime Scene Investigation* con el capítulo *Grave Danger*. En éste uno de los miembros de *CSI*, Nicky, es secuestrado y enterrado vivo, Tarantino hace uso de diálogos inteligentes, suspenso, sangre y muestra cómo el cuerpo puede ser trasgredido al contar con escenas de los brazos de Nicky con enormes ronchas rojas provocadas por picaduras de hormigas, un cuerpo que explota en mil pedazos, un intestino como carnada y a Nicky imaginando su propia autopsia, secuencia en blanco y negro, llena de sangre y órganos

Es así que entramos al mundo del séptimo arte de este actor, guionista, productor y director originario de Knoxville, Tennessee. Este fue un breve esbozo para aproximarnos a este personaje de la industria cinematográfica.

Toda la influencia de su niñez, la pasión por el cine, su gran bagaje cultural cinéfilo al observar cientos de filmes de todas las culturas, el gusto por la música, la violencia estética, la ironía, todo fluye para formar el estilo de Quentin Tarantino que a través de sus cintas hace más que una historia hollywoodense. Pero, ¿cómo es realmente el estilo tarantinesco? Esta pregunta tomará forma y se verá ampliamente en el siguiente capítulo.

## Capítulo 3. El estilo cinematográfico de Quentin Tarantino

Jorge Ayala Blanco en su libro *El cine actual, desafío y pasión* se refiere a Quentin Tarantino como el niño prodigio de Hollywood, el joven rebelde; Alex de la Iglesia lo denomina interesante; Robert De Niro afirma: “es un gran director, sabe lo que quiere”<sup>92</sup>; Brad Pitt asegura que es un honor rodar con él; sin embargo, todas estas aseveraciones no surgen de la nada, sino de la forma de trabajar de este hombre, cuyo estilo está enmarcado con la violencia presente en todas sus obras.

Muchos elementos expuestos en las cintas de Tarantino hacen que los periodistas, críticos, actores, productores y directores de cine hablen de él, ya sea por el uso de un tiempo circular (*Pulp Fiction*), retomar la historia de un robo (*Reservoir Dogs*), su fetichismo por los pies (*Kill Bill*), tributos al cine de los 70’s (*Death Proof*), largos y bien pensados diálogos (Christopher Waltz en *Inglorious Basterds*); además, gracias a participar en las cintas de Quentin Tarantino, las carreras de actores como John Travolta y Pam Grier cobran fuerza. En el estilo tarantinesco también está presente el humor (*Four Rooms*), empleo de planos secuencia en sus cintas, de planos de detalle, la música, violencia, las actuaciones, los símbolos, sus cameos, etc., todo converge y es digno de verse con mayor profundidad, pues al mezclar todos los elementos se obtiene como resultado una obra cinematográfica y es que el cine es una expresión constituida por medio de imágenes, palabras, ruidos y música<sup>93</sup>.

En este capítulo se verán a fondo los detalles que caracterizan a Quentin Tarantino en cuanto a su trabajo en el séptimo arte, los elementos que lo sitúan como un personaje diferente dentro de la meca del cine, así como aquellos que lo enfrasan en un debate entre ser la copia de otros directores o simplemente verse

---

<sup>92</sup> Entrevista Tarantino-De Niro. Material extra del DVD *Jackie Brown*.

<sup>93</sup> Descubriendo el lenguaje del cine. Disponible en: “[http://www.uhu.es/cine.educacion/guiascine/guiacine1\\_2.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/guiascine/guiacine1_2.htm)”. Consultado el 09/09/11 a las 16:14

influenciado por ellos, además de tomar en cuenta la relación entre sus cintas y todo aquello que es parte esencial del estilo tarantinesco.

### 3.1 Manejo del tiempo

El tiempo es un elemento primordial para la creación de suspense. La situación en el tiempo se puede comunicar a través de muchas formas.<sup>94</sup>

Las películas de Quentin Tarantino no son contadas de manera lineal, a excepción de *My Best Friend's Birthday* e *Inglorious Basterds*. Él ajusta el tiempo de tal manera que el público quede prendado de la obra para verla hasta el final y descubrir qué pasó, por qué razón los personajes lucen de tal o cual forma. Tarantino quiebra la secuencia. La quiebra produce inmediatamente un efecto dramático y constituye un poderoso efecto de suspenso, ¿qué habrá sucedido?<sup>95</sup>

Tarantino nos narra sus películas a través de un tiempo interrumpido, generalmente por los créditos, luego de los cuales conoceremos a una serie de personajes con características propias y por lo general en una relación espacio-tiempo reducido.

La trama de *My best friend's birthday* se desarrolla en unas horas, todo sucede entre un departamento, una estación radiofónica y una pastelería donde convergen más de una decena de personajes que de una u otra forma aportan algo para celebrar el cumpleaños de Mickey, mejor amigo de Clarence (Tarantino). Esta cinta no tiene el mayor problema en cuanto al manejo temporal, es el relato de los preparativos para una celebración de cumpleaños cuyo término puede ser desastroso; pero, no se conoce el final de la película, pues ésta se destruyó en un

---

<sup>94</sup> Diamante, Julio. *De la idea al film. El guión cinematográfico: narración y construcción*. Ed. Filmoteca Andalucía, Andalucía, España, 1998, pág. 74

<sup>95</sup> Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía a través del análisis de películas*. Ed. Gedisa, Barcelona, España, 1999, pág. 153

incendio<sup>96</sup> dejando sólo 35 minutos de rollo de los 70 minutos originales.<sup>97</sup> Esta cinta es la base del guión de *True Romance*<sup>98</sup> escrito por Tarantino, comprado y llevado al cine por Tony Scott. Sin embargo, el manejo de las situaciones nos lleva a preguntarnos ¿qué pasará? ¿Golpearán a Clarence por ser coqueto y bromista? ¿Podrá Mickey celebrar su cumpleaños? Cuestiones que hacen que el público desee ver toda la historia para poder contar con respuestas. Es así como Tarantino inicia su estilo característico para atrapar al público en el suspenso.

Ya en 1992 con *Reservoir Dogs* Tarantino comienza a jugar con el tiempo, presentándonos primero a una serie de hombres vestidos de manera muy formal teniendo una plática sobre *Like a Virgin* de Madonna en un restaurante, para luego dar paso a los créditos y seguir la película con Mr. Orange (Tim Roth) retorciéndose de dolor, ensangrentado y llorando en el asiento trasero de un auto conducido por Mr. White (Harvey Keitel), al parecer el mismo día, pues visten igual que la escena anterior. Esto nos lleva a preguntarnos ¿qué pasó? ¿Quiénes son esos hombres? ¿Quién es la mujer que le disparó? (Mr. Orange dice: “No puedo creer que me mató. ¡Maldita puta!”).

Conforme avanzan las escenas sabemos que los personajes planearon un atraco de joyas, éste sería perpetrado por seis Misters cuyos jefes son padre e hijo Cabot (Joe y Eddie respectivamente). El robo falló; sin embargo, nunca se ve en pantalla cómo ocurrió, también se aprecia la huída de los protagonistas a partir de distintas perspectivas, desde un punto individual y se realizan una serie de *flashbacks* que nos permiten conocer a cada Mr. a través de pequeños títulos en la cinta con el nombre de cada uno y una introducción de cómo llegaron a formar parte de la banda que robará una joyería. Todas las preguntas son contestadas, pues casi al

---

<sup>96</sup> My Best Friend's Birthday. Disponible en: “<http://www.imdb.com/title/tt0359715/trivia>”. Consultado 05/01/11 a las 18:30 hrs.

<sup>97</sup> *Ibid*

<sup>98</sup> My Best Friend's Birthday. Disponible en: “<http://www.cinemaniablog.com/categoria/quentin-tarantino>”. Consultado el 05/01/11 a las 19:01 hrs.

final de la cinta se vuelve al inicio, como en un círculo y entonces sabemos que una mujer le disparó a Mr. Orange luego de que éste le hiciera frenar su auto para bajarla, robar el vehículo y escapar.

Sin embargo, hay una pregunta que jamás se resuelve y es ¿qué hay en el maletín que lleva en la cinta Mr. Pink? Él dice que joyas, pero jamás se ve en pantalla, pues el maletín nunca se abre. Este tipo de objetos se describirá más adelante.

En una manera lineal la historia comenzaría con Joe Cabot siendo visitado por cada personaje y hablándoles de su plan de robo, luego la artimaña de Mr. Orange para hacerse pasar por criminal frente a Cabot, pues es un policía encubierto; después una reunión con todos para asignarles un nombre, continuaría el desayuno previo al atraco frustrado, seguido de la huida de los personajes y la llegada a su guarida, una bodega, finalmente aparecería la policía. Sin duda contado de esta manera suena simple, además de que la historia tiene reducidos escenarios, siendo el más usado una vieja bodega abandonada y sombría, lugar idóneo para esconder a los rufianes.

La trama bien podría desarrollarse en el lapso de un mes a lo mucho, debido a los cambios de ropa de los personajes y al cuidado en la planeación del atraco. Éste ocupa la mayor parte de la trama y se desarrolla después del desayuno en unas cuantas horas, además de que resulta fallido.

En *Pulp Fiction*, el tiempo usado por Tarantino nuevamente no es lineal. La historia está dividida en capítulos así como una novela, y comienza en el mismo lugar en el que termina, un restaurante. La cinta se divide en el prólogo, cuando conocemos a los ladrones Ringo (Tim Roth) y Yolanda (Amanda Plummer); siguen tres apartados más que son separados por medio de títulos amarillos en un fondo negro, éstos son: *Vincent Vega y la esposa de Marcellus Wallace*, *El reloj de oro* (ambas anteceditas por un preludio) y *La situación de Bonnie*, culminando con un

epílogo. La forma en que está estructurado el filme garantiza una experiencia tensa e intrigante, el público debe mantenerse alerta todo el tiempo: parpadeas y te pierdes algo<sup>99</sup>.

Al principio de la cinta vemos la definición de *Pulp*<sup>100</sup>, luego en la primera escena están Ringo y Yolanda conversando sobre atracos. El espectador sabe que ellos son rateros y de pronto inician un asalto. Corte. Créditos. Corte directo. Jules y Vincent van en auto hablando de hachís, Europa y hamburguesas, llegan a un departamento donde están tres jóvenes (Brett, Marvin y Roger), matan a dos de ellos y se llevan un portafolios. Fundido a negro y aparecen otros personajes: el boxeador Butch (Bruce Willis) y Marsellus (Ving Rhames), en la misma escena tenemos de nuevo Jules y Vincent, pero vestidos de una forma muy diferente a como lucían antes. Entonces el espectador puede comenzar a preguntarse ¿qué pasó? ¿Y el robo del principio? ¿Por qué cambiaron de ropa Jules y Vincent?

Las cuestiones se responden a lo largo de la trama a la que se suman más partes del *Pulp*, luego de las primeras escenas Vincent sale a cenar y bailar con la esposa de su jefe, Mia (Uma Thurman) quien sufre una sobredosis al inhalar heroína pensando que era cocaína. Vincent la lleva a casa de su distribuidor de drogas para inyectarle adrenalina y ella sobrevive. En el siguiente capítulo se aborda la temática de por qué Butch le tiene tanto afecto a un reloj, su traición hacia Marsellus, pues éste le pagó para que perdiera una pelea y no lo hizo, así que huye en un taxi para reunirse con su amada Fabienne (María de Medeiros). Se inicia una búsqueda contra el púgil y éste debe regresar a su antiguo departamento en busca del reloj, estando ahí mata a Vincent, quien se encontraba en el baño. Cuando va de regreso al hotel donde se hospeda con Fabienne se topa con Marsellus e inician una serie de cuestiones *Pulp*, pues es golpeado por

---

<sup>99</sup> Morales, Ivan. "Pulp Fiction". *Cine PREMIERE*. México, 7 de octubre de 1994.

<sup>100</sup> *Vid. infra*. Capítulo 4

un dependiente de tienda quien resulta un violador sadomasoquista. Butch logra escapar y rescata a Marsellus, a quien eligieron para violar primero.

Después se regresa a uno de los primeros sucesos, Jules y Vincent en el departamento de Brett, pero esta vez la escena es escuchada desde el baño donde hay otro personaje, el cual es asesinado. Siguiendo la trama, Vincent y Jules se llevan en el auto a Marvin, pero es aniquilado por Vincent quien accidentalmente le dispara en el rostro estallándole y bañándolos de sangre. Esto pone a los personajes en peligro y deben refugiarse con Jimmi (Quentin Tarantino) para deshacerse del cuerpo, para ello Marsellus les envía a *El Lobo* (Harvey Keitel) para asesorarlos sobre qué hacer con el muerto. Todo esto en un tiempo récord, para que Bonnie, la esposa de Jimmi no los descubra. Una vez que eliminaron cualquier clase de evidencia, incluida la ropa, Vincent y Jules deciden irse a desayunar, pero lo hacen al mismo sitio donde se encontraban Ringo y Yolanda, entonces el círculo se cierra y la película finaliza en el mismo lugar donde empezó. El film termina allí, pero la historia no. Sólo que el resto ya lo hemos presenciado. El fin de la historia ha precedido al final del film.<sup>101</sup>

Conforme avanza la cinta el espectador sabe que el cambio de ropa se debió a que los personajes estaban llenos de sangre y Jimmie les prestó algunas prendas, se conoce también que el robo se perpetra, pero Jules tiene un enfrentamiento con Ringo y le da una segunda oportunidad para seguir viviendo.

De una forma común, la historia se desarrollaría en dos días y medio, empezando con la segunda escena, es decir, Jules y Vincent visitando el departamento de Brett, matando primero a Roger, luego a Brett y por último a un cuarto hombre que estaba oculto en el baño; continuando, Marvin se va con ellos y es asesinado en el auto, esto provoca una visita inesperada a Jimmi, quien desea ayudarlos, pero no tiene mucho tiempo, ya que Bonnie, su esposa está por arribar a casa. A ésta llega *El Lobo* y les dice qué hacer para deshacerse del cuerpo, los baña para

---

<sup>101</sup> Cabrera, Julio, *op. cit.*, pág 156

limpiarlos de sangre, entonces Jules y Vincent se cambian de ropa, van a un deshuesadero y se deshacen del auto donde Marvin está muerto en la cajuela, después deciden desayunar, en el restaurante que se encuentran se lleva a cabo un robo a manos de Ringo y Yolanda, luego de sacar sus armas y hablar con los rateros y de que éstos se vayan, Vincent y Jules se dirigen con Marsellus para entregarle el portafolios que tomaron de casa de Brett. Marsellus está platicando con Butch. Luego de entrevistarse con su jefe, Vincent posiblemente se dirige a su casa a cambiarse (esto no se ve en pantalla) pues tiene que llevar a cenar a Mia, antes de pasar por ella visita a Lance, quien le vende heroína. Ya en casa de Mia la conoce, la invita a cenar y bailar. Regresan, ella sufre una sobredosis y Vincent la traslada a casa de Lance para que la reanime. Cuando Vincent la lleva de vuelta a casa ya es de madrugada.

La noche del día siguiente ocurre la pelea y Butch huye, entonces los hombres de Marsellus comienzan a buscarlo, éste se encuentra con Fabienne y pasa la noche con ella. Al iniciar la mañana, Butch descubre que no tiene su reloj, así que se arriesga y va a su vieja casa en busca de su preciado objeto, Vincent está ahí, pero en el baño y es asesinado por el boxeador, quien se aleja en su auto y ve a Marsellus, lo intenta atropellar, pero ambos se lesionan y comienza una persecución que los lleva a una tienda, donde son golpeados, maniatados y Marsellus violado. Butch logra desatarse y decide ayudar a Marsellus, éste lo perdona y le exige que abandone la ciudad, entonces Butch roba la motocicleta de uno de los violadores del policía y va en busca de Fabienne con quien huye sin rumbo. Este sería el final si la historia fuera lineal; sin embargo, el uso temporal de Tarantino es muy distinto al convencional y afirma que: “*Pulp Fiction* si tiene final, pero es un regreso al comienzo y se ha completado un círculo. Un círculo no tiene principio, ni fin, sino que da vueltas”<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Tarantino interviewed on Pulp Fiction. Disponible en: “<http://il.youtube.com/watch?v=iJiWttEZRE8>” . Consultado el 30/01/11 a las 20:40 hrs.

La espacialidad en la cinta está más desarrollada que en los dos filmes anteriores del director, seguramente por contar con mayor presupuesto, por ello cada personaje cuenta con un lugar común, un sitio propio donde se observan las características de vida de ese actor.

En *Four Rooms* la historia se realiza en un hotel de lujo en la víspera del año nuevo, en la tarde y noche del 31 de diciembre, dividiéndose en pequeños segmentos que se relacionan unos con otros a través del tiempo pues mientras Theodor (Tim Roth), el botones protagonista, está resolviendo cierta situación, otra se está llevando a cabo y existe una interrelación que se puede dar con una llamada telefónica o un sonido que permite saber al espectador que mientras Theo hacía tal o cual cosa de cierto segmento, otra se desarrollaba al mismo tiempo y después él se vería involucrado en esa situación.

Nuevamente nos topamos con el espacio reducido, y el juego temporal no sólo lo logra Tarantino, sino los otros directores con los que trabajó: Allison Anders, Alexandre Rockwell y Robert Rodriguez. Realizando una cinta que no tuvo mucho éxito en taquilla y que simplemente se considera un filme para pasar el tiempo entre directores: Gamberrada de lujo de cuatro amigos, directores feroces e independientes que se dejan llevar por la desgana y el alboroto.<sup>103</sup>

En *Jackie Brown* se puede hablar de un tiempo lineal hasta llegar al clímax de la historia. Todo se desarrolla de manera convencional, Jackie Brown (Pam Grier) es una mujer afroamericana, mayor de 40 años, azafata de la peor compañía de vuelos internacionales, cierto día es atrapada por los policías Ray Nicolette (Michael Keaton) y Mark Dargus (Michael Bowen) acusada de posesión y tráfico de drogas. Entonces la vida de Jackie da un vuelco y decide no ir a la cárcel y obtener dinero de la situación, jugándole una trampa a su jefe mafioso Ordell (Samuel L. Jackson), para ello contará con la ayuda de Max Cherry (Robert Foster).

---

<sup>103</sup> Luis Martínez: Diario *El País*. Disponible en: "<http://www.elpais.com/global/>". Consultado el 12/10/09 a las 15:19 hrs.

El día decisivo, la culminación de todo se lleva a cabo a las cuatro de la tarde en un enorme centro comercial donde se realizará un intercambio de dinero entre Jackie y Melanie (Bridget Fonda), novia de Ordell, siendo cuidadas por Max la primera y Melanie por Louis (Robert De Niro). En esta secuencia se da un juego con el tiempo, por un lado vemos llegar a Jackie antes de tiempo y su visión de los hechos; después observamos cómo llegaron retrasados y algo perdidos Louis y Melanie, así la manera en que éstos observan a Jackie en la tienda; también se aprecia la visión de Max y la forma de arribar a la cita. Conocemos la perspectiva de todos los personajes participantes en la secuencia y su interrelación con los otros, es decir, mientras unos observaban se muestra el comportamiento o se escuchan las voces de los otros.

*Kill Bill Vol. 1* y *Kill Bill Vol. 2* forman parte de la misma cinta dividida en dos, narran la venganza de Beatrix (Uma Thurman) a través de un complejo manejo del tiempo narrado de nuevo por medio de segmentos divididos con títulos.

El principio del volumen 1 está lleno de violencia al ver a *La novia*, Beatrix embarazada y ensangrentada recibiendo un balazo en la cabeza, años después ella despierta de un coma, e inicia la cacería del *Escuadrón asesino víbora letal*, presenta a algunos de sus rivales por medio de *flashbacks*, entre ellos uno animado sobre la infancia de O-Ren (Lucy Lu). El capitulado de la primera entrega es: *Capítulo 1: 2*; *Capítulo 2: La Novia Ensangrentada*; *Capítulo 3: El Origen de O-Ren*; *Capítulo 4: El Hombre de Okinawa*; *Capítulo 5: Ajuste de Cuentas en la Casa de la Hojas Azules*. Siendo el 2 y 3 *flashbacks* en la memoria de Beatrix.

El volumen 2 inicia con el *Capítulo 6: La Masacre en Two Pines*, el cual es un previo al capítulo 1: 2 de la primera parte y muestra al público que ocurrió antes de la masacre contra la novia; le siguen: *Capítulo 7: La Solitaria Tumba de Paula Schultz*; *Capítulo 8: El Cruel Tutelaje de Pai Mei*; *Capítulo 9: Elle y Yo*; *Último Capítulo: Cara a Cara*; el 8 es un *flashback* originado por las circunstancias del 7, en el cual Uma Thurman es enterrada viva y recuerda el aprendizaje obtenido en China con el legendario maestro de artes marciales Pai Mei (Gordon Liu).

El tiempo de esta cinta es intrincado y cuenta con gran cantidad de escenarios en Estados Unidos, China e incluso México, se desarrolla en un lapso aproximado de cinco años y cuenta con gran cantidad de elementos temporales a través del *flashback* y la animación.

En *Death Proof* la historia narra dos vertientes. Mike (Kurt Russell) es un asesino serial de mujeres que luego de matar violentamente a un grupo, intenta hacerlo de nuevo sin conseguir éxito. Toda la trama sigue un orden cronológico lineal, lo único que se toca es el paso del tiempo sin el uso de algún letrero que diga al espectador cuánto ha pasado. La historia también tiene lugar en un espacio reducido, siendo la carretera el lugar más empleado.

La última película de Tarantino hasta el año 2009 fue *Bastardos sin gloria (Inglorious Basterds)*, un filme que converge el tiempo de dos líneas entramadas en la historia de forma que unos personajes tengan cierta relación con otros y esto se descubra a lo largo de la cinta. Es la acción del suspenso que se apreció en *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*. Existe en la historia un elemento distinto a las otras cintas de Tarantino es el uso de un narrador, Samuel L. Jackson.

Los *flashbacks* sólo están presentes en la mente de Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) quien huye de los nazis en la primera escena y recuerda esto cuando cobra venganza. De acuerdo con *The Hollywood Reporter*, "Dos historias convergen: una sigue un grupo de prisioneros quienes se volvieron soldados cuya misión es 'matar nazis', junto con la participación de una miembro de la resistencia alemana y una joven judía que busca vengar la muerte de sus padres a manos del grupo nazi de asesinos"<sup>104</sup>.

Muchos de los productores y directores de televisión y cine usan diversas técnicas para separar los lapsos de tiempo. El tiempo se puede comunicar a través de

---

<sup>104</sup> Kit, Borys (29 de julio de 2008). "Universal, Weinstein Co. negotiating 'Basterds'". *The Hollywood Reporter* (Nielsen Company). Disponible en: "<http://www.hollywoodreporter.com/news/universal-weinstein-negotiating-bastards-116515>". Consultado el 02/02/11 a las 11:49 hrs.

letreros, decorados, ambientaciones, reloj, etc.<sup>105</sup> En el caso de Quentin Tarantino, sólo en *Reservoir Dogs* hace uso de un letrero que denota el paso de los minutos y segundos; por lo general emplea cambios de vestuario en los personajes, relojes al fondo sumergidos en el decorado y cambios en los actores, como en el caso de *Kill Bill vol. 1*. Beatrix luce embarazada, luego aparece en un hospital sin mover las piernas y lo primero que se toca es el abdomen; en *Jackie Brown* se utiliza directamente el reloj sólo una vez, previo a la cita de Jackie con Melanie.

El tiempo en las cintas de Tarantino es el resultado absoluto del montaje o edición, pues es en este proceso durante el cual se decide qué se verá en pantalla y el orden en la sucesión de imágenes en el filme. En el caso de Quentin Tarantino, la editora de todas sus cintas fue Sally Menke; sin embargo, el trabajo no sólo le correspondió a ella, también al director, pues él observa cada pedazo de rollo usado en la filmación para decidir qué escenas son las idóneas para formar la película final.

El juego temporal de Tarantino se sustenta en un modo narrativo aproximado al literario, que a través de interrelaciones de los personajes, *flashbacks* convergen en un universo despedazado<sup>106</sup> para dar lugar a cintas que bien pueden ser contadas de forma circular o con perspectiva múltiple generando una visión amplia de los hechos y un rompecabezas que el espectador se encarga de armar. Ante este tipo de sistema del tiempo Tarantino asegura: “Yo uso una estructura de novela para contar una historia. El narrador cuenta su historia sin preocuparse por el orden cronológico, sino por lo que realmente es importante”.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Diamante, Julio, *op. cit.*, pág 74

<sup>106</sup> Cabrera, Julio. *op. cit.*, pág 159

<sup>107</sup> La turbopágina de Quentin Tarantino, *op. cit.*

### 3.2 El portafolios: un Mac Guffin

"La palabra procede del *Music-hall*. Van dos hombres en un tren y uno de ellos le dice al otro "¿Qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?". El otro contesta: "Ah, eso es un Mac Guffin". El primero insiste: "¿Qué es un Mac Guffin?", y su compañero de viaje le responde "Un Mac Guffin es un aparato para cazar leones en los Adirondacks". "Pero si en los Adirondacks no hay leones", le espeta el primer hombre. "Entonces eso de ahí no es un Mac Guffin", le responde el otro."

Alfred Hitchcock

Tanto en *Reservoir Dogs* como en *Pulp Fiction* se ha hablado del uso de un portafolios. En el primer caso lo lleva siempre consigo Mr. Pink luego del atraco y afirma que es el botín del robo, las joyas que les pidió hurtar Joe Cabot; sin embargo esto nunca se ve en pantalla, el maletín jamás es abierto y no se constata la veracidad de las palabras de Mr. Pink.

En *Pulp Fiction* ocurre algo similar, Vincent y Jules van al departamento de Brett no sólo para ajustar cuentas, también para obtener un portafolios; sin embargo, a diferencia de *Reservoir Dogs*, nunca se menciona con claridad su contenido. Pero es algo fascinante, pues los únicos que ven su interior son Vincent y Ringo, éste último menciona: "¿Es lo que creo que es?", mas no especifica nada.

Este tipo de objetos es común en el cine, sobre todo en el realizado por Alfred Hitchcock, quien lo define como: Mac Guffin, es excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia, y que en realidad carece de relevancia por sí misma.<sup>108</sup> Pero que inyecta cierto suspenso a la trama, pues el público se pregunta ¿qué es? y ve en pantalla las reacciones de los personajes, Vincent y Ringo lucen felices, cautivados. En *Pulp Fiction* Yolanda es la representación del público al querer saber del contenido del maletín, preguntar curiosa y con desesperación sin recibir respuesta alguna. De esta forma el Mac

---

<sup>108</sup> Truffaut, Francois [Traducción Ramón G. Redondo] *.El cine según Hitchcock*. Ed. Alianza, Madrid, 1974, pág 115

Guffin cumplió correctamente su función de suspenso logrando que el público no olvide la existencia del portafolios y desee saber que hay en él.

Una aproximación al contenido del maletín la cita Hitchcock en 1939 al decir: “En historias de rufianes siempre es un collar y en historias de espías siempre son los documentos”<sup>109</sup>.

Este tema del Mac Guffin ha dado para mucho, desde entrevistas a Tarantino a toda una serie de debates electrónicos e incluso sátiras en caricaturas e ironía y humor en comerciales.

En diversos blogs se ha comentado que se trata de las joyas robadas de *Reservoir Dogs*, otros afirman que es el alma de Marsellus, pues en la escena de soborno con Butch tiene una banda en la nunca, lugar por donde, según un rito medieval, el demonio tomaba el alma de sus deudores, aunado a esto, un plano de detalle nos muestra que la combinación del maletín es “666” número asociado al diablo.<sup>110</sup> El Mac Guffin hace que el público se responda individualmente esta pregunta con la respuesta que más les parezca acertada, creando así un gran número de contestaciones.

La marca cervecera *Bud Light* ha hecho uso también del misterio del portafolios para anunciar “What was really in the briefcase in Pulp Fiction”<sup>111</sup>, editando la escena y mostrando un maletín repleto de cerveza con su marca.

Así a lo largo de los años se ha hablado de ese elemento de suspenso propio de las obras de Hitchcock que Tarantino retoma; sin embargo, al preguntarle a él

---

<sup>109</sup> *Ibid*

<sup>110</sup> Sangre fría.com.es. Disponible en: “<http://www.sangrefria.com.es/2006/04/16/pulp-fiction/>”. Consultado el 05/02/11 a las 21:16 hrs.

<sup>111</sup> Pulp Fiction- The truth about what's in the Briefcase (Confirmed by Tarantino). Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?v=uE52VkWgcdg>”. Consultado el 22/12/10 a las 13:19 hrs.

sobre la cuestión del portafolios se ha limitado a contestar de manera tajante “en el maletín hay...lo que nosotros queremos que haya”<sup>112</sup>.

### 3.3 Marca propia

“Butch: Un paquete de *Red Apples*

Paul: ¿Con filtro?

Butch: No”

*Pulp Fiction*

Quentin Tarantino ha creado en sus cintas una serie de marcas ficticias para evitar el pago por uso de imagen a grandes empresas. Entre las que ha diseñado se encuentran:

- *Red Apple*: es la más famosa y aparece en todas sus cintas. Se trata de una marca de cigarrillos cuyo paquete es de color amarillo, su imagen principal es un gusano verde que sale de una manzana roja.
- *Zippo*: da nombre a los encendedores que son usados para prender los cigarrillos.
- *Big Kahuna Burgers*: una cadena de hamburguesas hawaianas de excelente calidad y gran sabor.

---

<sup>112</sup> Tarantino interviewed on *Pulp Fiction*, *op cit.*

- *Fruit Brute*<sup>113</sup>: denomina a cierto tipo de cereales que se ven en las mesas de los personajes de sus cintas a la hora del desayuno.
- *Kaboom*<sup>114</sup>: otra marca de cereal que se aprecia en *Kill Bill*.

### 3.4 Elementos del guión tarantino

“Quentin escribe diálogos largos, así como en obras de teatro”.

Christopher Walken, actor

#### **\*Extensos diálogos**

Una de las características de la mayoría de los guiones de Quentin Tarantino es que cuentan con extensos diálogos que lo mismo pueden tratar sobre *Like a Virgin* de Madonna, hamburguesas, música, que una inteligente charla de terror psicológico nazi.

El guión es una obra cinematográfica (...) en embrión. Es una propuesta ética y estética elegida entre muchas. En ella, como en la pieza teatral, se expresan valores de la forma y el contenido.<sup>115</sup>

Otra acepción al término la realiza Pudovkin, quien afirma: el guión es una historia cinematográficamente. En el origen de la historia aparece casi siempre un tema, que también puede denominarse idea-clave o tesis.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Sangre fría.com.es

<sup>114</sup> *Ibid*

<sup>115</sup> Linares Quintero, Marco Julio. *El guión. Elementos, formatos y estructuras*. Ed. Pearson Education. SEXTA EDICIÓN. México, 2002, pág. 11

<sup>116</sup> Diamante, Julio. *op. cit*, pág. 53

Los diálogos de las cintas de Quentin Tarantino están inmersos también en la violencia con palabras como *dick, fuck, nigger, bitch, asshole, mother fucker*, además de contar con mucha ironía y humor negro.

Sus diálogos más recordados son los de sus primeras dos cintas, pues mezclan diferentes elementos que los hicieron inolvidables. Los más significativos debido a su contenido, su intencionalidad, así como la gran cantidad de análisis que poseen, podrían ser:

*\*Reservoir dogs:*

Inglés	Español
<p>Mr. Brown: Let me tell you what <i>Like a Virgin</i> is about. It's all about this cooze who's a regular fuck machine; I'm talking morning, day, night, afternoon, dick, dick.</p> <p>Mr. Blue: How many dicks is that?</p> <p>Mr. White: A lot.</p> <p>Mr. Brown: Then one day she meets this John Holmes motherfucker and it's like, whoa baby, I mean this cat is like Charles Bronson in the <i>Great Escape</i>, he's digging tunnels. Now, she's getting' the serious dick action and she's feeling something she ain't felt since forever. Pain. Pain.</p> <p>Joe: Chew? Toby Chew?</p> <p>Mr. Brown: It hurts her. It shouldn't hurt her, you know, her pussy should be Bubble Yum by now, but when this</p>	<p>Mr. Brown: Les diré qué trata <i>Como una virgen</i>. Esta muchacha es una máquina de coger. Por la mañana, por la noche, por la tarde verga, verga, verga, verga, verga, verga, verga, verga, verga, verga.</p> <p>Mr. Blue: ¿Cuánta verga es esa?</p> <p>Mr. White: Mucha.</p> <p>Mr. Brown: Un día la muchacha se topa con un tipo que la tiene gigante, ¡Wow nene! Es como Charles Bronson en <i>El gran escape</i>. Puede cavar túneles. Todo el día dándole verga. Pero ella comienza a sentir algo nuevo... dolor. Dolor.</p> <p>Joe: ¿Chu? ¿Toby Chu?</p> <p>Mr. Brown: 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 a esa máquina de coger lo que era ser como una virgen.</p>

cat fucks her it hurts. It hurts just like it did the first time. You see the pain is reminding a fuck machine what it once was like to be a virgin. Hence, <i>Like a Virgin</i> .	De ahí, <i>Como una virgen</i> .
--	----------------------------------

Con este diálogo inicia la cinta de 1992, generando una gran polémica debido a su alto contenido sexual, lo que provocó que a Quentin Tarantino se le tachara de misógino, además de no incluir a ninguna mujer en la trama (excepto para papeles incidentales).

*\*Pulp Fiction:*

Inglés	Español
Jules: There's a passage I got memorized, seems appropriate for this situation: Ezekiel 25:17. "The path of the righteous man is beset on all sides by the inequities of the selfish and the tyranny of evil men. Blessed is he who, in the name of charity and good will shepherds the weak through the valley of darkness, for he is truly his brother's keeper and the finder of lost children. And I will strike down upon thee with great vengeance and furious anger those who attempt to poison and destroy my brothers. And you will know my name is the Lord when I lay my vengeance upon you."	Jules: Me sé de memoria un pasaje que va bastante bien para esta ocasión. Ezequiel 25,17. "La senda del justo está bloqueada por todos lados por las iniquidades del egoísta y la tiranía del malvado. Bendito aquel que por caridad y buena voluntad es pastor del débil en las sombras pues él guarda a su hermano y encuentra a niños perdidos. Y yo destruiré con gran venganza y con furiosa ira a aquellos que intenten destruir a mis hermanos y ustedes sabrán que mi nombre es El Señor cuando desate mi venganza contra ustedes".

Este pasaje es repetido tres veces en la cinta y la forma de decirlo por parte de Samuel L. Jackson combinando entonación y lenguaje no verbal lo convirtió en un ícono en la meca del cine, siendo reconocido mundialmente y multi premiado.

Los diálogos previos cuentan con un sin número de análisis en revistas e internet, poseen incontables traducciones, parodias, imitaciones y sátiras.

En *Jackie Brown* los diálogos son menos extensos, sin embargo está presente de nuevo la visión de la mujer como una máquina sexual: “Pero te la tiraste de todas formas” le dice Ordell a Louis luego de que éste tuviera relaciones sexuales con su novia.

*Kill Bill Vol. 1 y Vol. 2* no se caracterizan propiamente por sus diálogos, sino por la propuesta visual, lo mismo ocurre con *Death Proof*, que aunque posee charlas más extensas, no cuentan con la misma calidad que las primeras cintas.

*Inglorious Basterds* retoma largos diálogos, en diferentes idiomas, distintas tonalidades, diversos acentos y una profunda carga pro nazi o en contra de los alemanes, dependiendo del personaje que hable.

"Vamos a ser crueles con los alemanes, y dejaremos rastros de esa crueldad en los destripados, desmembrados y desfigurados rostros de sus hermanos. No serán capaces de olvidar jamás las imágenes de crueldad a la que los sometimos con nuestras manos, con nuestras botas y con nuestros cuchillos."

Teniente Aldo Raine (Brad Pitt)

#### **\*Ironía, humor negro**

Otra de las características de los guiones de Quentin Tarantino es la gran carga de ironía presente en sus diálogos provocando que el espectador se ría de lo que ve en pantalla, sin importar que se trate de una escena llena de dolor, sangre y violencia. “Tiendo a volver en divertidas cosas que por a priori no lo son”.<sup>117</sup> Ejemplo de esto pueden ser:

\*En *My Best Friend's Birthday*, Mickey lucha con el padrote de la prostituta que es su regalo de cumpleaños. La escena debería provocar preocupación debido a que el Lennon luce furioso, es de tez oscura y está dispuesto a herir al joven; sin embargo empiezan una pelea al estilo kung-fu que arranca carcajadas.

---

<sup>117</sup> Tarantino por Tarantino 1-3, *op. cit.*

\**Reservoir dogs* posee una de las escenas más recordadas de la historia del cine de los 90's por su contenido sangriento y de humor negro, en la cual Mr. Blonde le corta la oreja a un policía para después colocarla en su mano y decirle "¿puedes oírme?".

\**Pulp Fiction* está llena de este tipo de escenas negras en cuanto a ironía se trata, como las que desata la muerte de Marvin a causa de un balazo por parte de Vincent provocando toda una serie de diálogos, como uno que tiene lugar en el interior del baño de Jimmi luego de que Jules y Vincent se lavan las manos ensangrentadas:

Jules: ¡¿Qué le hiciste a su toalla?!

Vincent: Me estaba secando las manos.

Jules: ¡Lávatelas antes!

Vincent: Tú me viste.

Jules: Vi que les echabas agua.

Vincent: Me las lavé. Es difícil quitarse la sangre. Necesito jabón de mecánico.

Jules: ¡Yo usé el mismo jabón y mi toalla no parece una sanitaria usada! ¿Qué tal si entra y ve su toalla? ¡Una cosa como ésta puede provocar una crisis, viejo!

Otro diálogo resultado de la situación en que se ven envueltos los personajes por el asesinato de Marvin, se lleva a cabo en el auto lleno de restos de cráneo del joven:

Jules: Ay, viejo. Jamás te voy a perdonar ésta. ¡Qué mierda tan repugnante!

Vincent: ¿Conoces la filosofía de que una vez que uno admite que erró se le perdonan todos sus errores?

Jules: No me vengas con cuentos. Quien lo dijo jamás debió de recoger trozos de cráneo por tu culpa.

Vincent: Yo tengo mi límite para los insultos. Soy un auto de carreras, ¿sí? Y estoy en rojo. Es peligroso forzar tanto a un auto de carreras. Eso es todo. Puedo estallar.

Jules: ¿Estás listo para estallar?

Vincent: Listo

Jules: ¡Pues yo soy un cabrón pone nubes de hongos! (...) ¡¿Qué hago yo atrás?! ¡Tú deberías de estar en el destacamento de sesos! ¡Cambiamos. Yo limpio las ventanas, tú recoges el cráneo del negro!

\*En *Jackie Brown* uno de los pasajes que más se recuerda es el que interpreta Robert de Niro, Louis, quien mata a Melanie y lo dice con total calma:

Ordell Robbie: ¿Dónde está Melanie?

Louis: La he matado.

\*En *Kill Bill*, luego de la matanza de 87 de los 88 *maníacos*, el público se puede reír al ver en pantalla que el único sobreviviente es una adolescente al cual Beatrix no mata, sino que le propina una serie de nalgadas como niño chiquito.

\*En *Death Proof* resulta gracioso mirar a Mickey suplicando y llorando por su vida al verse en una encrucijada para luego morir de un botazo en el rostro.

\*Incluso el humor llega a *Inglorious Basterds* en una escena de suspenso total donde el ejército del Teniente Aldo Rain se filtra a una fiesta nazi haciendo alarde de su italiano, sin poder pronunciarlo siquiera.

Todo fluye conformando secuencias bastante largas de humor que se mezclan con la tensión. Esto no sólo es del agrado del público, sino del mismo director: “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”.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibid*

## \*Personajes

Otro punto fundamental del guión son los personajes. Un buen personaje es el que tiene, en cierto sentido, vida propia, el que busca, odia, teme y ama. De la caracterización depende que los personajes tengan peso y verosimilitud.<sup>119</sup> Los personajes creados por Quentin Tarantino cuentan con este tipo de características, logrando que el público se enamore de ellos, les tema o los odie provocando que la película tenga un efecto en el auditorio que va más allá del mero entretenimiento. Al preguntarle sobre este tema al director, éste afirma: “escribo como hablaría el personaje, porque cuando escribes, en el fondo, el objetivo es perderse y que los personajes tomen el mando”.<sup>120</sup>

En este aspecto, el director ha sabido elegir a los actores idóneos para interpretar a sus personajes, pues combinan a la perfección ciertos modos secundarios de caracterización, como son lenguaje, acento, gestos, vestuario, etc.<sup>121</sup>

Los personajes de Tarantino tienen ciertas cualidades inherentes como son la humanización de los mismos, no se trata simplemente de darle a un actor un diálogo y que lo lea, o de encasillarlos en estereotipos de hombres malos, sino también mostrar que pueden ser leales, buenos amigos, compañeros, responsables y conservar cierto grado de moralidad y respeto por los valores y las reglas aunque personifiquen a traficantes y asesinos. Esto queda más claro en la escena del twist entre Mia y Vincent en *Pulp Fiction*, le da un poco de vida normal a Vincent, el tipo rudo que mata y es grosero, también puede bailar bien como lo haría cualquier persona que tenga otro oficio. Además de esta manera no encasilla a sus personajes, permite conocer parte de sus vidas, no sólo verlos matar o robar, sino mostrar aspectos de su vida cotidiana.

---

<sup>119</sup> Diamante, Julio, *op.cit*, pág 65

<sup>120</sup> Tarantino por Tarantino 1-3, *op.cit*

<sup>121</sup> Diamante, Julio, *op.cit*. pág 68

Dentro de esta humanización de los personajes, el también guionista hace una mezcla homogénea entre el bien y el mal para darle a sus protagonistas un poco de cada uno. La esencia del cine de Tarantino es una mirada al interior de la mente y del corazón de las personas violentas. Para eso vamos a ver sus películas. Se trata de internarnos en la psiquis de estos personajes y mostrar qué es lo que les provoca rabia.<sup>122</sup>

#### \* Fetichismo

“Abernathy: ¡Juro que me ha lamido el pie!”

*Death Proof*

Uno de los elementos que se encuentra presente en las cintas de Tarantino es el uso de planos de detalle de los pies, especialmente en las películas donde actúan mujeres. Se destacan *Pulp Fiction*, *Kill Bill* y *Death Proof*. Esto se debe a que Quentin posee un fetichismo por los pies declarado en 1987: “Me encantan los pies, soy un fetichista de pies”.<sup>123</sup>

Posiblemente los pies que más le gustan a Tarantino sean lo de Uma Thurman quien en *Pulp Fiction* con el papel de Mia luce descalza y la cámara la sigue al caminar enfocándose en la planta de sus pies. Con *Kill Bill* vuelve a lucir sus extremidades, primero en sandalias con un primerísimo primer plano, siendo la imagen en blanco y negro; luego sin mucha estética en una vieja silla de ruedas, pues no los puede mover al haber estado cinco años en coma, iniciando una lucha espiritual para conseguir caminar haciendo que el encuadre se base en la dimensión de sus pies y dedos. Encarnando a Beatrix lucha contra los 88 *maníacos*, antes de iniciar la batalla está frente a ellos con los pies sobre un piso transparente, debajo del cual la cámara graba los detalles de éstos.

---

<sup>122</sup>The John Kerwin Show: David Carradine's last talk show interview. Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?v=3UAi-ReXmbk>”. Consultado 05/02/11 a las 20:20 hrs.

<sup>123</sup>*My Best Friend's Birthday* movie.

En *Jackie Brown* los pies de Melanie juegan al lado de la copa de Louis, quien ve esto con un poco de disgusto y aleja su vaso.

En *Death Proof*, el fetichismo llega al grado de que Mickey, Kurt Russell, le lame un pie a Rosario Dawson mientras ésta lo tiene apoyado sobre la ventanilla de un auto, además los primeros tres minutos de la cinta son dedicados a los pies, pues los créditos de inicio aparecen en la pantalla frente a los blancos pies de uñas rojas de Vanessa Ferlito. Luego se siguen los pasos de ella por unas escaleras, un pasillo y un departamento. Basta recordar que la película termina con un botazo al rostro del asesino.

#### **\*El maletero**

El maletero o cajuela aparece en prácticamente todas las películas del director, exceptuando la primera y la última. La cámara se emplaza dentro de la cajuela, la cual es abierta por alguno de los personajes, creando una toma en contrapicada.

\*En *Reservoir Dogs* Mr. Blonde abre la cajuela donde está secuestrado un policía, creando un efecto de vista subjetiva.

\*En *Pulp Fiction* el maletero es usado en las primeras escenas, es abierto por Jules y Vincent para sacar sus armas.

\*Ordell, *Jackie Brown*, mete a un joven negro en su cajuela, lo pasea un rato en el auto, luego abre y le dispara. Después se lo muestra a su amigo Louis.

\*En *Kill Bill*, Beatrix mete a la asistente de O-Ren para llevarla al hospital, pues la ha mutilado de tal forma que sólo queda el tronco y la cabeza de la mujer.

### 3.5 La cámara

"La cámara se inventó para la acción y la violencia."

Quentin Tarantino

Las características del uso de la cámara por parte de Quentin Tarantino son las siguientes:

\*Gran uso de planos de detalle para observar pies (*Kill Bill*, *Death Proof*), manos abriendo puertas (4to hombre en *Pulp Fiction*); droga (heroína en *Pulp Fiction*, cocaína en *My Best Friend's Birthday*); dinero (*Jackie Brown*), hamburguesas (*Pulp Fiction*); armas (pistolas, cuchillos, katanas); discos (*Jackie Brown*, *Death Proof*) y labios (Uma Thurman, Pam Grier).

\*Medium shots de los personajes durante conversaciones, por lo general en éstas se ve a un actor que no habla y se escucha la voz de otro que si lo hace, pero que está fuera del encuadre. Como cuando Marsellus soborna a Butch, éste sólo lo escucha hablar, pero quien aparece a cuadro es el boxeador.

\*Se aprecian a cuadro televisores encendidos (El de Lance y Butch niño en *Pulp Fiction*, el de un cuarto de motel en la misma cinta, etc.).

\*Cámara dentro de la cajuela, para visión subjetiva o contrapicada, este es el uso del maletero.

\*Close ups del rostro de los personajes, prácticamente de todos en la parte de la cinta que fungiría como la presentación de los mismos.

\*Tomas bolivianas de los personajes en el baño, lugar común usado en todas sus películas.

\*Planos secuencia de personajes entrando a su casa hasta llegar a alguna habitación, ingresando a una recámara (Tim Roth en *Four Rooms*), dirigiéndose al baño. Este último caso se aprecia en *Kill Bill* cuando Beatrix está en la barra de un

lugar, se levanta y va al sanitario siendo seguida por la cámara pasando una banda, gente bailando, puertas y pasillos hasta entrar en un diminuto baño con paredes de madera.

\*Panorámicas en los casos donde son demasiados los actores como en la matanza de *Kill Bill* y en la presentación de los soldados de *Inglorious Basterds*.

\*Plano americano en los bailes, específicamente son tres, el de Michel Madsen en *Reservoir Dogs*, el de Uma Thurman con John Travolta en *Pulp Fiction* y Vanessa Ferlito en *Death Proof*, esta toma es la más usada, aunque las escenas cuentan también con planos generales y two shots.

\*Over shoulder en conversaciones.

\*Planos generales de calles, carreteras y fachadas de restaurantes.

Si bien Tarantino no ha innovado en cuanto a tomas y planos se refiere, el uso que hace de la cámara permite conocer una doble intencionalidad, ya sea enfatizando el diálogo, demostrando su fetichismo o como una crítica a través de la imagen.

### 3.6 Inolvidables: música y estrellas del pasado

"Siempre he pensado que mis soundtracks funcionan bastante bien, porque básicamente son equivalentes profesionales a una mezcla que haría para que escuches en tu casa. "

Quentin Tarantino

¿Qué sería de una película sin música? Desde el inicio de la historia del cine, éste a pesar de no contar con diálogos no prescindía de las melodías que acompañaban las acciones. Y es que la música en yuxtaposición con las imágenes crea una obra de arte cautivadora donde los elementos convergen en equilibrio.

En el caso de las cintas de Quentin Tarantino la música juega un papel muy importante y no sólo eleva su volumen para dar paso a la presentación de los actores o los créditos, también para acompañar a los personajes, quienes son los que buscan su propia melodía, ya que ellos se encargan, en la mayoría de los casos, de encender el radio, poner un disco, insertar una moneda en una rockola o participar en un concurso de baile.

Además, Tarantino también usa la música como fuente de inspiración, pues dice: "Cuando estoy inventando historias para una película voy a mi colección de bandas sonoras, pongo un disco y empiezo a visualizar la secuencia y sé positivamente que va a funcionar esa música, sé que cuando suena el violín voy a hacer un primer plano".<sup>124</sup>

Quizá la característica más propia de Tarantino, en cuanto a este aspecto, sea que él no contrata a un musicalizador o compositor para llenar de música sus cintas, sino que se vale de su extensa colección de discos para saber qué canción

---

<sup>124</sup> Tarantino por Tarantino 1-3.

colocar en tal escena. “No me fio de ningún compositor, la música es tan importante, la idea de pagar a un tipo, la idea de enseñarle tu película. No le daría a nadie tanta responsabilidad. ¿Quién es ese tipo que viene y me llena la película con toda esa mierda? ¿Qué tal si no me gusta y ya le pagué?”<sup>125</sup> Es por ello que todos sus filmes cuentan con sonidos del período comprendido entre 1950 y 1970 con compositores y cantantes de la talla de Elvis Presley, *Stealers Wheel*, Harry Nilsson, Dick Dale & *His Del-Tones*, Chuck Berry, Ricky Nelson, Johnny Cash, *The Delfonics*, Nancy Sinatra, Quincy Jones, Bobby Womack, Malcolm McLaren, *The Coasters*, Jacques Loussier, George Boker, *The 5.6.7.8's*, entre muchos otros cuyos géneros son el rock and roll, soul, funk, country y gospel.

Más contemporáneos, podemos escuchar en los filmes a *The Smiths*, Urge Overkill, Ennio Morricone, *Chingon*, April March, Samantha Shelton, que combinan los sonidos del piano, el indie y el rock.

“Trabajo con los mejores compositores del mundo como Morricone, pero no tengo que lidiar con ellos, tomo su música y hago con ella lo que me dé la gana”<sup>126</sup>, logrando una gran fusión de melodías que atrapan desde un principio a las personas que ven sus películas y escuchan *Little green bag* (George Boker) en *Reservoir Dogs*; *Misirlou* (Dick Dale & *His Del-Tones*) en *Pulp Fiction*; *Across 110th Street* (Bobby Womack) en *Jackie Brown*; ¿cómo imaginar *Kill Bill* sin el *Woo Hoo* de *The 5.6.7.8's*?; la escena más sensual de *Death Proof* no se podría llevar a cabo sin *Down in Mexico* (*The Costers*); sería imposible pensar en *Inglorious Basterds* sin la música de Ennio Morricone.

---

<sup>125</sup> Tarantino por Tarantino 2-3. Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?v=hTcP5Tn9PS0&feature=related>”. Consultado 05/02/11 a las 18:40 hrs,

<sup>126</sup> *Ibid*

Pero no sólo la música de antaño es parte fundamental e inolvidable de las cintas de Quentin Tarantino, también lo son ciertos actores que el mundo del séptimo arte daba por olvidados o fuera del clímax cinematográfico luego de alcanzar la fama y éxito en los 70's.

El primero de ellos es John Travolta, quien saltara a la fama con *Fiebre del sábado por la noche* (*Saturday Night Fever*, 1977) y *Vaselina* (*Grease*, 1978) encasillándolo en los musicales y teniendo papeles cómicos y sin relevancia en sus actuaciones posteriores; sin embargo con *Pulp Fiction* recobra fama y vuelve a estar de nuevo en el ojo público, mostrado como los vestigios de aquel galán esbelto que bailaba prodigiosamente, siendo expuesto de manera natural y con varios kilos de más dejando de lado su estereotipo de estrella hollywoodense.

En 1997 Pam Grier saboreó de nuevo las mieles de la fama, misma que vivió en la década de los 70's dentro del subgénero *Blaxploitation*, con *Jackie Brown*, filme que además fue un homenaje a las cintas que la lanzaron al estrellato. Después de esta actuación logró retomar el camino de Hollywood actuando en varias cintas. En esta misma película, Pam Grier comparte créditos con Robert Forster, quien también fuese una famosa estrella en los 70's, su último filme antes de *Jackie Brown* se estrenó en 1994, quedando en el total olvido, después de su exitosa actuación en la cinta del 97 ha realizado más de una decena de filmes hasta la fecha.

Con *Kill Bill* renacen dos estrellas famosas del cine y la televisión de kung fu: Sonny Chiba y David Carradine, el primero es mencionado en el guión de *True Romance* como un grande de las artes marciales, pero sería hasta el año 2003 que aparecería en una cinta de Tarantino dando vida a Hattori Hanzō; el segundo quedó encasillado en su papel de Kwai Chang Caine en la serie televisiva *Kung Fu* (1972-1975), volviendo a las artes marciales con su papel de Bill en la película.

Muchas pueden ser las razones por las cuales Tarantino decidió “volver a la vida” a estos famosos actores de los 70’s, quizá por su peculiar gusto por esta época, posiblemente por su labor histriónica, para ahorrarse sumas exageradas en sueldos de estrellas con más fama o tal vez por el mero placer de homenajearlos, lo cierto es que estos histriones son parte central en las cintas tarantinescas, que aunado a la buena música logran verdaderas obras fílmicas de gran calidad.

### 3.7 ¿Reciclando o refriteando?

“*Kill Bill* es el tipo de películas que irían a ver al cine los personajes de *Pulp Fiction*”

Quentin Tarantino

En las cintas de Tarantino están presentes ciertos aspectos que relacionan una película con otra, esta interrelación aparece de la siguiente manera:

\*En *My Best Friend's Birthday* Tarantino da vida a Clarence, un fanático de Elvis Presley, este personaje es recreado en *True Romance* con características similares. Además el personaje mete en serios problemas a su amigo Mickey al regalarle en su cumpleaños a una prostituta. En *True Romance*, Clarence es quien recibe este presente en su cumpleaños y con ello inician demasiados conflictos con un grupo de narcotraficantes.

\*En esta misma película, Quentin le llama a su novia con un nombre falso: Aldo Rey. En 2009, el personaje central de *Inglorious Basterds* es el teniente Aldo Rain.

\*Mr. Blonde de *Reservoir Dogs* se llama Vic Vega, en *Pulp Fiction* John Travolta es Vincent Vega, son hermanos, aspecto confirmado por Tarantino, quien además seleccionó actores con características físicas similares. Incluso se planeó una

cinta de estos consanguíneos, sería un *spin-off*<sup>127</sup>, una película juntos llamada *The Vega Brothers*. “Pero creo que Quentin decidió que Johnny y yo nos hemos puesto un poco viejos para una precuela. John se puso un poco pesado y yo un poco viejo”<sup>128</sup>, bromeó en una entrevista Michel Madsen.

\*Reutilizó un elemento homenaje al cine asiático: una katana. Con esta arma Butch, en *Pulp Fiction*, rescata a Marsellus durante su violación y da muerte a uno de sus agresores. En *Kill Bill* es rehusada por Beatrix para matar a O-Ren.

\*Cuando el policía Zed, en *Pulp Fiction*, selecciona a Marsellus para ser violado recita: “*Ini mini maini mo. Agarra a un negro del dedo. Si grita suéltalo. Ini mini maini mo. Mi madre dijo que escogiera al perfecto. Y tú lo eres.*” En los aspectos conservados del guión original de *Natural Born Killers*, se preservó la misma cantaleta, que entona Mallory para seleccionar a su última víctima en un restaurante.

\*En *Four Rooms*, en el segmento *The Misbehavers* (dirigido por Robert Rodríguez, pero bajo la producción de Tarantino), un niño mira la televisión, en ella aparece una mujer bailando exóticamente con lencería negra, se trata del personaje de Salma Hayek en *Del crepúsculo al amanecer*, cinta que co-dirige Quentin.

\*Mia durante la escena de la cena en *Pulp Fiction* le habla a Vincent de las “5 Secretas Seductoras”, describiendo a un grupo mortífero con cierta especialidad en armas, este grupo es retomado y modificado a *El Escuadrón Asesino Víbora Letal* en *Kill Bill*.

---

<sup>127</sup> Un *spin-off* es aquella serie o película surgida a partir de una trama o un personaje que ya existía en otra.

Tomado del diccionario *Todo series*.

<sup>128</sup> Cruz, Luis Miguel. “Tarantino planea *spin-off* de los hermanos Vega”. *Cine PREMIERE*. México, viernes 9 de abril de 2010.

Pero los filmes de Tarantino no sólo se relacionan entre sí, en el caso de *Death Proof*, el asesino Mickey está en el hospital siendo atendido por la Dr. Dakota Block (Marley Shelton) y le sigue la pista el Sheriff Hague (Michael Biehn), ambos pertenecen a los personajes de *Planet Terror*, cinta dirigida por Robert Rodríguez.

Ya sea por ahorrarse en utilería, como con la katana o el portafolios de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*; por crear un hilo de suspense que relacione su cintas en el mundo de asesinos y traficantes; para ahondar más en la vida de personajes ya existentes; hacer promoción de otras películas o por simple reutilización, estas características presentes en los filmes son parte reconocida del estilo tarantinesco.

### 3.8 ¿Tributo o copia?

"El auto-plagio es estilo"

Alfred Hitchcock

Muchos críticos, amantes del cine, aficionados y bloggers han afirmado que el cine de Quentin Tarantino no es más que una copia de los grandes directores de los años 50's, 60's y 70's, como Alfred Hitchcock, John Huston y Martin Scorsese.

Durante años, se ha comparado a *Reservoir Dogs* con *Casta de Malditos* de Stanley Kubrick, cinta en la que se inspiró<sup>129</sup>, esta cinta (*The Killing*, 1956) cuenta también la historia de un atraco perpetrado por un grupo de hombres a un hipódromo, a diferencia de la cinta de Tarantino, en *Casta de Malditos* el robo sí se efectúa; sin embargo, uno de los ladrones resulta muerto y los demás pelean por el motín. Sin duda posee rasgos similares, quizá uno de los puntos en contra es que entre sus personajes también se cuenta con mujeres. "Claro que *Casta de*

---

<sup>129</sup> Cineteca Nacional. Perros de Reserva. Disponible en:

"<http://www.cinetecanacional.net/ficha.php?cvePel=3615>". Consultado el 07/10/11 a las 15:56 hrs.

*malditos* me inspiró, estaba haciendo una película de hampones, pero la trama no es la misma”, <sup>130</sup> afirmó Tarantino luego de ser cuestionado sobre la semejanza.

Existe otra cinta aún más parecida a *Reservoir Dogs*, se trata de *La jungla de asfalto* (1950) de John Huston, guarda más relación con la cinta de Quentin, pues es un robo a una joyería perpetrado por seis hombres, la historia se narra de forma no lineal y bajo la perspectiva de cada personaje.

El estilo empleado en *The man from Hollywood* es similar a un episodio de *Alfred Hitchcock presenta*, en el cual un hombre prendiendo su encendedor 10 veces apuesta sus dedos para hacerse fortuna, mostrando al final que ya sólo tiene un muñón por mano, y es que en la historia de Tarantino un hombre desea un auto y afirma que hará funcionar 10 veces su encendedor, de lo contrario perderá un dedo; sin embargo, el botones, protagonista de la historia, se lo corta al primer intento. La diferencia con la obra del director de *Psicosis* radica en que en su serie los personajes estaban siempre sobrios, en cambio en *Four Rooms* los personajes necesitan estar ebrios para hacer la apuesta, quedando así como tributo al maestro del suspenso.

En cuanto a *Jackie Brown*, para Tarantino y algunos críticos, por ejemplo de la revista *Cine PREMIERE*, es un tributo al subgénero *Blaxplotation*, contando con elementos propios de ese cine y evocando las cintas famosas de Pam Grier como *Foxy Brown* de 1974.

Otro de los llamados homenajes de Tarantino lo realiza en *Death Proof*, donde un coche es uno de los mayores atractivos visuales, este tipo de cintas fueron un éxito en el pasado, “cuando ves como las hacían en los 70’s usaban coches de verdad y eran fantásticos”<sup>131</sup>, poniendo gran énfasis en esto y creando una de las

---

<sup>130</sup> Tarantino por Tarantino 1-3, *op. cit.*

<sup>131</sup> Tarantino por Tarantino 3-3. Disponible en: “[http://www.youtube.com/watch?v=9\\_aiN\\_Xnvug&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=9_aiN_Xnvug&feature=related)”. Consultado el 05/02/11 a las 19:00 hrs.

escenas gore más detalladas del año 2007, detallada con una vista de la misma desde varios ángulos.

Las cintas que no tienen mayor problema son *Pulp Fiction* e *Inglorious Basterds*, pero *Kill Bill* es un fiel reflejo del cine de kung fu chino, el cual ha influenciado incluso los créditos de las cintas de Tarantino, pues aparecen en amarillo como en cintas de Bruce Lee.

*Kill Bill* bien podría ser el *remake* de *Game of Death*, cinta estelarizada por Bruce Lee y estrenada en 1978. En ella, Billy Lo, Bruce, debe vengarse de sus enemigos, hace uso de artes marciales, armas orientales y se enfunda en un traje amarillo con una línea negra a los costados, además aparece un sujeto con la misma vestimenta (de hecho Billy se la quita) y va por la ciudad en motocicleta. Todos estos detalles están presentes en la película de Tarantino, *Kill Bill* retoma estos elementos, la única diferencia es que la protagonista es mujer. “Me estimula mucho inspirarme en el género de artes marciales, pero haciéndolo a mi manera, *Kill Bill* tiene mucho que ver con esa estética, los fondos rojos con grandes sombras... siluetas del personaje, movimientos de artes marciales, todo esto con un fondo azul o rojo”<sup>132</sup>.

En *Kill Bill* también se retoma una escena de *Battle Royal* (2000), película japonesa considerada la mejor cinta entre 1992 y 2009 según Quentin Tarantino. En ella una adolescente es asesinada al arrojarle un cuchillo que se le incrusta en la frente, en *Kill Bill* uno de los *88 maníacos* pierde la vida de la misma manera, pero con un arma distinta: un hacha.

Para los más radicales todos estos ejemplos tratarían de un plagio, para los fans del famoso director son un homenaje. En el caso del robo, si se hubiese efectuado tal cual, Tarantino contaría en su haber con incontables demandas, cosa que jamás ha sucedido, por lo menos no por estos hechos. El trabajo del también productor no se ha demeritado en lo más mínimo, además es de considerarse que

---

<sup>132</sup> Tarantino por Tarantino 2-3, *op. cit*

en la industria cinematográfica se retoman ideas ya utilizadas en otras cintas, se hacen *remakes* y emplean aspectos ya vistos en la pantalla grande para realizar nuevas obras, con otras visiones, nuevos personajes y ciertos cambios en estructura, como el uso de un tiempo acronológico en el caso de Quentin Tarantino. Además de ser considerado, por críticos de la revista *Cine PREMIERE*, como un ícono de los 90's que en su filmografía cuenta con cintas de culto.

### 3.9 Características del uso de violencia y el gore

“No hay violencia, sólo el color rojo”

Jean-Luc Godard

La violencia presente en las películas de Tarantino es verbal, psicológica, física y hasta sexual, en sus primeras cuatro cintas sólo encaja la violencia pura, ya en las últimas tres entra el ámbito gore.

El tipo de violencia de Tarantino se puede considerar justificada al razonar sobre el contexto en que las cintas se desarrollan y los temas que tocan, mas esto no es suficiente para que los filmes no sufran de censura, como el caso de *Pulp Fiction*.

A comparación con otras películas, como las de monstruos de los 80's, compilaciones *Trauma*, etc., las cintas tarantinescas usan la imagen violenta con un trasfondo. Roland Barthes anunció para *Cahiers du Cinema* la capacidad de las películas de suspender el sentido<sup>133</sup>: mostrar múltiples significados en imágenes. El significado que se le dé a las películas de Tarantino dependerá del espectador, el cual puede sentirse ofendido, divertirse o mirar una doble intencionalidad icónica.

---

<sup>133</sup> Castellanos Cerda, Vicente, y *análisis cinematográfico*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. AMIC. México, pág. 339

La violencia, pieza clave de la obra de Tarantino, no sólo sirve como mero entretenimiento del público o muestra irónica del sufrimiento, sino que va más allá al introducir toda una gama de crítica social implícita en diálogos cargados de sangre o palabras altisonantes. Por ejemplo, en el caso de *Reservoir Dogs*, la magistral mano violenta de Tarantino se muestra por primera vez, no glorificando la violencia, pero sí utilizándola para mandar un mensaje sobre la responsabilidad de los errores que se cometen.<sup>134</sup>

Quentin Tarantino a través de su estética de la violencia<sup>135</sup> lleva al espectador hacia una sociedad sumergida en las drogas, la lucha racial, el consumismo y las características de la cultura pop por medio de imágenes que más de uno no puede soportar en completa armonía con diálogos filosos que lo mismo hablan de drogas que de minorías sociales en Estados Unidos.

Ejemplos de esto se ven en *Reservoir Dogs* con una plática llena de *fuck* y *shit* sobre la condición de las meseras y la forma en que éstas se ganan la vida; en *Pulp Fiction* el tema de las minorías se hace presente en el robo de Ringo y Yolanda, quienes gritan y amenazan a un abuelo y a cocineros mexicanos; en *Jackie Brown* la condición de la raza negra se toca. En esta cinta Ordell dice: “Detienen a una negra de menos de 50 años con 50gr. de coca y la acusan de distribución. Si fuera estrella de cine, sólo sería posesión”.

Los personajes de Tarantino se desenvuelven en sitios comunes, en barrios populares, algunos con baja condición social, no se ven las chicas hermosas, voluptuosas, ricas y hombres adinerados y exitosos sin problemas, sino personas de la vida común.

---

<sup>134</sup> Hernández, Valladares, Clara Itzel. “Top día de películas”. *Cine PREMIERE*. México, 3 de octubre de 2009.

<sup>135</sup> Tarantino en Morelia, *op. cit.*

La violencia desemboca en las películas de Tarantino como consecuencia de los actos de los personajes y en ciertos casos, como la humanización y eliminación de los estereotipos clásicos del cine (buenos y malos, personajes encasillados en su profesión u oficio). Esto ocurre con Marsellus Wallace, un posible traficante, rico, jefe de asesinos que resulta violado dejando de lado el ser clasificado simplemente como el malo.

“Amo la violencia en los filmes, pero no en la vida real.”<sup>136</sup> Sin embargo, las películas de Tarantino muestran en pantalla lo que ocurre todos los días en la calle, como Scorsese en *Taxi Driver*, esto no es más que un fiel reflejo social. En *Reservoir Dogs* la lucha entre policías y ladrones; en *Pulp Fiction* el conflicto por drogas; *Jackie Brown* se sitúa en un barrio negro donde los asesinatos y luchas entre bandas son aspectos inherentes de los vecindarios; *My Best Friend's Birthday* y *True Romance* muestran peleas por prostitutas; *Natural Born Killers* crítica a los medios de comunicación por llevar a la fama a ladrones y asesinos.

En cuanto al gore, podría resultar ofensivo o desagradable para personas con estómago sensible; *Kill Bill* y *Death Proof* lo muestran bajo una perspectiva estética con la imagen, no sólo el matar por el matar, los personajes lo hacen por una razón, ya sea por venganza o psicosis. Lo que se ve en pantalla responde a un bien planeado trabajo con la cámara y en la cabina de edición para permitir ver el descuartizamiento de 87 hombres enfundados en trajes, bajo una visión panorámica o cuando pierden un ojo, mezclando el color negro de las siluetas el azul del fondo. Se aprecia en detalle un ojo azul siendo aplastado por el pie de la protagonista. El gore se expresa al máximo en *Death Proof* con piernas y cuerpos volando por los aires, rostros con vidrios encajados.

Valdría la pena preguntarnos si este gore, aparte de ser un tributo al cine japonés, de artes marciales y de los 70's no responde también a cierta crítica contra la violencia femenina, y es que Tarantino de ser llamado misógino pasó a tener

---

<sup>136</sup> *Ibid*

mujeres como protagonistas de historias donde ellas son las más dañadas por tipos que las cazan como animales.

*Inglorious Basterds* cuenta con violencia justificada al tratar un tema bélico; sin embargo usa aspectos gore en la caza de nazis que van desde asesinarlos a batazos hasta cortarles el cuero cabelludo en un primerísimo primer plano donde el cráneo ensangrentado de un alemán se mira en la gran pantalla, pero es esta cinta una de las más criticadas por el uso de violencia que lleva a ver a judíos y nazis como iguales en cuanto al ser sanguinarios ¿en esencia, no son tan racistas y brutales sus acciones (las del ejército de Aldo Rain) como la del Tercer Reich?<sup>137</sup>

La violencia de Tarantino es su máxima característica y depende del espectador la perspectiva que se le dé. En el último capítulo de esta tesis se abordará el uso de la violencia gráfica y verbal dando una aproximación más a detalle de su empleo y la forma en que actúa como crítica a la sociedad.

\*\*\*

Quentin Tarantino, el director de la violencia, el amante de la música y los largos diálogos, creador de su sello y marcas personales, el fetichista amante de los pies, el homenaje a los grandes, un hombre que por medio de sus películas no puede ser encajado fácilmente en el mundo hollywoodense ni en sus géneros:

"Quentin Tarantino ha logrado dirigiendo cine rodearse del aura que caracteriza a las vacas sagradas del rock y a los que sobrepasan su condición de actores y actrices para transformarse en estrellas, gente que sólo con la mención de su nombre vende cualquier producto que promocionen. Tarantino es más que un director de películas, su personalidad y su universo constituyen un género, un reclamo lleno de magnetismo que va a devorar un público masivo e incondicional."<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Albarrán Torres, César. "Los bastardos sin pena ni gloria". *Cine PREMIERE*. México, 21 de octubre de 2009.

<sup>138</sup> Boyero, Carlos. "Crítica a Bastardos sin gloria". Diario *El País*. España, jueves, mayo 21, 2009

## Capítulo 4. Análisis semiótico de *Pulp Fiction*

El cine como medio masivo y artístico influye de manera directa en la cultura, a través de la presentación escénica de la sociedad por medio de imágenes, sonidos, música y diálogos que se fusionan para dar lugar al filme. Todos estos elementos se conjugan y se transmiten significativamente representando una interacción con los espectadores.

En el mensaje cinematográfico, es decir el discurso fílmico, se pueden encontrar diversos elementos que permiten su análisis, en los diálogos se presenta la retórica, la cual facilita la construcción de una significación, misma que es posible decodificar por medio del estructuralismo. En las imágenes observamos interacción de color, iluminación, movimientos de cámara, etc. que llevan a conocer el mensaje del autor y analizarlo profundamente.

En este capítulo se abordarán los elementos que forman tanto la teoría cinematográfica, como el mensaje de *Tiempos Violentos*, ese que nace de algún *Pulp*<sup>139</sup> que parece no ser de ficción.

El análisis se dividirá en dos partes, la primera enfocada al discurso hablado en la que se consideraron los diálogos más representativos de la cinta, los más violentos, los recurrentes, connotativos; este estudio se realizará con ayuda de las principales figuras retóricas buscando como resultado las empleadas con mayor frecuencia y las denotaciones dentro de este discurso. La segunda parte es un análisis icónico partiendo de las mismas premisas que el anterior, es decir de la violencia en las escenas y ciertos aspectos simbólicos, en éste se hará una aproximación a la denotación de una crítica presente en el filme mostrada por

---

<sup>139</sup> Pulp:

1. A soft, moist, shapeless mass of matter.
2. A magazine or book containing lurid subject matter and being characteristically printed on rough, unfinished paper. (Novela que se acostumbraba publicar por partes en un periódico con sucesos y coincidencias muy dramáticos, sorprendentes e inverosímiles).

medio de cambios en iluminación y uso de ciertos colores, entre otros aspectos del lenguaje cinematográfico.

#### 4.1 Una mirada al estructuralismo

“La cultura es un fenómeno de significación y de comunicación, establecido a partir de procesos semióticos; procesos que vienen de la interacción de las masas y de los estímulos que las afectan”.

Umberto Eco

Es importante destacar que los conceptos y herramientas propias para el análisis de *Pulp Fiction* tienen sus bases sentadas en el estructuralismo, por lo tanto cabe remontarnos un poco a las aportaciones de sus principales exponentes, así como algunos de los elementos presentes en sus enfoques (semiología y semiótica). No se profundizará en esta materia, pues hacerlo necesitaría muchos estudios más, pero se abordarán las primordiales características que permitan conocer de forma breve, mas concisa, las contribuciones e importancia del estructuralismo como base para el análisis de la cinta elegida.

Para hablar de estructuralismo debemos referirnos al suizo Ferdinand de Saussure, uno de los primeros teóricos en adoptar una actitud científica para llevar a cabo estudios a fondo sobre gramática, filología y las entonces llamadas nomenclaturas<sup>140</sup>, es decir, la lingüística en sus inicios. Las reflexiones de Saussure problematizaron el conjunto de la lingüística de su tiempo, y a su vez, arrojaron luz para dar origen a la moderna ciencia del lenguaje.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Zecchetto, Victorino. *Seis semiólogos en busca del lector*. Ed. La Crujía. TERCERA EDICIÓN, Buenos Aires, Argentina, 2005, pág. 21

<sup>141</sup> *Ibid*

Saussure hace una de sus primeras aportaciones al campo lingüístico al diferenciar la *lengua* del *habla*; tratándose la primera de la parte exterior del individuo, la parte social del lenguaje, la estructura y armazón del sistema de un idioma. En cuanto al habla, se trata de la ejecución individual<sup>142</sup> y práctica de cada hablante.

Estas conceptualizaciones y teorías se encuentran en el libro *Curso de Lingüística general*, publicado en 1916 por alumnos de Saussure, condensando su pensamiento por medio de lo explicado en sus clases universitarias, notas de sus alumnos y textos del lingüista.

El lenguaje posee diferentes elementos que permiten llamarlo sistema o estructura. Uno de estos elementos es el *signo*. Éste es la totalidad, y reemplaza el concepto y la imagen acústica respectivamente por *significado* y *significante*.<sup>143</sup>

Se observa entonces que dentro de la lingüística saussureana, existe una *díada*, por un lado *lengua-habla*, *significante-significado*; sin embargo no son todas las unidades de las que habló Saussure.

Otra de sus aportaciones se inclina hacia el tiempo en relación con los estudios de la lengua, se trata de los análisis *diacrónico* y *sincrónico*; el primero se refiere a la evolución histórica de un idioma; y el último se detiene a analizar el estadio particular de ese idioma en un determinado período.<sup>144</sup>

Saussure afirmó que dentro del sistema de la lengua, todo se basa en relaciones<sup>145</sup>, partiendo de dos órdenes: uno de tipo *sintagmático*, que indica una

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, pág. 24

<sup>143</sup> *Idem*

<sup>144</sup> *Ibidem*, pág.28

<sup>145</sup> Saussure, Ferdinand de. Publicado por Charles Bally y Albert Sachelaye. *Curso de lingüística general*. . Ed. Planeta, España, 1994, pág. 27

asociación de signos en la cadena del habla; y otro de carácter *paradigmático*, éste se conforma por un elemento común en una serie de signos.

Gracias a sus estudios lingüísticos y establecer a la lengua como una estructura, Saussure fue más allá de la lingüística proponiendo el nacimiento de una nueva ciencia, la semiología:

“La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por tanto comparable a la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de esos sistemas. Puede por tanto concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la sociedad; formaría parte de la psicología social; y por consiguiente de la psicología general; la denominaremos semiología (del griego ‘semion’, signo).

Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen” .<sup>146</sup>

Los estudios de Saussure en Ginebra, Suiza, se desarrollaron a finales del siglo XIX y principios del XX. Casi a la par en Estados Unidos, Charles Peirce comenzó a escribir y publicar sobre un estudio científico del signo, pero desde una perspectiva trídica.

El signo, según Peirce está integrado por el *representamen*, el *objeto* y el *Interpretante*, correlacionados de diversas maneras siendo afectados por una Primeridad, Secundidad y Terceridad. Las relaciones trídicas son posibles por tricotomías en tres maneras, según el primero, segundo y tercer correlatos, respectivamente sean una mera posibilidad, existencia, real o una ley. Estas tres tricotomías tomadas conjuntamente, dividen todas las relaciones trídicas en diez clases (...)<sup>147</sup>.

La función que tiene el signo en el enfoque de Peirce consiste en ser algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o capacidad. El signo es una

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, págs. 21-22

<sup>147</sup> Peirce, Charles. *La ciencia de la Semiótica*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1986, pág. 27

representación por la cual alguien puede mentalmente remitirse a su objeto.<sup>148</sup> En esta definición se hallan de nuevo los tres elementos del signo según Pierce: el *representamen*, es decir la representación de algo, el inicio; el *objeto*, es a lo que alude la representación; y el *Interpretante*, que es la producción en la mente obtenida de la representación.

A su vez, cada elemento se subdivide según la Primeridad, cualidades; la Secundidad, acción real<sup>149</sup>; y la Terceridad, finalidad, leyes; resultando:

## 1. Representamen.

\*Primeridad:

- *Cualisigno*. La generalidad del signo, sus cualidades.

\*Secundidad:

- *Sinsigno*. Particularidad del signo.

\*Terceridad:

- *Legisigno*. Norma o modelo de la Secundidad, es decir, de la composición del sinsigno.

## 2. Objeto.

\*Primeridad:

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, pág 23

<sup>149</sup> Zecchetto, Victorino, *op. cit*, pág. 47

- *Ícono*. Relación por similitud entre signo y objeto.

\*Secundidad:

- *Índice*. Signo que conecta con su objeto, que lo indica de manera directa.

\*Terceridad:

- *Símbolo*. Es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley.<sup>150</sup>

### **3. Interpretante.**

\*Primeridad:

- *Rema*. La percepción del signo de manera abstracta.

\*Secundidad:

- *Dicisigno*. Es un Interpretante con contenido concreto.<sup>151</sup>

\*Terceridad:

- *Argumento*. Es el signo cuyo significante posee algún tipo de razonamiento con características argumentativas o de interpretación.

Pierce no sólo aplicó la tríada para establecer las relaciones anteriores, también la empleó en el razonamiento, específicamente en el argumento, dividiéndolo en la *deducción*, donde las premisas prueban que algo puede ser; la *inducción*, a través

---

<sup>150</sup> Peirce, Charles, *op. cit.* pág. 23

<sup>151</sup> *Ibid.*

de indicios probables establece la validez de una conclusión; y la *abducción*, es decir, premisas relacionadas con una conclusión de manera hipotética.

Pierce se refiere a estas relaciones del signo dentro de un nuevo enfoque, al que llamó *semiotic*, término de uso anglosajón basado en un complejo tríadico, que a diferencia de la lingüística estructuralista de Saussure, no se limitaba sólo al estudio de la lengua y el habla y su imagen conceptual (metalenguaje), sino de signos no lingüísticos como los índices, colores, etc.

La *semiología* surgida de las ideas lingüísticas de Saussure, contó entre sus principales seguidores a europeos, como Roland Barthes y Algirdas Greimas<sup>152</sup>; en tanto que la *semiótica*, inspirada en las ideas de Pierce y que afectó principalmente a los pensadores anglosajones, fue retomada por Thomas Sebeok y Umberto Eco.<sup>153</sup> Sin embargo, ambos enfoques surgen del análisis del signo dentro de la corriente estructuralista.

## 4.2 El enfoque cinematográfico de Christian Metz

“El cine es un producto cultural complejo.”

Christian Metz

Christian Metz, semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico francés<sup>154</sup>, aplicó las teorías de Ferdinand de Saussure y Charles Pierce al creciente estudio de la cinematografía en la década de los 60's. Retomó los escritos de Jean Mitry profundizando en sus análisis dando lugar así a una serie de libros donde combina las diversas teorías: *Análisis de la imagen; El significante imaginario: psicoanálisis*

---

<sup>152</sup> Zecchetto, Victorino, *op. cit.*, pág. 67

<sup>153</sup> *Ibidem*, pág. 68

<sup>154</sup> J. Dudley, Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, págs. 183, 210 y 210

y cine; *Ensayos sobre la significación en el cine volumen 1: 1964-1968*; y *Ensayos sobre la significación en el cine volumen 2: 1968-1972*. A través de éstos se percibe su objetivo de la exacta descripción de los procesos de la significación en la cinematografía. Él llama a esa empresa una *semiótica del cine*.<sup>155</sup>

Christian Metz proclamó una nueva estética en la teoría cinematográfica<sup>156</sup> tomando en cuenta tres elementos primordiales en el discurso del cine, mismos que a su vez se subdividen.

En primer lugar estaría la materia prima<sup>157</sup>, o sea, los cinco canales de información por medio de los cuales el espectador atiende un filme:

1. Imágenes que son fotografías, móviles y múltiples.
2. Trazos gráficos que incluyen todo el material escrito que leemos en la pantalla.
3. Lenguaje hablado y grabado.
4. Música grabada.
5. Ruido y efectos sonoros grabados.<sup>158</sup>

Estos canales nos remontan a la Primeridad de Pierce, esto es, presenciar el filme sin ir más allá, ninguno de ellos cuenta con alguna especificación o profundidad. La Secundidad vendría dada por los tres códigos de Metz, pues éstos van dirigidos hacia algo. Entendiendo que los *códigos* son relaciones lógicas que permiten que un mensaje sea comprendido<sup>159</sup>:

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, pág. 209

<sup>156</sup> *Ibidem*, pág. 207

<sup>157</sup> *Ibidem*, pág. 212

<sup>158</sup> *Ibid*

<sup>159</sup> *Ibidem*, pág. 218

1. Especificidad, es decir ciertos elementos característicos o naturales del filme: iluminación, montaje o edición, *flashbacks*, etc.
2. Generalidad o patrones de conducta de la sociedad, reproduciendo ésta por medio de la cinta.<sup>160</sup>
3. Reducibilidad o subcódigos, éstos dependerán del director y el sello personal que imprima a su obra, así como también del género.

La Terceridad, o sea las leyes, los fines en la teoría de Metz son vistos por medio del mensaje, o sea lo que dice el filme, y su correlación con los primeros y segundos elementos. Esto es que a través de los cinco canales se transmite toda una relación entre códigos que permiten entenderse y transmitirse por medio del mensaje fílmico, decodificándolo luego a través de la semiótica para su análisis.

Los códigos no son experimentados de manera aislada,<sup>161</sup> se entrelazan de forma sistematizada formando lo que se conoce como *texto*, éste es un sistema vibrante, lógico particular de una cantidad dada de códigos, capaz de conferirle un valor a los mensajes.<sup>162</sup> El texto tiene otra función, la de organizar los mensajes fílmicos por medio de dos ejes: el *sintagmático*, que es el flujo de mensajes enlazados uno con el otro, decir qué sigue a qué; y el *paradigmático*, qué va con qué.<sup>163</sup>

Dicho en otras palabras, la teoría de Christian Metz afirma que un filme llega al espectador por medio de cinco canales (Imágenes que son fotografías, móviles y múltiples; trazos gráficos que incluyen todo el material escrito que leemos en la pantalla; lenguaje hablado y grabado; música grabada y ruido y efectos sonoros

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, pág. 219

<sup>161</sup> *Ibidem*, pág.221

<sup>162</sup> *Ibidem*, pág.222

<sup>163</sup> *Ibid*

grabados), dentro de éstos se encuentran inmersos los códigos (color, iluminación, escenografía, actuación, etc.) que entretejidos dan lugar al texto, es decir, a la organización sistemática de signos en un orden sintagmático, teniendo como resultado el mensaje proveniente de la película.

Antes de poder entrar de lleno en el análisis del film, se referirá un punto de suma importancia en éste, es decir, su lenguaje, definido por J. Dudley Andrew como:

“La semiótica del cine, como el estudio de todos los sistemas de significación, toma su punto de partida en la lingüística (...) Aplica al cine toda la panoplia de conceptos lingüísticos, en tanto que tales conceptos se refieren a aspectos de la teoría general de comunicación. Es impreciso aplicar al cine ciertas nociones como fonemas o palabras, ya que ellas se refieren al material específico de expresión que es el lenguaje. Por otro lado, palabras como *código, mensaje, sistema, texto, estructura, paradigma* y otras, son asequibles al teórico cinematográfico, ya que corresponden a todos los sistemas de comunicación”<sup>164</sup>.

Este breve esbozo del estructuralismo permite acceder al análisis del signo, ya sea visto a manera de discurso hablado donde la lengua, considerada sistema, se fundamenta en elementos como la gramática, de la cual se desprende la retórica, pieza clave en la primera parte del análisis de la cinta elegida, pues a través de ésta se realizará un segmento del estudio de *Pulp Fiction*, basándose solamente en los diálogos.

Las extensas conversaciones que tienen los personajes de la cinta, están cargadas con un amplío contenido violento, para llegar a su significación, se deberá ir más allá de lo que simplemente escuchamos al ver el filme, es decir, pasar de la Primeridad y lograr realizar un acercamiento a la intencionalidad del mensaje a través de la retórica, que nos permitirá argumentar el análisis por medio de las figuras presentes en los diálogos.

Por otra parte, los signos también se pueden estudiar desde una visión icónica tomando en cuenta ciertos factores que permiten descubrir las estructuras

---

<sup>164</sup> J. Dudley, Andrew, *op. cit.*, págs. 213, 214 y 217

expresivas (significantes) y las estructuras de contenido (los significados), así como sus mutuas relaciones<sup>165</sup>; para ello será necesaria la teoría cinematográfica de Christian Metz, utilizándola en el análisis de las imágenes y el significado de las mismas.

La *semiótica del cine*, como se ha visto en páginas anteriores, es la teoría cinematográfica de Metz basada en los aportes de Peirce, lo que permite un estudio de todos los elementos que componen una película. Esta teoría será empleada específicamente en el análisis de las imágenes de *Pulp Fiction*.

Para lograr el cometido, se deberán seguir diversos pasos que nos remontan a la tríada de Peirce.

Durante la Primeridad, el filme será abordado a través de sus cinco canales de información, tomando el lenguaje hablado para el primer análisis y las imágenes para el segundo.

Ya entrando a un estudio más profundo del largometraje, la Secundidad captada a través de los tres códigos de Metz, será usada para conocer más allá de los que hemos visto en el celuloide, es decir, comenzar a dar cuenta de las especialidades y generalidades dentro de la cinta. ¿Qué la hace diferente? ¿Cuáles son los patrones que sigue? ¿Cuál es el sello que inyecta Tarantino en esta producción?

Y finalmente, la Terceridad será el análisis propio del mensaje fílmico, aquello que nos dice Tarantino a través de sus verborrágicos diálogos y extensas escenas, la significación a su discurso fílmico.

Para lograr la interpretación del mensaje de *Pulp Fiction*, se empleará la escena como unidad mínima de análisis. El estudio se abarcará por medio de tablas donde quedará el registro de los diálogos, primera parte, o una descripción fiel y precisa de las imágenes, segundo análisis.

---

<sup>165</sup> *Ibid*

Dentro de nuestro marco analítico, la retórica ayudará a conocer qué aspectos predominan en el discurso hablado y qué nos dice esto. En cuanto a la parte icónica, es preciso estar empapados del lenguaje cinematográfico para notarlo dentro de la cinta e interpretarlo, además de un pequeño conocimiento sobre la teoría del color, pues éste es parte fiel de la materia prima de los filmes, además, la deducción, abducción y argumentación se emplearán en esta parte para llegar a la interpretación más acercada del verdadero mensaje de un filme violento de Quentin Tarantino.

### 4.3 Elementos del lenguaje cinematográfico

“No se puede confrontar a un film sin conocer el ámbito, elementos y lenguaje en que el cine se fundamenta”.

Alfredo Naime, comentarista fílmico

Diversos conflictos se suscitaron al tratar de establecer el lenguaje del cine como tal, pues para muchos teóricos distaba por completo de lo que se consideraba dentro de la lingüística; sin embargo, con el paso de los años y diversas aportaciones de estudiosos, hoy en día el cine cuenta con lenguaje propio, pues es por medio de los códigos de éste, que se da origen al mensaje que se presenta en el celuloide.<sup>166</sup>

El lenguaje cinematográfico, desde los inicios del cine en 1895 comenzó a cobrar forma y elementos que hasta nuestros días perduran, esto gracias a personajes

---

<sup>166</sup> Según lo visto en las lecciones de *Apreciación Cinematográfica* impartidas por el licenciado Juan Arellano Alonso, en la Facultad de Estudios Superiores Aragón, semestre 2010-II. Cito textual: “...pues a través de éste se transmite el discurso que da origen al relato que se ve en pantalla”.

como los hermanos Lumière, Georges Méliès, Edwin Porter, David Wark Griffith y S.M.Eisenstein.

Se considera que el cine nació oficialmente el 28 de diciembre de 1895<sup>167</sup> en París, Francia. Día en que los hermanos Auguste y Louis Lumière mostraron a un pequeño grupo de espectadores una cinta llamada *La llegada de un tren a la estación de Ciotat (L'Arrivée d'un Train À la Ciotat)*, su nombre la describe perfectamente. El historiador Georges Sadoul afirmó que en ella se utilizaron todos los planos que usa ahora el cine, sólo que la cámara empleada para el filme se mantuvo siempre estática; sin embargo, los planos se unen en una especie de travelling inverso<sup>168</sup>, ya que los objetos y los personajes (la locomotora, los pasajeros) se acercan y alejan del cinematógrafo, aparato usado por los hermanos Lumière para filmar y proyectar.

Los hermanos Lumière en sus primeras cintas mostraban la vida parisina, como la salida de obreros de una fábrica y la llegada de una exposición a París, éstas se contaban con planos generales. *El desayuno del bebé (Le déjeuner de bébé)*, presenta médium shot con un juego de té en primer plano. En otra filmación se observa a tres hombres jugando cartas vistos desde el plano americano.

Los planos se conforman en relación con el *encuadre*, o sea el espacio definido por el rectángulo que se interpone entre el ojo humano y los objetos o personajes que quieren ser captados con la cámara<sup>169</sup> delimitado por líneas que fijan en qué punto empieza y termina el cuadro de forma superior e inferior, de manera que al grabar no se corten partes del objeto.

Entonces, los planos presentes en las películas de los hermanos Lumière son:

---

<sup>167</sup> Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. Ed. Siglo XXI Buenos Aires. SÉPTIMA EDICIÓN. 1983, pág. 9

<sup>168</sup> *Ibidem*, pág. 17

<sup>169</sup> Ripoll, Xavier. (Lenguaje cinematográfico). Disponible en: "<http://www.xtec.es/~xripoll/lengua.htm>". Consultado 26/02/11 a las 20:30 hrs.

- Gran plano general: o panorámico, muestra un escenario grande o una multitud. También se emplea para mostrar paisajes.
- Plano general (Long shot): ofrece al espectador la vista del lugar donde se desarrollará la acción, los personajes aparecen de cuerpo entero en este escenario.
- Plano de conjunto: en éste, los elementos visuales interactúan dando un valor descriptivo o dramático.
- Plano en profundidad: los histriones se colocan sobre el eje óptico de la cámara (línea recta imaginaria definida por la orientación de la cámara extendida hasta el objeto a filmar) <sup>170</sup>. Los actores están entre sí en primer plano, plano general o americano.
- Plano figura (Full shot): los límites superiores e inferiores del encuadre coinciden con la cabeza y los pies del sujeto.
- Plano boliviano: la toma es de los genitales hacia arriba.
- Plano americano: vista de los personajes de las rodillas hacia arriba.
- Plano medio (Medium shot): abarca el busto del personaje, se centra en éste.

---

<sup>170</sup>Martínez, Enrique. (Tipos de plano). Disponible en: “<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/tiposdeplano.htm>”. Universidad de Huelva, España. Consultado 25/02/11 a las 19:17 hrs.

- Primer plano (Close up): encuadra al personaje por debajo de la clavícula, muestra los hombros y el rostro.
- Primerísimo primer plano: se centra en el rostro desde la base del mentón hasta la parte superior de la cabeza.
- Plano detalle: enfatiza ciertos elementos, se concentra en la capacidad expresiva, puede encuadrar partes de la fisonomía humana y objetos.

En *La Llegada de un tren a la estación de Ciotat* el enfoque, esto es, la profundidad de campo (el espacio entre el primer término y el último que se enfocan en un mismo encuadre <sup>171</sup>) es muy amplia, pues en primer plano está un hombre que pasa de lado a la cámara y pasajeros esperando al tren, al fondo, la locomotora se vislumbra como un punto negro que se acerca poco a poco.

Con el paso del tiempo, el éxito del cinematógrafo se extendió y muchos parisinos se interesaron en éste para seguir grabando la vida cotidiana, tal fue el caso de Alexandre Promio, Félix Mesguich y Francis Doublier, quienes montaron su equipo en una góndola en 1899 para filmar *Panorama del gran canal de Venecia* (*Panorama du Grand Canal vu d'un bateau*), haciéndolo por medio del travelling.

Además de ellos, muchas otras personas se interesaron en el cinematógrafo, pero sería Georges Méliès quien revolucionaría la naciente industria fílmica al no sólo retratar la vida en París, sino creando cintas de ficción, como *Viaje a la Luna* (*Trip to the Moon*) de 1902. Méliès tenía conocimientos actorales, teatrales y de ilusionismo, mismos que usó en pro del cine

Con su empresa *Star Film* alcanzó la fama en Francia a principios del siglo XX, esto se debió principalmente a que para sus cintas usaba maquetas a escala creando escenografías (iluminación, vestuario, maquillaje, decorados, etc.), como

---

<sup>171</sup> Ripoll, Xavier, *op. cit.*

la de la luna, atrayendo con ello a una gran cantidad de público. Otro de los aspectos que cautivaban a la gente, era que Méliès empleaba la sustitución, es decir cambiaba una cosa de lugar o la modificaba de forma que apareciera un personaje como en *Las cartas animadas (Les cartes vivantes)* de 1904 donde una carta cobraba vida transformándose en la reina de diamantes.

Otra de sus aportaciones fue colorear fotogramas para sus cintas, así como lo hacía Edison, sus filmes con color fueron *La mansión del diablo (Le Manoir de Diable, 1896)*, *El caldero infernal (Le Chaudron infernal, 1903)* y el *Inquilino diabólico (Le Vitrail diabolique, 1909)*<sup>172</sup>.

En los trabajos de Méliès se empleaba el cinematográfico fijo, se realizaban planos de conjunto y la cara de la luna se podía ver en close up, todo dentro de sus elaboradas escenografías. Sus cintas contaron con varios escenarios que al cambiar cuadro por cuadro se entrelazaban en orden cronológico dando como resultado una continuidad narrativa.

Las aportaciones al lenguaje del cine no sólo se dieron en Francia, en Inglaterra con la Escuela de Brighton se formaron muchos directores y analistas que retomaron las obras ya existentes y crearon otras donde las narraciones eran más estructuradas, hicieron uso de diversos planos, travelling ayudados por una locomotora y comenzaron a trabajar en el montaje. Uno de los cineastas de esta escuela, G.A. Smith, realizó *Santa Claus y los niños* en 1898 empleando el *montaje paralelo*, es decir unió dos líneas narrativas de sucesos que acontecían al mismo tiempo, por un lado dos niños en su cama durmiendo y por otro Santa Claus llegando a la casa de éstos y entrando por la chimenea.

También en Estados Unidos el cine comenzó a florecer con Thomas Alva Edison y su ayudante, Edwin Porter. Éste retomó las estructuras narrativas y dramáticas de la Escuela de Bringthon y de Georges Méliès.

---

<sup>172</sup> B. Óscar. (Georges Méliès: El genio de Méliès). Disponible en: “<http://www.elmulticine.com/elparnasillo/elgeniodemelies.htm>”. Consultado el 25/02/11 a las 19:37 hrs.

Porter rodó en 1902 *Vida de un bombero Americano (Life of an American fireman)* donde incluye un montaje paralelo y filma con gran profundidad de campo el paso de los carros de bomberos por la calle, además de usar el plano de conjunto. Su obra más recordada es *Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery, 1903)*, con ella se inaugura el género western dentro de la meca del cine. En diversas escenas emplea fotogramas coloreados. Al final de la cinta usa el primer plano para mostrar a un pistolero apuntando su arma contra la cámara y disparando, generando un punto de vista subjetivo. En estos dos filmes, Porter trabajó de forma más detallada con el montaje al grabar diversas escenas, en diferentes puntos y mezclándolas, resultando cintas cuya narración se comprende perfectamente.

Otro de los pioneros del cine en Estados Unidos fue D.W. Griffith, sus cintas contaban historias más profundas y eran verdaderos largometrajes, además de jugar con el tiempo. Sus principales obras fueron *El nacimiento de una nación (The birth of Nation, 1915)* e *Intolerancia (Intolerance, 1916)*. Estas películas marcaron la historia del cine de manera significativa, y muchos autores, críticos e incluso directores como Orson Welles consideraron en su momento que se trataba del nacimiento del lenguaje cinematográfico. André Malraux en *Psychologie du cinéma* afirmó que las películas de Griffith convirtieron el film en arte, lo que las distinguió verdaderamente de la simple fotografía animada convirtiéndose en un lenguaje.<sup>173</sup>

Con Griffith inició propiamente el relato cinematográfico. Usó por primera vez el *flashback* en *Las aventuras de Dolly (The Adventures of Dolly, 1908)*<sup>174</sup>. Se arriesgó con el montaje paralelo en *El teléfono (The Lonely Villa 1909)* creando verdadero suspenso en la historia. Utilizó iluminación para dar lugar a atmósferas. Colocó rótulos que explicaban ciertos aspectos de sus grabaciones. Fundía a

---

<sup>173</sup> Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?* Ed. Rialp, España, 1966, pág. 20

<sup>174</sup> Sadoul, Georges, *op. cit.*, pág. 95

negro o montaba los fotogramas de forma que una imagen apareciera poco a poco encima de otra por medio del iris. Además de angular y mover la cámara por primera vez. En *Intolerancia* usó grandes escenografías, vistosos vestuarios y múltiples tomas. Sus filmes contaban con buen *ritmo*, es decir que sus elementos (sonidos e imágenes, planos, etc.) fluían de manera clara.<sup>175</sup>

Griffith aportó nuevas ideas y técnicas al cine que ya no sólo era mero entretenimiento o contaba historias cotidianas, sino que se centró en una narración más organizada empleando los elementos ya probados por sus predecesores para generar historias largas donde las unidades del lenguaje cinematográfico se fusionaban en el dramatismo y el suspenso.

Es de esta manera que el cine comenzó a tomar forma, estos autores ya usaban los diversos elementos del lenguaje cinematográfico y se fueron perfeccionando con los años; sin embargo el montaje (la yuxtaposición de elementos en forma rítmica que dan lugar a la narración), en las primeras obras era aún incipiente, grandes aportaciones se dieron a este rubro en 1929 cuando Sergei Eisenstein definió cinco categorías mediante las cuales puede clasificarse al montaje:

1. *Montaje Métrico*: la longitud de los fragmentos está condicionada por un compás musical, por ejemplo, en uno de 4/4, cada que pase ese lapso de tiempo cambiará la escena. La longitud de los fragmentos visuales depende de la duración del compás y sus repeticiones. Puede crear tensión en la pantalla.

2. *Montaje Rítmico*: la longitud de los fragmentos está determinada por el contenido de los mismos, de su intencionalidad y su yuxtaposición con otros elementos como la música. Se emplean planos cercanos que pueden producir alguna reacción como angustia o temor. Se intercalan distintos planos contando las escenas y secuencias de manera detallada.

---

<sup>175</sup> Ripoll, Xavier. *Lenguaje cinematográfico, op, cit.*

3. *Montaje Tonal*: abarca componentes perceptibles en los cuadros, tales como luz, sombra y la composición del encuadre, que al unirse tienen cierto efecto emocional<sup>176</sup> provocando algún tipo de reacción como dramatismo, suspenso, etc.

4. *Montaje Armónico o Polifónico*: todos los elementos se encuentran sumergidos en una completa armonía donde se adquiere una tonalidad, esto referente al ritmo que varía en este tipo de montaje en una sucesión de altibajos.

5. *Montaje Intelectual*: este montaje es complejo pues desencadena diferentes niveles de expresión desde lo más simple a lo más complejo mezclando distintas tomas de forma que se provoca un desconcierto en el espectador que atiende las escenas independientes, pero mezcladas con el fin de tener un efecto temático.

Estos montajes se pueden combinar en una misma cinta, como en el caso de *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potyomkin, 1925)*, de Eisenstein; sin embargo, para poder llevarse a cabo necesitan de toda una gama de componentes, por un lado diversas tomas, angulaciones, cambios en iluminación, la música como parte elemental que proporciona énfasis en las escenas, es decir, un vasto material que pueda ser mezclado de diversas formas para dar como resultado final una historia con una línea narratológica verosímil que contenga un mensaje claro.

Es así que el lenguaje cinematográfico se desarrolló y es usado día con día en la meca del cine. Podemos concluir pues con los elementos de este lenguaje:

- *Enfoque* o profundidad de campo.
- *Líneas de encuadre* que delimitan el cuadro de la toma.
- *Campo vacío* o fuera de campo, una acción se desarrolla, pero no se ve en pantalla, es posible escucharla.

---

<sup>176</sup>Morales Morante, Luís Fernando. *Serguei Eisenstein: Montaje de atracciones o atracciones para el montaje*. Universidad Autónoma de Barcelona, España, S/A, pág 7

- *Punto de vista de la cámara:*
  - \*Objetivo, encuadres vistos por una persona extraña a la acción.
  - \*Subjetivo, visión como por un personaje de la acción.<sup>177</sup>
  
- *Espacio*, constituido por los fragmentos relacionados en el montaje, puede ser dramático y geográfico.
  
- *Tiempo*, es variable en el cine, puede ser lineal o no. Tiene diversas maneras de ser utilizado.
  - \*Adecuación: igualdad entre el tiempo de acción y el de proyección<sup>178</sup>.
  
  - \*Condensación: mucha acción contada en poco tiempo, para ello se emplea la elipsis.
  
  - \*Distensión: el tiempo real de una acción determinada se alarga subjetivamente.<sup>179</sup>
  
  - \*Simultaneidad: alternación de dos o más tiempos cambiando la acción uno con otro.
  
  - \*Psicológico: subjetivo, traslada a la mente del personaje.

---

<sup>177</sup> Naime, Alfredo y Posada, Pablo Humberto. *Apreciación de cine*. Ed. Pearson Educación, CUARTA EDICIÓN, México, 1997, pág 79

<sup>178</sup> *Ibidem*, pág 77

<sup>179</sup> *Ibid*

\**Flashback*: la acción se da en el presente y por algún motivo se vuelve o se recuerda algo pasado.

\**Flash forward*: se traslada la acción al futuro.

- *Movimiento de cámara*, la cámara es desplazada para variar los encuadres e intencionalidades, puede utilizarse algún dispositivo móvil o realizarse manualmente. Es posible hacer:

\**Paneo*: movimiento izquierda, derecha y viceversa.

\**Tilt*: movimiento horizontal hacia arriba o hacia abajo, up y down.

\**Travelling*: sobre un dispositivo móvil de forma lateral o vertical.

\**Dolly*: al igual que el anterior la cámara está sobre alguna estructura móvil y es desplazada hacia adelante o hacia atrás, in y back.

Los movimientos de cámara permiten describir, dramatizar, como en *la escalera de Odesa* de *El Acorazado de Potemkin* de Eisenstein, o ser subjetivas como en el final de *Asalto y robo de un tren* de Porter.

- *Escala*, determinada por el tamaño del objeto y la distancia de éste con la cámara, así como su angulación. Desprendiéndose de esta relación los diversos planos, mismos que fueron detallados al citar los filmes de los hermanos Lumière, faltando por mencionar dos que se surgieron con el cine sonoro y la movilidad de la cámara:

\**Plano sobre el hombro (over shoulder)*: usado generalmente en las pláticas de los personajes, se les toma a la altura del hombro.

\*Plano secuencia: una secuencia se filma con continuidad, es decir no hay corte entre los planos.

- *Ángulación*, la diferencia que hay entre el nivel de la toma y el motivo que se filma.<sup>180</sup> Dependiendo de la angulación de la cámara, puede ser *normal*, a la altura del centro geométrico del objetivo; en *picada*, la cámara se inclina hacia el suelo; *contrapicada*, la cámara se inclina hacia arriba; u *holandés*, con una inclinación diagonal.
- *Iluminación*, condicionada por los movimientos de los personajes, los planos, la intencionalidad, el escenario donde se desarrolla la escena. Puede ser natural o artificial. Existen tres tipos:

\*Manchas: en un decorado escasamente iluminado se distribuye un conjunto de manchas luminosas.

\*Por zona: se da importancia a algo o alguien que se desee resaltar, iluminándolo intensamente más que a los otros componentes de la escena.

\*De masas: intenta imitar la iluminación causada por la luz natural.

- *Color*, sirve para llamar la atención del espectador y, desde luego, centrarla. Sirve, además para favorecer el ritmo de la narración y para expresar, más fuerte y significativamente, ciertos momentos climáticos de una cinta.<sup>181</sup>
- *Sonido*, o banda sonora del film, compuesta por los diálogos, en ciertos casos voz en off, música, ruidos y silencios. Se divide en:

---

<sup>180</sup> Ripoll, Xavier. *Op. Cit.* Angulación

<sup>181</sup> Naime, Alfredo y Posada, Pablo Humberto, *op. cit.*, pág 88

\*Sonido real: se compone por los elementos que se ven en acción en la pantalla, puede ser anacrónico y sincrónico.

\*Sonido subjetivo, como si lo escuchara uno de los personajes.

\*Sonido expresivo, se produce por elementos que no son propiamente pertenecientes a la realidad descrita o narrada en pantalla.

- *Estructura*, en referencia a la narración del film, de manera que se entienda la historia y el paso de escena a escena no se haga con brusquedad.
- *Montaje* o edición, da cuenta del orden rítmico y narrativo de los fotogramas que conforman el relato.
- *Ritmo*, es la cadencia de la cinta condicionada por el montaje, puede ser:

\*Analítico: gran uso de planos cortos, se dirige más al ámbito psicológico.

\*Sintético: planos largos, mayor profundidad de campo.

\*Arrítmico: no se inclina por un mayor uso de planos largos o cortos, busca producir sorpresa con algún cambio significativo de alguno de los planos empleados en el montaje.

\*In crescendo: planos cada vez más cortos o largos, dependiendo de la intencionalidad.

Algunos elementos complementarios dentro del cine son los que forman la escenografía:

\*Decorados: realistas, impresionistas, expresionistas.

\*Vestuario: realista, pararrealista, simbólico.

En un principio el cine no contaba con todos los elementos, pero éstos se desarrollaron rápidamente surgiendo un cine sonoro, cintas de ficción donde la escenografía se volvió indispensable, montajes de todo tipo, comenzando por el paralelo, angulaciones que permitieron otra visión de lo acontecido en la pantalla, movimientos que dieron mayor agilidad a las cintas, todo fusionando para conformar el lenguaje que actualmente llamamos cinematográfico.

Conociendo pues los componentes que son pieza clave en el análisis de *Pulp Fiction*, tales como son el lenguaje del cine, los enfoques teóricos que se emplearán y detalles del estilo del director, se presentará a continuación la significación que se obtuvo por medio de la investigación y estudio del discurso del film.

## 4.4 Ficha técnica y personajes de *Pulp Fiction*

Título: *Pulp Fiction* (E.U.A. y España)/*Tiempos violentos* (Latinoamérica)

### **Ficha técnica:**

Dirección: Quentin Tarantino

Producción: Lawrence Bender

Guión: Quentin Tarantino y Roger Avary

Fotografía: Andrzej Sekula

Escenografía: Pierre Marcin

### **Reparto:**

- John Travolta
- Samuel L. Jackson
- Uma Thurman
- Harvey Keitel
- Tim Roth
- Amanda Plummer
- Ving Rhames
- Eric Stoltz
- Rosanna Arquette
- Christopher Walken
- Bruce Willis
- María de Medeiros

### **Datos y cifras:**

- País(es): Estados Unidos
- Año: 1994
- Duración: 153 minutos
- Clasificación R, R18,+18, C
- Doblaje/Traducción: Manolo García/ Soundrack (Barcelona)

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN
 <p data-bbox="355 564 532 596">Vincent Vega</p>	<p data-bbox="688 329 1484 483">Alto, tez blanca, cabello largo y negro, usa arete en la oreja. Viste traje negro con camisa blanca la mayor parte del tiempo. A lo largo de la película su apariencia cambia de ser un hombre bien vestido a estar bañado en sangre hasta culminar en short. Es asesino a sueldo, fuma mucho y consume heroína.</p> <p data-bbox="688 514 1484 604">Presuntuoso, irónico, franco, leal, no tiene muy definidas sus creencias religiosas, gusta de leer novelas pulp, le importa mucho seguir las reglas y no ser traicionero, pero le gusta Mia, la pareja de su jefe.</p>
 <p data-bbox="347 909 540 940">Jules Winnfield</p>	<p data-bbox="688 693 1484 783">Alto, origen afroamericano, cabello negro y chino, tienen barba. Viste traje negro y camisa blanca. Al igual que Vincent su aspecto cambia. Asesino a sueldo contratado por Marsellus Wallace.</p> <p data-bbox="688 814 1484 934">Creyente religioso, lee la biblia, gusta de comer hamburguesas, serio, respetuoso, irónico, tiene un acento particular, repite mucho la palabra “nigger”, decide dejar su trabajo después de asegurar que Dios le salvó la vida.</p>
<p data-bbox="370 978 526 1010">Mia Wallace</p> 	<p data-bbox="688 976 1484 1096">Tez blanca, ojos claros, muy delgada, cabello negro y lacio. Esposa de Marsellus Wallace. La mayor parte del filme usa prendas oscuras. Su aspecto sufre un severo cambio luego de una sobredosis, es adicta a la cocaína.</p> <p data-bbox="688 1127 1484 1218">Le gusta mucho la música y el baile, simpática, coqueta, platicadora, segura de sí misma, amable, pero también puede hacer uso de su poder y ordenar para que se haga lo que ella quiere.</p>
<p data-bbox="354 1255 542 1287">Butch Coolidge</p> 	<p data-bbox="688 1253 1484 1310">Alto, fornido, usa prendas amarillas y blancas. Boxeador. Su pareja es Fabienne.</p> <p data-bbox="688 1341 1484 1493">Le guarda un profundo aprecio a un reloj que ha pasado de generación en generación entre los hombres de su familia. Es doble cara, por un lado se muestra leal, amable, cariñoso, enamorado, preocupado y por otro desinhibido, interesado, indiferente, egoísta, furioso, traiciona a Marsellus, se torna muy violento y es capaz de matar.</p>
<p data-bbox="407 1539 482 1570">Ringo</p> 	<p data-bbox="688 1537 1484 1593">Mediana estatura, tez blanca, rubio. Pareja de Yolanda. Viste muy colorido. Ratero. Fuma demasiado.</p> <p data-bbox="688 1625 1484 1776">Nervioso, mueve mucho las manos, flojo, doble cara, es amoroso, cariñoso, tierno, pero roba con lujo de violencia y una gran cantidad de groserías contra inmigrantes. Le agrada ser el chico malo, tener don de mando y portar un arma. Quien lleva mayor control de la relación y lo protege es Honney.</p>

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN
 <p data-bbox="293 474 592 506">Yolanda "Honey Bunny"</p>	<p data-bbox="688 264 1456 321">Mediana estatura, delgada, cabello rubio y corto. Usa un vestido gris. Ratera junto con su pareja, Ringo.</p> <p data-bbox="688 352 1456 506">Aparenta ser tierna, amable, sensible, risueña, bromista, enamorada, cariñosa, el tono de su voz es dulce, pero al cometer un atraco se transforma, se vuelve grosera, violenta, grita demasiado, manda, se torna muy impaciente. Lo que más le preocupa es la seguridad de Ringo.</p>
 <p data-bbox="334 747 548 779">Marcellus Wallace</p>	<p data-bbox="688 543 1456 632">Alto, robusto, afroamericano, rapado. Viste en color café, negro y mostaza. Es rico, no se esclarece a qué negocio se dedica. Realiza operaciones fraudulentas en el boxeo.</p> <p data-bbox="688 663 1456 816">Muy serio, jamás sonríe, vengativo, violento, irónico, tiene a muchas personas a su servicio, emplea el término "nigger", consentidor con su esposa, aunque también es celoso. Puede ser agradecido, pero enojado se vuelve impulsivo. No le gusta el hecho de no ser respetado, le desagrada el verse apenado.</p>
 <p data-bbox="388 1052 498 1083">Fabienne</p>	<p data-bbox="688 852 1456 940">Baja de estatura, tez blanca, ojos claros, cabello negro y corto. Viste ropa juvenil, en tonos claros y floridos. Pareja de Butch. Inmigrante francesa. Mantiene su acento francés al hablar.</p> <p data-bbox="688 972 1456 1125">Tierna, dulce, amable, cariñosa, preocupada, enamorada, alegre, sencilla, sensible, asustadiza, sumisa. Se molesta difícilmente, sólo si se le relaciona con mongoloides. Fácil de contentar con dulces adjetivos. A veces siente miedo de Butch, quien la hace sentirse tonta y culpable.</p>
 <p data-bbox="358 1350 526 1381">Winston Wolf</p>	<p data-bbox="688 1161 1456 1218">Alto, mayor, canoso. Viste muy formal, en frac y con moño. Es adinerado, posee un coche último modelo y muy rápido.</p> <p data-bbox="688 1249 1456 1360">Amigo de Marsellus, inteligente, racional, práctico, frío, calculador, astuto, veloz, veraz, le gusta la velocidad, exigente con su trabajo, tiene mucha labia, ordena, le agrada ser respetado, coqueto, irónico, guarda la compostura y sin importar el lugar o situación, no pierde su elegancia.</p>
 <p data-bbox="358 1640 526 1671">Captain Koons</p>	<p data-bbox="688 1440 1456 1497">Alto, cabello corto, tez blanca, ojos claros. Porta orgulloso su uniforme de capitán.</p> <p data-bbox="688 1528 1456 1585">Pulcro, irónico, leal, buen amigo, nacionalista, fiel en cumplir su deber como hombre</p>

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN
 <p data-bbox="399 596 485 625">Jimmie</p>	<p data-bbox="688 390 1502 447">Tez blanca, alto, cabello castaño despeinado. Viste playera y bata de dormir rosada.</p> <p data-bbox="688 478 1502 569">Esposo abnegado, dedicado al hogar, sumiso a su mujer, le preocupa que ella lo pueda dejar, franco, buen amigo de Jules, hasta cierto grado ingenuo y crédulo, burlón.</p>
 <p data-bbox="407 867 477 896">Lance</p>	<p data-bbox="688 716 1502 806">Alto, rubio, cabello largo, tiene barba. Trae puesta la pijama sin importar la hora, se cubre con una bata blanca que ha perdido su color hasta tornarse un tanto gris, usa chanclas.</p> <p data-bbox="688 837 1502 894">Hablador, simpático, egoísta, indiferente, desordenado, se molesta fácilmente.</p>
 <p data-bbox="412 1138 472 1167">Brett</p>	<p data-bbox="688 930 1502 987">Joven, mediano, tez blanca, viste casual. Tuvo un problema con Marsellus, por eso éste lo manda matar.</p> <p data-bbox="688 1018 1502 1075">Temeroso, tartamudea por el miedo, cobarde, grita y llora antes de morir. No sabe enfrentarse a las consecuencias de sus actos.</p>
 <p data-bbox="399 1409 485 1438">Marvin</p>	<p data-bbox="688 1262 1502 1291">Joven, alto, afroamericano. Compañero de Brett. Viste en tono azul marino.</p> <p data-bbox="688 1323 1502 1352">Temeroso, pero más sereno y tranquilo, callado. No es leal, boquiflojo.</p>
 <p data-bbox="418 1682 466 1711">Zed</p>	<p data-bbox="688 1535 1052 1564">Alto, rubio, ojos azules. Es policía.</p> <p data-bbox="688 1596 1502 1686">Abusa de su poder, aparentemente tiene algún trastorno del orden psicológico, le gusta el sadomasoquismo, usa mucho la palabra "nigger", cómplice de Maynard, quien lo obedece en todo.</p> <p data-bbox="688 1717 1276 1747">Aparenta ser un tipo rudo, pero en realidad es cobarde.</p>

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN
 <p data-bbox="423 512 532 541">Maynard</p>	<p data-bbox="760 308 1552 394">Alto, apiñonado, complexión robusta, cabello largo y negro. Viste camisa a cuadros y playera blanca. Dueño de una tienda de artículos varios como electrónicos y herramientas.</p> <p data-bbox="760 428 1552 514">Posee un cuarto oscuro y sadomasoquista al fondo de su establecimiento, en donde se cometen violaciones Subordinado de Zed, se hace el valiente sólo por poseer armas; sin embargo es cobarde.</p>
 <p data-bbox="350 800 605 829">Esmarelda Villalobos</p>	<p data-bbox="760 579 1552 665">Tez blanca, cabello negro y rizado. Viste una camisa floreada en vivos tonos. Es de origen colombiano, por ello conserva un peculiar acento. Maneja un taxi. Fumadora.</p> <p data-bbox="760 699 1552 758">Curiosa, coqueta, sonriente, interesada en un asesinato accidental que cometió Butch. Habla alegre sobre la muerte de una persona.</p>
 <p data-bbox="443 1073 516 1102">Roger</p>	<p data-bbox="760 936 1552 995">Joven, cabello castaño claro y corto. Viste playera y short en tonos grises. Compañero de Brett.</p> <p data-bbox="760 1026 959 1056">Miedoso, nervioso.</p>
 <p data-bbox="375 1346 581 1375">El cuarto hombre</p>	<p data-bbox="760 1140 1479 1199">Alto, apiñonado, cabello corto y negro. Joven, viste casual de jeans, playera blanca y sweater marrón.</p> <p data-bbox="760 1230 1515 1316">Nervioso, por este motivo suda demasiado. Impulsivo, poco inteligente, temeroso. Con creencias religiosas que lo llevan a pedir por su vida a Dios para no morir en el departamento de Brett.</p>
 <p data-bbox="448 1617 511 1646">Jody</p>	<p data-bbox="760 1411 1544 1497">Tez blanca, teñida de rubia, cabello corto, tiene diferentes perforaciones y tatuajes en todo el cuerpo. Adicta a las drogas. Pareja sentimental de Lance.</p> <p data-bbox="760 1528 1523 1587">Se enfurece fácilmente, desaliñada, grosera, curiosa, indiferente ante el dolor ajeno. Le gusta ser el centro de atención.</p>

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN
<p>Trudi</p> 	<p>Tez blanca, robusta, cabello negro. Viste en color oscuro. Fumadora de marihuana, posiblemente adicta a otras drogas. Amiga de Jody.</p> <p>Es similar a un mueble en la casa de Lance, casi no habla, sólo observa con curiosidad como si la vida se tratara de un sueño.</p>
<p>Paul</p> 	<p>De baja estatura, afroamericano, cabello corto y chino. Viste en colores oscuros. Atiende un bar lúgubre donde se reúne Marsellus con sus cómplices y empleados, él es uno de ellos.</p> <p>Entrometido, bromista, alegre, serio y sumiso dependiendo de la ocasión.</p>
<p>Raquel</p> 	<p>Alta, tez blanca, pelirroja. Amiga de "The Wolf", heredera de un deshuesadero. Viste camisa a cuadros y pantalón de mezclilla.</p> <p>Alegre y sonriente.</p>
<p>Gerente</p> 	<p>Mayor, poco cabello y canoso. Viste camisa blanca con corbata gris y pantalón. Trabaja en el restaurante que asaltan Ringo y Yolanda.</p> <p>Sereno, tranquilo, intenta conservar la calma, obediente.</p>
<p>"El lelo"</p> 	<p>De mediana estatura, no se le ve el rostro. Viste un traje de cuero con estoperoles y cadenas estilo sadomasoquista.</p> <p>Por su apodo y comportamiento, es posible que padezca de sus facultades mentales. Es esclavo de Maynard y Zed.</p>
<p>Bonnie</p> 	<p>De mediana estatura, tez morena clara. Trabaja como enfermera en un hospital, por ende su vestimenta es blanca. Esposa de Jimmy.</p> <p>Por las descripciones que se hacen de ella, es explosiva y dominante en su relación.</p>
<p>Butch niño, madre</p>  	<p>Butch es rubio, tez blanca y ojos claros. Viste a rayas. Concentrado, observador, callado y obediente.</p> <p>Su madre, viuda de un prisionero de guerra, de baja estatura, cabello corto y negro, viste un vestido largo oscuro y moteado de blanco. Abnegada, ama de casa.</p>
<p>Actuaciones especiales Buddy Holly</p> 	<p>Steve Buscemi realiza una participación especial como personaje incidental en la cinta encarnando a un mesero vestido de Buddy Holly en un restaurante ambientado al estilo de los 50's donde todos los personajes lucen felices, sonrientes y amables con los clientes.</p>

## 4.5 Análisis del discurso verbal mediante la retórica

“No hay nada más idóneo que la lengua para hacer comprender la naturaleza del problema semiológico”:

Ferdinand de Saussure

El guión original de la película *Pulp Fiction* consta de 93 escenas, algunas de las cuales fueron eliminadas, esta medida se debió quizá a la presión por parte de la distribuidora (Miramax) para que Tarantino quitase algo de paja de la cinta y ésta fuera más fácilmente comercializada.

Tras suprimir seis escenas, la película quedó con 87, de éstas se eligieron 14 para analizar en cuanto a los diálogos. Fueron seleccionadas por su contenido violento, ironía y por considerarse críticas.

Dentro de este análisis se usó la retórica, que desde su enfoque más clásico es la ciencia del texto consistente en la descripción de éste y sus funciones específicas<sup>182</sup>. Más particularmente, fueron empleadas las figuras retóricas. Estas estructuras se basan en sistemas gramaticales, determinadas variantes estilísticas<sup>183</sup> y están más enfocadas al elemento cualitativo de las frases dentro de un discurso. Se eligieron las empleadas con mayor frecuencia, resultando las siguientes:

- Ironía: burla, broma ingeniosa que tiene como finalidad reprochar algo a nuestro interlocutor, o hacerle partícipe de nuestra burla o de nuestra indignación.

---

<sup>182</sup> A van Dijk, Teun. *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, España, 1983, pág. 19

<sup>183</sup> *Ibidem*, pág. 126

- Antítesis: figura que consiste en contraponer dos pensamientos, dos expresiones o dos palabras contrarias.
- Hipérbole: consiste en emplear una expresión que deforma la verdad por su exageración.<sup>184</sup>
- Simil: es una comparación de dos objetos o realidades.
- Sentencia: es una reflexión profunda y tajante. Dicho de la vida que expresa que es lo que debería pasar en ella.
- Circunloquio: consistente en realizar un rodeo para eludir la expresión directa.
- Eufemismo: es la utilización de una expresión suave o indirecta para enmascarar otra más desagradable o directa. Es la perífrasis que se emplea para evitar una expresión penosa u horrenda, grosera o malsonante.
- Franqueza: se da cuando al hablar ante aquellos a quienes debemos reverencia o temor, ejercemos no obstante, nuestro derecho a expresarnos por alguna falta que consideramos han cometido.
- Distribución: se presenta cuando se asignan ciertos roles específicos a algunas cosas o persona.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup>(Breve diccionario de figuras literarias o recursos expresivos). Disponible en: “[www.coami.com/ApuntesLenguaje/GRAMATICA\\_LITERATURA/literatura/RECULETE.DOC](http://www.coami.com/ApuntesLenguaje/GRAMATICA_LITERATURA/literatura/RECULETE.DOC)”. Consultado 26/02/11 a las 18:13 hrs.

<sup>185</sup> Apolo y Baco. (Principales figuras retóricas). Disponible en: “[http://www.apoloybaco.com/asociacion/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2&Itemid=1](http://www.apoloybaco.com/asociacion/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=1)”. España. Consultado 26/02/11 a las 18:26 hrs.

Número de escena	Diálogo	Análisis
1	<p>Ringo: Hoy en día corres el mismo riesgo que robando un banco. No, los bancos son más fáciles. Los bancos federales no tratan de detener un robo. Están asegurados, ¿qué carajos les importa? Ni necesitas pistola. Un tipo le pasó al cajero un teléfono celular. Alguien le dice por teléfono al cajero: "tenemos a su hijita. Dale el dinero o la matamos".</p> <p>Honney Bunny: ¿Funcionó?</p> <p>Ringo: Claro, carajo. El tarado entra al banco con un teléfono, no con una pistola, ni nada, ¡con un teléfono! Los asalta, no mueven ni un dedo.</p> <p>Honney Bunny: ¿Lastimaron a la niña?</p> <p>Ringo: Probablemente ni existía. Eso no es lo importante. Lo importante es que el arma fue un teléfono.</p> <p>Honney Bunny: ¿No más licorerías?</p> <p>Ringo: ¿Qué es lo que dije? Sí, no más tiendas de licores. Ya no es divertido. Demasiados extranjeros. Vietnamitas, coreanos, ni hablan inglés. Dices: "vacien la caja registradora" y ni siquiera entienden". Vamos a acabar matando a uno.</p> <p>Honney Bunny: Yo no voy a matar a nadie.</p> <hr/> <p>Ringo: Nadie asalta restaurantes. ¿Por qué no? Bares, licorerías, gasolineras. Te vuelan la cabeza en el asalto. Pero restaurantes, los agarras con los pantalones abajo. No esperan que los asalten. Bueno, no lo esperas tanto.</p> <p>Honney Bunny: Apuesto a que el factor héroe se reduce mucho aquí.</p> <p>Ringo: Sí, estos lugares están asegurados como los bancos. Al gerente le importa un carajo. Él sólo quiere que te vayas sin matar a nadie. ¿Camareras? Olvídalo. ¿Sacrificar la vida por la caja? A los mozos ilegales que ganan \$1.50 la hora les importa un carajo si asaltas al dueño. Los clientes no saben que está pasando. Están comiendo, alguien les pone una pistola en la cara.</p> <p>Honney Bunny: Te quiero Bizcochito.</p> <p>Ringo: Te quiero Conejita. ¡Atención todo el mundo, esto es un asalto!</p> <p>Honney Bunny: ¡Si cualquier hijo de puta se mueve ejecuto a cada uno de los cabrones presentes!</p>	<p>Ringo comienza la plática en un tono sereno y conforme avanza en su ejemplificación el volumen de su voz aumenta para ser más enfático en la parte irónica, además, hace gran uso de la gesticulación</p> <p>Por otro lado, Honney Bunny luce tierna, enamorada, el tono de su voz es dulce y pareciera que está sumida a las ordenes de su acompañante.</p> <p>En cierto momento Ringo luce un tanto molesto porque su pareja no entiende del todo lo que él dice; sin embargo, al final de la escena, ellos cambian totalmente de rol y Honney deja de lado la ternura para gritar y lucir furiosa durante el atraco.</p> <p>Se pueden encontrar en esta escena las figuras de ejemplificación en el caso de Ringo que cita las nuevas formas de asalto y la indiferencia de la gente ante tal situación (la cinta muestra la sociedad norteamericana de principios de los 90's).</p> <p>La ironía con la cual Ringo se refiere a las minorías, a los inmigrantes deja claro algunas de las condiciones que éstos viven.</p> <p>La antítesis está presente debido a que los personajes encarnan una pareja de rateros, la parte mala, sin ética ni valores, los villanos recurrentes en decenas de historias y muchas veces estereotipados en el film <i>noir</i>. En el caso de Honney, por una parte se muestra tierna, dulce y comprensiva, pero por otra es asaltante. Mientras charlan de robos, ella se preocupa por el caso de la niña, parece sensible al hecho de matar a alguien, acto que desea evitar a toda costa. Al final de la escena, los personajes dejan un momento de lado el hecho de ser asaltantes para demostrarse su amor, antítesis, y decirse palabras dulces en un tono de voz tierno, para luego transformarse y ser Honney quien da un cambio total a sus gestos, su voz e incluso lenguaje para encarnar a un ser lleno de enojo, con un arma en la mano y lanzando improperios a los comensales que están en el lugar.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
2	<p>Vincent: Ya lo sé, es el lugar que más te va a gustar. ¿Sabes qué es lo chistoso de Europa?</p> <p>Jules: ¿Qué?</p> <p>Vincent: Son las pequeñas diferencias. Tienen la misma mierda que nosotros, pero es un poco distinto.</p> <p>Jules: ¿Por ejemplo?</p> <p>Vincent: Puedes comprar una cerveza en el cine de Amsterdam. No en un vaso de papel, te hablo de un tarro de cerveza. En Paris, McDonald's vende cerveza. ¿Sabes cómo se le llama a una "Cuarto de libra con queso" en Paris?</p> <p>Jules: "Cuarto de libra con queso", ¿no?</p> <p>Vincent: Ellos usan sistema decimal. No saben de libras.</p> <p>Jules: ¿Cómo se llaman?</p> <p>Vincent: Es una "Royale con queso".</p> <p>Jules: ¿"Royal con queso"? ¿Y a una Big Mac?</p> <p>Vincent: Big Mac es Big Mac, pero es "Le Big Mac".</p>	<p>La figura retórica predominante en este diálogo es el simil, pues Vincent realiza una comparación de la comida rápida entre E.U.A. y Europa.</p> <p>La plática gira en torno a las hamburguesas, dejando claro la proliferación de cadenas de fast food en todo el mundo.</p> <p>Jules luce indiferente al principio de la charla y Vincent habla en tono serio de las pequeñas diferencias, al final la plática atrapa a Jules quien sonríe intrigado por los nombres de las hamburguesas.</p> <p>Es una crítica a la sociedad de consumo en cuanto a alimentos considerados chatarra. Las pequeñas diferencias entre los dos continentes se ven como casi nulas, la globalización y alto consumismo eran ya un fenómeno mundial que impedía ver rasgos verdaderamente característicos de las sociedades. De hecho, el primer Mc Donald's (industria norteamericana) inaugurado en Europa fue establecido en Moscú (capital de la antes llamada URSS).</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
8	<p>Jules: Qué bien. Parece que te pillamos desayunando. Perdón. ¿Qué estás comiendo?</p> <p>Brett: Hamburguesas.</p> <p>Jules: ¡Hamburguesas! La piedra angular de cualquier desayuno nutritivo. ¿Qué clase de hamburguesas?</p> <p>Brett: Hamburguesas con queso.</p> <hr/> <p>Jules: ¡Descríbeme cómo es Marsellus Wallace físicamente!</p> <p>Brett: ¿Qué?</p> <p>Jules: ¡Vuelve a decir "Qué"! ¡Vuelve a decir "Qué"! ¡Atrévete hijo de puta! ¡Vuelve a decir "Qué" una vez más!</p> <p>Brett: Es negro.</p> <p>Jules: ¡¿Qué más?!</p> <p>Brett: Está calvo.</p> <p>Jules: ¿Tiene pinta de tipa?</p> <p>Brett: ¿Qué?</p> <p>Jules: Qué si tiene pinta de tipa.</p> <p>Brett: ¡No!</p> <p>Jules: ¿Entonces por qué trataste de jodértelo?</p> <p>Brett: ¡No traté de jodérmelo!</p> <p>Jules: ¡Si trataste! ¡Si trataste, Brett! Trataste de jodértelo y a Marsellus Wallace sólo le gusta joder con su esposa. ¿Tú lees la Biblia Brett?</p> <p>Brett: ¡Sí!</p> <p>Jules: Me sé de memoria un pasaje que va bastante bien para esta ocasión. Ezequiel 25,17. "La senda del justo está bloqueada por todos lados por las iniquidades del egoísta y la tiranía del malvado. Bendito aquel que por caridad y buena voluntad es pastor del débil en las sombras pues él guarda a su hermano y</p>	<p>Jules serio, sonriente e irónico se presenta ante Brett, quien en todo momento luce nervioso.</p> <p>La ironía predomina en este diálogo haciendo moña de los cambios en los hábitos alimenticios de la década de los 90's, donde la comida rápida predomina por encima de la nutritiva, convirtiéndose en parte fundamental de la alimentación a nivel mundial. Además del alimento recurrente en la cinta.</p> <p>Este diálogo fue elegido ya que es uno de los que más contiene un lenguaje altisonante. Se combina con la gesticulación de Jules, sus gritos y el miedo con el que habla Brett (tartamudea), dejando ver a un Jules sin escrúpulos, pero lleno de ironía sobre las relaciones entre Marsellus y su esposa.</p> <p>Jules muestra a un Marsellus macho, un hombre que sólo tiene sexo con mujeres, lo estereotipa, paradójicamente, este personaje es violado por un policía en escenas posteriores eliminando esa imagen de hombre malo.</p> <p>Este pasaje es repetido tres veces en la cinta, la primera es ésta, la segunda se escucha desde un baño y la tercera al final de la misma con otro tono e intención.</p>

	<p>encuentra a niños perdidos. Y yo destruiré con gran venganza y con furiosa ira a aquellos que intenten destruir a mis hermanos y ustedes sabrán que mi nombre es El Señor cuando desate mi venganza contra ustedes”.</p>	<p>Es una sentencia representativa de las ideas religiosas de Jules, una crítica a esto mostrándolo como el justo, el asesino, que elimina a los egoístas de la senda del pastor, es decir del mundo. Además se puede relacionar con la condición del mundo, donde la decadencia y mediocridad son muy fuertes y difíciles de erradicar, y algunos creen que con la religión lograrán salvar el universo sin importar realizar actos aún más mediocres.</p>
--	---	---

Número de escena	Diálogo	Análisis
13	<p>Lance: ¿Todavía tienes tu Malibú?</p> <p>Vincent: Deberías de ver lo que le hizo un cabrón el otro día.</p> <p>Lance: ¿Qué?</p> <p>Vincent: Lo jodió con una llave.</p> <p>Lance: Ay, eso sí que es jodido.</p> <p>Vincent: De veras. Lo tuve guardado por tres años. Lo saco cinco días y un pendejo de mierda lo jode.</p> <p>Lance: Los deberían de matar. Sin juicio ni jurado. Que los ejecuten ya.</p> <p>Vincent: Hubiera dado lo que fuera por pescar al cabrón rayándomelo. Hubiera valido la pena el rayón si lo agarro.</p> <p>Lance: Cabrón.</p> <p>Vincent: ¿Qué es más cobarde que joderle el auto a alguien? Esas cosas no se hacen.</p> <p>Lance: No se hacen.</p> <p>Vincent: Va contra las reglas.</p>	<p>La antítesis predomina en esta situación, en la cual un matón a sueldo, Vincent y un vendedor de drogas, Lance, discuten sobre lo que es y no correcto.</p> <p>Sus personajes no tienen escrúpulos; sin embargo se enfrascan en una charla llena de enojo porque alguien rayó el auto de Vincent, no dicen nada al respecto de matar y traficar con drogas, que es a lo que se dedican, sino que les parece cobarde el rayar el coche de otra persona, acto que no tiene ni comparación con lo que hacen ellos.</p> <p>El tono con el que habla Vincent es de profundo pesar, incluso llega a la tristeza al bajar la mirada y hablar de su antiguo Malibú. Circunstancia que no encaja con el hombre que escenas antes asesina a un joven.</p> <p>Además, Lance sentencia el hecho con la muerte como si fuese lo peor del mundo, incluso peor que las actividades que realizan ellos. Al final Vincent incluso habla de seguir reglas de una manera muy seria pareciendo que quien lo dice es un hombre ejemplar.</p> <p>Esto refleja la doble moral imperante, que a veces raya en lo absurdo de maximizar ciertas cuestiones menores y darle una importancia casi nula a aspectos de consideración.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
23	<p>Vincent: Una copa y se acabó. No seas grosero. Tómate una copa, pero rápido. Di “buenas noches” y vete a tu casa.</p> <p>Verás, ésta es una prueba moral de uno mismo ver si puedes mantener tu lealtad o no, porque ser leal es muy importante.</p> <p>Así que sales, dices: “Buenas noches, fue una gran velada...” sales por la puerta, te metes al auto, te vas a tu casa, te masturbas y se acabó.</p>	<p>Antítesis a través de una plática consigo mismo, en la que Vincent deja de lado el ser asesino, para hablar de valores, de la lealtad y la importancia de ella.</p> <p>Nuevamente se encuentra presente la doble moral, por un lado ser el chico malo y por otro no meterse con la esposa de su jefe, pues aunque lo desea, no es correcto moralmente.</p> <p>La palabra moral se hace presente en este monólogo en el cual Vincent se muestra otra vez como un hombre que sigue las reglas. Vincent realmente habla consigo mismo, es una lucha interna. Sabe que es libre de hacer lo que desee, puede drogarse, matar, insultar, pero ¿por qué no tener una aventura con la esposa de su jefe? Aún conserva cierto grado moral que le impide traicionar a éste, sobre todo la confianza que le depositó, no le importa que tanto desee a Mia, sabe que socialmente esto es incorrecto y él es un hombre de normas.</p> <p>Cabe señalar que esta charla y la anterior, rompen por completo el estereotipo de “chico malo”, Vincent tiene límites y moral, características que humanizan al personaje, esto como parte del estilo de Quentin Tarantino de no encasillar a sus histriones en buenos o malos.</p> <p>Vincent habla de masturbarse al llegar a su casa, denotando que desea a Mia, ejemplo de la condición de mujer como mero objeto sexual, a él no le preocupa el hecho de haberla pasado bien con ella, sino que tengan relaciones y Marsellus se entere de esta traición.</p> <p>Además, esta charla se ubica en el baño, un lugar considerado privado y al que se acude para limpiarse de alguna manera o desechar materia del cuerpo. En este sitio Vincent vive su “purificación” y se muestra tal como es.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
31	<p>Koons: Hola, hombrecito. Caray, lo que me contó tu papá sobre ti. Verás, yo era un buen amigo de tu papá. Estuvimos juntos en ese hoyo infernal de Hanoi más de cinco años. Espero sinceramente que tú no tengas que experimentar esto, pero cuando dos hombres están en una situación así tanto tiempo cada uno asume ciertas responsabilidades del otro. Si hubiera sido yo el que hubiera quedado ahí, el Mayor Coolidge estaría hablando con mi hijo Jim. Pero resulta que yo estoy hablando contigo Butch. Tengo algo para ti. Este reloj que tengo aquí fue adquirido por tu bisabuelo durante la Primera Guerra Mundial. Lo compró en una tienda que vendía de todo en Knoxville, Tennessee. Hecho por la primera compañía que vendía relojes de pulsera. Hasta entonces todos usaban relojes de bolsillo. Lo compró el soldado raso Erine Coolidge cuando salió para París. Este fue el reloj de guerra de tu bisabuelo, lo usó todos los días. Habiendo cumplido su deber, regresó a casa con tu bisabuela se quitó el reloj, lo puso en una lata de café. Y ahí estuvo hasta que el país llamó a tu abuelo, Dane Coolidge, para ir a pelear contra los alemanes de nuevo. Esta vez se llamó la Segunda Guerra Mundial. Tu bisabuelo le dio el reloj a tu abuelo como una especie de amuleto. Pero Dane no tuvo tanta suerte como su papá. Dane era infante de Marina y murió con todos los demás infantes de Marina en la Isla de Wake. Tu abuelo estaba enfrentándose con la muerte. Y lo sabía. Ninguno de esos chicos tenía ilusiones de salir con vida de ahí. Poco antes de que cayera la isla, tu abuelo le pidió al artillero de un avión de la Fuerza Aérea, un tal Winocki, a quien él jamás había visto antes, que le entregara a su hijo recién nacido, a quien él nunca había visto en persona, su reloj de oro. Tres días después murió tu abuelo, pero Winocki cumplió su palabra. Después de que se acabó la guerra, visitó a tu abuela entregando al niño que iba a ser tu padre el reloj de su papá. Este reloj. Tu padre llevaba este reloj cuando lo derribaron sobre Hanoi. Lo capturaron y lo metieron en un campo de prisioneros. El sabía que si los ojos rasgados llegaban a ver el reloj, se lo confiscarían, se lo quitarían. Para tu papá, este reloj era tu derecho de nacimiento. Nadie le iba a poner su amarilla mano encima al reloj de su hijo. Lo escondió en el único lugar que podía: en el culo.</p> <p>Durante cinco largos años, usó este reloj en el culo, y cuando murió de disentería me lo dio. Yo escondí este incomodo pedazo de metal en mi culo dos años. Luego, después de siete años, me mandaron a casa con mi familia. Y, ahora hombrecito, te doy el reloj a ti</p>	<p>Koons realiza todo un circunloquio para entregar el reloj a Butch, lo hace como si narrara un cuento y se llena de felicidad al poder contar su historia, la cual contiene muchas hipérbolos sobre todo lo que tuvo que pasar para que el objeto llegara a las manos del niño.</p> <p>Están presentes varias características de la sociedad: miles de familias en Estados Unidos tuvieron miembros que participaron en las Guerras Mundiales y cuyas historias se siguen contando de generación en generación; el desprecio hacia la sociedad vietnamita y los sobre nombres que a éstos de les da; el peso de haber participado en la guerra; la importancia de tener un heredero varón y el deber cívico y nacionalista que éste adquiere con su país.</p> <p>La historia también está inmersa en la ironía de guardar un reloj en el único lugar posible para preservarlo como herencia. El conservar un objeto en el ano y la forma en que se cuenta esto provoca risa, tratando a la guerra con mofa, como un absurdo, recayendo de esta forma en una crítica a los hechos bélicos.</p> <p>De forma irónica se produce humor de la guerra como un aspecto repetitivo, el supuesto deber a que hace referencia Koons no era propiamente una defensa sino una forma de matar a los que llama "ojos rasgados", mismos que Butch ve como entretenidos, pues antes de la plática miraba en el televisor una caricatura con rasgos asiáticos, un claro ejemplo de las luchas raciales y cómo son vistas en otras culturas personas extranjeras: como enemigos o mero entretenimiento.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
36	<p>Esmarelda: ¿Qué se siente matar a un hombre?</p> <p>Butch: No te lo podría decir. Supe que lo maté cuando me dijiste. Ahora que sé, ¿quieres saber lo que siento? No me siento nada mal.</p>	<p>Esmarelda representa una de las minorías tan recurrentes en la película y con acento hispano, mala pronunciación, mucha curiosidad y sonriendo cuestiona a Butch quien de forma indiferente y como si se tratara un asunto insignificante resuelve la pregunta a través de una conclusión, denotando la indiferencia ante el sufrimiento ajeno. Esto ocurre en la sociedad actual en muchas partes del mundo, las muertes, el dolor de terceros ya es parte inherente de diarios y entretenimiento televisivo, algo a lo que a nivel social las personas comienzan a acostumbrarse. También el individualismo presente en los seres humanos hoy día, ver por el bien propio solamente.</p>
41	<p>Butch: Debería, pero no está. ¿Dónde carajo está? Fabienne, era el condenado reloj de mi padre. ¿Sabes lo qué tuvo que hacer para darme ese reloj? Es muy largo de explicar, pero hizo mucho. Podías haber quemado toda esta mierda, pero te recordé que no se te olvidara el maldito reloj. Piensa. ¿Lo agarraste?</p> <p>Fabienne: Creo que sí.</p> <p>Butch: ¡Crees que sí! ¡O lo agarraste o no lo agarraste!</p> <p>Fabienne: Entonces lo agarré.</p> <p>Butch: ¿Estás segura?</p> <p>Fabienne: No.</p> <p>Butch: ¡Carajo! ¡Carajo! ¡Carajo! ¡Hijo de puta! ¡¿Sabes qué jodidamente estúpida eres, carajo?! No es culpa tuya. Lo dejaste en el departamento. Lo dejaste, no es culpa tuya. Te hice traer muchas cosas. Te recordé lo del reloj, pero no te expliqué bien lo personal que era. Debí haberte dicho que era lo único que me importaba. No eres adivina, ¿verdad?</p> <p>Fabienne: Lo siento.</p> <p>Butch: No te preocupes. Pero no puedo ir a desayunar contigo.</p> <p>Fabienne: ¿Por qué no puedes?</p> <p>Butch: Porque tengo que ir al departamento por mi reloj.</p> <p>Fabienne: ¿No te van a estar buscando los gánsters?</p>	<p>Después, Butch se coleriza ante su pareja de tal manera que se aprecia la figura de hipérbole al darle mayor importancia a su reloj que a cualquier otra cosa.</p> <p>Además, en las escenas anteriores se vio a Butch tierno, dulce, enamorado y amable con su compañera y tras la discusión, ella sólo lo mira con miedo y apenas habla entre sollozos. De nueva cuenta tenemos el caso de la doble moral, del aparentar ser un buen hombre y por otro matar (accidentalmente) con gran indiferencia y enfurecerse de manera brutal.</p> <p>Al final se ve calmado de nuevo, consolador y tierno, mostrando así un personaje que de violento pasa a amoroso en una dualidad sumamente evidente. Y ella es la imagen de otra minoría, las mujeres. Sumisa, culpable, enamorada, tolera la ira de Butch desde un rincón con los ojos desorbitados y llena de miedo. Ejemplo claro de la vida de miles de féminas en el mundo, viviendo al lado de un hombre inmerso en la dualidad: el amor y la violencia.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
58	<p>Butch: ¿Y ahora qué?</p> <p>Marsellus: ¿Y ahora qué? Déjame decirte ahora qué. Voy a llamar a un par de negros fuma coca para que trabajen a este par con pinzas y soplete. ¿Oíste lo que dije, palurdo de mierda? ¡No he acabado contigo ni por lejos! Se me va a salir lo medieval contigo.</p> <p>Butch: Quise decir: “¿Y ahora qué, entre tú y yo?”</p> <p>Marsellus: Ah, ese “¿Y ahora qué?” Te voy a decir que entre tú y yo, se acabó el “tú y yo”. Se acabó para siempre.</p> <p>Butch: ¿Entonces, estamos bien?</p> <p>Marsellus: Sí, estamos bien. Dos cosas: no le digas a nadie de esto. Esta mierda es nada más entre yo, tú, y el Sr. Violador Pronto Acabaré de Vivir mi Corta Vida con un Dolor Insoportable, aquí presente. No es asunto de nadie más. Dos: te vas esta noche de la ciudad, ahora mismo y ya que estés afuera, te quedas allá o te mando al más allá. Perdiste todos tus privilegios en Los Angeles. ¿Hecho?</p>	<p>Marsellus da una sentencia a su atacante y concluye su relación con Butch. Su gesto es de ira todo el tiempo, jamás ve al boxeador y de forma despectiva se refiere a su violador a quien le espera una terrible venganza acompañada de términos despectivos hacia los Afroamericanos, como es el caso de la palabra “nigger”, empleada decenas de veces a lo largo del filme como manera de referirse a las personas de esa raza.</p> <p>Marsellus al igual que Jules, dicta una sentencia de muerte a quien lo agredió con anterioridad y lo hace de una forma solemne, seria y muy decidido, además, a pesar de ser un hombre con apariencia ruda, se preocupa por aquello que se pueda decir de la situación que acaba de vivir y desea que nadie se entere de su violación como una forma de mantener la apariencia del hombre malo.</p> <p>Este diálogo ilustra nuevamente el estilo tarantinesco al no hacer de Marsellus sólo un hombre malo, sino con sentido humano al perdonar, vengarse y ser vulnerable. Otro personaje fuera del estereotipo clásico es Zed, un policía rubio, blanco y violador. Una contraposición entre ambas razas, siendo la negra dominada hasta cierto punto. Un reflejo de la lucha racial y sometimiento en Estados Unidos.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
64	<p>Vincent: ¿Por qué no nos dijiste que había alguien en el baño? ¿Se te pasó? ¿Se te olvidó que había alguien adentro con un cañón de mano?</p> <p>Jules: ¿Viste el tamaño de esa pistola? Era más grande que él. Deberíamos de estar muertos, viejo.</p> <p>Vincent: Ya lo sé. Somos muy “suertudos”.</p> <p>Jules: No, eso no fue suerte.</p> <p>Vincent: Quizá.</p> <p>Jules: Esto fue la intervención divina. ¿Sabes qué es eso?</p> <p>Vincent: Creo que sí. ¿Quieres decir que Dios bajó del cielo y paró las balas?</p> <p>Jules: Exacto. Dios bajó del cielo y paró esas jodidas balas.</p> <p>Vincent: Es hora de que nos vayamos.</p> <p>Vincent: ¡Hazme caso, cabrón! ¡Lo que pasó fue un maldito milagro!</p> <p>Vincent: Estas mierdas pasan.</p> <p>Jules: No, estas mierdas no pasan así nada más.</p> <p>Vincent: ¿Quieres continuar esta discusión en el auto o en una cárcel?</p> <p>Jules: Deberíamos estar muertos, amigo. ¡Lo que pasó fue un milagro y quiero que lo reconozcas!</p> <p>Vincent: Está bien, fue un milagro. ¿Ya nos podemos ir?</p> <p>Jules: Vámonos, negro.</p>	<p>Con gran ironía Vincent se dirige a Marvin para regañarlo y ser incrédulo ante lo que Jules llama un milagro.</p> <p>La antítesis se hace presente en Jules quien unos minutos antes asesinó a quemarropa a dos hombres con gran calma y ahora luce sorprendido hablando de Dios y de cómo, según él, ocurrió un milagro que le salvó la vida, de nuevo el individualismo.</p> <p>Jules se enoja cuando Vincent tiene actitud indiferente hacia él, sus creencias religiosas se hacen presentes y ponen en riesgo su libertad al quedarse atónito ante el acontecimiento y no apurarse a salir del departamento. Cuestión que le ocurre emocionalmente, al no ser un hombre libre, sino uno que vive bajo ciertos designios de Dios y moralidad.</p> <p>Al final, la palabra “nigger” está presente, pero en este caso es de Jules a Marvin, siendo que ambos son del mismo color de piel.</p> <p>Una lucha interna inicia en Jules, fiel creyente religioso, que paradójicamente antes de matar recita un pasaje de la biblia, mientras que Vincent, sereno, sin prejuicio alguno, relajado e incrédulo de un Dios se mofa de la posibilidad de la intervención de éste. Jules se conflictúa, mientras Vincent sigue haciendo su trabajo como si nada.</p> <p>Crítica clara a la religión como parte fundamental en la vida y razonamientos de miles de creyentes en el mundo, que anteponen a Dios por sobre todas las cosas, colocándose trabas en su vida, misma que pasan sin total independencia bajo un orden y sometimiento religioso que los priva de muchas cosas, pero que en la mayoría de los casos los lleva a una doble moral disfrazada por la creencia y cobijo de un Dios, como Jules que considera ser un elegido de éste por no haber muerto.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
67	<p>Jules: Caray, Jimmie, éste es un excelente café gourmet. Un café instantáneo hubiera sido más que suficiente. Y nos saca este café gourmet. ¿De qué sabor es éste?</p> <p>Jimmie: Ya basta Julie. No me vengas a alabar mi café. Yo lo compro, sé que es bueno. Bonnie compra pura mierda. Yo compro el café caro porque me gusta el sabor. Pero lo que me preocupa ahora no es el café en mi cocina. Es el negro muerto en mi garage.</p> <p>Jules: Jimmie, no te preocupes...</p> <p>Jimmie: Quiero hacerte una pregunta. ¿Cuándo llegaste aquí viste un letrero: "Almacenaje de Negros Muertos"?</p> <p>Jules: Tú sabes que no vi un...</p> <p>Jimmie: ¿Viste un letrero: "Almacenaje de Negros Muertos"?</p> <p>Jules: No</p> <p>Jimmie: ¿Sabes por qué no?</p> <p>Jules: ¿Por qué?</p> <p>Jimmie: ¡Porque almacenar negros muertos no es mi condenado negocio!</p> <p>Jules: No lo vamos a almacenar...</p> <p>Jimmie: ¿No te das cuenta que si llega Bonnie y encuentra un cadáver, se divorcia de mí? Nada de terapia ni de separaciones. Directo al divorcio. Y no me quiero divorciar, carajo. Te quiero ayudar, pero no quiero perder a mi esposa por ayudarte.</p> <p>Jules: No te va a dejar, Jimmie...</p> <p>Jimmie: ¡No me vengas con jodidos "Jimmies"! ¡Nada de lo que digas hará olvidarme de que quiero a mi esposa! ¿Verdad? Ella llega de su trabajo como en hora y media. Tiene el turno de medianoche en el hospital. ¿Tienes qué hacer unas llamadas? ¿Llamar a cierta gente? Hazlo y sal disparado de aquí, antes de que llegue.</p>	<p>Jules a través de la adulación lleva a cabo un eufemismo para de forma amable dirigirse a Jimmie, quien luce serio.</p> <p>Con Jimmie se proyecta la figura de franqueza, pues bien podría tenerle miedo a su propio amigo, quien es asesino y está armado; sin embargo lo encara con enojo en su rostro y de forma irónica se refiere al cadáver de Marvin que está en su jardín.</p> <p>Jimmie es indiferente ante el hecho del muerto, así como lo son los demás en esa habitación, todos se muestran preocupados por las implicaciones que tiene el asesinato, en el caso de Jimmie, no le altera el hecho de que la policía pudiera llegar a su casa, sino el que su esposa, trabajadora, se dé cuenta de lo sucedido y lo deje.</p> <p>Jimmie muestra un cambio de rol social, su mujer es la proveedora de la casa, y él, encargado de las labores domésticas, además de ser sumiso ante una pareja dominante, caso contrario de las otras parejas del filme.</p> <p>Jimmie por un lado se aprecia enojado y es capaz de mantener a los dos matones callados, pero por otro su semblante se torna preocupado al hablar de su esposa. Entra en un dilema, debido a la lealtad, valor recurrente en la cinta, ayudar a su amigo y no perder a Bonnie.</p> <p>Mientras tanto, Vincent y Jules parecen dos niños regañados, callados, saben que no pueden alterarse con Jimmie pues les ha hecho un favor, además, están en su casa y ellos, a pesar de dedicarse a matar, son cuidadosos con seguir las reglas.</p> <p>Además, el tema de "los negros" sale a flote, viéndolos como un mero objeto, sin importancia, tal como se les ha tratado por muchos años, claro ejemplo de la discriminación por el color de la piel.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
75	<p>Lobo: Bien, lo primero, ustedes agarren el cuerpo, métenlo en el maletero. Jimmie, esta casa se ve domesticada, así que ¿supongo que tienes limpiadores y quitamanchas?</p> <p>Jimmie: Debajo del fregadero.</p> <p>Lobo: Bien. Agarren esos productos y limpien el interior del auto. La cosa aquí es rápido, rápido. Vayan al asiento de atrás, recojan los pedacitos de sesos y cráneo. El tapizado no necesita estar perfecto. No es para comer de ahí. Sólo denle una pasada, lo esencial son las partes más asquerosas. Tienen que absorber los charcos de sangre que se hicieron.</p> <p>Jimmie, tenemos que saquear tu ropa de cama. Cobijas, mantas, colchas, cubrecamas. Gruesos, oscuros. Nada de color blanco. Necesitamos camuflajear el interior. Cubriremos los asientos y los pisos con colchas y mantas. Si un policía nos para y mira al interior, el engaño se acaba, pero de un vistazo el auto se verá normal. Te seguimos. Muchachos, a trabajar.</p> <p>Vincent: Me gustaría un “por favor”.</p> <p>Lobo: ¿Qué dijiste?</p> <p>Vincent: Me gustaría un “por favor”</p> <p>Lobo: No vine a decir “por favor”, sino a decirles qué hacer. Si tienen instinto de conservación propia, lo van a hacer rápido. Les vine a ayudar, sino les gusta mi ayuda, mucha suerte señores.</p> <p>Jules: No, no, no lo tome así sr. Wolf. Le agradecemos mucho su ayuda.</p> <p>Vincent: No quería insultarlo. Yo lo respeto. No me gusta que la gente me ladre órdenes.</p> <p>Lobo: Soy cortante porque no tenemos mucho tiempo. Pienso rápido, hablo rápido y ustedes necesitan actuar rápido si quieren salvarse. Así que, porfavorcito corazón, limpien el maldito auto.</p>	<p>El lobo encarna a una figura de autoridad, un personaje condecorador, respetable y hace una distribución asignando las tareas a realizar por cada hombre en la casa, lo hace en modo imperativo.</p> <p>Vincent reta a El lobo con toda franqueza, fiel seguidor de normas y reglas, para él es muy importante el hecho de pedir las cosas por favor, de esta forma se enfrentan los personajes, uno joven y otro de mayor edad, suceso cotidiano en algunas sociedades, en las que se les resta importancia a otra minoría, las personas de mayor edad.</p> <p>El lobo, es irónico se refiere a los restos de Marvin como cualquier basura, denota una indiferencia total ante el muerto y con Vincent también usa la ironía hablándole como a un niño, mostrándole que aún no ha madurado.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
84	<p>Vincent: ¿Quieres tocino?</p> <p>Jules: No, no como puerco.</p> <p>Vincent: ¿Eres judío?</p> <p>Jules: No. Nada más no me gusta.</p> <p>Vincent: ¿Por qué?</p> <p>Jules: Los cerdos son cochinos. Yo no como animales cochinos.</p> <p>Vincent: Pero el tocino sabe rico. Las chuletas saben rico</p> <p>Jules: Una rata de desagüe podrá ser rica, pero jamás me voy a enterar. Los cerdos duermen y comen en la mierda. Yo no como nada que no tenga la cabeza para despreciar sus heces.</p> <p>Vincent: ¿Y los perros? Los perros se comen sus heces.</p> <p>Jules: Tampoco como perro.</p> <p>Vincent: ¿Pero piensas que el perro es un animal cochino?</p> <p>Jules: Yo no diría cochino, pero definitivamente es sucio. Pero los perros tienen personalidad y eso cuenta mucho.</p> <p>Vincent: Pues para ti, si un cerdo tuviera personalidad, no sería cochino</p> <p>Jules: Sólo si fuera un cerdo encantador. Tendría que ser 10 veces más encantador que Porky.</p>	<p>Luego de que en el departamento de Brett, un 4° hombre oculto en el baño les disparara a quemarropa a Vincent y Jules, sin causarles daño alguno. El hombre de color cree que fue tocado por Dios y que éste realizó el milagro de que ninguna bala los hiriera.</p> <p>Con ironía se hace de nuevo una crítica a la religión y las limitaciones que ésta impone, además también se puede encontrar otro trasfondo en lo que dice Jules, viendo a los cerdos como la sociedad en general, sumergida en la inmundicia y desperdicios, es decir, una sociedad cada vez más decadente en diversos aspectos, pero que se niega a aceptar su condición de deplorable, cuyo único aspecto diferente de los animales es el contar con cierto grado de razonamiento y algunas características propias que le forman la personalidad. Los perros a los que hace referencia Jules, bien pudieran ser, personas con otra mentalidad que contrastan con el resto, pero que al igual que éstos, viven bajo las mismas condiciones y rodeados por la misma decadencia.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
84	<p>Jules: ¿Qué es un milagro?</p> <p>Vincent: Un acto de Dios.</p> <p>Jules: ¿Y qué es “un acto de Dios”?</p> <p>Vincent: Cuando Dios... hace posible lo imposible. Pero lo de esta mañana no creo que califique.</p> <p>Jules: Esas tonterías no importan. Estás juzgando mal el asunto. Dios pudo haber parado las balas o vuelto Pepsi una Coca o encontrado unas llaves. No juzgas basándote en el mérito del acto. Que el milagro sea un milagro hecho y derecho es lo de menos. Lo que importa es que yo sentí el toque de Dios. Dios intervino en el asunto.</p>	<p>Se presenta una antítesis por parte de Jules, quien luego de matar a tres hombres asegura haber sentido el toque de Dios y se enfrasca en una pelea con Vincent sobre un milagro. Un asesino, movido por el dinero que gana al aniquilar a alguien de manera fría, pareciera no tener el menor remordimiento, no se preocupa por haber matado, sino en hacerle entender a su compañero un acto que afirma fue milagroso.</p> <p>Usando hipérboles habla de Dios de una manera un tanto egoísta, pues afirma que se dirigió al él y da una conclusión sobre el asunto de una manera un tanto terca, no escucha razones, simplemente alega que un ser sagrado, Dios, lo tocó a él, un asesino. Es así que se denota de nueva cuenta la doble moral imperante en la sociedad. Además del egoísmo en ésta, el individualismo como aspecto inherente de los seres humanos. Y el conflicto por sus creencias religiosas. Así como también, irónicamente hace referencia a cómo es usado el término de Dios para justificar cualquier acto en la vida humana, situación que ocurre comúnmente, adjudicándole a un ser supremo las gracias y culpas de todo lo que les ocurre a los que creen en él, haciendo que sus vidas giren en torno a esto.</p>

Número de escena	Diálogo	Análisis
84	<p>Ringo: ¡Hispanos salgan de la maldita cocina! ¿Qué haces? ¡Ricachón de mierda, abajo! ¡Muévanse, muévanse! ¡¿Qué carajos hacen?! ¡Tírense al piso!</p> <p>Honney Bonnie: ¡Abuelo, carajo!</p>	<p>Este diálogo da cuenta de las minorías a las que tanto recurre Tarantino y de cómo son tratadas con desprecio dentro de la sociedad.</p>
87	<p>Jules: ¿Sabes qué estoy comprando, Ringo?</p> <p>Ringo: ¿Qué?</p> <p>Jules: Tu vida. Te doy ese dinero para no tener que matarte. ¿Tú lees la Biblia, Ringo?</p> <p>Ringo: Regularmente, no.</p> <p>Jules: Hay un pasaje que me sé de memoria. “La senda del justo está bloqueada por todos lados por las iniquidades del egoísta y la tiranía del malvado. Bendito aquel que por caridad y buena voluntad es pastor del débil en las sombras pues él guarda a su hermano y encuentra a niños perdidos. Y yo destruiré con gran venganza y con furiosa ira a aquellos que intenten destruir a mis hermanos y ustedes sabrán que mi nombre es El Señor cuando desate mi venganza contra ustedes”.</p> <p>Llevo años diciendo esta mierda. Y si la oías, significaba que ibas a morir. Jamás pensé en lo que significaba. Me gustaba para decirla antes de liquidar a tiros a un cabrón. Pero hoy vi algo que me hizo pensar dos veces. Ahora estoy pensando que quizá significa que tú eres el malvado y yo soy el justo. Y este señor, Don 9mm es el pastor que protege a mi justa persona en la oscuridad. O quizá podría significar, que tú eres el justo y yo soy el pastor y que el mundo es el malvado y el egoísta. Esa versión me gusta. Pero esa mierda no es la verdad. La verdad es que tú eres el débil y yo soy la tiranía del perverso. Pero estoy tratando, Ringo. Estoy tratando con gran esfuerzo de ser el pastor. Vete.</p>	<p>Jules compra la vida de Ringo por 1,500 dólares, siendo un gran egoísta y creerse el salvador, sometido por sus ideas religiosas. Además, la primera interpretación del pasaje bíblico deja entrever justamente este egoísmo por parte de Jules, al creerse el justo y ver a las armas como un pastor que guían el bien social.</p> <p>Sin embargo, la segunda interpretación parece no ser individualista, al relacionar al mundo en general, esto es, a la sociedad con la malvada, llena de egoísmo y mediocridad donde todos estamos expuestos a caer en ésta, pues es lo que nos rodea.</p>

Este análisis del discurso no sólo da muestra de las figuras retóricas que se emplearon en el diálogo, sino también de la violencia en los mismos que va desde simples sobrenombres como mongoloide, cambios drásticos en el volumen de la voz, hasta un sinfín de improperios donde las palabras *fuck* y *nigger* se repiten en varias ocasiones.

Es prudente entonces, citar la definición de violencia para entender con mayor profundidad lo que sobresale de estas escenas elegidas:

Violencia: necesidad biológica del hombre resultado de su ambiente social y frustración que es manifestada a través de la agresión<sup>186</sup>

El ambiente social en el que se desarrollan la mayoría de los diálogos, es condicionado por los personajes, es decir, el medio en qué se desarrollan y sus actividades, ninguno de ellos está fuera de algo ilícito, a excepción de la escena 31 a cargo del capitán Koons y parte de la 41, donde aparece Fabienne. Nuestros personajes son rateros, asesinos, traidores y usan este tipo de violencia verbal para dirigirse unos a otros, en un entorno donde el hacerlo es normal y en ciertas ocasiones origina algo de miedo debido a cómo son pronunciadas sus palabras. No es lo mismo la forma en que Jules le puede llamar *nigger* a su jefe o a Marvin, con un estilo más de compañerismo, que el modo en que Marsellus se refiere a su violador.

Esta selección de diálogos, da cuenta de cómo es el habla dentro de la cinta, el significado viene dado por la forma en qué cada personaje se expresa y modula su voz.

---

<sup>186</sup> Careaga, Gabriel. *Erotismo, violencia y política en el cine*. Cuadernos de Joaquín Mortiz. México, 1981. Pp. 202

El análisis permite darnos cuenta que la cinta denota ironía, misma que crítica aspectos comunes en el orden social. Esta figura es la mayormente empleada en el largometraje, así como en las escenas analizadas y lleva a percatarnos que es más que nada una sátira a las relaciones sociales, a ciertos aspectos culturales e ideologías presentes en el mundo actual.

Primero que nada, el diálogo es por demás punzante, no es hecho a la ligera, sino bien pensado y justificado en cuestiones sociables experimentables y cotidianas.

Podemos concluir entonces de este primer análisis que la figura retórica de mayor relevancia es la ironía como sátira que forzosamente está acompañada de una severa crítica contra la forma en que la sociedad vive. La ironía de Tarantino destaca su particular visión y desaprobación del trato hacia los migrantes, las minorías (mujeres, ancianos, indocumentados también), la guerra, religión, doble moral, lucha racial, anti valores y globalización.

Todo lo que escribió Tarantino para su guión, tiene un por qué y está íntimamente ligado con las cuestiones socio-culturales que el director observó en la sociedad, como ejemplos, la lucha entre blancos y negros que se desataba en el barrio donde él vivía cuando era niño, la proliferación del *fast food* de la que fue testigo durante una gira de trabajo, etc.

Es a través del humor que Quentin realiza una labor ideológica en contra el modelo imperante el mundo actual.

La antítesis es la segunda figura retórica que más se repite en los diálogos, ésta como parte del reflejo social de la hipocresía, anti valor, y la doble moral desencadenada por la religión, aspectos tan bien criticados en esta cinta y cuyos máximos exponentes son Vincent que supuestamente es recto y amante de las reglas y Jules, quien continúa con su actitud de rufián pese a sus creencias religiosas, mismas que lo llevan a pensar en dejar la criminalidad.

La sentencia, un castigo que recibirán todos aquellos que se atrevan a ir en contra de las reglas establecidas por los poderosos es la tercera figura más usada. Justificada por la razón de que en el mundo, quienes se atreven a estar en contra del sistema imperante son sometidos por ello. En cuarta posición de relevancia está la hipérbole, figura muy empleada en nuestro día a día, una exageración fuera de lugar de las cosas.

Más que nada, las figuras nos llevan a comprender el mensaje que Tarantino nos ofrece de su mentalidad, una visión donde no hay cabida para los estereotipos ni la discriminación, tampoco para la religión ni la guerra, sino una búsqueda por un pensamiento diferente que lleve a salir de la decadencia, esto queda claro con el diálogo de la escena 84 donde los puercos somos todos.

## 4.6 Análisis del discurso icónico

“Sólo en el nivel de la discursividad, el estudio manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significante”.

Eliseo Verón

Tomando en cuenta la teoría semiótica del cine de Christian Metz, el siguiente análisis tiene como base las imágenes y el mensaje que de éstas se desprende por medio de los diversos códigos del lenguaje cinematográfico que entretejidos dan lugar a las escenas, siendo elegidas 18 de las 87 con que cuenta la cinta. La selección muestra aspectos violentos y críticos.

Para el estudio de las escenas, los códigos (angulaciones, escala, iluminación, etc.) formaron parte primordial para poder considerarlas como críticas o significativas.

Aunado a la teoría de Metz, es factible ayudarse de ciertos precepto de Charles Pierce que conlleven a desintegrar completamente el texto icónico para llegar al mensaje.

Número de escena	Descripción	Análisis
8	<p>Vincent y Jules entran a un departamento pequeño, las paredes son verde agua, decorados en blanco y amarillo, hay pocos muebles: una diminuta mesa con silla que sirve de comedor donde está desayunando Brett; un viejo sillón que ocupa Roger, recostado y leyendo; una cocina con alacenas, un antiguo refrigerador y una estufa llena de botellas.</p> <p>Vincent y Jules visten de manera formal con trajes negros, corbatas del mismo color y camisas blancas. Los jóvenes (Marvin, de pie, Roger y Brett) usan prendas casuales y juveniles, predomina en éstas el azul.</p> <p>Jules habla con Brett y Roger, en tanto Vincent se dirige a la cocina, donde permanece la mayor parte de la escena, es posible verlo desde la perspectiva de Jules. Éste inicia una plática irónica sobre las hamburguesas y come una, al tomarla se ve ésta en detalle.</p> <p>En la cocina Vincent recupera un portafolios perteneciente a Marsellus Wallace. Detalle de la combinación del maletín, que al abrirlo le genera gran sorpresa; sin embargo, no se sabe qué contiene. En la búsqueda de este objeto se recurre al fuera de campo, pues mientras se escucha cómo es buscado por Vincent, se intercalan close ups de los otros hombres. Cuando Vincent lo abre, se escucha la voz de Jules, pero no está a cuadro. Luego Jules inicia una conversación con Brett, quien está muy nervioso, y Vincent está fuera del encuadre, pero se ve el humo del cigarro que está fumando. De repente Brett intenta disculparse con ellos por haber hecho algo malo en un negocio con Marsellus. Jules saca su arma y le dispara a Roger sin consideración alguna para luego intentar seguir la plática, su actitud es de lo más relajada. Pronto cambia su manera de actuar y se torna furioso, violento, sus gestos se endurecen, sus ojos parecen desorbitar y confronta a Brett quien está muy acobardado. Durante este encuentro parte del juego de la cámara es en contrapicada desde un ángulo cercano a Brett, que está sentado, para enfocar a Jules, de pie frente al joven. Luego de preguntarle sobre Marsellus, Jules le dispara al hombro a Brett y comienza a citar un pasaje de la Biblia, lo realiza gesticulando, son seriedad, caminando frente a Marvin y retornando un poco hacia Brett para que al finalizar su diálogo le dispare, mientras Vincent hace lo mismo, pero por la espalda. Los disparos generan cierta tonalidad que va del amarillo al naranja.</p> <p>Se emplean planos medios, americanos, close ups, primerísimos primeros planos (con mayor frecuencia) y de detalle. Destaca la expresión facial de nervios por parte de Brett, la mirada llena de ira de Jules, el primer plano de una marca de hamburguesas y una de ellas en detalle, éste también se usa para ver la combinación que abre el portafolios. La escena culmina con Jules frente a la cámara bajando su arma para luego fundir a negro.</p>	<p>Las condiciones del cuarto dan cuenta de que se trata de personas que se esconden, posibles fugitivos, además el uso del blanco se puede considerar como un sitio donde habita gente limpia, sin problemas, pero esto sólo es una apariencia (doble moral).</p> <p>El uso de primerísimos primeros planos permite conocer cómo sienten los personajes, su ira, miedo, nerviosismo, adentrándonos mejor en la trama. En tanto que los planos de detalle enfatizan por un lado el enaltecimiento de la comida chatarra a nivel mundial; mientras que la combinación da cuenta de que dentro del maletín hay algo malo, asociándolo con la marca histórica del diablo, paradójicamente será Jules quien cuida este objeto, siendo que es una persona muy religiosa. Además de provocar suspenso al tratarse de un Mac Guffin.</p> <p>Se conoce el ser violento de Jules y Vincent, detrás de esa aparente seriedad y formalidad que les dan sus ropas. Jules no tiene escrúpulos, Vincent es traidor, pues ataca por la espalda.</p> <p>La angulación de contrapicada denota el poder que tiene Jules y la supremacía de éste sobre Brett. Los tonos que se ven en las cortinas y que resultan de accionar las armas denotan la traición que cometieron los jóvenes y la agresividad de Jules y Vincent.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
14	<p>Con el fondo de <i>Bustin' Surfboards</i>, la escena inicia con un plano de detalle de un kit de jeringas que serán usadas para que Vincent se inyecte heroína, luego éste va manejando su auto (close up) con los ojos medio abiertos y mordiéndose los labios en un juego de iluminación que llega a ser muy oscura en ciertos momentos. Después toda una gama de tomas de detalle de la jeringa que Vincent empleará, un encendedor, una cuchara especial de metal donde se prepara la droga. Vista de Vega por la espalda conduciendo su auto convertible por una gran calle solitaria. Detalle del brazo de Vincent en el momento que la aguja traspasa su piel y la forma en que brota su sangre para ser fusionada con la heroína. Sigue de nueva cuenta el juego de iluminación con el hombre manejando, éste sonríe y se funde a negro, escuchándose como estaciona su auto.</p>	<p>El uso de los planos de detalle en la cinta, por lo general, son usados para exaltar aquello que crítica Tarantino: el fast food, la doble moral, la religión, etc.</p> <p>En este caso Vincent tiene literalmente un viaje provocado por la heroína, entrando en un estado de estupor entre lo bueno y lo malo provocado por la iluminación. Vincent, un hombre hasta cierto grado leal, fiel de las reglas, por otro un asesino, adicto.</p> <p>La combinación entre música e imágenes provoca la vivencia del estado eufórico en el que se encuentra Vincent.</p>

número de escena	Descripción	Análisis
23	<p>En un montaje paralelo, Vincent está de pie en el baño (en tonos crema y blanco), a un lado del espejo, sigue vistiendo formal, pero un poco despeinado, inicia un monólogo consigo mismo sobre la lealtad, como si frente a él estuviese otra persona, la angulación de la cámara es en contrapicada. Se intercala un plano secuencia de Mia bailando en la sala <i>Girl, you'll be a woman soon</i>. Nuevamente Vincent, se voltea un poco y queda de frente al espejo al que le empieza a hablar. En cuadro vemos a Mia, sentada en un sillón, fumando y descubriendo la bolsa con la heroína de Vincent. Mientras éste se cierra el saco y vuelve a hablar de lado al espejo. En tanto Mia saca la heroína de su bolsa y la inhala, se intoxica, close up, la cámara se mueve siguiendo la cabeza de la mujer que cae recostada en el sillón, le sangra la nariz y su mirada está perdida. Fundido a negro.</p>	<p>La imagen de Vincent en un principio era de un hombre moderno, hasta cierto punto elegante y serio, en otras palabras, aparentaba ser un sujeto formal. En este fragmento de la cinta, ya luce un poco diferente, desabotonado, despeinado, esto es, el verdadero Vincent sale poco a poco a flote, se muestra tal cual es.</p> <p>Se sabe que Vincent piensa en traición, por eso se ladea a sí mismo, no habla de frente todo el tiempo, se evita, pues en su lucha interna sabe qué es lo correcto y que no lo es.</p> <p>Conforme se sincera más, entra en verdadero contacto con él, con una franqueza completa. En tanto Mía es seguida en su rutina de baile para luego enfocarse de nuevo en las drogas y en cómo cambia la mujer de apariencia también, de ser elegante, sofisticada y atractiva hasta perder por completo el glamour sumida en las drogas.</p> <p>El cuarto de baño es asociado con un sitio limpio, el lugar donde los desechos se quedan, en el caso de Vincent, es el lugar de su purificación en cierta forma, es decir el sitio donde decide dejar lo malo y enaltecer sus valores y creencias en cuanto a la lealtad.</p> <p>El blanco también predomina en esta escena, donde una casa lujosa esconde el hogar de un posible narcotraficante con una esposa adicta que también usa una prenda blanca, misma que luego ensuciará, denotando que ella también se ha consumido en sus conflictos y que por más que aparente la realidad sale a flote sobrepasándola.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
24 y 25	<p>Close up de Mia, yace en el suelo, sus ojos están medio abiertos, despeinada, sudada, tiene sangre en la boca y nariz, además de que por ésta le sale espuma. Vincent habla, está fuera de cuadro. Levanta a Mia y el encuadre queda vacío.</p> <p>Se escucha el sonido de las llantas rechinantes de un auto, aparece el convertible rojo de Vincent con gran profundidad de campo, se acerca de lado a la cámara y la pasa. Vista del interior del auto, Mia recostada en el asiento de copiloto. Vincent llama a Lance desde su celular, montaje paralelo, Lance se tarda en contestar porque está viendo la televisión (detalle) y comiendo cereal con leche. Se escucha la voz de Jody regañando a su esposo, éste se levanta a contestar, el teléfono está al lado de Trudi, ella fuma marihuana.</p> <p>Inicia un diálogo entre ambos hombres, apareciendo Vincent manejando su auto o Lance caminado en su sala, al fondo de ésta, se ve un reloj con una figura religiosa. Lance se molesta con Vincent y le cuelga, de pronto se escuchan de nuevo las llantas rechinantes, Lance camina hacia su puerta y ve pasar el auto de Vincent, que se estrella contra un costado de su casa.</p>	<p>Mia sufre por las consecuencias de sus actos, ha perdido toda la elegancia que poseía, está sumida en la decadencia que la puede llevar a la muerte.</p> <p>Lance es el ejemplo de un caso de enajenación con la televisión, misma que se ve en detalle, ejemplificando con qué el sujeto actual se entretiene dejando de lado obligaciones o aspectos tan sencillos como contestar el teléfono. Otro caso de enajenación es Trudi, quien no se mueve siquiera, ya que está profundamente sumergida en el mundo de las drogas.</p> <p>La doble moral, las apariencias se hacen de nuevo presentes en una casa blanca que bien se puede relacionar con la cocaína y por otra parte está el aspecto de una posible religiosidad en cuanto a Lance, al poseer una imagen del Sagrado Corazón, no está en el suelo, o en el desorden de su casa, sino forma parte del decorado del área principal de la estancia.</p> <p>En este punto la línea narratológica converge el paralelismo para llegar a una situación crítica donde la cámara nos llevará como espectadores a sentirnos realmente inmersos en la trama.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
26 y 28	<p>Plano secuencia de Lance saliendo de su casa, confrontando a Vincent que baja del auto con Mia en brazos, para luego dejarla caer en el césped como si fuese un objeto. Entre los dos hombres la cargan y la conducen a la casa de Lance. Vista de Jody acostada en su cama, se levanta y se dirige a la sala, la cámara la sigue, y la toma a ella y a Lance en una discusión, Trudy no se inmuta, sigue sentada en un sofá, parece parte del decorado de la casa, misma que está muy desordenada. Todos gritan, Vincent se sitúa al lado de Mia, ella está tirada en la alfombra. Lance busca en una habitación un libro médico para poderle inyectar a Mia adrenalina, no lo encuentra y regresa a la sala con la inyección que le dio Jody, detalle de la jeringa y el líquido en un frasco, primerísimo primer plano de Lance sudando y sacudiendo la aguja.</p> <p>Mia sigue inconsciente, con la blusa desabotonada. Vincent se acerca y marca con un plumón el sitio donde cree está el corazón, Vincent se prepara para taladrarle este órgano a Mia con la inyección, Trudy se levanta del sillón y junto con Jody se aproxima a la zona donde ocurre la acción. Se intercalan primerísimos primer planos, la cara ensangrentada y sudorosa de Mia, la jeringa goteando, Lance contando, Vincent sudando, despeinado, mirando a Mia, el punto marcado en el pecho de ésta, Jody sonriendo, se abre la toma y se ve todo el plano de conjunto, se escucha un click mientras se ve el rostro de Mia, ella abre los ojos y se levanta de súbito, provocando susto a todos que se desplazan un poco lejos de ella, para luego acercarse. Mia tiene aún la jeringa incrustada en el pecho, Vincent cae exhausto al suelo, Lance descansa, Trudy vuelve a fumar y Jody sonríe.</p>	<p>Un caos total como es el mundo general donde es extraño que alguien ayude a un semejante desinteresadamente. Jody y Trudy parecen estar en un circo, como en la sociedad donde el dolor y la muerte se han convertido en parte de un gran espectáculo.</p> <p>Mia es un decorado más, un objeto, esto lo denota la forma con que es arrojada al césped mientras los hombres discuten.</p> <p>El declive total, Mia sumergida en la decadencia bañada con ironía en una situación por demás intensa y violenta, en la que a esta mujer se le salva por miedo, no por compasión.</p> <p>La inclusión del espectador en la escena es total debido al camareo que fluye en caos también, en un desorden como es la vida de cada personaje, que por más blanco que intente mostrarse, sus acciones terminan por hundirlo en las consecuencias de sus actos.</p> <p>Violencia verbal, icónica en una mujer que tiene un <i>second chance</i>, así como la mayoría de los personajes en la historia.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
41	<p>Butch duerme en la cama de un hotel, se escucha como Fabienne se lava los dientes y el sonido del televisor encendido. Él despierta de pronto y ella voltea a verlo. Fabienne está frente al televisor, viste una playera blanca. Butch mira hacia el televisor, movimiento dolly in, se proyecta una película bélica, en la pantalla se observa el reflejo de Fabienne como si formara parte de la cinta y fuese atacada por soldados. Ella se aleja para ir al baño y terminar de lavarse los dientes, regresa a la cama para levantar a Butch, quien comienza a vestirse, al hacerlo se da cuenta que su preciado reloj no está entre sus cosas y se coleriza, avienta una maleta, regaña a Fabienne, ella permanece en la cama.</p> <p>Butch se enoja tanto que da saltos en la habitación, toma el televisor y lo destruye contra la pared, a Fabienne esto le da miedo, grita y se resguarda en un rincón de la recámara, mientras su pareja la maldice. Los lugares en los que permanece la chica son más iluminados, en los que se sitúa Butch predominan las sombras, excepto cuando se tranquiliza y habla serenamente sentado en la cama, iluminándose su rostro. Fabienne de rodillas se acerca un poco al lecho para pedir disculpas, Butch se cambia de ropa, le deja dinero, toma las llaves del auto y sale de la habitación.</p>	<p>Fabienne tiene fisonomía muy parecida a la de una niña pequeña, el verse como un personaje más del televisor, incluso en la misma escala, y vestir en tono blanco, hace que represente a los seres que se ven atacados y asesinados por la guerra, esta escena es una severa crítica a los conflictos bélicos por ser causantes de la muerte de personas inocentes. El acto de destruir el televisor también es una crítica, tanto a la enajenación que el aparato provoca, como a la guerra, de tal forma que al eliminar la tv se sobreentiende el eliminar su lado perjudicial y culminar con las guerras, tan fácil como acabar con un aparato eléctrico.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
47	<p>Luego de mostrar un plano de detalle de la cerradura y llave de la puerta, Butch entra a su departamento, toma su reloj (plano de detalle) y camina hacia la cocina, abre una alacena, saca una caja de pasteles para tostadora y mete dos en ésta, observa un arma y se acerca sigiloso a ella, al tomarla se escucha sonido del retrete en el baño, la zona donde está Butch tiene tonalidades amarillas. Frente a él, Vincent sale del baño (predomina el blanco ensombrecido) con un <i>pulp</i> en las manos. Los hombres se ven fijamente, el agua sigue corriendo, se detiene, los pasteles saltan de la tostadora y Butch comienza a disparar, un tono amarillo ilumina la ráfaga del arma. Vincent grita, retrocede y entra de nuevo al baño, Butch se acerca, abre la puerta ensangrentada y mira a Vincent con su camisa blanca tenida de rojo sentado en la tina, con el <i>pulp</i> a sus pies, la mirada fija, muerto. Butch se dirige a la puerta, deja el arma en una mesa e intenta limpiarle sus huellas, termina de hacerlo y sale.</p>	<p>Butch, al igual que la mayoría de los otros personajes, no es lo que aparenta, sino un sujeto traidor, por ello el amarillo es el color que más se aprecia a su alrededor. Mientras Vincent intenta ser blanco, es decir aparenta ser una buena persona, buen amigo, leal, mas sus acciones no avalan esto y por ello la tonalidad que lo envuelve es el gris.</p> <p>El suspenso se logra con los pasteles en la tostadora, de forma que el espectador espera que Butch dispare en vez de que los panecillos aparezcan, originando así un sobresalto.</p> <p>Vincent ejemplifica otra enajenación con los <i>pulp</i>, ya que no se da cuenta de lo que ocurre a su alrededor.</p> <p>La forma en que muere termina por completo con el personaje formal y bien parecido, el rojo, la sangre, mancha de manera simbólica lo que representaba su pulcritud, esto es, su ropa. Además de que Vincent culmina su existencia dentro del lugar asociado con la limpieza, la privacidad, el sitio en donde más se le ve en la cinta.</p> <p>Butch es completamente otra persona, egoísta, vengativa, traidora y con la más grande indiferencia, pues carga sobre sí un enorme individualismo.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
53,54 y 55	<p>Butch va manejando su auto blanco y cantando, se detiene en un semáforo y frente a él, cruza la calle Marsellus (de vestir café con naranja) con un combo de hamburguesas, vista subjetiva desde el auto de Butch. De pronto, Butch acelera (plano de detalle de su pie) y atropella a Marsellus, éste golpea el coche de manera brutal. Butch choca y frente a la cámara se esparcen diminutos trozos de vidrio del auto. Fundido a negro. Punto de vista de Marsellus que yace en el suelo rodeado de curiosas mujeres que lo ayudan a incorporarse, una vez que lo logra desenfunda su arma. Butch está del otro lado de la calle, bañado en sangre y con la nariz rota, ve (subjetiva) como se acerca Marsellus tambaleándose hacia él. De pronto dispara, pero hiere a una curiosa mujer. Butch huye intentando correr, pero está lastimado, Marsellus va tras él en las mismas condiciones. Close up de la cara de Butch, llena de sangre, sin aliento.</p> <p>Butch llega a la tienda de Maynard y espera a que Marsellus entre para propinarle una golpiza como si sus golpes se dirigieran a la cámara. Parece que Butch matará a Marsellus con su propia arma, repentinamente, Maynard detrás del mostrador amenaza a ambos con un rifle, golpea a Butch con éste y cae al suelo.</p> <p>Maynard toma un teléfono del mostrador y llama a Zed para informarle de la captura de los hombres, close up de Marsellus sangrando de la nariz, queda inconsciente.</p>	<p>De nuevo aparecen las hamburguesas como la comida más recurrente de la cinta.</p> <p>El auto blanco que arrolla al sujeto de color y éste sigue de pie, muestra la relación de discriminación entre estas dos razas. Además de la pelea entre los personajes cuya piel es de distinto color, quedando en igualdad de circunstancias.</p> <p>Las mujeres quedan en esta escenas como las curiosas, las entrometidas y por ello les ocurren cosas malas.</p> <p>Violencia por doquier, sangre, armas, golpes, todo a plena luz del día como ocurre en la actualidad, en una huida llena de sangre y balazos ante la indiferencia de automovilistas y el curioso de mujeres sin nada que hacer</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
58	<p>La cámara está enfocada de manera que parece ser la vista de Butch, que mira unos instantes la puerta, la empuja con su mano izquierda y la abre. El interior es un cuarto viejo, sucio, ennegrecido, con telarañas, se ve a Zed aún con su uniforme de policía violando a Marsellus, se escuchan gemidos. Butch comienza a avanzar dentro del cuarto y en over shoulder la cara sudada y roja de Maynard. Vista de Marsellus boca abajo, con un rompemuelas en la boca, siendo sacudido por Zed, mira hacia Butch, esto hace que Maynard se dé cuenta de su presencia y voltee para ser herido con una katana que Butch sujeta con ambas manos.</p> <p>Zed se espanta y deja de violar a Marsellus. Butch remata a Maynard y se dirige a Zed, Butch lo amenaza y atrás de él, en cámara lenta se levanta poco a poco Marsellus, cortando cartucho de un arma para dispararle en los genitales haciendo que su sangre salpique la cámara. Zed se tira al suelo retorciéndose de dolor. Se da un gran silencio entre Butch y Marsellus que aparecen a cuadro, mientras Zed grita. Butch y Marsellus llegan a un acuerdo de paz, el primero se va dejando al último para torturar a su violador. Marsellus se despide con la mano, mientras Zed se arrastra por el suelo.</p>	<p>El cuarto refleja lo desgastada y vieja que es la lucha racial, los prejuicios en torno al color de piel.</p> <p>Zed es una representación de la ley anti valores, de doble moral, un símbolo de ayuda y respeto que queda destruido por sus actos, en otras palabras se puede interpretar que hasta aquel que aparenta ser perfecto no lo es, pues muchas de las veces, vive bajo la doble moral.</p> <p>Butch encuentra en esta escena su <i>second chance</i>, deja de lado su egoísmo y salvación propia para arriesgarse por Marsellus, aunque lo pretenda hacer por la espalda. Butch no mira siquiera a Maynard y su gesto es de disfrute al matarlo, Butch goza dando muerte a alguien, luego de matar a Vincent se aleja sonriendo y cantando, un hombre totalmente trastornado psicológicamente.</p> <p>Marsellus es la imagen de la venganza estilo narcotraficante, asegura que su violador sufrirá medievalmente. Más allá de la violación, Zed y Marsellus son la clara representación y estereotipación entre el blanco, lo bueno, lo justo, lo respetable, y lo negro, lo decadente, lo malo, violento y peligroso, siendo que ambas partes pueden poseer las mismas características.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
65	<p>Se ve a Jules, médium shot, manejando el auto, Vincent intenta convencerlo de que no vivieron un milagro, en el asiento trasero está Marvin. Vincent y Jules se enfrascan en una conversación sobre el supuesto milagro y como éste hizo que Jules decidiera retirarse. Vincent se voltea para preguntarle a Marvin su opinión, lo hace sin dejar de apuntar con su arma, repentinamente le dispara en la cara. Vista exterior del auto llenándose de sangre. Jules y Vincent quedan cubiertos de ésta y de sesos, Jules no deja de manejar y discuten de nuevo, pero de forma que Marvin no tiene importancia, sino la sangre que pueda ser vista.</p> <p>Jules utiliza su teléfono celular para llamar a su amigo Jimmie y que los ayude a salir del problema. Mientras Jules le explica un poco a Jimmie la situación, lo vemos en médium shot, ensangrentado y con trozos de cerebro en el pelo.</p>	<p>Es una de las escenas más sangrientas de toda la trama, pero no deja de lado la ironía. En una charla sobre Dios y los milagros un joven de color muere accidentalmente debido a un disparo en el rostro. La sangre ya es algo tan cotidiano para los personajes que casi no se inmutan ni por los pedazos de sesos sobre ellos. De nuevo Vincent y Jules ven su apariencia dañada, bañada en sangre, ya no lucen serios y formales, sino como lo que son: asesinos. Por más que Jules se considere un ser tocado por la mano de Dios, no se olvida su condición de matón.</p> <p>La indiferencia ante un muerto es muy clara, no se preocupan por él, sino porque la policía pueda ver su auto manchado con sangre. Egoísmo, individualismo que los hace ajenos al dolor, como ocurre generalmente a nivel social.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
66	<p>Detalle de las manos de Jules siendo lavadas en el baño de Jimmie, el lavabo es blanco, al lado está un arma, las manos de Jules lucen limpias, así como el agua que usa. Termina y le cede el lugar a Vincent para que se lave las manos, mientras él se seca con una toalla blanca. Al acabar de emplear la toalla, Jules la dobla y la coloca en su portador, a su lado Vincent se seca también, pero sus manos y la toalla se ven bañados en sangre aún, como si no se hubiese lavado. Esto provoca que Jules se enoje y le arrebatase la toalla para amenazarlo con ésta y gritarle por hacer eso con un artículo de baño de Jimmie. Se calman un poco, Vincent entiende la posición de Jules y éste sólo mira la toalla enrojecida.</p>	<p>La experiencia de Jules es mayor que la de Vincent, quizá por su religiosidad y debido a su arrepentimiento surgido de lo que llamó milagro, este personaje tiene un <i>second chance</i>, ha decidido no derramar más sangre y por lo tanto sus manos lucen limpias, como si no hubiese cometido un crimen, en tanto que Vincent no obtiene jamás una segunda oportunidad en la película y sigue su decadencia, un asesino quizá nato, que por más que intente con aspectos menores (su apariencia, el diálogo de las reglas, la moral) no saldrá airoso de su vida criminal y ésta sale a flote.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
81	<p>Vista del interior de la cajuela del auto de Jules, el cuerpo de Marvin está ahí, ensangrentado y con los ojos abiertos, The wolf arroja una bolsa negra con ropa ensangrentada encima del difunto sin detenerse a mirar o cerrarle los ojos, lo hace como si Marvin fuera un simple objeto o basura. Cierra la cajuela y se dirige a Jules (se está peinando) y Vincent para explicarles cómo llegar a “Camiones y grúas del monstruo Joe” y qué hacer si un policía los detiene. Jules y Vincent usan playeras en tonos claros y shorts, es la ropa de Jimmie. La escena culmina con The wolf entregándole las llaves de su auto a Vincent y amenazándolo sutilmente de muerte si le hace algo al coche.</p>	<p>El muerto es visto como basura, la imagen de Marvin muerto dura apenas unos segundos, pero es bastante impresionante, incluso su mirada fija y más lo es como estos hombres siguen con su vida como si nada, la pérdida de un joven de color no tiene la más mínima importancia, una crítica a la discriminación y el maltrato a la gente de piel oscura.</p> <p>Aunque con los blancos ocurre un caso similar (con Roger, Brett y Vincent), es con Marvin con quien los personajes se ensañan más, lo muestran como un despojo al que “nadie va a extrañar”.</p>

Número de escena	Descripción	Análisis
84 y 87	<p>Vincent está sentado en un sanitario rodeado de mosaicos blancos que debido a la iluminación parecen grises. Él se encuentra leyendo atentamente un <i>pulp</i> sin tener conocimiento de lo que ocurre afuera del baño. Vincent viste un short pequeño azul y una playera blanca.</p>	<p>De nuevo la enajenación de Vincent con los pulp le impide saber qué ocurre, además está rodeado por un entorno gris, que debería ser blanco, como lo que él intenta aparentar.</p>
	<p>Detalle de la caja registradora abriéndose, luego Ringo la avienta y se sube a la barra con su arma en una mano y en la otra una bolsa negra donde los comensales deben colocar sus pertenencias, la toma es en contrapicada.</p> <p>Jules (short rojo, playera azul claro) le quita el seguro a su pistola debajo de la mesa y saca su cartera del bolsillo, punto de vista de Jules mientras Ringo va de cliente en cliente para que avienten sus objetos de valor en la bolsa. Yolanda camina de un lado a otro del restaurante sujetando su arma. De pronto, Ringo ve a Jules, le apunta al rostro y camina hacia él. Jules deposita su cartera en la bolsa, Ringo, en close up, observa el portafolios, inicia una conversación sobre el contenido de éste en un camareo que incluye close ups y over shoulders. Ringo amenaza a Jules si éste no abre el maletín e inicia una cuenta del uno al tres, al comenzar en cuadro aparece Yolanda en full shot, nerviosa, sosteniendo su pistola con ambas manos. Al final del conteo, Jules accede a abrir el objeto y de éste sale un resplandor amarillo, el interior sólo es visto por Ringo, close up, su contemplación se intercala con Yolanda en plano boliviano queriendo saber qué ve su pareja. Repentinamente, Jules sujeta a Ringo del brazo y lo jala hacia él, iniciando una crisis, Yolanda se sube a una barra y comienza a gritar improperios irreconocibles, su rostro está desencajado, en tanto Jules da instrucciones a Ringo para que calme a su novia, mientras ocurre esto, le apunta a la cabeza.</p> <p>Vista de los tres personajes: Yolanda en la barra temblando y amenazando con su pistola, Ringo agachado, siendo sujetado por Jules, que lo amenaza. Ringo se sienta frente a Jules. Medium shot de Yolanda, despeinada, gritando. Toma de perfil de Jules sosteniendo su arma. Misma toma, pero de Ringo con el arma frente a él, está sudando, respira con dificultad. Toma de la conversación de los dos hombres sentados frente a frente.</p> <p>Plano de conjunto, aparece Vincent apuntando a Yolanda, ésta lo amenaza con el arma y a Jules también, Jules trata de calmarlos, pero no deja de apuntarle a Ringo a la cabeza, mientras él está sumido en su asiento. Todo vuelve un poco a la calma, pero los personajes no dejan de lado sus armas, vista de Yolanda, casi llorando, nerviosa.</p> <p>Conversación entre Ringo y Jules en médium shot, Jules le pide a Ringo que busque su cartera en la bolsa y se la entregue, mientras lo hace, close up de Ringo, sólo se ve el arma de Jules apuntándole. Close up de la cartera. Ringo se la entrega a Jules, éste la rechaza y le pide al ladrón que saque el dinero y que lo cuente, son muchos billetes. Over shoulder, Ringo cuenta, Jules amenaza, su rostro muestra enojo.</p>	<p>La lucha de todos contra todos, bando blanco, negro y migrantes en un país en el que se encuentran como migrantes.</p> <p>Ringo y Yolanda obtienen su <i>second chance</i>.</p> <p>La ropa de Jules y Vincent ha cambiado radicalmente, ya no se ven como los hombres serios y de sociedad moderna del principio, sino como inadaptados, a pesar de esto, ellos siguen teniendo su esencia de asesinos, sin importar como lo disimulen, la verdad es innegable.</p> <p>El amarillo es uno de los colores más frecuentes en la película, como la representación del poder y especialmente de la traición.</p> <p>Debido a la toma, Ringo se ve superior, esto gracias al poder que le da un arma sobre todos los clientes. Además, este personaje se encarga de abrir de nueva cuenta el Mac Guffin, quedando tan sorprendido que Jules aprovecha esta situación para jalarlo.</p> <p>Gritos, amenazas, armas y decenas de “fuck” se entremezclan en esta escena final para denotar una lucha social, un bando formado por muchas personas diferentes con características similares. Dentro de este grupo existen quienes se creen superiores y quienes sólo con un arma se sienten seguros.</p> <p>A pesar de que Jules sea un “mother fucker” y se crea superior por sus creencias, hace uso de un <i>second chance</i> para darles otra oportunidad a los ladrones, mientras Vincent sólo sigue su instinto y desea matarlos.</p>

	<p>Vincent quien está viendo y escuchando todo, él está furioso y quiere matar a Ringo, nuevamente se da una crisis y se ven a los cuatro personajes en conjunto.</p> <p>Jules comienza a recitar el pasaje de la biblia Ezequiel 25:17, sigue sosteniendo su arma, Ringo lo escucha atento. Primerísimo primer plano de Jules dando su interpretación de lo que acaba de decir. Su rostro se relaja, luce sereno, seguro y habla lentamente, le pone el seguro a su arma. Primerísimo primer plano de Ringo, pensativo, reflexionando, se levanta y se va, mientras Jules come pan.</p> <p>Ringo y Yolanda caminan abrazados por un pasillo del restaurante, a su lado los clientes siguen agachados y temerosos, los ladrones abren la puerta y salen.</p> <p>Vincent se acerca a Jules y lo invita a irse, caminan tranquilamente hacia la puerta, llevan el maletín, se introducen las armas en los shorts, se acomodan las playeras y salen, en el momento que la puerta se cierra, se funde a negro.</p>	<p>El arma en primer plano mientras se cita la biblia da la intencionalidad de que es la que rige, es el pastor del que habla Jules.</p> <p>Ringo y Yolanda se transforman al salir, dan una impresión de compasión, es decir, son una antítesis de los ladrones furiosos que se mostraron en la primera escena.</p> <p>Conforme caminan hacia la puerta, a los personajes sólo se les ve la espalda, pero su andar es calmado, tranquilo y caminan abrazados. En tanto que Vincent y Jules tiene cierta cadencia y caminan moviendo los hombros, luego esconden sus armas para no ser descubiertos y seguir guardando las apariencias.</p>
--	--	---

Este segundo análisis resultó un tanto más laborioso, debido a sus características, es decir a todo el orden sintagmático que lo conforma, a su especificidad y lo que se desprende de éste por medio de las generalidades y reductibilidades.

Es a través de las imágenes que parte del mensaje fílmico nos ha llegado. Dentro de éste se sumerge la especificidad llena del lenguaje cinematográfico, en el cual Tarantino emplea con frecuencia ciertos cambios en la iluminación, detalles de color y angulaciones que llevan al suspenso como es el caso de los primerísimos primeros planos y esto genera el resultado de los patrones sociales que se muestran en el filme y que sugieren una sociedad con gran decadencia, conflictos que son vistos con sátira e ironía y en la cual el ser humano pierde su valor por su color de piel, sus actividades o se demerita su condición por género o nacionalidad.

En cuanto a Pierce, en primera instancia observamos la película, las cualidades que tiene y luego de ésta obtenemos las particularidades y el modelo mostrado en la pantalla por el director. Es decir, partimos de lo general: el filme, para ir desentrañando sus elementos, sus particularidades y finalmente analizamos el mensaje del director.

Dentro de cada escena podemos detallar o encontrar algún ícono o símbolo, como en la número 8 relacionada con la marca del diablo.

Además, se puede concluir que el modelo fílmico de Tarantino en esta película específicamente, está condicionado por la violencia y es a través de ésta que él genera una reflexión sobre la sociedad.

Se desprenden de este segundo análisis algunos puntos de gran relevancia, como que la iluminación que Tarantino emplea para Vincent y Jules cambia continuamente mostrando más claridad en el segundo, el que acepta su *second chance* y de alguna manera se ha salvado al redimirse.

Por su parte, Vincent recibe menos luminosidad, aunque esté en entornos blancos no logra jamás el brillo de su compañero e incluso de ve sumergido en una tonalidad gris.

Con Butch y Fabienne ocurre algo similar cuando están juntos, ya que a ella se le ilumina más y a él se le ve sombrío. Fabienne incluso resalta su color con el uso de prendas blancas, podemos decir que esta mujer es el símbolo de la paz en la película debido a sus características y escenas en las que actúa, además de conservar aún cierto grado de pureza, que se contrapone a su pareja, acompañado por el tono amarillo de la traición.

Hablando de colores, principalmente son empleados el blanco, rojo y amarillo; el primero indica pureza y la hipocresía de los personajes bajo la doble moral; el segundo, color de la sangre, la violencia, el peligro; el amarillo, la traición de los personajes. Por ejemplo, a Marsellus en su antro lo envuelve un aire de tonalidad roja y negra, colores asociados con la violencia y el poder.

En el caso del vestuario, se centra prácticamente en dos cambios para los personajes, por un lado inician la trama formales y lucen frescos, desenfadados, elegantes, pulcros y culminan hechos una calamidad, sucios, ensangrentados. Esto denota que a lo largo de la trama se van mostrando los verdaderos rostros de cada uno de ellos.

A partir de todos los elementos mencionados, se ha conocido la personalidad de los personajes, su importancia y el por qué Tarantino los vistió de tal o cual forma, todo bajo una intención que nos envuelve bajo escenas bien realizadas donde cada detalle se cuidó con el fin de lograr su objetivo: ser un reflejo social.

## Conclusiones:

*Pulp Fiction* no es sólo una película violenta de principios de la década de los 90's, sino una crítica social bañada en la sátira, el humor y la sangre enmarcada en una estructura circular con elementos únicos que le proporcionan sus bien elaborados personajes, mismos que no están encasillados y que cuentan con elementos por demás humanos.

Para lograr denotar que *Pulp Fiction* busca más que sobresalir en el celuloide, criticar a la sociedad contemporánea, la cinta fue segmentada para su análisis empezando por lo general hasta culminar con lo más particular. Esto significó un estudio un poco complicado debido a la extensión del argumento y duración del largometraje; sin embargo, los objetivos e hipótesis se cumplieron cabalmente.

Podemos entonces destacar diversos puntos que permitieron llegar a la conclusión de que *Tiempos Violentos*, es más que un filme, una crítica social.

Primero que nada, el tiempo de Tarantino no es casualidad, como se mencionó en páginas anteriores, es un círculo que gira y gira en una repetición que ocurre una y otra vez. Así como en 1994, *Pulp Fiction* mostraba a una sociedad sumergida en la lucha racial y la hipocresía, en 2011 la película no ha perdido esas características y continúa como representante fiel de la sociedad moderna. En el filme, el tiempo se condensa por medio de la elipsis, dos días y medio de peripecias de los personajes son contados en dos horas y media.

Otro aspecto importante es el punto de vista de la cámara en la cinta, por lo general es de tipo objetivo, el subjetivo más común de Tarantino es empleado desde el interior de la cajuela cuando Vincent y Jules la abren. Se puede ser, más que participe de la historia, testigo de la misma y verse reflejado en ella.

Además, Tarantino no realiza grandes movimientos de cámara, uno importante y significativo es el *dolly in* en la habitación del hotel cuando Butch ve lo que aparece en la televisión, la cámara se acerca al aparato y parece que Fabienne es atacada en una guerra. Fuera de eso, Quentin emplea mayormente planos largos, tal como en la ola francesa, pero sin causar abuso o fastidio.

Los planos de Tarantino se ven condicionados por su intencionalidad, presentar lugares, crear suspenso, ver las reacciones de sus personajes, como el sudor en la cara de Lance al preparar la inyección de adrenalina para Mia.

En cuanto al montaje, la edición da cabida a dos opciones según Eisenstein, por un lado tonal, ya que los cambios de angulación están determinados por la finalidad que se busque, por lo general suspenso. Y polifónico pues la película se desarrolla en total armonía, ya que sus elementos fluyen sin ser forzados.

Todas estas características específicas del estilo de Tarantino generan el mensaje y muestran los aspectos propios del director por medio de la reductibilidad, de cómo él hace tal o cual cosa, como el uso del color o de los primerísimos primeros planos. Se desprende además de esto, la generalidad, es decir, la muestra y crítica social que Tarantino realiza, pues ataca a la doble moral, la guerra, el trato a las minorías, la hipocresía, la religiosidad.

Ya especificados tantos elementos, se concluye que los personajes de Tarantino son la muestra social de seres corruptos que viven bajo la doble moral y están inmersos en la decadencia que tarde o temprano los sobrepasa, es por ello el cambio tan drástico en sus vestimentas.

Por último, pero no menos importante, podemos decir que de los análisis se percibe un aspecto peculiar de Tarantino, y es el uso del baño, empleado seis veces en la película, el lugar de limpieza y privacidad, donde lo malo se queda y cualquier persona se convierte en sí mismo. Este sitio, tan íntimo, es frecuente en

el estilo tarantinesco para situar al espectador en lo más profundo de sus personajes y conocerlos completamente.

Pero de todo esto, ¿qué tiene de novedoso Tarantino o su película? Pues el director sobresale con este filme porque en 1994, realizar una película con el tiempo alterado y bastante larga, era muy novedoso; además, en una época donde la violencia se empleaba más que nada como entretenimiento de masas, él busca ir más allá desarrollando su estética de la violencia para criticar todo aquello que le parece debería quedar fuera de cualquier sociedad: las diferencias, el racismo, la hipocresía, etc.

El cine de Tarantino, hablando concretamente de *Pulp Fiction*, es limpio en el manejo de cámara, cuidado, desarrollado con suma paciencia y sin clásicas pretensiones de buscar salvar el mundo como lo hacen los superhéroes, más bien mostrando al público el espejo de la sociedad en la que viven.

En cuanto al largometraje, se trata de una pieza clave de la cinematografía moderna, violento, sí, pero también expresivo, poco convencional e inolvidable. Una suma de 87 escenas que son más que eso, representan la fusión de humor negro, sarcasmo, ironía, buenas y verosímiles actuaciones al compás de un gran *soundtrack*, bañadas de lo más importante: realidad.

Quentin Tarantino, en su sátira violenta, refleja el ir y venir en calles que no sólo se quedan en Estados Unidos, sino que son transferibles a múltiples ciudades, como la nuestra.

*Pulp Fiction* es un texto por demás complejo debido a todos los códigos que lo conforman en completa armonía y donde cada uno tiene su razón de ser. El hecho de usar la sangre, la violencia verbal y física no es un puro gusto del director, es una forma de expresión por medio de la cual retrata lo que conlleva a la sociedad al declive.

Este trabajo permite dar cuenta no sólo del largometraje de Tarantino y cómo éste es una crítica en movimiento acompañada por tonos musicales, personajes entrañables y groserías al por mayor. Este largo documento es también un pequeño esbozo de cómo el cine ha ido evolucionando a lo largo de los años y con ello ha dado a luz al lenguaje cinematográfico, géneros y subgéneros de la meca del cine que día con día se ven más agresivos, violentos y trasgreden a la humanidad a veces sin ningún sentido.

Esta tesis también muestra un poco del estilo de Quentin Tarantino, el hombre que sin estudiar propiamente cine es un director reconocido, aplaudido, premiado y muchas veces criticado.

*Pulp Fiction* es la mezcla de todos esos elementos que rigen el mundo tarantinesco y que van desde el *fuck* hasta el Mac Guffin, pasando por los *Red Apple*.

*Pulp Fiction*, espejo social, crítica a la decadencia, al conformismo, las creencias religiosas, los estereotipos, la discriminación y la lucha entre blanco y negro que queda rota desde el primer momento en que vemos a los camaradas Vincent y Jules enfundados en sus trajes oscuros compartiendo sus vidas sin importar la biculturalidad. Una cinta por demás profunda y punzante que a primera vista resulta larga, temporalmente anacrónica y simplemente violenta.

Quentin Tarantino, amante fiel de la sangre, las armas de fuego y las katanas japonesas, manifiesta su descontento ante un mundo que no ha cambiado para bien desde el estreno de su filme en 1994.

*Pulp Fiction*, película imprescindible del catálogo Tarantino que lleva más allá de una visita al cine, es una invitación a una severa reflexión sobre cómo nos desenvolvemos en la sociedad y estamos sumergidos en ésta.

Un filme que nos invita a tomar el *second chance* de Jules o a terminar como Vincent, bañados en la tonalidad de las sombras grises acompañados de un *pulp*.

Sencillamente, una cinta posmoderna que relata con ironía, crueldad, golpes, drogas, sangre y hasta risas, nuestros *Tiempos Violentos*.

## Fuentes

### **Bibliográficas:**

- A van Dijk, Teun. *La ciencia del texto*. Ed. Paidós Comunicación, España, 1989, 309 p.p.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 2000, 332 p.p.
- Aviña, Rafael. *El cine de la paranoia*. Ed. DDF. México, 1999, 143 p.p.
- Ayala Blanco, Jorge. *El cine actual, desafío y pasión*. Ed. Océano, México, 2003, 468 p.p.
- Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?* Ed. Rialp, España, 1991, 396 p.p.
- Cabrera, Julio. *Cine: 100 años de filosofía a través del análisis de películas*. Ed. Sedisa, Barcelona, 1999, 367 p.p.
- Castellanos Cerda, Vicente. *Forma y análisis cinematográfico*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. AMIC. México, 353 p.p.
- Cirera Z, Mariano. *Breve historia del cine*. Ed, Alhambra. España, 1986, 146 p.p.
- Clover, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, New, Jersey, 1993, 260 p.p.
- Conrad, Mark T. *The Philosophy of Neo Noir*. University Press of Kentucky, 2006, 319 p.p.
- Diamante, Julio. *De la idea al film. El guión cinematográfico: narración y construcción*. Ed. Filmoteca Andalucía, Andalucía, 1998, 367 p.p.
- Faulstich, Werner y Korte Helmut. *Cien años de cine 1945-1960*. Ed. Siglo XXI. México, 1991, 469 p.p.
- García Riera, Emilio. *Howard Hawks*. Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas: Centro de Capacitación Cinematográfica, Guadalajara, 1988, 231 p.p.
- Georges, Sadoul [Traducción José de la Colina]. *Las maravillas del cine*. Ed. FCE. México, 1965, 274 p.p.
- Godard, Jean-Luc. *Mit Les 400 coups vertritt Truffaut Frankreich in Cannes, en Godard-Kritiker. Ausgewahlte Kritiken and Aufsätze uber film (1950-1970)*, Munich, 1971, 144 p.p.

- Gutiérrez de Terán, Juan. *Cine de violencia*. Madrid, 2007, 91 p.p.
- Houghton Mifflin Harcourt. *American Heritage Dictionary*. New College Edition. E.U.A, 1969, 900 p.p.
- J. Dudley, Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 278 p.p.
- Jiménez Tapia, Alberto y García Silberman, Sara. *Medios de comunicación electrónicos y violencia*. México, 149 p.p.
- Linares Quintero, Marco Julio. *El guión. Elementos, formatos y estructuras*. Ed. Pearson Education. SEXTA EDICIÓN. México, 2002, 260 p.p.
- Naime, Alfredo y Posada, Pablo Humberto. *Apreciación de cine*. Ed. Pearson Educación, CUARTA EDICIÓN, México, 1997, 134 p.p.
- Patán, Federico. *El cine norteamericano*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Fideicomiso para la Cultura México/USA. México, 1994, 167 p.p.
- Plaza, Francisco. *Reservoir dogs: Madonna, Van Gogh y el supersonido de los setenta*. Ed. Midons, Valencia, 1997, 95 p.p.
- Pierce, Charles. *La ciencia de la Semiótica*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1986, p.p. 117
- Rebeil, Ma. Antonieta y Gómez, Delia Gpe. *Ética, violencia y televisión*. Ed. Trillas, México, 2008, 224 p.p.
- Richie, Donald (2005). *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. Ed. Kodansha America, Estados Unidos, 2001, 319 p.p.
- Rojas, Marcos, Luis. *Las semillas de la violencia*. Madrid, 1996, 202 p.p.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. Ed. Siglo XXI Buenos Aires. SÉPTIMA EDICIÓN. 1983, 840 p.p.
- Sadoul, Georges [Traducción José de la Colina]. *Las maravillas del cine*. Ed. FCE. México, 1960, 271 p.p.
- Saussure, Ferdinand de. Publicado por Charles Bally y Albert Sachelaye. *Curso de lingüística general*. Ed. Planeta, España, 1994, 255 p.p.

- Schickel, Richard [Traducción Jorge Piargosky]. *Cultura y cine de masas*. España, 1970, 239 p.p.
- Truffaut, Francois / Traducción Ramón G. Redondo .*El cine según Hitchcock*. Ed. Alianza, Madrid, 1974, 321 p.p.
- Zecchetto, Victorino. *Seis semiólogos en busca del lector*. Ed. La Crujía. TERCERA EDICIÓN, Buenos Aires, Argentina, 2005, 249 p.p.

### Hemerográficas:

- Albarrán Torres, César. “Los bastardos sin pena ni gloria”. *Cine PREMIERE*. México, 21 de octubre de 2009.
- Boyero, Carlos. “Crítica a Bastardos sin gloria”. Diario *El País*. España, jueves, mayo 21, 2009
- Cruz, Luis Miguel. “Tarantino planea *spin-off* de los hermanos Vega”. *Cine PREMIERE*. México, viernes 9 de abril de 2010.
- Durán, Paul y Vera, Anderson. “Más allá del pulp y la ficción”. *Cine Premiere*, 1998.
- García Tsao, Leonardo. “Entrevista con Quentin Tarantino”. *DiCine*, 1994, pág 10
- Guraleb, Marlene. “El MacGuffin de las acciones”. *El Universal*. 3 de julio de 2010
- Hernández, Valladares, Clara Itzel. “Top día de películas”. *Cine PREMIERE*, México, 3 de octubre de 2009.
- Morales, Ivan. “Pulp Fiction”. *Cine PREMIERE*. México, 7 de octubre de 1994.
- Waisser, Jacqueline. “Jackie Brown, la nueva dama de Tarantino”. *Revista Cinemanía*, p. 31. 1998
- Zucchi, Marina. “Se estrena *Boggie, el aceitoso*”. Diario *El clarín*. Jueves 15, Octubre 2009.

## Electrónicas:

- Alex de la Iglesia y su cena con Tarantino. Disponible en: “<http://il.youtube.com/watch?v=HA-bn-LmYEk&playnext=1&list=PL80CF3DCBDE131F37>”. Consultado el 22/12/10 a las 18:50 hrs.
- Apolo y Baco. (Principales figuras retóricas). Disponible en: “[http://www.apoloybaco.com/asociacion/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2&Itemid=1](http://www.apoloybaco.com/asociacion/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=1)”. España. Consultado 26/02/11 a las 18:26 hrs.
- Arellano, Andrés. (La violencia en cine). Disponible en “<http://www.cartelera10.com/destacados/la-violencia-en-el-cine.html>”. Consultado el 23/12/09 a las 18:30 hrs.
- B. Óscar. (Georges Méliès: El genio de Méliès). Disponible en: “<http://www.elmulticine.com/elparnasillo/elgeniodemelies.htm>”. Consultado el 25/02/11 a las 19:37 hrs.
- Based on the Random House Dictionary. Disponible en “<http://dictionary.reference.com/browse/Cliffhangers>”. Consultado el 24/01/11 a las 16:11 hrs.
- (Breve diccionario de figuras literarias o recursos expresivos). Disponible en: “[www.coami.com/ApuntesLenguaje/GRAMATICA\\_LITERATURA/literatura/RECULETE.DOC](http://www.coami.com/ApuntesLenguaje/GRAMATICA_LITERATURA/literatura/RECULETE.DOC)”. Consultado 26/02/11 a las 18:13 hrs.
- Cine negro. Disponible en: “<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque1/index.html>”. Consultado el 22/12/09 a las 12:40 hrs.
- Cine *snuff*. Disponible en: “[http://www.cronica.com.mx/nota.php?id\\_notas=263820](http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=263820)”. Consultado el 29/12/09 a las 20:05 hrs.
- Cine violento. Disponible en “[http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un\\_articulo.php?id\\_blog=3608911&id\\_recurso=400003323](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=3608911&id_recurso=400003323)”. Consultado el 22/12/09 a las 11:10 hrs.
- Cineteca Nacional. *Perros de Reserva*. Disponible en: “<http://www.cinetecanacional.net/ficha.php?cvePel=3615>”. Consultado el 07/10/11 a las 15:56 hrs.

- Corona, Clemente. (La ronda de la noche). Disponible en “<http://clementecoronamendez.blogspot.com/2007/08/sesin-continua-una-entrevista-con.html>”. Consultado el 01/06/10 a las 12:40 hrs.
- Curiosidades Perros de reserva. Disponible en: “[http://laotraqueta.blogspot.com/2006/09/perros-de-reserva\\_28.html](http://laotraqueta.blogspot.com/2006/09/perros-de-reserva_28.html)”. Consultado el 28/12/09 a las 17:00 hrs.
- Descubriendo el lenguaje del cine. Disponible en: “[http://www.uhu.es/cine.educacion/guiascine/guiacine1\\_2.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/guiascine/guiacine1_2.htm)”. Consultado el 09/09/11 a las 16:14
- El gore, esa oscura pasión por la sangre. Disponible en “[http://www.ociototal.com/recopila2/r\\_cine/elgore.html](http://www.ociototal.com/recopila2/r_cine/elgore.html)”. Consultado el 28/12/09 a las 23:00 hrs.
- Eli’s interview. Disponible en: “[myspace.eliroth.com](http://myspace.eliroth.com)”. Consultado el 29/12/09 a las 15:16 hrs.
- Enriquez Muñoz, Francisco (*Del cine porno al cine snuff: la fusión de la sangre y el semen*). Disponible en: “<http://www.palabramalditas.net/portada/otros-territorios/cine/19-sangre-y-el-semen.html>”. Consultado el 30/03/10 a las 14:30 hrs.
- Escenas violentas. Disponible en “<http://anodis.com/nota/14823.asp>”. Consultado el 22/12/09 a las 9:50 hrs.
- Filmografía Peter Jackson. Disponible en “<http://www.abandomoviez.net/db/pelicula.php?film=204>”. Consultado el 23/12/09 a las 22:00 hrs.
- Fordham, Geoff. Hitchcock’s place in film theory: a significant auteur or director of insignificant pictures? Disponible en: “<http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Spring05/Hitchcock.html>.” Consultado el 07/10/11 a las 15:35 hrs.
- Four Rooms. Disponible en “<http://www.imdb.com/>”. Consultado el 30/05/10 a las 12:24 hrs.
- ¿Hay que prohibir las películas violentas? Disponible en: “<http://www.elconfidencial.com/ocio/indice.asp?id=3904&edicion=06/02/2007&pass>”. Consultado el 28/12/09 a las 22:45 hrs.
- Historia del gore. Disponible en: “<http://dreamers.com/necrolibro/necro/gore.htm>”. Consultado el 28/12/09 a las 23:15 hrs.

- Kit, Borys (29 de julio de 2008). “Universal, Weinstein Co. negotiating 'Basterds' ”. *The Hollywood Reporter* (Nielsen Company). Disponible en: “[http://www.hollywoodreporter.com/hr/content\\_display/film/news/e3i0e5e7151b1d77beb5d561526c30d032b](http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/film/news/e3i0e5e7151b1d77beb5d561526c30d032b)”. Consultado el 02/02/11 a las 11:49 hrs.
- La turbopágina de Quentin Tarantino. Disponible en: “<http://personales.jet.es/unepelede/index.htm>”. Consultado 05/12/09 a las 20:55 hrs.
- Las mejores películas del 2009. Disponible en: “<http://entretenimiento.prodigy.msn.com/peliculas/articulo.aspx?cp-documentid=23132902>”. Consultado el 29/12/09 a las 19:40 hrs.
- Listado de tiroteos en universidades. Disponible en: “<http://www.univision.com/content/content.jhtml?cid=1154647&pagenum=5>” Consultado el 07/10/11 a las 18:10 hrs.
- Luis Martínez: Diario *El País*. Disponible en: “<http://www.elpais.com/global/>”. Consultado el 12/10/09 a las 15:19 hrs.
- Martínez, Enrique. (Tipos de plano). Disponible en: “<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/tiposdeplano.htm>”. Universidad de Huelva, España. Consultado 25/02/11 a las 19:17 hrs.
- *My Best Friend's Birthday*. Disponible en: “<http://www.cinemaniablog.com/categoria/quentin-tarantino>”. Consultado el 05/01/11 a las 19:01 hrs.
- *My Best Friend's Birthday*. Disponible en: “<http://www.imdb.com/title/tt0359715/trivia>”. Consultado 05/01/11 a las 18:30 hrs.
- Nouvelle vague. Disponible en: “<http://www.cahiersducinema.com/>”. Consultado el 02/01/11 a las 16:30 hrs.
- Pulp Fiction- THE truth about what's in the Briefcase (Confirmed by Tarantino). Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?v=uE52VkWgcdg>”. Consultado el 22/12/10 a las 13:19 hrs.
- Quentin Tarantino Biografía. Disponible en “<http://maestrosdelcine.galeon.com/biotarantino.html>”. Consultado el 03/10/11 a las 15:57 hrs.
- Quentin Tarantino biography. Disponible en “<http://www.imdb.com/name/nm0000233/>”. Consultado el 30/05/10 a las 11:23 hrs.

- Quentin Tarantino Biography. Disponible en “<http://www.westlord.com/quentin-tarantino/>”. Consultado el 29/05/10 a las 20:45 hrs.
- Ripoll, Xavier. (La violencia en pantalla) Disponible en “<http://www.nodulo.org/ec/2004/n030p13.htm>”. Consultado el 23/12/09 a las 15:20 hrs.
- Ripoll, Xavier. (Lenguaje cinematográfico). Disponible en: “<http://www.xtec.es/~xripoll/lengua.htm>”. Consultado 26/02/11 a las 20:30 hrs.
- Rueda de prensa de Quentin Tarantino en Morelia. Disponible “<http://www.youtube.com/watch?v=PAOq18o9f14&feature=related>”. Consultado el 15/01/10 a las 15:30 hrs.
- Samuel Fuller. Disponible en “<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article2269.html>”. Consultado el 25/06/10 a las 15:22 hrs.
- Sánchez, Juan Luis. *La editora prodigiosa*. Disponible en: Decine.com. Consultado el 07/10/11 a las 14:25 hrs.
- Sangre fría.com.es. Disponible en: “<http://www.sangrefria.com.es/2006/04/16/pulp-fiction/>”. Consultado el 05/02/11 a las 21:16 hrs.
- Sitio web Editando. Feliz Cumpleaños Stanley Kubrick, sus 5 mejores películas y más. Disponible en: “<http://www.editando.cl/2011/07/feliz-cumpleanos-stanley-kubrick-sus-5-mejores-peliculas-y-mas.html>”. Consultado el 03/09/11 a las 15: 26 hrs.
- *Snuff* movies. Disponible en “<http://www.psicofxp.com/articulos/espectaculos/470285-snuff-movies-el-mito-mas-oscuero-del-cine.html>”. Consultado el 29/12/09 a las 20:30 hrs.
- Tarantino, director y actor a la vez. *Cine Premiere*. Disponible en “<http://www.cinepremiere.com.mx/node/7205>”. Consultado el 29/05/10 a las 18:59 hrs.
- Tarantino en Morelia. Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?v=qZipXjz5UMk>”. Consultado 03/12/09 a las 14:20 hrs.
- Tarantino in Charlie Rose’s show. Disponible en: “[http://il.youtube.com/watch?v=vr8Z9\\_zc5uw](http://il.youtube.com/watch?v=vr8Z9_zc5uw)”. Consultado el 22/12/10 a las 23:40 hrs.
- Tarantino interview about Kill Bill. Disponible en: “[http://www.youtube.com/watch?v=auIn\\_TTuJhQ](http://www.youtube.com/watch?v=auIn_TTuJhQ)”. Consultado el 20/12/09 a las 22:18 hrs.
- Tarantino interviewed on Pulp Fiction. Disponible en: “<http://il.youtube.com/watch?v=iJiWttEZRE8>”. Consultado el 30/01/11 a las 20:40 hrs.

- Tarantino por Tarantino 1-3. Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?v=XasRFXruOxI&feature=fvw>”. Consultado 05/02/11 a las 18:29 hrs.
- Tarantino por Tarantino 2-3. Disponible en: “<http://www.youtube.com/watch?v=hTcP5Tn9PS0&feature=related>”. Consultado 05/02/11 a las 18:40 hrs.
- Tarantino por Tarantino 3-3. Disponible en: “[http://www.youtube.com/watch?v=9\\_aiN\\_Xnvug&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=9_aiN_Xnvug&feature=related)”. Consultado el 05/02/11 a las 19:00 hrs.
- Tesis. Disponible en: “<http://www.abandomoviez.net/db/pelicula.php?film=151>”. Consultado el 28/12/09 a las 16:50 hrs.
- The John Kerwin Show: David Carradine's last talk show interview. Disponible en “<http://www.youtube.com/watch?v=3UAi-ReXmbk>”. Consultado 05/02/11 a las 20:20 hrs.
- The Terminator. Disponible en “<http://www.imdb.com/title/tt0088247/>”. Consultado el 23/12/09 a las 21:15 hrs.
- Thriller, suspenso y terror. Disponible en: “[http://elseptimodado.blogspot.com/2011\\_01\\_01\\_archive.html](http://elseptimodado.blogspot.com/2011_01_01_archive.html)”. Consultado el 07/10/11 a las 18:21 hrs.
- Valenzuela, Rocío. (Quentin Tarantino). Disponible en: “<http://rociovalenzuela.blogspot.com/2008/01/quentin-tarantino-biografia-y-analisis.html>”. Consultado el 20/12/10 a las 20:46 hrs.
- Wes Craven. Disponible en “<http://es.movies.yahoo.com/artists/c/wes-craven/index-79264.html>”. Consultado el 23/12/09 a las 21:40 hrs.
- Zona cine: nouvelle vague. Disponible en “[http://www.popthing.com/zona\\_cine/nouvelle\\_vague/index.php](http://www.popthing.com/zona_cine/nouvelle_vague/index.php)”. Consultado el 30/05/10 a las 14:18 hrs.

### **Videográficas:**

- Entrevista Tarantino-De Niro. DVD *Jackie Brown*

## Filmografía:

Película	Página
• <i>8 mm</i> (1999) de Joel Schumacher	48
• <i>A Band Apart</i> (1964) de Jean-Luc Godard	75
• <i>A sangre fría (In cold Blood, 1967)</i> de Richard Brooks	19
• <i>Acorazado de Potemkin, el (Bronenosets Potyomkin, 1925)</i> de S. M. Eisenstein	150
• <i>Adicción, la (The Addiction, 1995)</i> de Abel Ferrara	34
• <i>Adiós a los niños (Au revoir les enfants, 1987)</i> de Louis Malle	78
• <i>Al rojo vivo (White Heat, 1949)</i> de Raoul Walsh	17
• <i>Amantes de la noche, los (They Live by Night, 1948)</i> de Nicholas Ray	76
• <i>Amor a quemarropa (True Romance, 1994)</i> de Tony Scott	55, 56, 63, 95, 120, 121, 128
• <i>Amores Perros</i> (2000) de Alejandro González Iñárritu	47
• <i>Anatomía de un asesinato (Anatomy of a Murder, 1959)</i> de Otto Preminger	17
• <i>Arte del diablo II (Long Khong, 2004)</i> de Ronin Team	42
• <i>Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery, 1903)</i> de Edwin Porter	146, 150
• <i>Asesino del Taladro (The Driller Killer, 1979)</i> de Abel Ferrara	38
• <i>Asesinos por naturaleza (Natural Born Killers, 1994)</i> de Oliver Stone	28, 32, 33, 56, 63, 122, 128
• <i>Atrapados (Feast, 2005)</i> de John Gulager	42
• <i>Audition (Ōdishon, 1999)</i> de Takashi Miike	34, 68 210

<b>Película</b>	<b>Página</b>
• <i>Aún sé lo que hiciste el último verano (Scream 3, 2000)</i> de Wes Craven	30
• <i>Aventuras de Dolly, las (The Adventures of Dolly, 1908)</i> , D.W. Griffith	146
• <i>Bastardos sin gloria (Inglorious Basterds, 2009)</i> de Quentin Tarantino	11, 32, 64, 78, 93, 94, 102, 110, 112, 117, 119, 121, 125, 129
• <i>Battle Royale (Batoru Rowaiaru, 2000)</i> de Kinji Fukasaku	34
• <i>Bestia humana, la (La Bête humaine, 1938)</i> de Jean Renoir	13
• <i>Blood Feast (Feast of Flesh o Egyptian Blood Feast, 1963)</i> de Herschell Gordon Lewis	38
• <i>Bonny y Clyde (Bonnie and Clyde, 1967)</i> de Arthur Penn	19
• <i>Boogie, el aceitoso (2009)</i> de Gustavo Cova	47
• <i>Cabaña sangrienta (Cabin Fever, 2002)</i> de Eli Roth	23, 41, 65
• <i>Caldero infernal, el (Le Chaudron infernal, 1903)</i> de Georges Méliès	145
• <i>Camino hacia el terror (Wrong Turn, 2003)</i> de Rob Schmidt	41
• <i>Cara cortada (Scarface, 1983)</i> de Brian De Palma	23, 69
• <i>Carne para Frankenstein (Flesh for Frankenstein, 1973)</i> de Andy Warhol	38
• <i>Cartas animadas, las (Les cartes vivantes, 1904)</i> de Georges Méliès	145
• <i>Cartero siempre llama dos veces, el (The Postman Always Rings Twice, 1946)</i> de Tay Garnet	15
• <i>Carrie (1976)</i> de Brian De Palma	19
• <i>Casa de bambú, la (House of Bamboo, 1955)</i> de Samuel Fuller	17, 76
• <i>Casa de los 1000 cuerpos, la (House of 1000 Corpses, 2003)</i> de Rob Zombie	41
	211

<b>Película</b>	<b>Página</b>
• <i>Casta de Malditos (The Killing, 1956)</i> de Stanley Kubrick	123
• <i>Casino (1995)</i> de Martin Scorsese	34
• <i>Chucky, el muñeco diabólico (Child's Play, 1988)</i> de Tom Holland	24
• <i>Chucky II (Child's Play 2, 1990)</i> de John Lafia	30
• <i>Chucky III (Child's Play 3, 1991)</i> de Jack Bender	30
• <i>Ciudad de Dios (2002)</i> de Tulé Peak	45
• <i>Ciudad del pecado (Sin city, 2005)</i> de Robert Rodríguez	45
• <i>Ciudad desnuda, en (The naked city, 1948)</i> de Jules Dassin	16
• <i>Club de la pelea, el (Fight club, 1999)</i> de David Fincher	27, 31
• <i>Coffy (1973)</i> de Jack Hil	20
• <i>Corazón salvaje (Wild heart, 1990)</i> de David Lynch	33
• <i>Cosa, la (The thing, 1982)</i> de John Carpenter	22
• <i>Crepúsculo al amanecer, del (From Dusk Till Dawn, 1996)</i> de Robert Rodriguez	57, 63
• <i>Crónicas chilangas (2009)</i> de Carlos Enderle	47
• <i>Delirio de pasiones (Shock corridor, 1963)</i> de Samuel Fuller	76
• <i>Demonio (Jeepers Creepers, 2001)</i> de Víctor Salva	40
• <i>Desayuno del bebé, el (Le déjeuner de bébé, 1895)</i> de Auguste y Louis Lumière	142
• <i>Despertar del Miedo, el (Haute Tension, 2003)</i> de Alexandre Aja	41
• <i>Después de medianoche (Past Midnight, 1991)</i> de Jan Eliasberg	64
• <i>Destino final (Final Destination, 2000)</i> de James Wong	22, 40
	212

<b>Película</b>	<b>Página</b>
• <i>Distrito 34: corrupción total (Questions &amp; Answers, 1990)</i> de Sidney Lumet	33
• <i>Django</i> (1966) de Sergio Corbucci	66
• <i>Django Unchained</i> (2012) de Quentin Tarantino	66
• <i>Doce al patíbulo (The dirty dozen, 1967)</i> de Robert Aldrich	19
• <i>¿Dónde te escondes hermano? (Basket case, 1981)</i> de Frank Henenlotter	39
• <i>Drácula</i> (1931) de Tod Browning	21, 22
• <i>Duende maldito (Leprechaun, 1993)</i> de Mark Jones	29
• <i>Duerme conmigo (Sleep with Me, 1994)</i> de Rory Kelly	61
• <i>Duro de matar 2 (Die Hard II, 1990)</i> de John McTiernan	33
• <i>Duro de matar 3 (Die Hard III, 1995)</i> de Renni Harlin	33
• <i>Eso (It, 1990)</i> de Tommy Lee Wallace	25
• <i>Exorcista, el (The Exorcist, 1973)</i> de William Friedkin	19
• <i>Facultad, la (The Faculty, 1998)</i> de Robert Rodriguez	30
• <i>Fargo</i> (1996) de Ethan y Joel Coen	34
• <i>Fiebre del sábado noche (Saturday Night Fever, 1977)</i> de John Badham	120
• <i>Four Rooms</i> (1995) de Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez y Quentin Tarantino	32, 100, 124
• <i>Foxy Brown</i> (1974) de Jack Hill	20, 124
• <i>Frankenstein</i> (1931) de James Whale	21
• <i>Furor del Dragón, el (Way of the Dragon, 1972)</i> de Bruce Lee	20
	213

<b>Película</b>	<b>Página</b>
• <i>Guinea Pig</i> (1989) Anónimo	50
• <i>Godzilla</i> (1954) de Ishiro Honda	34
• <i>Grindhouse</i> (2007) de Robert Rodriguez y Quentin Tarantino	44, 58, 64, 90
• <i>Halcón maltés, el</i> ( <i>The Maltese Falcon</i> , 1941) de John Huston	14
• <i>H2: Halloween II</i> (2009) de Rob Zombie	41
• <i>Halloween</i> (1978) de John Carpenter	20, 30, 38
• <i>Halloween</i> (2007) de Rob Zombie	41
• <i>Hardcore</i> ( <i>Un mundo oculto</i> , 1979) de Paul Schrader	48
• <i>Hellraiser</i> (1987) de Clive Barker	39
• <i>Hell Ride: viaje al infierno</i> ( <i>Hell Ride</i> , 2008) de Larry Bishop	65
• <i>Hijo del diablo, el</i> ( <i>Little Nicky</i> , 2000) de Steven Brill	62
• <i>Historia de un detective</i> ( <i>Murder, My Sweet</i> , 1944) de Edward Dmytry	15
• <i>Holocausto Caníbal</i> ( <i>Cannibal Holocaust</i> , 1980) de Ruggero Deodato	24
• <i>Hombre Lobo, el</i> ( <i>The Wolf Man</i> , 1941) de George Waggner	21
• <i>Hooligans</i> (2005) de Lexi Alexander	45
• <i>Hostal</i> ( <i>Hostel</i> , 2005) de Eli Roth	42, 58, 60, 65
• <i>Huésped, el</i> ( <i>The Host</i> , 2006) de Joon-ho Bong	34, 68
• <i>Ichi, el asesino</i> ( <i>Ichi the killer</i> , 2001) de Takashi Miike	40
• <i>Inquilino diabólico</i> ( <i>Le Vitrail diabolique</i> , 1909) de Georges Méliès	145
• <i>Intolerancia</i> ( <i>Intolerance</i> , 1916) de D.W. Griffith	37, 146
	214

<b>Película</b>	<b>Página</b>
• <i>Ira: Carrie II, la (The Rage: Carrie 2, 1992)</i> de Katt Shea	30
• <i>Jackie Brown (1997)</i> de Quentin Tarantino	32, 61, 85, 100, 103, 110, 112, 115, 120, 127, 128
• <i>Juego con la Muerte (Game of Death, 1978)</i> de Tadashi Nishimoto	125
• <i>Juego del miedo 5, el (Saw V, 2008)</i> de David Hackl	60
• <i>Juego macabro, el (Saw, 2004)</i> de James Wan	22, 42
• <i>Jungla de asfalto, la (The Asphalt Jungle, 1950)</i> de John Huston	17
• <i>Kill Bill Vol. 1 (2003)</i> de Quentin Tarantino	32, 58, 60, 68, 69, 71, 78, 85, 86, 90, 93, 101, 103, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 125, 128
• <i>Kill Bill Vol.2 (2004)</i> de Quentin Tarantino	32, 58, 64, 101, 107, 110
• <i>Kill Bill Vol. 3 (2014)</i> de Quentin Tarantino	66
• <i>Killing Zoe (1994)</i> de Roger Avary	65
• <i>Ley del hampa, la (The Rise and Fall of Legs Diamond, 1960)</i> de Budd Boetticher	17
• <i>Leyenda Urbana (Urban legend, 1998)</i> de Jamie Blanks	30
• <i>Llegada de un tren a la estación de Ciotat, la (L'Arrivée d'un Train À la Ciotat, 1895)</i> de Auguste y Louis Lumière	142, 144
• <i>Machete (2010)</i> de Robert Rodríguez	44, 58, 66
• <i>Mal gusto (Bad taste, 1987)</i> de Peter Jackson	39
• <i>Maniaco (Maniac, 1980)</i> de William Lustig	39
• <i>Mansión del diablo, la (Le Manoir de Diable, 1896)</i> de Georges Méliès	145
• <i>Masacre de Texas, la (The Texas Chain Saw Massacre, 2003)</i> de Marcus Nispel	23, 40
	215

<b>Película</b>	<b>Página</b>
• <i>Masacre de Texas, el inicio (The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning, 2006)</i> de Jonathan Liebesman	40
• <i>Mientras Nueva York duerme (While the City Sleeps, 1956)</i> de Fritz Lang	17
• <i>My best friend's birthday (1987)</i> de Quentin Tarantino	11, 56, 59, 60, 62, 63, 64, 69, 78, 94, 110, 116, 121, 128
• <i>Nacimiento de una nación, el (The birth of Nation, 1915)</i> de D.W. Griffith	146
• <i>Naranja mecánica (A Clockwork orange, 1971)</i> de Stanley Kubrick	18, 72
• <i>Noche de Miedo (Fright night, 1985)</i> de Tom Holland	38
• <i>Nosferatu (1922)</i> de F.W. Murnau	21
• <i>Novia de Frankenstein, la (Bride of Frankenstein, 1935)</i> de James Whale	21
• <i>Operación Dragón (Enter the Dragon, 1973)</i> de Robert Clouse	20
• <i>Padrastro, el (Stepfather, 1987)</i> de Joseph Ruben	23
• <i>Padrino, el (The Godfather, 1972)</i> de Francis Ford Coppola	19
• <i>Panorama del gran canal de Venecia (Panorama du Grand Canal vu d'un bateau, 1899)</i> de Alexandere Promio, Félix Mesguich y Francis Doublier	144
• <i>Pasión de Cristo, la (The Passion of the Christ, 2004)</i> de Mel Gibson	45
• <i>Perdición (Double Indemnity, 1944)</i> de Billy Wilder	15
• <i>Perfume de violetas (2000)</i> de Marisa Sistach	46
• <i>Perro mundo (Mondo Cane, 1962)</i> , Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti y Franco Proserpi	49
• <i>Perros de paja (Straw dogs, 1971)</i> de Sam Peckinpah	78
	216

<b>Película</b>	<b>Página</b>
• <i>Perros de reserva (Reservoir dogs, 1992)</i> de Quentin Tarantino	28, 32, 53, 56, 57, 60, 61, 63, 64, 72, 78, 79, 82, 88, 90, 91, 93, 95, 102, 103, 104, 105,108, 111, 115, 117, 119, 121, 123, 124, 127, 128
• <i>Pesadilla en calle del infierno (Nightmare in Elm Street, 1984)</i> de Wes Craven	20, 30, 38
• <i>Pistolero (Desperado, 1995)</i> de Robert Rodriguez	61
• <i>Posesión Infernal (The Evil Dead, 1982)</i> de Sam Raimi	38
• <i>Premutos: el ángel caído (Premutos: Lord of the Living Dead, 1997)</i> de Olaf Ittenbach	39
• <i>Principiante, el (The rookie, 1990)</i> de Clint Eastwood	33
• <i>Prueba de muerte (Death Proof, 2007)</i> de Quentin Tarantino	32, 44, 58, 65, 88, 90, 93 102, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 123, 124, 128
• <i>Psicosis (Psycho, 1960)</i> de Alfred Hitchcock	17, 70, 124
• <i>Pueblo de los malditos, el (Village of the Damned, 1995)</i> de John Carpenter	29
• <i>Quémes después de leerse (Burn After Reading, 2008)</i> de Ethan y Joel Coen	18
• <i>Re-Animator (1985)</i> de Stuart Gordon	39
• <i>Re-Sonator (From Beyond, 1986)</i> de Stuart Gordon	39
• <i>Rebelde sin causa (Rebel without a cause, 1955)</i> de Nicholas Ray	76
• <i>Resplandor, el (The shining, 1980)</i> de Stanley Kubrick	72
• <i>Rey de New York, el (King of New York, 1990)</i> de Abel Ferrara	33
• <i>Rosa del hampa, la (Party girl, 1958)</i> de Nicholas Ray	19, 76
• <i>Sacrificio, el (The Brave, 1997)</i> de Johnny Depp	34
	217

<b>Película</b>	<b>Página</b>
• <i>Sangre para Drácula (Blood For Dracula, 1973)</i> de Andy Warhol	38
• <i>Santa Claus y los niños (Santa Claus, 1898)</i> de G.A. Smith	145
• <i>Scarface (1932)</i> de Howards Hawks	74
• <i>Schramm (Into the Mind of a Serial Killer, 1993)</i> de Jörg Buttgerreit	39
• <i>Scream, vigila quien llama (Scream, 1996)</i> de Wes Craven	28, 30
• <i>Se busca (Wanted, 2008)</i> de Timur Bekmambetov	44
• <i>Sé lo que hiciste el verano pasado (Scream 2, 1998)</i> de Wes Craven	30
• <i>Se7en, los siete pecados capitales (Se7en, 1995)</i> de David Fincher	34
• <i>Sheba Baby (1975)</i> de William Girdler	20
• <i>Sin aliento (À bout de soufflé, 1959)</i> de Jean-Luc Godard	73
• <i>Slaughter (1976)</i> de Michael y Roberta Findlay	48
• <i>Snuff 102 (2007)</i> de Mariano Peralta	51
• <i>Sueño eterno, el (The Big Sleep, 1946)</i> de Howard Hawks	15
• <i>Sukiyaki Western Django (2007)</i> de Masato Ôsaki	62
• <i>Suspiria (1976)</i> de Dario Argento	38
• <i>Taxi driver (1976)</i> de Martin Scorsese	18, 69, 128
• <i>Teléfono, el (The Lonely Villa, 1909)</i> de D.W. Griffith	146
• <i>Tesis (1996)</i> de Alejandro Amenábar	31, 48
• <i>Terminator 2 (1991)</i> de James Cameron	27
	<b>218</b>

<b>Película</b>	<b>Página</b>
• <i>Terror en Amityville (The Amityville Horror, 1979)</i> de Stuart Rosenberg	22
• <i>Tiburón (Jaws, 1975)</i> de Steven Spielberg	19
• <i>Tiempos Violentos (Pulp Fiction, 1994)</i> de Quentin Tarantino	9, 11, 12, 28, 32, 52, 54, 57, 61, 63, 64, 69, 71, 72, 75, 76, 82, 85, 88, 90, 93, 96, 99, 102, 104, 105, 106, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 125 126, 127, 128, 130, 131, 139, 140, 153, 154, 160, 197, 199, 200, 201
• <i>Tierra de los muertos vivientes, la (Land of the dead, 2005)</i> de George A. Romero	42
• <i>Trainspotting (1996)</i> de Danny Boyle	31
• <i>Tu madre se ha comido a mi perro (Braindead, 1992)</i> de Peter Jackson	29
• <i>Una película serbia (Srpski film; A Serbian Film, 2010)</i> de Srdjan Spasojevic	47
• <i>Vaselina (Grase, 1978)</i> de Randal Kleiser	120
• <i>Vestida para matar (Dressed to Kill, 1980)</i> de Brian de la Palma	69
• <i>Viaje a la Luna (Trip to the Moon, 1902)</i> de Georges Méliès	144
• <i>Vida de un bombero Americano (Life of an American fireman, 1902)</i> de Edwin Porter	146
• <i>Vengador Tóxico (The Toxic Avenger, 1983)</i> de Lloyd Kauffman	38
• <i>Viernes 13 (Friday 13th, 1980)</i> de Sean S. Cunningham	20
• <i>Vinieron de Dentro de...(They Came from Within, 1974)</i> de David Cronenberg	38
• <i>Virgen de los sicarios, la (2000)</i> de Barbet Schroeder	45
• <i>Vivre sa vie (1962)</i> de Jean-Luc Godard	75
• <i>Zombie (Dawn Of The Dead, 1978)</i> de George A. Romero	38