

ÁRTICA EDICIONES

**quentin**  
**tarantino**  
**cine de reescritura**



HERNÁN SCHELL

Este es el primer capítulo del libro “Quentin Tarantino: cine de reescritura”, de Hernán Schell. La versión completa se podrá descargar próximamente en [www.aprenderavercine.com](http://www.aprenderavercine.com)

**¡Regístrate en el [newsletter](#) de Aprender a Ver Cine para enterarte de la publicación del libro completo!**

### *Créditos y reconocimientos*

Los textos que componen este libro fueron escritos por Hernán Schell.

La corrección y edición es de Mariana Fossatti y Jorge Gemetto.

El diseño de portada es de Mariana Fossatti, a partir de la foto tomada el 11 de marzo de 2010 por Debbie Cerda de Slackerwood, disponible en: <http://www.flickr.com/photos/slackerwood/4427429980>

### *Usos de esta obra*

Esta obra se publica bajo una licencia Creative Commons Atribución - Compartir Igual 3.0. Se permite copiar, reproducir, reutilizar y difundir libremente la obra por cualquier medio, siempre y cuando se cite adecuadamente y se comparta de la misma manera.

© 2013 Hernán Schell

© 2013 De esta edición, Ártica – Centro Cultural 2.0



# Contenido

[Prefacio al libro Online](#)

[Introducción: El Reescribidor](#)

Capítulo 1: Perros de la Calle: Kick-Ass Movie

Capítulo 2: Tiempos Violentos: Museo de cera con Pulso

Capítulo 3: Jackie Brown: Pam ya no puede pelear

Capítulo 4: Kill Bill: La épica posmoderna: la tragedia de Beatrix Kiddo

Capítulo 5: El díptico Grindhouse: Superficies de Placer

Capítulo 6 De catarsis, estereotipos, cines, lenguajes y otras complicaciones: una entrevista sobre Bastardos sin Gloria.

Capítulo 7: Blaxplowestern. Sobre Django sin Cadenas

## Prefacio al libro online

Un conocido me dijo una vez que para él la cinefilia que empezó en los 90 se divide entre los que admiran a Quentin Tarantino y los que admiran a Tim Burton. Esta afirmación es, por supuesto, exagerada (el contexto de la charla tampoco era para elaborar conceptos demasiado serios) pero no deja de encerrar algo de verdad. Después de todo, Burton y Tarantino son dos de los cineastas de Hollywood que más influencia han ejercido no sólo en el mundo del séptimo arte sino en el de la imagen en general, al punto tal que el sello de ambos directores se ha extendido en los últimos veinte años a la publicidad y a la televisión. También son los dos autores de Hollywood de los 90 que más merchandising y seguidores en el globo generaron (algo de lo que hablo en la introducción).

Y si bien ambos directores son de mi agrado y se han transformado en figuras clave para mis primeras formaciones como cinéfilo, es a Tarantino al que terminé estudiando con mayor profundidad. De hecho, puede que no haya habido un director (con la excepción quizás de David Cronenberg) del que haya derramado más tinta que QT, al punto tal que algunos de los capítulos de este libro reiteran cosas que mencioné sobre el cine de este director unos años atrás.

A lo largo de las visiones y sobre todo revisiones de su cine cambió mucho mi opinión sobre Tarantino algunas películas fueron apreciadas más que otras, films que consideraba obras maestras no terminaron siendo tan de mi agrado y otras en cambio crecieron mucho en el tiempo. En prácticamente todo momento, sin embargo, el cine de Tarantino siempre me pareció de una calidad extraordinaria y una fuente enorme para la discusión. Tal es así que uno de los artículos que más fervorosamente recomiendo sobre QT es *Los Asesinos de la imagen* de Thierry Jousse, un escrito contra el realizador de *Pulp Fiction* que la revista *Cahier du Cinema* sacó en 1995 y que puede leerse en la recopilación de

textos de Cahiers du cinema que la editorial Paidós sacó bajo el título de *Teoría y Crítica: Avatares de una cinefilia*. Mi libro intentará no solo enriquecer la visión que se tiene sobre el cine de QT, sino también participar de una discusión que al día de hoy se sigue dando en torno de este director.

Quisiera decir dos cosas antes de empezar con el libro. La primera de ellas es que el mismo se estructura en ocho capítulos. Su introducción es mayormente un intento por ver las principales influencias del cine del director y tratar de explicar qué significa definirlo como un artista posmoderno. Por otro lado, como su cine me pareció siempre eminentemente un hecho frankensteiniano -o sea, cine hecho de "piezas" de otras películas unidas armónicamente- me pareció relevante empezar una primera aproximación a su cine uniendo las que considero sus principales influencia para empezar a darle forma a su estilo. El resto del libro consta de siete capítulos, cada uno de ellos abocado centralmente a un largometraje (si bien menciono, casi al pasar, algunos de sus cortos y las películas en las que participó como guionista o actor ocasional). Cabe decir que tomo a *Kill Bill* no como dos películas sino como un solo film y a *Death Proof* no como un largometraje separado sino como parte de un gigantesco monumento a una cinefilia incorrecta llamado *Grindhouse*. Con respecto a *Bastardos sin Gloria*, decidí no publicar un capítulo convencional, sino una larguísima entrevista que me hicieron este año. Cabe decir que el reportaje fue "modificado" por mi persona, incluyendo preguntas y respuestas que los periodistas no me hicieron en su momento para poder ampliar más ciertos temas. Obviamente hice esto con el permiso correspondiente de los entrevistadores en cuestión.

Por último, vale mencionar los agradecimientos. Primero y principal y si me disculpa el lector mi gusto por el cliché a mi familia: mis padres por un lado pero también mi hermano y mi abuela. En segundo lugar Jorge Gemetto, además de Mariana Fossatti, que son los principales responsables de este libro online. Extiendo el agradecimiento por otras razones a Eduardo Gemetto, a la gente de *A Sala Llena* (en especial a José Luis De Lorenzo) y de la revista *El Amante Cine*. Los primeros son amigos, la mencionada revista fue clave en mi formación crítica y cinéfila, tanto sea en mis años de estudio en su escuela como en mis años de redactor para esta excelente publicación. De este último grupo mi especial agradecimiento (por razones también muy diferentes) a Gustavo

Noriega, Mariela Sexer, Eduardo Rojas, Federico Karstulovich (y de puro *bonus track* a su novia Meli Graves) y Javier Porta Fouz.



## Introducción: El Reescribidor

Este libro es un intento de abordar seriamente el cine de Quentin Tarantino tomando a este último como uno de los artistas más relevantes de la actualidad. En parte es también un intento de responder a los críticos que no ven en él, ya no un farsante (lo que al menos presupondría una idea de habilidad en el arte de la farsa), sino un director chato y sin ideas sobre el mundo. Hay que decir que esta idea no solo se extiende a quienes detestan a QT sino también a muchos fanáticos que lo defienden desde el lugar del cineasta irresponsable y divertido que nos da cada tanto imágenes alocadas que parecen cautivar del mismo modo que fuegos artificiales. Ideas así se encuentran en muchos artículos o revistas fanzines que reducen el cine de QT a poco más que anécdotas de rodaje o datos biográficos en publicaciones que tienen mucho más espacios para las fotos que para la letra escrita.

Esto último, que se entienda, no quiere ser una queja, sino que se señala meramente como una consecuencia lógica de la popularidad de este director. Tarantino se ha transformado en una figura cool, uno de los pocos realizadores-estrella que hay hoy en Hollywood. De él no solo se conocen mundialmente sus películas sino además su rostro de caricatura -tan marcada por esa pera prominente- y su modo de hablar acelerado. No pocos incluso han señalado que hay algo de cliché de Hollywood en su figura. Después de todo, que QT sea hoy cool se asemeja a la venganza de un nerd que en su adolescencia no gozaba de nada de popularidad y que se pasó de los 18 a los 25 años atendiendo un videoclub y programando todo tipo de películas para la exhibición en circuitos cinéfilos. Hoy sin embargo este freak cinéfilo que a los 19 años exhibía películas de Rohmer en cineclubes, terminó poniendo el mundo cinematográfico a sus pies y haciendo largometrajes cuya estética ha influido no solo en el mundo cinematográfico sino también en la televisión y la publicidad. Son largometrajes que incluso al día de hoy han logrado imponerse en el imaginario colectivo y son parte de la cultura popular contemporánea. El monólogo de Samuel L. Jackson sobre el pasaje de la Biblia en *Tiempos Violentos*,

el traje amarillo de Kiddo en *Kill Bill*, la ya legendaria presentación de *Perros de la Calle* al ritmo de *Little Green Bag* son algunas de las escenas que han quedado en el imaginario popular de los últimos años. También son momentos e íconos que de tanto destacarse en su filmografía y de tanto ser señalados como “cool” terminaron haciendo que su figura se vuelva la de un director con estilo y solamente eso.

Este tipo de apreciaciones sobre su supuesta superficialidad puede verse con gran claridad en una exposición que hizo alguna vez Adrian Martin (crítico excelente e influyente hoy en día si los hay) sobre *Bastardos sin Gloria*. Allí Martin planteaba que esta película divide a los espectadores en dos: aquellos que dicen que no hay que indignarse tanto con la banalidad con la que el largometraje toma el tema del nazismo porque es al fin y al cabo muy divertida, y aquellos que, en cambio, dicen que esa mirada irresponsable debe ser fuertemente repudiada.

Francamente creo que la apreciación de Martin sobre esta película y sobre las interpretaciones que pueden hacerse sobre la misma es notablemente equivocada. No solo porque creo que *Bastardos sin Gloria* es de una profundidad enorme, sino además porque me parece absurdo pensar que solo caben dos formas de leer esa película<sup>1</sup> y que la misma está blindada a cualquier tipo de reflexión.

Esto sucede a menudo con Tarantino: cierta fe ciega en la imposibilidad de abordar su obra seriamente y una creencia de que este director es inevitablemente chato. En efecto, hay una palabra que se le suele achacar bastante a este director: “adolescente”. Incluso cuando salió *Jackie Brown* se dijo que esta era la película “madura” de Tarantino, dando a entender que *Tiempos Violentos* y *Perros de la Calle* eran en verdad producto de una mente algo infantil.

Es curioso pero muchas veces se condena a Tarantino con la misma liviandad con la que se condenaba a Hitchcock. Truffaut por ejemplo dijo una vez que cuando él se ponía a defender las películas del director de *Psicosis*, críticos no tan entusiastas con la obra de AH le decían que más allá de apreciar su

---

<sup>1</sup> Algo similar dijo el aun más influyente Jonathan Rosenbaum, quien luego de la exhibición en el Festival de Cannes dijo indignado que de este largometraje de QT no podría extraerse una sola idea profunda sobre el nazismo.

virtuosismo como director, consideraban que a las película de Hitchcock les faltaba “sustancia”.

Que a un director le falte “sustancia” no es muy diferente que cuando una crítica asume, así como así, que un film es “vacío” (acusación que también se ha hecho muchas veces del cine de Tarantino) o “adolescente”. En verdad muchas veces este tipo de calificativos habla menos de la película o de un artista que de la necesidad del crítico de sacarse rápidamente el problema de encima y descalificar a un director rápidamente con un adjetivo vago. O por decirlo de manera sencilla, muchas veces una crítica que califica a una película de “vacía”, sin explicar el por qué ni el cómo, no hace otra cosa que mostrar el vacío de ideas de esa propia crítica.

Con Tarantino pasa esto todo el tiempo. Las objeciones a sus miradas supuestamente adolescentes y a la supuesta banalidad de su cine no hacen muchas veces más que desnudar la propia falta de voluntad del crítico de esforzarse en ver más allá de las superficies del film (algo que, debo decir, les pasa a todos, hasta a los mejores, e incluso obviamente a quien escribe estas líneas).

Es verdad que muchas veces el propio QT contribuye a que uno califique a sus películas de banales. La forma en que él reivindica la violencia de sus films, la manera en la que festeja sus escenas espectaculares, no parece hablar de un gran intelectual, pero nuevamente, pocas declaraciones de Hitchcock (o de Hawks, o de Ford, o de Wilder) sobre su propia filmografía parecen hablar de directores que buscan cosas profundas. A lo sumo, lo que diga un artista de su obra y de lo que quiso hacer importa mucho menos que lo que una obra de arte realmente es. Tampoco merece mucha atención que Tarantino (como se dice tantas veces) no haya “inventado nada”, por mencionar una calificación que suelen darle seguido al cine de este director para desmerecerlo. Este tipo de objeción es, al menos, simplificadora. Primero, porque hay largas listas de grandes artistas que no se han caracterizado por crear cosas totalmente nuevas (el cine de Hawks por ejemplo, nunca inventó ningún género nuevo sino que siempre trabajó sobre fórmulas exitosas preexistentes) y en segundo lugar porque si se le quiere buscar una invención a Tarantino, la misma está en su mezcla. O sea, es claro que Tarantino no inventó la estética del wu-xia-pian, ni la figura de los delincuentes parlanchines, y es verdad que hay mucho de

códigos del cine de Hong Kong y Fukasaku en su cine. Pero su cine da cuenta de que Fukasaku, el wu-xia-pian, los videojuegos, las películas de la Nouvelle Vague y el kung-fu clase B pueden convivir perfectamente en una película llena de citas. Tarantino inventa a partir de la fusión y la armonización de estilos que se encajan en una única narración.

Y si bien las influencias son múltiples, digamos que el cine de Tarantino se apoya en al menos cuatro patas esenciales que definen buena parte de su cine.

Una es Scorsese. Del director italoamericano va a tomar la forma de musicalización (sobre todo de películas como *Malas Calles* o *Buenos Muchachos*), la manera de pasar rápidamente de un tipo de tema a otro – interrumpiendo algunos, poniendo enteros otros- y de jugar permanentemente con la música diegética y extradiegética. Más importante aún, tanto en Tarantino como en Scorsese se busca que la banda de sonido funcione muchas veces como comentario (no pocas veces irónico) de la situación que está viviendo cada persona o como forma de hablar musicalmente de un personaje. Ray Liotta en *Buenos Muchachos* despidiéndose frente al espectador con *My Way* cantado por Sid Vicious (toda una forma de mostrar cómo este personaje decidía ir por su camino violentamente) influencia situaciones como la de Uma Thurmann bailando *Girl you'll be a woman soon* (Chica, serás una mujer pronto) justo antes de que un consumo indebido de sustancia le haga ver su verdadero rol en su relación con Travolta en *Pulp Fiction*, o Michael Madsen expresando su frialdad en *Perros de la Calle* cuando baila *Stuck in the Middle With You* mientras le corta la oreja a un policía. También hay muchas veces en Scorsese y Tarantino una forma de hacer que sus personajes tomen las canciones como referencia para entender el mundo o relacionarse más claramente con sus sentimientos: así es como Harvey Keitel en *Malas Calles* se imagina a De Niro caminando en cámara lenta mientras se escucha *Jumpin' Jack Flash* de los Rolling Stones y Robert Forster muestra su enamoramiento por Jackie Brown cuando la ve salir de la cárcel y se le viene a la cabeza *Natural High* de Bloodstone.

Otra pata imprescindible para empezar a armar a Tarantino es Sergio Leone. Del italiano QT va a tomar por ejemplo cuestiones puramente icónicas (los duelos entre varias personas apuntándose con pistolas), el gusto por eternizar las escenas (el cine de Leone es un cine de miradas que se sostienen durante muchísimo tiempo, el de Tarantino es uno en el que los

diálogos entre personajes que parecen querer eternizarse en un mismo espacio) y su amor por representar la violencia jugando más con la expectativa de la misma que con el impacto en sí. Para ver con claridad esto último basta ver cómo en *El bueno, el malo y el feo* (uno de los largometrajes preferidos de Tarantino) Leone organiza la escena en la que Lee van Cleef mata a su primera víctima. Allí vemos a Cleef entrar a la casa del hombre que debe asesinar. Antes de hacerlo, lo mira durante varios minutos sin decirle nada y come impunemente de su comida como forma de demostrar el poder del victimario sobre su víctima y después de intercambiar un par de palabras y sobre todo muchas miradas en silencio le da un tiro seco que hace caer rápido el cuerpo del hombre en cuestión. Si uno observa el momento en que Jackson ejecuta a los chicos que habitan el departamento como la escena en la que Hans Landa de *Bastardos sin Gloria* mata a la familia judía al principio del film va a ver que la estructura es similar. En ambos casos el personaje intimidante lo primero que hace es tomar la comida del otro para demostrarle poder. Julius de *Tiempos Violentos* lo hace comiendo la hamburguesa del joven, Landa de *Bastardos sin Gloria* tomando la leche que pertenece al padre de familia. La gran diferencia entre SL y QT es que mientras el primero utiliza miradas el segundo utiliza -muchísimas- palabras. Pero en ambos casos la lógica dramática consiste en alargar todo lo que se pueda la tensión previa a la violencia y después simplemente hacer de la ejecución algo seco y brutal.

Hay otra cosa que relaciona íntimamente a Leone con Tarantino: el gusto por las historias de amor frustradas. Casi todas las películas del italiano son historias de amistades que pudieron haber existido pero que no pudieron ser: Eastwood y Cleef en *Por unos dólares más*; Tuco y Blondie en *El bueno, el malo y feo*; Harmonica y Cheyenne en *Érase una vez en el Oeste* y Noodles y Max en *Érase una vez en América*, pudieron haber sido grandes amigos pero hubo algo que lo impidió. En el caso de Tarantino se da de la misma manera, a veces en términos de amistad (como en el caso de Mr. White y Mr. Orange en *Perros de la Calle* o Kiddo y O-Ren Ishi en *Kill Bill*), pero muchas otras veces en cuestiones de amores heterosexuales: cualquiera podría imaginarse como pareja duradera en otros contextos a Mía Wallace y Vincent Vega; o a Shoshana y el francotirador Fredrik Zoller; o a Jackie Brown y Max Cherry o a Beatrix Kiddo y el propio Bill. Entre todos estos personajes hay cosas en común que les permitirían llevarse muy bien, pero algo, nuevamente, lo impide. En Leone las amistades se frustran porque sus personajes se encuentran en un contexto del

“sálvese quien pueda” en el que el valor del dinero (y de cuidarse de que sea robado) es demasiado importante como para andar teniendo amistades duraderas. En Tarantino en cambio son en general los códigos de conducta los que terminan haciendo que los personajes no puedan estar juntos. Mía y Vincent se dan cuenta de que la condición de empleado del jefe y de mujer del mismo les impide formar pareja; Shoshana y Zoller son, respectivamente, una judía y un soldado alemán en la época nazi; Kiddo y Bill son asesinos por naturaleza que están unidos por un sentimiento de venganza antes que por cualquier amor. Ya en *Perros de la Calle* por ejemplo, Tarantino hablaba de su obsesión por un término japonés llamado: “jingi”. Dicho término se aplica a un tipo de comportamiento que excede cualquier tipo de razonamiento o lógica, una acción que una persona siente que tiene que hacer más allá de perjudicarse a sí mismo. En cierta medida muchas acciones de Tarantino giran alrededor de este precepto del “jingi”. Quizás el ejemplo más importante de esto siga siendo el de la novia Beatrix Kiddo matando al hombre que ama y al padre de su hija ya no por una cuestión de odio sino porque, sencillamente, tiene que hacer lo que tiene que hacer (“an unfinished business” dirá). Uno siente que no hay siquiera una cuestión de honor ahí, no hay un orgullo que restablecer ni una furia que aplacar, sino sencillamente algo que tiene que realizarse.

Puede que en este tipo de personajes una noción muy firme de su misión y su muchas veces innegociable profesionalismo, vengan no solo de las películas orientales de kung-fu y samurais que tanto consumió QT, sino también de quien Tarantino considera su director norteamericano preferido: Howard Hawks. Después de todo a Hawks y a Tarantino los une un mismo gusto por la construcción de personajes con códigos muy firmes. La diferencia principal reside –y esto no es poca cosa- en que mientras en Hawks el profesionalismo es visto de manera generalmente positiva (al menos esto pasa en los westerns, no así siempre en sus comedias románticas) en Tarantino ser profesional en exceso implica muchas veces tomas de posición que terminan perjudicando a sus propios personajes.

De todos modos, quizás lo que más haya tomado Tarantino de HH sea el amor por las mujeres aguerridas y con una personalidad fuerte. Jackie Brown, Beatrix Kiddo, Shoshana Dreyfuss y las mujeres de acción de *Death Proof* parecen ser las herederas directas de la tradición de mujeres hawksianas amantes de la aventura que no pocas veces terminan tomando el control de las cosas en un

contexto lleno de hombres que compiten por ver quién es más viril. También hay mucha influencia de Hawks en el gusto por el overlapping<sup>2</sup>. Después de todo una de las películas preferidas de QT fue siempre *His Girl Friday*. Allí el overlapping en los diálogos entre la pareja protagónica e hiperparlante de Cary Grant y Rosalind Russell le da a sus conversaciones una cualidad musical que parece anticipar las conversaciones de los delincuentes de *Perros de la Calle* o de los grupos de amigas de *Death Proof*<sup>3</sup>.

Hay también una última influencia clave aunque muy discutida en Tarantino: la de Jean-Luc Godard. Del comúnmente venerado cineasta francés QT va a tomar muchas cosas. En primer lugar, los dos van a tener una relación particular con sus actrices, convirtiéndolas no pocas veces en claros objetos de sus deseos (a modo de un Hitchcock, pero de una manera mucho más evidente). Así es como Godard tomaba muchas veces a Anna Karina para vestirla de colegiala en *Una Banda Aparte* o haciendo que “baile” para la cámara en *Una Mujer es una Mujer* y Tarantino utiliza no pocas veces a sus actrices como estereotipos de sus deseos. En segundo lugar, Tarantino toma de Godard el uso de estereotipos autoconscientes que en algún momento comienzan a tener largas conversaciones sobre cosas absolutamente cotidianas. Aquella Patricia y aquel Michel que conformaron alguna vez la pareja de *Sin Aliento* (dos personajes que parecían claramente salidos de otras películas y que de pronto podían encerrarse en un departamento para hablar de literatura, pintura, el dolor y la muerte) fueron los antecesores claros de esas criaturas tarantiananas cuyos comportamientos obedientes a estereotipos muy conscientes de sí mismos (Travolta y sus movimientos al la Elvis, o Winstead vestida de porrista en *A Prueba de Muerte*) se mezclaban con conversaciones sobre hamburguesas, silencios incómodos y novios con hábitos eróticos extraños.

También hay otro elemento clave que une a Tarantino con Godard: la construcción de espacios que transcurren en -por llamarlos de alguna manera-

---

<sup>2</sup> El overlapping es una suerte de técnica de dirección de actores que consiste en hacer que un actor empiece a decir sus líneas una palabra antes de que el otro actor termine de decir su parte. De este modo los diálogos se “chocan” entre sí produciendo a veces una sensación de naturalidad, y otras una suerte de musicalidad en un diálogo que es un continuo devenir de palabras.

<sup>3</sup> De hecho, *His Girl Friday* carece prácticamente de música extradiegética, como si las conversaciones entre los actores ya fuesen una suerte de “banda sonora” en sí misma. Veremos justamente en los siguientes capítulos que una de las características que tiene la utilización de la música en Tarantino es que la misma casi no aparece cuando los personajes hablan.

“tierras culturales”. Películas como *Pierrot, el loco*, *Banda Aparte* o *Sin Aliento*, tanto como *Tiempos Violentos* o *Kill Bill* no transcurren totalmente en ciudades sino en tierras habitadas por estereotipos cinematográficos, o en espacios en los que transcurren gags cómicos o en los que pueden existir momentos musicales. Son lugares en los que sí, puede señalarse una geografía existente, pero en donde sabemos que pasan cosas imposibles. *Sin Aliento* podrá transcurrir en París (de hecho hay un plano de la Torre Eiffel y la cámara muestra calles parisinas) y parte de *Kill Bill* podrá transcurrir en California o en Tokio, pero en realidad esos espacios se filman allí para introducir situaciones y criaturas imposibles, y para que los personajes interactúen en tierras en las que se exhiben citas de cosas que JLG y QT vieron, o leyeron, o escucharon.

Y así como Godard y Tarantino van a juntar geografías reales con irreales, así como van a gustar de aludir a diferentes tipos de películas, historietas, pinturas o temas musicales, también Godard y Tarantino juntan de manera muy consciente diferentes géneros. Entonces podemos encontrar que en *Kill Bill* se pasa de una película de kung-fu a un western, y que la lógica noir de *Pierrot, el Loco* se transforma de pronto en una comedia slapstick. Y todo esto viene unido con un gusto por el cambio estilístico abrupto, por el pasar de largas conversaciones a escenas de acción o crímenes, o de tiempos muertos a un gag repentino.

La diferencia entre Godard y Tarantino se da (y esto es clave) en la brusquedad del pase de un género o de un estilo al otro. Godard es, como dijo alguna vez David Bordwell, un colisionador, o sea alguien que une dos cosas que no tienen nada que ver y las choca de manera brutal y conscientemente forzada. Tarantino en cambio toma diferentes estilos y los armoniza en una narración, trata de encajarlos y ver todo como parte de un mismo relato. Por nombrar un ejemplo sencillo y evidente, tanto *Banda Aparte* como *Tiempos Violentos* incluyen un momento musical, pero mientras en la película de Tarantino ese momento musical (en este caso entre Travolta y Thurmann) se da porque los dos personajes se encuentran en un bar en el que los clientes hacen números musicales, en la película de Godard los tres delincuentes se ponen a bailar en un café sin ningún tipo de lógica. O sea, en Tarantino se busca unificar todo tipo de estilos y géneros; en Godard, en cambio, los estilos y géneros diferentes directamente chocan. Esto es consecuencia de dos personas que trabajan sus películas de manera prácticamente opuesta. Si JLG es un director

que prácticamente no hace guiones e improvisa mucho en el proceso de rodaje y posproducción, Tarantino trabaja antes que nada con un guión sólido y armado incluso desde los juegos de lenguaje. En el cine de Godard uno siente al director dirigiendo a los actores, montando la escena o musicalizándola; hay una idea en JLG de que nosotros percibamos el proceso de rodaje y armado mientras vemos sus films. En Tarantino, en cambio, la idea es que uno sienta un universo cosmogónico, perfectamente armado desde una construcción narrativa. En las películas de Tarantino se siente que QT puede -si quiere- desordenar una película cronológicamente para que un personaje al que matan en un momento de la película aparezca "vivo" minutos después, o crear muchos conflictos en *Death Proof* para después matar a todos sus personajes y crear otros.

De ahí también el gusto de Tarantino por organizar sus film en "bloques" claramente definidos (los capítulos en los que se divide la narración de *Kill Bill* y *Bastardos sin Gloria*, las distintas historias que confluyen en *Tiempos Violentos* y *Perros de la Calle*, la división en dos partes de *Death Proof*) que muestran la presencia de un narrador controlando todo, como un titiritero a sus criaturas<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Cabe decir que no solo hay una desesperación por mezclar todo en Tarantino, sino también una necesidad de narrar todo lo que se pueda el mayor tiempo posible. Respecto de esto último cabe observar que en Tarantino siempre hay por lo menos una historia que deja de contarse, una información que se nos escatima. Hace unos años, de hecho, observaba esto de su cine: "Cuando sus films finalizan el director siempre lo hace dándole a entender al espectador que hubiera deseado que su película fuera más larga, ya sea porque dejó historias sin contar, o porque el último plano no es todo lo largo que el director quisiera que sea. Véase si no: en *Perros de la calle* nunca terminamos de saber qué pasó con Mr. Pink; *Tiempos Violentos* termina con dos personas yéndose de un café, uno de los cuales es un hombre de color que está por iniciar una vida espiritual cuyo destino jamás sabremos; *Jackie Brown* corta en medio de la imagen de su protagonista principal cantando en el auto, a la que el director pareciera querer filmarla por siempre; *Kill Bill* nunca nos explica el destino final de Sofie Fatale y nunca nos explica cuál era la deuda que Hatori Hanzo tiene con Bill ni por qué se pelearon Bill y su hermano (hay que decir, además, que *Kill Bill* debe ser una de las películas con la secuencia de créditos más larga de la historia, capaz de repetir tres veces (¡tres!) el nombre de sus actores de manera diferente, como un intento desesperado de su director de no abandonar nunca la historia); *A prueba de muerte*, por lejos el ejemplo más extremo de todos, termina abruptamente dejando al espectador sin saber, por decir algunas cosas, por qué mataba el protagonista principal, qué historia tenía la primera chica negra con la persona que le mandaba mensajes de texto, qué pasó con la porrista y el dueño del auto; y finalmente *Bastardos sin Gloria* termina también abruptamente en medio de una conversación y sin que sepamos bien qué motivaba a Aldo Raine (¡el protagonista de la película!) a actuar como actuaba y por qué tenía esa cicatriz gigantesca en el cuello."

Estas diferencias entre un tipo de cine cosmogónico ajustado al guión y un tipo de cine más ligado a la improvisación también tiene que ver con las formas antitéticas con las que Godard y Tarantino perciben el cine. En ambos directores su cinefilia rabiosa es clave para entender sus películas, pero para Godard el cine es un conjunto de estructuras que deben romperse. Su cine es eminentemente rupturista, creador permanentemente de otras formas de montaje, de musicalización y de dirección de actores. Quebrar reglas estéticas y plantear nuevos horizontes para la narración o para el cine experimental fue siempre la búsqueda de Godard. Por eso, como dijo alguna vez el mencionado Adrian Martin en su excelente libro *¿Qué es el cine moderno?*, este realizador francés es el más moderno de los directores modernos, alguien que busca justamente tomar las formas clásicas para romperlas. Después de todo, un gesto de modernidad es, en el fondo -y nuevamente tomando una idea de Martin-, un gesto de libertad, una acción de soltarse ciertas cadenas de representación para mostrar que no se necesitan determinados cánones estéticos para narrar, o que ni siquiera se necesita narrar para hacer una película. Justamente en JLG siempre se percibe este gusto por quebrar reglas, por romper cosas, y por eso es lógico que el cine de este realizador no busque casi nunca la armonía sino el permanentemente choque de estilos. En Godard, los films pueden empezar siendo una cosa y de pronto son otras.

Tarantino, en cambio, trabaja sobre películas frankensteinianas que tratan de mostrar que puede mezclarse (homenajearse y reciclarse) a Leone con Fulci, a Hitchcock con Suzuki y a Fukasaku con Hawks. En medio de eso podemos ver alusiones al escritor Melville con algún videojuego, *El Avispón Verde* mezclado con homenajes a Peckinpah, Corbucci y John Ford en medio de bandas de sonido que mezclan a Morricone con Herrman, rock de los '70, Johnny Cash, rockabilly y rancheras mexicanas. Enfrentarse al cine de Tarantino es apreciar una suerte de Aleph cultural en el que tratan de convivir todas las formas, todos los géneros juntos, la así llamada "alta cultura" con la así llamada "baja cultura", los modernos y los clásicos, las grandes producciones con el cine clase B. Que cada escena de Tarantino parezca conscientemente una escena de alguna otra película (o libro, o historieta, o programa de televisión), su extremadamente democrática concepción del arte, habla a las claras de un director al que bien se le podría endilgar el calificativo de posmoderno.

Y es raro utilizar esa terminología en QT porque muchas veces la palabra “posmoderno” es utilizada de manera peyorativa (en algunos casos, sin saber bien de qué se trata). Sin embargo, como bien dice Linda Hutcheon en su *Theory of Adaptation*, ser artísticamente posmoderno no es otra cosa que sentir que ya todo fue creado y que lo único que queda es mezclar diferentes estilos. Explica Hutcheon que en realidad el posmodernismo no hace otra cosa que admitir aquello que el arte ha hecho durante siglos. Después de todo, muchas grandes obras artísticas no son otra cosa que readaptaciones de obras hechas anteriormente y no hay pocos teóricos e historiadores del arte que sostienen que en verdad la historia del arte es una historia de reescrituras, de estilos y temáticas que vuelven una y otra vez ajustándose a una sensibilidad contemporánea (y si no comparen *Romeo y Julieta* de Shakespeare con la fábula griega de Príamo y Tisbe, o el mito de Orfeo con el *Vértigo* de Hitchcock).

Teniendo en cuenta esto, un realizador posmoderno no es otro que un artista que cree firmemente que ya no puede crearse nada nuevo; que todo plano, toda trama, todo uso del color, todo plano secuencia ya ha sido previamente filmado por otro y que un artista no crea sino a partir de la sumatoria de sus influencias. De ahí que, nuevamente, objetarle a Tarantino que nunca haya inventado nada es un absurdo, justamente porque la base estética misma de Tarantino está en creer que ya todo está inventado y que lo único que puede hacerse hoy es reescribir historias ya contadas. Acumular lugares comunes para construir algo nuevo a partir de la multiplicación de clichés en *Tiempos Violentos*; reescribir las películas blaxploitation en base al cuerpo cansado de sus actores en *Jackie Brown*; revivir las películas “de venganza” pero dándoles un tono de tragedia épica con claras influencias de las historias griegas antiguas (y de paso mezclar todo eso con historieta, televisión y cuanto estilo le parezca a uno) en *Kill Bill*; reproducir los estereotipos nazis anteriormente hechos pero sabiendo jugar con el conocimiento histórico del espectador; volver a poner a John Travolta bailando y a Lawrence Tirney haciendo de duro sabiendo que ellos ya hicieron eso mil veces y ver qué pasa si se los relee encajándolos en otros contextos (también ya existentes, también ya reproducidos). Tanto gusto por reproducir clichés, tanta colección de citas a películas, tanto plano citado de tanta película o serie de televisión han hecho que no pocas veces se dijera que el cine de Tarantino es –en el peor de los sentidos– fetichista, que su afán no es otro que concebir el cine como un conjunto de imágenes vacías y simplemente llamativas que le recuerdan a QT alguna película que amó o que le llamó la atención, pero

que no participan para él como otra cosa que como un estímulo visual y sonoro. Este fetichismo es, en alguna medida, cierto, pero será mejor que se discuta (y se defienda como un pensamiento más profundo de lo que se cree) en el capítulo de este libro dedicado a Grindhouse. En todo caso, lo que deseo tanto ahora como en lo que viene de aquí en más, es poner seriamente en duda que este afán por coleccionar imágenes, este amor enfermizo por tratar de meter todas las citas en una película, por recrear estereotipos ya probados y reflexionar sobre el cliché conviertan a Tarantino en un director superficial, o siquiera en un director frío al que sus personajes le parecen meros robots autoconscientes, seres que se limitan a reproducir un cliché y parecer cool. Esto es lo que muchos imitadores de Tarantino como Guy Ritchie o Paul McGuigan no entendieron: no basta simplemente con citar y con que los personajes hablen mucho, no basta con los estereotipos autoconscientes o la música pop y el humor negro. El gran truco de Tarantino es que él mismo siente un gran cariño y respeto por sus criaturas que excede todo cliché o toda autoconciencia de reciclaje. Y esto es justamente otra de las cosas que diferencia fuertemente a Godard de Tarantino: el realizador francés trabaja muchas veces sobre estereotipos autoconscientes y esta autoconciencia suele estar por sobre cualquier otra cosa. Cuando vemos a Belmondo en *Sin Aliento* nunca dejamos de ver a un modelo de personaje de policial negro, a un actor interpretando a alguien. En Tarantino podemos encontrar no pocas veces la autoconciencia de una interpretación actoral (podemos ver, por ejemplo, a Uma Thurmann en *Kill Bill* haciendo el mismo gesto que Mia Wallace, o a Jackson en *Tiempos Violentos* diciéndole a Travolta que deben “entrar en personaje”) pero esta misma se muestra al pasar y de manera lateral. Siempre prevalece una criatura con sentimientos personales, con contradicciones internas y no pocas veces un director que muestra por estos seres un enorme respeto y un gusto exquisito por exhibir determinados detalles de sus comportamientos que los hacen particularmente apasionantes y no pocas veces queribles.

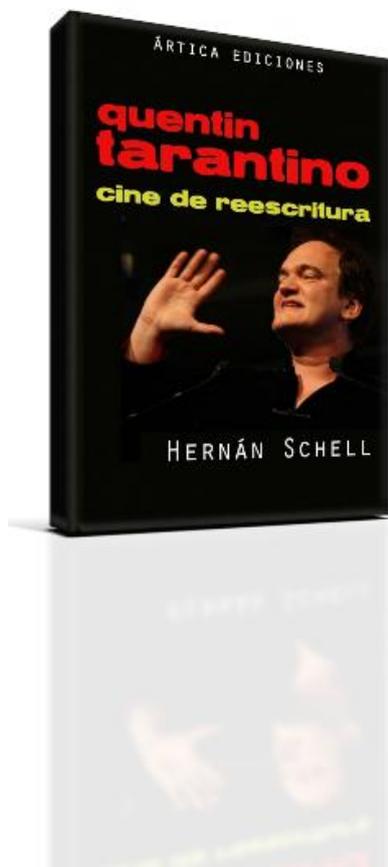
Quizás por esto algunos de los momentos más sublimes del cine de Tarantino no estén en las escenas espectaculares, sino en esos instantes en los que los estereotipos parecen de pronto tener un comportamiento que los hace especialmente vulnerables e interesantes, seres mucho menos obvios y transparentes de lo que parecen a simple vista. El humo del cigarrillo que Thurmann exhala con fuerza denotando así el nerviosismo que siente (y que intenta disimular a toda costa) ante Travolta en *Tiempos Violentos*; el gesto de

honor de Willis en esta misma película, poniendo su sable abajo, dispuesto a que Marsellus Wallace (armado con una escopeta) se salde la deuda; o la espada que aún conserva Budd (Michael Madsen) de *Kill Bill* y que habla a las claras de que nunca olvidó del todo ni a su pasado ni a su hermano. De todos estos instantes quizás el más sentido sea aquel en el que Jackie Brown y Max Cherry se despiden mutuamente. Allí Tarantino contrasta fuertemente la vestimenta y la presencia cinematográfica de una y de otro. Mientras Brown viste de manera elegante, Cherry tiene una remera común y sus pantalones grises por arriba de la cintura. La diferencia de fisonomía entre ambos, sus formas de moverse, también nos muestra que son de naturalezas completamente opuestas y que mientras una está hecha para viajar eternamente y tener un carácter avasallador, el otro es un sedentario con una gestualidad parca y de vida tranquila. Que uno pueda estar enamorado de la otra (por lo menos sabemos que Cherry lo está de Brown, que Brown esté enamorada de Cherry es algo que nunca va a adivinarse del todo) no quita que los dos sepan que tienen que alejarse porque lo exigen sus formas de vida. Lo único que pueden hacer es besarse y que cada cual vaya por su lado. Así es como Brown se acerca a Cherry y la cámara hace un plano muy cercano de sus dos perfiles besándose y se exagera el sonido de los labios tocándose por primera y última vez. De pronto suena el teléfono de la oficina de Max y mientras éste atiende Jackie se va lentamente de la oficina. En ese momento Tarantino hace un primer plano del rostro de Cherry mirando alejarse a la mujer que ama. Max lanza una sola mirada hacia ella mientras sube al auto. En cualquier otro personaje esta mirada no parecería un gesto muy apasionado, pero en la caracterización extremadamente sobria de Robert Forster, este último gesto parece concentrar todo el amor del mundo. Finalmente lo vemos a Cherry cortar el teléfono e ir hacia el fondo de la oficina. Mientras vemos su espalda, Tarantino deja la imagen fuera de foco, como una forma de respetar el dolor de este personaje que acaba de ver cómo la mujer que ama se fue. Después de eso, vemos el rostro de Jackie Brown manejando en su auto, en una expresión que no sabemos si es de tristeza, de confusión, o de qué exactamente. Comprobamos entonces que Cherry podrá expresar poco pero es transparente en sus sentimientos y que Brown vive expresando toda clase de sentimientos (de ira, de indignación, de triunfo) pero lo que termina sintiendo realmente es un misterio.

El caso es que ambos personajes podrán interpretar cosas que ya vimos hacer a esos actores antes. Después de todo Pam Grier no hace otra cosa que la misma

heroína triunfante de las películas de blaxploitation (solo que sin kung-fu y más bien aplicando el ingenio para terminar ganando siempre) y Forster no es otro que el mismo personaje sobrio y perspicaz de otras épocas. Pero aquí Tarantino se encarga de darles detalles diferentes, de agregarles y cambiarles cosas, y también de apelar a la emoción y mostrar que él, como director, siente por ellos un cariño genuino. Así es como muchas veces los personajes de QT parecen interpretar al menos dos personajes al mismo tiempo: los pretéritos y los que son en esa película. Travolta bailando en *Tiempos Violentos* es el Travolta que bailó en *Fiebre de Sábado por la Noche* pero también es el empleado que está flirteando con la mujer de su jefe mafioso; Aldo Raine es un estereotipo americano bruto mil veces usado, pero también un psicópata que en esa película deja marcadas con sangre esvásticas en la frente de los nazis; Beatrix Kiddo de *Kill Bill* es un estereotipo de muchas películas de kung-fu pero también es la mujer que terminará enredada trágicamente en su propia misión de venganza y el personaje que Tarantino tratará de filmar todo el tiempo que pueda como si fuese absolutamente único. Porque después de todo, QT toma lo que ve, lo que escucha, lo que lee y se lo apropia sin importarle si fue o no originalmente suyo, toma criaturas, canciones, resoluciones visuales y las encaja en películas llenas de amores frustrados; crea conversaciones que de pronto se asemejan demasiado a la realidad, dichas por gente que pareciera salir de una pantalla de cine o de una historieta. Y mientras esto pasa vemos mujeres aguerridas condenadas a sufrir sus propios códigos de honor, nos encontramos con estereotipos que creíamos fáciles de reconocer pero que de pronto pueden volverse desconcertantes en su insospechada fragilidad y contradicciones, asistimos a historias que se terminan y otras que no lo hacen, y sobre todo nos llega una sensación de que el arte en general y el cine en particular es una serie de discursos imposibles donde caben todas las formas y estilos, y de que en el cine de Tarantino no sólo conviven todos sino que pueden resurgir y lucir perfectamente nuevas pese a haber sido utilizadas ya antes muchas veces. Ahí es cuando se vislumbra una cualidad de eternidad en el arte, una característica misteriosa que hace que sus formas no se agoten nunca siempre y cuando haya artistas capaces de reescribirlas con habilidad y una pasión genuina.

## ¿Te gustó el primer capítulo? ¡No te pierdas el libro completo!



Próximamente estará disponible la versión digital completa para descargar en:

[www.aprenderavercine.com](http://www.aprenderavercine.com)

[Dejanos tu e-mail](#), te avisaremos cuando esté listo el libro completo para descargar o para adquirirlo en papel.