



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN



UNA MIRADA A LA OBRA DE QUÉNTIN TARANTINO
A TRAVÉS DE LAS PELÍCULAS
RESERVOIR DOGS Y PULP FICTION

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACIÓN COLECTIVA

P R E S E N T A :
ALEIDA MARTÍNEZ GARCÍA

ASESOR DE TESIS.: TARSICIO GUSTAVO CHÁRRAGA PINEDA

SANTA CRUZ ACATLÁN, EDO. DE MÉXICO. MAYO 2005



m. 344003



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.

DEDICATORIAS

A mis padres Jaime y Mayola

Por los sacrificios, desvelos y cuidados para darme una carrera;
por sus valores y enseñanzas que me han hecho una persona de bien.
A ustedes les regalo este trabajo realizado con mucho entusiasmo y cariño;
sin su apoyo y consejos no sería la persona que ahora soy.
Agradezco todo el amor que me han dado, mil gracias papás, los quiero.

A mi hermano Omegar

Gracias por ser mi amigo y cómplice,
por estar a mi lado en todo momento;
sin tu ayuda mucho de lo que he logrado
no sería posible.
Te quiero mi niño

A mi tía Leo

Por ser parte importante de mi vida;
por compartir las penas y alegrías;
por todo el amor y apoyo incondicional
que siempre me has brindado.
Gracias

A la familia García Rosales

Por el cariño y apoyo que he recibido,
gracias por dejarme entrar a su familia.
Los quiero mucho

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: Eleda Martínez García
FECHA: 11 mayo - 05
FIRMA: [Firma]

A mis amigos

La lista es interminable y como no quiero omitir a ninguno,
doy gracias a los amigos de antes, a los nuevos y a los que siguen a mi lado
por regalarme lo más bonito que se puede dar en la vida:
su amistad y cariño.

Agradezco de manera especial a los que me acompañaron
y apoyaron en la realización de este trabajo.

A mi luna

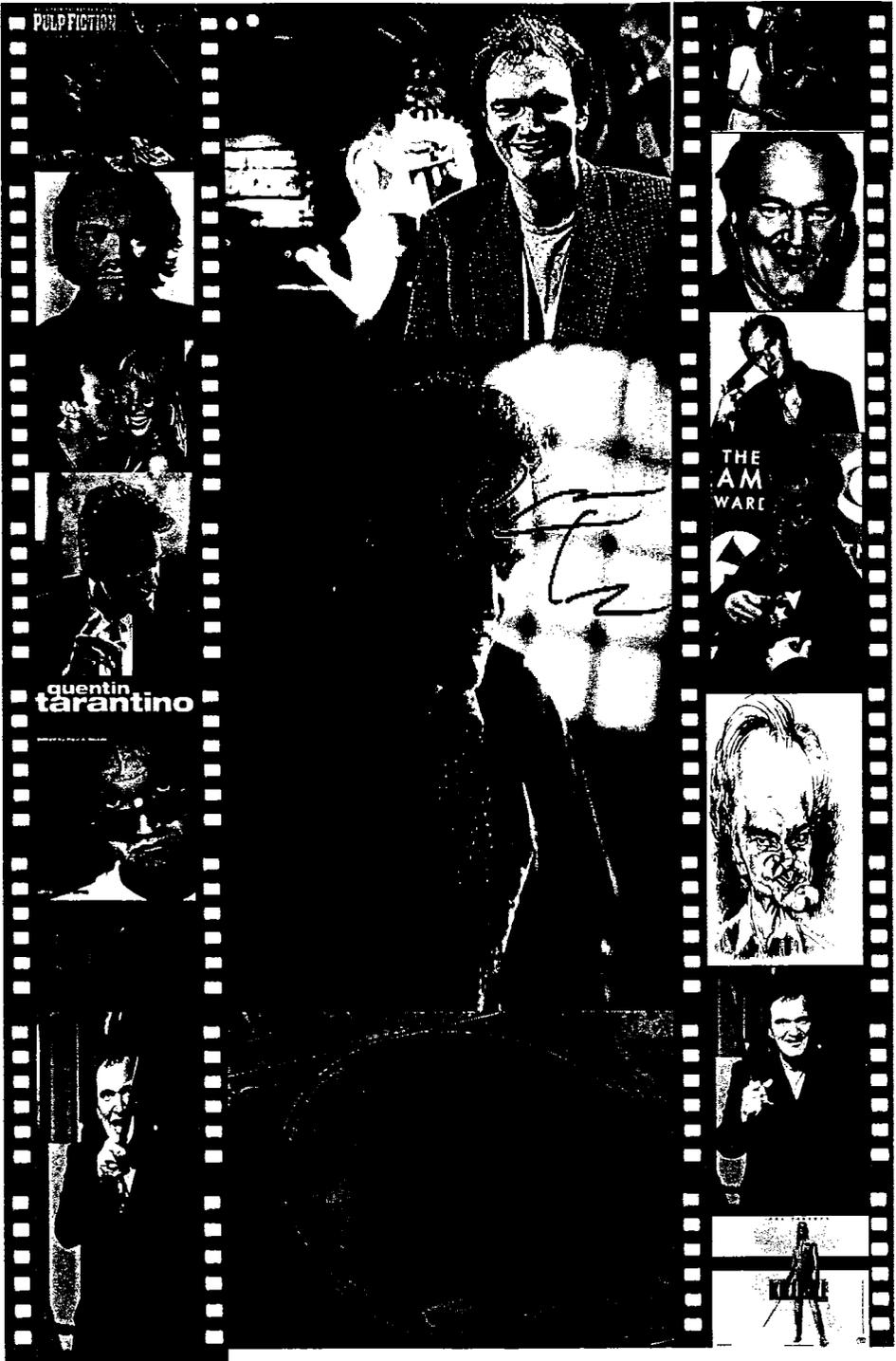
Por regalarme su brillo, a través del cual descubrí el amor;
por velar aún mis sueños y ofrecerme largas horas de felicidad.
Gracias por eclipsar mi existencia.

Gracias a todos por formar parte de mi mundo, no tengo palabras para
hablarle a Dios y manifestarle la inmensa alegría que me da tenerlos a mi lado.
Los quiero mucho y están dentro de mi pequeño corazón.

CONTENIDO

Introducción	pag.	7
Cap. I Una mirada al estructuralismo		13
1.1 <i>Pensamiento estructuralista</i>		13
1.2 <i>El lenguaje cinematográfico</i>		22
1.3 <i>En busca del método</i>		31
Cap. II Un recorrido hacia el séptimo arte		36
2.1 <i>La doble significación</i>		36
2.2 <i>Cine Negro, género o movimiento</i>		39
2.3 <i>Quentin Tarantino, Vanguardista y clásico</i>		50
Cap. III Reservoir Dogs a través de la semiótica		65
<i>Ficha técnica</i>		66
<i>Reservoir Dogs y los súper sonidos de los setenta</i>		68
<i>Esquema secuencial de Reservoir Dogs</i>		71
<i>Reservoir Dogs y el análisis del relato</i>		72
3.1 <i>La narrativa gremsciana reflejada en Reservoir Dogs</i>		116
3.2 <i>El lenguaje cinematográfico de Reservoir Dogs</i>		120
Cap. IV Pulp Fiction en la visión estructuralista		124
<i>Ficha técnica</i>		125
<i>Pulp Fiction y lo kitsch de los años 50</i>		127

<i>Esquema Secuencial en Pulp Fiction</i>	130
<i>Pulp Fiction en el relato</i>	131
<i>4.1 La narrativa gremsiana reflejada en Pulp Fiction</i>	186
<i>4.2 El lenguaje cinematográfico de Pulp Fiction</i>	192
Cap. V El mundo tarantinesco a través de la semiótica	195
Conclusiones	220
Bibliografía	226



PULP FICTION



quentin tarantino



THE AM WARC

INTRODUCCIÓN

“Lo que caracteriza a las sociedades llamadas "avanzadas", es que hoy esas sociedades consumen imágenes y ya no creencias; son, por lo tanto, más liberales, menos fanáticas, pero también más falsas(...) Debo elegir entre sumarme al espectáculo del código civilizado de las ilusiones perfectas, o afrontar el despertar de la intratable realidad”.
ROLAND BARTHES.

“Invención sin porvenir”, así pensaba Lumière de la aparición del cinematógrafo. Paulatinamente, esta novedad técnica dejó de ser una atracción de feria y primero con Griffith, después Eissenstein y tantos más, le dieron su propia visión y estilo, al grado de convertirla en un arte dotado de un lenguaje cinematográfico.

Arte o industria para algunos, el cine fue uno de los mayores inventos del hombre del siglo xx. Actualmente, es un espectáculo que continua fascinando a miles de personas en todo el mundo, crea sueños e ilusiones, algunas veces muestra la realidad pero sobre todo divierte, formando una cultura específicamente cinematográfica.

Dentro de esta cultura, han aparecido personajes cuyo trabajo los convierte en ídolos de todos los tiempos: Howard Hawks, Jean Luc-Godard, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Woody Allen y tantos más que han plasmado su estilo de hacer cine; entre estos creadores del celuloide, apareció de la nada *Quentin Tarantino*.

La única referencia que existe de Quentin, es su afición por el séptimo arte y el haber trabajado en un video club; sin embargo, su opera prima *Reservoir Dogs* seguida de *Pulp Fiction*, lo llevaron de inmediato a la fama e hicieron que su

nombre sonara no sólo en Estados Unidos sino en el resto de América, Europa y Japón.

Objeto de críticas y reconocimientos, sus relatos fílmicos se caracterizan por una mezcla de violencia excesiva y humor negro que dan lugar a un peculiar estilo y visión.

¿Cuál es ese estilo y visión? “Una mirada a la obra de Quentin Tarantino a través de las películas *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*” tiene como finalidad determinar el estilo narrativo y cinematográfico que emplea en sus historias; para ello, se utilizarán los fundamentos teóricos del estructuralismo a través del análisis del relato, algunos conceptos de Greimas y otros elementos del lenguaje cinematográfico.

Quentin Tarantino ha escrito guiones (*True Romance*, *Natural Born Killers*), ha producido películas (*From Dusk Till Dawn 3*, *Killing Zoe*, *Past Midnight*) y también ha actuado en otras (*Johny Destiny*, *From Dusk Till Dawn*); pero donde manifiesta totalmente sus gustos e influencias cinematográficas, musicales y literarias es en las historias que escribe y dirige él mismo como *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Kill Bill vol. 1* y *vol. 2*.

Por este motivo, se toman como punto de análisis y referencia las dos primeras películas, desde el insólito debut de *Reservoir Dogs* seguido del impacto de *Pulp Fiction*, el trabajo de Tarantino ha repercutido fuertemente en el mundo del celuloide y rebasado a sus seguidores de muchos países; al grado de convertirlo en un ícono de la cultura pop de los noventa.

A más de una década de sus estrenos, ambas películas continúan provocando polémica y sorprendiendo a quienes las miran por primera vez. En su momento no faltaron las críticas negativas tachándolas de hiperviolentas o las actitudes de disgusto: El director de cine de terror, Wes Craven se salió de la sala al

momento del corte de oreja en *Reservoir Dogs*; Stuart Gordon otro director de cine de terror, estuvo agachado durante la proyección de esta misma película con la cabeza entre las manos.

Pero hubo también críticas positivas como las encontradas en el *catálogo del Festival de Cinema Fantástico de Sitges de 1992* y en la revista *En Qué y dónde*; en las que se elogia la capacidad de *Tarantino* para construir imágenes violentas, curdas, reales y viscerales en un original discurso.

Si bien *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* son altamente violentas, no hay que olvidar la estructura narrativa en espiral y circular poco usual en aquella época, acompañada de una singular y rica música. Quentin Tarantino, logró una mezcla audiovisual y musical que permitió al espectador pasar del shock a la comprensión y apreciación de la película.

Para descubrir lo espectacular de la obra de Tarantino, este análisis se compone de cinco capítulos:

I. *Una mirada al estructuralismo*. A menudo se dice que estamos inmersos en un mundo de significaciones, las cuales manifestamos por medio de la comunicación pues es en este acto, donde el significado encuentra el significante y posteriormente el sentido de lo que expresamos; por ello, se retoman algunos elementos teóricos que ofrece el estructuralismo, enfocado al análisis del relato, cuyas herramientas son útiles para entender el sentido que cobra la interacción de los individuos dentro de estos filmes; así como lugares y objetos que son claves para comprender el nuevo estilo cinematográfico de este director.

II. *Un recorrido hacia el séptimo arte*. Se refiere al cine en su doble significación como arte o medio de comunicación, se hace una reseña de lo que fue el cine negro y de su renovado interés en realizadores como Quentin Tarantino; y

finaliza este capítulo con una breve semblanza y trayectoria de su trabajo como director.

III. *Reservoir Dogs a través de la semiótica.* Corresponde a la aplicación de las herramientas que ofrece el análisis del relato, para ello, se descompone la película en secuencias las que se analizarán en dos niveles: la denotación (lo que se ve en pantalla) y la connotación (el significado de lo que se ve en pantalla). También se encuentran datos como la ficha técnica, la sinopsis y un esquema secuencial que apoyan al entendimiento de la misma.

IV. *Pulp Fiction en la visión estructuralista.* De la misma manera que en el capítulo anterior, se realizará el análisis de esta película y están presentes los mismos datos que identifican la película.

V. *El mundo tarantinesco a través de la película.* Muestra los elementos que se encuentran en las historias de Quentin y su significado e importancia dentro de éstas, que al unirse permiten una lectura en diferentes puntos: ético, estético, sociológico, psicológico y religioso.

Este análisis estructural finaliza con una recopilación de los resultados obtenidos, con la bibliografía, hemerografía y filmografía consultada como material de apoyo para la realización de esta investigación.

De esta manera es como se desarrollará *Una mirada a la obra de Quentin Tarantino a través de las películas Reservoir Dogs y Pulp Fiction*, que en el campo de la comunicación puede utilizarse como guía para analizar otras películas o cualquier forma narrativa como la televisión, la radio, las historietas, etc; pues no debe olvidarse que, el estructuralismo se centra en el estudio del mensaje y la manera como se produce.

En esta investigación, también se ven aplicados los conceptos básicos desarrollados por Greimas para el proceso de significación; así como otros

propuestos por Barthes y recopilados por Helena Beristain en su método para analizar relatos y en el que se sustenta este trabajo.

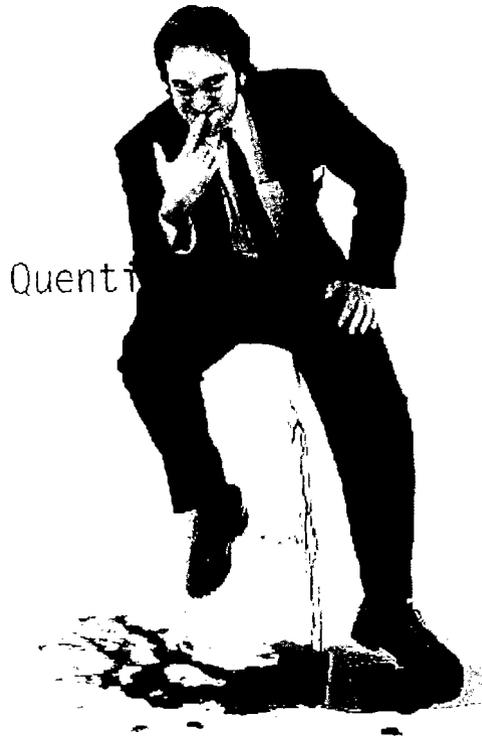
Con la aplicación de la teoría estructuralista se pretende rebasar lo visto dentro de las aulas y dar validez a este corpus metodológico que permite a los aficionados del séptimo arte o de este realizador, ver más allá de lo proyectado en la pantalla, y encontrarle otro sentido a su obra; para lo cual se ofrecen referencias biográficas y filmográficas que complementan la lectura.

Esta mirada, es sobre todo, una invitación a conocer los secretos de guión y producción que emplea Tarantino en sus películas que resultan llenas de sorpresa, tensión y adrenalina.

Ahora sí...

¡Cámara, acción!





*“Aquella teoría que no encuentre aplicación
práctica en la vida, es una acrobacia del
pensamiento”.*

Swami Vivekananda

CAPÍTULO I

UNA MIRADA AL ESTRUCTURALISMO

1.1 PENSAMIENTO ESTRUCTURALISTA

El *estructuralismo* es una corriente de la investigación basada en descubrir las relaciones ocultas que establecen la organización de los elementos, los cuales determinan la estructura de cualquier fenómeno histórico, biológico o cultural.

Dicha actividad, es una toma de conciencia bajo ciertos principios metodológicos, para Roland Barthes, el objetivo de cualquier actividad estructuralista, sea de carácter reflexivo o poético, consiste en: “... *reconstruir un objeto, de tal modo que en su reconstrucción aparezcan las reglas de su funcionamiento (...) El hombre estructural toma en sus manos la realidad dada, la descompone y la vuelve a recomponer*”.¹

En sus inicios el análisis estructural de los relatos fue elaborado a partir de textos literarios, con estudios de Propp, Jakobson, Barthes, Greimas y otros; más tarde, estas propuestas fueron retomadas para el estudio de textos comunicativos como los discursos de prensa, los mensajes y argumentos publicitarios, ahora su campo se ha extendido hasta el ámbito cinematográfico con la semiótica.

La semiótica se ha encargado de crear estrategias que permitan analizar una película, y a través del análisis del relato, para el plano de la historia; y apoyado

¹ Broekman, Jan M. Estructuralismo. Ed. Herder, Barcelona, 1978, 278 pp.

en el lenguaje cinematográfico para el plano del discurso; es posible hacer un estudio estructuralista de este campo.

Dado que la finalidad del análisis del relato es desentrañar las relaciones aparentemente motivadas y naturales entre el significante y el mundo de la historia, en *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*, se aplicarán algunos conceptos de Barthes y Greimas en esta investigación semiótica, bajo la metodología propuesta por Helena Beristain, para revelar el sistema más profundo de asociaciones culturales y de relaciones que se expresan en ambas formas narrativas.

Este análisis, se centrará en la interacción de los diversos segmentos del trabajo narrativo, distinguiendo elementos como:

- a) El esquema de la historia.
- b) La estructura de la trama.
- c) Las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes.
- d) El modo en el que la información narrativa es controlada y canalizada mediante el punto de vista.
- e) La relación del narrador con los habitantes y los hechos del mundo de la historia.

Para ello, es necesario segmentar el relato en dos niveles:

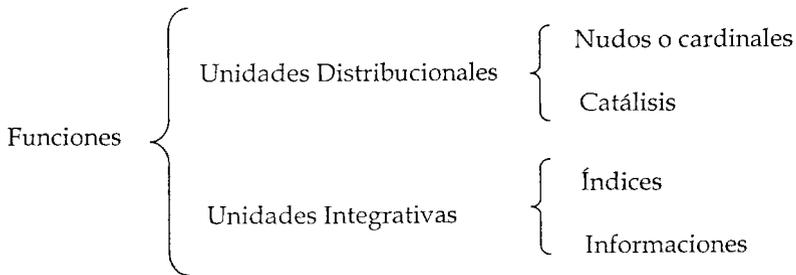
- 1) Plano de la historia: Funciones y acciones.
- 2) Plano del discurso: Espacialidad, temporalidad, perspectiva del relato, presentación del discurso, figuras retóricas, juego de analogías y contrastes.

1) *Plano de la historia.*

La *diégesis* evoca una cierta realidad donde participan personajes sumergidos en acciones en las que mantienen relaciones con otros personajes, cuyo sentido

no es la verdad sino, como dijera Greimas, es un “hacer parecer verdadero” o lo que es lo mismo, representar con verosimilitud.

En el relato, la acción de los personajes es primordial y bajo la óptica estructuralista, cumple una función. Las funciones, nombradas así por Barthes, son las unidades sintácticas más pequeñas del relato y se clasifican de la siguiente manera:



Las *unidades distribucionales* implican el nivel del relato metonímico (el hacer), constituyen el hilo narrativo, remiten a un acto complementario y consecuente.

A su vez, se dividen en:

- ❖ Nudo o Cardinales: Son los momentos de riesgo en el relato, inaugura o concluye una incertidumbre.
- ❖ Catálisis: Separa dos momentos de la historia por lo que es lógica y cronológica, su carácter es complementario.

Las *unidades integrativas* conciernen al nivel del relato metafórico (el ser), su sentido se capta en el discurso.

Están divididos en:

- ❖ Índices: Remiten al carácter, a un sentimiento, a la atmósfera o a una filosofía.
- ❖ Informativa: Identifican y sitúan el tiempo y el espacio. Conciernen a los

personajes, es continua y se extiende a un episodio, personaje u obra.

Tanto en la mirada estructuralista como en la cinematográfica *secuencia* es:

*“Un microrelato formado por la inauguración, la realización y la clausura; además de identificar dos atributos de un agente y un proceso de transformación o mediación que permite el paso de uno a otro: la posibilidad de que se realice un proceso (virtualidad), la realización de esa posibilidad (acto) y el cierre del proceso donde se ve el resultado”.*²

Acciones: En este nivel las acciones están vistas desde la perspectiva de los actores y los actantes, aparecen los personajes definidos por el conjunto de los atributos predicados del sujeto en el transcurso del relato que son: deseo, comunicación y participación.

En su obra *“Semántica Estructural”*, Greimas define las funciones, de acuerdo a la sintaxis tradicional, como papeles representados por las palabras, el sujeto “quien hace la acción”, el objeto “quien sufre la acción”.

Los *actantes* se definen en el relato a partir de su intervención, por lo que realizan dentro de una determinada esfera de acción y por el papel que representan. Un mismo personaje puede desempeñar más de un actante y un mismo actante puede ser desempeñado por varios personajes diferentes.

Razón por la que elabora una matriz actancial, sistema que consta de seis actantes o clases de actores que se agrupan en parejas por oposiciones y conforme a los tres ejes semánticos arriba mencionados.

Actantes primarios:

- ❖ Sujeto - Objeto. En estos actantes se establece una relación de deseo; el sujeto *desea* o necesita obtener el objeto. Cuando está en contacto con el

² Beristain, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. Limusa Noriega Editores. México, 1999, 201pp.

objeto hay un estado de conjunción y cuando se ve separado de éste se produce un estado de disyunción.

El relato girará alrededor de los esfuerzos del sujeto por obtener el objeto y pasar así de una situación disyuntiva a otra conjuntiva.

- ❖ Destinator - Destinatario. El destinator tiene la misión de hacer llegar algo al destinatario, puede tratarse de un objeto material o de algo abstracto, un premio o un castigo.

Actantes secundarios:

- ❖ Adyuvante - Oponente. Estos actantes sólo pueden existir en relación con los primarios. El primero, desempeña la función de auxiliar y apoyar al sujeto o al destinator a cumplir sus objetivos; el segundo, se encarga de obstaculizar los esfuerzos de los actantes principales.

Greimas agrega a los actantes algunas operaciones lógicas y de verbos modales o descriptivos como poder, querer, saber, deber, hacer, ser, parecer, tener.

Debido a que el cine se ha convertido en algo naturalmente narrativo, la categoría actancial que presenta Greimas, permite hacer un análisis de los personajes de las películas *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* como actantes con la finalidad de conocer la entidad de su actuación; porque muestra los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades; así el personaje se considerará como un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance.

Las funciones se combinan entre ellas dentro de las secuencias constituyendo mini-programas, por lo que toda historia puede ser analizada en términos de disyunción y conjunción, de separación y unión, de mejoramiento o degradación; como se verá más adelante con los programas de Greimas.

El filme de ficción se parece a un ritual porque debe conducir al espectador al esclarecimiento de una verdad o de una solución, a través de la intriga de predestinación que da en los primeros minutos del filme lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos la resolución esperada; y la frase hermenéutica que son las falsas, trampas, suspenses, revelaciones y omisiones.

Ante estos frenos al avance de la historia, Greimas presenta otra categoría para el análisis narrativo, se trata del programa narrativo, que es el esquema básico de un relato determinado, o de una parte de dicho relato, alrededor del cual gira la acción.

El *programa narrativo* depende de las relaciones establecidas entre los actantes y puede expresarse en forma similar a las fórmulas algebraicas.

Una situación conjuntiva se expresa mediante el símbolo de una u invertida (\cap), mientras que una situación disyuntiva se manifiesta con la inversión del mismo símbolo (\cup) el sujeto se expresa por medio de una **S** mayúscula.

El programa narrativo se escribe con una **F** mayúscula y la situación se delimitará con dos corchetes [].

La última categoría de este análisis es la categoría sémica, que da el valor presente en el contenido de la obra.

Cabe añadir que dentro de los programas es válido encontrar un *anti-programa*, cuya función es frenar el avance hacia la solución fijada por la intriga de predestinación.

A través de este tipo de análisis, se comprende todo el peso ideológico que expone esta clase de ficción, se trata de representar como normal un orden social dado, que debe mantenerse como está.

En el cine, la impresión de surgimiento y fragilidad de los programas, está

acentuada por el propio significante cinematográfico, puesto que un plano expulsa a otro, como una imagen echa a la otra, sin que la siguiente se conozca de antemano.

2) Plano del discurso.

Es el proceso de la enunciación donde las funciones y las acciones se integran y adquieren su sentido. Es un universo extralingüístico integrado por otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos).

El discurso impone su propio orden, su lógica y su sintaxis. Sin embargo, los elementos que corresponden a ambos planos son:

Espacialidad: El espacio de la historia no se ve en la narración, sólo en el discurso al evocar las escenas de los acontecimientos.

Temporalidad. En los relatos que son narraciones (cuento, novela, epopeya), hay una doble temporalidad, ya que el narrador es un intermediario entre la historia y el lector. Su orden también se duplica, en la historia se distribuyen sucesivamente las acciones narradas en el orden canónico de la fábula, pero se afronta con el orden del discurso.

En la novela, con frecuencia se da cuenta de más de una historia, entonces el discurso busca la estrategia para encadenar estas temporalidades y lo hace de tres maneras:

- ❖ Coordinación o encadenamiento (en cualquier nivel del historia). Seuxtaponen diferentes historias en cierto modo independientes para que al terminar una comience otra.
- ❖ Subordinación o intercalación (nivel diegético y metadiegético). Incluir una historia dentro de otra.
- ❖ Alternancia o contra punto (en cualquier nivel del historia). Desarrollo

simultáneo de dos historias de cualquier nivel, por lo que el discurso se interrumpe y retoma sucesivamente.

Dado que el discurso es unidimensional, se vale de relaciones temporales que le permiten manejar todos los tiempos de la historia, por ello la validez de las *anisocronías* o desfases temporales y de las relaciones que establecen ambos niveles:

- ❖ Igualdad. Priva en la escena.
- ❖ Compresión del tiempo de la historia dentro del tiempo del discurso en el resumen.
- ❖ Extensión del tiempo del discurso en la pausa.
- ❖ Supresión o elipsis del tiempo de la historia. Es inferible y queda implícito.

Perspectiva del relato. Se basa en una selección de la información narrativa y se organiza bajo cuatro puntos de vista:

- ❖ Perspectiva del narrador. Describe los lugares, objetos y personas del mundo narrado, decide cuándo interrumpir el relato para narrar segmentos temporales anteriores o posteriores, da cuenta de los pensamientos y discursos de los personajes. Puede opinar, corregir y matizar la historia.
- ❖ Perspectiva de los personajes. A través del diálogo o de manera indirecta cuando el narrador, sin hacer presente su punto de vista, da cuenta de lo que vive y siente el personaje.
- ❖ Perspectiva de la trama. Es la selección orientada sobre el mundo que se representa y puede ser descrita en términos de su significación ideológica, cognitiva, perceptual, etc.
- ❖ Perspectiva del lector. Si bien el sentido del relato se activa con la relación

de todas las perspectivas, es bajo el punto de vista del lector, cuando cobra un verdadero sentido, pues lo mira de acuerdo a su postura frente al mundo, a su bagaje cultural, a su ideología, en pocas palabras a su idiosincrasia.

Estrategias de presentación del discurso.

- ❖ Directo. Se presentan los parlamentos asumidos por los personajes a través del diálogo y del monólogo.
- ❖ Indirecto. El narrador da cuenta de lo dicho por los personajes.

Análisis Semántico. Es el significado total del discurso a partir de la vinculación de todas las significaciones: las que proceden de la relación sintagmática, las de la paradigmática, las denotativas, las connotativas; todas se van engarzando en alguna de las líneas temáticas, en alguna de las isotopías, y éstas, al interrelacionarse, configuran la red que constituye el sentido total.

Las Figuras Retóricas. Modifican el discurso actuando dentro de uno de los niveles sobre alguno de sus elementos de dos maneras:

- ❖ Sustanciales. Alteran la sustancia misma de las unidades afectadas por supresión y por adición.
- ❖ Relacionales. Alteran el orden lineal de las unidades sin modificar su naturaleza, ya sea por permutación o por inversión.

En el lenguaje, las figuras obedecen a la disposición de las palabras que se pueden nombrar y describir; lo mismo sucede no sólo en el discurso sino en todo los elementos del relato (las funciones, las categorías actanciales, el espacio, el tiempo, las perspectivas del narrador), cuyas relaciones se dan por identidad-repetición, oposición-antítesis y cantidad-degradación; mecanismo por el que se describen las figuras.

1.2 EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

En semiología, *código* se concibe como un campo de conmutaciones, un terreno en el que las variaciones del *significante* corresponden a las del *significado* y un cierto número de unidades toman sentido en relación con los otros. Es un campo asociativo construido por el analista, revela una organización lógica y simbólica que subyace en el texto.³

El cine es un lenguaje que combina diversos tipos de significantes así como de signos; por ello resulta un tanto difícil presentar una unidad de código, debido a que a menudo, una imagen parece “querer decir” más cosas, ser intercambiable con otras y guardar en su interior ciertas interrogantes e incertidumbres.

Metz, sugiere la integración de dos perspectivas: existen códigos denominados antropológicos-culturales, que se adquieren con la educación recibida desde el nacimiento, como el código perceptivo, los códigos de reconocimiento y los icónicos, que tienen reglas para la transcripción gráfica de los datos de experiencia; y existen códigos técnicamente más complejos y especializados, como los de las combinaciones de las imágenes (códigos iconográficos, gramática de los enfoques, reglas de montaje, códigos de las funciones narrativas) que se adquieren sólo en casos determinados y sobre los cuales se ejerce una semiología del discurso fílmico.

El filme se aparece como un lenguaje que habla otro lenguaje preexistente, ambos en interacción con sus sistemas de convenciones, y si se retoma la definición de código al principio mencionada, es válido entonces utilizar los

³ Estébanez Calderón, Demetrio. Diccionario de términos literarios. Alianza Editorial. Madrid,1999,1134pp.

códigos existentes y organizarlos de manera lógica para aplicarlos al campo cinematográfico.

Para fines de este análisis, se retomarán los siguientes códigos:

- ❖ Códigos de la denominación y reconocimiento icónico. Permiten a los espectadores del film identificar figuras *presentadas* en la pantalla y definir las; modulan la experiencia directa que se tiene del mundo e interpretar aquello que se ve.
- ❖ Códigos iconográficos. Consiguen que un personaje por su fisonomía, su comportamiento y su vestimenta, aparezca como un policía o como el héroe.
- ❖ Códigos estilísticos: Asocian los rasgos que permiten el reconocimiento de los objetos reproducidos con los que revelan la personalidad y la idiosincrasia de quien ha hecho la reproducción.
- ❖ Márgenes del cuadro. Delimita el objeto dentro de bordes precisos, lo destaca de su contexto, lo recorta del continuum del que forma parte; con el fin de mostrar sólo una parte de lo real y por otro, obligar al mismo tiempo a suponer la existencia del resto.
- ❖ Modos de filmación: Decide desde qué punto mirar y hacer mirar el objeto que se quiere filmar. Dentro de este código se encuentran la escala de los campos y de los planos, los grados de angulación y los grados de inclinación.

El plano está constituido por una serie de instantáneas que enfocan una misma acción u objeto desde un mismo ángulo o campo, podía ser considerada como la unidad fílmica. Se le denomina *campo* a todo aquello que entra en el marco de visión del objetivo, el contracampo es la toma hecha en dirección opuesta pero relativa al mismo plano.

Hay diversidad de planos que son empleados en el ámbito cinematográfico, entre ellos destacan:

- Campo larguísimo (C.L.L.): Visión que abarca un ambiente entero, muy amplio tanto como los personajes y la acción lo exija.
- Campo largo (C.L.): Abarca un ambiente completo, donde los personajes y la acción se reconocen.
- Campo medio (C.M.): Marco en el que la acción se sitúa en el centro de la atención, mientras el ambiente pasa a papel de trasfondo.
- Total (TOT): Se sitúa entre el campo medio y la figura entera, superponiéndose a uno y a otro. La acción se filma entera, independientemente de la relación que mantenga con el ambiente y de la distancia de los objetos representados, se concentra en la acción y omite el ambiente.
- Plano medio (P.M.): Enfoca a uno o muchos personajes vistos de la cabeza a los pies en el límite del cuadro.
- Plano americano (P.A.): Encuadre del personaje de las rodillas para arriba.
- Media figura (M.F.): Encuadre del personaje de la cintura para arriba.
- Primer plano (P.P.): Encuadra a los personajes a nivel del busto.
- Gran primer plano (G.P.P.): Encuadra el rostro desde la altura de los hombros. Cuando dos rostros son encuadrados en la misma imagen se emplea a veces el término primer plano amplio.
- Primerísimo primer plano (P.P.P.): Encuadra solamente una parte del rostro, desbordando el resto fuera de campo.
- Detalle (Det.): Acercamiento concreto a un objeto o un cuerpo.
- Toma Subjetiva: Es cuando el encuadre se toma bajo el punto de

vista de un personaje.

Se entiende por ángulo de toma, al ángulo bajo el cual un conjunto cualquiera es registrado por la cámara. La misma escena puede ser vista:

- Encuadre frontal: Se obtiene situando la cámara a la misma altura del objeto filmado.
- Picado: Cuando la cámara se sitúa por encima del objeto filmado; es decir, desde lo alto hacia abajo.
- Contrapicado: La cámara se desplaza por debajo del objeto filmado; es decir, de abajo hacia arriba.

Entre los grados de inclinación se encuentran:

- Inclinación normal: Se obtiene cuando la base de una imagen es paralela al horizonte de la realidad encuadrada.
- Inclinación oblicua: Se obtiene cuando la base de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada divergen, con este último suspendido hacia la derecha o hacia la izquierda.
- Inclinación vertical: Se obtiene cuando el plano de la imagen y el horizonte de la realidad encuadrada son perpendiculares, formando un grado de 90 grados.

La elección de un encuadre angulado de una manera determinada, así como la de un campo o un plano, no se debe sólo a un aspecto gramatical, sino también de retórica.

- ❖ Formas de iluminación. Existen dos posibilidades de iluminación; la neutra, atenta simplemente a hacer reconocibles los objetos encuadrados, y dirigida a obtener resultados genéricamente realistas. La iluminación subrayada, puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados, consiguiendo resultados anti-naturalistas.

- ❖ El cine se vale de códigos cromáticos para la gama de las reacciones perceptivas, el juego de las tonalidades, las referencias ideológicas, etc. No se debe olvidar que los colores que posee el film son los colores del mundo de la naturaleza, aunque ya en un estudio más específico se les atribuye funciones con respecto al relato, cada color se asocia con un personaje o con un estado emotivo, proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia. Además la alternancia entre color y, blanco y negro, distingue situaciones narrativas que remiten situaciones diferentes como la realidad opuesta al sueño, el presente y el pasado, etc.

Debido a su importancia, en este análisis de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* se dará a conocer el significado de los colores que se emplean en las estructuras narrativas; de acuerdo a las recopilaciones realizadas por Udo Becker, Juan Eduardo Cirlot y Jean Chevalier.

El simbolismo del color es de los más conocidos y conscientemente utilizados por todo el mundo, en la liturgia, heráldica, alquimia, arte, literatura y el cine no es la excepción. Clasificados en dos grupos por la óptica y la psicología experimental, encontramos:

Colores cálidos y avanzantes, correspondientes a proceso de asimilación, actividad e intensidad, pertenecientes a este grupo están:

- **Amarillo.** Intenso, violento, es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores. Es el vehículo de la juventud, la fuerza y la eternidad divina (color de los dioses). La luz de oro se convierte a veces en un camino de comunicación de doble sentido, mediador entre los hombres y los dioses. Por otra parte, el amarillo se asocia al negro como su opuesto y complementario.

- Anaranjado. Intermedio entre el amarillo y el rojo, simboliza el punto de equilibrio del espíritu y de la libido, pero tal equilibrio tiende a romperse en un sentido u otro para convertirse en la revelación del amor divino o en el emblema de la lujuria y de la infidelidad.
- Rojo. Color de fuego y de sangre, ligado a la vida. Si bien el rojo llameante es un símbolo de amor ardiente, es también color de oriflama y de conquista. Se le considera color de la belleza, de la riqueza, de la unión y de la inmortalidad.
- Blanco. Puede situarse en los dos extremos de la gama cromática. Absoluto, significa la ausencia, la suma de los colores, está al principio o al final de la vida diurna y del mundo manifestado, lo que le confiere un valor ideal. Es el color del pasaje -considerado éste en el sentido ritual- por el cual se realizan las mutaciones del ser: muerte y renacimiento.
- Verde. Mediatrix entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, envolvente, calmante, refrescante, humano y tibio. Se le considera también portador de la esperanza, la fuerza, la longevidad y la inmortalidad.

Colores fríos y de retroceso, corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilidad, a esta categoría corresponden:

- Azul: Es inmaterial, la naturaleza lo presenta como vacío, exacto, puro y frío. Es camino del ensueño y al ensombrecerse pasa a ser del sueño, sugiere una idea de tranquilidad eterna y activa, que es sobrehumana.
- Violeta. Color de la templaza, simboliza la lucidez, la acción reflexiva, el equilibrio entre la tierra y el cielo, los sentidos y la mente, la pasión, la inteligencia, el amor y la sabiduría. Es considerado como el

símbolo de la transformación espiritual, de obediencia y sumisión.

- Negro. Tiene un valor absoluto, se convierte en ausencia o suma de colores, en negación o síntesis. Simbólicamente se asocia a las tinieblas, a la indiferencia, al duelo, es la caída sin retorno en la nada, de renuncia a la vanidad de este mundo. Señala la melancolía, el pesimismo, la aflicción o el infortunio.
- ❖ Códigos visuales (Movilidad): El cine reproduce el movimiento, ya sea registrando aquello que se mueve dentro del cuadro - movimiento de lo profílmico - o moviendo el aparato de registro conocido como movimiento de la cámara.

El movimiento de cámara se realiza siempre respecto de cuerpos y cosas a los que se acerca, se aleja o se recorre lateralmente para una definición más perfecta de la situación.

La gramática cinematográfica ofrece una clasificación de los movimientos de cámara:

- Panorámica. La cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical y horizontal o en sentido oblicuo.
- Travelling. Es un movimiento efectivo de la cámara, puede tratarse de una toma en movimiento, la cual registra un paisaje desde un tren en marcha. El *travelling circular* se realiza entre personas inmóviles, captando el comportamiento de algunos personajes o registrando el movimiento de uno de ellos. Cuando se emplea una grúa, la cámara puede desplazarse a todos los sentidos, a esta toma se le conoce como *volante*, debido a que la cámara gira alrededor de los actores, se aleja de uno, sube a buscar otro, desciende, vuelve y se desplaza.
- Dolly. Movimiento de la cámara hacia adelante o hacia atrás; en el

dolly in la cámara se mueve hacia el objeto o la persona, y en el *dolly out* la cámara se mueve fuera del objeto o persona.

- Zoom. Es un movimiento aparente de la cámara porque realiza un acercamiento o alejamiento de las cosas, moviendo el lente en el interior de la cámara y manteniéndose fija.
- ❖ Códigos gráficos: Son los indicios gráficos presentes en el filme, se dividen de la siguiente manera:
 - Títulos.
 - Didascálico. Explica el contenido de las imágenes, para pasar de una a otra imagen; también aparecen en las propias imágenes.
 - Subtítulos.
 - Textos. Son aquellos que pertenecen a la realidad y que el filme reproduce gracias a la fotografía; pueden ser *diegéticos* -pertenecientes al plano de la historia- o *no diegéticos*, extraños al mundo narrado pero dentro del mundo de quien narra.
- ❖ Códigos sonoros: Presiden la interacción de lo sonoro con lo visual, regulando la procedencia de lo primero con respecto a lo segundo.
 - Voz. La voz *in*, es la voz procedente de una hablante encuadrado. La voz *en off* se refiere a una fuente sonora ausente en la imagen de manera temporal. La voz *over* proviene de una fuente excluida debido a que pertenecen a otro orden de la realidad, como la voz del narrador.
 - Ruidos. Se encuentra el sonido en campo, denominado *in*, cuya finalidad es hacer una situación más verosímil, el sonido *off* procedente de una fuente *diegética* no encuadrada se encarga de rellenar una situación visual o sirve de nexo entre distintas imágenes,

por último el sonido over, procedente de un fuera de campo radical, con la finalidad de crear efectos más amplios o de cortar una secuencia y otra.

- Música. Se emplea más la categoría música over como acompañamiento de la escena así como el momento en que concluye in crescendo una secuencia y acentúa el corte con respecto a la secuencia siguiente.

Colocación del sonido: El sonido cinematográfico puede ser diegético, si la fuente está dentro de la situación representada, en esta categoría se encuentra onscreen u offscreen; si está dentro o fuera de los límites del encuadre, en el interior o exterior, si está en el pensamiento de los personajes o sea una realidad física objetiva. Los sonidos no diegéticos, se refieren al origen que no tiene relación con el espacio de la historia.

- ❖ Códigos sintácticos: Regulan la asociación de los signos y su organización dentro de las imágenes y entre las imágenes. En el primer caso, actúan por simultaneidad, agregando y disponiendo elementos copresentes en el interior de la misma imagen (sea visuales y sonoros). En el segundo caso, actúan por progresión, asociando y organizando elementos que forma parte de imágenes distintas.

Entre las asociaciones dominantes prevalecen:

- Asociación por identidad: Un mismo elemento retorna de imagen en imagen, cuando dos imágenes repiten esquemas visuales idénticos o duraciones temporales, etc.
- Asociación por analogía y contraste. De dos imágenes contiguas se repiten elementos similares pero no idénticos, así como elementos totalmente diferentes que por ello los hace correlacionarse.

- Asociación por proximidad. Dos imágenes presentan elementos que se dan por contiguos como campo y contracampo, perseguidor y perseguido, etc.
- Asociación por transitividad. Cuando se presenta una situación y se prolonga en el siguiente encuadre.
- Asociación por acercamiento. Es la yuxtaposición de dos imágenes que no presentan ningún elemento raccord.

Los códigos no sirven sólo para construir un filme como objeto de lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos.

Podemos ver que el análisis del film es muy complejo, y no sólo se pone en juego códigos verbales y sonoros, sino también retoma los códigos icónicos, iconográficos, perceptivos, tonales, y los de transmisión.

Además, como discurso, el filme también toma a su cargo los diversos códigos narrativos, las gramáticas del montaje, y todo un aparato retórico.

1.3 EN BUSCA DEL MÉTODO

El séptimo arte es un medio de registro y como tal, ofrece una imagen figurativa que permite reconocer los objetos fotografiados, dicho reconocimiento implica el querer decir algo a propósito de ese objeto, de significarlo más allá de una simple representación, mostrando los valores que éste representa. *“Es una muestra social, que por su posición, se convierte en un eje del discurso de ficción, puesto que tiende a recrear a su alrededor el universo social al que pertenece. Toda figuración, toda representación conduce a la narración”*.⁴

⁴ Aumont, J; Bergala, A; et. al. Estética del cine. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989, 313pp.

Pero no sólo la imagen figurativa lleva a la narración, también se encuentra la imagen en movimiento que con su constante transformación da a conocer el paso de un estado de lo representado a otro y requiere del tiempo para el movimiento.

Buena parte del encuentro que ejerce el cine narrativo lo toma de su facultad para transformar el discurso en historia; por ello se utilizará el análisis del relato que ya se ha explicado.

En este apartado se dará a conocer el método de aplicación; siguiendo el concepto de Método que Helena Beristain explica en su *Diccionario de Retórica y Poética*, al que concibe como el camino por el cual nos ocupamos en una esfera del saber cuando la investigamos con arreglo a un plan, destacando sus articulaciones, ordenando los conocimientos parciales de acuerdo a la realidad, enlazándolos con rigor lógico y haciéndolos inteligibles, para saber de todos y cada una de las cosas no sólo que son así, sino por qué son así.

No sólo el hecho sino la razón del mismo es lo que lleva al acercamiento de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* y partiendo de que toda estructura para entenderla se debe reconstruir, el camino que logrará este propósito es el análisis del relato, para ello se descompondrán ambas películas a *nivel morfológico* (unidades mínimas de la estructura, en este caso las secuencias) y a *nivel sintáctico* (nombrar los elementos a través de las relaciones que los ven).

Secuencia es un microrelato formado por la inauguración, la realización y la clausura de una situación en donde se da un proceso de transformación entre los personajes a través de los tres ejes que Greimas propone: deseo, comunicación y participación, con la posibilidad de mejoramiento o degradación.

Una vez determinadas las secuencias de las películas, se reconocerá:

- ❖ Nombre de la secuencia de acuerdo a la situación o al diálogo de los personajes.
- ❖ Duración de la secuencia.
- ❖ Composición de la secuencia. Escala de los planos, los movimientos de cámara, el montaje, el lugar, los personajes y la acción.
- ❖ Denotación de la secuencia. Detalladamente se ubicará el tiempo y el espacio del hecho, se describirá la acción y los personajes reconociendo a los actores y a los actantes, las relaciones entre ellos y la manera como es presentado el discurso a través del lenguaje cinematográfico (planos, luces, música, montaje, etc.) Connotación de la secuencia. De acuerdo a la perspectiva del investigador, se interpretará el segmento a través de las figuras retóricas, de las funciones, del código cromático y sonora, para así determinar los valores manifiestos y latentes en cada microrelato.

Como una imagen posee siempre varios niveles de significación debido a que transporta elementos informativos y simbólicos, es importante en este análisis describir las imágenes de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* para identificar correctamente los elementos representados, posteriormente reconocerlos y nombrarlos.

Analizadas todas las secuencias, se recapitularán todos los datos obtenidos para finalmente hacer una lectura semántica de la película, no hay que olvidar que sólo así se encontrará un sentido total de la obra.

En esta lectura, se encontrará:

- ❖ La estructura narrativa empleada por *Quentin Tarantino*.
- ❖ Los programas narrativos propuestos por Greimas.
- ❖ Las categorías sémicas que se conjugan en el plano de la historia.
- ❖ El lenguaje cinematográfico del plano del discurso.

De esta manera es como se pretende acercar a la obra de Quentin Tarantino quien por sus películas, sus guiones, sus manías y sus declaraciones, muchos lo han llamado *El Enfant Terrible* del Hollywood del fin del siglo pasado.

Y como para el estructuralismo, el contexto en el que se desarrolla su objeto de estudio es importante, en el siguiente capítulo se expondrá brevemente el cine negro que tiene mucha influencia en Quentin Tarantino y por supuesto la vida y obra de este director.



*"El cine no es un trozo de vida, sino un
pedazo de pastel".*

Alfred Hitchcock

CAPÍTULO II

UN RECORRIDO HISTÓRICO HACIA EL SÉPTIMO ARTE

2.1 LA DOBLE SIGNIFICACIÓN

Resulta muy difícil atribuirle una concepción al cine, debido a que encierra infinidad de aspectos técnicos, narrativos, estéticos, emotivos, entre otros, que lo acreditan como arte o como medio masivo de comunicación. Lo indudable es que se basa en la proyección rápida de fotogramas, que da la sensación de movimiento.

El cine, una “simple” palabra para aquellas personas que sólo se limitan a sentarse ante una pantalla con sonido doubly y esperar a que la función comience; y “complicada” para las personas que están implicadas dentro del mundo cinematográfico (actores, directores, guionistas, productores, etc). En vista de la complejidad e importancia de esta palabra, en este apartado se tratará de definir al cine con ambos términos: *arte y medio masivo de comunicación*.

El arte se dirige a la pasión y es el único en traducir sentimientos, emociones y ofrece un reflejo del mundo que permita al hombre superar su angustia, una imagen que lo tranquilice o lo afirme dándole la ilusión de algún poder sobre el mundo o sobre las cosas.

De tal manera que en el arte haya un fenómeno social y una realidad estética, manifestada con la diversidad de planos, el juego de luces y sombras, los efectos y demás elementos del lenguaje cinematográfico que dan forma a la historia que se proyecta en la pantalla.

Ahora bien, si se toman en cuenta las características que Denis McQuail hace de los medios masivos de comunicación, se considera al cine dentro de éstos, porque es un fenómeno social cuyo desarrollo ha ido en aumento gracias a las innovaciones tecnológicas, se dirige a un público amplio y heterogéneo, su contenido está abierto y puede llegar simultáneamente a gran cantidad de personas.

Sea cual sea la concepción que se le quiera atribuir, el cine es simultáneamente, arte, industria, comercio, técnica, espectáculo, medio de enseñanza, de propaganda, y de comunicación que sin duda aún continua revolucionando el mundo con historias verdaderas o ficticias que cautivan y envuelven al espectador.

Pero ¿cuáles son los elementos de los que se valen los cineastas para envolver al hombre que las mira? Resultaría muy tardado pero al mismo tiempo gratificante analizar todas las películas para conocer los elementos empleados en cada filme.

Una mirada a la obra de Quentin Tarantino a través de las películas Reservoir Dogs y Pulp Fiction es un acercamiento a la obra fílmica de este director que con su segunda película llamó la atención de varios cinéfilos.

Si en sus orígenes no tuvo el cine ambiciones que fueran más allá de un simple recreo óptico, de un espectáculo tan sorprendente como ingenuo, hoy en cambio aspira a la hegemonía de la belleza en el arte plástico y de la expresión directa en la literatura. Como consecuencia de ello se han creado diversos festivales que reconocen las cualidades estéticas, actorales y de la historia. Entre éstos se mencionan El festival de Venecia, el de San Sebastián, el de Berlín, el de Sitges donde fue contemplada *Reservoir Dogs* por mejor dirección y guión en

1992, el de Cannes donde *Pulp Fiction* salió galardonada con La Palma de Oro en 1994 por mejor película.

*“El cine ha nacido de la voluntad, de la ciencia y del arte de los hombres modernos, para expresar más intensamente la vida, para subrayar a través de los espacios y los tiempos, el sentido de la vida constantemente nueva. Expresar toda la vida, con el infinito de sus sentimientos, de sus voluntades, de sus querellas y de sus triunfos; he aquí el secreto y la gloria del drama visual. El cine multiplicando el sentido humano de la expresión por las imágenes, ese sentido que la pintura y la escultura habían conservado solamente hasta nuestros días formará un lenguaje verdaderamente universal, de caracteres todavía insospechados”.*⁵

Para Wilhelm Dieterte, el cine es el más maravilloso medio de representación del drama y del espectáculo que el mundo haya conocido jamás, la pantalla ha adelantado en estos últimos años más que el teatro en estos últimos siglos.

¿De dónde saca su fascinación este nuevo arte que con más de un siglo después de su primera aparición ha alcanzado ya el poder casi mágico de atraer a los recintos oscuros de sus salas en los cinco continentes, no por cierto, gratuitamente a multitudes que se cuentan por miles de millones? ¿Cuál es el secreto del encanto que hace de estas multitudes sus más asiduos clientes?

Preguntas que constantemente están latentes en el ámbito cinematográfico; sobre todo cuando una película logra cautivar al público no sólo en el momento de su aparición sino a través de los años como es el caso de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*, cuyas cualidades técnicas realizan el prodigio de trasladar al

⁵ Biblioteca Hispania. El cine, su técnica y su historia. Ed. Ramón Sopena, S.A. Barcelona 1984, 549 pp.

espectador a un mundo imaginario; motivo por el que surge este interés de realizar un acercamiento estructural a dichas películas para conocer el estilo narrativo y cinematográfico de cada historia.

Corresponde a la técnica la primacía en el origen y la evolución del cine que lo ha hecho cada día más deleitoso, fácil y vivo; también, al adoptar los cánones del arte tradicional de la narración, ha mantenido siempre despierta la atención del lector hasta el último momento, suscitándole suposiciones, expectativas, esperanzas y temores; en una palabra: Haciendo que se afane por lo que pueda suceder a los personajes, que en cierta manera, han llegado a ser conocidos suyos, por eso sería un error presentar ya desde un principio, clara y limpia, la trama del relato, es mejor dejar al espectador que sea quien haga su propia historia como sucede en la obra de Tarantino que mucho de su obra se debe o tiene influencia en las historias de cine negro, motivo por el cual se dedica el siguiente apartado a este cine, donde se explican sus antecedentes y características.

2.2 CINE NEGRO, GÉNERO O MOVIMIENTO

Es muy arriesgado emitir un juicio sobre la concepción del cine negro como género o corriente, sobre todo si características de ambos términos fluyen en este “tipo” de cine.

Puede verse al cine negro como un *género* debido a la existencia de temas y estructuras similares prevalecientes en sus películas, por la oposición constante entre valores culturales y contraculturales, además de servirse de protagonistas duales.

Se dice también que el género emplea una y otra vez el mismo material , y si se ha visto una, se han visto todas, y aunque en cada película varían los detalles, siempre se conserva, sin cambio alguno el modelo básico, de tal manera que pueden verse recicladas las tomas de otras películas.

Por otra parte, puede el cine negro considerarse como un movimiento acontecido de 1941 a 1958 cuyas características sociales y culturales determinaron la realización cinematográfica; al tratar diversos subgéneros en poco tiempo; tal vez por esa precariedad, ha quedado configurado como un movimiento histórico que tuvo un principio, un desarrollo y un final.

Referirse al género negro es hablar de un conjunto más amplio que encierra otras manifestaciones artísticas como la novela negra, y un subgénero cinematográfico como el thriller o el policíaco.

Por el momento no se denominará al cine negro con cualquiera de las dos acepciones, sólo se dará a conocer su origen y características.

El *cine negro* es producto de la unión ente la novela negra o *pulp* y el expresionismo alemán, también se le relaciona con ciertas características visuales y narrativas manifestadas en el periodo 1941-1958.

La literatura pulp es un término surgido en Estados Unidos que da nombre a las publicaciones periódicas de formato y destino populares, editadas en papel de recuperación de baja calidad donde se presentaban todos los géneros: western, policíaco, horror, fantástico, ciencia ficción, etc, los cuales tuvieron sus años de gloria entre 1920 y 1950 aunque en ésta última década el suceso fue menos importante.

Si bien las portadas de estas revistas no eran atractivas y la calidad de los textos no siempre eran buenos, los lectores aspiraban al exotismo, la aventura y

la evasión como consecuencia de la gran depresión económica de 1929, causa principal del origen de los *pulps*.

La novela negra hace un planteamiento ético-literario de sólida base realista donde se vierte una visión veraz y descarnada del universo social privilegiando el contenido testimonial sobre la construcción de intrigas detectivescas.

Desde el punto de vista sociológico, la literatura pulp puede interpretarse como una crónica testimonial de Norteamérica (gangsterismo, depresión, macarthismo, etc) que adquiere frecuentemente connotaciones ideológicas próximas al marxismo.

Sin duda una de las publicaciones más importantes del pulp es *Black Mask* (1920-1951) revista dedicada principalmente a la narrativa criminal, estimulando el testimonio social y la denuncia de la corrupción al mismo tiempo que elevaba el nivel literario de los relatos. Por ello se considera a *Black Mask* como principal contribuidor de fijar el esquema narrativo de la novela negra.

En 1939 se revolucionó la edición de estas publicaciones y los textos pulp dejaron de tomar forma en los folletines para dar paso a los primeros *paperbacks* o libros de bolsillo que si bien eran la continuación lógica del pulp, al principio los lectores mostraron una indiferencia total. Pero poco a poco con la difusión se alcanzó un tiraje de 200 000 ejemplares. La pasión por leer estas novelas y el suceso de los comics ocasionaron la muerte del pulp.

El *film noir* como originalmente se le conoce, nació en Francia al final de la segunda guerra mundial en medio de una sensibilidad noir que se manifestó en la novela y penetró en el cine gracias a la presentación de cinco películas hollywoodenses: *The maltese falcon* (1941) de J. Huston, *Laura* (1944) de Otto Preminger, *Murder my sweet* (1944) de Edward Dmytryck, *Double indemnity*

(1944) y *The lost weekend* (1945) de Billy Wilder, que influenciaron durante más de una década el pensamiento francés y fueron prototipos de una categoría naciente pues sus creadores se encargaron de transmitir sus sentimientos y pensamientos frustrados después de la Segunda Guerra Mundial a través de un nuevo estilo, con un tono mucho más sombrío y oscuro cuyo tema central era el crimen, donde la presencia de la muerte es la que marca al cine negro.

Pero no sólo el “Dinamismo de la muerte violenta”, frase expresada por Nino Frank, es enfática en este tipo de cine, de igual manera lo es el chantaje, la denuncia, el robo o el tráfico de drogas, elementos que maquinan la trama de una aventura donde la muerte está en juego dando lugar a emociones oníricas, insólitas, eróticas, ambivalentes y crueles.

El discurso del cine negro se desarrolla de la fascinación masculina europea por lo instintivo, y se vale del expresionismo alemán para deformar seleccionada y creadoramente la complejidad psíquica de los personajes y crear una historia fantástica-demoníaca.

Los elementos estilísticos a los que recurre el cine negro son:

- ❖ Escenarios iluminados para la noche.
- ❖ Como en el expresionismo alemán, se prefieren las líneas verticales y oblicuas a la horizontales. Lo oblicuo se une a la coreografía de la ciudad, tienden a fragmentar la pantalla convirtiéndola turbulenta e inestable. La luz entra a las sombrías habitaciones del cine negro en forma extraña – trapezoides desiguales, triángulos obtusos, rajadas verticales- y ningún personaje puede hablar con autoridad en un espacio que continuamente está cortado en listones de luz.
- ❖ Los actores y los escenarios reciben a menudo el mismo énfasis en la iluminación, al actor se le oculta en el cuadro realista de la ciudad

nocturna y su rostro se oscurece por la sombra mientras habla.

- ❖ La tensión de la composición es preferida a la acción física, es decir se desarrollará la escena cinematográficamente en torno al actor.
- ❖ Existe una fijación por el agua, las calles vacías del cine negro casi siempre brillan por la fresca lluvia nocturna y la caída de la lluvia tiende a incrementarse en proporción directa al drama.
- ❖ La narración crea una atmósfera de “tiempo perdido”, un pasado irrecuperable, un destino predeterminado y una desesperanza que lo envuelve todo.
- ❖ Frecuentemente se usa un complejo orden cronológico para reforzar los sentimientos de desesperanza y para sumergir al espectador en un mundo altamente estilizado, desorientado en el tiempo.
- ❖ Realismo de decorado.
- ❖ Papeles secundarios definidos con rigor.
- ❖ Escenas un tanto brutales.

Estos componentes tienen el propósito de desorientar al espectador, según Borde y Chaumeton importantes surrealistas y autores de *Panorama du film noir américain*, también consideran que el fundamento del cine negro es crear una atmósfera surrealista de confusión violenta o desequilibrada, la cual es intensificada por la narrativa al límite de los sueños.

*“La vocación del cine negro es contravenir las normas convencionales creando así una tensión específica resultado de la alteración del orden y el desvanecimiento de las orientaciones o pautas psicológicas”.*⁶

⁶ Naremore, James. Estudios cinematográficos. México, no. 19, junio-octubre 2000, 80pp.

Con respecto a los temas, se enfatiza la pérdida, la nostalgia, la falta de prioridades, la inseguridad, etc. El cine negro opera bajo principios opuestos, el tema se oculta en el estilo y muchas veces se ostentan temas falsos que contradicen, el estilo determina el tema de cada película.

Paul Schrader director y crítico de cine, considera que el cine negro no debe catalogarse como género debido a que no está definido por convenciones de escenarios y conflictos, sino por una serie de matices en su tono y su ambiente.

Sugiere cuatro fenómenos que dan origen al cine negro, pues la distintiva tonalidad *noir* parte de cada uno de estos sucesos:

- ❖ La desilusión de la guerra y la posguerra.
- ❖ El realismo de posguerra.
- ❖ La influencia alemana.
- ❖ La literatura hard-boiled. Término que encierra la dureza de un comportamiento pesimista y dinámico que fluye en una realidad establecida por el determinismo social.

Schrader hace una división de tres etapas evolutivas del cine negro:

- ❖ 1941-1946. Apogeo de la segunda guerra. Caracterizada por la fascinación de los detectives y protagonistas solitarios, predominaban en las películas el parlamento sobre la acción.
- ❖ 1945-1949. Las películas abordaban más el problema del crimen en las grandes ciudades de la corrupción política y la rutina policíaca. Predominaba un tipo de héroe menos romántico.
- ❖ 1949-1953. Enfocado a la acción psicópata y a los impulsos suicidas como ejes de la historia. Era la culminación del cine negro, justo cuando éste llegaba a su máxima capacidad expresiva de su propia naturaleza oscura. Esta etapa estima Schrader, es la de mayor pureza, pues una vez

liberados de las convenciones del pasado, los realizadores pudieron explorar a mayor profundidad los escabrosos temas propios del film noir; además, lograron establecer la estética que actualmente conocemos.

El cine negro parece haber obtenido lo mejor de los directores, cinefotógrafos, guionistas y actores pues hay una descarga creativa impresionante, dio a los artistas la oportunidad de trabajar con temas previamente prohibidos. También se distinguió por un cambio de matiz, de acento, groseramente resumible en un hecho de penetración cultural.

Según varios escritos, entre estos el Panorama, el surrealismo aportó una metáfora organizadora y un tipo de fundamento estético al cine negro. Probablemente favorecería la tendencia de los críticos postrimeros a comprender las películas individuales como quebrantando la naturaleza de la narración, donde destacaban el tono o la atmósfera, técnica a menudo empleada para adjudicarle un valor de culto al arte popular.

Cabe señalar que este análisis francés del cine negro se vio influenciado por la filosofía y la literatura existencialista, las cuales agudizaban otras cuestiones. El existencialismo era más humanista que anárquico y como tal tenía una visión diferente de la violencia; de ahí que los surrealistas percibieran el cine negro hollywoodense como un teatro de la crueldad, mientras los existencialistas lo contemplaban como una novela de lo absurdo.

Para los críticos con pensamiento existencialista, el cine negro era muy atractivo porque describía un retorno obsesivo, esquinas oscuras y puertas cerradas.

Sartre consideraba que la novela sensacionalista popular (*pulp fiction*) correspondía a una revolución técnica en el arte de narrar una historia.

El cine negro era un estilo colectivo que actuaba dentro y contrariamente al sistema hollywoodense; el autor era un estilista individual que lograba una libertad pasando por encima del estudio a través de la elección existencial.

Si la década de los treinta, de gran conflictividad social, vio en los Estados Unidos la difusión de las ideas marxistas, los años cuarenta fueron testimonio de la vulgarización de Freud. En la década de los cincuenta parecía que el cine negro llegaba a su fin, Borde y Chaumeton otorgan este ocaso a la debilidad de una fórmula y al nacimiento de las películas neorrealistas con problemática social, así como a distintas razones económicas y políticas causantes del declive de las películas de crímenes.

Poco a poco se olvidaban los elementos primordiales del *noir* -violencia exasperada, ambigüedad moral, clima de confusión, sordidez ambiental, visión turbia de la mujer- y cuando, parecían recobrase una década más tarde, se notó una escena social totalmente cambiada pero sobre todo un elemento estético diferencial: el color. El contraste de la iluminación dio paso a una plástica matizada, con el nuevo formato de pantalla se extinguía la tensa composición del plano.

Como reacción a la televisión y a una industria del entretenimiento diversificada, Hollywood comenzó a cambiar al Cinema Scope y las películas épicas con temas bíblicos; paralelamente varios de los escritores y directores clave de la década precedente se encontraban en la lista negra de los grandes estudios.

A pesar de ello, el crítico Larry Gross considera estos cambios como una reflexión guiada por la influencia del cine europeo, en específico por la Nueva Ola francesa manifestada por una *discontinuidad espacio-temporal*, una *concepción abstracta del héroe* y una *ambivalencia del valor de lo formal*.

Gross llegó a las siguientes conclusiones:

- ❖ El suspenso ya no tiene relevancia.
- ❖ Ausencia de significado.
- ❖ Identificación del crimen y de los círculos de poder.
- ❖ Vacío existencial.
- ❖ Uso de la violencia para evadir la carencia sexual.
- ❖ Finales problemáticos y ambiguos.
- ❖ Pesimismo radical como signo del nuevo cine negro.

Estos elementos han contribuido al resurgimiento del cine negro por dos caminos: la búsqueda de nuevas expresiones o el intento de recuperación nostálgica de las viejas convenciones a la luz de una nueva sensibilidad.

Actualmente las películas de cine negro “originales” continúan circulando junto con las nuevas producciones. El escenario en los medios del *noir* a finales del siglo xx han traspasado no sólo todas las fronteras nacionales sino las formas de comunicación, incluidas las retrospectivas en museos, los cursos universitarios, las parodias, la literatura y la pintura experimental.

Tal vez pudiera decirse que la importancia del cine negro recayó, por un lado, en los grandes frutos dados a la industria cinematográfica en el sentido de abrir oportunidades a los autores del nuevo Hollywood de los setenta como Alan Renais en *L'année dernière a Marienbad* (1961), Rainer Werner Fassbinder con *Der amerikanische soldat* (1970) y Win Wenders con *Der amerikanische freund* (1977).

Por otra parte, el cine negro constituyó un desafío a las convenciones de Hollywood por el uso de un narración no ortodoxa, su oposición al sentimentalismo y la censura, su deleite en lo fantástico social, su manifestación

a la ambigüedad de los motivos humanos y el haber hecho que la cultura de consumo pareciera ausente.

En la década de los noventa, el cine negro recobró vitalidad pues la mayoría de las películas retomaron el tema del crimen y regresaron a sus raíces literarias y periodísticas, siendo este medio el más socorrido por los directores, debido a la gran cantidad de material original sobre crímenes reales; tal fue el caso de las dos producciones de Martín Scorsese sobre el tema, *Good Fellas* (1990) y *Casino* (1995), *Dad man walkin* (1995) de Tim Robbins y *Donnie Brasco* (1997) de Mike Newell.

Esta fijación por el cine se debe a los hechos violentos convertidos ya, en cotidianos para toda la sociedad. Con respecto a esto, Todd Erickson en su ensayo *Kill Me Again: Movement Becomes Genre*, afirma que los dos factores más importantes que contribuyeron a este resurgimiento son: la omnipresencia del crimen y la fascinación del público con las historias sensacionalistas de crímenes, así como una decisiva sensibilidad noir entre los realizadores contemporáneos.

Este renacimiento del cine negro o *neonoir* lo ha clasificado en un subgénero del cine de crímenes. Erickson define el *neonoir* como “un nuevo tipo de cine negro que incorpora y destaca de manera eficaz la narrativa y las convenciones estilísticas de su predecesor en un cuadro contemporáneo. El *neonoir* es una interpretación contemporánea de la sensibilidad del cine negro”.⁷

Algunas de las películas con mayor influencia del cine negro son: *Angel heart* (1987) de Alan Parker, *Fargo* (1991) de Joel y Ethan Coen, *Reservoir Dogs* (1992) y *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, *The usual suspects* (1995) de

⁷ Wilson, Ron. Estudios cinematográficos. México, no. 19, junio-octubre 2000, 80 pp.

Bryan Singer, *Mulholland falls* (1996) de Lee Tamahori, *LA. Confidential* (1997) de Curtis Hanson.

Es notorio que el cine *neonoir*, ya sea que se ubique en el periodo del *noir* mismo o en escenarios contemporáneos, dio a los realizadores una vía para explorar distintos temas dentro del género del crimen de los noventa.

Todd Erickson dice que el cine negro y el *neonoir*, proporcionan algunas de las percepciones más fascinantes que el cine ha dado a temas como la corrupción, la ambición, la redención, la avaricia, la lujuria y la lealtad.

Pero más importante aún, es el intenso nivel de coexperiencia con el que las realizaciones auténticamente *noir* captan la atención de su público. En los noventa tanto el público como los directores fueron receptivos a los temas y estilísticas del cine negro.

Las películas de crímenes de los noventa rejuvenecieron el género al mostrar sensibilidad en la literatura sensacionalista y popular, así como en las fuentes periodísticas representadas en la prensa, revistas y televisión.

La atracción primordial de la mayoría de las películas de crímenes de la década anterior se enfoca en el criminal dejando de lado al detective, personaje propio de este tipo de cine.

Charles Derry, crítico de cine sostiene que la obra de arte popular de tema criminal se construye por lo menos de tres elementos básicos: el criminal, la víctima y el detective, adquiriendo sólo uno relevancia.

De lo anterior se deduce que el cine negro muestra una vitalidad latente y será reflejada, mientras sea capaz de adaptarse a las condiciones del momento en que se produzca, y me atrevo a decir, que sobre todo a la inventiva de los realizadores, como sucede con Quentin Tarantino quien a pesar de hacer un completo tributo al cine de gánsters en *Reservoir Dogs* y a la literatura pulp en

Pulp Fiction, la manera en que presenta las historias le ha valido nominaciones y premios.

Como se puede ver, el cine negro y “neo-negro” cobran vida en momentos de depresión o crisis económica nacional o internacional. En los cuarenta como consecuencia de la segunda guerra mundial y en los noventa como resultado de la ola de violencia que se generó y continúa en la sociedad mundial, sólo basta recordar la cantidad de asesinatos o violaciones en escuelas, el ataque del 11 de septiembre en el 2001 y las recientes guerras en Irak.

Así concluimos con una breve historia de lo que ha sido, es y seguirá siendo el cine negro. Consideradas *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* dentro de esta nominación; Quentin Tarantino llegó con el pie derecho al ámbito cinematográfico y seguir con su éxito en sus más recientes películas: *Kill Bill vol. 1 y vol. 2*.

En el siguiente apartado, conoceremos quién es y cómo es que *Quentin Tarantino* se enamoró del séptimo arte.

2.3 QUENTIN TARANTINO, VANGUARDISTA Y CLÁSICO

En la actualidad hay varios directores que ofrecen en sus películas historias cargadas de violencia brutal que sin duda representan el contexto mundial en el que nos desenvolvemos, tal es el caso de *Quentin Tarantino* quien es considerado uno de los directores más “originales” y talentosos que actualmente pueda tener el séptimo arte.

Quentin Tarantino nació en Knoxville, Tennessee, el 27 de marzo de 1963, su madre Connie Tarantino, mujer de sangre cherokee, lo bautizó como Quentin en homenaje a Quint, su personaje favorito de la serie televisiva *Gunsmoke* que

interpretaba Burt Reynolds.

A los dos años se cambió a Piano Bar en Monrovia cerca de Los Ángeles, en donde pasó toda su infancia y tuvo su primer acercamiento al mundo del cine. Tarantino detestaba la escuela y no fue un buen alumno, él mismo se define como “el típico niño tonto que no podía mantener su atención en las clases de matemáticas, y no era capaz de deletrear correctamente”⁸, y no le importaba mucho pues desde los cuatro años ya tenía la idea de ser actor, llevaba el virus en la sangre, dice Connie.

Desde pequeño tuvo sus pasiones: el cine, las historietas y la escritura; mientras los demás niños se divertían con el fútbol o el béisbol, él se pasaba las tardes viendo películas como *The Wild Bunch* (1969) de Sam Peckinpah, *Deliverance* (1972) de John Boorman, *It's a mad, mad, mad, mad world* (1963) de Stanley Kramer, entre otras. Al igual que su madre, Quentin veía en las historietas una válvula de escape: “Le leí cuentos duros, ásperos, que sobre todo cobraban vida en cada página”⁹, así recuerda Connie; quien también le leyó *La isla del tesoro* y *Los viajes de Gulliver*.

Autodidacta forzoso, comenzó a ver programas y películas en televisión, su vida se perfilaba a ser un coleccionista de imágenes extraídas del cine y de las historietas de los años setenta, como *G. I. Joe*, *Spiderman*, *Aquaman*, *Superman*, *Batman*, *X-Men*, *Clutch Cargo*.

No deja de ser ligeramente irónico que a Quentin le atrajera la sangre, la violencia y los juguetes bélicos; organizaba combates mano a mano por toda la casa tras ver las noticias por televisión.

⁸ Delgado, Francisco; Payan, Juan M, et.al. Quentin Tarantino. Ediciones JC, Madrid, 1995, 122 pp

⁹ Clarkson, Wensley; Quentin Tarantino A Bocajarro. Ediciones Punto de lectura, España, 2000, 451 pp

Y es que por aquella época de los años setenta, California fue probablemente el estado más dividido de la unión cuando llegó el momento de plantearse la intervención norteamericana en Vietnam. La quema de las tarjetas de reclutamiento y las manifestaciones pacifistas eran corrientes; incluso unos cuantos pacifistas se habían incinerado para solidarizarse con el auto sacrificio de los monjes budistas de Saigón.

Woodstock estaba a punto de celebrarse y crecía el intenso movimiento contracultural, con raíces en el movimiento antibelicista. En California comenzaron a aparecer los hippies por todas partes, desde el barrio de Haight-Ashbury en San Francisco hasta Sunset Boulevard en Los Ángeles. Las camisetas teñidas, las sandalias, los collares y los pantalones acampanados eran el uniforme del momento.

La música de Tom Jones hasta Engelbert Humperdinck, Jack Jones y Frankie Avalon, pasando por Janis Joplin, The Crooners, The Rolling Stones; fueron fuertes influencias que Tarantino heredó de los gustos de su madre.

Su formación cinematográfica fue amplia; a los siete años ya entendía la importancia de la estructura de las historias y novelas que leía; así como de las películas que veía y disfrutaba; en especial, las de terror, *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943) de Roy William Neill con Lon Chaney y Bela Lugosi.

“Tuve la primera idea de lo que es la distinción de géneros en el cine al darme cuenta de lo mucho que me gustaba Abbott and Costello Meet Frankenstein (1948) de Charles Barton- no tiene nada que ver con las comedias que se hacen hoy en día, el monstruo en aquella película mataba gente de verdad”.¹⁰

¹⁰ Clarkson, Wensley; Quentin Tarantino A Bocajarro. Ediciones Punto de lectura, España, 2000, 451 pp

Para 1973, Quentin y su madre se cambiaron a South Bay en Torrence, bajo un ambiente depresivo; la historia del boom experimentado por la población de ese lugar después de la segunda guerra mundial, se insertó en la historia de Norteamérica en ese mismo período; los soldados regresaban de Europa y Asia, se instalaban en casas de los alrededores de las poblaciones.

La creciente obsesión de Tarantino por las películas, lo impulsaban a probar suerte con la escritura de guiones a una edad temprana. Y esto es lógico si su infancia y adolescencia transcurrió en salas de cine tanto de arte y ensayo como comerciales. A los trece años se enamoró de un clásico del cine de terror como lo es *Carrie* (1976) dirigido por Brian de Palma y con la mínima actuación de John Travolta.

En aquella época, su único amor era el cine; por ello, estuvo en el Taller de Teatro Municipal de Torrance donde participó en *Romeo y Julieta*. Tarantino ya había madurado; sus aspiraciones iban más allá de lo que el taller le ofrecía en apariciones sueltas en espectáculos locales.

Mientras que la Escuela de Actores de James Best era mucho más profesional, aparte de estar dirigida por uno de sus héroes, pues Best dio vida al sheriff Roscoe Tanner en los *Dukes of Hazzard*. En esta escuela de actuación ubicada en Toluca Lake, su formación cinematográfica crecía, conoció el trabajo de Búster Keaton, también se obsesionó con la película *Blow Out* (1981) de Brian de Palma y con la actuación de John Travolta; así como de *Breathless* (1983) de Jim McBride porque contiene todas sus fascinaciones: Las historietas, la música popular, el rockabilly, entre otras cosas; también conoció al rey de la música surf Dick Dale de quien más tarde utilizaría Misirlou como himno de una de sus películas, *Pulp Fiction*.

A los diecisiete años, comenzó a realizar trabajos eventuales mientras recibía clases de interpretación en Toluca Lake. Trabajaba, estudiaba para ser actor y acudía a los castings dispuesto a hacer cualquier tipo de personajes. Los muchos años dedicados a ver películas, le sirvieron para darle un perfil distinto a sus oportunidades como actor. Así fue como agregó a sus créditos profesionales una inexistente participación en el programa de televisión *King Lear* (1987) de Jean-Luc Godard y una falsa colaboración en *Zombie*.

Las clases de interpretación recibidas en esta escuela han sido el único aprendizaje cinematográfico de Quentin, quien jamás ha estudiado cine ni nada similar:

"Y entonces, tras estudiar interpretación durante años, cuando llega la hora de salir a buscarse la vida, resulta que me doy cuenta de que lo que realmente quiero hacer es dirigir, porque para mí era diferente que para el resto de los que estudiaron interpretación conmigo. Yo siempre me concentré en las películas. Sabía mucho sobre ellas, eran mi principal interés. Ellos querían trabajar con Robert De Niro o Al Pacino, y a mí también me habría encantado trabajar con ellos, pero lo que realmente quería era trabajar con los directores. Quería trabajar con Francis Ford Coppola, quería trabajar con Brian de Palma. Incluso habría aprendido italiano para trabajar con Dario Argento".¹¹

Después de dos años, Tarantino dejó la escuela y se fue a trabajar a la firma Video Archives de Manhattan Beach junto a un grupo de futuros cineastas en los que se encontraba Roger Avary, que además de colaborar con Quentin en el guión de *Pulp Fiction*, estrenaría su primera película como director en 1995, *Killing Zoe*.

¹¹ La turbopágina de Quentin Tarantino.

Para Quentin, Video Archives fue su escuela de crítica cinematográfica, después de haber pasado por su verdadera escuela de cine, que fue el propio cine. Ahí conoció el trabajo de Godard que es una influencia a la hora de escribir y dirigir sus guiones.

*“Si te gusta el cine lo suficiente, puedes hacer películas excepcionales. No es necesario ir a una escuela, no es necesario distinguir una lente de un puñado de arena, basta con poner las manos sobre una cámara –pensaba- que seguramente podrás hacer una película como las de Godard”.*¹²

Y es en estas circunstancias cuando Quentin decidió que su futuro tendría que ver con las películas, y en concreto, con la narración de historias.

Para esa fechas, su práctica incluía un guión basado en una idea de su amigo Craig Hamann, el cual se titulaba *My best friend's birthday*, un cortometraje incompleto en 16 mm. que contaba la historia de un tipo que contrataba a una prostituta como regalo de cumpleaños para su mejor amigo.

Ya en este guión se veía claramente el estilo de Tarantino, o lo que es lo mismo, un cine popular influenciado por la Nouvelle Vague y en especial por la película *Fandango*, ambientada a comienzo de los años setenta en la que intentó reflejar esos diálogos. También se aficionó al método de utilizar la cultura televisiva como medio de expresión individual en el diálogo, y un clásico ejemplo es en Clarence, personaje de la historia:

“Me entraron ganas de suicidarme, de saltarme la tapa de los sesos. Fue entonces cuando *La Familia Partridge* me rescató del atolladero. Pensé que primero vería un episodio de *La Familia Partridge*, y después me quitaría la vida”. Las referencias a películas, series de TV, productos de consumo americano, etc., anunciaban ya el estilo *tarantinesco*.

¹² Clarkson, Wensley: Quentin Tarantino A Bocajarro. Ediciones Punto de lectura, España, 2000, 451 pp

Sin embargo, la experiencia fue infinitamente valiosa para Quentin, pues en el rodaje de *My best friend's birthday* aprendió a desempeñar su trabajo en una situación extrema, afrontando las dificultades económicas y solventándolas buenamente como podía.

A lo largo de los tres años que duró el rodaje de esta película, Tarantino fue escribiendo un guión personal mucho más denso y elaborado, que partía básicamente de la misma idea que su película anterior, fue el guión que acabó posteriormente convertido en *True Romance* (1993) de Tony Scott, pero eso aún Quentin no lo sabía.

Bad lands (1973) de Terence Malik y *Blood Simple* (1983) de los Coen; influyeron en esta historia, fue un homenaje al género de las "roads movies" que había sido la dieta habitual de los buenos cinéfilos norteamericanos durante más de cuarenta años.

Antes de denominarse *True Romance*, el guión se titulaba *The open road*, y contaba la historia de un joven al que un amigo suyo envía una prostituta como regalo de cumpleaños. Posteriormente, el chico y la prostituta se acaban enamorando y desafían al novio de ella, robándole un maletín de heroína y emprendiendo una huida desenfadada al estilo de la *road movie* tradicional, convirtiéndose en dos violentos rebeldes que viven según su propia moral, matando y asesinando.

A partir de ahí, Quentin dividió el guión en dos historias:

The open road se centró sólo en la primera parte, con los personajes de Clarence y Alabama. Esta historia resulta significativa por la manera tan crucial de escribir de Quentin; pues escribió sus propias experiencias y sus sentimientos; había modelado la trama y la estructura sobre las pautas de las novelas de Elmore Leonard como *The Switch*.

La segunda parte, con violentos asesinatos al más puro estilo de *Bad lands*, acabaría convirtiéndose en lo que hoy conocemos como *Natural Born Killers* (1994) de Oliver Stone.

Cathryn James comenzó a mover el guión de *The open road* por diversos estudios sin obtener ningún éxito, pero para sorpresa de todos, resultó que el productor Stanley Margolis quedó impresionado con el guión de Tarantino (a pesar de su presentación), y se interesó en adquirirlo. Quentin, si bien accedió a venderlo, hizo algunos intentos por convencer a éste de que le dejara dirigirlo y como garantía de su talento, mostró a Margolis una copia de su film *My best friend's birthday*.

Sin embargo la película no se realizó hasta después del éxito de *Reservoir Dogs* (1992), y recibió por el guión 50.000 dólares en conceptos de derechos de autor.

El guión de *Natural Born Killers*, lo vendió a Oliver Stone quien lo cambiaría totalmente; él mismo cuenta lo que ocurrió con este guión:

*"Así que había escrito Natural Born Killers. Toda mi mentalidad era algo así como: De acuerdo, he escrito Natural Born Killers y voy a rodarla por medio millón de dólares, pero al igual que pasó con True Romance, pasaba el tiempo y nadie se preocupaba de rodar la película. Me tiré así más o menos un año y finalmente, me convencí de que nadie iba a darme dinero para hacer una película, aquello no iba a ocurrir ¿Por qué habrían de dárme?"*¹³

Y es que estos guiones habían sido escritos para rodarse con un presupuesto mínimo de un millón de dólares. La única forma como consiguió dinero fue tras el estreno de *Reservoir Dogs*, la que se rodó con unos 30.000 dólares.

¹³ La turbopágina de Quentin Tarantino.

Quentin Tarantino logró entrar en el *Sundance Institute Director Workshop* con el guión de *Reservoir Dogs* donde consiguió producir la película con la ayuda de Laurence Bender.

Este instituto fue inaugurado en 1980 por Robert Redford en las montañas de Utah, tiene como principal objetivo ser una especie de plataforma para nuevos directores, productores, guionistas, actores y gente del cine en general, que trabajan básicamente en la etapa de verano. Los jóvenes aspirantes a cineastas pueden someter su guiones y proyectos a la valoración de una comisión la cual elige los que serán producidos por la fundación de co-producción Sundance.

Sin embargo, esta “escuela de verano de Redford”, conocida así en el mundo cinematográfico, no es el único medio para dar lugar a cineastas independientes en Estados Unidos. Algunas estrellas deciden crear sus propias productoras, no sólo para conseguirse proyectos interesantes sino también para apoyar a los jóvenes realizadores, tal es el caso de Danny De Vito quien produjo *Pulp Fiction*.

Tarantino decidió sacar adelante *Reservoir Dogs* y a través de amigos comunes envió el guión a Harvey Keitel, de quien consiguió ayuda, y por si fuera poco logró que Monte Hellman, figura del cine independiente con mucho crédito en el mundo cinematográfico, participara en la idea como productor y promotor de la misma.

En 1992 obtuvo el premio del público por esta película en el festival anual organizado por el instituto, Quentin empezó una gira que lo llevó a su primera visita por Europa, pasando por Cannes y Amsterdam, lugar donde escribió el primer esbozo de *Pulp Fiction*.

Posteriormente Quentin fue llamado por el reconocido artista de efectos especiales Robert Kurzman, pidiéndole que escribiera un guión sobre una idea que pretendía llevar a la pantalla. Se trataba de una road movie con vampiros

que en principio prometía ser totalmente desquiciada, ésta fue *From Dusk Till Dawn* (1996) de Robert Rodriguez.

Como el guión de Tarantino no parecía ser demasiado bueno, el proyecto no vio luz verde hasta 1995, cuando el nombre de este director era ya una garantía de calidad. Además, al parecer que hubo de por medio una especie de trato según el cual Quentin se comprometía a escribirles el guión sin cobrar nada, si luego ellos le hacía gratuitamente los efectos especiales de su primera película, cosa que Kurzmann y sus compañeros hicieron, firmaron en *Reservoir Dogs*.

Pero la verdadera ilusión de Quentin fue la llamada del reconocido artista, quien le pagó 1.500 dólares por su guión, lo que le sorprendió gratamente, ya que era la primera vez que alguien le ofrecía dinero por escribir sin ver antes un guión.

Reservoir Dogs se convirtió en la *cult-movie* definitiva para todos los aficionados al cine a lo largo y ancho del globo terráqueo, y las diferentes productoras comenzaron a llevar los guiones de Quentin a la pantalla, resaltando, en un caso único del cine moderno, el nombre del guionista como atractivo de la producción.

Con esta película a Tarantino le ofrecieron integrarse más directamente en la industria norteamericana del cine, abandonando el sendero de la guerra de las productoras independientes y firmando con las multinacionales.

Warner le ofreció dirigir *Natural Born Killers* y Fox le propuso hacerse cargo de la realización de *Speed*. Quentin se negó en ambas ocasiones porque a esas alturas tenía muy claro que su segunda película iba a ser un homenaje a las historias de crimen editadas en papel barato, es decir papel pulp.

Sobre estas ofertas Tarantino dice:

“No tengo nada ni a favor ni en contra de los grandes estudios, aunque prefiero las películas independientes (...) El presupuesto depende de la historia que voy a contar (...) Yo prefiero hacer películas con el menor presupuesto posible y que lleguen al tipo de público que yo he escogido. Al fin y al cabo, cuanto menor es el coste de la película, mayor es el beneficio que se obtiene”.¹⁴

Con la fama a cuestas Quentin tomó un descanso sabático como director mientras se ocupaba de su carrera como actor interviniendo en varias películas: La primera fue *Desperado* (1995) de Robert Rodríguez, la recuperación para el mercado norteamericano de una película mexicana de acción que hizo furor en las pantallas estadounidenses a pesar de haber costado sólo siete mil dólares.

La siguiente película de Tarantino como actor fue *Destiny Turns on the Radio* (1995), rodada en Las Vegas con un reparto que completan John Cusack, James Le Gros y Dermot Mulroney y dirigida por Carl-Jan Colpaert.

Quentin tuvo su propia productora, bautizada con el título de una de sus películas favoritas, *Bandé à part*, de Jean-Luc Godard, y junto con la empresa Miramax, filial de la Disney, se atrevió a producir *Pulp Fiction*.

Dicha compañía también tendría tajada en otros filmes como *From Dusk Till Dawn*, *Killing Zoe*, *Four Rooms* -largometraje integrado por varias historias que se desarrollan durante la nochebuena en un hotel de Los Angeles, Quentin dirigió el fragmento titulado *Thrill of the Bet*, protagonizado por Bruce Willis; y *Jackie Brown* (1997), la mayoría escritas o dirigidas por Tarantino.

Tras acumular todo tipo de premios y halagos con *Pulp Fiction*, Tarantino estrenó *Jackie Brown*, un retorno a la explotación de los setenta pero sin perder el estilo que caracteriza al maestro de Knoxville, aunque algunos de sus

¹⁴ Delgado, Francisco; Payan, Juan M, et al. Quentin Tarantino. Ediciones JC, Madrid, 1995, 122 pp.

seguidores parecen haberse sentido decepcionados por la falta de la violencia y el humor kamikaze que definen el resto de sus obras, Quentin integra la música a la estructura narrativa, y lo hace tan bien que es difícil olvidar las escenas en que aparece cada canción.

Jackie Brown, es una original y cómica parodia del crimen, basada libremente en la novela de Elmore Leonard "*Rum Punch*". Pam Grier, Michael Keaton, Samuel L. Jackson, Roberto DeNiro y Bridget Fonda son los destacados protagonistas de esta exitosa película que fue estrenada en el día de navidad (25 de diciembre) de 1997 y posteriormente fue nominada a dos Globos de Oro y a un Oscar como "Mejor Actor Secundario", Robert Foster.

Quentin Tarantino ha dirigido sólo seis películas de los guiones que él ha escrito, *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Jackie Brown*, *Kill Bill vol. 1 y vol. 2* que ya están por derecho propio dentro de la antología del cine universal. Sin embargo, algunos de sus guiones fueron filmados también por otros grandes directores y toda su producción se destaca porque las magníficas bandas de sonido, tan eclécticas como efectivas, funcionan particularmente bien a la hora de crear climas narrativos.

Para saber cómo elige su música, basta con escuchar lo que dice el director:

"Una de las cosas que hago cuando estoy comenzando a filmar una película, cuando estoy escribiéndola o cuando tengo una idea para un film, es revisar mi colección de discos y empezar a pasar canciones, tratando de dar con la personalidad de la película. Entonces ¡boom! elijo dos, tres melodías o una en particular y esa será una buena canción para los créditos del comienzo, porque para mí, la música de los créditos es importante. El tema de los créditos es lo que marca el ánimo durante la película".¹⁵

¹⁵ TarantinoversIA: www.ciudad.futura.com

Según el sitio web titulado *La turbopágina de Quentin Tarantino*, él ha llegado a ser, por decirlo de alguna manera, el Jim Morrison del cine moderno, o si se quiere, el James Dean de los noventa en el planeta Hollywood. De ser un empleado de videoclub aficionado al cine, pasó, en tan sólo media década, a dirigir películas de abultados presupuestos financiadas por reconocidos estudios de Hollywood; películas que, por si fuera poco, cuentan con grandes repartos compuestos por múltiples estrellas mundialmente conocidas (Bruce Willis, Robert De Niro, Uma Thurman, John Travolta, Michael Keaton, entre otros).

Y no por ello ha perdido Tarantino su virtud creadora de antaño, al contrario que otros directores, él ha sabido conservar su estilo propio y hacer las películas que ha querido sin estar por ello relegado a productoras independientes (aunque cierto sector de la crítica sigue empeñado en referirse a él como estandarte del cine independiente).

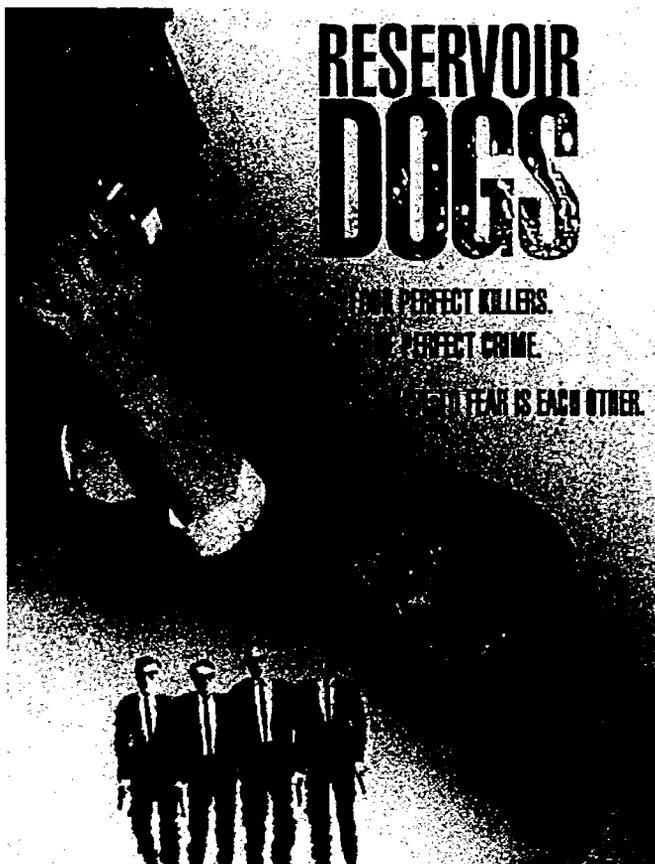
Y no sólo ha cosechado éxito mundial con sus películas, sino que crítica y público lo han encumbrado como auténtica cabeza visible de una nueva forma de hacer cine a lo Tarantino, si bien de nueva no tiene nada, pues no es el primero ni el último que “recupere” los aciertos que le precedieron, pero sí es uno de los pocos que ha sabido sacarle partido a esa técnica consiguiendo con ello, labrarse una imagen de “libertino terrible” que le ayuda para promocionar sus películas.

La ventaja de Quentin reside en que admite abiertamente esta necesidad de copiar o “recuperar”, pero con habilidad, pues valora y pondera sus múltiples referentes, casi todos centrados en la década de los cuarenta a los setenta.

Podría decirse que su gran mérito es haberle devuelto al espectador la capacidad de ilusión y sorpresa frente a lo que proyecta en pantalla.

Es importante recordar que la razón principal de este trabajo es el análisis estructural y comparativo de las formas narrativas de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*, en este capítulo sólo se hizo referencia a los temas relacionados con el objeto de estudio, pues como lo manifiesta el estructuralismo, es necesario conocer el contexto bajo el cual aparece nuestro material a analizar para comprenderlo mejor.

En el capítulo siguiente bajo el nombre de *Reservoir Dogs a través de la semiótica* se encontrará información concerniente al análisis propio de la película de acuerdo a las herramientas del análisis del relato y algunas propuestas de Greimas, para el plano del discurso, y elementos cinematográficos del plano del discurso.



“En 1992 una nueva era comenzó en el cine cuando Quentin Tarantino hizo Reservoir Dogs”.

Laurent Bouzereau

CAPÍTULO III

RESERVOIR DOGS A TRAVÉS DE LA SEMIÓTICA

El análisis estructural se aplica a todas las producciones significantes como el caso del cine, pues es un arte que por el simple hecho de mostrar imágenes ya conduce a la narración.

Si en el análisis del relato se dice que toda historia o ficción se reduce a un camino de un estado inicial a un estado terminal y se esquematiza por una serie de transformaciones; en el cine pasa exactamente lo mismo.

Razón por la que se empleará el método especificado en el capítulo uno, y algunos códigos cinematográficos, para así desentrañar las relaciones ocultas que prevalecen en *Reservoir Dogs*, la que se fragmentará en secuencias para estudiarse en el plano de la historia y en el plano del discurso.

Como se menciona en el primer capítulo, una *secuencia* es un conjunto de planos tomados en un mismo lugar, desarrollado en un tiempo determinado y tiene un inicio, un desarrollo y un final, de ahí que sea considerado como un microrrelato.

En cada secuencia, se verá la duración, la composición, la denotación y la connotación; para al final encontrar el sentido de la película.

Reservoir Dogs está compuesta por 26 secuencias que se han esquematizado con el fin de orientar al lector para la mejor comprensión de la película, una historia no lineal con retrospectivas y con alternancia de secuencias.

En este capítulo también encontrará la ficha técnica y una reseña de la película, para finalmente entrar al análisis de *Reservoir Dogs*.

FICHA TÉCNICA

- ❖ Título original *Reservoir Dogs*
- ❖ Año de producción 1992
- ❖ Nacionalidad Estados Unidos
- ❖ Dirección Quentin Tarantino
- ❖ Productora Miramax Films. Artisa Entertainmnet
- ❖ Productor Laurence Bender
- ❖ Productor asociado Monte Hellman y Richard N. Gladstein
- ❖ Co-Productor Harvey Keitel
- ❖ Productores Ejecutivos Richard N. Gladstein
Ronna B. Wallace
Monte Hellman
- ❖ Guión Quentin Tarantino
- ❖ Dirección de Fotografía Andrzej Zekula
- ❖ Diseño de Producción David Wasco
- ❖ Vestuario Betsy Heimann
- ❖ Música Kary Rachtman
- ❖ Canciones “Little green bag” / George Baker Selection
“Stuck in the middle with you” / Stealer’s Wheel
“I gotcha” / Joe Tex
“Fool for love” / Sandy Rogers
“Hooked on a feeling” / Blue Swede
“Coconut” / Harry Nilsson
- ❖ Edición Sally Menke

- ❖ Distribución Miramax Films
- ❖ Duración 100 minutos
- ❖ Intérpretes Harvey Keitel / Mr. White
Tim Roth / Mr. Orange
Michael Madsen / Mr. Blondie
Steve Buscemi / Mr. Pink
Eddie Bunker / Mr. Blue
Quentin Tarantino / Mr. Brown
Chris Penn / Eddie Cabot
Lawrence Tierney / Joe Cabot
Randy Brooks / Holdway
Kirk Baltz / Marvin Nash
Steven Wright / K - Billy DJ

RESERVOIR DOGS Y LOS SUPER SONIDOS DE LOS SETENTA

Joe Cabott y su hijo Eddie reúnen a seis individuos para asaltar una joyería y sustraer los diamantes de exhibición, es un atraco sencillo y máxime para ellos que son unos profesionales en el mundo gangsteril. Para ello, Cabott les adjudica a cada quien un alias: White, Blondie, Pink, Orange, Blue y Brown, colores que disfrazan su identidad entre ellos mismos para no ser reconocidos en caso de fallas.

Sin embargo, entre estos asaltantes se infiltra un policía que echa por tierra lo que sería un exitoso trabajo; a raíz de esto, los hombres cromáticos se dedican a reconocer al traidor.

Aparentemente una historia simple de un género definido, el filme de gánsters de los 20 y 30, Tarantino se aleja de la tradicional manera de construir la historia para dislocarla en fragmentos que dan lugar a una estructura con retrospectivas que desde el inicio coloca al espectador en un estado de expectación y tensión, sobre todo porque jamás muestra el atraco y sólo con pequeños flashbacks lo reconstruye, basándose en el testimonio de los sobrevivientes quienes reunidos en un decadente almacén llegan a la conclusión que entre ellos hay una rata.

Reservoir Dogs es una historia que remite principalmente a *The Killing* de Stanley Kubrick (1956) pues también narra la desventura de un grupo de ladrones que ha asaltado un hipódromo con éxito, pero un desafortunado accidente les impide gozar del dinero; las emociones traicionan a los personajes y éstos cometen algunos errores.

Al igual que en *Reservoir Dogs*, esta película de Kubrick se estructura narrativamente con retrospectivas y el uso del humor negro es el mismo.

Blue Velvet de David Lynch (1986) historia basada en un hecho real que gira en torno al descubrimiento del propietario de una oreja encontrada en un jardín, cuya similitud con *Reservoir Dogs* es el ambiente claustrofóbico y el corte mismo de la oreja.

Reservoir Dogs es un película perturbadora que durante 95 minutos pone en tensión al espectador debido al protagonismo de los lugares y a la atmósfera inquietante.

El título no tiene mayor importancia, salió casualmente en una plática con una amiga como ha reconocido Tarantino *“Le van a dar muchísima relevancia al título de la película y la verdad es que no vale ni un pimiento, me lo he sacado de la manga sin pensarlo”*.¹⁶

La historia gira en torno a la amistad y a la lealtad; los personajes de esta diégesis son revestidos de características psicológicas, más bien Tarantino se encarga de ponerlos como portadores de la acción, sólo mantienen relación profesional y en algunos si hay amistad. No tienen nombre, un alías los integra a una nueva vida, la del grupo; donde nacen y mueren, existe el presente y la amistad, en los momentos difíciles apenas se ocupan de sí mismos.

Mucho se ha dicho que Tarantino literalmente copió la película *City on Fire* (1989) de Ringo Lam para hacer el argumento de *Reservoir Dogs*, sobre este comentario el periodista David Bourgeois de la revista de cine *Film Threat* preguntó a Quentin si le gustaría hacer un comentario al respecto a lo que respondió:

“Me entusiasmó City on fire, llegué a tener el cartel enmarcado en mi casa, así que no cabe duda; es una película estupenda y ... Bueno, yo suelo tomar detalles prestados de toda clase de películas ¿me explico? Si mis películas

¹⁶ Clarkson, Wensley. Quentin Tarantino a Bocajarro. Ediciones Punto de Lectura, España, 2000, 451 pp.

tienen algo, conste que es porque he tomado detalles de aquí y de allá; y me limito a ensamblarlos. Si a la gente no le gusta esta manera de trabajar, la solución es simple: que no vaya a ver mi cine".¹⁷

Partiendo de que toda estructura para entenderla se debe reconstruir, *Reservoir Dogs* se fragmentará en dos niveles:

- ❖ Nivel morfológico (unidades mínimas de la estructura) en este caso, las secuencias.
- ❖ Nivel sintáctico (nombrar los elementos a través de las relaciones que forman).

A continuación, se presenta un esquema con las secuencias de la película; posteriormente se pone en práctica la metodología establecida en el primer capítulo, en la que serán analizadas cada una de estas secuencias para así conocer más a fondo qué es lo que hace tan impactante a *Reservoir Dogs*.

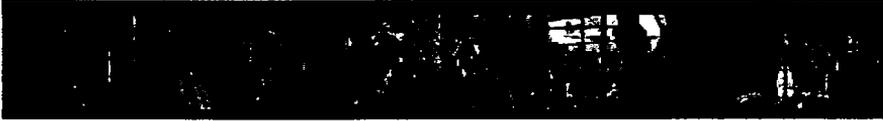
¹⁷ Ibidem.

ESQUEMA SECUENCIAL DE RESERVO

IGS

1ª. Sec. <i>Como una virgen</i>	2ª. Sec. <i>Little green bag</i>	3ª. Sec. <i>¿Acaso eres doctor?</i>	4ª. Sec. <i>Era una maldita emboscada</i>	5ª. Sec. <i>¿Quién es el soplon?</i>	6ª. Sec. <i>Mr. White</i>
7ª. Sec. <i>Vas a ladrar o a morder, perrito</i>	8ª. Sec. <i>La rata</i>	9ª. Sec. <i>Mr. Blondie</i>	10ª. Sec. <i>I gotcha</i>	11ª. Sec. <i>Te gusta ser un héroe</i>	12ª. Sec. <i>¿Qué demonios pasa aquí!</i>
13ª. Sec. <i>Stuck in the middle whitte you</i>	14ª. Sec. <i>Mr. Orange</i>	15ª. Sec. <i>La historia del baño - plan</i>	16ª. Sec. <i>La historia del baño - ensayo 1</i>	17ª. Sec. <i>La historia del baño - ensayo 2</i>	18ª. Sec. <i>La historia del baño</i>
19ª. Sec. <i>La mole</i>	20ª. Sec. <i>Hooked on a feeling</i>	21ª. Sec. <i>Barra cromática</i>	22ª. Sec. <i>Estamos ahí por esas piedras</i>	23ª. Sec. <i>Me he quedado ciego</i>	24ª. Sec. <i>Me mató</i>
25ª. Sec. <i>No necesito evidencia cuando tengo instinto</i>	26ª. Sec. <i>Soy un policia</i>	Créditos amenizado por la canción Coconut.			

RESERVOIR DOGS Y EL ANÁLISIS DEL RELATO



1ª. Sec. "Como una virgen" 7'29"

➤ Composición de la secuencia:

Después de un fundido en negro, con primeros planos, paneos y plano de conjunto se muestran poco a poco los rostros de ocho hombres sentados alrededor de una mesa, la cual tiene botellas de cerveza, platos sucios y unos radios.

Ellos hablan acerca de la canción de Madona "Como una virgen" y sobre la conveniencia de dar propina o no.

La conversación se desarrolla dentro de un restaurante, al término de su almuerzo.

➤ Denotación:

Esta secuencia se presenta dentro de un modesto y tranquilo restaurante, después de un paneo y primeros planos se deja ver el rostro de los ocho hombres sentados alrededor de una mesa.

Al principio se nota una igualdad en ellos, pues seis, visten traje negro, corbata del mismo color y camisa blanca.

Conforme el paneo avanza, aparece un hombre pelón vestido casualmente, pantalón gris y camisa negra, otra diferencia en cuanto a la ropa, es la que tiene

un joven quien se distingue de los otros por lo informal, él lleva un pantalón claro y camisa floreada.

Esta parte de la película comienza con una plática sobre la canción "Como una virgen" de Madona para después pasar a la polémica charla sobre la conveniencia de dar o no propina.

Al tiempo que se da una interpretación de esta canción, se ve parte del restaurante el cual es modesto y demasiado pasivo.

➤ **Connotación:**

En esta secuencia existe una analogía de contenido psicológica, establecida por las tomas, cuyos primeros planos permiten conocer física, emocional y mentalmente a estos hombres que son nombrados con colores. Los paneos dejan ver el ambiente en el que se desarrolla esta secuencia.

Resulta un tanto bizarro el comienzo de la película debido a que durante esos siete minutos y medio sólo se es testigo de comentarios hechos a la canción de Madona "Como una virgen" pero se ignora quienes son y a qué se dedican.

Sin embargo desde los primeros minutos de la secuencia se presentan elementos que ya establecen el rumbo de la historia, entre éstos se encuentran:

El ocho, número que encierra a los hombres del grupo, e indica equilibrio cósmico; señala que cada quien tiene una función indispensable dentro de la banda, además da vida e identidad a la misma.

De este grupo destacan seis hombres vestidos de traje negro, aunque pareciera una simple distribución, este número encierra el antagonismo entre ellos y en algunas ocasiones puede inclinarse al bien o al mal. A pesar de esto existe una uniformidad en la ropa que los identifica como sublevados, están regidos por alguien.

Con esta vestimenta no sólo remiten a los gánsters del filme negro americano de los años 20, -influencia notable en Quentin Tarantino- también se refleja su carácter frío y violento, presente en el negro de sus trajes, color que lleva a la maldad y a la muerte.

Ese mismo color negro manifestado desde el principio de la película con el fundido, da la impresión de estar dentro de un lugar y esa oscuridad manifestada no sólo lleva al inicio de la historia, revela también que el filme a presenciar será violento, provocando angustia, temor y sorpresa.

Regresando a los personajes hay dos hombres que se distinguen de la banda, porque no son nombrados con un color y no visten de traje; el primero es Joe Cabot (Lawrence Tierney), viste de manera casual, se sabe que es el jefe del grupo porque se nota el respeto de los otros para él. Eddie (Chris Penn) viste camisa floreada, su atuendo refleja la informalidad y la jovialidad, posee cierta jerarquía dentro del grupo.

Este contraste de ropa de cierta manera complementa a la banda y proyecta el carácter y la actitud de estos hombres que se mezclan y confunden bajo un “tipo” de vestimenta.

El ambiente es tranquilo y sencillo, de entrada se manifiesta con el nombre del lugar: *Uncle Bob's Pancake House* es una oposición a la plática y a los hombres cromáticos pero se asocia a sus rostros diurnos; es decir, la actitud que toman en lugares abiertos y con luz; y la metamorfosis que sufren en la oscuridad.

Conforme se desarrolla la conversación, se va develando la cultura en la que viven y la preparación intelectual de los hombres.

Las categorías sémicas -valores latentes de la historia- que se desprenden de esta secuencia son la necesidad, la injuria, la banalidad y la jovialidad.

El carácter funcional de esta secuencia está determinada por los indicios cuya función integradora se presenta con la plática, la vestimenta, el ambiente, los planos y los movimientos de cámara que así presentan la conducta de los hombres cromáticos y la relación entre ellos, un ejemplo, es la distancia que separa a White de Blondie en la mesa y la actitud de él cuando White se burla de Joe.



2ª. Sec. "Little green bag" 1'59"

➤ Composición de la secuencia:

...seguido por Edison Lighthouse y "El amor crece a donde quiera que mi Rosemary va". Los súper-sonidos del 70 de K-Billy continúan a toda velocidad"; palabras emitidas por una voz masculina en over proveniente de la secuencia anterior y sirve de puente para conectar al enunciatario con esta secuencia la cual comienza con un fundido en negro, con el nombre del director (Quentin Tarantino) después de un plano total y primeros planos se presentan ocho hombres caminando al tiempo que se dan a conocer sus nombres, ellos se dirigen a un auto.

En off la canción "Little green bag" de George Baker Selection.

➤ Denotación:

El fundido negro lleva a otra parte de la película, los créditos. De inmediato aparece el nombre del director (Quentin Tarantino) armonizado con la canción "Little green bag".

Con un plano total se ve la entrada de los personajes quienes son presentados con primeros planos.

Tarantino inventó su propia estación de radio en la que tocaran música de los setenta y que se superpone en algunas escenas como ésta.

➤ Connotación:

Aunque es una secuencia muy corta, de dos minutos, deja ver elementos interesantes que nuevamente dan a conocer un poco más de los personajes.

...seguido por Edison Lighthouse y "El amor crece a donde quiera que mi Rosemary va". Los súper-sonidos del 70 de K-Billy continúan a toda velocidad"; frases en over que muestran el gusto por esta música disfrutada por Quentin en su infancia como influencia de su madre.

Los planos totales utilizados al principio y final de la secuencia presentan a estos hombres físicamente, refuerzan su carácter frío y violento, también muestran su actitud dentro de la sociedad.

El primer plano lleva a una entrada muy singular de los personajes, la toma encuadra una barda de ladrillos y una camioneta que remite a la serie campirana "Dukes of Hazzard" (programa preferido de la infancia de Quentin), de momento aparece de lado derecho cada personaje, da la sensación que salen de la casa del tío Bob para entrar en este plano total que los presenta caminando y después de un corte directo, con primeros planos se ve el rostro de cada uno.

Este tipo de planos lleva a una oposición de los personajes manifestada dentro del restaurante en “su mundo lúdico” y su actitud fuera en el mundo real. Si bien en la casa del tío Bob muestran una actitud jovial, fuera de éste, se percibe una actitud hermética, sobre todo en los hombres cromáticos donde las miradas se ocultan detrás de las gafas negras a excepción de Joe quien se deja ver sin lentes, mostrando una mirada seria, penetrante y dura, lo mismo sucede con Eddie quien continúa con su tranquilidad.

Con un corte directo y un plano total concluye esta secuencia complementaria y opuesta con un contracampo de los personajes y con el título del filme *Reservoir Dogs*. Hasta aquí puede decirse que hay una función meramente *informativa*.

De nueva cuenta el encuadre se oscurece, continúan los nombres de los participantes, “Little green bag” se desvanece para dar paso a una voz masculina en off que se percibe con dolor y miedo. Esta *elipsis –omisión de algunos planos cuyo efecto es darle mayor énfasis a la historia-*, la voz y ruidos en off echan a volar la imaginación del espectador al suponer que alguien está siendo golpeado, colocándolo en un estado de disjunción, en estos últimos segundos se manifiesta una función *cardinal* porque inaugura una incertidumbre que es la categoría sémica de esta parte de la película.

El fundido en negro utilizado al final de esta secuencia, indica un cambio de acción y de lugar, que será presentado en las siguientes escenas.



3ª. Sec. ¿Acaso eres doctor? 1'28"

➤ **Composición de la secuencia:**

Después de un fundido en negro, con campos medios y paneos, los encuadres muestran a Mr. Orange (Tim Roth) y Mr. White (Harvey Keitel) dentro de un auto en movimiento.

Mr. Orange se encuentra mal herido, su rostro y su ropa están cubiertos de sangre.

Mr. White maneja el auto y al tiempo le da ánimos.

➤ **Denotación:**

Mr. Orange yace en el asiento trasero de un auto bañado en sangre, su ropa y su rostro están ensangrentados, su dolor es tanto que se queja y grita.

El otro hombre que es más viejo, maneja el auto y trata de animar al herido con palabras un tanto agresivas. En su rostro se nota cierta preocupación.

➤ **Connotación:**

En esta secuencia es claro el valor cromático. El negro, rojo y blanco muestran el tinte de la historia y matizan la personalidad de los personajes para así definirlos durante la diégesis del filme.

El fundido en negro que de nuevo aparece es para dar un cambio de acción, remite a la incertidumbre y a la subjetividad al no saber con precisión de quien son esos gritos y la situación que los provocaron. Una vez desaparecido el fundido en negro y dar paso a la imagen, se ve a Mr. Orange, con esto se da una analogía de sentido psicológico ya que lo negro del fundido no sólo es una cuestión cinematográfica, tiene un sentido más amplio, indica el lado sombrío y presenta la debilidad de este personaje.

A estas connotaciones se agrega el significado de la muerte también acentuada por el color negro y junto con el rojo refuerza esa sensación.

El rojo y el blanco por otro lado, conducen al duelo entre la vida y la muerte del que es protagonista Mr. Orange durante 60 minutos. No hay que olvidar que el rojo además de proyectar la muerte también es vehículo de la vida y el blanco es el renacer.

Las gesticulaciones de Mr. Orange refuerzan el dolor que sufre además de mostrar debilidad y miedo.

Las *categorías sémicas* de esta parte de la película son el duelo, la cobardía y la vida, con sus respectivas oposiciones dan sentido a la secuencia; por lo que el carácter funcional de este segmento narrativo es doblemente *cardinal* por una parte, concluye la incertidumbre de la secuencia anterior; por otra, lleva al enunciario a otra disjunción, al ignorar lo que pasó antes con Mr. Orange.



4^o. Sec. "Era una maldita emboscada" 4'00"

➤ Composición de la secuencia:

Medias figuras, primeros planos, planos totales, campos largos y un movimiento de cámara son las tomas que dan forma a esta secuencia en la que dejan ver a Mr. Orange y a Mr. White llegar a un viejo y abandonado almacén para desarrollar una plática que da algunos elementos para el entendimiento de la historia y que es complementada con la intervención de Mr. Pink (Steve Buscemi) quien desata una confusión sobre un posible traidor.

➤ Denotación:

Orange y White llegan a un viejo almacén para refugiarse y esperar la llegada del doctor, mientras Orange llora su dolor, White le da ánimos los cuales son un tanto sarcásticos.

Después de unos minutos, llega Mr. Pink furioso y agitado, él se refiere a una posible emboscada.

Para estas secuencias del almacén Tim Roth tuvo que tenderse en medio de un charco de sangre durante varias semanas seguidas tal como exigía su papel. La temperatura en el interior de aquel lugar que antiguamente había sido una funeraria, pasaba de los 38 o 39°C, debido al calor y a los focos.

Este edificio viejo resultó ser el lugar perfecto para el rodaje pues daba un aire muy convincente de antigüedad, misma que se requería para representar Los Ángeles de las primeras décadas.

➤ Connotación:

La diversidad de planos utilizados en esta secuencia, indica una desestabilización en la historia, es decir, un fuera de control de la situación remarcado por el constante movimiento de los personajes, de su plática y sus gestos.

La acción se desarrolla dentro de un oscuro y frío almacén el cual es una figura importante en esta secuencia porque da sentido a los movimientos y al ambiente, conecta a los personajes a dos mundos, el de la luz y la sombra; es una abertura que les permite entrar a un terreno “dominado” podría decirse que es el submundo de estos gánsters.

Para Orange, esta puerta lo conduce a la vida o a la muerte, contradicción que también es marcada por el elemento sanguíneo.

Un elemento verbal importante es la frase “no me abandones” dicha por Orange a White, esta metáfora confirma el estado existencial en el que se encuentra. Es evidente, por otras frases como “bendito sea tu corazón por lo que tratas de hacer” y “estoy muerto de miedo”, la religiosidad de Orange al sentirse alejado de su espíritu.

Este sentimiento de abandono se manifiesta metafóricamente con el plano que conduce a Pink y a White a otra parte del almacén.

Durante seis minutos, los planos, las actuaciones y el ambiente dejan ver valores de solidaridad y confianza que en un momento pueden ser determinantes para la historia.

El carácter funcional de esta parte narrativa es cardinal porque maneja otra alternativa, la búsqueda del traidor; las categorías sémicas que se desprenden son la angustia, la solidaridad y la confianza.



5ª. Sec. *¿Quién es el soplón?* 11'16"

➤ Composición de la secuencia.

Con planos totales, medias figuras, campos medios, contracampos, fuera de campos y paneos, se da forma a esta secuencia que presenta a Mr. White y a Mr. Pink hablando de “lo sucedido”, representado con un flashback; también se menciona la conducta de Mr. Blondie (Michael Madsen).

➤ Denotación.

Con un paneo de objetos decadentes pertenecientes a un sanitario, se escucha en off a Mr Pink y azotes de cosas, él está furioso porque dice hay un posible traidor y le cuenta a Mr. White "lo sucedido".

Es importante señalar que hasta estos momentos de la historia, aún se ignora lo que hicieron estos gánsters, pero en esta secuencia por medio de un flashback se muestra la primera versión de lo que ahora se sabe, fue un robo.

Este recuerdo trae como consecuencia que la plática de White y Pink sea en torno a Blondie del que dicen es un psicópata.

➤ Connotación.

La secuencia comienza con una analogía de orden intelectual, debido a que el paneo de esos muebles de baño viejos y arrumbados remiten el pensamiento negativo de estos hombres.

Los fuera de campo representan el anonimato y el misterio que encierra la personalidad de Pink quien a pesar de su coraje no deja ver su verdadera identidad, todo lo contrario de White quien ya ha dicho a Orange su nombre y esto se representa con el encuadre que se hace de él mientras oye a Pink.

Los contra campos utilizados durante la plática de White y Pink conducen a una analogía de orden psicológico, es decir muestran el contraste de personalidad de ambos: White maduro, sereno, leal y hasta cierto punto humano mientras Pink es joven, alevoso, enojón e indiferente a lo que pasa con respecto a sus compañeros, sólo le importan los diamantes.

Esta secuencia es muy interesante por su composición simbólica de la imagen que se da al momento en que White lava su rostro y oye el corte de cartucho de la pistola de Pink, pensando que éste podría matarlo ya que también se

relaciona con el elemento lingüístico, pues Pink habla del control de las emociones. Esta asociación imagen-diálogo, hace pensar en que Pink pudiera matar a White pues su enojo y desesperación pueden llevarlo a esto.

A lo largo de esta secuencia se percibe una conversación seria sin dejar los tintes irónicos como el que se refiere “al profesionalismo” de estos delincuentes representado con su vestimenta formal.

El flashback que se maneja, sólo es utilizado para señalar el recuerdo de Pink al huir de la joyería, dentro de éste se da una analogía de contenido psicológico mostrado por la persecución de los ladrones hacia Pink.

De este recuerdo se desata un aspecto que nuevamente remite al juego: el mencionar a los policías muertos y a la gente verdadera; da la sensación que estuvieran en un submundo donde sólo habitan ellos (los ladrones) la policía (los oponentes) y el objeto de deseo (los diamantes); el ambiente irreal en que se encuentran excluye al resto de la gente; lo que indica su manera de pensar y su visión de la sociedad.

La palabra rata empleada por Pink se asocia a la avaricia, al parasitismo, a la actividad nocturna y clandestina, concepto que los encierra a ellos mismos y nuevamente lleva al sarcasmo.

La secuencia mantiene una función cardinal que prevalece también en el flashback así como la categoría sémica de la desesperación y la traición.



6ª. Sec. "Mr. White" 1'44"

➤ Composición de la secuencia.

Se abre con un fundido en negro, hay primeros y grandes primeros planos. El lugar es la casa de Joe.

➤ Denotación.

El fundido negro prevalece unos segundos y con letras blancas aparece Mr. White como un capítulo de libro, indica que es sobre este hombre la secuencia. Mr. White llega a la casa de Joe donde hablan un poco de su vida y se da información sobre el robo.

➤ Connotación.

El fundido indica una retrospectiva en el relato, lleva a una acción secundaria y complementaria, de ahí que sea una secuencia indicativa, porque da a conocer algunos elementos que permiten entender la historia.

Esta secuencia dedicada a White por un lado enseña la relación de amistad que tiene con Joe, el jefe de la banda; por otro lado, la personalidad que se encierra dentro de su color remite el camino que recorrerá durante toda la historia, a la mutabilidad de su ser, y a lo extremista de su actitud.

Este segmento tiene una función de *indicio*, presenta la relación entre estos dos actantes, y *catállica* porque describe otra parte de la historia.



7ª. Sec. "Vas a ladrar o a morder, perrito" 8'42"

➤ Composición de la secuencia.

Esta secuencia está conformada por campos largos, campos medios, contracampos, medias figuras, gran primeros planos, una *toma subjetiva* –cuando lo que se ve a cuadro es a través de la mirada de alguno de los personajes- y un *contrapicado* –cuando la imagen es vista de abajo hacia arriba, la cámara se inclina en esa dirección- que muestran una pelea entre Pink y White y éste a su vez con Blondie, desarrollada dentro del almacén cuya iluminación está en claroscuro.

➤ Denotación.

Estos planos presentan a Pink quien continúa preguntándose por la identidad de la rata, por otra parte la preocupación de White por la situación de Orange quien está desangrándose. Estos problemas llevan a un enfrentamiento entre Pink y White que se hace más violento cuando él dice que ya ha revelado su identidad.

En el momento que ambos se están apuntando hay una toma subjetiva de Blondie quien ha llegado al almacén y es presa de la desesperación de White.

➤ Connotación.

Al principio de la secuencia el campo largo manifiesta una confusión al no saber en que parte del almacén se encuentran los personajes a la vez que indica que ellos están en un laberinto y aún no encuentran la salida.

Esta idea surge también por la manera en que se mueven y cómo actúan ante sus preocupaciones, pues conforme pasa el tiempo, el encierro consume la seguridad de los hombres cromáticos al grado de llevarlos a la demencia y al enfrentamiento, el cual es mostrado con un contrapicado que señala el dominio de White ante Pink.

Las pistolas son otro elemento que remiten al conflicto que prevalece entre estos individuos y la historia en general.

En esta parte de la narración hay una analogía de contenido intelectual, por un momento se percibe una toma subjetiva de Blondie, luego se da un alejamiento para dar paso a un contracampo de este personaje. Con estas tomas se mantiene por un momento al espectador tenso y le permite hacer una sugerencia con respecto a la historia.

La inserción de Blondie a la historia es determinante, supuestamente develará la incógnita del traidor, además de ponerle chispa al relato con su actitud sarcástica.

El vaso de soda y la alusión de Lee Marvin por parte de Mr. Blondie son parte de los gustos de Quentin Tarantino, por un lado; hacia la comida rápida y por otro; su admiración a este actor.

Con respecto a la iluminación del almacén es importante señalar que ese juego de luces y sombras imperante, da un matiz enigmático en el lugar y alberga esos sentimientos negativos de los hombres.

La función de esta secuencia es cardinal porque mostró momentos de riesgo en la historia, las categorías sémicas son la solidaridad y el enojo.



8^a. Sec. "La rata" 00'47"

- Composición de la secuencia.

Con un plano americano, primer plano y un picado, se ve a Pink, White y Blondie caminando fuera del almacén.

➤ Denotación.

Estos hombres caminan fuera del almacén, la toma permite ver la fachada que está llena de enredaderas y en la puerta hay un letrero “no parking”. Es un lugar poco transitable y un tanto aislado.

Llegan al auto y al abrir la cajuela sacan a un policía amordazado y nuevamente se dirigen al almacén.

➤ Connotación.

Es evidente la luz del exterior donde estos hombres por un momento encuentran el camino que los llevará a una posible respuesta al tema de las ratas.

Esa oposición de luz y sombra manifestada en esta secuencia muestra nuevamente la irrealidad en la que viven estos gánsters quienes salen de su mundo para entrar a otro. Esta idea de transición y de delimitación de territorio se reafirma con el letrero de la puerta “No parking”.

El picado marcado al abrir la cajuela indica el dominio que estos hombres tienen con respecto al policía, desde este momento anuncia ya que será castigado duramente.

Nuevamente la categoría funcional de esta secuencia es cardinal pues lleva a otra posibilidad de la historia ¿acaso él dirá quién es el traidor? La categoría sémica de este segmento narrativo es la *venganza* relacionada con el indulto y el castigo. Mr. Pink y Mr. White castigan al policía para desquitarse de la redada y por representar la ley.



9ª. Sec. "Mr. Blondie" 8'08"

➤ Composición de la secuencia.

Con un fundido en negro, medias figuras, primeros planos, gran primeros planos y planos americanos se da a conocer esta secuencia que presenta la incursión de Blondie al grupo de ladrones.

Al igual que en la secuencia de Mr. White, hay gráficos que dan pie al desarrollo de esta parte de la narración.

➤ Denotación.

Esta secuencia se da en la casa de Joe cuando Blondie llega a verlo, los planos permiten ver la relación de amistad que une a Blondie con Joe y Eddie, además de ser reafirmada por la plática donde también se percibe el repudio a los negros.

Por primera y última vez se menciona el nombre de Blondie, Vic Vega (nombre que tiene John Travolta en Pulp Ficitión).

➤ Connotación.

El fundido en negro indica un cambio de la historia, se da una retrospectiva y muestra elementos que permiten conocer la lealtad de Blondie hacia Joe y su hijo, que posteriormente servirán para entender mejor la película.

Dentro de esta secuencia hay una metáfora indicada en el sobrenombre de Blondie que refleja la personalidad del propio personaje: intenso, violento, cruel,

cínico y difícil de entender.

Hay un fundido y el encuadre se cubre de negro y da paso nuevamente a la ya familiar voz en over de Steve Wright: “Los supersonidos del 70 continúan con K-Billy. Si tu llamada es la número doce ganarás dos entradas al gran show de camiones a llevarse a cabo esta noche en Carson. Con la participación de Big Daddy Don Bodine y su bestia colosal. Puedes ganar en la estación donde los años 70 han sobrevivido”.

Tanto la secuencia cinco como esta son meras referencias para la historia del filme, la función que prevalece es *informativa* y de *indicio*.



10ª. Sec. “I gotcha” 00’45”

➤ Composición de la secuencia.

Planos totales y grandes primeros planos son las tomas que en esta secuencia muestran a Eddie (Chris Penn) quien va manejando rumbo al almacén. En la carretera se ve un globo naranja y en off se oye la canción “I gotcha” de Joe Tex. La calle se ve tranquila y es una oposición con la velocidad que lleva el auto.

➤ Denotación.

Aparece de perfil Eddie quien se dirige al almacén, se nota cierta preocupación marcada por la velocidad del auto y por su tono de voz.

Esta secuencia está fondeada con la canción “I gotcha”.

➤ Connotación.

Un aspecto considerable de esta secuencia es la música la cual marca el ritmo de estos dos momentos en el filme; por un lado, la no certeza de Eddie al desconocer el paradero de los hombres cromáticos y de los diamantes; por otro lado, la ira de Pink y White descargada en el policía, escenas filtradas de la secuencia 11.

Algo singular de esta secuencia es un globo rojo presentado al principio, tal vez pueda relacionarse con la actitud jovial de Eddie manifestada también en la canción "I gotcha"; Sin embargo, este globo salió de una fiesta infantil celebrada en la calle por donde pasa Eddie.

Como a Tarantino le gusta jugar con el espectador, decidió dejar este globo para crear un mito, como ya lo es, sobre una pista para conocer al traidor de la banda.

El carácter funcional es catalítica porque separa dos momentos de la historia ya que al mismo tiempo da conocer otra secuencia donde golpean al policía, por medio de un fundido encadenado.



11ª. Sec. "Te gusta ser un héroe" 0'35"

➤ Composición de la secuencia.

Campos largos y medias figuras son los encuadres que muestran a Pink, White y Blondie golpeando al policía, esta acción se desarrolla dentro del almacén.

➤ Denotación.

Un campo largo es el vehículo que presenta a Pink y a White furiosos golpeando brutalmente al policía que en escenas anteriores fue traído por Blondie quien sólo mira el espectáculo de ira de sus compañeros.

Las acciones violentas de esta secuencia son armonizadas con la música en off “I gotcha” la cual marca también el ritmo de la secuencia anterior.

➤ Connotación.

La secuencia lleva al submundo de estos gánsters donde sólo impera su ley, la figura del policía como ejecutor del orden se pierde en este lugar.

La furia de White y Pink remite a la oposición de calma y serenidad que refleja Blondie, parece como si esperara “algo” que se maquina por su mente.

El color azul del traje de policía lleva al dominio y a la función de gobernar, sugiere una idea de eterna calma, en este caso, mantener el orden y la tranquilidad de la sociedad que es el principal objetivo.

La analogía de contenido dinámico que existe con la secuencia anterior, se reafirma no sólo con los movimientos de los personajes también con la canción de Joe Tex.

La función de esta secuencia es catalítica debido a que separa dos hechos simultáneos por lo que la vuelve cronológica y lógica.



12ª. Sec. ¡Qué demonios pasa aquí! 4'37"

➤ Composición de la secuencia.

Campos largos, campos medios, medias figuras, planos americanos y criss cross, son los encuadres que dan vida a esta secuencia desarrollada dentro del almacén donde se ve a Eddie quien molesto le pregunta a White, Pink y Blondie lo que sucede cuando ve al policía ensangrentado, mientras, a lado, yace el cuerpo de Orange casi sin vida, en medio de un charco de líquido rojo.

➤ Denotación.

Un campo largo muestra el arribo de Eddie quien al ver lo sucedido cuestiona la situación y pide los diamantes. Es notoria la jerarquía de este personaje pues de inmediato da órdenes y coordina a estos gánsters.

A través de los planos antes mencionados y con el diálogo entre los personajes se nota una vez más el sarcasmo y humor negro, elemento que identifica esta historia.

Ese humor se refleja en una pequeña representación teatral entre White y Blondie quien cínicamente acepta la lluvia de disparos que descargó durante el asalto a la joyería.

Podría decirse que esta secuencia es la segunda versión de lo que sucedió en la joyería y de cómo estaba estructurado el plan.

➤ Connotación.

La utilización de un campo largo, lleva a conocer la atmósfera de esta secuencia que se representa con el lugar, las actitudes de los gánsters y el diálogo.

Dentro de esta atmósfera resaltan los siguientes elementos:

Hay un policía que ha sido blanco de la maldad de estos hombres cromáticos, su presencia, representada numéricamente con el uno remite al fin moral que equivale su vestidura pero no se ha concretado, es un punto no manifestado reafirmado con el color azul de su uniforme, es decir, a lo indefinido, a lo inmaterial, a lo inconsciente.

Ese estado de inconsciencia se refleja en Pink y White y se confirma con sus propios sobrenombres.

En el caso de White, su color extremista y la mutación que hace de su ser, explica ya su comportamiento, de un estado de serenidad pasa a un estado de intranquilidad y furia; este camino se ha representado a lo largo del filme.

Con respecto a Blondie, cabe señalar que su esencia amarilla conduce a la violencia, a la intensidad y a la contrariedad de su carácter: desaforado y contenido.

En esta secuencia es evidente la simbología ideológica manifestada en el color de cada individuo, su carácter funcional es de tipo indicial porque lleva a un relato metafórico con respecto a los personajes.



13ª. Sec. "Stuck in the middle whit you" 11'29"

➤ Composición de la secuencia.

Paneos, primeros planos, planos americanos, planos totales, medias figuras, contracampos, contrapicados, panorámica, grandes primeros planos y campos

medios, son los múltiples encuadres que dan vida a las actuaciones de Blondie y el policía, dentro del almacén al ritmo de los Stealers Wheel.

➤ Denotación.

Dentro del almacén, Mr. Blondie se ha quedado solo con el policía quien está amordazado y atado a una silla. En otra parte del mismo, está Mr. Orange casi sin vida.

En las secuencias anteriores se notaba un estado de atisbo por parte de Blondie quien ahora lo demuestra, al decir “Al fin solos” y “estoy parqueando en rojo”.

Después de un paneo se ve a cuadro al policía quien asegura no saber nada sobre la emboscada, a pesar del aspecto devastador que muestra, desata la ira contenida de Blondie cuando le dice “Tu jefe mismo lo...”

Los distintos planos muestran como Blondie con una navaja lentamente martiriza y tortura a su víctima al ritmo de “Stuck in the middle whit you”.

“Cualquiera disfruta en mayor o menor medida con la actuación de Michael -dice Quentin- cuando arranca la música, uno se mueve instintivamente porque tiene un ritmo muy pegajoso. Es inevitable disfrutar con el baile que se marca Michael. Y cuando estás disfrutando con eso ¡zas! Ya te imaginas de que es capaz un tipo así con una navaja en la mano decidido además a molestar al policía sólo por ganas de hacerlo”.²⁶

Una panorámica es el vehículo que permite imaginar lo que sucede mientras sólo se escucha los gritos del policía, después de unos segundos, en un

²⁶ Clarkson, Wensley. Quentin Tarantino a Bocajarro. Ediciones Punto de Lectura, España, 2000, 451 pp.

contrapicado aparece Blondie quien satíricamente le habla a su oreja que tiene en la mano.



Esta actitud de Mr. Blondie, no estaba dentro del guión, fue algo que se le ocurrió a Michael Madsen: *“Fue algo totalmente imprevisto, con la oreja en la mano, se me ocurrió pensar si aún oía. Lo hice por mi cuenta, y tuvo gracia. Y nunca supe si Quentin iba a dejar ese gesto en el montaje definitivo”*.²⁷

No contento con esto sale del lugar para regresar con una garrafa de gasolina y se dispone a vaciarla a su víctima cuando inesperadamente unos balazos perforan su pecho y cae muerto.

A los actores resultó una escena difícil de rodar debido a la extrema violencia; por otra parte era necesario que Marvin Nash tuviera el aspecto de una persona a la que le acaban de cortar una oreja. El principal enemigo fue el intenso calor pues los restos ficticios de oreja se derretían una vez pegados a la cabeza del policía.

Esta escena se rodó de cuatro diferentes maneras, una de ellas mostraba con toda claridad cómo era desgarrada la oreja. Kirk Baltz quien personificó al policía mutilado, también padeció el estar atado a una silla, pues sudaba y estaba a punto de llorar, cosa que sirvió a Quentin porque así tomaba mayor realismo esta parte de la historia.

²⁷ Ibidem.

➤ **Connotación.**

Esta secuencia es una de las más largas del filme (más de once minutos) y sin duda la que más violencia presenta aunque se disfraza con una panorámica y con la canción de los Stealers Wheel, "Stuck in the middle whit you".

Este momento dantesco no sólo resulta interesante por algunos elementos que a continuación se mencionan, también por los dos puntos climáticos desarrollados en la narratividad: La identidad de Orange y la muerte de Blondie.

Los elementos significativos de esta secuencia son:

El momento en que Blondie se limpia con la camisa del policía señalando que está sucio, sarcasmo que reafirma una profanación de la investidura de legalidad y una trasgresión a la normatividad.

La elipsis de contenido representada con una panorámica no sólo oculta lo que sucede sino es un plano subjetivo que permite imaginar el dolor del policía a través de sus gritos, pero en esta evocación sonora se manifiesta también la música.

Algo peculiar es que en la panorámica se ve en la pared "look your head", haciendo referencia a lo que pasa.

Con respecto a Blondie, aquí recobra sentido su sobrenombre: lo intenso y violento de su personalidad. Lleva también a pensar en el color de los dioses, postura que se muestra al tener la confianza de los jefes y de su posición dentro del grupo. Ver a Blondie es pensar en la fuerza, plasmada cinematográficamente en los contrapicados al momento de torturar al policía.

Ese poder de Blondie es representado cuando en el rito de su baile, él dobla las rodillas, enfatizando su poder y dominio.

La navaja es otro elemento que se asocia con las pulsiones violentas e instintivas de Blondie, quien ha cortado la oreja del policía; elemento que simboliza por un lado, la animalidad de Blondie; y por otro, la comunicación:

- ¿Te gustó tanto como a mí?

Satíricamente Mr. Blondie le habla a la oreja.

- ¿Qué sucede, oyes eso?



El contraste de la luminosidad del exterior y la oscuridad del almacén conduce a la metamorfosis del comportamiento de Blondie que ya se ha reflejado sobre todo en esta secuencia.

Otra figura que señala el desequilibrio mental de este gánster es el pánico del policía quien grita desesperado y trata de zafarse, toma que es movida más de lo acostumbrado cinematográficamente y que de cierta manera provoca en el espectador inquietud.

El domino de Blondie se manifiesta también con el blanco de la camisa del policía, que marca el estado de ausencia, es decir la desaparición de la presencia del policía como tal. Por otra parte este color, remite a la revelación, por fin se da a conocer quien es "la rata".

Y aunque el simbolismo de su color no lo muestra fuerte y dominante; también marca una oposición: su acercamiento a la muerte.

Sin duda esta secuencia es la más maravillosa de la historia donde sin titubeos se muestra una gran descarga de violencia, en el que la sangre matiza el

ambiente sombrío del almacén, al tiempo que el comportamiento exacerbado de Blondie lo lleva a la muerte en manos de un aparente débil Mr. Orange.



Otro elemento que hace de este segmento narrativo espectacular es el leit motiv "Stuck in the middle whit you" que equilibra la secuencia, y no resulta tan violento, reflejo más de su influencia por la cultura de la década de los 70, que a principios tuvo lugar "la música de chicle" cuya canción más destacada fue precisamente esta.

Con respecto a la canción Tarantino comenta:

"Cualquiera disfruta en mayor o menor medida con la actuación de Michael Madsen. Cuando arranca la música, uno se mueve instintivamente, porque tiene un ritmo muy pegadizo. Es inevitable disfrutar con el bailongo que se marca Michael. Y cuando estás disfrutando con eso ¡zaz! ya te imaginas de qué es capaz un tipo así con una navaja en la mano, decidido además a joder al policía sólo por ganas de joderle".²⁸

La función que se manifiesta durante esta secuencia es de tipo cardinal y las categorías sémicas la lealtad, la ética y la trasgresión de las normas.

²⁸ Ibidem.



14^a. *Mr. Orange* 2'44"

➤ Composición de la secuencia.

Fundidos negros, figuras completas, medias figuras, primeros planos, campos medios, grandes primeros planos y criss cross; son los encuadres que materializan esta secuencia nombrada Mr. Orange, hombre que aparece dentro de un restaurante hablando con un negro.

➤ Denotación.

El fundido en negro transporta a otra parte de la narración, enseña la vida de Mr. Orange pero ahora como Freddy Mandoki. Esta retrospectiva muestra los antecedentes de cómo este policía incursiona a la banda.

Con primeros planos y criss cross se ve alrededor de tres minutos a estos hombres hablar sobre White y la banda.

El lugar donde se desarrolla esta plática es modesto y familiar, lo que indica el nivel social de estos hombres.

➤ Connotación.

El color negro del fundido conduce a una retrospectiva de la historia, además de cambiar el ritmo de la misma.

La palabra al principio de la secuencia y que acapara la parte central del encuadre, hace pensar en el equilibrio y estabilidad manifestada en ésta y en las

tres subsecuentes secuencias, además de señalar el papel de este personaje dentro de la diégesis.

Los criss cross marcados remiten a la personalidad de cada personaje, Fredy es noble y agradecido, muestra cierta concesión por el que lo ayudó; mientras que el negro es firme.

El gran primer plano del negro es una analogía de contenido intelectual que lleva a un ordenamiento psicológico con respecto a la historia del baño a la que se refiere.

Este ordenamiento psicológico se proyecta en las próximas tres secuencias que han sido denominadas como "La historia del baño - plan" "La historia del baño - ensayo 1", "La historia del baño - ensayo 2"; donde con medias figuras, figuras completas, planos totales y medios campos aparece Mr. Orange practicando dicha historia; cada secuencia muestra lugares distintos que indican el paso de los días.

Hay tomas interesantes con cámaras fijas, generando los fuera de campo de los personajes, estas tomas, de alguna manera provocan incertidumbre de lo que pudiera pasar con la historia del baño.

Estas secuencias son meras referencias para la historia del baño que da forma a la siguiente secuencia, en éstas se mezclan dos funciones el hacer y el ser; las primeras son catalíticas debido a una presentación cronológica de los hechos que separan dos momentos de la historia; las segundas son informaciones que ubican en el tiempo y en el espacio.



18ª. Sec. "La historia del baño" 4'20"

➤ Composición de la secuencia.

Está formada por planos totales, contracampos, paneos y primeros planos que muestran un oscuro bar donde están reunidos Eddie, Joe, White y Orange quien les cuenta la historia del baño.

➤ Denotación.

Los planos totales, la música, el ruido, las luces, el humo del cigarro y las miradas, se conjugan en este ambiente sombrío donde Mr. Orange da vida a la historia del baño que por unos minutos conduce a una ficción dentro de una ficción.

Conforme la historia avanza, se van dando cortes directos que se intercalan con los comentarios y miradas de Joe, Eddie y White.

En esta ficción se dio algo peculiar cuando entra Orange al baño con un maletín lleno de droga, se encuentra con un grupo de policías y un perro con el que fue difícil trabajar:

"Era casi imposible que el perro ladrara cuando se lo ordenaba su instructor. Y para colmo, tenía la lengua más larga que hubiéramos visto todos en la vida –explica un miembro del equipo de producción- cada vez que el perro abría la boca, los actores y el equipo nos echábamos a reír sin poder controlarnos".²⁹

²⁹ Ibidem.

Como homenaje al perro policía, Tarantino congeló en el montaje definitivo el instante en que está con la lengua colgando.

➤ Connotación.

La atmósfera en penumbras resaltada por la luces y el fondo rojo que viste el espacio, lleva a una metáfora visual que encierra el misterio, la intranquilidad y los vicios de estos hombres.

El flashback también aporta elementos de tensión como los paneos, las tomas de detalle y los ruidos estridentes, los cuales son plasmados en esta parte del relato que conducen a una confusión al no saber en qué momento la ficción se mezcla con otra ficción.

Al final de la secuencia, hay un primer plano de Joe quien enciende su cigarro y al momento de cerrar su zippo, la toma se vuelve lenta y hay un eco de la tapa del encendedor y en in la voz del negro.

Esta toma es un símbolo dramático que remite la muerte lenta de Orange y el destino trágico del banda; por otra parte es una analogía de contenido nominal donde se yuxtapone este plano con el siguiente en el que se ve al negro hablando de Joe Cabot.

Por todos estos elementos la función de esta secuencia es cardinal.



19°. Sec. "La mole" 00'14"

➤ Composición de la secuencia.

Con un fundido encadenado, campos medios y contracampos nuevamente aparece a cuadro Freddy Mandoki y su amigo el negro, dentro del restaurante.

➤ Denotación.

Los campos medios y los contracampos, de nueva cuenta muestran los rostros de estos personajes que continúan hablando de la banda de Joe Cabot, es evidente la regresión de la historia, y una peculiar manera de unir ambas secuencias.

- ... "Cuéntame de Joe Cabot..."

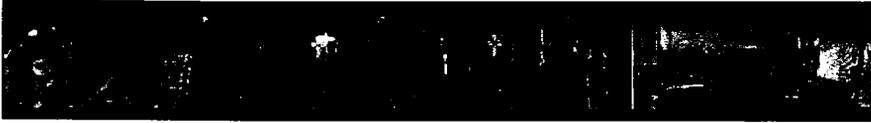
El fundido encadenado donde en off se oye la voz del negro, cuyo rostro aparece en un campo medio.

La mole, personaje de los cuatro fantásticos, es el seudónimo con el que nombran a Joe Cabot, jefe de la banda, una vez más, Quentin plasma así otra de sus aficiones: Los cómics.

➤ Connotación.

Dentro de esta secuencia prevalece una estructura circular y una función meramente informativa, entre los elementos que se manifiestan, destaca la analogía de contenido nominal entre el final de la secuencia anterior y el inicio de esta.

El ambiente tranquilo del restaurante y la vestimenta informal de estos hombres, disfrazan su identidad y sus objetivos.



20ª. Sec. "Hooked on a feeling" 5'20"

➤ Composición de la secuencia.

Campos medios, contracampos, tomas de detalle, tomas subjetivas; son los encuadres que permiten conocer a Mr. Orange dentro su casa.

➤ Denotación.

Los anteriores encuadres presentan a Orange en la intimidad de su casa, después de recibir una llamada de Eddie, él se prepara a salir, toma sus pistolas y sus llaves, antes, da vuelta y pensativo se dirige a la mesa de donde vacía un recipiente con monedas, saca un anillo y se lo pone, después, se mira en un espejo y así mismo se dice: No te acobardes, no saben, no saldrás lastimado, se creen todo lo que les dices, eres increíble. Se mira y por fin sale de su apartamento.

Dentro del decorado aparece el póster de Cowboy Kamikaze, personaje de cómic diseñado y creado exclusivamente para la escena; entre los objetos de la mesa también aparece una historieta del mismo nombre así como se llega a ver en la cocina el cereal Fruite Brute que conoció gracias al director Scott Spiegel tras una noche en la que vieron el clásico *House of Wax* (1953) de André de Toth

A la salida, Mr. Orange es vigilado por policías quienes siguen el auto donde se sube y van los gánsters.

La plática dentro del auto resulta trivial y como generalmente se ha escuchado, es en torno al sexo, hace alusión a la actriz Pam Grier (quien dio

vida a Jackie Brown, última película de Tarantino).

➤ **Connotación.**

De esta secuencia se desprenden elementos indicativos muy importantes que a continuación se mencionan:

La toma de detalle de las monedas de donde saca un anillo. Las monedas representan la ley y la modificación de ésta, podría parecer una alteración a la verdad; situación que vive Freddy Mandoki el policía, quien también es Mr. Orange, el gángster.

El anillo confirma esa doble vida de Orange, remite a la reducción, su acción se ve limitada por las reglas, hay una cierta sublevación. Esta doble identidad se manifiesta también en este símbolo que representa el eterno retorno al cual llegará Mr. Orange pero como Freddy Mandoki.

Otro de los elementos simbólicos plasmados en la presente secuencia es el espejo, objeto que no sólo refleja el aspecto físico, también muestra la verdad, la sinceridad, el contenido de la conciencia y el corazón; sentimientos y valores reflejados en el comportamiento de Orange al momento de mirarse y darse valor.

El contenido del corazón se plasma también en una cruz que yace en la pared, aparentemente ausente y sin importancia, esta simple cruz encierra un símbolo de religiosidad que indica ya la calidad humana de Freddy. Por otra parte resulta un tanto irónico ver este tipo de objetos en una historia donde se la pasan diciendo groserías y matando.

Las llaves y el doble papel que en ellas se representa, conducen a la dualidad que existe en Freddy, lo une con los bandidos y con el mal, al tiempo que lo desune del bien y la justicia. Representan también el poder y dominio, así como

una acción difícil a emprender, valores y situación que se reconocerán en él con la historia del baño.

Es evidente la carga desmesurada de simbolismos plasmados dentro de esta secuencia que a simple vista parecería de indicio, al estudiarla, se reconoce como una imagen compuesta de metáforas por lo que resulta informativa pues devela la identidad de Freddy Mandoki.

Para complementar esta parte de la historia, la canción de Blue Swede, "Hooked on a feeling", se conjuga con la acción un tanto pasiva y discreta de la secuencia, los gritos de los apaches simulan la pronta cacería de sus presas, los policías acechan a la banda de Cabott.



21ª. Sec. "Barra cromática" 3'07"

➤ Composición de la secuencia.

Primeros planos, grandes primeros planos y paneos, son las tomas que muestran nuevamente a todos los personajes reunidos en el almacén. Joe Cabott designa a cada hombre su color y explica el plan.

➤ Denotación.

Con un poco más de luz de lo habitual, se ve el almacén en el que un paneo muestra por última vez a todos los hombres, a diferencia de la primera secuencia, ellos visten de manera informal y las gafas han desaparecido.

Joe Cabott, el jefe continúa con su atuendo formal y con la seriedad que lo caracteriza, asigna los colores y se da por hecho que explicará el plan, esto se deduce por el mapa pintado en un pizarrón.

El mutismo termina con la risa de los hombres cuando Pink reclama su color.

➤ Connotación.

Los elementos prevalecientes son el ocho, número de personajes, esto indica el equilibrio, importancia que cada uno tiene dentro de la banda.

De este conjunto sobresalen la figuras de Cabott y su hijo, en cuestiones de números, representados con el dos, lo que lleva a pensar en la contraposición de personalidades, vejez - juventud, seriedad - irreverencia, formal - informal, pero que ambas se equilibran y complementan.

El seis, número de hombres cromáticos remite a sus actividades las que serán encausadas al mal, a la revuelta, además de indicar los antagonismos que en algunos existirá.

Keitel quien interpreta a Mr. White dice de los Reservoir Dog:

“Todos los personajes parecían en un principio divertidos de interpretar, pero ninguno es nada fácil. La complejidad que tienen se debe a que te pasas la mitad del tiempo encariñado con ellos, mientras que durante la otra mitad te repatean, a pesar de lo cual te interesa qué están haciendo”.³⁰

La funcionalidad de este segmento narrativo es indicial.

³⁰ Ibidem.



22ª. Sec. Estamos ahí por esas piedras 1'45''

➤ Composición de la secuencia.

Campos medios, medias figuras e imágenes fijas son los encuadres que dan forma a esta secuencia en la que Mr. White y Mr. Orange se encuentran en el lugar del atraco repasando el plan.

➤ Denotación.

Durante cuatro minutos aproximadamente, las distintas tomas proyectan la escena del atraco donde están White y Orange practicando el plan. Un aspecto singular es que la mayor parte de la secuencia se muestra con imágenes fijas en blanco y negro de la joyería.

➤ Connotación.

A través de estas tomas y por la charla de los personajes, la función de la secuencia es informativa.

El elemento significativo rescatado en este segmento es la pareja de White y Orange que se vio desde la segunda secuencia de la película; este dúo lleva a pensar en la complementación y en la oposición, la personalidad de ambos mantiene un equilibrio en la relación amistosa que se manifiesta en ambos.



23ª. Sec. " Me he quedado ciego" 1'53"

➤ Composición de la secuencia.

Campos largos, planos totales, primeros planos, grandes primeros planos y paneos, dan forma a esta secuencia que se desarrolla después del asalto a la joyería. Orange, White y Brown son perseguidos por la policía.

En este tiroteo muere Mr. Brown.

➤ Denotación.

El ambiente frío y calmado que prevalece en la solitaria calle, se pierde ante el estrepitoso impacto del auto donde van tres hombres cromáticos.

White y Orange salen del auto mientras Brown un tanto miedoso gime de dolor y se preocupa por la sangre que emana de su rostro.

El atraco se ha realizado, a lo lejos se oyen las sirenas de los policías quienes después de unos minutos, logran alcanzarlos y comienza un tiroteo en el cual mueren.

Una vez acabado con los policías, Orange y White huyen y es en esta secuencia cuando se logra ver cómo una mujer le dispara a Orange, al momento que la despojan de su auto.

➤ Connotación.

Las tomas abiertas dejan ver un ambiente inerte y frío, alberga los momentos violentos matizados de sangre y armonizados con los disparos.

Las tomas cerradas reflejan los sentimientos y el comportamiento de estos hombres a ratos amigos, a ratos enemigos, enemistad presentada con los contracampos.

De estas tomas cerradas, destaca la mirada triste de Mr. Orange al ver como matan a sus compañeros.

Hay elementos importantes destacados en este segmento narrativo como la sangre, líquido rojo que lleva a una oposición: la vida y la muerte, y el duelo manifestado entre el bien y el mal.

Es evidente que ese duelo se da debido a la imposibilidad de salir del conflicto, esto representado con una malla ciclónica, barrera que simboliza la dificultad y la imposibilidad de un acceso, en este caso no sólo la simple huída, también al paso espiritual para el caso de Mr. Brown quien ha muerto.

El carácter funcional de esta secuencia es cardinal debido a que presenta un momento de riesgo (la huida) y por fin se da a conocer el por qué de la herida de Orange. Las categorías sémicas son el duelo y la cobardía.



24^a. Sec. "Me mató" 00'27"

➤ Composición de la secuencia.

Con campos medios y paneos, se ve a Mr. Orange y Mr. White dentro de un auto en movimiento.

Mr. Orange se encuentra mal herido, su rostro y su ropa están cubiertos de sangre.

Mr. White maneja el auto y al tiempo que le da ánimos.

➤ Denotación.

Mr. Orange yace en el asiento trasero de un auto bañado en sangre, su ropa y su rostro están de igual manera. Este hombre se queja y grita.

Mr White, maneja el auto y trata de animar al herido con palabras un tanto agresivas. En su rostro se nota cierta preocupación.

➤ Connotación.

En esta secuencia es claro el valor cromático del rojo y del blanco que conducen al duelo entre la vida y la muerte del que es protagonista Mr. Orange. Pero el rojo no sólo proyecta la muerte también es vehículo de la vida y el blanco es el renacer.

Las gesticulaciones de Mr. Orange refuerzan el dolor que sufre además de mostrar debilidad y miedo.

Por estos elementos, el carácter funcional de la presente secuencia es cardinal, lleva a una incertidumbre al ignorar lo que pasó antes con Mr. Orange.

La funcionalidad de la secuencia es cardinal porque ha concluido la incertidumbre.



25ª. Sec. "No necesito evidencia cuando tengo instinto" 5'04"

➤ Composición de la secuencia.

Fundido, campos largos, planos totales, planos americanos y grandes primeros planos son los encuadres que dan forma a la penúltima secuencia del filme donde los sobrevivientes llegan al almacén.

➤ Denotación.

Después de un fundido, un plano total muestra los cuerpos inertes del policía y de Orange. Con un campo largo se presenta la entrada de White, Pink y Eddie quien al ver el cuerpo de Blondie sin vida, de inmediato y sin esperar alguna explicación, mata al policía.

Con ligeras inclinaciones, se muestra a Orange quien asegura la agresividad de Blondie, después de estas explicaciones, un campo largo deja ver la llegada de Joe quien señala a Orange como el traidor.

La controversia provocada en torno a la traición de Mr. Orange quien es defendido por White, concluye con un magnífico triangular de Joe, White y Eddie, donde mueren Joe y Eddie.

Después de unos segundos de inercia, sale mr. Pink del lugar con el maletín en mano.

➤ Connotación.

La importancia de esta secuencia radica no sólo en la diégesis, también en el aspecto fílmico que lleva a una narración con gran cantidad de significados.

Entre éstos, destacan los planos totales y los campos largos que por su alcance enseñan el ambiente sombrío y tétrico del almacén, escenas que son una metáfora que permiten conocer los sentimientos desolados de los personajes.

Las inclinaciones de la cámara presentadas en algún momento, conectan con el dominio de la situación y el carácter de los hombres cromáticos.

A los planos se agrega no sólo el diálogo, también la posición de los gánsters dentro del encuadre, el triangular y el duelo entre ellos, es una figura que encierra el sentido de la secuencia y de la historia misma.

El triángulo remite a la concepción de los tres mundos: el celeste, el terrestre y el infernal, que a la vez representa la división del hombre en espíritu (los pensamientos, los sentimientos y el instinto), manifestados en Eddie, White y Joe, respectivamente.

A esto se agrega el estado de conflicto que prevalece, señalado con las armas que cada quien tiene, resultado de inestabilidad y de incoherencia mental cuyo desenlace lleva a una tendencia negativa, la muerte. Esto se presenta también con las tomas abiertas y cerradas que conjugadas muestran el hermetismo y la frustración de los implicados.

Aunque la actuación de Pink es muy breve dentro de esta secuencia, su importancia como figura resulta notoria al indicarnos la iniciación de los misterios, no se sabe con precisión que pasará con él dentro de la historia y si la policía los atrapará.

Por otra parte, desde el punto de vista matemático, Pink es el quinto elemento humano que conforma la imagen y esto marca el comienzo de un nuevo ciclo.

Este segmento narrativo se encuentra inmerso de metáforas dramáticas, además de analogía de contenido dinámico y una composición simbólica de la imagen, por ello su carácter funcional resulta cardinal y de indicios.

Las categorías sémicas reflejadas son la lealtad con su oposición la traición y la amistad.

Esta escena desató y continúa haciéndolo una polémica con respecto a quién mata a Eddie; la respuesta como lo dice Quentin está en el mismo filme. En cámara lenta se puede apreciar que White le dispara a Joe y rápidamente se dirige a Eddie.

Por otra parte, el final de esta secuencia refiere a la película "Face Off" de John Woo, hay que recordar la mutua admiración que existe entre Tarantino y Woo.



26ª. Sec. Soy un policía 3'10"

➤ Composición de la secuencia.

Paneos, primeros planos y fuera de campos son los últimos encuadres de la historia que termina dentro del almacén con la confesión de Orange a White y la aprehensión de éste. En segundo plano se escuchan las voces de los policías.

➤ Denotación.

Con paneos se ve a White arrastrándose hacia Orange para pedirle perdón por lo sucedido, después de llantos y abrazos, White por fin sabe la verdad, razón que lo empuja a apuntar el rostro de Orange cuando es sorprendido por la policía.

➤ Connotación.

En la secuencia anterior se hablaba de un ciclo, el cual se ha cerrado con la captura de Pink y la confesión de Orange a White.

Las tomas cerradas conducen al interior de los personajes, es una mezcla de sentimientos, por un lado la decepción y la solidaridad.

A este nudo de la trama que por fin se devela, se agrega el tinte irónico de la figura de Orange.

Coconut - créditos -

La pantalla finalmente se viste de negro y da paso a unos gráficos amarillos al centro con el nombre del director armonizado con la canción "Coconut" de Harry Nelson, después de unos minutos los créditos concluyen con el nombre de la película *Reservoir Dogs* que desaparece en el centro de la pantalla.

3.1 LA NARRATIVA GREMSCIANA REFLEJADA EN RESERVOIR DOGS

La historia de *Reservoir Dogs* mantiene una estructura no lineal con retrospectivas, cuyas secuencias están divididas en las referentes a la organización del robo, a las del día del atraco y a la integración de la banda, estos bloques se mezclan para dar paso a un rompecabezas de imágenes provocando en el enunciatario cierta confusión al mismo tiempo que lo llevan a crear, conforme la historia se desarrolla, su propio filme.

En esta reconstrucción se encuentra un narrador general (Quentin Tarantino), un narrador que presenta las canciones de la estación K-Billy, así como tres narradores de su propio relato: Mr. White, el flash back de Mr. Pink al huir de la joyería y Mr. Orange con la historia del baño.

El universo diegético presentado por Quentin Tarantino se desarrolla en Los Angeles en época actual donde seis individuos comandados por Joe Cabott y su hijo Eddie, cometen un asalto a una joyería, su objetivo, unos diamantes; sin embargo dentro de esta diégesis se mencionan al menos otras cinco personas que no aparecen a cuadro.

El eje de esta diégesis es la secuencia de almacén, la cual lleva al enunciatario en un estado de expectación por no estar en conjunción con "el saber"; por una parte el propio almacén representa una figura, es un submundo donde los hombres cromáticos al principio se sienten protegidos pero conforme la acción se desarrolla, el encierro es más punzante al grado de desquiciar a los gánsters.

Asimismo en la secuencia del almacén es interesante observar como Tarantino estructura dicha secuencia, de tal manera que remite al enunciatario en una puesta en escena reflejada en la geometría del lugar, en la posición de los

personajes; sin embargo, los planos empleados otorgan una visión cinematográfica y más selectiva.

La secuencia del almacén, piedra angular del filme se mezcla con bloques autónomos como la recepción de White y Blondie a casa de Joe así como el encuentro de Orange con su amigo negro; estas secuencias sirven al enunciatario como referencia para comprender mejor la diégesis. Al mismo tiempo, se conjuga con secuencias pertenecientes al atraco; esto da lugar, como lo explica Quentin Tarantino en una entrevista publicada en *Dirigido*, a una estructura novelística donde se fracciona la película a través de cada uno de los personajes, como si fuesen capítulos de una novela.

Dentro de la película se desarrollan diversos programas narrativos con categorías sémicas importantes que develan los sentimientos latentes en la diégesis, pero el principal programa narrativo en torno al cual gira la historia es el siguiente:

Joe desea unos diamantes que son obtenidos por los miembros de su banda.

Sujeto₁: Joe Cabott, jefe de la banda.

Sujeto₂: La banda, adyuvante.

Objeto: Los diamantes.

F transformación [$S_2 \rightarrow (S_1 \cup O) \rightarrow (S_1 \cap O)$]

Sin embargo, a pesar de que los obtienen, dentro de la historia se originan transformaciones que le impiden estar en conjunción con su objeto de deseo, debido a la participación de un policía infiltrado en la banda quien funge como oponente y da lugar al anti programa:

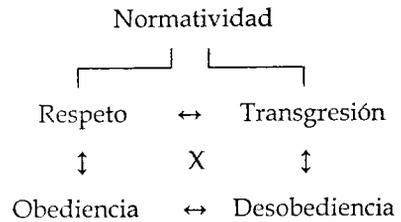
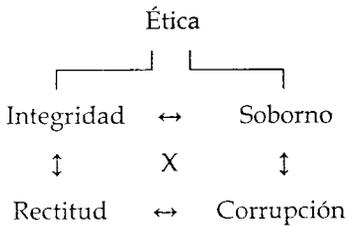
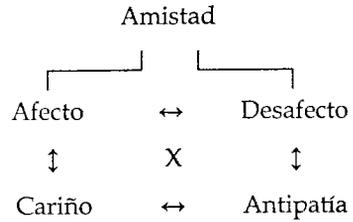
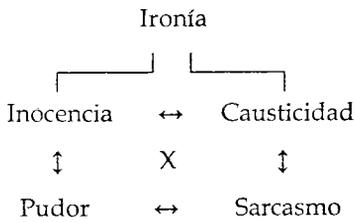
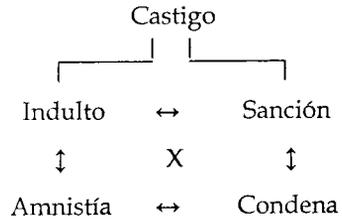
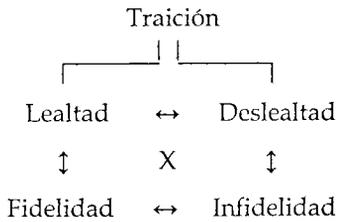
Sujeto₁: La policía.

Sujeto₂: Freddy Mandoky (Mr. Orange).

Objeto: Atrapar a la banda.

F transformación [$S_2 \rightarrow (S_1 \cup O) \rightarrow (S_1 \cap O)$]

Las categorías sémicas a que da lugar son:



La categoría sémica *traición* da lugar a una relación de contrarios de lealtad y deslealtad, la cual concierne a Mr. Orange quien traiciona a Mr. White quien le brinda toda su confianza, sin saber que es el traidor. Al mismo tiempo rodea a Orange la lealtad como miembro de una corporación policíaca.

El *castigo* encierra la relación indulto y sanción, valor que se atribuye a todos los hombres cromáticos, Orange mata a tres de ellos (Blue, Brown y Blondie), la policía se encarga de White y de Pink. El indulto es para Orange quien no es castigado por haber matado debido a que su condición de ladrón así lo requería.

La *ironía* presente a todo momento de la diégesis, que Tarantino inyecta en momentos que pueden sentirse violentos y en situaciones un poco simples pero que cobran vida con esta causticidad.

La *amistad* lleva a la relación de contrarios de afecto y desafecto, valor positivo y negativo que fluyen a lo largo de la historia y se manifiesta en Eddie, Blanco y Joe, y de él con Blanco y a su vez él con Orange, afecto que implica cariño y que los conduce a la muerte.

La categoría *sémica ética* se refleja en Orange al aceptar infiltrarse en la banda de Cabott y cuya integridad se mantuvo aunque mostraba cierto afecto a White.

La *normatividad* que implica la relación de contrarios: respeto y transgresión y se manifiesta en casi todos los actantes con la vestimenta formal que portan, implicando cierta obediencia hacia Joe quien no viste como ellos además de un respeto por lo que hacen, ellos se dice ser profesionales. Sin embargo hay una trasgresión por parte de Blondie al disparar en la joyería y al torturar al policía, esto se nota cuando Blondie se quita el saco antes de golpearlo y después al decirle ahora estoy sucio. Es evidente una clara trasgresión de los hombres cromáticos a las normas de la sociedad.

Toda ficción es un camino que conduce de un estado inicial a un estado terminal, el cual está manifestado por una serie de transformaciones que se encadenan a través de sucesiones, a continuación se mencionan estas sucesiones dentro de *Reservoir Dogs*.

- ❖ Fecchoría a punto de cometer: En la primera secuencia cuando todos están en el restaurante.
- ❖ Fecchoría cometida: El robo de los diamantes, se representa con el flash back de la secuencia 4a (la persecución de Pink), con la secuencia 17 donde muere Brown; así como la matanza hecha por Blondie en la joyería, la cual nunca se ve.
- ❖ Hecho que se debe castigar: El asalto a la joyería y la muerte de los policías.
- ❖ Proceso de castigo: La infiltración de un policía a la banda de Joe Cabott.
- ❖ Hecho castigado: La muerte de los policías y el robo de los diamantes.
- ❖ Beneficio conseguido: La desaparición de la banda y la aprehensión de unos de los miembros.

Dentro de estas transformaciones nacen funciones de tipo cardinal, catalítica, informativas y de indicios.

Quentin Tarantino no ha estructurado cronológicamente la historia, de ahí que la intriga de predestinación se da en la secuencia 4ª cuando llega Mr. Pink y se sabe que asaltaron una joyería; al principio el enunciatario ignora por qué están en el restaurante y la razón de la herida de Orange.

Con respecto a la frase hermenéutica, ésta aparece en las secuencias 7, 11, 12 y 25, confirmando así que el peso de la historia recae en la secuencia del almacén.

3.2 EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO DE RESERVOIR DOGS

En *Reservoir Dogs*, Tarantino juega con los códigos cinematográficos para mostrar al espectador durante 95 minutos, una ficción cimentada en la idea del

plan y en la reconstrucción del mismo por medio de diversos escenarios que se revelan en los diálogos, los cuales en algunos momentos revisten las escenas inteligentemente. Escenas que se contrastan con la luminosidad del exterior y con lo sombrío del interior; dicotomía latente que da vida al filme.

A esta dicotomía que es el corazón de la película se le agrega la relación entre lo horrible y lo cómico, unión que se logra gracias a los diálogos virulentos, a las actuaciones satíricas de los personajes y la estupenda música setentera que armoniza momentos de mucha carga violenta, como el leit motiv "Stuck in the middle whit you" al tiempo que Blondie cercena la oreja de Marvin Nash.

Otro aspecto relevante que concierne a los modos de filmación son los fuera de campo que obligan al espectador a ver mas allá; la presencia de gran y primeros planos, medias figuras, planos americanos, totales así como campos medios y largos que provocan al enunciatario en un estado de conjunción o disjunción según el plano además de ubicar al espectador emocional y espacialmente, al mismo tiempo, contribuyen a intensificar la acción de la imagen y despertar emociones en el enunciatario.

Dentro del código de composición icónica es posible reconocer algunas figuras como la puerta del almacén, el almacén, el color negro, el cuchillo, la cruz y las monedas. Elementos que se complementan con los actantes y que denotan significados que realzan la diégesis.

El código iconográfico empleado por Tarantino es un tanto disfrazado pues la vestimenta de los actantes los hacen ver como personas serias, con un buen trabajo; sin embargo el código de denominación y reconocimiento permite constatar la idiosincrasia y la cultura en la que viven y de la cual reniegan.

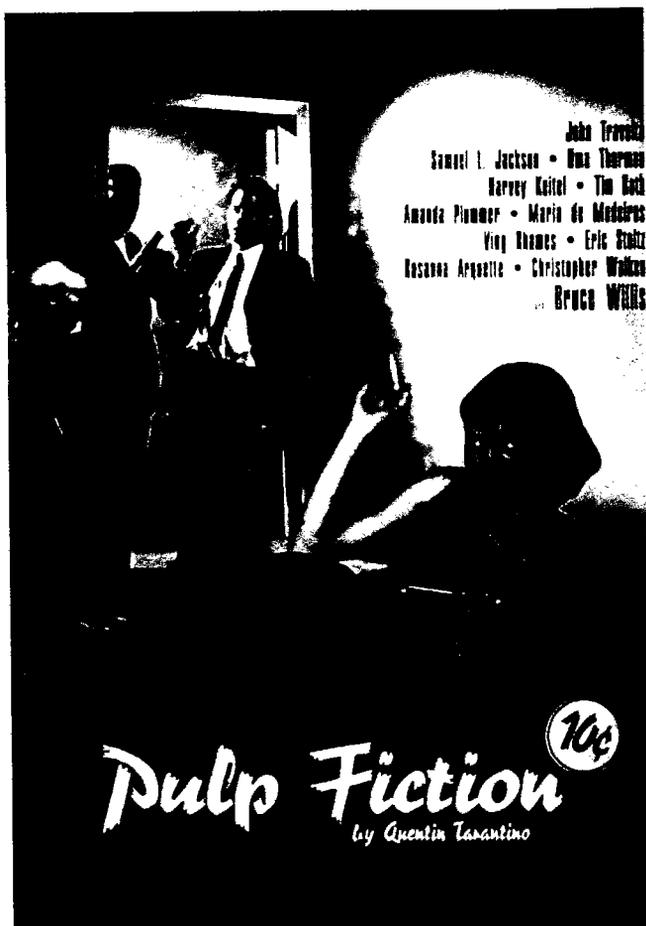
Hay tres secuencias que son presentadas con indicios gráficos: Mr. White, Mr. Blondie y Mr. Orange, con esto se confirma la fragmentación de la película en

capítulos como si fuera una novela.

Otro código muy importante e imprescindible para la historia es el código sonoro que marca el ritmo del filme con la canción de los créditos, al principio armonizado por "Little green bag" que conduce al espectador a la diversión y a la aventura; cambia totalmente la tonalidad de la historia al final, con "Coconut" melodía que da forma a los últimos créditos, denotando frustración y sarcasmo.

Los ruidos en off son también significativos en la historia porque obligan al enunciatario a una participación completa con el filme.

Todos estos elementos cinematográficos como narrativos dan lugar a un gusto por el cine negro, en especial las películas de gánsters, a la afición por las historietas y la música de los 70.



PULP

Novela que acostumbraba publicar por partes en un periódico, con sucesos y coincidencias muy dramáticos, sorprendentes e inverosímiles.

CAPÍTULO IV

PULP FICTION EN LA VISIÓN ESTRUCTURALISTA

Bajo la óptica de la metodología semiótica, se examinarán los elementos de *Pulp Fiction* que dan lugar a su estructura (trama, temporalidad, espacialidad, personajes, etc) considerados como sistemas de signos que están estructurados y organizados de acuerdo con códigos diferentes.

A través del análisis del relato -plano de la historia y plano del discurso-, se explorará, examinará e interpretará cada uno de los elementos como partes significantes de una totalidad igualmente significativa: *Pulp Fiction*.

Para dicho estudio, la película se descompondrá en secuencias de las que se verá la duración, la composición, la denotación y la connotación.

Pulp Fiction está compuesta por 30 secuencias, mostradas en un esquema secuencial para una mejor ubicación del lector.

Se presenta también la ficha técnica, una reseña de la película, el esquema secuencial de la misma y, finalmente el análisis de *Pulp Fiction* en donde se hará práctico el corpus semiótico así como los códigos cinematográficos.

FICHA TÉCNICA

- ❖ Título original *Pulp Fiction*
- ❖ Año de producción 1994
- ❖ Nacionalidad Estados Unidos
- ❖ Dirección Quentin Tarantino
- ❖ Productora Miramax Films, A Band Apart y Jersey Films
- ❖ Productor Laurence Bender
- ❖ Productores Ejecutivos Danny De Vito
Michael Shamberg
Stacey Sher
- ❖ Productores Co-ejecutivos Bob Weinstein
Harvey Weinstein
Richard N. Gladstein
- ❖ Guión Quentin Tarantino
Roger Avary
- ❖ Dirección de Fotografía Andrzej Zekula
- ❖ Diseño de Producción David Wasco
- ❖ Vestuario Betsy Heimann
- ❖ Música Kary Rachtman
- ❖ Canciones “Misirlou” / Dick Dale & His Del-Tones
“Jungle Boggie” / Kool & The Gang
“Let’s stay together” / Al Green
“Bustin’ surfboards” / The Tornadoes
“Bullwinkle part II” / The Centurians
“Son of a preacher man” / Dusty Springfield

"Lonesome town" / Ricky Nelson

"You never can tell" / Chuck Berry

"Girl, you'll be a woman soon" / Urge Overkill

"Flowers on the wall" / The Statler Brothers

"If love is a red dress" / Maria McKee

"Comanche" / The Revels

"Surf rider" / The Lively Ones

❖ Edición Sally Menke

❖ Distribución Miramax Films

❖ Duración 154 minutos

❖ Intérpretes Tim Roth / Pumpkin

Amanda Plummer / Honey Bunny

John Travolta / Vincent Vega

Samuel L. Jackson / Jules Winnfield

Uma Thurman/ Mia Wallace

Ving Rhames / Marsellus Wallace

Harvey Keitel / Winston Wolf

Bruce Willis / Butch Coolidge

María de Medeiros / Fabienne

Eric Stoltz / Lance

Rosanna Arquette / Jody

Frank Whaley / Brett

Paul Calderon / Paul

Christopher Walken / Captain Koons

Angela Jones / Esmeralda Villalobos

PULP FICTION Y LO KITSCH DE LOS AÑOS CINCUENTA

La historia se desarrolla en Los Ángeles en los años 90, narra tres historias que se mezclan por medio de flashbacks y flash forwards.

La primera, es la historia de un gángster que manda a sus matones Vincent y Jules por un portafolios cuyo contenido se ignora; en esa misión cumplida con éxito, sucede la muerte de Marvin y el asalto al restaurante donde ellos comen.

La segunda historia es la de Butch y el reloj de oro, la que es lineal y cronológica. Marsellus le paga a Butch para que pierda su próxima pelea de box, cosa que no ocurre pues a pesar de que Butch acepta el dinero, el día de la pelea, gana y mata, sin querer, a su contrincante. Ante esto, Marsellus molesto manda a sus hombres a matarlo, en ese intento de búsqueda muere Vincent.

Situación curiosa, Marsellus caminando por la calle se encuentra con Butch, tras una persecución donde ambos salen lastimados, caen en manos de unos violadores, siendo Marsellus víctima de ellos. Pese a su instinto de salvación, Butch ayuda a Marsellus en contra de estos violadores, terminando así el pleito entre ambos.

La tercera historia, se presenta al inicio de la película y cuenta la aventura Honey Bunny y Pumpkin quienes se encuentran desayunando y hablan sobre la mejor forma de robar y los sitios en los que pueden obtener más dinero, Pumpkin le dice a su novia que ya se deben retirar del negocio de los atracos, no sin antes cometer el último, precisamente en el lugar donde están comiendo. Cuando todo parece estar bajo control, Jules se enfrenta a Pumpkin; frena el asalto y las dos parejas salen del lugar; es así como termina la película.

La historia central es la de Vincent y Jules donde las otras se conectan, una en el restaurante y la otra en el bar de Marsellus.

Tarantino se inspira en las historias policíacas de aquellas revistas pulp de los años 50 que eran sensacionalistas; sin embargo, la estructura narrativa como la cuenta hace que estos simples relatos se presenten en varios episodios por lo que al principio vemos parte de una, después de otra y nuevamente lleguemos a otra para finalizar con la primera. Precisamente esa estética es lo que innova y atrae, pues no hay respiros para el espectador quien se ve dentro de un laberinto.

Para mantener en *Pulp Fiction* el mismo tono que tienen estas revistas, Tarantino consiguió que algunos amigos de Los Ángeles le enviaran números de *Black Mask* que estudió a fondo en busca de inspiración. Sin duda, las palabras del capitán T. Shaw, director más notable de esta revista, influenciaron su trabajo: “*El conflicto entre los personajes ha de ser el tema principal. El crimen que pueda darse luego, o la amenaza del crimen, es puramente incidental*”.²³

Otra influencia fueron las historias de Raymond Chandler, además de diversas películas francesas de gánsters de fines de los años 50 y 60 para la temática y contexto, así como referencias culturales y musicales, crearon en *Pulp Fiction* relaciones con las obras clásicas del cine: *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960), *Bande à parte* de Jean-Luc Godard (1964), *Taxi Driver* de Martín Scorsese (1976), *Kiss me diadly* de Robert Aldrich (1955); entre otras. También se refleja su interés por las películas de samuráis que posteriormente reflejará en sus últimas dos realizaciones *Kill Bill Vol. 1* y *Vol. 2*.

Pulp Fiction es una película que no sólo pone en tensión al espectador con muertes inesperadas, también le hace disfrutar con los bailes de Mia y Vincent; y deleitarse en todo momento de la música surf, del rock’n roll y del soul.

²³ Clarkson, Wensley, Quentin Taranino a Bocajarro. Ed. Punto de lectura. Barcelona 2000, 449 pp.

Después de este breve contexto, a continuación se presenta el esquema secuencial de la película, pues no hay que olvidar que este análisis se basa en la descomposición de la estructura, en este caso, *Pulp Fiction*, a través de dos niveles:

- ❖ Nivel morfológico (unidades mínimas de la estructura), la película ha sido fragmentada en secuencias.
- ❖ Nivel sintáctico. Reconocer los elementos y las relaciones que se dan entre estos para llegar a la comprensión de la estructura.

Estos niveles serán analizados en el siguiente apartado bajo la óptica estructuralista planteada en el primer capítulo.

ESQUEMA SECUENCIAL DE PULP FICTION

1ª. Sec. <i>Pulp</i>	2ª. Sec. <i>¡Esto es un asalto!</i>	3ª. Sec. <i>Misirlou</i>	4ª. Sec. <i>Hachís, royale con queso, masaje de pies y otras cosas...</i>	5ª. Sec. <i>Ezequiel 25:17</i>	6ª. Sec. <i>Sally LeRoy's</i>
7ª. Sec. <i>Tu casa es mi casa</i>	8ª. Sec. <i>Bullwinkle Part II</i>	9ª. Sec. <i>Mia</i>	10ª. Sec. <i>Jack Rabbit Slim's</i>	11ª. Sec. <i>Girl, you'll be a woman soon</i>	12ª. Sec. <i>Adrenalina en el corazón</i>
13ª. Sec. <i>A puré se</i>	14ª. Sec. <i>El reloj de oro</i>	15ª. Sec. <i>Coolidge vs Wilson</i>	16ª. Sec. <i>...quiero a un negro oculto en un plato de arroz listo para matarlo</i>	17ª. Sec. <i>En América, los nombres no significan nada</i>	18ª. Sec. <i>Butch y Fabienne</i>
19ª. Sec. <i>Muerte de Vincent</i>	20ª. Sec. <i>Flowers on the wall</i>	21ª. Sec. <i>La araña acaba de agarrar un par de moscas</i>	22ª. Sec. <i>Butch y Fabienne</i>	23ª. Sec. <i>La intervención divina</i>	24ª. Sec. <i>La pistola se disparó</i>
25ª. Sec. <i>¿Almacenaje de negros muertos?</i>	26ª. Sec. <i>El lobo ya va para allá</i>	27ª. Sec. <i>Mr. Wolf</i>	28ª. Sec. <i>Por favorcito corazón...</i>	29ª. Sec. <i>El monstruo Joe</i>	30ª. Sec. <i>Vamos a ser 3 columbus / Surf rider</i>

PULP FICTION EN EL RELATO



1ª. Sec. "Pulp" 0'15"

➤ Composición de la secuencia.

Dura sólo unos segundos y es una imagen fija en cuyo fondo negro se insertan unas letras blancas. No hay música ni voces, es sólo la imagen.

➤ Denotación.

El negro invade la pantalla y al centro aparecen unos gráficos blancos que se oponen con el fondo, estas letras explican el significado de la palabra PULP:

Folletín. 1 Novela que se acostumbraba publicar por partes en un periódico, con sucesos y coincidencias muy dramáticos, sorprendentes e inverosímiles.

El formato de presentación es como en los diccionarios.

➤ Connotación.

No sólo es una cuestión de estilo y forma; los colores negro y blanco que se contrastan aparentemente en la pantalla tienen varias interpretaciones:

El blanco de las letras introduce al alba, a un mundo todavía vacío de colores pero que va subiendo a la matidez del brillo poco a poco, apenas se va a mostrar un mundo, que por la explicación resultará sorprendente, inverosímil y dramático.

Esta blancura gráfica se complementa con el silencio de la secuencia, el que lleva a muchas posibilidades vivas de las que seremos testigos en unos segundos.

En oposición al blanco se encuentra el negro que a pesar de demostrar la pasividad absoluta también indica los impulsos asesinos y la bondad, una oposición que coexistirá en los contrarios; y remite al duelo, al mal, a la angustia y a la muerte. Al igual que el blanco, indica una fase inicial en este caso, apenas empieza a contar la historia.

Este segmento es la similitud del prólogo de un libro, donde se reafirma ese homenaje a las historietas pulp de los años 50.

Existe una analogía de contenido estructural, además de mantener una función informativa que ubica el humor de la historia.

Las categorías sémicas manifestadas son: la vida y la muerte; el bien y el mal.



2ª. Sec. *¡Esto es un atraco!* 4'21"

➤ Composición de la secuencia.

Fundido en negro, primeros planos, grandes primeros planos, medias figuras, contrapicados y tomas de detalle.

Aparece un hombre, Pumpkin (Tim Roth) y una mujer, Honey Bunny (Amanda Plummer) en un restaurante, hablan sobre su carrera delictiva.

➤ Denotación.

Las tomas de acercamiento muestran a un hombre y una mujer, al término de su almuerzo; Pumpkin habla de las diferentes maneras de robar y en las que sin mayor peligro se puede obtener más dinero, también reflexiona sobre su actividad delictiva y de su posible retiro de ésta, no sin antes asaltar el último lugar y quizá el más provechoso: la cafetería donde se encuentran.

Después de un beso prolongado ellos se preparan para asaltar. Con movimientos rápidos y groserías, se levantan y se suben en los sillones, amenazan a los clientes y trabajadores. Justo ahí, en over se oyen los primeros acordes de Misirlou de Dick Dale; la toma se detiene con la imagen de Honey Bunny apuntando a la gente, en letras amarillas aparece el nombre de la distribuidora.

➤ Connotación.

Los elementos destacados en esta secuencia son:

El dos; indicado por las personas del diálogo, remite contraposición y equilibrio, el que se refleja en el carácter de la pareja; por un lado, Honey Bunny es una mujer contradictoria, de temperamento fuerte, explosiva y nerviosa; por otro lado, Pumpkin es un hombre firme, sereno y consciente.

La aparición de una tercera persona en escena (la mesera) es mostrar los tres mundos: el celeste manifestado con la cara amable, angelical y la manera en que está vestida la mesera; el terrenal representado por Honey Bunny y el infernal por Pumpkin. Se plasma una fragmentación del hombre en tres partes: el espíritu (pensamientos irreales); alma (sentimientos) y cuerpo (instintos), mostrando ya, no sólo el carácter de estos personajes sino de todos, esa metamorfosis que imperará en la película.

El atuendo de la pareja demuestra su actitud desinhibida ante la vida además

de mostrar otra característica: la desfachatez.

Con las tomas de acercamiento y los planos medios, se muestran a los personajes mental y físicamente; de ahí que se de una analogía de orden psicológico.

El acercamiento al revólver y a la mano de Pumpkin simboliza su actividad y un conflicto, también el poder, la maldad y la muerte.

Con respecto a los colores; hay dos en especial que resultan interesantes:

El naranja de los sillones que por ser un color cálido, tranquiliza y da confianza; pero a la vez evoca otros rasgos de esta pareja como la ambición, el orgullo y la desesperación.

El verde de sus ojos, lleva a pensar en esa transición entre dejar el camino de mal y de cierta manera regenerarse.

El diálogo entre estos personajes es ágil, al estilo de *His Girl Friday (Luna Nueva)* de Howard Hawks.

En esta secuencia se maneja una elipsis -la toma estática de Honey arriba de la mesa y apuntado a la gente- cuyo objeto es crear zozobra, y al mismo tiempo dar un tono dramático con los acordes de Misirlou que se oyen en over, existiendo así una unidad tonal en el relato.

La funcionalidad de esta secuencia es cardinal porque inaugura una incertidumbre; y también resulta indicial, puesto que da a conocer el carácter y sentimientos de estos personajes.

Las categorías sémicas que se desprenden de esta parte del relato son: ambición-conformismo, amor-odio, amabilidad-grosería, temor-valentía.



3ª. Sec. "Misirlou" 2'12"

➤ Composición de la secuencia.

Bajo un fondo negro, de abajo hacia arriba, aparece en letras amarillas el nombre de la película, después con letras blancas el nombre de los actores, equipo de producción y distribuidora.

En over se oye Misirlou de Dick Dale, después de minuto y medio, hay un cambio de estación para escucharse Jungle Boggie de Kool & The Gang.

➤ Denotación.

En cámara fija y fondo negro; de abajo hacia arriba, aparecen en color amarillo y bordes rojos Pulp Fiction, y va desapareciendo al fondo de la pantalla; al tiempo que con letras blancas los demás créditos.

Existe una combinación de música, de misirlou pasa a jungle boggie.

➤ Connotación.

El fondo negro lleva a pensar en lo abismal, describe las tinieblas, el caos primitivo y la muerte. A este color, se suma el amarillo y rojo de las primeras letras: el amarillo representa el mal y lo diabólico; el rojo remite a la guerra, en el poder de destrucción, en sangre, en odio; elementos que son característicos en la literatura pulp.

Las otras letras de color blanco indican un renacimiento, es un momento transitorio, los actores pasarán a ser personajes de una historia, además de todos

los cambios que se darán en torno a ellos.

El cambio de música reafirma esa transición del relato.

Sobre el tema de la película Tarantino comenta:

“Tener Misirlou como su tema de créditos es tan intenso como decir está por comenzar una gran película, algo épico, un clásico, magnífico; algo que le dice al espectador: ¡Siéntate y mira!”.²³

La función que se desprende es catalítica pues separa dos momentos de la historia.



4ª. Sec. “Hachís, royale con queso, masaje de pies y otras cosa” 7’ 18”

➤ Composición de la secuencia.

Primeros planos amplios, grandes primeros planos, planos americanos, medias figuras, campos largos, planos totales, planos medios y contrapicados.

Todos estos planos muestran a dos hombres vestidos de negro, ellos hablan de cosas banales mientras llegan con sus víctimas. En over se oye aún Jungle Boggie.

➤ Denotación.

Con planos cercanos, medios y largos, se ve a Vincent Vega (John Travolta) y Jules (Samuel L. Jackson) quienes visten trajes negros y van dentro de un auto, el tema de conversación es sobre el hachís y la comida rápida en Europa.

²³ Ibidem.

Fuera del auto, toman sus pistolas y hablan sobre Mia, la esposa de su jefe.

En over y muy bajo, se alcanza a percibir Jungle Boggie la que desaparece cuando bajan del auto.

➤ **Connotación.**

Los planos de acercamiento dejan ver el carácter de estos tipos al estilo de los matones de los años 50 y de los personajes de la literatura pulp. Sus trajes negros obviamente remiten a las tinieblas y a la muerte; combinado con el blanco de la camisa, encierra la maldad.

Algunos rasgos físicos se notan en estos planos como la barba de Jules y el cabello de Vincent. La barba dice mucho de la personalidad de Jules que tiene virilidad -cuando Vincent le pide un masaje de pies-, coraje -la manera y el tono de hablar- y sabiduría -en algunos momentos de su conversación-.

El cabello de Vincent es un indicador de fuerza e independencia; de una ruptura con la cultura, va en contra de las normas y lo demuestra con su actitud y su comportamiento.

El número dos, número de hombres, representa la duplicación; en este caso tanto Vincent como Jules tienen la misma misión; y a pesar de ser compañeros de "trabajo", existen en ellos una separación en cuanto a las ideas por eso a veces los lleva a la contradicción; de ahí que exista un equilibrio entre la seriedad de Jules y el humor de Vincent.

El número dos también señala la ambivalencia entre el hombre como parte de una sociedad, sus gustos, sus temores, sus creencias; y el hombre inmerso en su trabajo y de cómo debe desenvolverse.

El auto, sin duda es otro elemento importante, pues lleva a pensar en una acción quizá sobrenatural, es el prelude de lo que más adelante se apreciará.

Marca una igualdad armónica; es decir la relación amistosa entre Vincent y Jules; cuyos fines de trabajo son los mismos; y también, es el vehículo del alma puesta a prueba; estos hombres son encomendados a hacer algo, que aún se ignora pero nuevamente resalta la idea de algo misterioso.

Con la conversación sobre el nombre de las hamburguesas en Holanda, de la venta legal de hachís en Europa y del masaje de pies; se da cuenta del nivel de educación de estos matones.

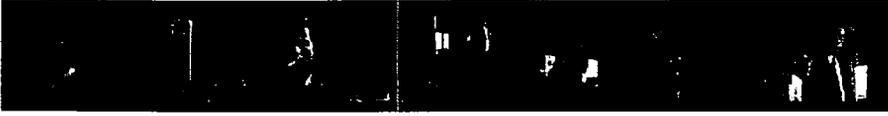
Cabe agregar que el diálogo entre Vincent y Jules sobre las costumbres europeas; es retomado por Quentin de sus vivencias en Europa, al momento de escribir *Pulp Fiction*.

También se notan los tintes de ironía y humor en el diálogo de estos hombres al referirse al masaje de pies y al manifestar Jules “volvamos a nuestros personajes”; por lo que dejan su charla e inmediatamente se convierten en matones por cierto muy puntuales y serios al momento de hacer su “trabajo”.

La iluminación subrayada de esta secuencia, a veces clara y otras oscura, resulta un tanto antinaturalista; designa lo material y lo espiritual, es un prelude para lo que sucederá en la siguiente secuencia.

La funcionalidad de este segmento narrativo es indicial porque da a conocer el pensamiento, carácter y sentimiento de los personajes; además de mostrar el ambiente en el que se desarrollará la acción.

Las categorías sémicas que se desprenden son: sabiduría-ignorancia; bueno-malo; blanco-negro; seriedad-festividad.



5ª. Sec. "Ezequiel 25:17" 6'47"

➤ Composición de la secuencia.

Primerísimos primeros planos, primeros planos, medias figuras, planos americanos, planos totales, contrapicados y tomas de acercamiento.

Aparecen Jules y Vincent dentro de un apartamento donde hay tres hombres más; ellos tienen un portafolios que es buscado por Vincent y su compañero.

➤ Denotación.

Las tomas anteriores presentan un apartamento modesto, sucio y desordenado en donde viven tres hombres y, al que llegan Vincent y Jules , en busca de un portafolio. Desde el principio es notoria la agresividad de Jules quien mata a dos personas, mientras Vincent pasivamente rescata el portafolios y sin enfado ayuda a matar a uno de los hombres.

➤ Connotación.

Nuevamente se encuentra en los números pistas interesantes que remiten la divinidad que se ha venido mencionando; el tres –número de hombres que viven en el apartamento- representa las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad; además de mediar el pensar y el ser. En Jules puede verse la cercanía con la religión no sólo al recitar un pasaje de la biblia *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 sobre ustedes”.

Con respecto a Ezequiel 25:17, éste no aparece en la biblia como tal; son extractos de otros pasajes, y al igual que Sonny Chiba en la serie de televisión *Shadow Warriors*, Jules cita este discurso pseudo-justiciero antes de acabar con los “malos”.

Esta parábola es capital en la película, hace referencia a la salvación de los pecadores que regresan al camino de los justos y a la condenación de los justos que se salen de ese camino; desde que Quentin la vio, había intentado colocarla en uno de sus proyectos y *Pulp Fiction* le resultó ideal para retomarla y dicha por Jules cobra aún mayor fuerza, pues para Tarantino nadie enuncia sus diálogos con tanta alegría y sabor como Samuel L. Jackson:

*“Sam no se limita a ser bueno sino que consigue captar la musicalidad de mis diálogos para lanzársela luego al espectador. En la forma de hablar de los negros hay mucha más musicalidad, y cuando Sam enuncia mis textos, es como si los cantara”.*²⁴

El número cinco -reflejado por todos los hombres que están en el apartamento- manifiesta la voluntad divina que es el orden y la perfección. Jules como representante divino se encarga de equilibrar y armonizar la situación; por ello mata a quien interfiere con la tranquilidad.

La figura de Jules en esta secuencia es muy interesante; se presenta como el salvador, y entre su personalidad sobresale su mirada, a través de la cual no sólo enseña su alma también su poder mágico, a veces utilizada como instrumentos de órdenes interiores: mata, fascina y fulmina.

²⁴ Kaganski, Serge. “El swing de la violencia”. La Crónica. Suplemento dominical. 20-sep-98.

Los ojos de Vincent dejan ver comportamiento, el misterio que encierra el portafolios; ellos vigilan y protegen aquello que aún no sabemos qué es.

En párrafos anteriores se decía que el cinco remite a lo divino y se complementa esta denominación al conjugarse el color de la luz que destella al abrirse el portafolios, podría deducirse que son lingotes de oro; o bien, algo sobrenatural; pues el naranja representa el vehículo de la juventud, de la fuerza y de la eternidad divina.

Sobre el contenido del portafolios se ha especulado mucho, algunos creen que es el alma de Marsellus que vendió al diablo, -sólo basta ver el 666 número de la combinación- y que está dentro. Esto continúa siendo un misterio, pero no se descarta dicha posibilidad ya que como se ha visto, hay muchos símbolos religiosos que dan verosimilitud a esta hipótesis.

Sin embargo, Tarantino en varias entrevistas ha dejado abierta esta suposición, a él le gusta jugar con la imaginación del público.

El color que resulta al disparar, es una muestra más de algo sobrenatural; es un brillo intenso que ilumina el rostro de los matones, es una vía de comunicación y de mediador entre los hombres y los dioses.

Más que otras secuencias; en esta hay metáforas visuales muy ricas, además de existir una analogía de contenido material y psicológico. La funcionalidad de esta parte del relato es distribucional e integradora. En la primera encontramos las funciones cardinales que inauguran la incertidumbre sobre el contenido del portafolios y del verdadero origen de Vincent y Jules. En la segunda están las paramétricas que dejan ver cuál es el papel de estos matones y de cómo se comportan ante una situación.

Las categorías sémicas que dan lugar son: fuerza-debilidad; valentía-cobardía; lo terrenal-lo espiritual; el bien-el mal.



6ª. Sec. "Sally LeRoy's" 5'14"

➤ Composición de la secuencia.

Fundido en negro, grandes primeros planos, primeros planos, medias figuras, planos totales, contracampos y paneos.

Hay cinco hombres en un bar, en off se oye la voz de Marsellus Wallace, mientras, en over se escucha la canción Let's stay together de Al Green.

➤ Denotación.

Con estos planos se plantea la situación entre Marsellus Wallace (Ving Rhames), de quien sólo se oye su voz, no aparece a cuadro, mientras platica con Butch (Bruce Willis), un boxeador con quien arregla una pelea para que pierda.

Al principio misteriosa, la identidad de Marsellus se deja ver con un contracampo en donde aparece su cabeza, después en un plano total se le ve de pie saludando a Vincent.

Vincent y Jules aparecen en shorts, playeras y sandalias.

➤ Connotación.

Los planos muestran el interior de una bar Sally LeRoy's cuya atmósfera lúgubre y misteriosa; mantiene en suspenso al no conocer aún la identidad de quien sólo se oye su voz, la que por su timbre hace pensar en un hombre fuerte y con carácter; después, gracias al contracampo, se ve su nuca de donde resalta un curita. Con respecto a esto; es importante señalar que esa bandita, es

producto de un accidente que sufrió Ving Rhames. Sin embargo; en ese afán de confirmar la hipótesis de lo sobrenatural, cabría explicar que cuando el diablo se lleva el alma de una persona, lo hace extrayéndola desde la parte de atrás de la cabeza. Así, es como Marsellus trae esa banda en la nuca y su interés de recuperar el contenido del maletín.

Otro de los elementos que aseveran esta relación entre lo religioso, es el nombre de los cigarros *Red Apple* que pide Butch; por cierto marca inventada por Quentin, sólo por recortar al mínimo la presencia de productos reales en la película. Esta marca remite significaciones como el rojo color de la inmortalidad y la manzana representa la eternidad y la sabiduría espiritual.

Del ambiente cabe decir que es una representación de la cultura popular, un bar de strip tease de poca luz, donde sobre salen los carteles luminosos de cerveza. Otra cosa que es luminosa y destaca del ambiente, es el paquete de billetes que Marsellus entrega a Butch; cuyo color anaranjado representa la unión que se da entre estos hombres; unión marcada por un negocio; a diferencia de la relación de amistad que existen entre los matones y Marsellus.

La función de esta secuencia por un lado; es catalítica, separa dos momentos en la historia; por otro lado, es de información al marcar el tiempo y el espacio.

Las categorías sémicas derivadas son: amistad-enemistad; autoridad-sumisión, riqueza-pobreza.



7ª. Sec. "Tu casa es mi casa" 3'49"

➤ Composición de la secuencia.

Fundido en negro, grandes primeros planos, medias figuras, planos americanos, tomas de detalle y contrapicados.

Vincent Vega llega a comprar droga.

En over se oye la música de The Tornados, Bustin' Surfboards.

➤ Denotación.

La secuencia abre con un fundido en negro y en off se oye la voz de una mujer que habla sobre las perforaciones que se ha hecho en el rostro y cuerpo; después, con un gran primer plano se le ve su rostro cubierto de piercings.

Mientras Vincent espera, escucha la plática de esta mujer con su amiga, con un corte directo se ve a Vincent ya con su amigo Lance (Eric Stolz) quien es un distribuidor de droga, después de una breve explicación sobre la mercancía, hay una clase de heroína que se llama Babba nombre inventado por Quentin en honor al cineasta italiano Mario Babba cuyas películas de terror lo han impactado.

Así crea sus propias ilusiones aún al hablar de las drogas. *“Era algo totalmente apabullante, impensable, pero sonaba fenomenal. Quentin lo soltó sobre la marcha cuando estábamos rodando esa escena”*²⁵, explica uno de los miembros del equipo de producción.

Otra de sus fantasías las refleja en el cofre que contiene la reserva de Lance, éste se hizo especialmente para la escena, lo construyó un maestro carpintero y pasó a manos de un viejo constructor de objetos de uso escénico quien le dio los últimos toques, entre ellos, el olor a pachuli.

²⁵ Clarkson, Wensley. Quentin Tarantino a Bocajarro. Ed. Punto de lectura. Barcelona, 2000, 449pp.

En la conversación, Vincent se queja con su amigo del rayón que le dieron a su chevy malibú rojo con una llave, cinco días después de haberlo comprado. Este diálogo, Tarantino lo extrajo de una experiencia con su auto, precisamente ese chevy malibú rojo modelo 64 que sale en la película.

Una vez que Vincent compra la heroína pide permiso a Lance para inyectarse; contestando éste en español: "Tu casa es mi casa"; influencia y preferencia de Quentin por México.

➤ Connotación.

Los planos cercanos, nos muestran a los personajes en su manera de pensar y de ser. Los contrapicados hacen de Vincent y Lance, hombres poderosos y fuertes; sensación que les causa la heroína.

Con la iluminación del lugar se manifiesta lo inmaterial, la vida y la felicidad; también representa el principio y el fin, el Vincent sin la droga y después de la droga, es una muerte para renacer a otra vida.

Tanto las tomas, como el ambiente y el diálogo encierran el tema de la droga; la funcionalidad de este segmento narrativo es integradora porque muestra más de Vincent fuera de su "trabajo", conocemos sus gustos.

Las categorías sémicas a queda lugar son: la vida - la muerte; felicidad-tristeza.



8ª. Sec. "Bullwinkle Part II" 1'09"

➤ Composición de la secuencia.

Fundido en negro, grandes primeros planos y tomas de detalle.

Vincent se inyecta heroína y en over se oye con The Centurians.

➤ Denotación.

Después de un fundido en negro, con tomas de detalle, se ve como Vincent prepara la heroína y se la inyecta en un brazo; al tiempo se alterna su rostro el que está risueño y disfrutando, mientras en over se escucha la canción Bullwinkle Part II.

Para esta secuencia, Travolta utilizó una jeringuilla falsa, llena de un líquido especialmente mezclado de manera que cuando apretara el émbolo diera la sensación de estar vaciándose, cuando en verdad pasaba a un tubo.

➤ Connotación.

Las tomas de detalle y los gran primeros planos llevan a dos momentos temporalmente distintos, conforme prepara la heroína, se ve, en el rostro de Vincent, el efecto que ésta causa en él.

En esta analogía de contenido nominal resaltan los siguientes elementos:

Fuego. Utilizado en algunos ritos, representa la renovación y el renacimiento; existe aquí una doble significación; Vincent cambia después de drogarse, también, deja por un momento de ser el matón y se convierte en un “caballero” respetuoso delante de Mia.

Sangre. Revestida de carácter misterioso, se identifica con la fuerza vital; de ahí que se inyecte la heroína y se note como ésta se mezcla con la sangre, dando así mayor energía a Vincent.

Noche. Se asocia al estado irracional e inconsciente de Vincent quien conduce

un auto el que lo lleva hacia el camino de sus pasiones interiores.

Corazón. Representa el sentimiento y voluntad de los humanos, esos latidos que se oyen crean en el espectador cierta ansiedad al momento de que Vincent se inyecta la heroína.

Brazo. Nuevamente reitera la fuerza y el poder que cobra Vincent una vez drogado.

La acción se relaciona con un elemento sonoro, Bullwinkle Part II, el gozo de Vincent está sugerido por la música y por el movimiento de su cabello.

La funcionalidad de este fragmento narrativo es informativa, se extiende para mostrar más detalles de la personalidad de Vincent Vega.

Las categorías sémicas que se derivan son la vida-la muerte; el placer-el sufrimiento; la luz-la oscuridad.



9ª. Sec. "Mia" 2'47"

➤ Composición de la secuencia.

Fundido en negro, fundido en blanco, primerísimos primeros planos, grandes primeros planos, tomas de detalle, medias figuras, planos americanos y planos totales.

Vincent llega a casa de Mia (Uma Thurman).

Son of a preacher man de Dusty Springfield, es la canción que se escucha en over.

➤ Denotación.

Vincent llega a casa de Mia quien lo ve desde unas televisiones; mientras que él espera y toma vino, observa con detalle algunos objetos de la casa, en especial el cuadro de Mia arriba de la chimenea que hace alusión a uno que tiene Quentin de en su casa precisamente en ese mismo lugar pero con la imagen de Grace Lovelace, único y verdadero amor que había tenido en su vida.

Aún no se ve el rostro de Mia, sólo se oye su voz, se ven sus labios rojos y sus pies descalzos.

Después de drogarse, ella sale de su casa junto con Vincent.

➤ Connotación.

El fundido en blanco casi al principio de la secuencia indica una cuestión cinematográfica que remite un cambio de ambiente, también mantiene una significación que es el paso del mundo terrenal al divino; Vincent deja ese mundo de agresividad y entra a uno puro, plasmado en la figura de Mia no sólo como mujer -considerada como sagrada- además; por el color blanco y negro de su vestimenta que manifiesta la pureza y la seriedad.

La boca roja de Mia lleva a pensar en el poder que tiene no sólo como esposa de Marsellus sino en la situación, se muestra un tanto misteriosa.

Los pies develan parte de la personalidad de Mia quien es sencilla y humilde.

La cámara secreta con la que Mia ve a Vincent encierra un saber oculto; por un lado no se conoce la identidad de esta mujer y se ignora lo que va a suceder en la cita con Vincent.

Las flores blancas que adornan la casa reflejan la belleza en este caso de Mia y al tiempo representan la muerte y la inocencia, cosa que se verá más adelante.

La funcionalidad de este segmento narrativo es indicial porque revela parte

de la personalidad de Mia, así como la situación con símbolos plásticos.

Las categorías sémicas que se desprenden son: pureza-impureza; respeto-irreverencia.



10º. Sec. "Jack Rabbit Slim's" 15'41"

➤ Composición de la secuencia.

Primeros planos amplios, primeros planos, contracampos, planos americanos, medias figuras, tomas de detalle, paneos, campos medios y largos.

Mia y Vincent llegan al Jack Rabbit Slims.

➤ Denotación.

Con un primer plano se ve a Mia y a Vincent, ellos acaban de llegar al Jack, se nota el asombro de Vincent por el lugar, por lo que ella le dice que no sea cuadrado, suprimida esta palabra por un dibujo en la pantalla de un cuadrado que después desaparece.

El Jack Rabbit Slim's fue construido en el interior de una nave industrial de Culver City, cerca de Los Ángeles, medía más de siete mil quinientos metros cuadrados y se inspiró en los restaurantes que construyó en los 50 el arquitecto John Lautner al estilo googie, llamado así entonces.



Las tomas amplias dejan ver el ambiente del lugar a donde Mia y Vincent llegan a cenar; sumergidos por un momento en la cultura popular kitsch de los años 50, el lugar está plagado de coches y juke-boxes de estilo retro con empleados disfrazados de Buddy Holly (Steve Buscemi), Marilyn Monroe o Mamie Van Doren; también vemos posters de películas de la época que se veían en los autocinemas como *Sorority Girl*, *Attack of the 50 ft. Woman*, *Machine Gun Kelly*, o *Young Racers*, estos últimos replicas de los originales.

Otro aspecto del decorado es la pista de baile en forma de tacómetro elevada en el centro de la sala que Quentin propuso inspirándose en dos películas *Red Line 7000* de Howard Hawks y *Speedway* donde trabajó Elvis Presley, una de las películas favoritas de su madre.



Las pantallas proyectan secuencias de una calle de Los Ángeles tomados en los años 50 desde la ventana de un restaurante similar al Jack.

Además de disfrutar una carta muy especial inventada por Tarantino como una malteada Martín & Lewis o un filete Douglas Sirk (en referencia al director de Obsesion).

La música es otro componente de esta cultura y se disfruta de una escena muy fresca de los movimientos de Mia y Vincent al ritmo de *You never can tell* de Chuck Berry; que resulta un homenaje al director Jean Luc Godard con la película *Bande à part*.



Sobre esta secuencia Tarantino explica:

“Siempre me han encantado las secuencias musicales de las películas, e incluso me gustan más cuando las películas no son musicales. Mis secuencias musicales favoritas son las que rueda Godard, porque simplemente surgen de la nada. Son algo tan simpático, tan contagioso. Y el hecho de que no se trate de un musical, y que a pesar de ello detenga la película para meter una secuencia musical, las hace todavía más bonitas”.²⁶

Otra de las canciones que se oyen es Lonesome Town de Ricky Nelson.

El tema central de esta secuencia era los silencios entre Mía y Vincent; sin embargo como eran tantos, al final fueron suprimidos cuando Mía comenta lo incómodo de los silencios entre dos personas que no se conocen, como es su caso. *“Me gusta que el espectador pueda tener la sensación de estar con ellos y de conocerlos bastante bien”*²⁷, explica Quentin.

➤ Connotación.

El Jack Rabbit Slim's es un submundo al que entra Mía y Vincent para olvidarse de la realidad, se respira un atmósfera alegre y llena de vida. La oscuridad de afuera se contrapone con la luminosidad del interior.

Vincent deja salir su otro yo, es alegre, atento y simpático; Mía es divertida y respetuosa.

David Wasco, diseñador de producción comenta que el restaurante era: *“Los años 50 vistos desde un cuelgue de heroína”*, en referencia al estado anímico de Vincent cuando entra con Mía en el Jack.

Hay muchos colores que reflejan el ambiente alegre como el azul que remite al camino del ensueño, lo inconsciente poco a poco cobra fuerza ante lo

²⁶ La turbopágina de Tarantino.

²⁷ Clarkson, Wensley. Quentin Tarantino a Bocajarro. Ed. Punto de Lectura. Barcelona 2000, 449 pp.

consciente; es el color del dominio, tanto Vincent como Mia se desinhiben y dejan salir sus inquietudes.

El rojo por su parte, relacionado a la vida y asociado con el blanco y el amarillo, indica libertad, fuerza y conquista, Mia es la del control de la situación ante un Vincent tímido por estar con la esposa de su jefe.

En esta parte del relato, existe una dualidad hombre-mujer en cuanto a la significación del alma viva, ellos ríen y bailan; además de reflejarse un sometimiento por parte de Mia quien dice lo que se tiene que hacer.

El encuentro de Mia y Vincent despierta en ambos una atracción pero que sólo puede llegar a eso, es una relación prohibida y esto se representa con la cereza de la malteada.

Otro de los elementos que prevalecen es el baño, en concreto el lavabo, que remite a la purificación y por consecuencia a una regeneración del cuerpo, pues Mia se vuelve a drogar y se siente bien.

La música, el ambiente y la situación entre Mia y Vincent, es un respiro y un deleite para el espectador; pues durante 15 minutos aproximadamente, la sangre, la muerte y las groserías se quedan afuera del lugar, en la oscuridad.

Es una secuencia irónica pues no es normal ver a un gangster bailar, reírse y mostrarse como un cordero ante una mujer bella.

Los diálogos son de los más simples que llevan a conocer más de Vincent y Mia; y a la vez están bien estructurados porque conectan con nombres de personajes de programas o películas que tienen relación con ellos o con otras historias.

Hay un juego con los personajes como es el caso de Buddy Holly, interpretado por Steve Buscemi quien en *Reservoir Dogs* en su personaje de Mr. Pink habla mal de las meseras y se rehúsa a dar propinas; aquí lo vemos como

un mesero al que no le dan propina.

Posteriormente Steve Buscemi declaró: “Creo que Quentin tenía que haber filmado mi escena con planos más detallados para que quede claro que no me dan propina”.²⁸

La funcionalidad de esta parte narrativa es informática porque sigue mostrando más cosas de los personajes; y a la vez es catalítica pues separa dos momentos de la historia que después llevarán a una incertidumbre.

Las categorías sémicas derivadas de esta secuencia son: luminosidad-oscuridad; seguridad-inseguridad; alegría-tristeza.



11ª. Sec. “Girl, you’ll be a woman soon” 5’04”

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, medias figuras, tomas de detalle, paneos y campos medios.

Mia llega a su casa acompañada de Vincent, ella sufre una sobredosis y queda inconsciente.

En in se oye Girl, you’ll be a woman soon de Urge Overkill.

➤ Denotación.

Mia y Vincent llegan a la casa bailando con un trofeo en la mano, mientras Vincent está en el baño; ella continúa bailando y cantando al ritmo de Girl,

²⁸ La turbopágina de Tarantino.

you'll be a woman son. Sin saber que es heroína, Mia inhala el polvo blanco que está en la gabardina de Vincent quien se encuentra dentro del baño hablando de lealtad y moral.

A diferencia de la cocaína que puede ser inhalada sin ningún problema y que es lo que ha hecho Mia toda la noche, la heroína es más delicada y para su consumo debe ser inyectada; pero como la ve en bolsa de plástico, muy ingenuamente la confunde.

Al salir Vincent, ve a Mia inconsciente, desesperado la carga y salen de la casa.

Para esta secuencia, Mia recibió los consejos y asesoría de Craig Hamman quien le explicó con detalle los malestares y las consecuencias de inhalar heroína: *"Primero sientes una ligera sensación de picor por todo el cuerpo, luego se te tensa el cerebro como si te acabara de explotar una bomba; después te pone lo que se dice tan mal que sólo llegas a suponer que te ha estallado la cabeza".*²⁹

➤ **Connotación.**

La casa de Mia remite a un lugar de descanso, la manera en que está decorada representa el interior de quien la habita. Se ve el blanco de los muebles, de las paredes y las puertas que remiten a la mutación del ser: muerte y renacimiento. Este color tiene una doble significación: Por un lado, representa la muerte, la ausencia, la desaparición de la conciencia. Por otro lado, manifiesta el retorno y la presencia; estados en los que veremos a Mia.

Las flores blancas reflejan la inocencia de Mia, que es representado con la confusión entre heroína y cocaína.

²⁹ Clarkson, Wensley. Quentin Tarantino a Bocajarro. Ed. Punto de lectura. Barcelona 2000, 449 pp.

En la secuencia anterior, se veía que Mia controlaba la situación, en ésta, es al revés, y se simboliza cuando le avienta las llaves a Vincent lo que indica una entrega de poder; no sólo de entrar a la casa, también es él quien la ayuda a salir de ese estado de inconciencia en el que se encuentra.

Y es que también se ve un control interno por parte de Vincent quien está consciente que no puede tener relación alguna con Mia.

El espejo es un elemento importante porque remite a la verdad, la sinceridad y la conciencia.

Por vez primera, vemos a Vincent preocupado y referirse a Dios con la expresión Jesús, María y José; cuando ve a Mia casi muerta.

Esta secuencia de la tranquilidad del ambiente y la canción de Urge Overkill, pasa a la intranquilidad con el rostro de Mia fuera de si.

El fundido en negro despierta una angustia al no saber qué pasa con Mia, de ahí que la función de esta parte del relato sea cardinal porque presenta un momento de riesgo en el relato.

Las categorías sémicas manifestadas son: inocencia-malicia; lealtad-deslealtad; conciencia-inconciencia.



12ª. Sec. "Adrenalina en el corazón" 5'04"

➤ Composición de la secuencia.

Primerísimos primeros planos, grandes primeros planos, primeros planos, tomas de detalle, medias figuras, contrapicados, planos totales, campos largos y

paneos.

Vincent llega a casa de su amigo Lance con Mia inconsciente, a ella le inyectan adrenalina y revive.

➤ Denotación.

Se ve a Vincent manejando un auto en donde va Mia inconsciente, él está desesperado; llega a casa de Lance, después de discusiones, él acepta ayudarlo y le inyecta a Mia adrenalina en el corazón para que reviva.

Uma Thurman se colocó una prótesis que le cubría todo el frente del cuerpo y la aguja se puso en posición inversa de modo que en vez de penetrar en el pecho se metía dentro de la jeringa.

Tanto Jody como Lance se presentan como unos distribuidores de droga muy peculiares que por su vestimenta parecen anclados en los 60, además de ser amigos y consejeros de sus clientes.

Como parte del decorado de la sala de Lance, Tarantino aprovechó para colocar dos de sus juegos de mesa preferidos Operation y Life.

➤ Connotación.

Los planos de acercamiento muestran la desesperación de Vincent quien va camino a casa de Lance; con un fundido encadenado aparece la imagen de este distribuidor tranquilo disfrutando de su cereal; el fundido sirve para enlazar dos sucesos diferentes que pasan al mismo tiempo y tienen relación.

Existe una analogía de orden dinámico al mostrar la tranquilidad del interior de la casa de Lance con la llegada abrupta de Vincent, en off se oye el choque del auto.

Los movimientos de cámara dejan ver el comportamiento de Lance, Vincent y

Jodie; además de crear una sensación de intranquilidad, existe pues una analogía de orden psicológico entre estas personas.



La tensión de esta secuencia se acentúa con los grandes primeros planos de Mia y las tomas de detalle a su corazón y a la jeringa.

No sólo la gramática cinematográfica es vital en esta situación; también otros elementos como las lámparas cuya luz tenue, lleva a pensar en la llegada de la muerte y en la dificultad de recuperar la entidad personal.

Otro elemento que acentúa el camino a la muerte es la pecera que aparece en la casa de Lance.

Tanto la sangre como la ropa de Mia remiten el duelo que existe con la vida y la muerte.

El corazón que es el órgano vital y central de cuerpo es tomado para salvarle la vida; pues es el centro de la fuerza y la voluntad.

Esta secuencia que resulta una de las más expectantes en el relato, cobra relevancia con la toma de detalle al corazón y a la aguja de la que salen gotas de adrenalina.

Cabe señalar la importancia y habilidad de Tarantino para crear tensión de esta sobredosis, que en realidad se hubiera quitado con un simple vaso con agua y sal; sin embargo, para mantener ese impacto decide inventar la adrenalina en el corazón y así darle mayor énfasis y tono a la secuencia.

Él explica: *“Cuando la ves en pantalla, el público se divide en tercios: uno está a*

punto de meterse debajo de la butaca, otro se está riendo y el último hace las dos cosas al mismo tiempo".³⁰

Quentin llevó esta secuencia hasta sus últimas consecuencias no sólo porque le parecía sumamente dramática sino porque entendió era muy divertida: "La comedia brota de esa situación tan real en la que los personajes se preguntan: ¿Qué vamos a hacer? ¿Qué vamos a hacer? Trae el manual Son las pataletas y los chillidos de la vida cotidiana".³¹

La función de este segmento narrativo es cardinal porque ya concluyó la incertidumbre, por ahora uno de los nudos del relato ya se resolvió.

Las categorías sémicas que se desprenden son: miedo-valentía; angustia-serenidad; vida-muerte.



13ª. Sec. "A puré se" 2'23"

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, medias figuras, fueros de campo, contracampos, tomas de detalle y planos totales.

Vincent lleva a Mia a casa.

➤ Denotación.

Serios y callados aparecen Mia y Vincent en un carro ya de regreso a casa de Mia; hablan de lo sucedido y prometen no decir nada a Marsellus, después de

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

una frase irónica de Vincent quien se toca el corazón cuando dice “Iré a casa a que me de un infarto”; Mia le cuenta el chiste de aquel programa piloto en el que participó: Mamá y papá tomate cruzan la calle, el hijo tomate se queda atrás y al tiempo que voltea papá tomate le dice a –pure-sé. Obviamente no causa gracia en Vincent pero le despierta ternura hacia Mia y la despide con un beso.

➤ Connotación.

El plano medio que deja ver la fachada de la casa de Mia con plantas manifiesta la metamorfosis que sufrió en su lucha por la vida; además de una renovación de su ser.

La casa es para Mia su guarida y le da protección.

El acercamiento a las manos de Vincent y Mia representa la franquesa, la amistad y el ofrecimiento; ellos hacen una promesa.

La debilidad de Mia hace que Vincent sea protector y de cierta manera cariñoso, lo demuestra con el beso que le manda como señal de veneración.

La funcionalidad de esta secuencia es informativa porque hay una continuación con la secuencia anterior y muestra más del carácter de los personajes.

Las categorías sémicas que residen en esta parte del relato son: fortaleza-debilidad; amistad-enemistad.



14ª. Sec. “El reloj de oro” 4’37”

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, primeros planos, medias figuras, tomas de detalle, contrapicados y planos totales.

El capitán Koons cuenta a Butch la historia del reloj de oro.

➤ Denotación.

Con un fundido en negro, se oye en off ladridos y en primer plano aparece un esquimal de caricatura, la cámara se aleja y se ve una televisión en donde se transmite la serie de dibujos animados Cluth Cargo, favorita en la infancia de Tarantino quien se plasma así mismo cuando de pequeño se sentaba muy de cerca frente al televisor y pasaba las horas fascinado con este programa.

Después en un plano total, aparece la mamá de Butch y el capitán Koons (Christopher Walken) quien le cuenta las peripecias que pasaron su abuelo, su padre y él para guardar un reloj de oro que ahora le entrega al pequeño Butch.

➤ Connotación.

El ambiente es tranquilo y modesto, asociado con el color claro de las paredes y los muebles, marcan eternidad -la presencia del abuelo y el padre a través del reloj-.

La mariposa es otro elemento que remarca esa idea de eternidad ya que remite a el alma que no se destruye con la muerte física.

La mirada atenta de Butch indica revelación no sólo del sentimiento de él, también del capitán; refleja su pensamiento. Existe aquí una analogía de orden psicológico con estos cambios de planos que dejan ver la actitud de estos personajes.

El reloj no sólo simboliza el tiempo, también los finales y los nuevos

comienzos; representa un ciclo, marcado con el paso de dueños, primero el abuelo, luego el padre y finalmente él.

El oro confirma esta presencia al volverse eterno e inalterable.

Al final de la secuencia hay un elipsis que lleva a un punto dramático del relato y tiene una ruptura en la unida tonal al pasar del recuerdo a la realidad.

La funcionalidad de este segmento narrativo es informativa y catalítica; primero porque da más datos para saber el valor estimativo del reloj; la segunda porque separa dos momentos de la historia.

Las categorías sémicas derivadas son: afecto y lealtad.



15ª. Sec. "Coolidge vs Wilson" 1'31"

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, tomas de detalle, planos totales, contrapicados, campos largos y medios.

Butch escapa de la arena en un taxi.

➤ Denotación.

Después de una elipsis, en off se oye una campana de box y el ambiente de la arena, al tiempo en que se despierta Butch ya preparado a pelear. Después de un plano pausa en el que se ve una puerta cerrada, aparece un campo medio de edificios, ahí está un taxi cuya conductora escucha en la radio los comentarios de la pelea en la que Butch mató sin querer a su contrincante.

Unos segundos más tarde, Butch salta de una de las ventanas del edificio; con tomas de detalle, se percibe como la taxista enciende el auto que sale a toda velocidad de la arena.

En este paso rápido del auto se logra ver parte del cartel de la pelea en la que aparece los nombres de Vossler vs Martínez, como una manera de agradecerles su apoyo durante su carrera como director. Rand Vossler fue quien le ayudó a sacar adelante *My Best Friend's Birthday*, y Jerry Martínez trabajó con él en Video Archives.

➤ Connotación.

En la secuencia anterior y en ésta se da una elipsis sonora con la campana de box, la que hace énfasis en la tonalidad de la historia; del recuerdo pasa a la realidad; existe así una analogía de contenido nominal entre estas dos secuencias.

También hay una elipsis de contenido porque se oculta la pelea y se es testigo de ésta por medio de la radio; es decir la imagen es remplazada por una evocación sonora.

Los elementos que destacan en esta parte del relato son:

El guante de box que representa el duelo y el desafío; además de formar parte del uniforme y del ritual de boxeo.

La capucha, también parte del uniforme, reviste significados de concentración, de fuerza espiritual y ocultación. Butch mata a Wilson y después necesita esconderse.

La campana es un símbolo común de la vinculación entre el cielo y la tierra; recuerda el deber de obedecer los mandamientos divinos. Es decir, representa la muerte de Wilson y la vida de Butch, además de indicar el acuerdo que tenía

con Marsellus y que no cumplió.

La puerta indica transición, el paso de un dominio a otro; Butch es más poderoso en el ring que abajo. En cuanto a la puerta representa la prohibición, no se es testigo de la pelea en imágenes.

La ventana por la que escapa Butch manifiesta la receptividad; es decir; le sirve para escapar; además indica la disposición a aceptar ayuda como la taxista que lo saca de la arena.

La llave simboliza esa dificultad de la taxista al saber la opinión de Butch de lo que se siente matar.

El carro representa la naturaleza física del hombre, esa lucha por sobrevivir y ser mejor; su doble instinto de conservación y destrucción.

Metafóricamente el camino que remite a los problemas que tendrá Butch al tratar de huir, representa una persecución.

La funcionalidad de este segmento narrativo es informativa, pues da a conocer lo sucedido en las afueras de la arena y después de la pelea; y cardinal porque hay un momento de riesgo en la historia.

Las categoría sémica desarrolladas en esta secuencia es huir-afrontar.



16ª. Sec. "Quiero a un negro oculto en un plato de arroz listo para matarlo" 1'01"

➤ Composición de la secuencia.

Primeros planos, medias figuras, planos americanos, contracampos.

Marsellus busca a Butch para matarlo.

➤ Denotación.

Después de un corte directo, aparecen Vincent y Paul el negro del bar (Paul Calderon), caminan por un pasillo con poca luz, llegan a un camerino donde está Marsellus y su esposa Mia quien agradece a Vincent la cena.

Por su parte Marsellus está furioso debido a la traición de Butch y lo manda a buscar en todo el mundo para matarlo.

➤ Connotación.

Es una escena muy corta cuya finalidad cronológica muestra lo que sucede al mismo tiempo en que Butch escapa.

La iluminación de esta parte del relato es neutra, sólo importan Vincent y su compañero, y dentro de ese realismo, resalta la poca luz del pasillo, por lo que cabría señalar que remite a la fuerza y al poder enmarcada con las expresiones y la manera de caminar de estos matones.

El pasillo que recorren, representa el camino de oscuridad y mal por el que andan estos hombres; además de simbolizar la dificultad que van a tener para encontrar a Butch y acabar con él.

Las categorías sémicas de esta parte de la narración son: poder-debilidad; lealtad-traición; ira-calma.



17ª. Sec. "En América, los nombres no significan nada" 5'00"

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, primeros planos, primeros planos amplios, campos medios y paneos.

Butch llega a un motel.

➤ Denotación.

En esta secuencia es imposible no pensar en *Taxi Driver*, y en lugar de ver a Robert De Niro vemos a Angela Jones como Esmarelda quien un tanto morbosa, está obsesionada por saber que se siente matar a alguien, tema que prevalece durante la charla, camino al motel donde se esconderá Butch.

➤ Connotación.

Se notan varias oposiciones; la primera marcada por el juego de luz y sombra que lleva a pensar en una situación antinaturalista, crea tensión esa oscuridad y la escasa luz de las calles; quizá esa oscuridad está marcada con el pensamiento de Esmarelda quien se empeña en hablar de la muerte y del sentimiento que causa matar a alguien.

Mientras Butch va en el auto se da una transformación, pues se despoja de su vestimenta y trata de eliminar aquello que lo lleva al ritual de box, y al ponerse una playera común lo convierte en un hombre normal. Rompe con el pasado y sólo hay paso para el futuro, él será un hombre rico.

El paneo completo a la persona de Butch conduce a su pensar y sentir; él está feliz porque será un hombre rico, no siente remordimientos por la muerte de Floyd como él le llama.

La funcionalidad de esta secuencia es informativa y la categoría sémica es la traición.



18ª. Sec. "Butch y Fabienne" 22'20"

➤ Composición de la secuencia.

Primeros planos, medias figuras, planos americanos, planos totales, paneos y contrapicados.

Butch llega al River Glen Motel en donde ya lo espera Fabienne (María de Medeiros) su novia.

➤ Denotación.

Butch llega al motel donde lo espera Fabienne, tras una escena llena de besos y caricias; Butch busca el reloj de oro y al no encontrarlo, explota, grita y sale a buscarlo en su casa.

➤ Connotación.

Es la secuencia más larga de la película que no está fragmentada, en ésta se muestra la primera y única escena de sexo donde los besos y las caricias son lo único que se ve.

La importancia de esta parte del relato radica en que se ve a Butch en un plano romántico y cursi; su actitud es dócil y complaciente ante su novia; hasta en el momento en que no está su reloj de oro, él evita ser tan duro con ella.

Dentro de esta secuencia hay dos fundidos encadenados que denotan el transcurso del tiempo; también hay una elipsis sonora cuando Butch se despierta y grita al momento en que se oyen disparos en un programa de

televisión que Fabienne ve.

La analogía de orden psicológico entre las tomas hacia una película de guerra en la televisión y el rostro de Butch develan ese trauma por la muerte de su abuelo y su padre en la guerra.

Los besos entre Fabienne y Butch no sólo tienen un contenido erótico, también se transmite el alma, la fuerza y la vida; hay una entrega de ambos.

La cama es un símbolo de la regeneración, de nacimiento y muerte; en ella termina la vida de boxeador de Butch y comienza otra a lado de su novia y fuera de Los Ángeles.

La función de este segmento narrativo es informativa porque esta situación devela más características de Butch.

Las categorías sémicas que se desarrollan son: amor-odio; ternura-rudeza; pasión-frigidez.



19°. Sec. "Muerte de Vincent" 4'49"

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, medias figuras, planos americanos, planos totales, contracampos, tomas de detalle y campos medios.

Butch llega a su casa, recoge el reloj de su padre, y mata a Vincent.

➤ Denotación.

Butch va dentro de su auto, enciende la radio a todo volumen y se oye un

anuncio del Jack Rabbit Silm's, lo que da continuidad y paralelismo a la historia.

Al llegar a su casa recoge el reloj de oro, se dirige a la cocina y mete unos panes al tostador cuando ve un arma en el mueble, la toma y espera a que Vincent salga del baño.

Por su parte Vincent lee *Modesty Blaise*, exponente perfecto de las novelas de kiosco conocidas como Pulp Fiction escritas por Peter O'Donnell en 1965, estrategia adecuada para redondear el título de la película.

Tranquilamente sale Vincent del baño, y es recibido con una descarga de balas que de inmediato le cusan la muerte, y Butch sin ningún problema sale del departamento.

➤ **Connotación.**

Es una secuencia lenta y sin música en donde Butch, sin pretenderlo, mata a uno de sus verdugos.

Se manifiesta un símbolo dramático con la toma de detalle de los panes que salen del tostador al momento en que Butch dispara y mata a Vincent; la alarma del tostador permanece, anunciando el fin de algo; en este caso una doble significación: los panes están listos y la muerte de Vincent.

La toma de detalle hacia la chapa de la puerta y la llave; representa la transición de un dominio a otro y revela un secreto oculto (la presencia de Vincent).

El pan no es otra cosa más que un símbolo de la vida.

La cocina representa las transmutaciones del alma y del pensamiento: Butch no es un matón pero al ver el arma, su instinto lo lleva a defender su vida.

El arma indica poder y a la vez es utilizado para atacar y defenderse.

El baño es el lugar de purificación, Vincent ha muerto y su alma sale del

cuerpo para renovarse; y asociado al blanco de los muebles anuncia la entrada al mundo inmaterial.

La sangre identifica la fuerza vital y es el vehículo de la vida, además señala la falta de ésta, al ser derramada, se concluye un ciclo en el mundo terreno.

La funcionalidad de esta parte del relato es cardinal pues se da un momento de riesgo en la historia e inaugura una incertidumbre al no saber lo que sucederá con Butch.

Las categorías sémicas que se derivan son vida-muerte; poder-impotencia.



20ª. Sec. "Flowers on the wall" 4'40"

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, primeros planos, contracampos, medias figuras, planos totales, picados, contrapicados, campos medios y campos largos.

Se da una persecución entre Butch y Marsellus.

➤ Denotación.

Butch va en su auto tranquilo, cantando Flowers on the wall que sale en la radio; en una esquina se encuentra a Marsellus quien va con unas donas y café.

Marsellus es atropellado y al recuperarse, persigue y dispara a Butch hasta que llegan en una casa de empeño donde ambos quedan inconscientes.

Otra canción que se escucha es If love is a red dress de Maria McKee.

➤ Connotación.

Es evidente la influencia de la película *Psicosis* en esta secuencia con la imagen de Butch dentro del auto quien mira a Marsellus cruzando la calle.

El auto aparece aquí como el vehículo de un alma puesta a prueba; es decir Butch tendrá que pasar una prueba para ser perdonado por Marsellus.

La sangre de ambos indica la fuerza y la inmortalidad; en este caso ya indica que no habrá vencedores.

El camino representa la huida y la persecución, mostrada con la analogía de contenido dinámico.

Aunque parecía que Marsellus tiene el control de la situación, al meterse a esa casa de empeño, su condición cambia pues Butch ahora tiene el control; nótese ese contrapicado de Butch golpeando a Marsellus y el someterlo con el pie, señala la total sumisión de Wallace.

La aparición de un tercero Maynard (Duane Whitaker) pone un orden aparente, al igual que señala una prueba a superar.

La funcionalidad de este segmento narrativo sigue siendo cardinal puesto que aún no se sabe lo que pasará con Butch y Marsellus.

Las categorías sémicas son: coraje-miedo; sumisión-rebelión.



21ª. Sec. "La araña acaba de agarrar un par de moscas" 11'38"

➤ Composición de la secuencia.

Fundido en negro, grandes primeros planos, primeros planos, medias

figuras, planos totales, contracampos, tomas de detalle, picados y campos medios.

Butch y Marsellus son agarrados por Maynard y Zed (Peter Greene). Mientras Marsellus es violado por Zed, Butch escapa y defiende a Wallace.

Comanche de The Revels es el leitmotiv de este segmento narrativo.

➤ Denotación.

Tras un fundido en negro, aparecen dentro de un sótano Marsellus y Butch amarrados a una silla y con unas bolas rojas dentro de sus bocas.

Por su parte Maynard espera la llegada de Zed, un policía que escoge a Marsellus como primera víctima y la lleva a otro cuarto mientras un tipo fuerte y encapuchado nombrado por ellos como “el lelo”, cuida a Butch.

En off, se escucha el ritmo The Reveles Comanche, ruidos y quejidos, podría decirse que lo están golpeando.

Butch logra escapar, mata “al lelo” y al salir de la tienda, continúa oyendo los gritos de Marsellus; después de pensarlo, decide ayudarlo, cuando abre la puerta se nota una escena de humor negro: Zed viola a Marsellus mientras Maynard mira.

Ante la mirada desconcertante de Butch, le clava una espada a Maynard - nótese el interés por las películas de Samuráis- y ayuda a Marsellus quien le dispara en sus partes nobles a Zed.

Marsellus le da la libertad a Butch y él sale de la tienda tomando la moto de Zed.

➤ Connotación.

Dentro de esta secuencia hay muchas significaciones que encontramos en

símbolos plásticos y dramáticos:

El cráneo de toro que se ve a la entrada de la tienda representa la sexualidad de los humanos; además de simbolizar la fuerza y la combatividad viril. Desde ahí se deja ver cuáles serán las intenciones de Maynard y Zed.

El sótano, lugar donde están Marsellus y Butch, manifiesta los instintos y las pasiones.

Las telarañas de las paredes de la tienda, reflejan los malos instintos de Maynard y Zed, además de que anuncian sucesos desagradables.

Las cadenas y el cinturón tienen una función sujetadora, estar dominado; y en el caso del cinturón, para Butch es la fidelidad a una misión (rescatar a Marsellus); y para Marsellus, es la protección a la castidad y al ser arrancado indica la privación a su fuerza y a su dignidad.

Las bolas rojas que tapan la boca llevan a pensar en el hermafroditismo de Maynard y Zed.

La máscara y toda la vestimenta de El Lelo, exterioriza las tendencias demoníacas, más que esconder, revela sus tendencias inferiores; pues su sola condición representa la bestialidad y la inconsciencia.

La puerta cerrada que manifiesta un secreto, algo que no se puede ver asociado con su color verde, remite a un aspecto negativo: la violación de Marsellus.

El lazo con el que están atados indica el poder de quien los ata, pero también en este caso encierra aquellos vínculos u obligaciones que se toman voluntariamente. Butch a pesar de tener problemas con Marsellus, no lo deja en manos de sus verdugos y lo rescata.

En ese rescate a Marsellus, Butch toma algunos objetos como el martillo el que simboliza la fuerza y el poder; hasta que finalmente se queda con una

espada que como símbolo de la bravura y el poderío, mantiene una doble significación de destrucción, aplicada a la injusticia se convierte en algo positivo; como el que Butch haya matado a Maynard.

Resulta un tanto irónico ver a Marsellus Wallace, un hombre rudo que según mata a la gente por tocar los pies de su esposa; ahora totalmente dominado por un tipo común que satisface sus bajos instintos.

Esta parte del relato se equilibra con la música The Revels, Comanche; pues la armonía de las notas no hace tan violenta la escena, que Tarantino retoma de la película *Deliverance* que vio a la edad de siete años, sobre un grupo de hombres de ciudad que hace una excursión en canoa por un río y en la que es violado uno de los excursionistas.

*"Me entró un miedo que no veas ¿Qué si entendí que a Ned Beatty lo estaban sodomizando? No, no creo. Pero sí me di cuenta de que no se lo estaba pasando nada bien"*³², recuerda Quentin muchos años después.

La moto de Zed con el nombre de Grace vuelve a hacer referencia a la novia de Tarantino.

El conflicto desatado en esta secuencia resulta ser cardinal y las categorías sémicas son: virilidad-feminidad; maldad-bondad; poder-sumisión; lealtad-traición.



22º. Sec. "Butch y Fabianne" 2'21"

³² Ibidem.

➤ Composición de la secuencia.

Campos medios y campos largos, muestran la llegada de Butch al motel donde lo espera Fabienne, los dos huyen del lugar.

➤ Denotación.

Butch llega al motel, apresurado, le grita a Fabienne quien al verlo ensangrentado, se preocupa y llora. Butch la tranquiliza con frases cursis y salen del lugar.

➤ Connotación.

Con esta secuencia termina la historia de Butch y Fabienne, los elementos que destacan son las escaleras que representan el desarrollo y crecimiento de Butch hacia el buen camino.

El puente tiene un sentido de unión entre Fabienne y Butch; y a éste con Marsellus.

La funcionalidad de esta secuencia es informativa y la categoría sémica es el amor-odio; fidelidad-infidelidad.



23ª. Sec. "La intervención divina" 3'33"

➤ Composición de la secuencia.

Fondo negro, grandes primeros planos, medias figuras, tomas de detalle, contracampos y planos totales.

Mientras Jules le recita a Brett el Ezequiel 25:17, un tipo escondido en el baño sale dispuesto a matar a Jules y Vincent.

➤ Denotación.

Después de un fondo negro con el título La situación de Bonnie se oye en off la voz de Jules recitando el Ezequiel 25:17 a Brett; mientras en el baño está escondido un hombre nervioso y listo para matar a Jules y Vincent.

Tras unos segundos de la muerte de Brett, sale el hombre del baño furioso y seguro de acabar con ellos, les dispara; pero las balas de su revólver colt 45 se terminan y sin tocarles ninguna a estos hombres, ellos matan sin compasión al chico.

➤ Connotación.

Las armas que indican poder son empleadas para atacar y defender; además remiten conflicto el causado por el contenido del portafolio negro.

El color anaranjado que despiden los disparos representa el carácter divino que los protege.

El número cinco representado en los disparos de la pared hacen pensar en esa voluntad divina que desea el orden y la perfección. Jules y Vincent no fueron tocados por ninguna bala puesto que aún no terminan su misión: Entregar el portafolio.

Otro elemento que remite a la salvación es el candelabro de la pared.

La funcionalidad de esta secuencia es cardinal ya que termina de revelar lo que sucede al principio de la historia y reitera ese carácter divino del relato.

Las categorías sémicas derivadas son: mortalidad-inmortalidad; materialidad-inmaterialidad.



24ª. Sec. "La pistola se disparó" 1'55"

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, primeros planos, primeros planos amplios y medias figuras.

Dentro de un auto aparece Vincent, Jules y Marvin (Philp Lamarr), sin querer, la pistola de Vincent se dispara y muere Marvin.

➤ Denotación.

Mientras se oye la voz de Vincent que habla sobre lo sucedido en la secuencia anterior, en un gran primer plano se ve a Jules pensativo quien decide retirarse de su vida delictiva.

Burlón y escéptico, Vincent hace alusión al programa Policías en el que pasó una situación similar a la que ellos vivieron.

Vincent se voltea para preguntarle a Marvin su opinión, se oye un disparo y la sangre tiñe el auto y el rostro de estos hombres.

➤ Connotación.

El auto es el vehículo del alma de Marvin hacia su destino, y Jules como conductor es el que lo guiará a su última morada; y a la vez dirigirá la situación.

Lo blanco de las vestiduras del auto remiten al final de la vida de Marvin y un momento transitorio de él entre lo visible y lo invisible.

Mientras que el color rojo representa su alma, la sangre derramada en el auto

indica la muerte.

La funcionalidad de este segmento narrativo es informativa y cardinal porque se ha manifestado otro problema en la historia.

Las categorías sémicas latentes son: vida-muerte; lo espiritual-lo terreno.



25º. Sec. *¿Almacenaje de negros muertos?* 4'25"

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, medias figuras, tomas de detalle, contracampos y paneos.

Jules y Vincent están en la casa de Jimmie (Quentin Tarantino) donde se encuentra escondido el auto y el cadáver de Marvin.

➤ Denotación.

Jules pide ayuda a su amigo Jimmie para esconder el auto con el cadáver; agradecido, alaba el café que éste compra. Por su parte Jimmie está enojado y con gritos le pide a Jules que solucione la situación y salga de su casa.

Jimmie es interpretado por Quentin y la bata que utiliza fue la prenda de vestir más importante para él, llegó a comentar que dicha bata de felpa había sido recipiente de todo lo que se pudiera imaginar: había comido, bebido y otras cosas.

➤ Connotación.

A pesar de lo grave del problema, Vincent no se ve preocupado, es un tipo al que le gusta que las cosas se las pidan de buen modo; mientras que Jules, aunque no fue el causante de la muerte de Marvin, es consciente de la situación y busca alguna solución.

La desfachatez de Vincent se refleja cuando se lava las manos, manifestando que no asume ninguna responsabilidad.

La toma a las espaldas de Vincent y Jules remiten a la potencia, a la fuerza, al poder de hacer y actuar; y a veces manifiesta la violencia.

Dentro de esta secuencia existe una analogía de contenido nominal pues seuxtaponen dos escenas; es decir, se pasa con imágenes lo que Jules cuenta a Marsellus.

Por otra parte, se da un fundido encadenado en el momento en que Jules habla con Marsellus, hay una alternancia de planos de ambos, en contextos distintos.

La funcionalidad de esta parte del relato es cardinal, mantiene un momento de riesgo en el relato.

Las categorías sémicas son: seriedad-desmesura; enojo-calma.



26ª. Sec. "El Lobo ya va para allá" 0' 27"

➤ Composición de la secuencia.

Medias figuras y planos totales. Marsellus está desayunando al tiempo que tranquiliza a Jules por teléfono.

➤ Denotación.

Medias figuras y planos totales son los que muestran el ambiente en donde se encuentra Marsellus quien por teléfono le dice a Jules que El Lobo llegará a ayudarlos.

Esta secuencia se alterna con la anterior.

➤ Connotación.

A pesar de ser una secuencia muy breve, los elementos que la componen dejan ver por primera vez a Marsellus en un lugar abierto, natural y relajado; a lado de su esposa.

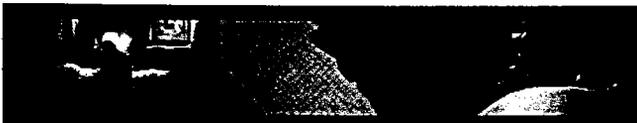
Aquellos árboles que se ven al fondo remiten el refugio y la esperanza, como Marsellus lo es para Jules quien le pide ayuda.

La luminosidad del bosque conlleva a pensar en la omnipotencia, en ese idea de lo inmaterial y espiritual.

El amarillo de la playera de Marsellus representa el vehículo de la juventud y la fuerza; es capaz de controlar todo.

La esencia de esta secuencia es mostrar el poder de Marsellus y su capacidad para controlar todo; por lo que se convierte en una figura de esperanza y refugio para Jules.

La funcionalidad de esta secuencia es meramente informativa y la categoría sémica que se desprende es supremacía-inferioridad.



27ª. Sec. "Mr. Wolf" 0' 37"

➤ Composición de la secuencia.

Primeros planos, medias figuras, planos totales, tomas de detalle y paneos.

Mr. Wolf (Harvey Keitel) habla por teléfono mientras toma apuntes de la situación.

➤ Denotación.

En medio de una reunión, Mr. Wolf seguro de sí y con pleno conocimiento de su actividad, como todo un profesional, apunta los detalles de la situación; después de diez minutos llega al lugar.

Este personaje es creado a raíz de que Quentin viera el retrato de un limpiador que hace Luc Besson en *Nikita*, papel que interpretó el propio Keitel en el remake americano de esta película pero titulada *Point of no return*.

➤ Connotación.

Con el paneo se muestra la casa de Mr. Wolf, donde hay flores, cuadros, lámparas; es un ambiente tranquilo y agradable que en nada mantiene relación con la profesión de su dueño; pero sí muestra ya la posición económica que goza y que le gusta la elegancia.

Pero sólo eso conocemos de este hombre, pues su identidad no ha sido revelada aún, con tomas de detalles se deja ver sus manos que son impecables y su reloj gucci.

La funcionalidad de esta parte del relato es indicial ya que muestra parte del personaje dentro de un ambiente.

La categoría sémica desarrollada es seriedad-festividad.



28ª. Sec. "Por favorcito corazón" 9'45"

➤ Composición de la secuencia.

Primeros planos, medias figuras, planos americanos, tomas de detalle, planos totales, campos largos y picados.

El Lobo llega a casa de Jimmie.

➤ Denotación.

La secuencia empieza con la frase 9'30" después y en un campo largo se ve la llegada de un Acura gris de donde baja Mr. Wolf cuya identidad por fin se devela con la toma subjetiva de Jimmie.

De inmediato comienza a dar órdenes de lo que Vincent y Jules tienen que hacer para limpiar el auto, después, como si fueran presidiarios, los baña a manguerazos y salen de la casa de Jimmie.

➤ Connotación.

Existe una dicotomía entre el interior de la casa, propiamente la cocina; y el exterior (garage y patio); con el ser humano; pues se ha considerado la casa como el cuerpo, es una morada temporal para el alma.

Considerando esta asociación casa-cuerpo cabe señalar que la casa de Jimmie resulta ser un escondite para Vincent y Jules. La cocina es el lugar de las transformaciones psíquicas: la actitud de Mr. Wolf, su forma de hablar y lo irónico de sus palabras. Vincent con las transformaciones de su carácter. La

serenidad de Jules que se pierde ante la actitud de Vincent.

El garage se asocia con los instintos del hombre; en él yace un auto bañado en sangre y con un cuerpo sin cabeza. Vincent, en un acto inconsciente le voló la cabeza a Marvin; además de la vestimenta cubierta de sangre.

El patio representa el aspecto de Vincent y Jules ya cambiados, renovados.

La personalidad de Mr. Wolf sin duda engrandece la secuencia no sólo su lenguaje sino la manera en que da las órdenes, se mueve y habla. Además el simple mote de “el lobo” revela su carácter feroz, satánico pero a la vez benéfico. Es un animal elegante y se nota con el acura que maneja reflejando su ego.

La funcionalidad de esta parte del relato es de tipo informativa y la categoría sémica que se desarrolla es inflexibilidad-flexibilidad.



29ª. Sec. “El monstruo Joe” 1’23”

➤ Composición de la secuencia.

Primerísimos primeros planos, medias figuras, plano pausa y planos totales. Vincent, Jules y El Lobo llegan a “El monstruo Joe”.

➤ Denotación.

Tras un plano pausa del letrero con el nombre del lugar, se intuye lo que hicieron con el auto mientras en off se oyen ruidos de máquinas; aparece Mr. Wolf con Raquel (Julia Sweeney), se despide de Vincent y Jules quienes con una

vestimenta poco usual se van a desayunar.

➤ Connotación.

La funcionalidad de este segmento narrativo es cardinal porque se resuelve el problema del auto y de Marvin; por otra parte, es informativa.

La figura de Mr. Wolf es lo importante de esta secuencia y se demuestra con su actitud cuando en forma irónica según les dice su futuro.

Y como se decía líneas atrás, se refleja el ego de este personaje al demostrarle a Raquel el respeto que le deben.

A cuadro se ve como Mr. Wolf se va, cubriendo la escena de polvo lo que indica un aspecto efímero de la vida; como ya se ha notado con las muertes de Vincent, Brett y Marvin.

La categoría sémica es respeto-desacato.



30ª. Sec. "Vamos a ser 3 columbus" 16' 24"

➤ Composición de la secuencia.

Grandes primeros planos, primeros planos, medias figuras, planos totales, tomas de detalle y paneos.

Vincent y Jules llegan al restaurante donde están Honey Bunny y Pumpkin.

Surf Rider de The Lively Ones es la canción en over con la que cierra esta secuencia y la película.

➤ Denotación.

Jules y Vincent llegan a desayunar y mientras lo hacen se desarrolla una plática banal de lo que comen, del retiro de Jules como matón; y de un acto de Dios.

Por otro lado, Pumpkin y Honey Bunny también hablan de dejar de robar, no sin antes cometer un último asalto.

El asalto al restaurante comienza y Jules se enfrenta a ellos; al final nadie sale lastimado y la historia termina con la salida de Vincent y Jules del lugar y en over la canción Surf Rider.

➤ Connotación.

Al principio el ritmo es lento, hay una analogía de orden psicológico que deja ver el comportamiento de Vincent y Jules, a través de su plática se percibe a Jules con una fijación en la limpieza y de creencias religiosas; mientras que Vincent es escéptico. Esta oposición se demuestra también en como se encuentran sentados.

Tras los gritos de Pumpkin y su novia, el ritmo de la secuencia comienza a ser ágil, con paneos rápidos se nota el ambiente de miedo y la tensión por parte de los presentes.

Las historias de ambas parejas se enlazan en esta última secuencia; cuando Jules se enfrenta a Pumpkin y tras una charla que devela el papel de redentor por parte de Jules, tranquiliza la situación.

El conflicto es simbolizado por las armas que evocan la inestabilidad moral de las personas así como su incoherencia psíquica (Pumpkin, Honey Bunny y Vincent).

También representa el peso de un contrario a otro: Los clientes se ven

amenazados por Pumpkin y Honey Bunny; ellos a su vez por Jules y Vincent.

Al igual que en el final de *Reservoir Dogs*, aquí también se aprecia un triángulo mortífero cuando entre ellos se apuntan con sus armas.

La funcionalidad de esta secuencia es de tipo cardinal, a más de dos horas por fin se sabe qué es lo que pasa con estos asaltantes. También es de tipo informativa y se conoce el por qué Vincent y Jules están vestidos de esta manera.

Las categorías sémicas que se desarrollan son dominio-sumisión; valentía-miedo; serenidad-irritación.

Surf Rider –créditos–

Con este ritmo surf termina *Pulp Fiction*, la pantalla se oscurece y comienzan los créditos para al final quedar con el nombre de la película al fondo del encuadre justo cuando la música termina.

4.1 LA NARRATIVA GREMSCIANA REFLEJADA EN PULP FICTION

La historia de Pulp Fiction mantiene una estructura circular, con flash backs y flash forwards se entrecruza la historia de “Honey Bunny y Pumpkin”; la de “Vincent Vega y Jules”, y la de “Butch y el reloj de oro”. Las imágenes aparecen ante el espectador como un rompecabezas que provocan disjunción con el contenido de la narración.

La importancia de esta película radica justamente en su estructura, cuyas escenas se interceptan con otras, en contextos distintos en el que los personajes de una historia interactúan con lo de las otras historias.

Pulp Fiction es un reconocimiento a la literatura *pulp* de los años 20, historias con humor ácido que hacen de estas historias simples, crear expectación en quien las ve.

El universo diegético que Tarantino pone de manifiesto se desarrolla tomando como eje la historia de Vincent y Jules; y los momentos en que se mezclan las otras historias son:

El restaurante Hawthorne Grill donde Honey Bunny, Pumpkin, Vincent y Jules desayunan.

El bar Sally Le Roys propiedad de Marsellus, donde Vincent y Jules ven a Butch.

Durante más de dos horas de narración, aparecen muchos programas narrativos que develan el humor, el carácter, la personalidad y los sentimientos de los personajes y de la historia en sí. Los principales programas narrativos que conviene señalar son los que atañen a cada una de las historias.

➤ “Vincent y Jules”

Marsellus desea un portafolio y manda a Vincent y Jules por éste.

Sujeto₁: Marsellus Wallace.

Sujeto₂: Brett y amigos (oponentes)

Sujeto₃: Vincent y Jules (adyuvantes)

Objeto: El portafolio.

F transformación [$S_3 \rightarrow (S_1 \cup O \cap S_2) \rightarrow (S_1 \cap O \cup S_2)$]

Vincent y Jules obtienen el portafolio sin ningún problema. Sin embargo, dentro de la historia se originan transformaciones que le impiden entregar de inmediato el portafolio a Marsellus, debido a la muerte involuntaria de Marvin y al impedir un atraco en un restaurante. Pese a esto, la misión de estos matones es cumplida con éxito y su jefe Wallace está en conjunción con su objeto de deseo.

➤ “Butch y el reloj de oro”

Se desarrollan dos programas narrativos, uno que atañe a la pelea y otro al reloj de oro.

Marsellus paga a Butch para que pierda en su próxima pelea, cosa que no sucede.

Sujeto₁: Marsellus Wallace. $(S_1 \cap O_1)$ o sea $(O_1 \cap S_1 \cup O_2) \Rightarrow (O_1 \cup S_1 \cap O_2)$

Objeto₁: El dinero.

Sujeto₂: Butch. $(S_2 \cap O_2)$ o sea $(O_1 \cup S_2 \cap O_2) \Rightarrow (O_1 \cap S_2 \cup O_2)$

Objeto₂: La victoria de Wilson.

F transf. [$S_1 \rightarrow (O_1 \cup S_1 \cap O_2)$] \nleftrightarrow F [$S_2 \rightarrow (O_1 \cap S_2 \cup O_2)$ pero $(O_1 \cap S_2 \cap O_2)$]

La pelea resulta ser un fraude porque Butch desatiende el acuerdo y no sólo

gana sino que mata a su contrincante, quedándose con el dinero y la victoria. De ahí que Marsellus busca al boxeador para matarlo, y resulta el siguiente antiprograma:

Sujeto₁: Marsellus.

Sujeto 2: Vincent y Paul (adyuvantes)

Objeto: Butch.

F transformación [$S_2 \rightarrow (S_1 \cup O) \rightarrow (S_1 \cap O) \rightarrow (S_1 \cup O)$]

Esto es, Marsellus logra tener a su objeto de deseo pero éste objeto lo ayuda a librarse de unos violadores, por lo que Wallace lo deja en libertad, quedándose sin su objeto de deseo que ahora ya es otro.

El segundo programa se refiere al reloj de oro: De objeto de deseo, Butch pasa a ser sujeto cuyo objeto de deseo es su reloj de oro.

Butch va a recuperar el reloj de oro a su casa, custodiada por la gente de Marsellus.

Sujeto₁: Butch.

Sujeto₂: Marsellus y su gente (oponente)

Objeto: El reloj de oro.

F transformación [$S_2 \rightarrow (S_1 \cap O) \rightarrow (S_1 \cup O)$]

Sin mayor dificultad, Butch recuperó el reloj de oro, aunque mató a Vincent para defenderse.

➤ “Huney Bonnie y Pumpkin”.

Huney Bonnie y Pumkin quieren asaltar un restaurante, pero no lo logran del todo porque lo impide Jules.

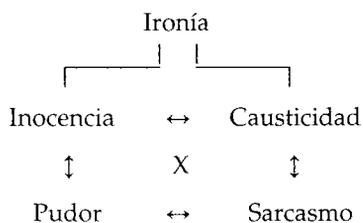
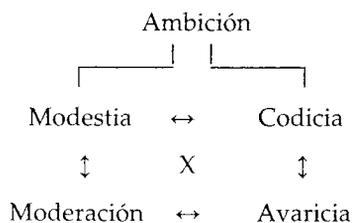
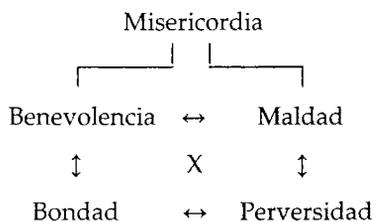
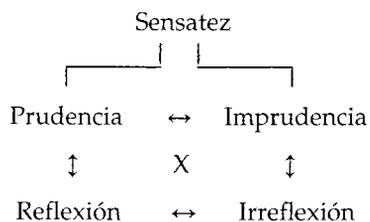
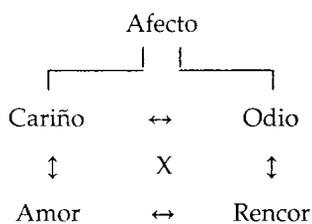
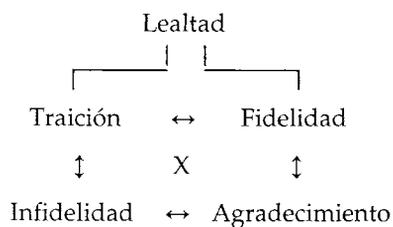
Sujeto₁: Huney Bonnie y Pumpkin.

Sujeto₂: Jules (oponente)

Objeto: Dinero.

F transformación $[(S_1 \cup O) (S_1 \cap O) \Rightarrow S_2 \rightarrow (S_1 \cup O)]$

Las categorías sémicas a que dan lugar estos programas narrativos son:



La *lealtad* es uno de los valores en los que gira la historia y se manifiesta en la relación de Vincent y Jules con respecto a Marsellus. Dentro de esta categoría se encuentra la relación de contrarios traición y fidelidad; la primera, atañe no sólo a Brett y sus amigos quienes tenían el portafolios, también a Butch quien no cumple el trato con Marsellus. La fidelidad se refleja en el personaje de Vincent quien evita algún contacto con Mia, la esposa de su jefe.

El *afecto* está latente en la relación de Butch y Fabienne así como en la de Huney Bonnie y Pumpkin.

La *sensatez* prevalece en el personaje de Jules, es su principal rasgo característico; es prudente a la hora de trabajar; mientras que Vincent es un tipo irreflexivo sólo basta ver cómo mató a Marvin.

La *misericordia* se refleja en la actitud de Jules y plasmado perfectamente en el Ezequiel 25:17 y también se manifiesta en Butch quien se olvida de los problemas con Marsellus y por voluntad propia lo libera de sus violadores. La oposición de esta categoría es la perversidad que se ve en Zed y Maynard.

La *ambición* está presente en Butch y en la pareja de asaltantes.

La *ironía* es parte fundamental de Pulp Fiction, y su relación de contrarios devela otro aspecto de la historia. Por un lado, la inocencia de Fabienne y Mia, que las pone fuera de la historia como en "*stand by*", receso a la violencia. Por otro lado, el sarcasmo que se da en la muerte de Marvin y en la violación de Marsellus.

Toda ficción es un camino que conduce de un estado inicial a un estado terminal, el cual está manifestado por una serie de transformaciones que se encadenan a través de sucesiones, a continuación se mencionan estas sucesiones dentro de Pulp Fiction:

- Historia de “Vincent y Jules”.
- ❖ Fechoría a punto de cometer: Vincent y Jules van en un auto hacia el departamento.
- ❖ Fechoría cometida: La muerte de Brett y sus compañeros.
- ❖ Hecho que se debe castigar: La traición a Marsellus.
- ❖ Proceso de castigo: Muerte de Brett y sus compañeros.
- ❖ Hecho castigado: La traición y la no devolución del portafolio.
- ❖ Beneficio conseguido: Marsellus consigue el portafolio.
- Historia de “Butch y el reloj de oro”.
- ❖ Fechoría a punto de cometer: Butch está en el camerino de la arena.
- ❖ Fechoría cometida: La victoria en la pelea y muerte accidental de su contrincante.
- ❖ Hecho que se debe castigar: La traición a Marsellus.
- ❖ Proceso de castigo: Persecución a Butch.
- ❖ Hecho castigado: La violación a Marsellus.
- ❖ Beneficio conseguido: La dignidad de Marsellus.

- Historia de “Huney Bonnie y Pumpkin”.
- ❖ Fechoría a punto de cometer: Huney Bonnie y Pumpkin desayunan en una cafetería.
- ❖ Fechoría cometida: El asalto a la cafetería.
- ❖ Hecho que se debe castigar: El intento de asalto a Jules.
- ❖ Proceso de castigo: Jules les apunta con un arma mientras platican.
- ❖ Hecho castigado: La ambición.
- ❖ Beneficio conseguido: La vida de los asaltantes.

Dentro de estas transformaciones nacen funciones de tipo cardinal, catalítica, informativas y de indicios.

Como las historias han sido estructuradas con flash backs y flash forwards la intriga de predestinación aparece en la segunda secuencia, en la 5ª. y en la 15ª.

Mientras que la frase hermenéutica, se manifiesta en la historia de Butch y el reloj de oro en la que se juntan dos historias; además de darse en las secuencias 23, 24, 25, 27, 28, 26, 29 y 30.

4.1 EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO DE PULP FICTION

Quentin Tarantino nuevamente divierte con lo que cuenta, de una manera lúdica, utiliza los códigos cinematográficos para mostrar durante más de dos horas; tres historias divertidas que primero descompone en capítulos para después intercalarlos por medio de flash backs y flash forwards.

Desde campos largos hasta tomas de detalle, es la galería fílmica de la que se vale Tarantino para proyectar escenarios ambientados en la cotidianidad de un restaurante por la mañana, o el aspecto misterioso de un bar con streptases; para pasar a la majestuosidad del Jack Rabbit Slims y recordar la cultura de los años cincuenta.

Otro aspecto que se pone de relieve es la iluminación, a veces antinaturalista que connota ese aire entre lo terrenal y lo espiritual, dicotomía constante dentro de la historia.

Planos e iluminación, no sólo engrandecen a los personajes; una parte importante recae obviamente en los diálogos cargados de sarcasmos y chistes; también de sentimientos, reflexiones y seriedad.

Como en toda estructura existen oposiciones que le dan sentido, y la música resulta ser en algunas escenas un código imprescindible que no sólo equilibra la acción como *Girl, you'll be a woman soon* que contrasta con el momento en que Mia tiene una sobredosis. También acompaña y viste las escenas como la del Jack Rabbit Slims con *You never can tell*; o *Jungle Boggie*, *Preacher men* o *Comanche* en el momento en que violan a Marsellus.

El fundido en negro empleado constantemente, no sólo denota un cambio en la historia; sino sugiere y se presenta ante el espectador para crearle incertidumbre ¿qué hay más allá de lo que se muestra y qué se espera? Estos fundidos son complementados con las voces y ruidos en off.

Pero en *Pulp Fiction* encontramos íconos como Marilyn Monroe, Mamie Van Doren, Jerry Lewis, Dean Martín, entre otros. Además de figuras que no sólo forman parte del decorado, connotan y complementan situaciones, acciones y carácter de los personajes; entre las que destacan el portafolio, las llaves, el auto, las pistolas, los colores y la vestimenta. Todo con el fin de plasmar la violencia y la ironía de las historias.

De esta manera, Quentin Tarantino pone de manifiesto una película en forma de novela con capítulos cada uno; por medio de los códigos cinematográficos cuenta sorprendentemente tres historias salpicadas de cotidianidad, de referencias literarias como la revista negra *Modesty Blaise* y sonorizadas con soul, rock'n roll, surf y más.



“Lo que yo cuento es una historia que has visto una y mil veces. Vamos a dar, pues, los pasos más viejos que se han dado en el mundo, pero después viajaremos a la Luna”.

CAPÍTULO V

EL MUNDO TARANTINESCO A TRAVÉS DE LA SEMIÓTICA

“No me considero solamente como un director de cine sino más bien como movie man, que tiene delante suyo todo el cine y que siente placer en tomar cosas de ese tesoro, en torcerlas, en darles una nueva forma y en poner juntos elementos que nunca antes habían estado de esa manera”.
Quentin Tarantino

La obra de *Quentin Tarantino* lo ha colocado como un personaje iconoclasta, es un ídolo de las nuevas generaciones y una figura entre los cineastas. Se logró abrir espacios con imágenes innovadoras donde la violencia y el humor negro toman un matiz distinto, ofreciendo al público una visión satírica y absurda de situaciones cotidianas además de un manejo inteligente de diálogos y de personajes.

Mucho se le ha criticado por ser un promotor de la violencia, cosa que no ha afectado su trabajo cinematográfico y cuando le preguntan ¿de dónde sale tanta violencia que se ve en sus películas? Él se limita a responder: *“La violencia en mis películas sólo refleja aquello de lo que el propio espectador puede llegar a ser cómplice, en la medida en que la acepta y la asume.”*³³

Y aunque para muchos Tarantino sólo es un simple copiadore de películas viejas; su éxito radica no en retomar algunas escenas de películas ya existentes, sino en presentar una narración en la que convergen sus vivencias y sus referencias tanto culturales como cinematográficas.

³³ Rimbau, E. Torreiro, M. et. al. Dirigido. Revista de cine. Enero 1995 no. 231. Barcelona.

Eso no le impide seguir haciendo historias en las que la violencia sean el marco en el que se desarrollan y mucho escoger a actores cuya carrera se encuentra en declive: “No le tengo miedo a nada, sobre todo no me da miedo realizar películas ni correr riesgos artísticos. No soy de los que se andan preocupando, no le temo a mis deseos, no llevo nada de eso en la sangre”.³⁴

Por eso, no es de extrañarse oír conversaciones sobre hamburguesas, canciones, masaje de pies y demás cosas de la cultura pop; ver aludidas en sus películas, a *Jean Luc-Godard*, *Howard Hawks*, *Mario Babba*, *Sergio Leone*, *Stanley Kubrick*, entre otros.

Partiendo de la afirmación de Todorov “todo texto se deja descomponer en unidades mínimas”, y siguiendo los pasos del análisis del relato, en los capítulos anteriores se han descrito las secuencias de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*, películas que abrieron las puertas de la cinematografía a su creador *Quentin Tarantino* como uno de los directores representativos de la década de los noventa y de un tipo de cine renovado conocido como *neo noir*.

Tras este análisis, es posible hacer un recuento de los elementos que prevalecen en la obra de este realizador y posteriormente hablar de un código latente en sus historias.

Plano de la historia

Dentro de las funciones se encontró que las catálisis -para Barthes aceleran, retardan, resumen o anticipan el discurso- cobran un papel relevante en tres aspectos:

³⁴ Kaganski, Serge. “El swing de la violencia”. La Crónica: suplemento dominical. 20-sep-98.

- ❖ En la duración: Hay momentos que las historias se cortan cuando se narran detalles o pequeñas historias de otros que la complementan. En *Reservoir Dogs* cuando Cabott les pone los nombres de colores o Mr. Orange y Mr. White están fuera de la joyería repasando el plan; en *Pulp Fiction* cuando se sabe por qué Vincent Vega y Jules están vestidos con ropa de playa.

Para ello se vale algunos recursos cinematográficos como los fundidos en negros o los fuera de campo mientras la voz en off antecede lo que se verá: “Yo soy quien elige el punto de vista en cada momento y me gusta forzar la vista de los espectadores con el uso del fuera de campo o hasta el límite de no mostrar jamás la escena del crimen. Me excita la idea de verme como un observador involucrado en la propia historia”.³⁵

- ❖ En el orden: Como las historias comienzan en *im media res*, es decir, la historia empieza ya avanzada no con el principio; las catálisis dan cuenta del pasado. En *Reservoir Dogs* la visita de Mr. Blondie y Mr. White a la oficina de Cabott, la historia del baño contada por Mr. Orange; en *Pulp Fiction* la historia del reloj de oro.
- ❖ En la frecuencia: Algunos acontecimientos que ocurren una sola vez se narran constantemente. En *Reservoir Dogs* la versión del asalto a la joyería contada por Mr. Pink y medio narrada por otros integrantes de la banda; en *Pulp Fiction* la historia de Honey Bunny y Pumpkin en el restaurante es distinta al inicio y al final de la película, lo mismo pasa cuando Jules y Vincent están en el departamento.

³⁵ Rimbau, E. Torroiro, M. et. al. Dirigido. Revista de cine. Enero 1995 no. 231. Barcelona.

Otra función de las catálisis recae en las elipsis –supresión del discurso para deducir la historia a partir del contexto- constantemente utilizadas por Tarantino, en *Reservoir Dogs* la incógnita de por qué Mr. Orange está herido o en *Pulp Fiction* de lo que sucederá después de que Vincent Vega deja a Mia tras la sobredosis.

Los indicios invisten de carácter, sentimiento y psicología a los personajes:

- ❖ En el aspecto lógico: Definen a los hombre y a las mujeres como tal.
- ❖ En el aspecto cultural: la mayoría de los personajes de Tarantino pertenecen a un mundo bajo movido por la mafia, su lenguaje es grotesco y su conducta va en contra de las normas sociales.

Con respecto a esto Tarantino comenta: *“Lo que a mí me interesa no es presentar a los delincuentes como gánsters “de película”, sino simplemente poderlos reconocer tal como son en su vida normal, cotidiana, real. No es cierto que los gánsters sólo hablen sobre cosas de gánsters, sino que tienen todo tipo de preocupaciones habituales”*.³⁶

- ❖ En el aspecto genérico: Los personajes masculinos visten traje y corbata negra con camisa blanca, remiten a historias de gangsters.

Sobre esto Betsy Herman diseñadora de vestuario de ambas películas explica: *“Yo pienso a todas horas en el tono y el color de la ropa que lleva la gente, sobre todo si va a salir en una toma. Después hay que tener en cuenta si se pretende hacer una afirmación que resalte o que pase desapercibida. Hay que tener en cuenta los momentos importantes”*.³⁷

Las informaciones identifican y visten los objetos, las personas en un tiempo y espacio, apreciados en los planos, cumpliendo así una función cultura y social

³⁶ Ibidem.

³⁷ Clarkson, Wensley. Quentin Tarantino a Bocajarro. Ed. Punto de lectura. España 2000, 449 pp.

determinada; como se ha apreciado no es el mismo sentido si sucede algo en un lugar abierto y cerrado, espacios con los que juega Quentin.

Otro papel de las funciones es crear figuras retóricas y esto sucede cuando se enlazan secuencias y se da inicio a otro conflicto, o al incrustar secuencias creando juegos de analogías y contrastes. Las figuras que aparecen son por *supresión* para crear dinamismo y *supresión-adición* cuando el argumento de uno aparece dentro de otro como los flashbacks y el más interesante en la obra de Tarantino es en *Reservoir Dogs* con la historia del baño: un flashback dentro de un flashback.

En los lugares cerrados los personajes se comportan tal cual son: perversos, algunos temerosos, otros amorosos, sinceros y solidarios. En los lugares abiertos su actitud es serena y contrastan con los demás individuos de la sociedad.

Las figuras a que dan lugar son por *adición*, conforme se desarrolla la historia se develan los rasgos característicos de los personajes; es importante aclarar que estos indicios no sólo se manifiestan en su comportamiento ni en lo que se cuenta de ellos; sino en el aspecto físico (cabellera, rostro, gestos, movimientos, tono de voz, vestimenta).

Harvey Keitel quien interpretó a Mr. White en *Reservoir Dogs* y a Mr. Wolf en *Pulp Fiction* dice: *“Todos los personajes parecían en principio divertidos de interpretar, pero ninguno es nada fácil, La complejidad que tiene se debe a que te pasas la mitad del tiempo encariñado con ellos, mientras que durante la otra mitad te repatean, a pesar de lo cual en todo momento te interesa qué están haciendo”*.³⁸

Con respecto a las acciones, los personajes son vistos como actores y actantes; se dan relaciones de deseo, lucha y comunicación.

³⁸ Ibidem.

En las historias de Tarantino no hay héroes, ni buenos ni malos; los personajes tienen esa maleabilidad, que de acuerdo a la situación se comportan. Saben que no pertenecen a la sociedad, están fuera de la ley y en contra de las normas sociales.

Siempre está latente la disjunción, a pesar de obtener el objeto de deseo no es posible disfrutarlo, la tragedia es inmanente; la lucha se da siempre eliminando al enemigo.

No hay un solo actante para cada actor ni un actor que cumpla un actante; el destinatario a veces es objeto de deseo y el oponente se vuelve adyuvante; los personajes se mezclan en estos roles, diversificando su categoría actancial; por ello, hay secuencias cuyo esquema actancial es doble debido a que las acciones son simultáneas y se superponen, los actores y actantes se mezclan y su participación en la historia es denso y rápido para así crear tensión.

Los personajes que Tarantino presenta en sus historias quedan fuera de lo tradicional; sólo están involucrados en acciones, apenas se llega a conocer algunos de sus gustos, pero eso sí, con una fiel amistad que predomina, pues en ellos hay un código de honor muy peculiar que rige su “mundo”.

Plano del discurso

En este nivel se combinan elementos extralingüísticos -metáforas visuales y figuras retóricas- que dan un sentido total del relato.

El espacio que se representa, no sólo evoca una realidad posible sino subraya las acciones; por ejemplo en *Reservoir Dogs* la caracterización del ambiente helado e inhospitalario del almacén connota el dolor y angustia de la banda de Cabott al desconocer su destino y el duelo de Mr. Orange entre la vida y la muerte.

En *Pulp Fiction*, la noche fría se complementa con la desesperación de Vincent Vega y el estado de inconciencia de Mia; también el sórdido escenario de la bodega refleja la decadencia mental de los violadores de Marsellus Wallace.

Por eso, se dice que la espacialidad en el discurso de Tarantino es básicamente por *adición*, pues el significado del lugar se suma a la acción de los personajes y se refuerza mutuamente; y por *supresión-adición* con los elipsis.

Dado que el discurso es unidimensional, resulta complicado representar la pluridimensionalidad de la historia, sin mantener la coherencia y unidad de la misma. Sin embargo, las películas de Quentin gozan de un peculiar manejo de la temporalidad, pues en su discurso hay: *coordinación, encadenamiento y simultaneidad de historias*; trazadas mediante el lenguaje cinematográfico.

En esta manera de construir su discurso, se aprecia un elemento que forma parte de su código: comenzar sus historias *im media res*, esto es, el desarrollo de la misma está avanzada y posteriormente se da un resumen de lo sucedido con anterioridad. Comenzar así, no sólo altera el orden cronológico sino distribuye la tensión desde el principio del relato, los personajes han alcanzado un estado de crisis y se ignoran los motivos, creando de inmediato en el espectador cierta expectación por lo que vendrá.

En *Reservoir Dogs*, la estructura narrativa es no lineal con retrospectivas, específicamente circular y en espiral, presenta en esta historia un esquema narrativo en la que primero elige los fragmentos concretos que van a mostrarse al espectador (porque hay mucho que no se muestra); y segundo, las desordena y distribuye atemporalmente, pero de una forma mucho más significativa de lo que se cree.

Sobre esta estructura tan peculiar, Tarantino comenta:

"Mucha gente me dice que RESERVOIR DOGS está construida como un rompecabezas (...). Pero en América todo debe ser lineal: si empiezas una escena al principio de una carrera, la acabas al final de la carrera (...). Prefiero lo que hace Sergio Leone en ERASE UNA VEZ EN AMERICA: primero las respuestas, después las preguntas".³⁹

Las secuencias son ordenadas de forma maquiavélica empezando a contar la historia desde el final del atraco y deteniendo los sucesos posteriores para narrar hechos anteriores que proporcionan la información necesaria de lo que ocurre en el almacén.

Pero esta manera laberíntica de narración se acentúa con regresiones internas dentro de las propias regresiones; por ejemplo: En las escenas en que Mr. Orange platica con Holdaway, los ensayos de la historia del baño y en el momento en que materializa esa historia en el bar donde la cuenta a Cabott; para después regresar al restaurante donde se encuentra con su compañero policía en el restaurante.

Así es como Quentin lleva al espectador del restaurante al almacén, pasando por la oficina de Cabot para regresar al almacén, después a una cafetería, a la casa de Mr. Orange y luego al bar, para llegar definitivamente al almacén; provocando desconcierto en cuanto a la temporalidad.

Pulp Fiction se basa en una estructura circular en la que se mezclan tres historias de las que hay flash backs y flash forwards; es una historia basada en el texto literario con capítulos.

La particularidad de esta película radica en la habilidad de Tarantino para incorporar personajes y acciones en un mismo espacio y en un momento

³⁹ La turbopágina de Quentin Tarantino.

reducirse a una sola historia; sin que cada historia, ya sea secundaria, tenga un leitmotiv que permita su desarrollo y su razón de existir.

"Soy un narrador de historias, me gusta experimentar con un tipo de cine que normalmente no se ve. Me gusta coger la forma y estirla, retorcerla, hacer cosas que no sean las típicas que se ven constantemente".⁴⁰

Razón por la que si se mira por primera vez *Pulp Fiction* no se entiende del todo y se vuelve un tanto ilógica; hay una sensación de incertidumbre que al final resulta comprensible.

El manejo de este comienzo forma parte de una tradición literaria ya recurrente en Tarantino, en entrevista con Serge Kaganski, explica por qué utiliza dicha estructura en sus películas:

"Pretendí utilizar una estructura básicamente novelística y entonces desarrollarla a través del cine porque una cosa son las adaptaciones literarias y otro el punto de vista literario. Creí que sería posible fraccionar la película a través de cada uno de los personajes, simplemente, como si fuesen capítulos de una novela que no contemplasen la continuidad cronológica de la historia."⁴¹

Las figuras manifestadas son por *supresión* de sucesos que a veces no son contados o se cuentan después para deducir otros hechos. Por *supresión-adición*; es decir cuando a cuadro se ven las cosas que se imaginan los personajes y queda fuera lo ocurrido objetivamente en la historia. En *Reservoir Dogs*, la historia del baño y en *Pulp Fiction* cuando Jimmy (Quentin Tarantino) recrea lo que pasará al llegar su esposa a casa y ver un muerto en la cochera.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Kaganski, Serge. "El swing de la violencia". La Crónica: suplemento dominical. 20-sep-98.

Aunque es sabido que el autor de la historia a veces suele ser un narrador omnisciente, los relatos de Quentin se caracterizan por la falta de una conciencia narrativa, debido a que existen varias voces (emitidas por los personajes) y cada una es independiente y dueña de sí como personaje, los diálogos entre los involucrados crean una visión global de lo que están representando.

La estructura con la que se presenta el discurso es en estilo directo, el lenguaje que emplea generalmente es competitivo y verosímil, algo sin duda que cuida mucho Tarantino al momento de escribir sus personajes y diálogos:

*“Trato de inyectarles el máximo de verdad. Puedo garantizar que mis personajes son verdaderos, que su comportamiento y su lenguaje corresponden exactamente a lo que son”.*⁴²

Se vale de diálogos ágiles, espontáneos, desvergonzados o cínicos, con poca o nula inteligencia baja cultura, son triviales -desde canciones de Madona, pasando por comentarios ofensivos sobre las mujeres de color, el trabajo de las meseras, la comida rápida, la droga, masaje de pies, etc).

Tanto en *Reservoir Dogs* como en *Pulp Fiction*, los personajes se comunican a través de su caló, y la personalidad de cada uno de ellos se manifiesta en parte con su léxico peculiar:

En *Reservoir Dogs* Mr. Orange, muestra su miedo y sensibilidad con frases como: *No me quiero morir*. También refleja su angustia y su dolor al sentirse impotente en el tiroteo contra los policías o cuando dispara a la mujer en el auto. Muestra su arrepentimiento al confesar su traición.

La amistad y la honestidad de Mr. White lo lleva a la muerte. Es fiel a sus principios y los sentimientos son más importantes que la razón.

Mr. Pink por el contrario resulta frío y calculador.

⁴² Ibidem

Mr. Blondie no aparenta ser un psicópata, se comporta tranquilo y muestra su fidelidad en todo momento. Sin embargo, a solas desata su paranoia cuando le dice al policía: *“Mira no voy a mentirte muchacho, no me importa si sabes algo o no pero igual voy a torturarte; no lo hago para obtener información sino para divertirme, me gusta torturar policías, puedes decirme todo lo que quieras, puedes rogar que sea una muerte rápida pero no lo será”* o las palabras que develan su seguridad y poder *“Vas a ladrar o a morder perrito”*.

En *Pulp Fiction* maneja monólogos de conciencia y resulta agradable ver a Vincent Vega frente al espejo y persuadirse a tener sexo con la esposa de su jefe.

En algunas ocasiones humaniza a sus personajes con ciertos diálogos y tiene la habilidad de fundir dos formas de hablar en un mismo personaje:

Butch es duro cuando está dentro del taxi, mal hablado cuando a Fabienne se le olvida el reloj de oro y cursi cuando está con ella en la intimidad.

Mr. Wolf es un tipo con presencia, elegante y con modales, le pide amablemente una taza de café a Jimmie; pero también es explosivo cuando lo ofende Vincent.

Jules es un matón que la mayor parte del tiempo habla con groserías, pero tras la matanza en el departamento de Brett, su visión de la vida cambia y su plática se torna a la religión.

Vincent aunque es un tipo desenfadado que habla de cosas banales su comportamiento cambia cuando está con Mía.

La dureza de Huney Bonnie y Pumpkin se vuelve dulce segundos antes del atraco, pero después su condición cambia y se tornan temerosos ante las palabras de Jules.

Definitivamente uno de los impactos de ambas películas son los diálogos,

más que los disparos, la sangre; las conversaciones dan el tinte y la chispa a la historia, como él lo ha dicho:

“En todas mis películas he jugado constantemente con las palabras, con su sonoridad, su doble sentido... Me gusta la danza del lenguaje, me gusta bailar el swing con ellas”.⁴³

Como ya se ha visto, Tarantino ofrece un discurso cinematográfico en el que selecciona, enfatiza y redistribuye situaciones, suprime acciones y hay cambios de temporalidad.

Se aprecia cómo la intertextualidad se manifiesta de manera interesante en el discurso cinematográfico como la música, el teatro y la literatura; además de crear lazos en otras de sus películas, con respecto a los personajes.

Hay dentro de sus historias diversidad de figuras retóricas, algunas como ya se explicó tienen que ver con las relaciones de causalidad - las causas de las acciones se dan a conocer después de presentado el hecho, denominadas por *supresión*. También es recurrente que se de una pista falsa de la relación causa-efecto y conforme se desarrolla el relato, se devela la verdadera razón-.

A Tarantino le gusta jugar: desordena los fragmentos de la película con la única intención de dosificar la información de forma que el espectador no conozca los hechos desde el principio, le da falsas pistas que lo hacen crear su propia película.

Controla en todo momento la cantidad de datos que el público tiene, manteniéndolo tan informado como él quiere y no más, sin develar hasta casi el final el desarrollo de las acciones.

Por eso el ritmo de sus películas tiende a ser creciente, con tensiones y sorpresas; hay cortes en el tiempo que llevan a una catarsis purificadora y

⁴³ Ibidem.

necesaria para continuar con lo más duro que es la muerte; pues la violencia que muestra en imágenes no resulta perturbadora como la sugerida en off.

Los temas centrales de sus historias son la *violencia, la amistad y la venganza*; aunque existen subtemas como el amor el rechazo a las mujeres o el utilizarlas como un simple “adorno”. Sin embargo el mayor peso recae en la violencia y aunque Quentin es consciente que es uno de los peores aspectos de Norteamérica, no deja de plasmarla pues dice funciona bien y le gusta.

Otra característica fundamental de su obra es colocar objetos como parte del decorado pero cuya significación va más allá de un adorno que por el contexto forman figuras retóricas y las más utilizadas en sus historias son:

- Rojo

Mantiene un simbolismo ambivalente y en su aspecto negativo es más común encontrarlo en las historias de Tarantino como color del fuego cuyo poder lleva a la destrucción y la sangre a la muerte. Como símbolo del mal se asocia a la violencia.

- Negro.

Representa lo absoluto y puede significar tanto la plenitud de vida como la ausencia de ella. Generalmente aparece en sus historias para describir las tinieblas, el caos y la muerte. Bajo la óptica del psicoanálisis representa los instintos y las tendencias del inconsciente, sólo basta recordar la vestimenta de los personajes.

- Amarillo.

Es de significados ambivalentes, en el lado positivo aparece en las películas de Quentin como indicador de fuerza, de juventud y a veces se convierte en un camino de comunicación de doble sentido; en el lado negativo, representa el mal, el engaño y la traición.

◊ **Sangre.**

Revestida de carácter misterioso, la sangre connota la fuerza vital y cuando se derrama indica muerte; es una presencia constante que unifica y amenaza a los personajes siendo la muerte a veces algo trágico pero más que nada irónico, por lo que el sentido de sus historias se vuelve ácido y penetrando el humor negro.

◊ **Espejo.**

Tiene diversidad de conexiones significativas, se le compara con el pensamiento por la capacidad para formar imágenes y reflexionar; es el símbolo del conocimiento, de la conciencia, de la verdad y la claridad. A través de éste, se devela la conciencia de algunos personaje como Mr. Orange quien deja ver su miedo por no ser descubierto y Vincent quien se habla así mismo.

◊ **Baño.**

Es el lugar de purificación, renovación y renacimiento; los personajes de Tarantino lo utilizan para hablar ampliamente de sus actos -Mr. White y Mr. Pink comentan sobre el asalto a la joyería- otros como Vincent, se refugian en este espacio y se abstraen del mundo.

◊ **Puerta.**

Simboliza la transición, el paso de un dominio a otro; a través de las puertas, los personajes entran y salen a dos mundos: al real y al de ellos. También se ven algunas puertas cerradas lo que indica una prohibición.

◊ **Armas.**

Los personajes la emplean para defenderse y mostrar su poder ante el adversario además de ser un escudo que los defiende.

Pero hay también otros objetos que gusta poner a cuadro y son los que aluden a sus preferencias ya sea por los cereales como el "Fruite Brute" que conoció gracias al realizador Scott Spiegel; los juegos de mesa como:

“Operation” y “Life”; la bata de felpa que él mismo utiliza cuando interpreta a Jimmie.

Básicamente Tarantino plasma en sus películas el modo de vida americano y mantiene lo que Greimas dice un “hacer parecer la realidad” que recrea por medio de códigos cinematográficos que tienen que ver con los estilísticos, los visuales, los gráficos, los sonoros y los sintácticos.

◆ Códigos estilísticos y visuales:

En *Reservoir Dogs*, utiliza movimientos de cámara pues con paneos y travellings, aunados a la composición en profundidad, crea efectos sorprendentes y responde a una funcionalidad referida, no de lo que se está contando sino cómo se está contando; por ejemplo:

Al inicio de la película, con paneos circulares, la cámara lentamente muestra a los ocho hombres sentados alrededor de una mesa y con primeros planos se presentan a los personajes física y psicológicamente.

Otra secuencia en donde hay un travelling veloz es en la persecución de Mr. Pink con los policías, lo que crea tensión y un carácter subjetivo.

Lo mismo sucede cuando Mr. Blondie corta la oreja al policía, hay un movimiento lento de la cámara que mantiene la tensión y crea angustia al espectador, después de un acercamiento a la oreja se entrevé lo que va a suceder pues con una panorámica a la pared donde hay una frase “*look your hea*”d se sugiere la acción con los lamentos del policía en off.

Los planos cortos mantienen un acercamiento entre los personajes y el espectador; devela los sentimientos y hace que se de una simpatía: ver el rostro de dolor y miedo de Mr. Orange durante parte de la historia; o el rostro de Mr. White de decepción al escuchar la confesión de Mr. Orange.

En *Pulp Fiction* son más utilizados los paneos y primeros planos, y más que mostrar una composición en profundidad, muestra situaciones a través de los rostros de los personajes y de su conversación. Los movimientos de cámara y las tomas de acercamiento dejan ver ya desde los primeros minutos las características de los personajes, pero sobre todo invita al espectador a adentrarse a la historia y a mantener esa curiosidad de lo que vendrá.

En ambas películas utiliza los fundidos en negro, para jugar con el espectador al no mostrarle en la siguiente escena la consecuencia sino cambiarle completamente la situación y sin relación alguna, aparentemente.

De la iluminación es importante resaltar el empleo del contraste oscuridad-claridad para caracterizar los ambientes y determinar los momentos de crisis de la narración: Todas las muertes que se dan en *Reservoir Dogs* ocurren dentro del almacén; en *Pulp Fiction* la noche es escenario de lo negativo como la huida de Butch y apenas visto dentro del auto; la sobredosis de Mia también bajo la oscuridad. Aunque hay una oposición porque la muerte de Marvin se da a plena luz de día pero se esconde bajo la oscuridad de un garage.

De la composición destaca la simetría de los elementos del encuadre, dentro del almacén por un lado la agonía de Mr. Orange mientras que enfrente, una puerta de madera vieja, a lado unos ataúdes y una carroza fúnebre. En la escena en que Mr. Pink y Mr. White están en el baño hablando del asalto, los muebles descuidados, el espejo y el desorden del lugar, reflejan la situación mental de los integrantes de la banda.

El almacén resulta ser una figura muy importante pues ahí se desarrolla la acción, connota los sentimientos y malestar de los personajes, sucede lo más sórdido de la película con poca luz, y el aspecto fúnebre reflejado con los

ataúdes; crea un clima de claustrofobia con tomas en profundidad y perspectiva.

A diferencia de *Reservoir Dogs* cuya decoración es escasa más no emblemática e interesante, en *Pulp Fiction* existe un derroche de posters, figurillas de madera, cuadros, pantallas, automóviles, juegos de mesa, entre otras cosas que visten cada lugar y plasman la personalidad de quien la habita.

Por ejemplo: el departamento de Brett, es desordenado, con muebles sencillos y descuidados; mientras que la casa de Mia es acogedora, llena de flores y objetos de buen gusto, lo blanco de sus muebles representan su pureza e inocencia.

En la casa de Lantz hay un aire hippie y retro, una inclinación por programas antiguos, por la comida rápida, por los juegos de mesa, un estilo de vida americana. En el departamento de Butch se nota la presencia de una mujer, hay orden y su habitación está repleta de cuadros de boxeadores en donde él aparece.

En la casa de Jimmie también hay un aire de armonía con el tapiz de las paredes, los muebles y la ropa de cama. La elegancia de la habitación de Mr. Wolf.

Y que decir del Jack Rabbit Slims, el lugar más espectacular de la historia en la que Vincent y Mia se pierden y dan rienda suelta a sus emociones; es un sitio lleno de vida que representa la cultura de los cincuenta y con las excepcionales apariciones de íconos como Marilyn Monroe o Jerry Lewis.

Con respecto al vestuario, es destacable decir que más allá de su sencillez tiene una funcionalidad y connotación, en ambas películas los trajes negros y representan las malas intenciones, señalan la uniformidad y distinción; pero lo más importante es el paralelismo con su aspecto exterior e interior; es decir revela la degradación de los personajes.

En *Reservoir Dogs* los hombres cromáticos se ven impecables cuando están en el restaurante; después del atraco, se les observa manchados de sangre, sin corbata, despeinados con sus trajes rotos. En *Pulp Fiction* la ropa de Vincent y Jules cambia conforma su situación se complica de traje negro se les ve con ropa de playa y sandalias; lo mismo sucede con Mia quien sale de su casa maquillada, bien vestida con una pulcra blusa blanca y tras la sobredosis se le ve con el rimel corrido, el cabello despeinado, la blusa ensangrentada y cambiada por una playera de color negro. Butch quien al salir del hotel en busca del reloj están recién bañado y a su regreso, su playera tiene sangre; esto al enfrentarse a Marsellus y luego a los violadores. Con Marsellus pasa igual, se le ve de traje y tras su violación ha sido despojado de su saco y su ropa sucia.

Sobre esta idea del atuendo de sus personajes, Tarantino ha hecho la siguiente observación:

“Cuando Jean-Pierre Melville hacía cine negro, hablaba de lo importante que era que sus personajes tuvieran un traje de armadura. El suyo era el sombrero de ala curva y la gabardina a lo Bogart. Leone tenía sus guardapolvos, Eastwood el poncho. Siempre he dicho que lo que distingue a una buena película de acción es que después de verla quieras vestir como su personaje. Tal es el caso, por ejemplo, del vestuario de Chow Yun Fat en la saga de A BETTER TOMORROW de John Woo. Los trajes negros de PULP FICTION son mi traje de armadura”.⁴⁴

◆ Códigos gráficos:

En ambas películas, Tarantino se vale de gráficos que incrusta entre algunas secuencias para determinar un capítulo como en con la secuencia de Mr.

⁴⁴ La Turbopágina de Quentin.

Blondie, Mr. White y Mr. Orange; en *Pulp Fiction* para dar pie al reloj de oro, a la historia de Vincent y Mia y la de Huney Bonnie y Pumpkin.

Pero en algunas escenas estos gráficos sirven para señalar una acción que se complementa con la imagen como en *Reservoir Dogs* cuando en la puerta del almacén le indica al espectador que es un lugar prohibido con el letrero “No Traspasing”, o cuando en el momento que Mr. Blondie corta la oreja en la pared aparece “Look your head”.

◆ Códigos sonoros:

Con respecto a la música, ésta se encuentra al mismo nivel que otros elementos expresivos; es primordial en las situaciones como elemento diegético:

*“Una de las cosas que hago cuando estoy comenzando a filmar una película es revisar mi colección de discos tratando de dar con la personalidad de la película”.*⁴⁵

En *Reservoir Dogs* es difícil olvidar *Stucke in the middle with you* que manifiesta la furia de Mr. Blondie cuyos pasos al ritmo de la canción visten la escena y la vuelven divertida al espectador.

Little green bag es otro tema que desde el inicio, envuelve ya al espectador cuando ve a los hombres de traje y gafas negras que nos muestran su seriedad y elegancia.

En *Pulp Fiction* se es testigo de los grandes éxitos musicales de las décadas anteriores; el rock, surf, funky y soul enriquecen las escenas e invitan a recordar cada momento de la historia y de la cultura popular que Tarantino comparte.

La escena en que Marsellus es violado se siente menos con la música *The Revels, Comanche*.

⁴⁵ Clarkson, Wensley. *Quentin Tarantino a Bocajarro*. Ed. Punto de lectura. España 2000, 449 pp.

Resulta agradable también ver la secuencia del Jack Rabbit Slims cuando Vincent y Mía bailan, con el único fin de divertir al espectador y hacerlo descansar por unos minutos de las drogas y las muertes; porque el Jack Rabbit es precisamente eso un esparcimiento que invita a relajarse y deleitarse con la comida y la sensacional música.

Otro aspecto peculiar de la música en las películas de Tarantino es que suenan porque los personajes la ponen en tocadiscos, en la radio del coche, en los restaurantes, en las rocolas de los bares, en consolas, donde sea, inclusive en crear una emisión de “Los Súper Sonidos de los Setenta” que ponía K-Billy por la radio.

La idea de Tarantino por crear el programa radiofónico “K-Billy” en la que la denominada música de chicle fuesen los ritmos que se superpone en algunas acciones y con la voz del locutor que hiciera referencia a los concursos de la época de los setenta, incluso regala boletos para la exhibición de camiones monstruosos.

Pese a todas las críticas por la sangre y violencia en *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*, la popularidad de los diálogos y de la banda sonora, rebasan cualquier acto violento, y dentro de toda esta *intertextualidad*, la música es vital en la composición de sus historias; principalmente porque no fue escrita para ellas, ya estaba allí al servicio de la trama:

*“Dirigir una película es en realidad algo parecido a grabar una cinta con una mezcla de canciones –explicó Quentin- ya que hay que tener en cuenta el talento de unas cuantas personas y añadir una estética propia que depende de lo que hayas seleccionado y de cómo ordenes el material seleccionado”.*⁴⁶

⁴⁶ Ibidem.

Tarantino integra la música a la estructura narrativa, y lo hace tan bien que es difícil olvidar las escenas en que aparece cada canción; por eso esta selección de temas es de algún modo, un recorrido por su filmografía y un paseo por su discografía elemental.

Estas son las referencias y gustos que Quentin Tarantino adapta y acomoda a su particular estilo para dar vida a sus historias negras en la que recuerda películas de épocas pasadas y música también antigua.

En la introducción, se mencionó que la obra de *Quentin Tarantino* se puede leer desde varios aspectos:

+ Sociológico.

Sus historias son de personajes de la sordidez contemporánea hay ladrones, criminales y narcotraficantes; por eso se muestran tan indiferentes hacia la sociedad y en especial a la policía por representar la ley.

PERSONAJES	SOCIEDAD	LEY
<i>Se mueven en un</i>	<i>Apatía</i>	<i>Odio</i>
<i>"submundo"</i>	<i>Rutina</i>	<i>Rechazo</i>
	<i>Indiferencia</i>	

El rechazo a la sociedad se manifiesta con el contraste oscuridad-claridad y el permanecer en lugares cerrados-abiertos.

Su comportamiento ante la policía y las buenas normas es de enojo y molestia.

En sus historias, Tarantino expone una sátira en la que sus personajes y la sociedad son llevados al límite; la ironía resulta un instrumento para

caracterizar y tomar partido por los personajes, son afines al público pese a que actúan mal.

No hay buenos ni malos, todos convergen hacia estos polos de conducta, pertenecen a un submundo que está regido bajo sus propias leyes y su código de honor (solidaridad, amistad, lealtad).

En *Reservoir Dogs* la secuencia que marca lo antes expuesto es la aprensión de Marvin Nash (policía) y la mutilación de la oreja; dejándole ver que la banda tiene libertad absoluta y es un grupo que se defiende de quien quiere coartarla, pero al final recibe su castigo.

En *Pulp Fiction*, es evidente la burla que Tarantino hace del ejército cuando recrea en palabras del capitán Koons la manera como guardó el reloj de oro. Se burla también del uniforme policiaco al mancharlo con la acción detestable de Zed.

✦ Psicológico.

Los personajes de Tarantino se perfilan en dos ejes: los débiles y los fuertes.

Los débiles son temerosos y se equivocan; por ejemplo: La amistad que brinda Mr. White a Mr. Orange ocasiona la desaparición de la banda; Mr. Orange teme por su vida y al tratar de engañar a Cabott sobre la traición de Mr. Blondie, se delata; la inocencia de Mia Wallace la llevan a una sobredosis; Fabienne vive en un mundo de amor; la relación amorosa de Honey Bunny y Pumpkin les ocasiona la debilidad y caen ante Jules; la escepticismo de Vincent Vega, el refugio que busca en la lectura y en el baño lo conducen a la muerte.

Los personajes fuertes poseen la certeza y respetan el código ético del medio en que se mueven. Joe Cabott y Eddie aunque son firmes no logran del todo sus

objetivos debido a acciones fuera de ellos que los involucran y llevan a la muerte, sin embargo se consideran dentro de esta categoría por la fortaleza con la que enfrentan al final su derrota. Marsellus, Mr. Wolf, Butch y Jules cumplen sus propósitos, su actitud denota el poder y la firmeza.

Los diálogos marcan también una dualidad en la actitud de los personajes que se complementa con el hecho de que sean débiles y fuertes. En algunos de sus personajes existe una especie de super ego que los hace comportarse de manera inconsciente como Mr Blondie, cuyas fantasías psicópatas desencadenan acciones brutales y sádicas que lo rebasan; al igual que suceden con Maynard y Zed al violar a Marsellus Wallace.

Cabe señalar que para estas acciones, el papel del lenguaje, la música y los encuadres es fundamental porque matizan y equilibran dichas situaciones; de manera que al espectador no le impacte tanto y con suerte llegue a despertar en él una suerte de aceptación y simpatía por los personajes sobre todo con Mr. Blondie.

+ Ético.

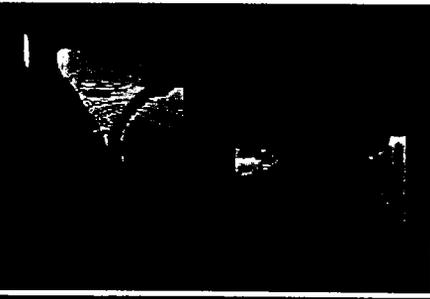
La ética es una constante en todo momento reflejada en la actitud de los personajes y en la rigurosidad con la que realizan hasta la más mínima acción; porque ellos están cumpliendo con un “trabajo” y son unos profesionales; otro argumento por el que sean aceptados por el espectador y no sean vistos como personas malas.

Claro ejemplo de esto en *Reservoir Dogs* se refleja en el diálogo entre Mr. White y Mr. Pink al hablar del robo. En *Pulp Fiction* cuando Vincent y Jules llegan al apartamento a recoger el portafolio.

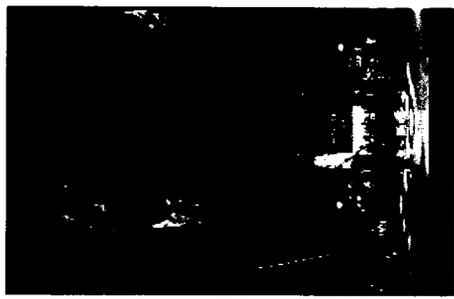
+ Religioso.

Contrario a lo que pudiera pensarse, en las historias de Tarantino hay tintes religiosos. En *Reservoir Dogs*, Mr. Orange menciona a Dios cuando cree que va a morir, también en su casa se ve una cruz que no denota su creencia y denota la encrucijada que él mismo está viviendo. En *Pulp Fiction* hay muchos símbolos que remiten a este tema, haciendo hincapié en el paso de lo terreno al espiritual manifestado en los colores amarillo y rojo, el pronunciamiento de Ezequiel 25:17 por Jules y si se mantiene la hipótesis de que en el portafolio va el alma de Marsellus por la combinación 666.

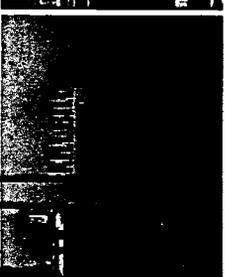
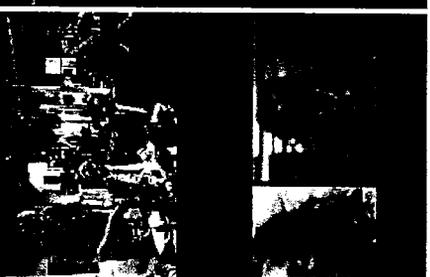
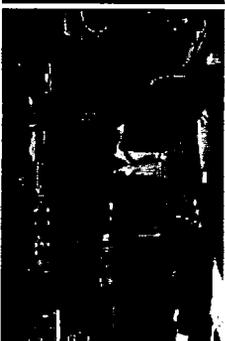
Esta mirada es un estudio estructuralista que permite hacer una lectura completa de estas dos películas y cobrar un sentido distinto para quien las vea, y como dice Quentin, la gente puede ver lo que quiera y hacer su propia historia.



BUILD
STUDIO



Public
Brown.



CONCLUSIONES

EL FANTÁSTICO MUNDO DE QUENTIN TARANTINO

*“El arte debe estar regido especialmente por la doctrina del extrañamiento,
debe excitar, sorprender y estimular”.*
Stanley Kubrick.

Sin ninguna profesión ni estudios sobre cine, literatura o arte; Quentin Tarantino plasma en su trabajo cinematográfico sus fantasías y referencias que le ha dejado su temprana pasión por las películas, las historietas y la música que oía con su madre.

Su afición a la escritura lo ha llevado a conjugar todos sus gustos para crear su propio universo cinematográfico que hace alusión a un mundo regido por un código de honor (lealtad, solidaridad, profesionalismo) que prevalece en medio de una trama donde la traición y los intereses se anteponen para al final quedar en un vacío.

Describir la obra de este realizador a través de sus dos primeros largometrajes resulta insuficiente; sin embargo es importante señalar que en este acercamiento ya se muestran elementos que dan lugar a un código utilizado por Tarantino.

A través de esta mirada estructuralista es posible dilucidar en Quentin un equilibrio entre lo lúdico y lo reflexivo: *juega con el lenguaje cinematográfico y la narración sin quitar verosimilitud a la historia.*

Además recurre a elementos que ya son comunes en varias de sus películas:

❖ Las historias se desarrollan en base a temas como la violencia, la amistad y la venganza; existe un interés por el bajo mundo de Norteamérica en el que se mueven los personajes.

Es un mundo sin sentido en el que existen la ironía, el sarcasmo, lo absurdo, lo oscuro de manera que las situaciones son ficcionalizadas para llegar a los extremos.

❖ Traza sus historias a partir de una estructura literaria y se vale del *in media res* (cuando una historia comienza ya avanzada) para comenzar la narración, y posteriormente da un resumen de lo sucedido con anterioridad.

❖ Hace énfasis a lugares sombríos, calles oscuras y espacios cerrados donde cobra sentido el decorado. En estos espacios se superponen la ficción y la acción de los personajes a través de cómo se desarrollan los diálogos, las relaciones sociales, las jerarquías, las normas, los intereses, el poder, la justicia y la lealtad.

❖ La vida de sus personajes están llenas de vicios y se quebrantan ante la sociedad, algunas veces se entrecruza con la vida de otros para así crear la normalidad y la realidad.

❖ El manejo del código cromático, especialmente del negro, rojo y amarillo, ensombrecen más las acciones o dan vida según el momento; son los colores más empleados para remitir a la violencia y a la sangre.

❖ Sus personajes también conviven con la cultura popular estadounidense de la que disfruta Tarantino son especialistas en la comida rápida, en la música setentera, en las revistas, los comics, las series de televisión.

Es notorio también las influencias que en este realizador tienen Howard Hawks, Sam Peckinpah, Martín Scorsese, Jean Luc Godard.

❖ Los conflictos (la violencia y la sangre) surgen cuando alguien altera la estructura rígidamente organizada por sus normas, en *Reservoir Dogs* el asalto a la joyería se complica cuando Mr. Blondie dispara sin sentido o cuando Mr. White defiende y cree en Mr. Orange. En *Pulp Fiction* el descuido de Vincent provoca la muerte de Marvin y Butch afecta los planes de Marsellus al no cumplir el acuerdo; esto es, el orden de las cosas se desestabiliza.

Pero hay otros personajes que rompen también esa norma al ver su desigualdad y al querer asumir un rol que no le corresponde y al final obtienen una pena como Mr. Pink en *Reservoir Dogs* quien por su avaricia rompe el pacto y al final es detenido por la policía. Mr. White también es castigado, de manera subjetiva, con su decepción hacia Mr. Orange.

En *Pulp Fiction*, los del apartamento son castigados con la muerte por traicionar a Marsellus; Pumpkin y Honey Bunny ven frustrado su asalto, Butch quiere obtener dinero fácil y desobedece el pacto con Marsellus pero se reivindica al ayudarlo contra sus violadores.

❖ Un aspecto peculiar y maravilloso de Tarantino es el mezclar personajes de una película en otra (Jules matón en *Pulp Fiction*, ya regenerado, aparece en *Kill Bill* vol. 2 como organista de la iglesia) o de nombrarlos de igual manera como Vic Vega (Mr. Blondie en *Reservoir Dogs*) y Vincent Vega (John Travolta en *Pulp Fiction*) o (El personaje de Uma en *Kill Bill* se asemeja al que tenía Mia cuando hizo un programa piloto).

❖ Dentro de sus historias emplea muchos objetos que tienen vida propia y un significado que realza a los personajes y a las situaciones; al igual que los personajes, éstos también se pueden observar en otras películas ¿Acaso la

espada que da muerte a uno de los violadores de Marsellus, no es la misma que utiliza Uma en Kill Bill hecha por Hattori Hanzo?

❖ El diálogo viste las acciones y enaltece a los personajes; aparentemente superficiales y sin sentido, deja ver los sentimientos, las ideas y la ironía. Quentin da rienda suelta a su personalidad y habilidad para desarrollar una serie de conversaciones que de la nada se encajan perfectamente como rompecabezas en las situaciones impredecibles que representa.

❖ El universo tarantinesco está regido por el dinero, el poder, el prestigio y el respeto; es un pequeño grupo social que se mueve por estos deseos pero a la vez están otros personajes que encaminados por los mismos deseos, no dejan de lado la lealtad y la solidaridad.

❖ Crea mundos paralelos de los que sólo muestra una parte de cada uno de ellos, después, sin aviso alguno, de la nada regresa a otras situaciones que aún no están pasando pero que ya se han hecho presentes.

❖ Las películas de Quentin están construidas de muchos silencios mostrados con los fundidos en negro, con la voz pausada a veces de algunos personajes.

En este paisaje es donde se mueven los personajes de Tarantino, sus historias se pueden ver y codificar a través de un metalenguaje y una intertextualidad; debido a la infinidad de referencias que utiliza: comics, series de televisión, música y literatura, que en su conjunto hacen que la obra de Quentin Tarantino sea un *pastiche*.

Pese a la habilidad e inteligencia de Quentin para poner en el momento exacto la situación, el diálogo, la música y la luz; no da por hecho nada, a él le fascina que sus imágenes sean leídas por los espectadores de acuerdo a la repercusión que en cada uno haya tenido.

Para muchos el cine de Tarantino es sólo una descarga de brutalidad en imagen y diálogo; pero en esta *Mirada a la obra de Quentin Tarantino* se han encontrado los elementos y la manera como este realizador los conjuga para hacer de sus películas una mezcla de sorpresas, tensión y adrenalina.

De esta manera es como ha concluido el acercamiento a la obra cinematográfica de Quentin Tarantino; en el que se pretende entender y conocer un poco más de su trabajo, claro está, aún queda mucho por discutir y estudiar sobre todo cuando *Kill Bill Vol. 1 y Vol. 2*, últimas películas de Tarantino, han tomado un rumbo distinto y su contexto refiere a una cultura diferente a la norteamericana pero sin dejar de estar presentes elementos aquí referidos.



“Cuando escribo mis personajes y mis diálogos, trato de inyectarles el máximo de verdad. Puedo garantizar que mis personajes son verdaderos, que su comportamiento y su lenguaje corresponden exactamente a lo que son”.

BIBLIOGRAFÍA

1. Aumont, Jacques; Marie, Michel. Análisis del filme. Ed. Paidós Comunicación, 1986, 313 pp.
2. Aumont, Jacques; Bergala, A. et. al. Estética del cine. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989, 313 pp.
3. Aviña, Rafael. El cine de la paranoia. Times Editores, México, 1999, 143 pp.
4. Aviña, Rafael. Un panorama del cine de los 90. Colección Filmoteca de la UNAM, México, 1999, 34 pp.
5. Balázs, Bela. El Film: Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona, 1978, 267 pp.
6. Becker, Udo. Enciclopedia de los símbolos. Ed. Océano, México, 2001, 350 pp.
7. Berger, John. Modos de ver. Ed. Gustavos Gili, Barcelona, 1974, 177 pp.
8. Beristain, Helena. Análisis estructural del relato literario. 8ª. Reimpresión, Limusa Noriega Editores, México, 1999, 201 pp.
9. Beristain, Helena. Diccionario de retórica y poética. Ed. Porrúa, México, 1985, 508 pp.
10. Bettetini, Giafranco. Cine: Lengua y escritura. Ed. Breviarios del FCE, México, 1975, 303 pp.
11. Broekman, Jan M. Estructuralismo. Ed. Herder, Barcelona, 1978, 278 pp.
12. Caparrós Lera, J. M. El cine de nuestros días 1994-1998. Ed. Rialp, Madrid, 1999, 310 pp.
13. Caruso, Paolo. Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan. Ed. Anagrama, Barcelona, 1969.

14. Cassetti, Francesco; Di Chio, Federico. Como analizar un film. Ed. Piados, Barcelona, 1990, 278 pp.
15. Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Nueva Colección Labor, Barcelona, 1982, 473 pp.
16. Clarkson, Wensley. Quentin Tarantino a Bocajarro. Ed. Punto de Lectura, Barcelona, 2000, 449 pp.
17. Coma, Javier. Diccionario del cine negro. Ed. Plaza & Janes, Barcelona, 1990, 262 pp.
18. Costa, Antonio. Saber ver el cine. Ed. Paidós Mexicana, México, 1991, 319 pp.
19. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. Diccionario de símbolos. Ed. Herder, Barcelona, 1991, 1107 pp.
20. Delgado, Francisco; Payan, Juan Miguel; et. al. Quentin Tarantino. Ediciones JC. Colección Directores de Cine, Madrid, 1995, 122 pp.
21. Diccionario enciclopédico Espasa. Tomo 22 y 24. Espada Calpe, Madrid, 1992.
22. Eco, Umberto. Cómo hacer una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, 267 pp.
23. Enciclopedia ilustrada del cine. Tomo II. Ed. Labor, Barcelona, 1969.
24. Estébanez Calderón, Demetrio. Diccionario de términos literarios. Filología y Lingüística. Alianza Editorial, Madrid, 1999, 1134 pp.
25. Fernández Diez, Federico y Martínez Abadía, José. Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Ed. Piados Papeles de Comunicación 22, Barcelona, 1999, 269 pp.
26. Ferris, Marc. Cine e Historia. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 175 pp.
27. García Hernández, Víctor. Diccionario de pedagogía. Ed. Labor, Barcelona, 1974.

28. Greimas, J. Algirdas. Semántica Estructural. Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1977, 398 pp.
29. Gubern, Roman. Historia del cine vol. 1. Ed. Lumen, Barcelona, 1973, 372 pp.
30. Gubern, Roman. La mirada opulenta. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, 426 pp.
31. Marcel, Martín. El lenguaje del cine. Ed. Gedisa 2ª. edición, Barcelona, 1999, 271 pp.
32. Mc Quail, Denis. Sociología de los medios masivos de comunicación. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1976, 165 pp.
33. Mendez Leite, Fernando. Las grandes escuelas del cine. Ed. Cirde, Alemania.
34. Metz, Christian; Eco, Umberto; et al. Análisis de las imágenes. Ed. Tiempo Contemporáneo, Argentina, 1972, 302 pp.
35. Mitry, Jean. Estética y Psicología del cine. I Estructuras. Ed. Siglo XXI, España, 1986, 519 pp.
36. Muñoz Razo, Carlos. Cómo elaborar y asesora una investigación de tesis. Ed. Pearson Prentice May, México, 1998, 300 pp.
37. Piaget, Jean. El Estructuralismo. Ed. Proteo, Argentina, 1968, 124 pp.
38. Pimentel, Luz Aurora. El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa. Ed. Siglo XXI, 1ª. Edición, 1998, México, 191 pp.
39. Plaza, Francisco. Reservoir Dogs: Madonna, Van Gogh y el supersonido de los setenta. Ed. Midons, Valencia, España, 1997, 95 pp.
40. Sadoul, Georges. Historia del cine mundial. Ed. Siglo XXI, Barcelona, 1972, 828 pp.

41. Stam, Robert; Burgoyne, Robert; et. Al. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Ed. Piados, Barcelona, 1999, 271 pp.
42. Tarantino, Quentin. Pulp Fiction. Tres historias sobre una misma historia. Traducción: Pomares, José Manuel. Ed. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995, 164 pp.
43. Uris, Pedro. Alucinema. Las drogas en el cine. Colección Royal Books, España, 1995, 187 pp.
44. Zorilla A. Santiago; Torres, Miguel. Guía para elaborar la tesis. Ed. McGraw Hill, 2a. edición, México, 1992, 111 pp.

HEMEROGRAFÍA

1. Biskind, Peter. "An auteur is born". Premiere. The movie magazine. Nueva York, noviembre, 1994.
2. Chaillet, Jean Paul. "Les aventures de Tarantitin". Premiere. Francia, noviembre, 1994.
3. De Bruyn, Olivier. "Reservoir Dogs, orange sanguine". Positif, Revue mensuelle de cinemá. Francia, no. 379, septiembre, 1992.
4. Delorme, Gerard. "Bienvenue au vidéo-club". Premiere. Francia, noviembre, 1994.
5. Delorme, Gerard. "Pulp d'Or...". Premiere. Francia, noviembre, 1994.
6. Delorme, Gerard. "Quentin, Luc Kitano et les autres". Premiere. Francia, noviembre, 1994.
7. Farber, Stephen. "Tiempos Violentos". Cine Premiere. México, no. 6, marzo, 1995.

8. Hass, Christine. "Interview/John Travlta". Premiere. Francia, noviembre, 1994.
9. Hass, Christine. "Tim Roth: entre Shakespeare et Tarantino". Premiere. Francia, noviembre, 1994.
10. Hass, Christine. "Travolta habla: siempre fui buen actor". Cine Premiere. Traducción Dolores Carborell Iturburu. México no. 6, marzo, 1995.
11. Hazebroucq, Sylvie. "Norbert, notre Tarantino a nous!". Premiere. Francia, noviembre, 1994.
12. Libiot, Eric. "Histories de Pulp". Premiere. Francia, noviembre, 1994.
13. Medina de la Serna, Rafael. "Notas sobre la evolución del cine negro". Primer Plano. México, no. 1, noviembre-diciembre, 1981.
14. Naremore, James. "El cine negro estadounidense: la historia de una idea". Estudios cinematográficos. Traducción Leticia García Urriza. México, no. 19, junio-octubre, 2000.
15. Rimbau, E; Torreiro, M; et. al. "El cineasta como chico malo". Dirigido. Revista de cine. Barcelona, no. 231, enero, 1995.
16. Schrader, Paul. "El cine negro". Primer Plano. Traducción Leonardo García Tsao. México, no. 1, noviembre-diciembre, 1981.
17. Smith, Gavin. "Quentin Tarantino". Film Comment. Nueva York, no. 4, vol. 30, julio-agosto, 1994.
18. Uriel, Oscar. "Quentin no mata, nomás Tarantino". Cine Premiere. México, no. 6, marzo, 1995.
19. Weitzmann, Marc. "Pulp Fiction". Premiere. Francia, noviembre, 1994.
20. Wilson, Ron. "El lado siniestro de la conducta humana: las películas de crímenes de los noventas". Estudios cinematográficos. Traducción Leticia García Urriza. México, no. 19, junio-octubre, 2000.

FILMOGRAFÍA

1. Reservoir Dogs.

Dirección: Quentin Tarantino. Producción: Lawrence Bender, Monte Hellman, Richard N. Cladstein. Co-producción: Harvey Keytel. Guión: Quentin Tarantino, Roger Avary. Fotografía: Andrzej Sekula. Montaje: Sally Menke. Música: Kary Rachtman. Duración: 90 minutos.

2. Pulp Fiction.

Dirección: Quentin Tarantino. Producción: Lawrence Bender, Michel Shamber, Danny De vito, Stacey Sher. Guión: Quentin Tarantino, Roger Avary. Fotografía: Andrzej Sekula. Montaje: Sally Menke. Música: Kary Rachtman. Duración: 141 minutos.

INTERNET

1. El sitio argentino de Tarantino:

www.geocities.com/Hollywood/8869/qtindex.html

2. Quentin Tarantino, A god among directors:

www.godamogdirector.com/tarantino/

3. Quentin Tarantino:

www.geocities.com/diego_otero/indice.html

4. La turbopagina de Quentin Tarantino:

www.personales.jet.es/unepelde/index.htm

5. Tarantinoversia:

www.ciudadfutura.om/tarantino/foro.htm