

LICENCIATURA EN PERIODISMO
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
UNIVERSIDAD DE MURCIA

PROYECTO FINAL DE CARRERA
MODALIDAD B

QUENTIN TARANTINO.
UNA VISIÓN POSMODERNA DEL
CINE NEGRO

ALUMNO: ALFONSO ZAPLANA PÉREZ
TUTOR: JOSÉ GABRIEL FERRERAS RODRÍGUEZ

SEPTIEMBRE 2009

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. OBJETIVOS DEL TRABAJO	1
1.2. ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA GENERAL	2
2. MARCO TEÓRICO	5
2.1. MODERNIDAD VS. POSMODERNIDAD	5
2.2. CINE INDEPENDIENTE VS. CINE DE VANGUARDIA	8
2.3. CINE NEGRO: UN TÉRMINO AMBIGUO	10
<i>¿QUÉ ES EL CINE NEGRO?</i>	10
<i>ORIGEN DEL TÉRMINO</i>	12
<i>LA NOVELA NEGRA Y LOS PULP MAGAZINES</i>	14
<i>EL ESTILO DEL CINE NEGRO</i>	15
<i>SITUACIÓN ECONÓMICO-POLÍTICO-SOCIAL</i>	17
<i>EL STUDIO SYSTEM</i>	17
<i>EL FIN DEL CINE NEGRO CLÁSICO</i>	18
<i>PRINCIPALES INCÓGNITAS RESPECTO AL TÉRMINO CINE NEGRO</i>	19
2.4. NEO NOIR	21
2.5. CINE POLICÍACO FRANCÉS	24
<i>EL POLAR FRANCÉS</i>	24
<i>NOUVELLE VAGUE</i>	26
<i>GODARD</i>	27
2.6. BLAXPLOITATION	27
<i>PAM GRIER</i>	29
3. ANÁLISIS PRÁCTICO	29
3.1. METODOLOGÍA	29
3.2. QUENTIN TARANTINO Y SU TRILOGÍA DE CINE NEGRO	36
<i>RESERVOIR DOGS</i>	38
<i>PULP FICTION</i>	46
<i>JACKIE BROWN</i>	54
4. CONCLUSIONES	61
5. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	62
5.1. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	62
5.2. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	64
5.3. FILMOGRAFÍA	65

1. INTRODUCCIÓN

Vistas las posibilidades existentes para este proyecto final de carrera tuve claro desde un primer momento que escogería como tema a desarrollar el “*cine de género*”, una propuesta temática que se convirtió rápidamente en un sugestivo objeto de estudio. Desde una personal doble perspectiva, la posibilidad de hacer este trabajo resultaba de lo más atrayente para mí. Por un lado, en mi proceso de formación como periodista, por afrontar el reto de hacer un trabajo sobre un asunto, el cine, que no domino en profundidad. Por otro, por permitirme tener la posibilidad de comenzar a aumentar mis conocimientos sobre la materia, una vieja *cuenta pendiente* que, por falta de tiempo, nunca había podido empezar a saldar.

Llegado el momento de concretar esta propuesta genérica en una temática más definida, tras un tiempo de reflexión y sopesamiento de diversas posibilidades, decidí ahondar en el estudio de uno de los géneros que, debido a su difícil definición y a su carácter heterogéneo, más literatura ha generado a lo largo de la historia del cine, el *cine negro*. Pero haciéndolo como punto de partida para el estudio de un director contemporáneo que ha usado este *cine negro clásico* como influencia base para la primera parte de su filmografía, Quentin Tarantino. El motivo de esta elección, la curiosidad que siempre he sentido por este personaje, a pesar de no conocer con detalle su cine, por su llamativa forma de contar historias y por su gusto por aderezarlas con variados y extravagantes repertorios musicales, que en muchas ocasiones han acabado convirtiéndose en clásicos de la historia de la música (y del cine) en la memoria colectiva de la sociedad contemporánea gracias a su inclusión en las películas de este singular director.

1.1. OBJETIVOS DEL TRABAJO

Se pretende demostrar en este trabajo que, aunque en *Kill Bill*, *Death Proof* y en la reciente *Malditos Bastardos* este director ha profundizado en otros géneros, abriendo el abanico hasta puntos insospechados y alejándose de la referencia de partida, las tres primeras películas de Tarantino se pueden encuadrar, en términos generales, dentro del *cine negro*, al que aporta su particular toque personal, para dar forma a un tipo de películas que podríamos calificar como *cine negro posmoderno*. Veremos como el posmodernismo tiende a legitimar todos los estilos, uniendo los clásicos y los modernos, de manera que el eclecticismo, la heterogeneidad y la mixtura de estilos se vuelven cada vez más comunes y la innovación efectiva se sustituye por las combinaciones novedosas en la búsqueda de crear en el público el esperado efecto de sorpresa. En esta línea se mueve Tarantino, que en *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* y *Jackie Brown* concretamente lo que hace es fusionar los elementos heredados de algunos directores y películas del *cine negro clásico*, que toma como punto de partida, con la influencia de otros géneros y de otras películas realizadas dentro del género criminal en épocas posteriores, incluyendo el cine policíaco francés y el cine de acción realizado en los ochenta en Hong Kong, para crear su peculiar revisión posmoderna del género. Incluso acude al cine *blaxploitation* en el caso de *Jackie Brown*, aunque sea de una manera más simbólica que otra cosa y, como veremos, no exista realmente ese homenaje al que se hace alusión casi siempre que se habla de esta película. Al mismo tiempo, consigue dar forma a un universo cinematográfico propio y distintivo, gracias a su extraordinaria forma de mezclar los géneros e influencias mencionados y al recurso a un variado repertorio de referencias a elementos de la cultura popular, como la música, la novela negra, los cómics, las series de televisión o los videojuegos.

1.2. ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA GENERAL

Conocido el objetivo de este trabajo, así como los motivos que han llevado, tras un tiempo de reflexión, a alcanzarlo, el primer paso a seguir ha sido una intensiva búsqueda de bibliografía sobre Quentin Tarantino y relativa a los diversos temas que podemos relacionar con el cine de nuestro protagonista, en sus tres primeras películas, que ya hemos expuesto de forma orientativa. Con fructíferos resultados, se ha realizado una búsqueda en Internet y en los catálogos de la Biblioteca Regional de Murcia y de la Biblioteca de la Universidad de Murcia, que ha culminado en la localización de multitud de libros, artículos, entrevistas, dossiers y análisis, que se desglosan a continuación y que han servido tanto para la delimitación del marco teórico como para fijar las referencias y determinar el planteamiento del análisis práctico. Esto ha permitido también establecer una estructura temática para el trabajo, que se va a ir desglosando a continuación, de forma paralela a la explicación de la metodología seguida.

El primer paso, abordar diversos libros con el objetivo de conseguir una familiarización con el vocabulario del cine, el lenguaje cinematográfico y otros aspectos técnicos relativos al séptimo arte, así como con los métodos de trabajo para la realización de un trabajo de investigación y análisis filmográfico. Los escogidos, *Las claves del cine* de Porter, González y Casanovas y *Narrativa audiovisual* de Jesús García Jiménez, utilizados como bibliografía complementaria. Junto a estos, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* de José Luis Sánchez Noriega, libro que sirve además para una gran parte de las temáticas abordadas en el marco teórico de este trabajo, que vemos a continuación, e incluso para el análisis práctico, como veremos más adelante.

En el marco teórico se ha recopilado una amplia selección de lo que está escrito sobre las diversas materias que se han escogido como referencia para la realización del trabajo. El primer tema tratado en el marco teórico, la ruptura tanto a nivel global como en el caso concreto del cine con los géneros tradicionales en el modernismo, época en la que se producen las últimas rupturas estilísticas verdaderas con la tradición y el pasado; y cómo esta etapa dejó paso a un nuevo periodo, el posmodernismo, en el que los aires innovadores dejan paso a una alternancia entre hibridación, *revivalismo* y eclecticismo, que legitima los estilos de todas las épocas, como resultado de la evolución y el agotamiento del modernismo. Con este apartado inicial nos ponemos en situación respecto al momento actual que vive el mundo del cine. El estilo de Tarantino, un director de cine posmoderno, es fruto, entre otros motivos, del momento en el que se realizan sus películas y por esto se debe realizar una exposición de las características de este tipo de cine posmoderno, que realmente no innova, pero puede dar la apariencia de ello. Igualmente, resulta necesario diferenciar en otro apartado entre el cine independiente de bajos presupuestos y el innovador cine de vanguardia, ya que se suelen confundir ambos términos. Sin embargo, veremos que el cine independiente, en esencia, se acerca más al comercial que al de vanguardia, reafirmando la idea de un cine posmoderno, independiente o comercial, que más que innovar recurre al *revivalismo* y a la hibridación de géneros.

Desde un punto de vista general, más filosófico y sociológico, han servido como punto de partida *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción* de Vicente Verdú y, sobre todo, *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky, así como, de modo orientativo, *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad* de José María Ripalda, un libro sobre la postmodernidad desde un punto de vista filosófico que, con este planteamiento, estudia

muestras artísticas como la arquitectura, la música o el cine, escogiendo *Pulp Fiction* (1994) como objeto para realizar este estudio del cine posmoderno. Así, este libro ha servido igualmente para la realización del posterior análisis práctico. En este apartado se han usado también como referencia los libros *Historia general del cine Vol. XII: el cine en la era audiovisual*, coordinado por Manuel Palacio, y *El cine y el siglo XX* de Ángel Luis Hueso, conteniendo ambos un capítulo sobre cine posmoderno – el del primer título, firmado por Vicente Molina Foix –, así como el libro de Celestino Deleyto *Wayne Wang. Smoke*, que ha sido utilizado de base para la necesaria diferenciación entre cine independiente y cine de vanguardia que ya se ha citado y que nos sirve para delimitar aún más la presentación sobre el concepto de cine posmoderno.

Pero la situación del cine actual es fruto de la evolución y de la acumulación de constantes del cine de todas las épocas precedentes. En el caso de Tarantino, en sus tres primeras películas, el evidente punto de partida, que deja efectiva huella en estas películas, es el *cine negro clásico* (incluyendo el cine de gánsters que comienza a hacerse en los años treinta). Por ello retrocedemos hasta esta época para iniciar un repaso de las cinematografías que han servido de referencia al director nacido en Knoxville para dar forma a su propio estilo, en una sucesión de apartados que se inicia precisamente con uno dedicado al *cine negro clásico*. Éste es, además, el más extenso del marco teórico, debido a la amplia bibliografía relativa a este género o movimiento cinematográfico, así como la diversidad de enfoques de estos libros. Centrados, al menos en una parte importante de sus contenidos, en el cine clásico americano tenemos *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas* de Noël Simsolo, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* de Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *El cine negro americano* de François Guerif, *Luces y sombras del cine negro* de Javier Coma y José María Latorre y *Cine negro. De El Halcón Maltés a El hombre que nunca estuvo allí* de Raúl Rojo. Igualmente ha servido para este tema el citado libro de Sánchez Noriega.

Hay que tener en cuenta que no hay una idea única sobre lo que es el *cine negro*, no todo el mundo lo considera un género ni están claras sus fronteras. Algo que por otra parte es razonable, pues como señala Jesús García Jiménez (1993), el criterio de clasificación entre géneros no está exento de ambigüedad y arbitrariedad. Es únicamente un marco de referencia, basado tanto en la forma y el contenido del discurso como en el modo de concebir la realidad, que sirve de ayuda para la capacidad inventiva y creativa de los autores, proporcionando patrones o pautas para la producción discursiva y cánones a los espectadores para comprender mejor el texto. Además, a lo largo de los años han ido apareciendo no sólo géneros puros, sino también géneros mixtos. Igualmente se ha multiplicado el uso de la intertextualidad (citas, alusiones, homenajes, etc.) y de la hipertextualidad (relaciones de imitación/transformación entre dos textos, o entre un texto y un estilo, o entre un texto y la fuente). Por ello, en la bibliografía consultada encontramos desde obras que se centran en el cine americano de los cuarenta y los cincuenta (otros meten también los treinta) hasta las que llegan hasta la actualidad. Mientras unos hablan sobre *cine negro* en general, otros incluyen fichas de películas determinadas acompañadas de una previa introducción teórica general. Además, alguna de estas obras va más allá del cine creado por la industria cinematográfica americana, que según el criterio de un buen número de teóricos es la única cuyas producciones pueden considerarse *cine negro* y se fija en el cine realizado en Europa.

Esto abre paso a la consideración del cine de otras décadas posteriores a la época clásica e incluso de otros países aparte de Estados Unidos en la idea global de *cine negro*. Además, en el caso de Tarantino no sólo resulta interesante abrir estas fronteras, sino

que es necesario, pues sus influencias no se centran únicamente en el *cine negro* de la época clásica, sino que encontramos influencias muy claras, entre otros casos, de las películas realizadas dentro del género criminal por directores como Don Siegel, Arthur Penn, Sam Peckinpah, Brian de Palma o incluso Sergio Leone entre los sesenta y los ochenta; del cine policíaco francés (tanto del *polar* como de los autores de la *Nouvelle Vague*, con Godard como director destacado) y del cine *blaxploitation* de la década de los setenta. Por ello se dedica a cada uno de estos grupos de influencia una sección en el marco teórico.

Al cine de todas las épocas se abre el libro de Carlos Balagué titulado *Las mejores películas de cine negro*, que ha servido para la realización de los apartados del marco teórico dedicado al *cine negro clásico* y al apartado que le sucede, dedicado a las películas de temática criminal realizadas a partir de los años sesenta, pero sobre todo para realizar la selección de películas de referencia para hacer el análisis práctico que veremos más adelante en el apartado de metodología previo al mismo. En esta apertura de la visión del *cine negro* a otras épocas ha sido clave para este trabajo *De Hitchcock a Tarantino. Enciclopedia del neo noir norteamericano* de Ángel Comas, libro del que se ha adoptado la terminología *neo noir* para denominar a aquellas películas que, bajo pautas cercanas al *cine negro clásico*, se ha realizado en Estados Unidos después de 1958, que es la fecha que, como veremos, determina según el criterio de una mayoría el fin de la época correspondiente al *cine negro clásico*. Este libro, después de introducirnos brevemente en ese cine realizado antes de 1958, realiza un completo repaso a las tendencias, los directores y las películas que se han desarrollado en el país norteamericano después de este momento de ruptura. Se ha completado la documentación para este apartado sobre el *neo noir* con un dossier realizado por Tomás Fernández Valentí para la revista *Dirigido por*, cuyo título deja claro su temática: *La ruptura con el cine negro clásico*.

El siguiente paso en la delimitación del marco teórico ha sido abordar en un nuevo apartado la visión que aporta el cine francés al cine policíaco, ya que el cine de este género realizado en el país europeo ha servido, como veremos, de gran influencia para Tarantino a la hora de dar forma a su *propio* estilo *negro*. Nos fijamos tanto en el cine denominado *polar*, el cine policíaco francés, como en los autores de la *Nouvelle Vague*, con especial fijación en Jean-Luc Godard, uno de los directores que más ha influido en nuestro protagonista. Para ello se ha recurrido a los siguientes libros: *Euronoir. Serie negra con sabor europeo* de Jesús Palacios Ed., *El cine francés (1958-1998)*. *De la Nouvelle Vague al final de la escapada* de Esteve Riambau y, nuevamente, el libro de Sánchez Noriega.

Por último, antes de introducirnos en el análisis práctico de las citadas películas de Quentin Tarantino y en su particular universo cinematográfico, se ha realizado una pequeña incursión en el movimiento que, bajo el nombre de *blaxploitation*, reunió aquellas películas realizadas “*por y para negros*” (Alfonso & Miguel, 2000) durante los años setenta en Estados Unidos, que invirtieron los roles tradicionales de negros y blancos en todos los géneros, con la ayuda de sendos dossiers pertenecientes a la revista *Dirigido por* (*Nuevos héroes, misma minorías. El ascenso y caída del “blaxploitation”*, de Tonio L. Alarcón) y a la revista digital *Moon Stomper* (*Blaxploitation. Cine afroamericano de los años 70*, de Alfonso & Miguel).

Delimitado el marco teórico, llega el turno de sumergirnos en el mundo de Quentin Tarantino. El primer paso previo a la realización definitiva del análisis práctico ha sido un visionado inicial de *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* y *Jackie Brown*, ya conocidas con anterioridad, con el objeto de refrescar la memoria. A continuación, el visionado de un amplio número de películas realizadas entre los años treinta (*Scarface*, *el terror del hampa*) y finales de los ochenta (*The Killer*), siguiendo a los directores favoritos de Tarantino, como Sam Peckinpah, Howard Hawks, John Woo, Jean-Luc Godard o Akira Kurosawa, por mencionar algunos nombres entre las influencias del director norteamericano, reconocidas por él mismo o indicadas por expertos cinéfilos y descubiertas gracias a la bibliografía consultada: los ya referidos libros de Simsolo, Balagué, Comas, Ripalda y Sánchez Noriega, la *Guía para ver y analizar Pulp Fiction* de Paco Gisbert y el libro *Obras maestras del cine negro* de José Luis Sánchez Noriega, así como variados artículos, entrevistas y análisis extraídos tanto de revistas especializadas como de Internet, que se desglosan más adelante en el apartado de metodología previo al análisis práctico. De este modo, se ha determinado un grupo de 42 películas a ver, las tres de Tarantino y otras 39 que nos han servido como referencia. En el mencionado apartado de metodología previa al análisis práctico se explican los motivos para la elección de estas películas y estos directores como referencia a la hora de realizar el análisis práctico de este trabajo.

Se ha aprovechado además este apartado previo de metodología para citar otras películas y otros directores principales de los géneros analizados que no se citan en el marco teórico y que han quedado fuera de este análisis práctico, pero que son importantes en su contexto.

Entre estas películas se ha intercalado un nuevo visionado de las películas de Tarantino y, definitivamente, se ha realizado un último visionado de las mismas. Con esto, se ha podido abrir finalmente el análisis práctico, confeccionando una pequeña introducción biográfica y estilística sobre Tarantino con los datos resultantes de la consulta de toda esta bibliografía que acabamos de exponer y entrando a continuación de lleno en el efectivo análisis práctico de las tres películas que son objeto de este estudio, que nos ha llevado a culminar en la exposición de unas conclusiones finales para confirmar la hipótesis planteada como punto de partida del mismo.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. MODERNIDAD VS. POSMODERNIDAD

Opinaba Lipovetsky en *La era del vacío* (1983) que la noción que se tiene del concepto de posmodernismo en la escena artística e intelectual es equívoca y poco clara. Según el sociólogo francés, no estamos en esta nueva era ante una ruptura absoluta, sino que en muchos aspectos se prosigue la obra de la era de la que salimos parcialmente, el modernismo. Lipovetsky habla de una evolución lenta y compleja hacia un nuevo tipo de sociedad, de cultura y de individuo, hacia un sistema más flexible, como prolongación de la era moderna.

Se puede definir el modernismo, según Lipovetsky (1983), como una lógica artística a base de rupturas y discontinuidades, que se basa en la negación de la tradición y el culto a la novedad y el cambio. Los artistas de vanguardia, a caballo entre el crepúsculo de los cincuenta y los albores de los sesenta, se rebelan de forma violenta contra el orden oficial y el academicismo, rompiendo la continuidad que une al pasado, pero también prohibiendo el estancamiento: “*lo nuevo se vuelve inmediatamente viejo*” (Lipovetsky,

1983). El modernismo establece un arte liberado del pasado y, aunque se presente como algo elitista, es un retrato de la igualdad y de la democratización de la cultura. Esa es la contradicción inherente al modernismo, que, veremos más adelante, acabará agotándolo.

En el caso del cine, la irrupción de la modernidad queda reflejada en el surgir de los nuevos cines entre finales de los cincuenta y la década de los sesenta, debido a circunstancias históricas o a la búsqueda de renovación en los cines nacionales, con la *Nouvelle Vague* como movimiento impulsor. Aunque tendremos que matizarlo, podemos afirmar que, con el desarrollo de estos nuevos cines, alcanza su máximo desarrollo la modernidad cinematográfica (MRM) como forma alternativa de expresión cinemática y variable estilística del cine clásico, del que niega aspectos sustanciales, pues implica cuestionar la representación de la realidad: pone en crisis la representación del espacio y el tiempo, la causalidad del relato y la lógica del discurso, expresándose la ruptura de esa continuidad en la apertura del guión al azar, a los tiempos muertos, a episodios inconexos, a observaciones de la cotidianidad y a ritmos antidramáticos, así como la complejidad, problematicidad e indefinición que adquieren los personajes (Sánchez Noriega, 2002).

Pero, matizando ahora, no todos los autores de los nuevos cines se valen de este nuevo modo de representación moderno (MRM), simplemente se dedican a realizar una renovación temática valiéndose de un discurso clásico. Además, ya “*hay rasgos de la modernidad cinematográfica en autores y movimientos de los años cuarenta*” (Sánchez Noriega, 2002). No obstante, es innegable que el cine nos presenta en esta época una serie de cambios en los modelos cinematográficos que inciden en los campos temáticos y estéticos (Hueso, 1998).

Estos nuevos cines presentan la película como obra abierta a la interpretación, proponiendo una experiencia al espectador, al que *se pide* cooperación. Rechazan el relato novelesco de argumento muy trabado y secuenciación muy causal, frente a una aproximación creativa a los textos literarios. En esta época se reivindica al director como autor y la mirada a la realidad propia del cinéfilo frente a la del cineasta de escuela (Sánchez Noriega, 2002).

Esta situación ha llevado a que, para algunas generaciones, los años sesenta hayan adquirido un carácter casi mágico, pero, desde una perspectiva social, no podemos olvidar que esta renovación se vio favorecida al coincidir con la transformación de las estructuras económicas en que se desenvuelve el mundo del cine. Veremos más adelante con más detalle como, a mediados de los años cincuenta, empiezan a romperse las estructuras con las que habían funcionado las grandes compañías norteamericanas a lo largo del periodo del cine clásico, lo que se conoce como *Studio System* (y esto se va agravando con la llegada de los años sesenta), desmantelando la política de realización de producciones dividida en géneros puros. Como causa podemos encontrar la unión de una serie de aspectos, como el crecimiento desmesurado de los costes o la lucha con la creciente televisión que trae como consecuencia la búsqueda de nuevas fórmulas técnicas (Cinemascope, Vistavisión) y que muchas compañías se embarcaran en una política de películas espectaculares que a la larga causaron grandes pérdidas, unidos a la *Caza de brujas* iniciada a principios de los cincuenta. El resultado, una convulsión en el cine. En este contexto, se producen continuos cambios en las directivas y cambian las políticas a desarrollar, distanciándose de las premisas que habían funcionado durante las décadas previas. Esto da lugar al crecimiento de las coproducciones (para combatir los costes crecientes de producción) y abre el camino a la llegada de estos nuevos cines, posibilitando además el desarrollo de ciertos subgéneros como el *peplum* o el *spaghetti western*. A la mutación de los géneros en este cine moderno se une el camino imparable

que se origina por la ruptura de los códigos morales que se habían utilizado socialmente hasta este momento y que tiene una especial repercusión en la representación de la violencia y la preocupación por los temas políticos. Se pasa de la narración por sugerencia a la presentación por evidencia en el aspecto de la violencia o la penetración en múltiples facetas de la vida en el caso de la política (Hueso, 1998).

Pero estos *mágicos* años sesenta, según Lipovetsky (1983), marcan un principio y un fin. Se vive el irrumpir del modernismo, pero conforme la década se va acercando a su fin, se expande una sensibilidad irracionalista, que exige sensaciones cada vez más fuertes y convierte la espontaneidad y lo *natural* en el ideal para los artistas, abandonándose todas las sujeciones y glorificando la personalidad. El objetivo de la cultura es generar algo distinto sin cesar y lo que produce es una repetición monótona. El modernismo y su cultura *suicida*, que sólo aceptaba como valor lo nuevo, acaba resultando contraproducente y provocando un agotamiento de las vanguardias del modernismo, el último movimiento de revuelta cultural. A la postre, también produce un estancamiento con la llegada de los setenta, el inicio de la cultura posmodernista, que se conforma con democratizar el hedonismo, sin innovación alguna. De este modo, a la contradicción del modernismo le sucede una nueva fase igual de contradictoria y, además, vacía de originalidad, el posmodernismo (Lipovetsky, 1983), término creado por el teórico artístico Charles Jencks, quien en sus escritos de la época empezó a utilizarlo en relación con cierta arquitectura entonces emergente (Molina Foix, en Palacio (coord.), 1995). Las vanguardias dejan de ofrecer innovaciones artísticas importantes (Bell, cit. en Lipovetsky, 1983) y, como se ha dicho, se estancan en la repetición en el posmodernismo.

La noción de posmodernismo surge como crítica a la obsesión por la innovación y la revolución a cualquier precio y como rehabilitación de lo rechazado por el modernismo. El interés del posmodernismo recae en el hecho de mostrar que el arte moderno, a pesar de ser el primero en adoptar el orden de las lógicas abiertas, era aún dependiente de una era dirigista, que alzaba únicamente los valores vanguardistas. Se ataca este concepto de vanguardia en su contenido elitista. Ya no se trata de crear un nuevo estilo, se trata de integrar todos los estilos, incluso los más modernos. Se vuelven preeminentes el eclecticismo, la heterogeneidad y la memoria histórica, el posmodernismo reclama obras híbridas. El *revivalismo* posmoderno es más que nostalgia del pasado, pues el posmodernismo no tiene por objeto ni la destrucción de las formas modernas ni el resurgimiento del pasado, sino la coexistencia pacífica y la legitimación de los estilos de todas las épocas. Se busca un arte sin pretensiones, libre y espontáneo, a imagen de la propia sociedad (Lipovetsky, 1983). De este modo, lo posmoderno acaba consagrando una mezcla de estilos, un mosaico multicultural, que enfatiza el valor del momento y provoca una cultura inmediata y vulgar, frente al elitismo de la modernidad (Verdú, 2003). Las rupturas se vuelven vez más raras, no hay impresión de novedad, los cambios son monótonos. Esto no significa que el arte haya muerto, pero el arte posmoderno ya no es revolucionario. Los artistas se decantan por obras más *subjetivas* y abandonan la búsqueda de lo nuevo. Los experimentos continúan, pero no siempre con resultados óptimos: algunos caen en la experimentación como procedimiento, no como investigación (Lipovetsky, 1983).

Esta gran transformación se produce cuando el arte penetra de forma radical en los esquemas de la producción industrial y se convierte en un bien de consumo propio de la sociedad contemporánea. “*La posmodernidad es la forma cultural del actual capitalismo tardío*” (MacCabe, cit. en Hueso, 1998) y, dentro de estos esquemas, el cine

es el arte posmoderno por excelencia (Hueso, 1998), marcado por la desaparición de un cine referencial, la fragmentación del cuerpo de la narración y la relativización de patrones ideológicos o morales, relativos a la violencia, la sexualidad implícita o la masculinidad de los relatos (Molina Foix, en Palacio (coord.), 1995). No debemos pasar por alto que esto es el resultado de una evolución a partir de la ruptura temático-narrativa que se produce en el cine a finales de los sesenta y principios de los setenta, que consagra de manera creciente la manifestación evidente de los elementos de la sexualidad, la violencia y el mundo de la política, frente a unas premisas narrativas anteriores en los que había primado la sugerencia, como muestra el uso de la elipsis en el cine clásico (Hueso, 1998). Encontramos en este movimiento autores con patrones comunes difíciles de encontrar, pero con un mismo espíritu desmitificador de todo discurso y hasta de todo relato, *“lo que muy frecuentemente se plasma en tratamientos humorísticos y paródicos, que tiene como consecuencia narraciones desvertebradas por exceso o por defecto, sujetas a interpretaciones opuestas y hasta a la suspensión sobre cualquier interpretación. Son cineastas singulares dentro de las cinematografías en que se ubican y participan de tradiciones culturales variopintas, desde la novela negra barata a la pintura clásica, donde no siempre el cine es dominante. En muchos casos, la violencia juega un papel determinante, pero con una cotidianeización y un tratamiento distanciado que renuncia al discurso moral. Aunque resulte insuficiente, hay que decir que estos autores poseen una nueva mirada, capaz de superar el cine de género por la vía de simultaneizar en un mismo filme elementos dramáticos y tratamientos de comedia”* (Sánchez Noriega, 2002). En efecto, lo más llamativo es encontrarnos con una característica global y generalista, la multiplicidad estilística, que a su vez tiene su plasmación concreta en una serie de corrientes muy diversas, como la nostálgica, el pastiche, el remake o la ruptura de estilos. En el campo del pastiche ocupa un lugar de especial importancia la interpretación de los géneros, ya que en este contexto cinematográfico posmoderno, los géneros clásicos experimentan una transformación muy importante, siendo abordados con distintas fórmulas, entre las que destaca la interpretación subversiva de sus propias claves, la búsqueda de elementos claramente historicistas con un matiz casi reverencial o la fusión de aspectos pertenecientes a géneros diferentes dentro de una misma obra (Hueso, 1998). Esta mixtura de registros se funde de forma natural con el auge del cine violento, instaurado como predominante en los últimos años del siglo XX, que refleja una poética del exceso que los cineastas más contemporáneos han hecho suya. Para culminar esta exposición, no podemos dejar de acentuar que esta mezcla de violencia extrema y enfriamiento humorístico, que se ve en películas tan dispares como *Pulp Fiction* (1994) o *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994), *“no únicamente supone una relativización semántica de la sangre derramada, sino una manera artística de responder al espíritu del tiempo”* (Molina Foix, en Palacio (coord.), 1995). Podría decirse que lo que persiguen es *“una iconización o distanciamiento pictórico del horror violento que, por tremebundo que resulte, ellos tratan como motivo decorativo, como una porción más del exceso ornamental que caracteriza a tantos artistas de la tendencia”* (Molina Foix, en Palacio (coord.), 1995).

2.2. CINE INDEPENDIENTE VS. CINE DE VANGUARDIA

En este nuevo contexto del cine posmoderno, es importante distinguir entre dos términos que tienden a confundirse: cine independiente y cine de vanguardia (o cine underground). Son independientes aquellos cineastas o productores ajenos a la industria de Hollywood, que obtienen su financiación a través de cauces alternativos,

manteniendo así, en teoría, un control artístico sobre el producto final, así como aquellas compañías que no son los grandes estudios. A veces un director considerado independiente recurre a la financiación de grandes estudios, como es el caso de Woody Allen. Kleinhans (cit. en Deleyto, 2000) afirma que el concepto de cine independiente es un concepto relativo, ya que el término independiente se entiende siempre con relación al sistema dominante. Por contra, el cine de vanguardia, aunque está realizado también lejos de los estudios de Hollywood, es un cine experimental desde el punto de vista estético y relacionado históricamente con movimientos vanguardistas en otras artes como el dadaísmo o el surrealismo, por citar algunos ejemplos. La gran mayoría de este cine se produce de forma independiente, pero esto no nos permite afirmar, como se hace en ocasiones, que todo el cine independiente es cine de vanguardia. “*Existe una propensión entre los críticos a asignar automáticamente un valor cualitativo al cine independiente y a dar por supuesta la calidad artística de una película o su radicalidad ideológica o estética por el mero hecho de ser independiente*” (Deleyto, 2000). Pero el concepto de cine independiente, en puridad, es un concepto esencialmente industrial. En definitiva, que ni el cine al que se suele llamar independiente en nuestros días es, en la mayoría de los casos, cine de vanguardia, ni el adjetivo independiente tiene forzosamente un significado evaluativo o artístico. Cierto es que, aunque a veces esta relativa independencia con respecto al cine dominante facilita una mayor capacidad de control artístico por parte del cineasta (o productor), también hay que tener en cuenta que, hoy en día, cuando se utiliza el término *independiente* se suele hacer referencia a un tipo de cine, quizás no tan independiente desde el punto de vista industrial, pero asociado a una serie de coordenadas narrativas y estilísticas que lo diferencian del cine más comercial de Hollywood. Aunque, como veremos a continuación, a partir de los noventa estas diferencias entre ambos se han visto progresivamente minimizadas y resulta cada vez más difícil considerar el cine independiente como una verdadera alternativa al cine dominante (Deleyto, 2000).

Siempre ha existido un cine independiente a la sombra del cine de Hollywood, especialmente a partir de finales de los años cincuenta con los cambios en las prácticas de los estudios. En los setenta culmina su auge con una gran diversidad y vitalidad “*a través de la especialización en géneros y en segmentos de público muy específicos, a los que no podía llegar el cine comercial*”, de modo que “*el cine independiente se convierte en una verdadera alternativa al cine de Hollywood*” (Deleyto, 2000). Incluso influyen estilística y narrativamente en las películas de los grandes estudios. Pero al final de los setenta se vuelve al cine de grandes presupuestos, iniciado a finales de los cincuenta y temporalmente truncado a finales de los sesenta, primando el cine de acción de alto presupuesto, alta tecnología y alta velocidad. Mientras que los cineastas independientes que habían triunfado en la década anterior habían hecho un cine que generalmente buscaba la ruptura con el cine clásico y la reacción frente a unas convenciones que se consideraban muertas o anquilosadas, la nueva generación de cineastas de Hollywood adopta una actitud más claramente posmoderna con respecto al cine clásico. Son los *movie brats*, directores como Lucas, Spielberg, Coppola, De Palma, Carpenter o Scorsese, los primeros que proceden de las escuelas universitarias de cine, conocedores de la tradición del cine clásico a pesar de su juventud, pero, a la vez, lo suficientemente flexibles para adaptarse a las nuevas exigencias de una industria revitalizada. Una de las características textuales más sobresalientes de sus filmes es su predilección por la cita, la parodia y el pastiche del cine clásico, abriendo de este modo el camino tanto en Hollywood como en sus alrededores a un cine cada vez más cercano a ciertos aspectos estéticos del posmodernismo, consciente de su pasado, distanciador y nostálgico a la

vez, serio y burlón. Podría decirse que este regreso al pasado, por muy matizado que esté por la ironía posmoderna, ha producido que una gran parte del cine de las tres últimas décadas, tanto comercial como independiente, se asemeje más al cine clásico que al cine moderno de los sesenta. Se introducen grandes cambios a nivel estilístico y narrativo, respecto al cine clásico incluso, abriendo paso a las superproducciones (importancia de los efectos especiales, renacimiento de estrellas, campañas publicitarias millonarias, saturación en la exhibición de los estrenos y textos cada vez más basados en la trama que en los personajes). Esta radicalidad, a la vez, abre hueco a partir de los ochenta para otros directores independientes (Allen, Jarmusch, Lynch, Coen, Tarantino, etc.) con habilidad para ofrecer un producto a la vez atractivo y suficientemente diferenciado tanto del cine comercial como del cine independiente de décadas anteriores y fiel a las normas del cine clásico, pero que, a la vez, por su interés autorreflexivo y en ocasiones paródico hacia dichas normas, supone, dentro del fenómeno general de la posmodernidad, un punto de contacto con el cine actual de Hollywood. Estos directores proponen historias centradas en los personajes, pero que también dan importancia a las historias, aunque la actitud hacia la construcción clásica de las historias es igualmente paródica y reflexiva. Se busca, con cierta frecuencia, la subversión de los estereotipos tradicionales, tratando de ir más allá de estos, pero sin perder de vista el contexto cultural que los produce o, en su defecto, buscando abiertamente la parodia más o menos subversiva de ellos, como en el caso de *Pulp Fiction* (Deleyto, 2000). Pero sorprenden y, a veces, triunfan.

En este contexto, se culmina hoy en día, como ya se ha comentado, con la instauración de un cine independiente cada vez más *dependiente*, a través de acuerdos con las grandes compañías (para distribución también), la integración de compañías independientes en grandes conglomerados o la creación por parte de las *grandes* de divisiones especializadas en cine de menor presupuesto. Son “*major independents*” (Wyatt, cit. en Deleyto, 2000), a caballo entre los dos tipos de cine, controladas por Hollywood. El caso de Miramax, la más poderosa compañía independiente de producción y distribución de cine de Hollywood, comprada por Disney como parte de la formación de conglomerados en la industria del entretenimiento, es un ejemplo claro de esta tendencia. El cine independiente adquiere importancia mediática y económica, algo impensable antes de los noventa y casos como el de Miramax cambian el panorama del cine independiente americano, con enormes éxitos como la propia *Pulp Fiction* (1994). Como ocurrió con Tarantino, las primeras pequeñas películas de algunos directores independientes les han servido para presentarse y dar el salto a Hollywood, y casos como el éxito de Miramax han permitido aumentar las posibilidades de financiación para proyectos alternativos, confirmando esa cada vez mayor aproximación al cine comercial, tanto económica como estéticamente (Deleyto, 2000).

2.3. CINE NEGRO: UN TÉRMINO AMBIGUO

¿QUÉ ES EL CINE NEGRO?

¿Qué es el cine negro? Dificil cuestión que abordar teniendo en cuenta que, después de varias décadas de literatura especializada, no se ha logrado alcanzar un acuerdo entre los críticos para dar una respuesta consensuada a esta pregunta repetida de forma incesante en la bibliografía relativa al cine etiquetado con este nombre. Son muchas las incógnitas que surgen a su alrededor, pero trataremos, al menos, de responderlas en este apartado.

El abordaje del *cine negro*, tal como advierten Heredero y Santamarina (1996), plantea diversos problemas específicos, inherentes a la propia enunciación, como veremos más adelante, derivados del enorme y heterogéneo grupo de películas susceptible de ser denominado con esta etiqueta. “Decir ‘*cine negro*’, según en qué ámbitos, equivale tanto a decir *Laura* y *El sueño eterno*, como *Hampa dorada* y *Brigada 21*, cuando no a pensar en *El Padrino*, *Fuego en el cuerpo*, *Érase una vez en América* o *El silencio de los corderos*” (Heredero y Santamarina, 1996). Por tanto, es evidente que vamos a encontrar muchos obstáculos al tratar de definir y clasificar con rigor un género – llamémoslo así de momento – tan amplio y plural, frente a la homogeneidad y la cohesión propias de los géneros ortodoxos conocidos hasta la irrupción de este nuevo tipo de cine en los años cuarenta (o los años treinta, según se mire). Aunque, como admite Simsolo (2007), el *cine negro* no acepta definiciones demasiado precisas, “por algún sitio y con algún criterio se debe empezar, pues, a desbrozar el paisaje, acotar el territorio y trazar senderos transitables” para hacer útil cualquier aproximación sin caer en el “*enciclopedismo estéril*” (Heredero y Santamarina, 1996).

Comencemos pues a plantear las mencionadas incógnitas existentes respecto a esta nomenclatura: ¿Estamos ante un género realmente o ante un movimiento? ¿Es el *cine negro* algo exclusivamente norteamericano o podemos incluir bajo esta denominación aquellas películas realizadas fuera de los estudios de Hollywood? ¿Es el *cine negro* algo acotado en una época concreta de la historia del cine? ¿Se puede considerar que el cine de gánsters es *cine negro*? Iremos desvelando las respuestas que diversos teóricos del cine dan a todas estas cuestiones a lo largo de este apartado, pero antes centrémonos en una cuestión importante: ¿Qué tipo de películas podemos, a priori, considerar como *cine negro*? ¿Es lo mismo *cine negro* que *cine criminal*?

Afirma Simsolo (2007) que hoy en día “los críticos engloban en esta etiqueta todas las películas policíacas de la historia del cine (...) – thriller, suspense, películas de enigma o de investigación, aventura policíaca con elementos documentales, melodrama sobre la delincuencia juvenil, road movie desatada o producción gore con serial killer –”. Sin embargo, Sánchez Noriega (2002), aunque admite la terminología de *cine negro*, en general, como sinónimo de *cine criminal* – también policíaco o *thriller* –, que es aquel que “trata sobre delitos como robos, estafas, extorsiones, asesinatos, violaciones, etc.”, prefiere diferenciar claramente entre tres grandes bloques dentro de este cine: el cine de bandas criminales (gánsters y mafiosos), el suspense o *thriller* y el *cine negro clásico*. El cine de gánsters, que aparece en los años treinta “y, en cierta manera, funda el género criminal”, reúne a aquellos filmes “que tratan el crimen organizado: desde las historias de los gánsters de los años veinte – que, con la ley seca, hacen su negocio con el contrabando de alcohol – a las familias mafiosas que se reparten la ciudad y obtienen sus beneficios de la extorsión, las apuestas ilegales o la prostitución” (Sánchez Noriega, 2002).

En cuanto al suspense (intriga o *thriller*), Sánchez Noriega (2002) se refiere con este término a aquel que “aborda sucesos criminales o que entrañan amenazas de muerte, aunque éstos quedan en segundo plano frente al mecanismo narrativo que hace de la participación del espectador – a quien se proporciona una información hábilmente dosificada cuando no manipulada – y de diversas hipótesis sobre los interrogantes planteados el motivo espectacular”, siempre que los personajes no tengan relación con el crimen organizado. En este tipo de cine inquietan la trama policíaca (resolución de un caso criminal) y la psicología de los personajes (motivaciones, etc.), que acaban ocultando el contexto social del mundo del crimen.

Finalmente, el *cine negro clásico*, denominación que adoptaremos para proseguir con nuestro estudio, está caracterizado por una serie de elementos: “*los personajes estereotipados, las historias dramáticas en las que la muerte o la violencia mortal tienen un protagonismo importante en el desarrollo de la trama, los conflictos y la criminalidad vienen determinados por un contexto social, los personajes se sitúan al margen de la ley y no siempre coinciden legalidad y moralidad en sus conductas, la acción narrada es contemporánea y se ubica preferentemente en espacios urbanos, estética visual de carácter expresionista, diálogos cortantes muy ‘cinematográficos’ y frecuentemente cínicos, historias basadas en novelas baratas (pulp fiction) y en reportajes periodísticos*” (Sánchez Noriega, 2002).

Por su parte, Raúl Rojo (2005), siguiendo a Carlos Heredero y Antonio Santamarina (1996), realiza una división marcada por el tipo de personaje protagonista y define cuatro tendencias claramente diferenciadas dentro del género, “*sin mayor pretensión que la de orientar al espectador en el visionado de una serie de películas tan eclécticas*”: el cine de gánsters, el de detectives, el policial y, la categoría más confusa, el criminal, protagonizado por criminales de a pie, “*con la apariencia mediocre y gris del americano medio*”. A la vez afirma que “*la evolución y mezcla entre los propios protagonistas propiciará una línea de corrientes mixtas e imbricadas*”. Como podemos comprobar, no aclaran demasiado las dudas estas definiciones, y aunque ambas incluyan el cine de gánsters como parte del *cine negro*, veremos más adelante que esta inclusión debe matizarse, pues otros autores consideran *cine negro* y cine de gánsters como dos géneros que, aunque tienen puntos en común, son en esencia diferentes.

A esta confusión debemos añadir lo que apunta François Guerif (1988), quien afirma que “*la palabra ‘negro’ implica un cierto enfoque del mundo, una visión subjetiva, una forma pesimista de comprender las cosas*”, cuestión en la que insistiremos en otros puntos de este texto. Para el francés, lo *negro* implica el realismo. Sin embargo, no todos los filmes realistas son *negros*. Guerif (1988), citando a Borde y Chauteton, señala que, al fin y al cabo, “*es la presencia del crimen lo que da al film negro su marca más constante*”. Pero a la vez la presencia del crimen no da lugar forzosamente a un film negro. Falta el realismo. Un film negro es, por tanto, un film realista y criminal. Una definición que se aproxima a la de Javier Coma y José María Latorre (1981), quienes afirman que el *cine negro* sería “*aquél cuya puesta en escena, versando sobre una temática referida al crimen y a la violencia de una sociedad concreta, adoptara una determinada actitud estético/ideológica*”.

“*Seguramente el cine negro nunca terminará de ser definido de una manera clara y precisa*” (Rojo, 2005). No obstante, vamos a tratar de hacer esa necesaria aproximación de la que hablan Heredero y Santamarina (1996) al concepto de *cine negro*, y encontramos una primera causa de su difícil definición en el origen del término.

ORIGEN DEL TÉRMINO

Advierte Raúl Rojo (2005), respecto al *cine negro*, que “*posiblemente una de las claves, quizás la más importante y la más desapercibida de nuestra falta de entendimiento y comprensión, se halle en el propio nombre que da título al debate. La expresión film noir entraña en sí misma una paradoja acerca de su propia naturaleza. El género (tendencia, ciclo, movimiento, o estilo, como se le quiera clasificar) es, junto con el western, la única rama narrativa que ha nacido, crecido y se ha alimentado de la*

esencia del país norteamericano y ambas han corrido paralelas y han servido de espejo crítico, así como de esquema historiográfico, de la evolución de un país en pugna por dejar atrás el anquilosamiento y el pesimismo socio-político que se muestra en la mayoría de sus filmes. Pero este sentimiento, el más puramente norteamericano, es visto y juzgado (y aquí radica la paradoja) desde el punto de vista francés”.

Efectivamente, como nos indica Ángel Comas (2005) “*el término fue inventado en 1946 por el crítico francés Nino Frank*”, que utilizó por primera vez la denominación *film noir* en un artículo del número 61, de agosto de 1946, de la revista *L’Ecran Français* (Simsolo, 2007). Bajo el título *Un nuevo género policiaco: la aventura criminal*, el francés “*definía así algunas películas estadounidenses recientemente estrenadas en Francia, que para él mostraban desde una perspectiva diferente la violencia física y los hechos delictivos. Las consideraba obras de psicología criminal e insistía en su forma de explorar con brillantez un dinamismo de la muerte violenta*” (Simsolo, 2007). Pero “*no llegó a Estados Unidos hasta 1958 – cuando ya había periclitado – gracias sobre todo a François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol y Jean Pierre Melville*” (Comas, 2005). En Hollywood nadie era consciente de que estaban haciéndose *films noirs*. No hubo ningún manifiesto ni declaración de principios. Es decir, que Francia era el único país en el que se utilizaba el término *cine negro* (Simsolo, 2007), mientras que en Estados Unidos nadie se había percatado de estar viendo una serie de películas de características tan similares (Rojo, 2005). Simplemente, lo que ocurrió fue que, a causa de la II Guerra Mundial, una gran cantidad de películas rodadas en Hollywood entre 1943 y 1945 llegaron a Francia en bloque, coincidiendo esta llegada prácticamente con la creación por la editorial Gallimard en 1948 de la *Série Noire*, una colección de novelas de escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Cain, W. R. Burnett, Peter Cheney, Don Tracy, James Hadley Chase o Raoul Whitfield, de las cuales estaban adaptadas varias de las producciones que recibieron la denominación de *cine negro*. Más adelante abordaremos esta literatura, la novela negra, pues su papel fue fundamental como fuente de inspiración para este cine. De este modo, esta coincidencia entre cine y literatura acabó por convencer a los críticos franceses de la existencia de potentes puntos de unión que les hacía sobrepasar su mera inclusión en alguno de los géneros existentes, ya que mostraban una cara desconocida de la sociedad norteamericana (Comas, 2005). Como señala Simsolo (2007) denominar *cine negro* a aquellas películas no era una frivolidad. La sensación de malestar, la angustia y el miedo habían reinado en el cine americano durante la guerra y esto se dejaba notar en sus producciones (Simsolo, 2007), pero en esto ya profundizaremos más adelante.

Frente a la opinión de Nino Frank, que consideraba brillante aquel nuevo cine llegado desde Estados Unidos, también surgieron voces críticas, entre las que destacó la de Jean-Pierre Chartier, en *La Revue du cinéma*, que afirmaba que en estas películas “*encontramos monstruos, criminales o enfermos sin justificación que hacen lo que hacen movidos por la fatalidad del mal que está en su interior*” (Simsolo, 2007). El recién descubierto *film noir* ganó adeptos rápidamente, pero a la vez “*muchos críticos lo atacaban por su amoralidad, su gratuidad y su complacencia en materia de violencia y de crueldad*” (Simsolo, 2007). En general, esta consideración ha llevado en muchas ocasiones a que el *cine negro* sea calificado como cine de segunda fila, tanto en Francia como en Estados Unidos, renegando de él por su violencia y su morbidez. No obstante, no tienen en cuenta sus críticos que realmente “*la crudeza brutal que muestran las novelas se suaviza bastante en el cine por el Código Hays, que castra el cine americano desde comienzos de los años treinta*” (Simsolo, 2007). Ante la censura, “*los directores*

americanos hacen trampas mediante elipsis y sugestión, utilizando las sombras y el sonido (o la imagen) en off para ocultar actos salvajes y mortíferos” (Simsolo, 2007). Como veremos en otros apartados, la visión del mundo de estos autores, aunque respeten el mencionado *Código Hays*, “es sombría, pero sobre todo cargada de lucidez sobre la corrupción del poder en Estados Unidos y los peligros de la vuelta a una forma de totalitarismo que limita las libertades individuales. (...) El pesimismo permanece como sustrato, pues la ética de estos autores les obliga a mostrar que el sol no brilla para todo en un país que favorece las manipulaciones de la opinión pública” (Simsolo, 2007).

LA NOVELA NEGRA Y LOS PULP MAGAZINES

A pesar del carácter inaugural del término ideado por Nino Frank, coincidiendo con la publicación por parte de Gallimard de su *Serie Negra*, el uso del calificativo *negro* como subtítulo de publicaciones policíacas no era ninguna novedad, como apunta Simsolo (2007). En los años veinte, el negro se convirtió en la marca de fábrica de una revista estadounidense, *Black Mask*, que fue la cuna de una generación de escritores de literatura policíaca, cuya forma de escribir, denominada *hard boiled* (dura de pelar), tendrá un éxito creciente a lo largo de las décadas siguientes. Esta revista, fundada en 1920, fue uno de los más importantes magazines de la época, llamados *pulps* por su barato papel de pulpa – el que se utilizaba para los periódicos –, muy económicos y populares, que publicaban narraciones cuyos resortes radicaban en el misterio, el horror, la aventura y la angustia (Guerif, 1988). En definitiva, giraban alrededor de la presencia del crimen en la sociedad norteamericana, de modo que “los ‘pulps’ asumieron la crónica testimonial de la violenta cotidianidad” (Coma y Latorre, 1981). *Black Mask* se consagró a lo policíaco, reagrupando a todos los grandes nombres del género: Dashiell Hammett, Carroll John Daly, Raoul Whitfield, W.T. Ballard, Lester Dent, Thomas Walsh, y más tarde Raymond Chandler y Horace McCoy.

La relación de *Black Mask* con el término *cine negro* no es casual, pues, como señala Simsolo (2007), Gallimard ya había publicado en 1932 a varios autores de esta revista antes de recuperarlos para su *Serie Negra*. Por ejemplo, las primeras novelas de Hammett con edición en libro (*El halcón maltés*, entre ellas) fueron publicadas antes en *Black Mask* (Guerif, 1988).

De este modo, según afirma Javier Coma en el prólogo del libro de François Guerif (1988), fue la eclosión, inmediatamente anterior, de este tipo de literatura, la novela negra, con universo y estilo propios, junto con la transformación del cine mudo en sonoro, lo que dio lugar al origen del *cine negro*. “El cine precisaba, repentinamente, palabras, literatura, y acudió a un filón narrativo que se hallaba caracterizado por el éxito y la actualidad”. A partir de 1930, los más importantes representantes de este género literario y muchos discípulos de sus planteamientos fueron contratados por los estudios cinematográficos para escribir argumentos y guiones para sus nuevas películas. Además, varias de aquellas novelas fueron adaptadas por Hollywood (Coma y Latorre, 1981). “Los estrenos franceses de las adaptaciones de *El halcón maltés* (1941) de Hammett, dirigida por John Huston, y de *Historia de un detective* (1944), de Raymond Chandler, dirigida por Edward Dmytryk, avalan la consideración de la etiqueta ‘cine negro’ como prolongación de la ‘novela negra’ *hard boiled*” (Simsolo, 2007). “Es un fenómeno histórico innegable que aquella generación estuvo presente en el origen del cine negro al compás de la implantación masiva del sonido” (Coma y Latorre, 1981).

Aquellas novelas y relatos de ficción criminal mostraban un mundo y unos detectives protagonistas totalmente diferentes a las novelas policíacas que se habían escrito hasta entonces. Su estilo narrativo era diferente y, como principal elemento distintivo, aportaban la irrupción del realismo en un género hasta entonces de absoluta ficción (Comas, 2005). Frente a los relatos policíacos contruidos sobre las sutiles deducciones de un personaje central, este nuevo género estrenaba un estilo con un lenguaje crudo y sórdidamente realista, en el que la denuncia de la corrupción primaba sobre las tradicionales investigaciones a cargo de un detective (Simsolo, 2007). El lector descubría en esta nueva literatura que la frontera entre el *Bien* y el *Mal* quedaba poco definida. “*Es el reflejo sin concesiones de una sociedad; y en esta sociedad ‘el elemento de organización’ no es el bien, y ‘el elemento de turbulencia’ no es obligatoriamente el mal*” (Guerif, 1988). Se ponen al descubierto las ambigüedades del mundo que nos gobierna, la novela negra toma valor de despiadado testimonio sobre nuestro tiempo; y, como afirma Guerif (1988), la función de este testimonio era perturbar. “*La elección de lo negro no se había debido al azar*” (Guerif, 1988), para los autores *hard boiled*, el *negro* designa una realidad trágica (Simsolo, 2007). El nihilismo de la novela negra “*surge cuando los ideales de la gente se destrozan, cuando la tradición no puede ir al mismo ritmo que el desarrollo de la sociedad y esto provoca problemas morales*” (Comas, 2005). Y esto, evidentemente, se extrapola al *cine negro*, al cual la novela sirvió, como hemos visto, como caldo de cultivo e inspiración directa.

EL ESTILO DEL CINE NEGRO

La presencia del crimen en la sociedad contemporánea, como señala Javier Coma en su prólogo para François Guerif (1988), “*fue contemplada por cineastas de notoria entidad como un manantial de posibilidades de expresar sus ideas sobre el mundo que les rodeaba. Y, tras asumir las cualidades de estilo que les había brindado la novela negra, productores, guionistas y realizadores empezaron a complementarlas con aportaciones de estilo netamente filmicas*”. Igual que ocurrió con la novela negra, el cine evolucionó rápidamente hacia el logro de un estilo oportuno para el enfoque realista de aquella temática. Estéticamente, las influencias del expresionismo alemán de los años veinte y del realismo poético francés de los treinta resultaron decisivas en este punto, en gran medida gracias a la aportación de los cineastas europeos (especialmente directores de fotografía y realizadores) que emigraron a Hollywood durante los años treinta, desterrados por los regímenes fascistas. “*Las estrategias de angulaciones e iluminación, según perspectivas expresionistas, dieron tono clásico a los films luego denominados ‘negros’. Bajo la profusión de sombras inquietantes aleteaba la contemplación del sórdido mundo del crimen, mientras que los estallidos de luz abrían camino hacia la cara oculta de las cosas. Picados, contrapicados, y otras angulaciones de la cámara, describían desde la fragilidad de la víctima hasta el agigantamiento del poderoso, pasando por el subrayado de las vacilaciones y los desequilibrios de la conducta humana*” (Coma, prólogo para Guerif, 1988).

Aunque algunas técnicas narrativas del *film noir* no eran nuevas, en aquel contexto histórico – sobre el que profundizaremos en otra sección – resultó novedosa la combinación de aquella estética de herencia expresionista, que potenciaba las metáforas visuales y el fatalismo, con un estilo narrativo más complejo de lo habitual. En muchas ocasiones resultaba inconexo y rompía las reglas espaciales o temporales, con la ayuda del *flashback* y el uso de la *voz en off*, imprescindible para clarificar la confusión creada por el estilo narrativo y la preponderancia del estilo visual sobre el verbal (Comas, 2005). Además, como añade Raúl Rojo (2005), se convierte en primordial el espacio

que aparece fuera de cuadro, “*el que se extiende más allá de los márgenes del encuadre y al que nosotros damos vida sin siquiera saber que existe, porque las referencias dentro del propio cuadro nos remiten a él*”. Marcados por las limitaciones de las producciones, de bajo coste, y por la censura impuesta en Hollywood por el *Código Hays*, los realizadores de *cine negro* agudizaron su ingenio, introduciendo la elipsis como recurso expresivo, jugando “*con aquello que no se ve pero se nota, se sabe, se intuye*” (Rojo, 2005) para completar su “*perspectiva de la existencia humana y la sociedad norteamericana de su época*” (Comas, 2005). Es por esta cualidad elíptica del *cine negro* que, como bien indica Sánchez Noriega (2002), una de las características más notables de esta filmografía es su densidad narrativa. En estas películas ocurren muchas cosas en poco tiempo. “*Los argumentos narran con rapidez una serie de hechos, en buena parte imprevisibles y de casualidad difusa, y lo hacen con una concisión relevante*” (Sánchez Noriega, 2002). Pero, lógicamente, lo hacen sin atar todos los cabos, llegando incluso a burlar la lógica en ocasiones, con tramas detectivescas que a veces resultan incoherentes y demasiado complejas, conteniendo demasiados elementos gratuitos.

Ya hemos visto con anterioridad que la existencia de un crimen es, junto al realismo, un elemento esencial que está presente en el *film noir*, igual que el uso de giros argumentales insólitos como signo distintivo de su estilo. Borde y Chauteton (cit. en Comas, 2005) consideran que el *cine negro* debe expresarse desde el punto de vista de los criminales, no de la policía – aunque hay autores como Heredero y Santamarina (1996) que no están de acuerdo en este punto – y mostrar perspectivas inversas de las tradicionales, como la corrupción de la policía. Según la visión del *cine negro* las fronteras entre el criminal y el policía son casi inexistentes y se generaliza la corrupción política (Comas, 2005). La característica esencial del *cine negro*, igual que de la novela negra, es la ambigüedad. Sus personajes interpretan un papel extravagante, a menudo contrario al rol social que les corresponde (Guerif, 1988). Esta desconfianza respecto al orden establecido crea un sentimiento de angustia. “*De ahí la frecuente naturaleza de antihéroes de sus protagonistas, que relatan su calvario en una voz en off*” (Simsolo, 2007), casi siempre aislados, físicamente y mentalmente, en muchas ocasiones “*prisioneros de su pasado o bien entregados a un distante escepticismo frente a un presente lleno de incertidumbres y oscuridades*” (Heredero y Santamarina, 1996). Los personajes en el *cine negro*, incluidas las *mujeres fatales* (las *vamp*, que ocupan casi siempre, con connotaciones negativas y ciertamente machistas, un papel marcado por un carácter manipulador, que suele empujar a sus parejas a la fatalidad) son personas de carácter problemático, que se mueven al límite y “*el mal es fruto de la ambición, de la huida de la pobreza de la infancia o de un psiquismo enfermo*” (Sánchez Noriega, 2002).

El espacio dramático por el que deambulan estos personajes del *cine negro* es la ciudad y la noche (Sánchez Noriega, 2002), ámbito del que se apodera una violencia cruel y espectacular, que se convierte en signo distintivo de este tipo de cine. La ciudad es “*la jungla donde*” – casi siempre – “*el chantaje, el vicio, la corrupción y la muerte violenta se topan en cada esquina*” (Guerif, 1988). En esta línea pesimista y trágica, es lógico que los finales de las películas se sitúen, en la mayoría de ocasiones, en la resolución insatisfactoria de los conflictos: desde la amargura del éxito o el pesimismo de averiguar una verdad hasta la muerte como destino liberador a consecuencia de una carrera criminal y de una vida en creciente deterioro moral (Sánchez Noriega, 2002).

SITUACIÓN ECONÓMICO-POLÍTICO-SOCIAL

Hemos visto que tanto la novela negra como el *cine negro* coinciden en una visión pesimista de la sociedad que se representa en sus textos. Esto no es otra cosa que un reflejo realista de la época en la que se desarrollaron. El *cine negro* “*puede ‘leerse’, de hecho, como una crónica históricamente en presente*” (Herederó y Santamarina, 1996), que sirve para proponer una representación de “*la contemporaneidad social desde diferentes perspectivas y en sus distintas expresiones*” (Herederó y Santamarina, 1996) y que muestra la extensión del crimen y de la corrupción en la sociedad de su propio tiempo, así como la agitada transformación de valores que agita a un país sorprendido por una rápida evolución hacia el modelo industrial, después de sufrir una profunda crisis económica y enfrentarse, finalmente, al esfuerzo bélico que lleva consigo su implicación en la II Guerra Mundial.

Al finalizar la guerra, gracias al pleno empleo de la industria bélica, entre otras cosas, Estados Unidos emergió como el gran vencedor y, a diferencia de sus aliados, sin sufrir en su territorio ningún efecto de la guerra. De este modo, los cuarenta y los cincuenta fueron dos décadas de boom económico para el país estadounidense y esto da lugar a la creación de un modelo de vida, lo que se había dado en llamar el *sueño americano*, basado en el conformismo político y en la consecución de un bienestar material. En ese contexto, empezaron a surgir voces que cuestionaban este modelo (Comas, 2005), que se une al sentimiento de malestar y vergüenza que invade al ciudadano estadounidense en esta época de posguerra. La paradoja de culminar una guerra sin padecer el conflicto en su territorio y además volverse una nación próspera gracias al conflicto bélico acarrea una crisis moral (Simsolo, 2007). Esto queda reflejado en sus producciones cinematográficas, que sirvieron a sus creadores para plantear las contradicciones éticas, sociales y políticas que aquejaban al país (Guerif, 1988).

El círculo para la configuración del *cine negro clásico* se cerró gracias al constante enfrentamiento que oponía a los más comprometidos creadores de Hollywood con el *Studio System* – que abordaremos en el próximo apartado –, marcado entre otras cosas por una razonable preocupación por evitar tratamientos temáticos excesivamente radicales desde la perspectiva ideológica. Como hemos mencionado con anterioridad, los realizadores eludieron el problema, al menos en parte, haciendo uso “*de una creciente riqueza en recursos elípticos, simbolismos, integraciones de sobreentendidos y dobles significados, segundos términos narrativos, es decir, en todo lo que sirviera para sortear la censura de Hollywood*” (Coma, prólogo para Guerif, 1988).

EL STUDIO SYSTEM

Independientemente de la situación política, económica y social que vivía Estados Unidos en aquella época, el auge del *cine negro* estuvo causado, en gran medida, por la política de géneros mantenida por los estudios de Hollywood desde los años veinte (Javier Coma y José María Latorre, 1981). Es lo que se conoció como *Studio System*, un sistema de producción en serie de los estudios que condicionó un determinado proceso de elaboración de los filmes (Herederó y Santamarina, 1996).

Los géneros cinematográficos se crearon en los comienzos del *Studio System* y servían como “*una eficaz herramienta de marketing para guiar a los exhibidores, a los espectadores y a los críticos sobre las películas que se les ofrecían (westerns, melodramas, comedias, musicales, etc.; criterios argumentales más que estéticos)*”

(Comas, 2005). La división en géneros en la realización de sus producciones por parte de los estudios representaba además un abaratamiento de los costos, ya que se usaban los mismos decorados, participaban los mismos guionistas, directores y actores especializados y los rodajes eran más rápidos. Además, sirvió como una valiosa escuela de formación de profesionales (Comas, 2005). Esto facilitaba, cada año, el estreno de numerosas películas de anécdota criminal (Coma y Latorre, 1981).

El fenómeno se invirtió en los años cincuenta, a partir de la *Caza de brujas*, y “*acabó por desvanecerse cuando al desenfreno inquisitorial agregóse la decadencia de las estructuras industriales y el consiguiente declive de la estrategia de géneros, cuyas bases respectivas eran aniquiladas por las series narrativas de la televisión*” (Coma y Latorre, 1981).

EL FIN DEL CINE NEGRO CLÁSICO

En efecto, la *Caza de brujas* no fue la única causa de que el *cine negro*, en esta concepción clásica, fuera desapareciendo gradualmente de las pantallas estadounidenses. La generalización a partir de finales de los años cincuenta de la televisión en los hogares también tuvo su importancia. En este contexto, Hollywood trató de responder con formatos que no existieran en la pequeña pantalla (3D, Cinemascope, VistaVisión, color) y a través de las superproducciones, primando la noción de espectáculo (Simsolo, 2007). “*El hecho de que una película como Código del hampa (Don Siegel, 1964) fuera rodada para televisión representó todo un síntoma de un estado de cosas; la fundamental, de cara a la andadura del género negro, es que, estando realizada en un momento en que la estructura industrial del cine norteamericano empezaba a sufrir una profunda alteración, el planteamiento de un filme semejante se convertía antes en una cuestión televisiva que cinematográfica*” (Coma y Latorre, 1981). El *cine negro*, en su más tradicional acepción, se desviaba hacia la pequeña pantalla, “*afectado en su doble vertiente industrial y expresiva: en la industrial, por el abaratamiento de costos en una realización televisiva; en la expresiva, porque al estar destinada para televisión esto afectaba profundamente a su estilo narrativo y a su planificación, forzosamente distintos*” (Coma y Latorre, 1981). Por ejemplo, la televisión influyó claramente en la alteración del tratamiento cinematográfico de la violencia, tan importante dentro del clásico *cine negro*. La violencia del viejo *cine negro* perdía su sentido impactante frente a las retransmisiones televisivas de muertes y guerras.

Además, como advierten Javier Coma y José María Latorre (1981), debemos tener en cuenta que “*cuando el cine norteamericano rodaba películas como El último refugio, Sólo se vive una vez, El sueño eterno o The Postman Always Rings Twice, no tenía ninguna necesidad de ‘mirar al pasado’, de reconstruir: se trataba de rendir testimonio de una realidad lacerante, que no sólo estaba en el ánimo de los ciudadanos y en el seno de los estamentos sociales reflejados, sino que servía para exponer sentimientos a flor de piel en el país*”. Pero con el cambio de orientación del cine norteamericano, rodar una película de gánsters, por ejemplo, “*suponía un salto al pasado, montando un complejo (y caro) entramado de reconstrucción que no siempre tentaba a los banqueros y los tecnócratas encargados de la producción*” (Coma y Latorre, 1981).

Hacia 1958 el *cine negro*, en su noción clásica, se va agotando en Hollywood, aunque los grandes estudios sigan rodando películas policíacas en la línea de aquel *ciclo negro*,

pero lo hacen por rutina y obtienen resultados sin realce. Con la muerte del sistema de producción, la desaparición del género puro se hace inminente. “*Sed de mal (Orson Welles, 1958) traza una línea divisoria que cierra el género y lo separa, abiertamente, de las transformaciones dramáticas que tienen origen en el seno de las ficciones criminales subsiguientes*” (Raúl Rojo, 2005). De este modo, el *film noir* terminó definitivamente su andadura, renaciendo y dejando su herencia a lo que Ángel Comas (2005) denomina *neo noir*, un *megagénero* en el que todo parece tener cabida tanto temáticamente como estéticamente, cuya definición veremos más adelante. “*Si el film noir podía considerarse como una forma muy cínica e inquietante de aproximarse, describir y denunciar los recónditos entresijos – auténticas pesadillas – que cuestionaron después de la Segunda Guerra Mundial al intocable Sueño Americano, el neo noir es mucho más complejo e indefinible*” (Comas, 2005), algo que lleva a algunos a considerar que “*el clásico cine negro, que ha sido mucho más que una moda, no tiene nada que ver con sus ulteriores deformaciones*” (Coma y Latorre, 1981).

PRINCIPALES INCÓGNITAS RESPECTO AL TÉRMINO CINE NEGRO

Una vez conocido el origen de la denominación *cine negro* y su inspiración en la novela negra y los *pulp magazines*, así como las circunstancias históricas que dieron lugar al denominado *cine negro clásico* y sus características esenciales, vamos a tratar de aclarar aquellas incógnitas planteadas en el comienzo de este apartado, que aún están pendientes de respuesta. ¿El *cine negro* es un género o se trata de un movimiento? ¿Es algo exclusivamente norteamericano? ¿Puede considerarse *cine negro* una película realizada a partir de 1958? Y el cine de gánsters, que comenzó a realizarse en los años treinta, ¿es *cine negro*?

Afirma Simsolo (2007) que “*el cine negro no es un ‘género’ específico, como lo son el western o la comedia musical. Tampoco es un movimiento artístico, como lo fueron el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa, el Cinema Nuovo o el Free Cinema británico*”. ¿Entonces qué es? Tampoco aclaran demasiado la duda las palabras de Javier Coma en su prólogo para François Guerif (1988). Según este autor, si aceptamos la primera posibilidad, el *cine negro* se extendería hasta nuestros días y, además, superaría cualquier límite geográfico, al menos, teóricamente. Si consideramos la segunda opción, corresponde a un período y a un lugar concreto de la historia del cine. Culmina Coma (prólogo para Guerif, 1988) afirmando que el *cine negro* sí fue un género pero únicamente mientras existió el movimiento que lo hizo posible. Quizás por esta confusión reinante, como señala Ángel Comas (2005), algunos autores prefieren hablar simplemente de cine criminal como género y el *film noir* o *cine negro clásico* como un movimiento delimitado por una época, como veremos en breve.

A esta confusión conceptual debemos añadir que, como advierte Ángel Comas (2005), en aquella época en que se desarrolló lo que él considera un movimiento, que podríamos denominar *cine negro clásico*, como género, no encajaría con los conceptos que había marcado la industria de Hollywood, no se trataba de ninguno de los géneros homologados por la industria del cine para fabricar y vender sus películas. De hecho, como ya hemos comentado al hablar del nacimiento del término, en Hollywood nadie era consciente de que aquellas películas, que en Francia denominaron *film noir* mucho antes de que esta terminología se conociera en el país de origen, reunían unas características tan similares como realmente se ha demostrado a posteriori que sucede.

Aunque hay quienes “*piensan que esta forma de cine amalgama las complejidades del alma humana en todas las circunstancias y en todos los países del mundo*” (Simsolo, 2007), parece imponerse su concepción como “*brusco revelador de la otra cara de los espejismos del sueño americano*” (Simsolo, 2007), al menos en su concepción clásica. Como afirman Heredero y Santamarina (1996), resulta difícil extender la pertinencia genérica del *cine negro*, desde este punto de vista, más allá de un periodo histórico determinado y de los límites geográficos en los que nace, ya que el modo de producción que lo ha hecho posible y que ha permitido su desarrollo ni sobrevive en Estados Unidos después de los cambios acaecidos a lo largo de los años cincuenta en el sistema de los estudios, ni existió nunca fuera del país norteamericano. Al margen de estas fronteras, por tanto, “*los contornos específicos de la serie negra se difuminan*” (Heredero y Santamarina, 1996) y por ello se suele dejar fuera de la denominación clásica de *cine negro* todo aquel que, pese a su similitud, no provenga de los estudios americanos. Por tanto, no se incluyen aquí el *polar* francés, el cine policíaco español de los años cincuenta o el cine de misterio británico.

No obstante, hay autores como Carlos Balagué (2004), que dejan abierta la puerta a una posible ampliación al cine europeo, particularmente el *polar* francés, al plantearse realizar nuevas antologías del mejor *cine negro*. Otros, como Jesús Palacios (2006), van más allá y se permiten hablar de *euro noir* o *cine negro europeo*, pero a este asunto le dedicaremos una sección específica, debido a la considerable influencia de este *cine negro europeo*, francés sobre todo, que encontramos en el cine de Tarantino.

Finalmente, nos queda por abordar la última de las preguntas expuestas en el inicio de esta sección. Hemos mencionado en varias ocasiones que el *cine negro*, al menos en su visión clásica, corresponde con un periodo histórico determinado. Pero, ¿cuál es exactamente ese periodo?

Aunque hay quienes opinan que la industria cinematográfica nunca ha dejado de producir *cine negro*, bien para el cine o para la televisión, en general sí que existe cierto consenso en la consideración de que esta categoría singular dejó de existir desde finales de los años cincuenta (Simsolo, 2007) y el límite ya mencionado de *Sed de mal* (Orson Welles, 1958), suele ser el más repetido a la hora de marcar un límite final al *cine negro clásico* como movimiento representativo de una época del cine.

El final está, relativamente, claro. Nos queda, pues, determinar un momento para su inicio. Heredero y Santamarina (1996) afirman que se abre con el ciclo fundacional del cine de gánsters, iniciado según estos autores en 1930, aunque a la vez reconocen que la inclusión bajo esta denominación de este primitivo cine de gánsters resulta muy discutible y problemática, pues el cine de gánsters y el *cine negro clásico* obedecen, en realidad, a dos momentos históricos bien diferenciados.

En esta misma línea se mueve Ángel Comas (2005) cuando afirma inicialmente que el verdadero nacimiento del *gangster film* se produjo en 1927 con *La ley del hampa*, de Josef von Stenberg, pero acaba concluyendo que “*la llegada del que después se denominaría film noir lo cambió todo*” (Comas, 2005). Realmente, como indica Comas (2005), *La ley del hampa* creó una estructura casi inamovible y abrió las puertas a un subgénero, que podemos diferenciar con cierta facilidad del *cine negro clásico*, rápidamente imitado por otras productoras, a base de filmes baratos y con mucha acción. “*La excesiva idealización del gánster – al convertirle en protagonista y narrarse las historias desde su perspectiva – despertó las alarmas gubernamentales que ‘aconsejaron’ a los estudios que mostrasen tal como realmente eran: como los enemigos públicos número uno*” (Comas, 2005). Se inicia un largo ciclo que invertiría los habituales tratamientos y mostraría las dos partes del conflicto según las

conveniencias oficiales, que culmina en los años cuarenta con la irrupción del posteriormente denominado *film noir*. Una vez más nos encontramos ante un caso en el que se trata el cine de gánsters como algo muy relacionado con el *cine negro clásico*, por la condición de ambos de cine de temática criminal, hasta el punto de abordarse su estudio de forma conjunta, pero que a pesar de ello mantiene la consideración de ambos como géneros distintos.

Otros autores no lo tienen tan claro y consideran que el inicio de este ciclo negro está, sin subdivisiones, en los años treinta (Sánchez Noriega, 2002), señalando un título como *Scarface* (Howard Hawks, 1932) como punto de partida, o incluso a finales de los años veinte: “*El cine negro no comenzó poco antes de su catalogación parisina en los años cuarenta sino que llevaba tras sí una larga existencia, prácticamente iniciada con el tránsito de la pantalla muda a la pantalla sonora en el crepúsculo de los años veinte*” (Coma y Latorre, 1981). Estos autores avalan la propuesta del origen del *cine negro* en aquel momento con la conexión histórica al nacimiento de las novelas negras, que anticiparon entonces la postura crítica del cine de los años cuarenta con relación al fenómeno del crimen.

No obstante, relacionado con el cine de gánsters o no, la postura que tiene más adeptos es aquella que sitúa el comienzo del *cine negro* a principios de los años cuarenta, considerando *El halcón maltés* (John Huston, 1941) la primera obra típica del género (Guerif, 1988). De este modo, podríamos marcar los límites del *cine negro* entre 1941 y 1958, empezando con *El halcón maltés* y finalizando con *Sed de mal*, siguiendo la opinión del director y teórico Paul Schrader, que es la generalmente más aceptada en este asunto. Son límites lógicos, ya que se basan en relacionar el film con condiciones socio-políticas y estéticas fácilmente aceptables (Comas, 2005).

Sin embargo, esta acotación no indica, ni mucho menos, que se hayan dejado de filmar películas de temática criminal, pues éstas se han venido realizando sin pausa hasta la actualidad (Balagué, 2004). Desde mi punto de vista, después de examinar una variada bibliografía al respecto, podríamos hablar de *cine negro* al tratar películas realizadas después de 1958 o fuera de Hollywood, con la condición de matizar esta denominación. Creo que ha quedado claro que existió un *cine negro* diferenciado que sirvió durante los años cuarenta y cincuenta (incluso los años treinta, si tenemos en cuenta las posturas que defienden la inclusión del cine de gánster en el mismo saco) como representación de la visión pesimista de la sociedad de aquella época y que éste fue posible gracias al sistema de producción en serie implantado durante aquellos años en los estudios. Por esto, lo distinguimos del resto de ficción cinematográfica de temática criminal bajo la denominación de *cine negro clásico*. Mientras que podemos seguir las recomendaciones de usar los términos *euro noir* (o *cine negro europeo*) y *neo noir* que ofrecen Palacios (2006) y Comas (2005) respectivamente para denominar al cine criminal realizado más allá de las fronteras estadounidenses en el caso del primero y el cine criminal realizado a partir de los años sesenta en el caso del segundo.

2.4. NEO NOIR

Hemos visto que, a finales de los años cincuenta, aquello que se llamó *film noir* terminó definitivamente su andadura, a causa del fin del *Studio System* y la llegada de la televisión a los hogares, entre otras razones. *Sed de mal* (Orson Welles, 1958) pone, según la opinión mayoritaria, el colofón a este ciclo de películas tan características, condicionadas en su realización y estilo por unas determinadas circunstancias socio-políticas e industriales, que hemos denominado genéricamente *cine negro clásico*. Pero

igualmente hemos visto que, a pesar del fin de este ciclo, no se han dejado de realizar películas de temática similar a aquellas que se filmaron en Hollywood en los años cuarenta y cincuenta. Ha cambiado la estética y el estilo, han pasado a la historia los condicionantes que marcaron el desarrollo de este tipo de cine, pero, en términos genéricos, se puede decir que el *cine negro* sigue vivo, pues, como afirma Ángel Comas (2005), el *cine negro clásico* dejó una herencia en el cine de décadas posteriores, que este autor ha convenido denominar *neo noir*, agrupando bajo esta etiqueta todas aquellas películas que, aunque dispersas tanto temáticamente como estéticamente, mantienen una cohesión lógica alrededor de la temática criminal, como evolución lógica respecto a aquel *cine negro clásico*.

Incluye Comas (2005) en esta etiqueta *neo noir* todo el nuevo cine criminal, algo que provoca una gran ambigüedad al marcar cuáles son sus fronteras. En su *Enciclopedia del 'neo noir' norteamericano*, el crítico barcelonés reúne las películas, los autores y las tendencias fundamentales que han marcado la evolución del género criminal desde 1959 hasta la actualidad, partiendo de aquellas películas que “*tratan de recuperar el estilo, los temas o el talante de los films noirs de los 40 y 50, recreando aquella época, situándola en la actual o incluso futuras*” (Comas, 2005). Desde el punto de vista de este autor, a pesar de los obvios cambios, incluso podemos considerar que “*las películas más significativas del neo noir conservan aspectos básicos del noir clásico*” (Comas, 2005): nihilismo, personajes de conductas ambiguas marcados por el fatalismo y el pesimismo, corrupción política, héroes y villanos que apenas se diferencian, puesta en imágenes sombría, etc. Sin embargo, la gran mayoría de títulos usan estos elementos tan sólo como punto de partida para desarrollarlos con diversos objetivos, normalmente comerciales. “*Es por ello que, junto a obras representativas y diferenciadas que marcan tendencias o rompen moldes, coexisten, como siempre, infinidad de cintas de consumo que se aprovechan de ellas*” (Comas, 2005).

Por tanto, dejando a un lado los *neo noirs* comerciales, en el que el uso de aquellos elementos clásicos heredados, en caso de producirse, se debe simplemente a motivos ornamentales, ambientales o por seguir la moda – algo que repercute en un declive general del género – se puede afirmar, según Comas (2005), que *el film noir* fue un terreno fértil para construir el nuevo cine criminal. Pero debemos ir con prudencia, asociar el *neo noir* únicamente con operaciones de nostalgia sería demasiado simplificador. Aunque han cambiado los contextos socio-políticos y los conceptos de producción, el crimen organizado en Estados Unidos, adaptado a los nuevos tiempos, sigue siendo una realidad incuestionable para el cine, que los nuevos escritores y directores reflejan en sus creaciones, partiendo de las convenciones del *noir* clásico, sí, pero dándole la vuelta y aportando nuevas miradas multidimensionales, especialmente a partir de comienzos de los años setenta, época en la que, según Tomás Fernández Valentí (2007), el cine policíaco sufrió una de las más atractivas transformaciones vividas el cine norteamericano, rompiendo definitivamente con el *cine negro clásico*.

Los sesenta sirvieron de transición. En esta década Hollywood inicia una de las más grandes revoluciones de su historia, superior en importancia incluso a la que se produjo a principios de los treinta con la consolidación del cine sonoro, ya que afectaba a sus propias estructuras. La estructura básica de la industria cambia definitivamente por la aplicación efectiva de la ley antimonopolio y la eclosión de la televisión, que provoca la desmembración de las *majors* y el fin del *Studio System*. Los antiguos estudios tratan de combatir la llegada de la televisión produciendo caros *blockbusters* (como *Cleopatra*) e

implantando formatos grandes y sonido estereofónico. Al mismo tiempo, se empieza a mirar a Europa como referencia, especialmente a Francia y su *Nouvelle Vague*. Su influencia, como veremos, se hará notoria en el cine criminal estadounidense de la época.

En este contexto, el nuevo cine criminal de los sesenta viene marcado por fusionar las formas estéticas heredadas de la década anterior con otras nuevas adquiridas o influenciadas principalmente en las series televisivas. En cuanto a la temática, comienza a introducirse ligeramente un cierto tono crítico a instituciones o personajes antes normalmente intachables e intocables. Mientras que los personajes clásicos de este cine se van adaptando a los nuevos tiempos. La personalidad del detective privado evoluciona lentamente desde el clásico *hard boiled* hacia la figura del detective funcionario, aunque su eclosión definitiva no se produciría hasta la siguiente década con la irrupción de *Harry el sucio* (Don Siegel, 1971). Por su parte, la figura del gángster adquiere mayor ferocidad como amenaza social y, gracias a la mayor permisividad, irrumpe en las pantallas con más dosis de violencia que nunca, culminando en la película que cambiaría las reglas del juego: *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967).

Los setenta destacan por la dualidad entre los costosos *blockbusters* de los grandes estudios, que llevan a estos al borde la quiebra, y la incursión de las productoras independientes, de cuyas películas las *majors* se convierten en distribuidoras (Comas, 2005). En este contexto, como ya hemos mencionado, el cine criminal sufre una notable renovación, como ya no ha vuelto a verse en las décadas posteriores, con la que rompe definitivamente con el *cine negro clásico*. Pero, como bien advierte Tomás Fernández Valentí (2007), “cuando aquí diferenciamos el policíaco norteamericano de los setenta del *cine negro clásico* nos movemos dentro del terreno de las generalidades”, ya que las películas que agrupamos en ambos grupos presentan una enorme variedad de manifestaciones distintas y es el contexto socio-político e histórico de cada época en Estados Unidos el que marca la diferencia entre ambas. Igualmente, debemos tener en cuenta que esta *ruptura* entre el *cine negro clásico* y el cine policíaco americano de los setenta no se produjo de un día para otro, sino que fue el resultado de una minuciosa evolución gestada durante los sesenta, época en la que el cine de todo el mundo entró en proceso de cuestionamiento del concepto de clasicismo cinematográfico (*Nouvelle Vague, Free Cinema, cine underground...*).

Se puede hablar de ruptura propiamente dicha, según Fernández Valentí (2007), a raíz del extraordinario éxito comercial que cosecharon tres películas: *French Connection, contra el imperio de la droga* (1971), de William Friedkin; *Harry el sucio* (1971), de Don Siegel; y *El Padrino* (1972), de Francis Ford Coppola. Seguidas éstas de cerca por otro título más modesto, pero significativo, *Las noches rojas de Harlem (Shaft)*, (1971), de Gordon Parks. Esta película sirve como inauguración oficial de una variante particular del cine de género estadounidense de los setenta, el *blaxploitation*, subgénero al que le dedicaremos una sección aparte. Aunque ninguna de estas películas es puramente innovadora, sí que supone una renovación de las tendencias en el cine criminal, que pasa a estar ocupado por películas en las que se insiste sobre la descripción documental de la labor de la policía, el devenir de rudos policías solitarios y el cine de gánsters combinado con el melodrama y ciertos aires retro.

Además, en los años setenta el policíaco estadounidense se diversifica (Coma y Latorre, cit. en Fernández Valentí, 2007) con la aparición de nuevos subgéneros como la *buddy movie* (precedente de películas de los ochenta como *Límite: 48 horas* o *Arma letal*) o los cruces del cine policíaco con el cine sobre catástrofes (con películas como *Pelham 123*, precedente de títulos como *Speed* o *La jungla de cristal*). A la vez, como ya se ha

indicado, se instaura cierta moda retro y se continúa con la revisión de algunas figuras clásicas, como la del detective privado, con la mencionada irrupción de *Harry el sucio* (1971), que “*cambia radicalmente la figura de los defensores oficiales de la ley y el orden*” (Comas, 2005). Esta película muestra una nueva cara de los policías, con planteamientos éticos cercanos a los de los delincuentes, que marca el devenir posterior del género en esta década de los setenta, que, como señala Fernández Valentí (2007), “*ofreció un cine que, con todas sus irregularidades y defectos, destacó por su visión sórdida, violenta, cruel y poco convencional del mundo*”.

En los ochenta, a pesar del aumento espectacular de los costes de producción de las películas comerciales, justificados por otra parte por los enormes ingresos obtenidos por películas como *Star Wars*, sigue quedando una gran cuota de mercado para las productoras independientes. Situación a la que responden las *majors* mediante la *canibalización* progresiva de sus artífices (Comas, 2005). Esta tendencia, se asentará de forma definitiva con la llegada de los noventa, como ya hemos analizado previamente en el apartado *Cine negro Vs. Cine de vanguardia* y el caso de Tarantino es un ejemplo claro. En esta situación, el cine criminal se convierte definitivamente en el *macrogénero* por excelencia del cine norteamericano y aumenta de forma espectacular el número de películas realizadas, alternando entre la apertura hacia nuevos géneros como la ciencia ficción y la revisión actualizada de las pautas clásicas, en su camino hacia los noventa, década en la que, como veremos, Tarantino se convierte en un director de referencia dentro del cine criminal.

2.5. CINE POLICÍACO FRANCÉS

Para algunos, el simple enunciado *cine negro europeo* resulta ya una conjunción de términos mutuamente excluyente. Son los *cinéfilos integristas* (Palacios, 2006), ortodoxos partidarios de “*la acotación extrema del film noir como un fenómeno exclusivamente perteneciente al cine de Hollywood, y a un periodo concreto de su historia, aproximadamente de finales de los años 30 a finales o mediados de los 50*”. Sin embargo, el editor de *Euronoir. Serie negra con sabor europeo* (2006), considera oportuno analizar “*qué es lo que había ocurrido (y, de hecho, qué es lo que ocurre todavía hoy) cuando el cine negro, en alas del inevitable imperialismo hollywoodiense, se extendió al mundo entero, generando imitaciones, apropiaciones y mezclas con el cine de género propio de otros países*”. Más aún cuando fue en un país europeo como Francia donde se bautizó al propio *film noir*.

Precisamente en el cine policíaco francés, incluido aquel realizado por los autores de la *Nouvelle Vague*, vamos a centrar esta sección, ya que, dentro del *cine negro europeo*, es el que más influye en la forma de hacer cine de Tarantino, que al fin y al cabo es el protagonista definitivo de este trabajo.

EL POLAR FRANCÉS

“*El polar*” – contracción de las palabras *roman policier* – “*es, por derecho propio, quizá el único serio competidor del noir, con un estilo (en realidad, muchos) propio, con un star system característico, directores profesionalizados, y un discurso evolutivo a lo largo de los años, comparable (si no superior) al del cine negro y el thriller norteamericanos. La fascinación francesa por la novela y el cine negro se convirtió en obsesión que marcó tanto su cine comercial, pensemos en éxitos de público tan rotundos como Rififi, La evasión, A pleno solo o El silencio de un hombre, como su cine*

'de autor', con la generación de la Nouvelle Vague a la cabeza, obsesionada por diseccionar y deconstruir a los grandes maestros americanos, en títulos tan vanguardistas a la par que netamente noir como Tirad sobre el pianista de Truffaut, Al final de la escapada de Godard, Ascensor para el cadalso de Louis Malle o La década prodigiosa de Chabrol...' (Palacios, 2006).

El término *polar*, aparte de etiquetar y distinguir al cine policíaco francés del resto de cinematografías, sirve para identificar con sencillez la casi totalidad de este cine realizado en el país galo, gracias a su cualidad esencialmente fría y distante. *"El noir francés y todo lo que se aproxima o relaciona con él es, a su vez, una reacción decadente y perversamente esteticista ante ese apasionamiento romántico, propio del género"* (Palacios, 2006). Lo más peculiar del *polar* francés es su interrelación continuada e intercambio constante de materiales (formales y argumentales) tanto con la novela negra como con el *cine negro* norteamericano, aportando un tratamiento y una coherencia característica netamente franceses de ciertas ideas y argumentos propios del cine de Hollywood. El *cine negro* se encuentra en Francia como en su propia casa, mejor que en cualquier otro país de Europa, y ha desarrollado características propias, que le dotan de una identidad singular, que lo distingue del estadounidense. *"Del sonido y la furia del cine negro y de gánsters hollywoodiense sólo queda el ritual, la forma externa, el gesto desprovisto de violencia y de acción. El gánster, el killer del cine americano, ha quedado reducido a su abstracción mítica, a su sombra bidimensional, a una silueta de samurai recortada sobre un grabado modernista francés"* (Palacios, 2006). Pero es que sobre los protagonistas del *cine negro* francés pesa algo más que el destino: pesa la fatalidad. Es fatalidad lo que arruina todos y cada uno de los *atracos perfectos*, lo que hace que *Michael Poicard* se enamore de una falsamente ingenua americana que acabará por delatarle en *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1959) y lo que persigue al pianista *Charlie Koler* hasta dejarlo solo y triste con su piano en *Tirad sobre el pianista* (François Truffaut, 1960).

Aunque encontramos un amplio grupo de directores casi especializados voluntariamente en el *polar*, que generaron un concepto artístico y comercial al tiempo característicamente francés, como Sautet, Clément, Verneuil, Delannoy, Deray o Giovanni, uno de ellos destaca por encima de todos los demás, el gigante del género: Jean-Pierre Melville, *"el más americano de los realizadores franceses y el más francés de los realizadores americanos"* (Aguilar, en Palacios Ed., 2006), un director con una personalidad humana y artística apasionante y, frecuentemente, paradójica. Considerado, a su pesar, padre espiritual de la *Nouvelle Vague*, el francés destaca por su peculiar presentación de sus personajes principales, a los cuales exige, de manera primordial, que sean personajes trágicos y esto se perciba desde el comienzo de la película. Trágicos... elegantes y armados, como él mismo afirmó en alguna ocasión: *"El vestuario del hombre tiene una importancia capital en mis películas, estoy muy ligado al fetichismo del vestuario. (...) El héroe de mis películas negras siempre es un hombre armado. Siempre lleva un revólver. Un hombre armado es muy diferente de los demás hombres, y le aseguro que tiene tendencia a llevar sombrero. Además, en términos cinematográficos un hombre que dispara con sombrero es mucho más impresionante que otro que lo hace con la cabeza descubierta. El porte del sombrero equilibra un poco el revólver en el extremo de la mano"* (Aguilar, en Palacios Ed., 2006). Si profundizáramos un poco en el asunto, descubriríamos que hay notables diferencias entre el cine realizado por Melville y los autores de la *Nouvelle Vague*. Sirva de ejemplo, a pesar de lo anecdótico, el siguiente comentario: *"En una película de Godard,*

Jeff Costello” – protagonista de *El silencio de un hombre* (Jean-Pierre Melville, 1967) – “*tendido sobre la cama de su habitación, habría leído un libro al que se le hubiera visto la cubierta, y en una de Bresson se habría hecho un café con leche*” (Aguilar, en Palacios Ed., 2006). A pesar de ello, no podemos obviar que tanto uno como otros coinciden en una visión del *cine negro* particularmente francesa, a través de la que buscan crear su propio estilo policíaco.

NOUVELLE VAGUE

El factor decisivo para la aparición de la *Nouvelle Vague*, movimiento inscrito en lo que se ha llamado la modernidad cinematográfica de los sesenta, fue la renovación generacional. Un grupo de jóvenes críticos de *Cahiers du Cinéma*, la revista de crítica de cine más prestigiosa del mundo, entre los que destacaban Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer o François Truffaut, que aprendían su oficio en las pantallas de la Cinemateca francesa, se aprovecharon en aquella época de la política de apoyo a nuevos cineastas por parte del Estado francés y algunos productores del país galo, que vieron que sus películas resultaban más rentables que las de autores consagrados, a pesar de que, salvo excepciones, carecían de una formación técnica que les permitiera abordar los rodajes con solvencia sin la ayuda de experimentados directores de fotografía.

Los directores de la *Nouvelle Vague*, a la vez que rechazan el cine de *qualité* que dominaba el cine francés de la época, que privilegiaba “*el trabajo de los artesanos en detrimento de los artistas*” (Sánchez Noriega, 2002), valoran el cine comercial estadounidense de Howard Hawks, Alfred Hitchcock o John Ford. Para este grupo de cineastas, “*el verdadero autor en el cine es solamente el director, cuya personalidad queda plasmada en la película, a pesar de las presiones de los estudios y de influencias exteriores de cualquier otro tipo*” (Sánchez Noriega, 2002).

En esta corriente “*cabe considerar una línea más experimental que agrupa a directores preocupados por el lenguaje cinematográfico y que explora en las relaciones entre sonido e imagen, narración y memoria, pasado e imaginación, que caracterizaron a la Nouvelle Vague inicial, y en la que estarían autores como Godard, Rivette, Resnais o Duras; y una línea más convencional que propone una renovación temática, aunque emplea los recursos propios del cine clásico, donde se situarían Truffaut, Malle o Chabrol*” (Sánchez Noriega, 2002).

“*Con esa entelequia llamada Nouvelle Vague es posible identificar una concepción del cine que no consiguió cambiar el mundo, como hubiese sido su pretensión, pero ha dejado secuelas aún hoy absolutamente palpables*” (Riambau, 1998), a pesar de la corta duración de este movimiento (entre 1958 y 1962). En efecto, la *Nouvelle Vague* no fue un movimiento hegemónico en el conjunto del cine francés, sin embargo “*su espíritu, entendido en el sentido más amplio de sus repercusiones, cuajó en las bases del cine de aquel país con una intensidad capaz de extender unas raíces de las que brotarían sucesivas generaciones de realizadores. (...) Su onda expansiva provocó una profunda renovación temática, estilística e industrial de una forma de expresión artística que sintonizó con nuevos públicos, abordó aspectos sociales hasta entonces inéditos, transformó la política de producción cinematográfica y articuló un nuevo lenguaje que transformó radicalmente las normas de la gramática cinematográfica hasta entonces vigentes*” (Riambau, 1998).

GODARD

De todos los cineastas de la *Nouvelle Vague*, nos interesa destacar el caso de uno de ellos, Jean-Luc Godard. Su trayectoria, como iremos viendo en las próximas páginas, guarda una similitud notable con la de Tarantino, nuestro protagonista, quien no se ha cansado nunca de reconocer la admiración que profesa hacia el director franco-suizo, al cual considera una de sus principales influencias cinematográficas.

Jean-Luc Godard, aparte de ser el fundador de *La Gazette du Cinéma* en 1950, colaboró en *Les Amis du Cinéma* y, a partir de enero de 1952, publicó sus primeros artículos en *Cahiers du Cinéma*. La concepción del cine plasmada en sus escritos quedó posteriormente reflejada con absoluta coherencia en sus películas. “*Si la pasión por el cine americano de serie B encontrará una rápida traducción en su primer largometraje, Al final de la escapada, dedicado a la productora Monogram Pictures, la retórica de su prosa y la proliferación de citas culturales hasta adquirir la configuración de un delirante juego de espejos se convertirán en una marca de estilo de toda su obra, a su vez plagada de autocitas*” (Liandrat-Guigues y Leutrat, cit. en Riambau, 1998).

Integrado plenamente en el núcleo fundacional de la *Nouvelle Vague*, Godard incluso se convierte en colaborador, como actor, codirector o productor, en películas de Rivette, Rohmer, Truffaut, Demy o Varda, pero pronto marca unas distancias singulares con sus colegas. Aunque comparte las transgresiones representativas de Rivette, la cinefilia de Truffaut o los austeros métodos de producción empleados por Rohmer, como señala Riambau (1998), Godard va más allá, mediante una utilización heterodoxa de los géneros cinematográficos – desde el policíaco al musical pasando por el fantástico e incluso el *western* – que desemboca en una definitiva ruptura de la patrones narrativos convencionales del MRI – “*la transgresión de las reglas establecidas por la sintaxis filmica*” (Sánchez Noriega, 2002) –, una constante búsqueda de nuevos soportes expresivos, un deslumbrante sistema de referencias culturales integradas en el propio discurso, una incansable autorreflexión teórica sobre el lenguaje y la historia del cine y una capacidad expansiva que supera las fronteras del cine francés para universalizarse como modelo de referencia para posteriores generaciones de cineastas (Riambau, 1998). En esencia, “*sus propuestas suponen la quintaesencia de la ruptura de la modernidad cinematográfica*” (Sánchez Noriega, 2002), como demuestra *Al final de la escapada* (1959), uno de los títulos representativos de esta ruptura del momento, que es un homenaje a las películas de gánsters estadounidenses desde una perspectiva renovadora. “*Godard utiliza los recursos del cine negro y, en general, del ciclo clásico americano, para ‘jugar’ con ellos*” (Palacios, 2006), se separa de las pautas del género mediante un rodaje cámara al hombro, el uso de luz natural, la inclusión de secuencias sin traducir y de conversaciones coloquiales en las que se cambia de tema de forma aleatoria y libre o la ausencia de motivación y causalidad de las acciones, incluyendo además multitud de referencias cinéfilas, a libros y novelistas (Sánchez Noriega, 2002). Este proceso deconstructivo se irá desarrollando de forma progresiva en su filmografía, de modo que *Al final de la escapada*, es la única obra de Godard en la que, desde el principio hasta el final, se mantiene fiel a un género. A partir de entonces sus películas se irán haciendo cada vez más y más crípticas, autorreflexivas y ensayísticas, sin por ello dejar de jugar con las reglas del género (Palacios, 2006).

2.6. BLAXPLOITATION

“*Un hecho importante en la evolución de Hollywood es la aparición de los blaxploitation films, que invierten los roles tradicionales de negros y blancos en todos*

los géneros. En el neo noir, cintas como *Algodón en Harlem* (1970), *Las noches rojas de Harlem* (1971) y *El padrino de Harlem* (1973) son muestras de action films en que los negros son los buenos y los blancos los malos, realizándose con los planteamientos del viejo studio system, de forma sistemáticamente repetitiva y con un star system propio” (Comas, 2005).

En la década de los sesenta la comunidad negra estadounidense se encontraba con un tercio de su población viviendo bajo el umbral de la pobreza y el doble de desempleados que el resto de la sociedad. En este contexto empezaron a aparecer agrupaciones muy militantes y radicales, como los Panteras Negras, y la tensión creciente acabaría estallando en numerosas revueltas urbanas entre 1965 y 1968, que finalmente provocaron la hostilidad de gran parte de la población blanca hacia las reivindicaciones afroamericanas (Cabrerizo, cit. en Alarcón, 2007). Toda esta situación hacía que la población negra se sintiera lejos, e incluso en contra, de los intereses sociopolíticos de la mayoría blanca. Del mismo modo, cada vez se sentía menos identificada con modelos de comportamiento tan integrados y conservadores como los representados por Sidney Poitier o Harry Belafonte, principales representantes del *star system* afroamericano de la época. Los afroamericanos necesitaban héroes cinematográficos más curtidos y más cercanos a sus inquietudes acerca de las injusticias raciales. Con el cambio de década, películas como *Algodón en Harlem* (1970) o *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) – rotundos éxitos de taquilla en su momento – se convirtieron en el caldo de cultivo del *blaxploitation*, inspiradas en las novelas en las que Chester Himes mostraba como nadie la vida en el barrio negro de Harlem, y mostraron por primera vez en pantalla a “unos protagonistas que hablaban, se movían y actuaban como los afroamericanos de la calle, mezclando la espectacularidad – y la banalidad que luego caracterizará a la mayor parte del *blaxploitation* – del cine hollywoodiense con un radical verismo étnico” (Alarcón, 2007). “Pelos afro, pantalones acampanados y estética kitsch para un montón de films llenos de acción trepidante, con muchas hostias, tiros y mucho orgullo negro” (Alfonso & Miguel, 2000). Aunque si hay una película que marcó de forma definitiva el estilo del *blaxploitation*, fue *Las noches rojas de Harlem* (*Shaft*, 1971), película llena de referencias étnicas que han permitido que se mantenga “a un nivel de experiencia icónico que es fácilmente reconocible e identificable a las masas negras” (Donaldson, cit. en Alarcón, 2007). Las dos grandes aportaciones de este film son la integración de su protagonista en el bullicio de la ciudad moderna, que se convierte en el hábitat natural donde mejor se desenvuelve, y la inolvidable banda sonora de Isaac Hayes, que mezcla el jazz, el funk y el soul estilo Stax Records y marcó el estilo musical del cine de la década (Alarcón, 2007). Un año después, el estreno de *Superfly* (1972) fue el que acabó de definir los contornos del *blaxploitation*, conteniendo “todos los tópicos del género: héroe afroamericano marginal, chulesco pero estiloso, físicamente dotado para la acción y para el sexo (lo que da pie a muchos desnudos femeninos), y con una inteligencia y unos recursos mucho más desarrollados que los de los ineptos blancos que intentan doblegarle” (Alarcón, 2007). Uno de los productores, tras no conseguir hacerse con los derechos del film, atacó públicamente esta película, alegando que explotaba a los negros: *black exploitation*. Esta expresión, en su contracción, acabó convirtiéndose en la denominación del cine afroamericano de la década: *blaxploitation*. La avalancha de producciones no se hizo esperar (Alfonso & Miguel, 2000).

Pero llegó un punto en el que, debido al éxito de estas producciones, comenzaron a realizarse películas que, “en lugar de estar hecho, como en sus inicios, por afroamericanos que intentaban transmitir un mensaje combativo a sus semejantes,

comenzó a ser controlado por Hollywood, y hecho por artesanos blancos que se atenían a las fórmulas ya creadas porque funcionaban comercialmente” (Alarcón, 2007). *El padrino de Harlem* (1973) fue un ejemplo perfecto de esta situación, que inició el rápido declive del género. Su fórmula sufrió un desgaste rapidísimo e irrefrenable, a causa del “*endeble entramado de constantes del blaxploitation, más radicado en unas determinadas señas estéticas y superficiales que en un discurso sólido más allá del odio racial*” (Alarcón, 2007) y al conservadurismo de los productores. “*El público estaba cansado de consumir una y otra vez las mismas películas, y cuando Hollywood se dio cuenta de que ya no podía seguir exprimiendo económicamente el subgénero, aprovechó la llegada de cineastas jóvenes como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg o George Lucas para archivarlo, tomar nuevos bríos a nivel industrial y volver a imponer su tradicionalista cinematográfico. Dejando, de paso, otra vez a la comunidad negra sin héroes a los que agarrarse*” (Alarcón, 2007). A pesar del abandono por parte de las *majors*, sobreviviría hasta finales de la década, pero con la llegada de los ochenta el *blaxploitation* como tal acaba desapareciendo. Sigue existiendo cine hecho por y para negros, pero pierde la idiosincrasia que lo caracterizó en su mencionado esplendor de los setenta: no hay *funky*, la violencia es menor, y la trama se centra sobre todo en la acción (Alfonso & Miguel, 2000).

PAM GRIER

En este subgénero “*brillaron con especial luz las actrices, todas ellas afroamericanas de físico imponente, sin problemas para desnudarse ante la pantalla y con agresividad suficiente como para protagonizar tremendistas historias de acción*” (Alarcón, 2007). La reina del cine afroamericano de aquella década fue Pam Grier, “*cuya popularidad se disparó cuando el director Jack Hill le dio el protagonismo en el popular díptico Coffy (1973) y Foxy Brown (1974), en las que tenía que alternar su feminidad desbocada con arranques de furia vengativa dignos del Charles Bronson más arrancado*” (Alarcón, 2007).

3. ANÁLISIS PRÁCTICO

3.1. METODOLOGÍA

En el apartado de metodología de la introducción se ha desglosado la bibliografía utilizada para la elaboración del texto correspondiente al marco teórico. Para la realización del análisis práctico definitivo, además de los citados libros de Simsolo, Balagué, Comas, Ripalda, Sánchez Noriega y Gisbert, se ha contado con una variada bibliografía extraída tanto de revistas como de Internet, entre la que destacamos la siguiente: el estudio *Quentin Tarantino. La puesta en escena del reciclaje*, realizado por Quim Casas para la revista *Dirigido por*; el artículo *Tarantino y la escuela del reciclaje* de Carlos Pérez Jara para la revista digital *El catoblepas*; una entrevista realizada por Ferrán Viladevall para *Dirigido por* y una recopilación de preguntas de varias entrevistas realizadas por E. Riambau, M. Torreiro, C. Heredero y J. E. Monterde para esta misma revista; un perfil de Tarantino realizado por Ricardo Aldarondo, Joan Pons y Quim Casas para la revista *Rockdelux* precisamente sobre la época de su filmografía que estudiamos aquí; sendos análisis de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* realizados por Unai Epelde extraídos de su web sobre Tarantino; un artículo sobre *Jackie Brown* realizado por Jerry Kinser para *Dirigido por*; y un artículo sobre Pam Grier en la revista digital

Moon Stomper, así como diverso contenido publicado en el blog *Tarantinospain*, descubierto a raíz de la realización de este trabajo.

Tras revisar y estudiar en profundidad la bibliografía seleccionada para la realización de este trabajo, expuesta en el apartado de metodología general y en el párrafo anterior, llegamos a un punto en que, aparte de determinar nuestro marco teórico, podemos delimitar una serie de 39 películas cuyo visionado va a servir como referencia a la hora de hacer el análisis práctico de las que son nuestro objetivo, *Reservoir Dogs* (1991), *Pulp Fiction* (1994) y *Jackie Brown* (1997), las tres primeras obras de Quentin Tarantino. Encontramos en esta selección de películas desde clásicos del *cine negro* y de gánsters de Howard Hawks, Samuel Fuller, Richard Fleischer, Nicholas Ray, Robert Siodmak, Robert Aldrich, Stanley Kubrick o John Huston, entre otros, hasta el cine hecho en Hong Kong en los ochenta por John Woo, pasando por el cine francés de los sesenta (el *polar* de Jean-Pierre Melville, y la *Nouvelle Vague*, con Godard a la cabeza), el *neo noir* de los sesenta, setenta y ochenta (Don Siegel, Sam Peckinpah, Brian de Palma e incluso Sergio Leone) y algunos títulos básicos del *blaxploitation*, así como *Rashomon*, todo un clásico del director japonés Akira Kurosawa, y algunos de los *westerns* favoritos de Tarantino. Los motivos para su elección como referencia a la hora de analizar este análisis práctico se exponen a continuación.

En lo que se refiere a películas de *cine negro clásico* y de gánsters, apenas se han mencionado unos cuantos nombres de directores y películas en su apartado correspondiente del marco teórico, así que hay que hacer un repaso de los más significativos (ambos) de la época y justificar por qué se ha hecho la elección de las películas seleccionadas entre los más de trescientos títulos que pueden contabilizarse durante las dos décadas de teórica existencia de este movimiento (Comas, 2005).

Aunque algunas de sus películas se consideran de las más importantes del movimiento no se ha seleccionado ninguna de Otto Preminger (*Laura*), Fritz Lang (*La mujer del cuadro*, *Sólo se vive una vez*, *Furia*, *Secreto tras la puerta* o *Perversidad*), William Wyler (*Brigada 21*), Edward Dmytryk (*Historia de un detective*), Mervyn LeRoy (*Hampa dorada*), Billy Wilder (*Perdición*), Charles Vidor (*Gilda*), Tay Garnett (*El cartero siempre llama dos veces*) o Alfred Hitchcock (*Vértigo*, *Extraños en un tren*, *Encadenados* o *Falso culpable*), ya que no se ha encontrado en la bibliografía consultada relación directa con las películas de Tarantino objeto de análisis. Tampoco de Orson Welles, director de títulos notables como *La dama de Shanghai* o *Sed de mal*. Aunque ésta última es la que muchos consideran *la última película de cine negro*, no es suficiente, pues no se ha encontrado apenas mención a su director en lo relativo al cine de Tarantino, salvo alguna mención a su *Ciudadano Kane* de forma ocasional y casi anecdótica.

En cuanto a otros directores presentes en esta selección de películas de referencia, sólo se han tenido en cuenta aquellas con las que se ha encontrado la suficiente relación o justificado motivo alternativo. Así han quedado fuera títulos clásicos como *Los violentos años veinte* y *El último refugio* de Raoul Walsh; *Cayo Largo* de John Huston; *La dama desconocida*, *El abrazo de la muerte*, *A través del espejo* y *La escalera de caracol* de Robert Siodmak; *El beso del asesino* de Stanley Kubrick; o *Tener o no tener* y *El código criminal* de Howard Hawks. Descartados los títulos que, a pesar de su importancia se han dejado fuera de las referencias para este análisis, queda explicar el por qué de cada elección.

Comenzamos con Howard Hawks, director del que se han seleccionado tres títulos: *Scarface, el terror del hampa* (1932), *El sueño eterno* (1946) y *Río Bravo* (1959). No en vano, Tarantino ha reconocido siempre que sueña con unir la solidez narrativa de Howard Hawks, a quien considera un maestro, con la inventiva de Jean-Luc Godard (Riambau, Torreiro, Heredero y Monterde, 1995).

La elección de un *western* como *Río Bravo* puede parecer desacertada en este trabajo, pero se ha tenido en cuenta que es la película favorita del director (Pons, 1998) y que, sobre la misma, incluso ha llegado a decir, con su cada vez más estudiado tono distendido: “*cuando voy en serio con una chica la llevo a ver ‘Río Bravo’, y más vale que le guste*” (Clarkson, cit. en Casas, 2004). Además, como veremos más adelante, no es casual tampoco la relación de Tarantino con el *western* en general.

El caso de *Scarface, el terror del hampa*, basada en una novela de Armitage Trail e inspirada en la vida del mafioso Al Capone, se debe, aparte de a su dirección a cargo de Hawks, a su condición de título fundacional (Balagué, 2004). Aunque comparte esta distinción con *La ley del hampa* (1927) de Josef von Stenberg, película que otros consideran el verdadero nacimiento del moderno gangster film (Comas, 2005).

Por último, tenemos *El sueño eterno*, una de las películas que, en su ambigüedad e indefinición, llegó a convertirse en modelo del *cine negro* (Sánchez Noriega, 2002) y que Tarantino utilizó igualmente como modelo para escribir el guión de *Pulp Fiction*, según su propia confesión, por la enmarañada versión cinematográfica que Howard Hawks hizo de la novela de Raymond Chandler (Gisbert, 2002).

El siguiente director en esta selección es John Huston. Se han seleccionado dos de sus títulos: *El halcón maltés* (1941) y *La jungla de asfalto* (1950). El caso de *La jungla de asfalto*, basada en una novela de W. R. Burnett, es simple, pues se trata de una de las películas clásicas sobre atracos que inspiraron a Tarantino en *Reservoir Dogs*, en el que “*una banda ocasional en la que no hay líderes claros y los lazos se establecen no por fidelidades previas, sino por la confianza mutua en la profesionalidad de cada uno*” (Sánchez Noriega, 1998) y en la que “*el atraco era secundario, siendo lo verdaderamente importante las motivaciones de los personajes y del atraco*” (Sánchez Noriega, 1998). Otras películas en las que entra en juego un atraco son *Atraco al furgón blindado* (1950) y *Sábado trágico* (1955) de Richard Fleischer, *La casa del bambú* (Samuel Fuller, 1955) y *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick, 1950). Ésta última, basada en una novela de Lionel White, según Joan Pons (1998), sirve de inspiración a *Reservoir Dogs* por su tratamiento de la historia de un atraco. También por narrar un hecho bastante simple de forma compleja gracias al uso de *flashbacks* y por el comportamiento frío de los personajes (Sánchez Noriega, 1998). Además, el debut de Tarantino, según Pons (1998) igualmente, recuerda a Kubrick nuevamente por el famoso numerito de la oreja cortada al más puro estilo *I’m singing in the rain* de *La naranja mecánica*.

Volviendo a John Huston, el caso de *El halcón maltés*, su debut, basado en una novela de Dashiell Hammett, se debe a su consideración como “*primera obra típica del género*” (Guerif, 1988), convertida en paradigma del *cine negro* (Sánchez Noriega, 2002), cuyo estilo ya se ha tratado en el marco teórico.

Respecto a Robert Siodmak y su adaptación de *The Killers*, la novela de Hemingway, *Forajidos* (1946), según el blog *39 escalones* (2009), en *Pulp Fiction* “*hay episodios concretos (el inicio, la historia de Jules y Vincent) que son directamente tributarias, incluso por la forma de los créditos iniciales*”, de este clásico. Además, en ambas películas, con sus matices, encontramos la figura de un boxeador en horas bajas y la de

unos “asesinos parlanchines” que “aportan una mirada ‘profesional’ sobre su trabajo” (Gisbert, 2002), aunque esto es más obvio en *Código del hampa* (1964), de Don Siegel, igualmente inspirada en *The Killers*, que se tratará más adelante.

El caso de la elección de *La senda tenebrosa* (1947) de Delmer Daves, inspirada en una novela de David Goodis, lo dejaremos en el tintero, para desvelarlo en el análisis práctico. Igual ocurre con *Al rojo vivo* (1949) de Raoul Walsh, película que, como las de Tarantino, destaca por “una hábil puesta en escena donde saca partido a la gestualidad de los personajes y a los detalles simbólicos” (Sánchez Noriega, 2002) y que guarda ciertas similitudes con *Reservoir Dogs*, pero eso lo veremos en el análisis práctico.

Lo que se conoce como *generación de la violencia* es un grupo de directores entre los que encontramos a Nicholas Ray, Samuel Fuller, Richard Fleischer o Robert Aldrich que seguro dejaron huella en la memoria de Tarantino (Pons, 1998).

En *Reservoir Dogs* hay, por ejemplo, detalles dignos de algunos excelentes títulos firmados por Richard Fleischer como las ya citadas *Atraco al furgón blindado* o *Sábado trágico*, película basada en una novela de William L. Heath en la que no desentonaría “el psicópata Mr. Blonde y su implacable forma de torturar y matar porque debe hacerse” (Navarro, 1994). De este autor se incluye un tercer título, *Impulso criminal* (1959), representante de la época de transición posterior a *Sed de mal*, pero esta inclusión queda más justificada por su dirección a cargo de Fleischer que por cualquier otro motivo.

En cuanto a Nicholas Ray, también se incluyen tres películas: *Llamad a cualquier puerta* (1949), *En un lugar solitario* (1950) y la revisión crepuscular del cine de gánsters, *Chicago años 30* (1959). Con la última ocurre lo mismo que con el caso de *Impulso criminal*, mientras que las otras dos, protagonizadas por Bogart (igual que las ya comentadas *El halcón maltés*, *El sueño eterno* y *La senda tenebrosa*), muestran la figura de un detective duro, cínico e irónico, que recuerda mucho al carácter de algunos personajes de las películas de Tarantino.

El caso de Samuel Fuller, del que se incluyen *Manos peligrosas* (1953) – inspirada en un relato de Dwight Taylor –, *La casa del bambú* (1955), *El kimono rojo* (1959) y *Underworld USA* (1961), queda suficiente justificado al saber que Tarantino le dedicó *Jackie Brown* (Pons, 1998). Además, como hizo Tarantino en sus primeras tres películas, Samuel Fuller “transforma todos los géneros en cine negro” (Simsolo, 2007) y en *La casa del bambú* y *El kimono rojo*, igual que Tarantino ha hecho especialmente en *Kill Bill*, demostró su “admiración y atracción por la cultura oriental” (Sánchez Noriega, 1998).

Por último, tenemos el caso de *El beso mortal* (1955) de Robert Aldrich y su “maletín con el material radiactivo” que “es el secreto que motiva toda la trama” (Sánchez Noriega, 1998) y que es, sin duda, la inspiración para la misteriosa maleta de *Pulp Fiction*.

Resulta complicado, como se ha podido ver, hacer una selección de películas dentro del *cine negro clásico*, pero más difícil aún es hacerla si nos fijamos en su sucesor, el *neo noir* (Comas, 2005). Centrándonos en la época que va de comienzos de los sesenta (las películas realizadas entre 1959 y 1961, a pesar de ser posteriores a *Sed de mal*, se han incluido en los párrafos anteriores dedicados al *cine negro clásico*, por ser época de transición) a finales de los ochenta, ya se han mencionado en el marco teórico algunos títulos básicos como *French Connection, contra el imperio de la droga* (1971) de William Friedkin y *El Padrino* (1972) de Francis Ford Coppola, no seleccionados para

la muestra; *Código del hampa* y *Harry el sucio* de Don Siegel y *Bonnie & Clyde* (1967) de Arthur Penn, que si se han seleccionado; y los principales títulos del blaxploitation, de los que se han seleccionado dos, *Las noches rojas de Harlem* (1971) de Gordon Parks y *Foxy Brown* (1974) de Jack Hill. Junto a las mencionadas, se han seleccionado para esta muestra de referencia otros títulos importantes, como *La huida* (1972), *Quiero la cabeza de Alfredo García* (1974) y *Los aristócratas del crimen* (1975) de Sam Peckinpah; *Fascinación* (1976) y *El precio del poder* (1983) de Brian de Palma; y *Érase una vez en América* (1984) de Sergio Leone, por las razones que veremos a continuación. Otros títulos no incluidos en la selección, al no encontrarse relación directa con Tarantino en la bibliografía consultada, que podríamos destacar de esta época son las siguientes: *El cabo del terror* (1962) de J. Lee Thompson, *Charada* (1963) de Stanley Donen, *Una luz en el hampa* (1964) de Samuel Fuller, *El coleccionista* (1965) de William Wyler, *La jauría humana* (1966) de Arthur Penn, *La matanza del día de San Valentín* (1967) de Roger Corman, *Hampa dorada* (1967) de Tony Rome; *Brigada homicida* (1968) y *La jungla humana* (1968) de Don Siegel; *El estrangulador de Boston* (1968), *El estrangulador de Rillington Place* (1971) y *El Don ha muerto* (1973) de Richard Fleischer; *Serpico* (1973) de Sidney Lumet, *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, *Destino fatal* (1975) de Robert Aldrich, *El honor de los Prizzi* (1985) de John Huston, *Terciopelo azul* (1986) de David Lynch o *Los intocables de Elliot Ness* (1987) de Brian de Palma, por citar algunos ejemplos (Comas, 2005).

Centrándonos ya en las películas escogidas, comenzamos con Don Siegel. Ya se ha comentado que en su *Código del hampa* (1964) se pueden percibir elementos que han influido a Tarantino, como la presentación de los dos sicarios (Balagué, 2004) y sus diálogos, así como su narrativa en *flashback* (Pons, 1998). En cuanto a *Harry el sucio* (1971), su elección se basa en ciertos apuntes sobre la violencia que contiene (Navarro, 1994), su soterrado sentido del humor y el cambio radical que produce en la figura de los defensores oficiales de la ley y el orden (Comas, 2005), junto a su dirección por parte de Don Siegel, otro de los directores favoritos de Tarantino.

En cuanto a *Bonnie & Clyde* (1967), recordemos que fue la que cambiaría las reglas del juego en cuanto a la violencia (Comas, 2005). Además, debemos tener en cuenta que su realismo ha sido considerado por algunos como una apología de la misma (Comas, 2005) y que es una película que recogió la influencia europea de los nuevos cines, una especie de puente entre el cine americano y la *Nouvelle Vague* (Balagué, 2004), coincidiendo en ambos aspectos con Tarantino.

De Sam Peckinpah se han seleccionado los tres títulos ya citados dentro del cine criminal y, además, un título básico del *western*, *Grupo salvaje* (1965), porque parece que ha calado en Tarantino “*esa belleza poética que existe en la violencia del propio Peckinpah*” (Pérez Jara, 2004) – “*cuando hay disparos y hemoglobina de por medio, ya se sabe*” (Pons, 1998) – y le ha inducido a crear su propio *grupo salvaje* (Epelde, 2009) en *Reservoir Dogs*. Además, Tarantino siente devoción por Jim Thompson y le entusiasma su novela *La huida*, que inspiró la película del mismo nombre de Peckinpah (Pons, 1998).

Enlazando con los dos directores anteriores, llegamos al caso de Brian de Palma, director que también *rinde culto* a la violencia, inspirándose en Peckinpah y Penn (Comas, 2005). Además, igual que ocurre con Quentin Tarantino, el nivel de intertextualidad en que se mueven sus películas las hace especialmente singulares

(Hueso, 1998). Las películas escogidas, *Fascinación* (1976), porque es la película favorita de Tarantino junto a la mencionada *Río Bravo* (Pons, 1998), y *El precio del poder* (1983), por ser una revisión del clásico *Scarface, el terror del hampa* (1932) de Howard Hawks.

Por último tenemos *Érase una vez en América* (1984), la película con la que Sergio Leone, después de reconstruir la historia de Estados Unidos con sus peculiares *westerns*, la remata con su visión de casi sesenta años de la misma, centrándose en el fenómeno de los gánsters y la corrupción política (Comas, 2005). Es sabido que Leone es uno de los directores favoritos de Tarantino (Riambau et. al, 1995) y lo demuestra cuando realiza declaraciones como la siguiente: “*Prefiero lo que hace Sergio Leone en Érase una vez en América: primero las respuestas, después las preguntas*” (Epelde, 2009). Esta confirmación del gusto del director de Knoxville por los retrocesos cronológicos que hace Leone en su film justifica la inclusión del mismo en esta selección.

Siguiendo con el director italiano, aunque Tarantino ha dicho siempre que es una influencia inconsciente, muchos opinan que la situación final de *Reservoir Dogs* recuerda al desenlace de *El bueno, el feo y el malo* (1966), con el triple enfrentamiento (Casas, 2004). Éste es el tercer *western* incluido en la selección, pero es que este género, ya sea en su visión americana clásica o en su renovación europea – especialmente el *spaghetti western* italiano – es otro de los géneros favoritos de nuestro protagonista, como demuestran sus recientes declaraciones recogidas en el blog *Tarantinospain*, en las que afirma que quiere hacer un *western* próximamente.

En la referencia al cine francés en el marco teórico, se ha mencionado en su apartado a los principales directores, tanto los especializados en el *polar* como los autores de la *Nouvelle Vague*, pero son dos de estos realizadores concretamente los que influyen de forma notable en el cine de Tarantino, Jean-Pierre Melville en el caso del *polar* y Jean-Luc Godard, a la cabeza de la *Nouvelle Vague*. Por ello se han seleccionado sus películas: *El silencio de un hombre* (1967) de Melville y *Al final de la escapada* (1960) y *Banda aparte* (1964) de Godard.

¿Por qué estos directores y estas películas? En el caso de Jean-Pierre Melville, quien curiosamente afirmó en una ocasión que los guiones de todas sus películas policíacas son *westerns* trastocados de ambiente (Aguilar, en Palacios Ed., 2006), su influencia queda reflejada en la indumentaria de gánster como estereotipo (Pons, 1998) y, además, el de Knoxville siempre ha reconocido sentirse atraído por su capacidad para ofrecer grandes invenciones (Riambau et. al, 1995). Concretamente, el film de Melville que más parece haber influido en Tarantino, especialmente en *Reservoir Dogs*, es *El silencio de un hombre*, “*en el que incluso podemos ver el triángulo de fuego que luego se repetirá en (...) Reservoir Dogs*” (Epelde, 2009).

En cuanto a Godard, ya se ha mencionado cuánto admira Quentin Tarantino al director franco-suizo, por su concepción formal del cine (Epelde, 2009) y por su capacidad de inventiva (Riambau et. al, 1995). *Al final de la escapada*, aparte de ser uno de los títulos representativos de la ruptura del momento, es un homenaje a las películas de gánsters estadounidenses desde una perspectiva renovadora (Sánchez Noriega, 2002) y una libre mescolanza de géneros clásicos en la que se sirve de los géneros populares y de una voluptuosa extravagancia audiovisual (Casas, 2004), igual que Tarantino. El caso de *Banda Aparte* es más anecdótico, pero significativo igualmente, pues, entre otros detalles simbólicos, tenemos que el baile de los protagonistas de esta película de Godard es la principal inspiración del famosísimo baile de *Pulp Fiction*. Incluso, como señala

Unai Epelde (2009), Tarantino hizo ver a Uma Thurman y John Travolta la escena del baile de *Banda Aparte* justo antes de rodar la escena del concurso de baile.

Por último, se ha seleccionado un título de François Truffaut, *Tirad sobre el pianista* (1960), una mezcla de farsa y suspense, en la que el director francés muestra su cinefilia compulsiva a través de una combinación bastante ecléctica de comedia, patetismo, suspense y melodrama (Sánchez Noriega, 2002), definición que recuerda bastante al cine de Tarantino.

Abordando ahora el *blaxploitation*, ya se han mencionado los títulos más significativos de este subgénero en el marco teórico, pero sólo se destacan dos de ellos en esta selección: *Las noches rojas de Harlem* (1971) y *Foxy Brown* (1974). El primero, porque marcó de forma definitiva el estilo del *blaxploitation* (Alarcón, 2007). El segundo, por estar protagonizada por Pam Grier, actriz a la que Tarantino recuperó para *Jackie Brown*, su particular homenaje al *blaxploitation*, que en realidad, como veremos, no es tal. Como señala un artículo sobre la mencionada actriz en la revista digital *Moon Stomper* (2000), Tarantino ha reconocido siempre su pasión por el *blaxploitation*, impresionado por su *look* y sus increíbles bandas sonoras, y por los clásicos trabajos de Pam Grier en los setenta. Para Tarantino, Pam Grier es más que una actriz, es un icono que representa un género, de la que fue pionera, siendo la primera mujer que hizo cine de acción (Viladevall, 1998). Por esto, como abordaremos con más detalle, *Jackie Brown*, más que un homenaje a un género, es un homenaje a Pam Grier y a sus películas, en especial a *Foxy Brown*, que curiosamente reúne más similitudes con el *cine negro clásico* que cualquiera de sus anteriores películas.

Por último, aunque se ha dejado fuera del marco teórico, es también conocido el gusto de Tarantino por el cine oriental, desde las películas de artes marciales al cine de acción hecho en Hong Kong (Casas, 2004). Igualmente, en *Rashomon* (1950), el clásico del japonés Akira Kurosawa, encontramos una inspiración en la forma de contar las historias desde distintos puntos de vista tanto para *Jackie Brown* (Comas, 2005) como para *Pulp Fiction* (Casas, 2004). Por ello se ha seleccionado este título para la muestra de referencia. En cuanto cine de artes marciales, lo dejamos fuera de esta análisis, pues su influencia no se hace evidente en el cine de Tarantino hasta *Kill Bill* (2003), pero el cine de Hong Kong es una influencia clara desde *Reservoir Dogs*, película en la que encontramos escenas de violencia propias de la cinematografía oriental y, en concreto, de un director como John Woo (Pérez Jara, 2004), ya que Tarantino opina de éste, al que reivindicó antes de que diera el salto a Hollywood (Casas, 2004), que hasta su irrupción algo tan visto como los tiroteos “*nunca se habían orquestado de una manera semejante, demostrando que cabe la posibilidad de hacer algo nuevo, de tener una marca inventiva personal, de señalar una nueva dirección hacia donde ir*” (Riambau et. al, 1995). Por ello, aunque no se haya hecho referencia en el marco teórico, se ha seleccionado de este director *The Killer* (1989), una de las películas favoritas de Tarantino (Clarkson, cit. en Casas, 2004).

Siguiendo con el cine de Hong Kong, se han quedado fuera de la selección algunos títulos pertenecientes a su cinematografía que hubiera sido interesante incluir, pero no ha sido posible localizarlos. Es el caso de *A better tomorrow* (1986), *A better tomorrow II* (1987) y *Una bala en la cabeza* (1990) de John Woo y, sobre todo, *City on fire* (1987) de Ringo Lam, otra de las películas favoritas de Tarantino (Clarkson, cit. en Casas, 2004), de la cual se ha dicho incluso que copió la historia de *Reservoir Dogs*. Realmente “*el argumento de Reservoir Dogs, así como el planteamiento y resolución de*

algunas de sus escenas, guarda innegables y nunca negados paralelismo con City on fire” (Casas, 2004).

A la vez, la película de Lam plantea conflictos heredados de *Crónica negra*, la película póstuma de Melville, que ya hemos visto que es uno de los directores idolatrados por Tarantino. Es por ello que hubiera resultado idóneo poder visionar este último film del genio del *polar* francés.

Por último, se ha quedado también en el tintero *A quemarropa* (1967) de John Boorman, película que, igual que *Bonnie & Clyde*, aporta al género la influencia europea de los nuevos cines y tiende un puente entre el cine americano y la *Nouvelle Vague*, al utilizar la memoria y el tiempo de forma notable (Balagué, 2004).

Ahora, una vez revisados los criterios para la selección de una muestra de películas de referencia y haciendo uso de toda la bibliografía sobre Tarantino citada al comienzo de esta sección, ya podemos abordar la realización del análisis práctico de *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* y *Jackie Brown*, para demostrar que lo que hace Tarantino en estas películas es fusionar los elementos heredados de los directores y las películas citadas, con el *cine negro clásico* como punto de partida, para crear su peculiar revisión posmoderna del género y su propio universo cinematográfico. De este modo se confirmará la hipótesis establecida al fijar los objetivos de este trabajo.

3.2. QUENTIN TARANTINO Y SU TRILOGÍA DE CINE NEGRO

Quentin Tarantino nació en 1963 en Knoxville, Tennessee, y se mudó al sur de Los Ángeles, donde vivió con su madre. No conoció a su padre. Dejó el colegio con tan sólo 16 años, pues quería ser actor, pero su escuela acabó siendo el videoclub Video Archives, situado en la zona de Los Ángeles conocida como Manhattan Beach (Casas, 2004), en el que trabajó durante cinco años y se formó como espectador. En este videoclub, Tarantino y su entonces amigo Roger Avary realizaban proyecciones de todo tipo de películas, organizando ciclos personales cada semana con el material que allí encontraban, desde clásicos del cine a saldos de serie B, “y discutían con los clientes, era algo así como un curso de crítica cinematográfica infinitamente más productivo que cualquier escuela de cine” (Casas, 2004).

Su primer intento de hacer una película fue en 1986, con *My Best Friend's Birthday*, donde también actuaba, pero no llegó a terminarla. Se adjudicó una aparición en *King Lear*, de Jean-Luc Godard, que en realidad nunca ocurrió. Imitó a Elvis en un episodio de *Las chicas de oro*. En aquella época comenzó a escribir el guión de *Amor a quemarropa*, que quedó archivado hasta que consiguió venderlo en 1989, cuando ya había empezado a escribir el de *Asesinos natos*, que en 1993 llevaría al cine Oliver Stone cambiándolo por completo, según el autor. Invirtió el dinero obtenido por la venta de este guión en su primera película, *Reservoir Dogs*, realizado gracias a la inversión del productor Lawrence Bender. “*Sundance le catapultó a la fama*” (Comas, 2005), al ganar el segundo premio de este prestigioso festival en 1992, alcanzando desde su primera película la envidiable consideración de *cult director* (Comas, 2005).

Gracias a esto, su actividad se multiplicó en 1993, año en el que comienza a escribir *Pulp Fiction*, se convierte en productor ejecutivo en *Killing Zoe* de Roger Avary, interpreta un pequeño papel en *Duerme conmigo* (Rory Kelly), monta con Bender su propia productora denominada *A Band Apart* en homenaje a Jean-Luc Godard y se estrena *Amor a quemarropa* de Tony Scott, basada en su guión. *Pulp Fiction* gana la Palma de Oro de Cannes en 1994 y el Oscar al mejor guión original, convirtiéndose en la confirmación para Tarantino. “*Pocos directores han logrado escalar posiciones*

desde la independencia hasta el contacto directo con las majors de manera tan rápida” (Casas, 2004).

“*El hombre de la mandíbula batiente*” (Aldarondo, 1998) sigue su cada vez más frenética actividad tras este éxito, colaborando como actor con Robert Rodríguez en *Desperado* y *Abierto hasta el amanecer*, actuando en *Destiny Turns On The Radio* de Jack Barn, escribiendo y dirigiendo uno de los cuatro capítulos de *Four Rooms* y dirigiendo un capítulo de la mítica serie *Urgencias*, entre otras muchas cosas. Pasan varios años hasta que vuelve a dirigir una película, *Jackie Brown*, estrenada en febrero de 1998 en Europa en el Festival de Berlín (Aldarondo, 1998).

Luego llegaron *Kill Bill 1* (2003) y *Kill Bill 2* (2004), la dirección de un capítulo de *CSI Las Vegas* y su colaboración como director invitado en *Sin City* en 2005, así como *Death Proof* (2007), su parte del proyecto conjunto con Robert Rodríguez que, bajo el nombre de *Grindhouse*, reunía dos películas inspiradas en el cine de serie Z y las sesiones dobles de los viejos autocines (la película de Rodríguez se tituló *Planet Terror*).

Curioso y contradictorio devenir, un no parar profesional, de la vida de este director, que iba para actor, dejó el colegio a temprana edad para estudiar interpretación en la escuela dirigida por James Best con el excelente profesor Alan Garfield (Casas, 2004) y siempre ha declarado que para él la interpretación lo es todo (Aldarondo, 1998). “*Sin embargo, sus esfuerzos tras la cámara se reducen por lo general a escuetas y amistosas intervenciones que no tienen nada de interpretación de un personaje, ya que Tarantino no hace otra cosa que interpretarse a sí mismo*” (Casas, 2004), y, en contraposición, ha acabado convirtiéndose en uno de los directores más significativos en el cine actual de Hollywood (e incluso en un director de referencia, imitado y respetado), como demuestra el reciente estreno por todo lo alto en Los Ángeles de su última creación, *Malditos bastardos* (2009), que en breve podremos ver en España.

Gracias a la generosidad de los catálogos del videoclub en el que estuvo empleado, Tarantino se convirtió en conocedor de los clásicos de todos los países (Comas, 2005), desde los clásicos del *cine negro* de Howard Hawks o John Huston al cine de artes marciales protagonizado por Bruce Lee, pasando por el *spaghetti western* de Leone, el *polar* francés de Melville o las películas de los autores de la *Nouvelle Vague* con Godard a la cabeza (Casas, 2004), que luego ha reciclado para sus propias creaciones en su faceta de “*autodidacta cinematográfico*” (Comas, 2005), sin dudar nunca a la hora de traer a colación el nombre de todos estos cineastas en sus declaraciones (Riambau et al., 1995). Tarantino no niega ninguna de las múltiples referencias de su enorme *coctelera cinematográfica* y a lo largo de los años ha declarado lo mucho que le gustan y lo que le han influido directamente directores como Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, Roger Corman, Brian de Palma, Martin Scorsese, Jack Hill o los ya mencionados, así como toda la serie B clásica, el cine de acción de Hong Kong, el cine *blaxploitation* o las películas de artes marciales (Casas, 2004). “*Tarantino no ha hecho otra cosa como director que concretar en imágenes personales todos aquellos motivos cinematográficos que le han seducido por una u otra razón*” (Casas, 2004). De este modo, cualquiera de sus películas puede disfrutarse como una especie de desafío cinéfilo. “*Un entretenidísimo juego de referencias, homenajes, influencias, plagios y robos visuales*” (Pons, 1998), en el que nuestro protagonista ofrece muchas posibilidades, consigue reelaborar la influencia “*con una estructura personal fundamentada por igual en el poder de convicción de la imagen y en el efecto de la palabra*” (Casas, 2004) y da forma a un estilo *propio* – “*que ha dejado huella y ha propiciado la aparición de muchos imitadores*” (Comas, 2005) – marcado por un

negrísimo sentido del humor; una renovada mirada posmoderna (descreída, irónica, amoral) hacia situaciones que ordinariamente suscitan otras emociones en el espectador (Sánchez Noriega, 2002), como cuando hacen acto de presencia las escenas violentas; la distorsión de la estructura narrativa habitual; y la creación de un universo personal, en el que se repiten de una película a otra situaciones argumentales, motivos dramáticos, soluciones de puesta en escena y complicidad con los actores (Casas, 2004); así como por la presencia de una pléthora de personajes que se mueven con soltura por este mundo *tarantiniano*, una colección de antihéroes posmodernos, aquejados por un desaforado impulso a charlar, durante mucho rato, sobre temas triviales (Pérez Jara, 2004), que son víctimas de un rico muestrario de azar y contingencia, de una curiosa e irritante sucesión de coincidencias y fatalidades, con enormes consecuencias en sus vidas (Cabrera, 2002).

En este proceso, Tarantino, en lugar de limitarse a mimetizar incondicionalmente lo absorbido, ha estudiado el proceso de sus directores de cabecera, como los ya citados Jean-Pierre Melville, Sergio Leone o John Woo, asimilando conceptos originales del *cine negro clásico*, tanto temáticos como estéticos (elipsis, fuera de plano, etc.), pero teniendo en cuenta también las metamorfosis que ha sufrido este cine con el paso del tiempo antes de convertirse en materia de base de las películas de directores como los mencionados, renovadores todos ellos en su época de determinadas corrientes cinematográficas (Casas, 2004) y algunos de ellos, como el propio Tarantino, acusados por sus detractores de traición a un género (Simsolo, 2007). A esto, igual que hiciera su admirado Godard, con quien coincide en diversos aspectos, une diferentes elementos que toma prestados de la cultura popular, que organiza con solidez y pone al servicio de sus objetivos: el *pulp*, el cómic, el rock-and-roll...

En definitiva, como afirma Quim Casas (2004), “*Tarantino ha cimentado su prestigio a partir de una renovación del orden narrativo, la acumulación cuantitativa y cualitativa de sus experiencias como espectador de cine, el original empleo de las músicas, el ‘collage’ genérico, el uso realista de la violencia*” – que le ha valido numerosas críticas al considerarlo frívolo –, “*el artificio posmoderno y el tributo a los géneros populares*”.

RESERVOIR DOGS

Quentin Tarantino era un absoluto desconocido hasta que irrumpió en la escena cinematográfica mundial de forma asombrosa con su primer film, *Reservoir Dogs*, una obra que lo catapultó de forma impactante hasta el estatus de director de culto. Con esta película, nutrido por su memoria visual de cinéfilo, Tarantino rompe los convencionalismos del momento y presenta una dinámica narrativa fragmentada que no se parece a nada de lo que el cine había ofrecido hasta entonces, a través de una particular aproximación repleta de citas al universo creativo de la última etapa del *cine negro clásico* – “*un claustrofóbico film noir, áspero, violentísimo e insólito para aquel momento*” (Navarro, 1994) –, que reproduce en tiempo real las tensiones y consecuencias de un atraco fracasado, que, sorprendentemente, no veremos en ningún momento de la película.

Se presenta esta película, antes de los títulos de crédito, con una escena en la que asistimos a la presentación, que en realidad no es tal, de una banda de atracadores, al estilo de esos clásicos del *cine negro* que Tarantino toma como punto de partida. Tal como ocurre en títulos como *Atraco perfecto*, *La jungla de asfalto* o *Atraco al furgón blindado*, con una típica cafetería americana por escenario en este caso, asistimos a una reunión entre una banda ocasional de ladrones, que probablemente no se conozcan

previamente y en la que, como señala Sánchez Noriega (1998), “*no hay líderes claros y los lazos se establecen no por fidelidades previas, sino por la confianza mutua en la profesionalidad de cada uno*”. Pero en este momento, aún no sabemos en realidad que son atracadores y la conversación que mantienen, aparentemente banal, no nos ayuda precisamente a situar a nuestros recién conocidos personajes como protagonistas de un inminente robo de joyas, porque ésta no se acerca en ningún momento a la preparación de un golpe. Tarantino lleva al extremo el recurso clásico de la sugerencia, pero aquí, frente al caso de los directores de la época del *Studio System*, que necesitan acudir a este recurso para eludir la censura y las presiones de los propios estudios, el director de *Reservoir Dogs* hace uso de éste en un simple ejercicio de mimetización de las formas clásicas. Así, podemos al menos intuir por su apariencia, la mayoría de ellos ataviados con elegantes trajes negros, que remite a los gánsters y matones de aquel cine realizado en Estados Unidos entre comienzos de los años treinta y finales de los años cincuenta, incluso a los trágicos protagonistas de las películas del francés Jean-Pierre Melville, que este grupo de seis hombres que, acompañados por otros dos de vestimenta *casual*, debaten expresivamente sobre el significado de una canción de Madonna o la conveniencia de dejar o no propina a la camarera es realmente una banda de ladrones. Esta presencia de personajes caracterizados por un exagerado impulso a hablar largo y tendido sobre temas triviales y aparentemente intrascendentes se convertirá en signo distintivo del cine realizado por Tarantino (Pérez Jara, 2004). Es por ello que, aunque no lo sepamos aún al ver por primera vez esta escena, en la conversación de este grupo de personajes que aparentemente se identifican entre ellos con el nombre de un color (*Sr. Rosa*), podemos empezar a intuir igualmente la personalidad de cada uno de ellos e incluso, como iremos descubriendo conforme vaya avanzando la película, el papel que desempeñarán en el desarrollo de la misma.

Suena la radio. Un programa llamado *El supersonido de los 70* acompaña a nuestros protagonistas, que al estilo de *Grupo salvaje* de Sam Peckinpah (Epelde, 2009), son filmados a cámara lenta a la salida del restaurante para dar paso a los créditos iniciales. Ésta y las demás canciones que irán apareciendo en la película, que supuestamente están sonando en ese momento de la acción, nos sitúan por transposición, a pesar de tratarse de temas poco populares (hasta entonces, porque Tarantino tiene la habilidad de convertir en clásicos básicos lo que en su momento no lo fueron realmente), en un ambiente que recuerda a aquellas películas protagonizadas por rudos y violentos personajes en los años setenta, como *Harry el Sucio* o las dirigidas por Sam Peckinpah en esta década. Aunque realmente el tono alegre de estas canciones contrasta de forma chocante con este ambiente. Tarantino, igual que hiciera su admirado Godard, recurre a elementos de la cultura popular, en este caso la música, para poner a sus espectadores en situación.

Cuando no han terminado aún los créditos, nos vemos sorprendidos por unos gritos desgarradores cuya procedencia no conocemos aún, pero conoceremos inmediatamente. Algo ha salido mal, sea cual sea el negocio en el que estuvieran metidos nuestros protagonistas, algo ha fallado y nos encontramos a uno de los presentes en la reunión inicial, del que no conocemos aún su identidad, envuelto en sangre y retorciéndose de dolor en la parte trasera del coche que conduce otro componente de la banda de la cafetería, al que él llama *Larry*, quien trata de calmarlo. Igual que en *Forajidos* o *Código del hampa*, ambas inspiradas en la novela de Hemingway *The Killers*, sabemos desde el principio que ha ocurrido un suceso trágico, pero nos falta conocer a qué se debe. Como señala el propio Tarantino: “*Primero las respuestas, después las*

preguntas”, al estilo de Sergio Leone en *Érase una vez en América* (Epelde, 2009). Esta ruptura, como afirma Julio Cabrera (1999), produce inmediatamente un efecto dramático y se convierte en una habilidosa estrategia para mantenernos en vilo a partir de este momento, a raíz del cual la información irá siendo administrada de manera irregular y extravagante, produciendo con ella diferentes efectos en las expectativas y curiosidad del espectador.

Larry traslada al herido a un almacén de triangulares vigas de madera (Balagué, 2004), que se convertirá en el escenario principal de la trama, a pesar de su aspecto totalmente alejado del glamour de aquellos escenarios característicos de las películas clásicas que inspiran este film. Allí deben esperar a *Joe*, organizador de este golpe del que seguimos desconociendo en qué consiste, al que identificamos con facilidad con el más veterano de los presentes en la reunión de la cafetería, quien se hace cargo de la cuenta, por su actitud frente al resto y su indumentaria.

Es tras la llegada al local del *Sr. Rosa*, único personaje del que conocemos ya su pseudónimo, que Tarantino empieza a desvelar las preguntas que nos han surgido tras el enrevesado comienzo de esta distorsionada historia. El recién llegado a la escena ha podido escapar abriéndose paso a tiros ante la policía, algo que podemos saber gracias a una especie de *flashback*, en el que Tarantino nos presenta al protagonista en plena escena, sin recurrir a la clásica *voz en off* del *cine negro*. Éste será el primero de los retrocesos en el tiempo en que el director desgaja la historia, gracias a los que el espectador irá teniendo conocimiento fragmentado de todo lo que ha ido sucediendo, en un recurso que recuerda a la forma típicamente francesa de contar una historia de los autores de la *Nouvelle Vague*, pero que aún así resulta innovador porque sencillamente nadie había contado antes una historia así, a pesar de su estructura caótica y atemporal, de forma milimétricamente calculada (Epelde, 2009). Recordemos que una de las características del *cine negro clásico* en el que Tarantino se inspira es que, en su búsqueda de presentar historias enrevesadas que mantengan la sensación de misterio, dejan muchos cabos sueltos en el desarrollo de las mismas e incluso llegan a desafiar la lógica en algunas ocasiones. Tarantino destaca por su habilidad para atar todos estos cabos sueltos en sus complejas historias.

Volviendo al tema de los retrocesos temporales, al contrario que ocurre en *Atraco perfecto* o incluso en la citada *Érase una vez en América*, películas con las que se compara a *Reservoir Dogs* de forma habitual por su alternancia de tiempo pasado y presente para narrar una historia (que en nuestro caso, igual que en *Atraco perfecto*, es la de un atraco, aunque éste, a la altura de película en la que estamos, sigue sin estar muy claro en qué consiste), los retrocesos cronológicos no se corresponden con recuerdos de algún personaje en la película de Tarantino, salvo el caso inicial de la huida del *Sr. Rosa* que acabamos de mencionar, que supuestamente él mismo relata en el lavabo del almacén (aunque, con la falta de *voz en off*, no está totalmente claro). Los distintos bloques que conforman el film no se corresponden tanto con el punto de vista de cada uno de los atracadores como con la visión que Tarantino da de ellos, es decir, no tenemos distintas ópticas subjetivas sobre un mismo acontecimiento (Casas, 2004), sino que, como el propio director afirma, utiliza una estructura básicamente novelística desarrollada a través del cine. Si un libro va hacia adelante o hacia atrás no está haciendo ningún *flashback*, es la forma que usa el escritor para narrar su historia, mientras que el término *flashback* implica la introspección personal y en *Reservoir Dogs* no aparece nadie que piense retrospectivamente, sino capítulos aislados que hablan de un mismo hecho (Riambau et. al, 1995), como arrancados de un libro, que se articulan alrededor del relato principal sobre el escenario del almacén abandonado y

presentan el trasfondo de cada personaje, suministrando al público la necesaria información sobre cada uno de ellos (Balagué, 2004).

Poco a poco, nos vamos enterando de lo que ha pasado en el *misterioso* golpe ideado por nuestros protagonistas, a través de la conversación que mantienen *Larry* y el Sr. *Rosa* en el almacén, en unas secuencias en las que, como ya hemos visto en la escena de *Larry* y el herido en el coche y continuaremos observando en las siguientes secuencias, adquiere gran importancia el fuera de campo. Como ocurría en las películas clásicas. Así, en diversas ocasiones, la cámara se centra en las reacciones o gestos de los protagonistas, mientras se escucha un diálogo importante fuera de plano.

Como en todos los atracos de la época clásica (*La jungla de asfalto*, *Atraco perfecto*, *Sábado trágico*), han surgido imprevistos. Alguien ha dado un soplo y por eso el plan, el que fuera, ha salido mal. Alguien ha hecho saltar las alarmas en el lugar del asalto y el Sr. *Rubio*, que igual que el Sr. *Azul*, aún no tenemos identificado (ni sabemos si siguen vivos o no), ha comenzado a disparar indiscriminadamente, como un *psicópata*; el Sr. *Marrón*, sea quien sea, ha muerto en su huida junto a *Larry* y el herido, al que ya podemos identificar como el Sr. *Naranja*; y, como ya hemos comentado, el Sr. *Rosa* ha escapado del escenario del crimen a disparo limpio... ¡y tiene los diamantes! Porque ese es el objeto del golpe, robar una partida de diamantes y acabamos de ver al Sr. *Rosa* huyendo con este botín dentro de un maletín. En sus respectivas huidas ambos interlocutores han tenido que matar a varios policías, pero no a *gente normal*, porque estamos ante un grupo de ladrones y matones, pero con ese dudoso sentido del honor que caracterizaba a los antihéroes de la época clásica, no deben matar a *personas inocentes*, sólo a sus enemigos, los policías.

Volvemos a retroceder en el tiempo. Tarantino nos presenta oficialmente a *Larry*, identificado para este atraco como el Sr. *Blanco*. Estamos ante un ladrón experto, con una larga trayectoria, que mantiene una vieja amistad con el jefe de la banda, *Joe*. Éste le explica el plan: el robo de una partida de diamantes de una joyería, a plena luz del día y con empleados presentes, que debe durar como máximo dos minutos y en el que participarán cinco atracadores. Por fin conocemos en qué consiste el atraco, pero algo falla aquí, ¿no vimos seis personajes trajeados en la reunión de la cafetería? Una nueva incógnita con la que Tarantino vuelve a crear una situación de duda con la que mantener a los espectadores *con la mosca detrás de la oreja*.

Una vez conocido este detalle principal, la escena vuelve al presente. El Sr. *Blanco* se siente culpable, el Sr. *Naranja* está herido por su culpa y se plantea, rompiendo las reglas básicas de este tipo de golpes, llevarlo a un hospital, ante la tardanza de *Joe*. El Sr. *Rosa* se opone, más aún cuando se entera de que el Sr. *Blanco*, en su sentimiento de culpa, ha confesado su nombre, *Larry*, al compañero herido, con lo que correrían el peligro de que sus verdaderas identidades fueran descubiertas en caso de que el Sr. *Naranja* fuera interrogado. Ambos comienzan a discutir, llegan a las manos y al estilo John Woo en *The Killer*, con el Sr. *Rosa* tirado en el suelo frente al Sr. *Blanco*, acaban apuntándose con sus respectivas pistolas.

En esta situación de tensión, hace acto de presencia el famoso Sr. *Rubio*, que a pesar de que acaba de llevar a cabo una masacre, llega al almacén completamente tranquilo, bebiendo un refresco. No estaba muerto, ni mucho menos. El Sr. *Rubio* es un tipo duro, al estilo de los que interpretaba Lee Marvin, uno de los grandes tipos duros de la historia del cine, habitual en los papeles de villano perverso, fuerte y violento, para el que el fin siempre justifica los medios. Pero con ese carácter irónico que caracteriza a

las películas de Tarantino, es este personaje el que, ante las reprimendas del *Sr. Blanco* por lo ocurrido en el atraco, compara a éste con el actor de películas como *Sábado trágico* o *Código del hampa*.

Pero aún quedan más sorpresas, el *Sr. Rubio* lleva a sus compañeros hasta su coche, aparcado en la puerta del almacén, y abre el maletero, mostrando un plano filmado desde dentro de éste, que se convertirá en un clásico de la filmografía de Tarantino, uno de esos puntos comunes entre sus distintas películas que marcan la definición de su propio estilo. El *Sr. Rubio* ha secuestrado a uno de los policías mientras huía de la joyería.

Ha llegado el momento de conocer la historia del *Sr. Rubio*, cuyo nombre real conocemos ahora, *Vic Vega*. Acaba de salir de la cárcel, en la que ha pasado cuatro años por no delatar a *Joe* en un plan anterior, y va a visitar a su antiguo jefe, donde se encuentra también con su amigo *Eddie*, el otro personaje que vimos en la reunión de la cafetería vestido de *sport*, que además es hijo de *Joe*. Para agradecer su lealtad a la familia, *Joe* y *Eddie* deciden cambiar el plan, incluyendo al *Sr. Rubio* como sexto integrante de la banda. Algo que ya sabemos que acabará resultando fatal, porque un plan aparentemente sencillo, por lo que sabemos por boca de los protagonistas, se ha acabado convirtiendo en una auténtica matanza. Es una de esas situaciones de fatalidad que caracterizaron a las clásicas películas de atracos, en el que sus protagonistas son víctimas de un amplio repertorio de coincidencias que tan sólo podemos achacar a la mala suerte y cuyas consecuencias para sus protagonistas son trágicas, que Tarantino adopta para su particular puesta al día de los patrones del *cine negro clásico*.

En una nueva vuelta al presente, aparece en escena *Eddie*, que, mientras conduce su coche camino del almacén, en una conversación telefónica nos pone al día de lo que él sabe gracias al *Sr. Rubio*, mientras estas imágenes se alternan con las del almacén, donde el policía retenido está recibiendo una paliza de sus socios. *Eddie* llega al almacén y, en un nuevo repaso de lo acontecido, es puesto al día por los demás: nadie sabe dónde está el *Sr. Azul*, el *Sr. Marrón* ha muerto (de un disparo en la cabeza concretamente) y el *Sr. Rosa* tiene los diamantes, con los que ha podido escapar del atraco, escondidos. Hay que ir a por los diamantes y esconder los coches aparcados en la puerta antes de que llegue *Joe*. El *Sr. Rubio* se quedará esperándolos, vigilando al rehén maltratado y a su compañero herido.

Alcanzamos aquí el punto álgido de la trama, tanto formal como narrativamente, cuando el *Sr. Rubio* desata sus más sádicos instintos contra el agente secuestrado. Tarantino muestra, en un recurso que se adhiere totalmente a la definición de lo posmoderno que hemos expuesto, un contraste entre la elipsis típica del *cine negro clásico* y la muestra explícita de la violencia más macabra, en una escena que será recordada para la historia y que definirá el carácter de sus películas, que juegan continuamente con este contraste entre la sugerencia extrema y lo exageradamente explícito. Al ritmo de una *dylaniana* canción de los *Stealers Wheel* que suena en la radio, el *Sr. Rubio* baila alrededor del policía, atado en una silla, al que tortura con una navaja de afeitar y acaba cortando una oreja. Pero, como bien señala Unai Epelde (2009), en ningún momento vemos al *Sr. Rubio* cortar la famosa oreja. “Una de las escenas más recordadas de *Reservoir Dogs* es, paradójicamente, una escena que no vemos” (Epelde, 2009). Al estilo del asesinato de la confidente *Moe* en *Manos peligrosas*, la cámara se retira de la acción principal en el momento de la escena violenta y se dirige hacia un punto muerto del almacén. Esta violencia excesiva fuera de plano resulta sobrecogedora, pero por sugerencia, somos los espectadores los que debemos formarnos en nuestra mente la macabra escena. Pero acto

seguido, tras ocultarnos el momento de la mutilación, Tarantino nos vuelve a sorprender con un giro inesperado, al mostrarnos en una escena cargada de humor negro al *Sr. Rubio* bailando nuevamente de manera burlona y *hablándole* a la oreja recién cortada que sostiene en la mano, para luego arrojarla al suelo, mostrándose en todo momento impasible a pesar de lo cruel de sus actos. En un momento hemos pasado de la elipsis en una situación especialmente violenta a la muestra sarcástica de esta violencia por parte de un personaje impasible, siempre acompañado por una música que contrasta de forma excepcional con el cruel devenir de la situación. No en vano, recordemos que este recurso de la elipsis es, ante todo, un recurso formal y simbólico que homenajea a los clásicos que han servido de referencia para esta película.

Acto seguido, el *Sr. Rubio* sale del almacén hacia el coche en una escena rodada cámara en mano sin interrupciones, que recuerda al momento de *Atraco perfecto* en el que Sterling Hayden entra al vestuario a por la escopeta, y sin prisa ninguna, se cambia de ropa, se pone los guantes y luego coge el arma y sale (Epelde, 2009). Del mismo maletero que ha sacado al policía un rato antes coge una lata de gasolina y vuelve a entrar en el almacén al ritmo de la música, para ofrecernos un baño del rehén en gasolina, que remite nuevamente a *Érase una vez en América* y que apunta a la violencia despiadada reflejada en el cine de los setenta por personajes como el detective *Harry Callahan*, pero invirtiendo los papeles entre policías y maleantes.

Y cuando el sádico *Sr. Rubio* está a punto de quemar a lo bonzo a su torturado rehén, volvemos a ser testigos de un nuevo giro impactante, cuando vemos como el torturador es acribillado a tiros, al más puro estilo Sam Peckinpah. Los disparos proceden de la pistola del *Sr. Naranja*, que había permanecido herido e inconsciente desde la llegada del *Sr. Rubio* al almacén y que *revive* en el momento justo para, sorprendentemente, descargar el contenido completo de su cargador sobre su compañero de atraco. En realidad el *Sr. Naranja* es un policía infiltrado, figura tradicional en el *cine negro clásico*, que también podemos ver en la ya citada *The Killer*, que se ha integrado en la banda con el objetivo de cazar a *Joe*, el jefe de la misma. Pero, víctima del azar, como sus engañados compañeros, se encuentra con su plan trastocado por la reacción inesperada del psicópata *Sr. Rubio* y, además, por alguna extraña razón que aún desconocemos, ha resultado herido.

En un nuevo retroceso temporal, conocemos la historia del *Sr. Naranja*, cómo consigue engañar a *Joe* y *Eddie* para entrar en la banda, cómo conoce al *Sr. Blanco* y cómo prepara su historia para conseguir ganarse la confianza de sus nuevos *jefes*. No es ésta una situación innovadora, pues ya en el clásico *Al rojo vivo* encontramos la historia de un policía que ensaya su papel antes de infiltrarse en la banda de ladrones, pero Tarantino sorprende con una nueva vuelta de tuerca estilística cuando el *Sr. Naranja* escenifica en un bar de copas, frente a *Joe*, *Eddie* y el *Sr. Blanco*, lo que ha ensayado. Asistimos a un primer y único *flashback* puro, que chocantemente no es en realidad un recuerdo, sino una historia inventada, en la que el *Sr. Naranja*, como circunstancial *voz en off*, narra un falso encuentro en el que, cargado con una bolsa de marihuana, coincide con cuatro policías y un perro en unos lavabos públicos. En una muestra definitiva de que lo narrado es falso, observamos cómo las imágenes evolucionan desde la *voz en off* hasta un momento en el que el *Sr. Naranja*, protagonista de su propia invención, habla a los propios policías imaginarios y sigue contando la historia que estamos viendo y de la que esos propios policías inventados (y su conversación puramente *tarantiniana*) son los protagonistas. Un giro formal muy *godardiano*, que recuerda a las escenas en las que los protagonistas de las películas del autor franco-suizo, como ocurre en *Banda aparte*, se dirigen directamente a la cámara.

La historia sigue, pero lo hace en el pasado, en el momento en el que *Eddie* lleva en el coche al *Sr. Naranja*, al *Sr. Rosa* y al *Sr. Blanco* hacia la reunión con *Joe* y con el resto de miembros de la banda. Asistimos aquí a una de esas conversaciones *de relleno* características del cine de Tarantino, que sirven para dar forma a su universo cinematográfico particular, plagado de referencias a elementos de la cultura popular estadounidense. Los parlanchines protagonistas discuten sobre quién es la protagonista de una serie de televisión de, nuevamente, los setenta, y el *Sr. Naranja* debe explicarle a los demás que Pam Grier no era la actriz de la serie, sino de la película que se hizo a partir de la misma. Pam Grier se convertirá años después, en esa chocante práctica típicamente *tarantiniana* de enlazar sus películas, en la protagonista de una futura película del director de *Reservoir Dogs*, *Jackie Brown* (Casas, 2004).

Llegamos por fin a la escena a partir de la cual se desvelarán las incógnitas aún pendientes, en la que realmente asistimos a la reunión entre los atracadores en la que se planea el atraco y descubrimos de una vez por todas en qué consiste el plan, qué papel desempeña cada uno en el atraco y qué *colorida* identidad corresponde a cada miembro de la banda. Culmina la recreación del plan con una escena en la que el *Sr. Naranja* y el *Sr. Blanco* estudian desde su coche la situación de la joyería que planean asaltar. Arrancan el coche y volvemos a saltar en el tiempo, pero manteniéndonos aún en el pasado, hasta el momento en el que estos dos personajes huyen del fallido atraco a la joyería en el coche conducido por el herido *Sr. Marrón*, que se estrella y, cuando sus compañeros salen del coche, muere (sabemos que le han disparado en la cabeza). Mientras tanto el *Sr. Blanco*, nuevamente al estilo *killer* de John Woo, mata a los policías que les persiguen disparando simultáneamente con dos pistolas (Epelde, 2009). No en vano, ya hemos visto el gusto de Tarantino por la manera de este director de orquestrar de forma original las escenas en las que se muestra algo tan visto como los tiroteos (Riambau et. al, 1995).

Acto seguido ambos detienen un coche para seguir su huida y el *Sr. Naranja* es sorprendido por su conductora, una señora de mediana edad y aparentemente inofensiva, que le dispara en el vientre. Irónicamente nuestro supuesto *héroe* se debate entre la vida y la muerte por la acción de algo tan inesperado como desmitificador. No sólo es víctima de esa fatalidad clásica que marca el desarrollo de la película, al ser herido no por la policía (puesto que es uno de ellos) ni por los atracadores (pues lo consideran uno de ellos), sino por una persona totalmente ajena a la trifulca. Además, su reacción lo aleja de una posible identificación como ídolo de la trama y lo acerca más bien a la villanía del *Sr. Rubio*, pues, frente a la preocupación del *Sr. Rosa* y el *Sr. Blanco* por no matar a ninguna persona *normal*, el *Sr. Naranja* no duda en disparar a bocajarro a la asaltada cuando ésta se convierte de forma sorprendente en atacante.

Con la duda de la procedencia de la herida del *Sr. Naranja* resuelta, Tarantino nos lleva nuevamente a la escena posterior a los créditos iniciales, en la que éste se desangra en el coche. Se cierra el círculo con una repetición de una secuencia, todas las incógnitas relevantes planteadas en esa escena inicial se han resuelto (Epelde, 2009). Sin embargo, seguimos sin ver la escena del atraco...

De nuevo regresamos al presente, cuando *Eddie* y los demás regresan al almacén y se encuentran con la inesperada estampa del *Sr. Rubio* abatido por las balas, cuya muerte justifica el *Sr. Naranja* en su intención de quemar vivo al policía torturado, para posteriormente acabar con el resto de atracadores. El *Sr. Rosa* y el *Sr. Blanco*, indignados con la actuación durante el atraco del ahora muerto, creen la historia del *Sr.*

Naranja, pero ellos no conocen la historia del *Sr. Rubio*, su amistad con *Eddie* y cómo llega a anteponer su lealtad a *Joe* a su libertad. *Eddie* mata finalmente al policía. Irrumpe en escena *Joe*, con su inmensa figura, quien resuelve la única incógnita que nos faltaba por conocer: el *Sr. Azul* ha muerto (no en vano, el papel que juegan en la trama este personaje y el *Sr. Marrón*, interpretado por el propio Tarantino, es totalmente complementario), está “*más muerto que Dillinger*”. Tarantino vuelve a tirar de ese humor negro que recuerda a personajes como *Harry El Sucio* y a la vez de ese gusto por una endogámica referencia constante a la cultura popular, pues Lawrence Tierney, actor que interpreta a *Joe Cabot*, también interpretó el papel del famoso ladrón *Dillinger* en una película de los años cuarenta (Epelde, 2009). Además, desvela el misterio para la banda de atracadores, según el jefe de esta banda, el *Sr. Naranja* es un policía, él es el culpable del *soplo*, ya que es el único en el que no tiene plena confianza y no duda en apuntarle con su arma. Pero el *Sr. Blanco*, a pesar de su experiencia, sintiéndose aún culpable por la herida del que él cree su compañero, prefiere no creer a *Joe* y se enfrenta, pistola en mano, a su jefe, para evitar que haga lo que, según su opinión, sería un error. Tarantino adopta aquí la lealtad y la amistad que suele caracterizar a las relaciones entre los mafiosos de las películas de John Woo (Epelde, 2009), cuando el *Sr. Blanco* prefiere creer a su compinche, herido en acción, antes que las sospechas de *Cabot*. *Eddie* reacciona y amenaza igualmente con matar al *Sr. Blanco*, dando lugar al famoso triángulo de fuego final que, en cierto modo, recuerda al desenlace de *El bueno, el feo y el malo*, aunque Tarantino siempre ha dicho que se trata de una influencia inconsciente (Casas, 2004). Fruto del fuego cruzado, *Joe* y *Eddie* mueren en el acto, al recibir sendos disparos por parte del *Sr. Blanco*. El *Sr. Rosa*, que en su papel de permanente escaqueado se había escondido durante el tiroteo, huye con el maletín sustraído de la joyería. Mientras, el *Sr. Blanco*, al que dispara *Eddie*, y el *Sr. Naranja*, herido de bala por segunda vez, esta vez por un disparo de *Joe*, se arrastran abatidos por el suelo. En esta situación crítica final, el *Sr. Naranja* acaba por confesar al *Sr. Blanco* que realmente *Joe* estaba en lo cierto, es un policía infiltrado. En ese momento, mientras vemos a *Larry* apuntando a la cabeza del falso atracador, escuchamos fuera de plano cómo entra en el almacén un grupo de policías que le indican a gritos que suelte el arma, pero el *Sr. Blanco*, abocado a un destino fatal, como *Jeff Costello* en *El silencio de un hombre* de Jean-Pierre Melville, decide dejarse matar por la policía. Pero aquí, más allá del personaje que prefiere la muerte a la cárcel que nos muestra el director francés, encontramos una cuestión de honor. Aunque esto le lleve a morir acribillado por los disparos de la policía, el *Sr. Blanco*, traicionado, prefiere vengar su honor, que no sólo ha sido mancillado por el engaño del *Sr. Naranja*, un error inconcebible si tenemos en cuenta que nos encontramos ante todo un veterano, sino que además le ha llevado a matar a dos buenos amigos para mantener su lealtad al que consideraba un fiel compañero. Así, recordando a clásicos como *La jungla de asfalto* o *Grupo salvaje*, mueren todos los componentes de la banda, “*sucumbiendo a su inevitable destino*” (Epelde, 2009), salvo el escurridizo *Sr. Rosa*, del cual no conocemos con exactitud si ha escapado o ha sido capturado (o ha muerto incluso) por la policía.

Culmina de este modo Tarantino su *opera prima* con la trágica fatalidad característica de las películas clásicas, pero cerrando de modo impactante un guión de compleja estructura, que elude la muestra directa del frustrante atraco (Navarro, 1994), una escena que en un film de *cine negro* convencional sería lo más emocionante (Epelde, 2009). Tarantino procede a mostrarnos los efectos del atraco, nunca su desarrollo. Tan sólo sabremos que fue una masacre y un fracaso por lo que unos personajes se cuentan a otros (Casas, 2004), pero sorprendentemente, sin enseñar ni una sola escena del asalto,

consigue contar con coherencia y credibilidad una historia típicamente clásica, basándose en los diálogos y situaciones entre los personajes que se desarrollan antes y después del gran golpe, que nos proporcionan todos los datos necesarios para ayudarnos a entender esta historia. Con el fin de mantener la emoción, el director de *Reservoir Dogs* desordena los fragmentos de la película y dosifica la información para que el espectador no conozca los hechos desde el principio, controlando en todo momento la cantidad de datos que el público tiene y manteniéndolo tan informado como él quiere y no más, sin desvelar hasta casi el final el resultado del atraco (Epelde, 2009).

PULP FICTION

Tras el impacto causado al irrumpir en escena con *Reservoir Dogs*, Tarantino volvía a las carteleras dos años después con el reto de cumplir las expectativas que su espectacular debut le había impuesto, para lograr su confirmación como director a seguir. Con *Pulp Fiction*, Tarantino homenajeaba a las novelas baratas “sobre bandas de gánsters de medio pelo” (Sánchez Noriega, 2002), denominadas *pulp*, de las que ya hemos hablado en el marco teórico, que se hicieron muy populares en Estados Unidos durante los años treinta, porque su reducido coste aseguraba la venta del producto en tiempos difíciles, y que sirvieron de inspiración para un gran número de películas pocos años después. Como estas novelas cuyo espíritu quiere recoger, la acción de la película se divide en tres capítulos, pero sin seguir un orden cronológico, cruzando entre sí las tres historias con bastante habilidad narrativa (Aldarondo, 1998), fragmentando la escena en distintos puntos de vista (Balagué, 2004) y desordenando las distintas secuencias de cada historia. Como indica Paco Gisbert (2002), *Pulp Fiction* es una película de gánsters que, convenientemente ordenada cronológicamente, no sería muy distinta a cualquier película de *cine negro clásico*. De hecho, como ya se ha citado, Tarantino utilizó como modelo para escribir el guión de esta película la ambigua y enmarañada historia del clásico *El sueño eterno* de Howard Hawks y, además, este segundo film de Tarantino nos recuerda igualmente a cómo, en *La senda tenebrosa* de Delmer Daves, se cruzan las vidas de unos personajes que tienen mucho más en común de lo que inicialmente uno pueda imaginar. Pero al toque clásico, Tarantino, dando forma a una característica mezcla de estilos, agrega ese particular uso de la violencia que ya habíamos visto en *Reservoir Dogs* y una cantidad de referencias de otras cinematografías como la asiática o la francesa y de la cultura popular estadounidense que a lo largo de los años ha ido asimilando, desde iconos televisivos a las películas de serie B pasando por la música de las décadas de los cincuenta, sesenta, setenta y ochenta, la comida basura, los videojuegos o los cómics. Así, con esta amalgama de influencias, consigue ofrecernos un producto, al menos en apariencia, novedoso y llamativo, con el cual, como afirma Ripalda (1996), consigue además que el espectador se sienta identificado con lo que ve en la pantalla, al menos relativamente. Realmente no hay originalidad alguna en *Pulp Fiction*, pero Tarantino consigue disimularlo habilidosamente y, al mismo tiempo, “consigue crear, pese a lo evidente de la intertextualidad, un universo propio” (Gisbert, 2002).

Tras un letrero en el que se explican las distintas definiciones de la palabra *pulp*, Tarantino, como ya hiciera en *Reservoir Dogs*, comienza la narración con una escena en una cafetería, uno de esos lugares pertenecientes a la cultura popular norteamericana que el director integra en su universo propio, que precede a los créditos iniciales. En esta ocasión vemos a una *dulce pareja* (Casas, 2004), *Pumpkin* y *Honey Bunny*, que a pesar de su agradable apariencia inicial, resulta ser un dúo de atracadores que debate

sobre el objeto de sus próximos golpes, considerando finalmente que aquel lugar en el que se encuentran es un lugar idóneo para llevar a cabo un atraco. Remiten estos personajes claramente a la imagen de *Bonnie & Clyde*, popularizada especialmente tras la película que Arthur Penn realizó en los sesenta basándose en la historia de esta famosa pareja de bandidos. Aunque, por su conversación, podemos percibir que se trata de un peligroso dúo (que piensa que siempre será mejor robar que trabajar), se muestran amables e incluso cariñosos entre ellos... hasta que, “*enardecidos y autoconvencidos, se levantan pistola en mano*” (Casas, 2004), mostrando toda la agresividad de su carácter. La trama parece que comienza con brío, con un atraco en los primeros minutos de la película... pero, vaya, ¡sorpresa! La secuencia queda suspendida en el tiempo justo en el momento en que la pareja se levanta empuñando sus armas y gritando y comienzan los títulos de crédito, una vez más acompañados de una música que aparenta proceder directamente de una radio (con un cambio de emisora incluido). Tarantino lo ha vuelto a hacer, nos mantiene en vilo a base de la ruptura de secuencias, dejándonos con la tensión por saber qué va a pasar a continuación con el atraco cuyo inicio acabamos de observar... pero al final de los créditos no vemos el desenlace del atraco, sino que encontramos a dos tipos trajeados, con un aspecto similar a los matones de *Reservoir Dogs*, montados en un coche y manteniendo una de esas conversaciones aparentemente intrascendentes que ya habíamos visto en la primera película de Tarantino. Si en *Reservoir Dogs* Tarantino nos atrapaba con una escena impactante cuyo origen desconocíamos, en esta ocasión le da la vuelta a la estrategia de captación del interés y nos deja el desenlace de una escena inicial como incógnita.

Los dos tipos con pinta de matones charlan cordialmente, con esa locuacidad que Tarantino ha convertido en su sello de identidad a través de sus personajes, sobre la reciente estancia de uno de ellos en Amsterdam y sobre las pequeñas diferencias entre Europa y Estados Unidos; sobre drogas, sitios donde se puede beber cerveza y los distintos nombres de las hamburguesas, con la naturalidad que podrían hacerlo dos amigos cualquiera, sin que nada evidencie cuál es su auténtica ocupación, hasta que bajan del coche y, con un plano filmado desde el maletero (otro punto en común con *Reservoir Dogs*), vemos cómo cogen sus armas. Sin dejar de hablar entre ellos, se dirigen a hacer el temprano trabajo que se les ha encargado (son las 7 y media de la mañana), al estilo de las parejas de asesinos a sueldo de *Forajidos* y *Código del hampa*. Por su conversación sabemos que trabajan para un gángster llamado *Marsellus Wallace*, un tipo con malas pulgas, del cual dice la leyenda que tiró a uno de sus compinches desde un cuarto piso por hacerle un masaje en los pies a su esposa, *Mia Wallace*, una actriz de segunda, cuyo mayor mérito es haber actuado en el capítulo piloto de una serie de televisión y a la cual uno de *nuestros* dos matones debe acompañar a cenar la siguiente noche, por encargo del propio *Marsellus*. Aunque esta pareja conserva la tendencia a hablar de forma elocuente de los asesinos de las películas clásicas citadas, lo hacen de una forma particular. Aquellos se mostraban concentrados en los momentos clave, previos a sus actuaciones, y tan sólo dedicaban a sus charlas, ya fuera sobre temas cotidianos o sobre aspectos de su trabajo, los momentos del día en que se podían relajar (como la conversación sobre las proteínas de la comida entre los matones de *Código del hampa*). Sin embargo, estos se muestran ajenos a la realidad de su encargo, hasta que llegan a su destino y uno de ellos dice: “*Metámonos en nuestro papel*”. Pero la diferencia está justificada, ya que, aunque las conversaciones puedan parecer banales, como ya vimos en *Reservoir Dogs*, éstas son utilizadas de forma hábil por Tarantino para ir suministrándonos información de forma escalonada.

Cambian entonces de forma radical su actitud y observamos cómo uno de ellos, interpretado por Samuel L. Jackson, del cual aún no conocemos el nombre, se muestra por fin como el matón despiadado que es, cuando entran en el piso al que se dirigen y encuentran desayunando (concretamente hamburguesas *Big Kahuna*, que es una de las marcas ficticias que Tarantino ha creado para el universo particular de su filmografía y que ya vimos en la escena inicial de *Reservoir Dogs*) a un grupo de jóvenes, que han traicionado a *Marsellus*. Los jóvenes han tratado de robarle un maletín, que el segundo matón, *Vincent*, quien se muestra ligeramente apático, recupera del interior de un armario, quedando maravillado al abrirlo para comprobar que contiene lo que buscan por una intrigante luz naranja que remite a una de las escenas trascendentales del clásico *El beso mortal*. Una vez recuperado el botín, los matones van liquidando de manera consecutiva a los traidores, tras un interrogatorio verbalmente cruel, en una escena en la que Tarantino recurre a la elipsis y no muestra la muerte de las últimas víctimas. Como paso previo a la ejecución, somos testigos de otra de esas escenas del cine *tarantiniano* que han quedado para la memoria colectiva, cuando el personaje interpretado por Samuel L. Jackson recita un pasaje bíblico como discurso sentenciador antes de ejercer su papel de verdugo. La gracia del asunto es que en realidad el pasaje no está extraído exactamente de la Biblia, sino que es parcialmente una invención de Tarantino, inspirado en una película de kung-fú (IMDB, 2009). Acto seguido, sin ver directamente el desenlace de este violento encuentro, volvemos a encontrarnos con uno de los saltos en el tiempo típicos de este director.

Tras el nombre de “*Vincent Vega y la mujer de Marsellus Wallace*” encontramos la primera de las tres historias entrecruzadas que Tarantino nos presenta en *Pulp Fiction*, la cual comienza con un plano medio corto de Bruce Willis, que escucha con gesto impasible la charla de un interlocutor desconocido. Como ya hiciera en *Reservoir Dogs*, Tarantino recurre al fuera de campo para causarnos cierta sensación de tensión, a la vez que nos sugiere el carácter de este nuevo personaje, llamado *Butch*, al poder observar cómo no se inmuta mientras escucha a su misterioso compañero de mesa describirlo como un boxeador veterano que nunca llegó a ser importante y que no tardará en estar acabado. Tras un cambio de plano podemos observar desde atrás la figura del que habla, a quien identificamos rápidamente con *Marsellus*, gracias a la descripción de este personaje que el líder de la banda de jóvenes ofreció en el interrogatorio previo a su ejecución por parte de los matones. Es ésta una de esas cualidades peculiares del cine de Tarantino, que frente al uso del *flashback* y *la voz en off* del cine clásico, recurre a las conversaciones de sus propios personajes para aclararnos determinadas situaciones, aunque, dentro de su estilo desordenado, dispersa esta información a lo largo de toda la película, incluyendo retrocesos y cambios en el orden narrativo, obligándonos a prestar mucha atención hasta en los pequeños detalles.

Tras el discurso de *Marsellus*, *Butch* no duda en aceptar su propuesta. En el quinto asalto se irá a la lona. Acaban de acordar el amaño de un combate.

Llegan en ese momento al bar en el que se encuentran *Butch* y *Marsellus* los dos matones del principio, llevando el maletín, pero sorprendentemente ataviados con camisetas deportivas y pantalones cortos. Evidentemente, algo *raro* ha pasado entre la escena del apartamento y la llegada al bar de estos dos matones, a los que ya podemos identificar como *Vincent Vega* y *Jules Winnfield* gracias a la intervención del camarero. Como nos ha indicado el título de la historia y volvemos a recordar ahora gracias al mismo camarero, aún está por llegar la cita de *Vincent* con la señora *Wallace*, algo que, sobre todo, nos ayuda a situar en el tiempo esta escena y a sus *deportivamente* ataviados

protagonistas en un momento posterior, pero próximo, a la matanza del apartamento, dentro de la enmarañada sucesión de saltos cronológicos de la que ya hemos empezado a ser testigos. Ésta continúa aquí, pues volvemos a observar un salto en el tiempo y nos encontramos a *Vincent* en casa de un amigo, donde ha ido a comprar heroína. En uno de esos guiños cinéfilos que tanto gustan a Tarantino, vemos como el camello ofrece a *Vincent* diversas variedades de la droga, una de ellas llamada *babba*, un curioso homenaje por parte del director de *Pulp Fiction* al italiano Mario Bava, uno de sus realizadores de cabecera e iniciador del subgénero denominado *giallo*, genuino de la cinematografía del país trasalpino. *Vincent* decide inyectarse la droga allí mismo, en una metafórica escena en la que vemos cómo se alternan las escatológicas imágenes del pinchazo con las del viaje en coche del propio *Vincent*, bajo los evidentes efectos de la heroína, hacia su cita con *Mia Wallace*.

A la llegada de *Vincent* a casa de *Mia*, en esa práctica habitual de Tarantino de ir anticipando de forma sutil los rasgos personales de sus personajes, vamos conociendo aspectos de la personalidad de la esposa de *Marsellus Wallace*. Al estilo de una moderna *vamp*, muestra su gusto por dominar la situación, controlando la llegada de *Vincent* a través de cámaras de vigilancia y de un interfono. Igualmente, antes de conocer su cara, conocemos su adicción a la cocaína, su gusto por ir descalza y su afición por lo *retro*, tanto por el tocadiscos en el que suena la música que escuchamos como por su peinado *sesentero*, inspirado por el de Anna Karina en *Vivir la vida* (1962) de Jean-Luc Godard. No nos sorprende que poco después *Mia* lleve a *Vincent* a cenar al *Jackrabbit Slim's*, un restaurante *retro*, en el que encontramos “*todos los signos de identidad que Tarantino aprecia como representación de la vieja América sin retorno, la de los años cincuenta: las paredes están decoradas con carteles de películas B, actúan imitadores de Ricky Nelson, los camareros van vestidos como James Dean, Marilyn Monroe, Mamie van Doren, Buddy Holly (...) y El Zorro, los comensales se sientan en coches descapotables en vez de mesas y degustan un bistec llamado Douglas Sirk o un batido Marvin & Lewis*” (Casas, 2004). Un restaurante que, como afirma *Mia*, le encantaría a un fan de Elvis, aunque allí, en lugar de un imitador del *rey del rock*, encontramos una actuación en directo de uno de Ricky Nelson, quizás en homenaje a la participación de este actor y cantante en *Río Bravo*, la película favorita de Tarantino.

Durante la cena asistimos a diversas situaciones que nos muestran la afición de Tarantino por introducir continuas citas en sus películas, tanto a clásicos como a elementos de su propio universo (anticipando incluso ideas que más tarde desarrollaría en otras películas). En una conversación sobre el episodio piloto protagonizado por *Mia*, la mujer de *Marsellus* describe esta serie denominada *Fox Force Five*, que estaba protagonizada por cinco bellas mujeres. Su descripción remite por una parte a las series de televisión instaladas en los setenta, al estilo de *Los ángeles de Charlie* (Gisbert, 2002), y por otro, años después podríamos comprobar que la descripción que *Mia* da de las protagonistas de esta serie se corresponde fielmente con la banda de asesinas de *Kill Bill*, igualmente protagonizada por Uma Thurman, incluyendo su condición como especialista en cuchillos. La conversación sobre los silencios incómodos remite sin duda a una conversación que, una vez más, Anna Karina mantiene con sus compañeros en *Banda aparte*, el clásico de Godard. Finalmente, tras la larga charla, cargada de momentos de flirteo, incluido el interrogatorio de *Vincent* sobre el conocido asunto del masaje de pies, *Mia* obliga a éste a participar junto a ella en un concurso de baile, descalzos ambos, en otra de esas escenas que han pasado a la historia del cine contemporáneo, para la cual Tarantino se inspiró en el baile de la citada *Banda aparte* y que, además, recuerda al torpe baile del psicópata *Vic Vega* en *Reservoir Dogs*.

Tras un fundido en negro, sabemos que la ocasional pareja se ha alzado con la victoria al verlos llegar de vuelta a casa de *Mia* exultantes, con un trofeo en la mano. Mientras *Vincent* va al baño, la anfitriona registra los bolsillos de la chaqueta de éste en busca de tabaco y, en una de las azarosas situaciones del cine de Tarantino, encuentra la heroína que su invitado había comprado esa misma tarde. La señora *Wallace*, impulsada por su adicción, no duda en esnifar un poco de lo que ella cree cocaína y cae redonda, sangrando por la nariz, víctima de una sobredosis.

Lo siguiente que vemos es la cara desencajada de la protagonista, tirada en el suelo con los ojos en blanco, la sangre brotándole de la nariz y la boca llena de espumarajos, mientras escuchamos fuera de plano la voz de *Vincent*: “*Estoy bien jodido*”. Tarantino juega aquí de nuevo con el contraste entre las formas clásicas y la muestra explícita de los aspectos más desagradables, ya que, a pesar de mostrarnos la parte más impactante de la situación, lo importante de la escena es la reacción de *Vincent* al salir del baño y encontrarse a la mujer de su jefe, a quien éste le había encargado *cuidar*, inconsciente en el suelo a causa de una sobredosis. Pero Tarantino nos oculta esta imagen y recurre al fuera de plano para dejarnos tan sólo escuchar esta reacción.

Vincent lleva a *Mia* en coche a la casa de su amigo *Lance*, el que le había vendido la heroína, donde la reaniman con una inyección de adrenalina directa en el corazón, en una estrambótica sucesión de escenas cargada de ese humor negro y escatológico típico de Tarantino. *Vincent*, todo un asesino a sueldo profesional, llama a *Lance* desde su teléfono móvil mientras conduce para decirle que tiene que ayudarlo con la chica que ha sufrido una sobredosis, ante lo que el *camello* le reprende por usar un móvil para hablar sobre drogas (irónico, ¿no?). Igual que hiciera en *Reservoir Dogs*, en la que *Eddie* habla sin tapujos por su móvil sobre las consecuencias del atraco, Tarantino nos presenta a unos mafiosos torpes y descuidados, que pierden los papeles con facilidad y que no tienen en consideración la facilidad con que la policía podría captar sus conversaciones vía teléfono móvil sobre asuntos delictivos. Esto se hace más explícito aún cuando vemos a *Vincent* llegar a casa de *Lance* apenas unos segundos después de que este cuelgue el teléfono, resultando esa llamada totalmente innecesaria. Igualmente, en la insólita escena de la reanimación, el humor negro que baña toda la tensa situación de la inyección de adrenalina, precedida de la búsqueda de un manual médico o la marca con un rotulador rojo del lugar exacto donde se encuentra el corazón, queda rematado por la presencia en escena, justo detrás de los protagonistas, de los dos juegos de mesa favoritos de Tarantino, que no son otros que *Operation* y *Life* (IMDB, 2009).

Finaliza esta primera historia con la definitiva vuelta a casa de *Mia* y *Vincent*, que acuerdan no contar jamás la experiencia a *Marsellus*.

Recurriendo a un aparente *flashback*, a continuación Tarantino nos cuenta la historia de un reloj de oro comprado en Knoxville por el bisabuelo de *Butch Coolidge*, el boxeador que conocimos con anterioridad, que, guerra tras guerra, ha pasado de generación en generación con una historia salpicada de escatológica tragedia. En el recuerdo, *Butch* se ve a sí mismo de niño, recibiendo del *Capitán Koons*, recién llegado de la Guerra de Vietnam, el reloj que su padre, capturado y fallecido en dicha guerra, conservó durante cinco años “*metido en el culo*” y que después de la muerte del *Mayor Coolidge*, el propio *Capitán* guardó durante otros dos años más en su mismo *escondite*, antes de ser liberado. Justo después vemos a *Butch*, en la actualidad, que se despierta sobresaltado, en los instantes anteriores al asalto que acordó amañar con *Marsellus Wallace*. Es la segunda de las historias de la película: “*El reloj de oro*”.

Tal como ocurrió con el atraco de *Reservoir Dogs*, Tarantino no incluye aquí ninguna imagen perteneciente al combate de boxeo, algo que desde un punto de vista clásico, podría considerarse un momento principal en el desarrollo de la trama, usando una vez más el recurso clásico de la elipsis de manera exagerada y aparentemente contradictoria. Aunque el cine de Tarantino ha sido criticado normalmente por su “*exhibicionismo visual*” (Casas, 2004), aquí nos enteramos del macabro y sangriento resultado del combate, en el que *Butch* ha matado a su contrincante y ha huido rápidamente, mediante una retransmisión deportiva que escucha una taxista mientras espera posibles clientes. Recuerda esta escena al momento en el que *Mike Hammer* escapa de sus captores en *El beso mortal*, escena en la que su director, Robert Aldrich, recurre a la elipsis y en vez de mostrarnos cómo escapa el protagonista, usa la retransmisión de un combate de boxeo como metáfora. En la película de Aldrich, la retransmisión nos cuenta cómo un boxeador, que parece destinado a la derrota, da la vuelta al combate de forma inesperada y acaba venciendo de manera impactante, mientras escuchamos fuera de plano que algo raro está ocurriendo entre secuestradores y secuestrado, para comprobar que, incomprensiblemente, *Hammer* ha conseguido reducir a sus oponentes y huir. Fusionando la realidad y la metáfora del clásico de Aldrich, Tarantino nos cuenta a través de una retransmisión radiofónica la historia de un boxeador destinado a la derrota, pues así mismo lo había acordado él, y supuestamente acabado profesionalmente, que nos sorprende con su victoria y posterior huida.

Mientras vemos a *Vincent*, sorprendentemente acompañado por un matón que no es *Jules*, de camino a un vestuario donde se encuentran con un furioso Marsellus y con su esposa *Mia*, que les abre la puerta (y a quien *Vincent*, después de su accidentada cita, le pregunta cómo está), *Butch* escapa de las más que seguras represalias de *Wallace* en el taxi en cuya radio hemos escuchado el desenlace de su combate, que conduce una colombiana llamada *Esmarelda Villalobos*. Recuerda este momento a películas clásicas protagonizadas por Humphrey Bogart, como *El sueño eterno* o, sobre todo, *La senda tenebrosa*, incluso estéticamente, repitiendo el típico plano clásico en el que en el fondo, tras la imagen de taxista y cliente dentro del taxi, vemos una imagen en blanco y negro proyectada sobre un cromado a través del cristal trasero del coche. Además, mientras que con *El sueño eterno* encontramos cierto parecido entre su taxista y *Esmarelda*, en *La senda tenebrosa* un taxista descubre que su cliente es el fugitivo que anuncian los medios y lo interroga, como hace *Esmarelda Villalobos* con *Butch*, quien se entera de que ha matado a su rival hace un momento gracias a la taxista.

Por una conversación que *Butch* mantiene desde una cabina, nos enteramos de que no sólo ha traicionado a *Marsellus* y no se ha dejado ganar, sino que ha apostado por sí mismo y esto le va a suponer la ganancia de una gran cantidad de dinero, aunque, como le ocurría al protagonista de *Al final de la escapada*, no puede huir de la ciudad hasta cobrar y tiene que esperar para poder marcharse a Knoxville, su destino (la ciudad de nacimiento de Tarantino, siguiendo con su costumbre de incluir guiños de todo tipo). Por esto debe pasar la noche en un motel con su novia, *Fabianne*, papel protagonizado por la portuguesa Mario de Medeiros, a la que *Butch*, en esa línea irónica de Tarantino, enseña algunas palabras en portugués, por si deciden escapar a Brasil. A la mañana siguiente *Butch* descubre que *Fabianne* ha olvidado el reloj de oro de su padre en su apartamento y, a pesar de correr un gran peligro, no duda en volver a recuperarlo. Ya sabemos la importancia que este reloj tiene para el boxeador.

Butch llega a su apartamento, que parece vacío, coge el reloj y sin cuidado alguno se prepara algo para desayunar, pero hay un arma en su cocina, que coge, cuando escucha cómo alguien descarga la cisterna de su baño. Entonces vemos salir del mismo al

despistado *Vincent Vega*, que parece escoger siempre el momento más inoportuno para ir al baño, con una novela *pulp* en la mano. Esto le costará la vida, *Butch* lo devuelve al interior del baño con una ráfaga de su escopeta repetidora, matándolo en el acto y vuelve a escapar. Pero en su huida se encuentra al detenerse en un paso de cebra con *Marsellus*, en una escena que es una cita textual de *Psicosis* (Gisbert, 2002), al que no duda en atropellar y, tras chocar con otro coche, ambos comienzan una persecución que acaba cuando entran en una tienda de saldos. Allí *Butch* golpea a *Marsellus* y lo deja inconsciente, antes de ser amenazado con una escopeta, golpeado y amordazado junto a su rival por el dueño del local, *Maynard*, quien llama a su socio *Zed*, un policía que llega conduciendo una moto, con el objeto de infligir un duro castigo a sus nuevos rehenes. Por azar, algo que para bien o para mal marca el desarrollo de las vidas de nuestros protagonistas y de todos los personajes *tarantinianos*, *Zed* y *Maynard* deciden comenzar con *Marsellus* y dejar a *Butch* vigilado por *El Tarado*, un enfermizo personaje vestido con ropa de cuero típicamente *sado* que mantiene encerrado en la trastienda. Mientras se escucha cómo *Marsellus* está siendo torturado, *Butch* consigue librarse de su *tarado* vigilante. Pero quizás por esa extraña sensación que sienten los que han vivido juntos algo tan duro como un secuestro, que le cuenta el *Capitán Koons* en la escena inicial refiriéndose a él y a su padre, *Butch* decide no huir y, armado con una catana, mata a *Maynard* y libera a *Marsellus*, que estaba siendo violado por *Zed* ante la mirada lasciva del recién fallecido. Cita aquí a *Harry El Sucio*, cuando *Butch* incita a *Zed* a coger la pistola que hay sobre la mesa, como ya lo hiciera el detective *Callahan* en la primera de sus apariciones cinematográficas, justo antes de que *Marsellus* inicie su sangrienta venganza disparando con la escopeta de *Maynard* sobre los genitales de *Zed*. La represalia de *Marsellus* con *Zed* promete ser cruel y sangrienta, pero no lo veremos, Tarantino una vez más deja a nuestra imaginación esas escenas de violencia desmedida que con toda probabilidad hubiéramos observado si las imágenes hubieran seguido el desenlace de la venganza del jefe de los matones, en vez de acompañar a *Butch*, indultado por su acto heroico, en su huida en la moto de *Zed* hacia el motel donde *Fabianne* lo espera y posteriormente hacia Knoxville.

Cierra así Tarantino la segunda de sus historias con una inversión de los papeles entre dos habituales personajes del *cine negro clásico*. Por un lado tenemos seguramente al jefe de una banda de matones más *puteado* de la historia del cine. A pesar de su aspecto intimidador y su crueldad, *Marsellus* es traicionado por un grupo de niños que tratan de robarle el misterioso botín contenido en un maletín, por su esposa y uno de sus matones que coquetean entre ellos y por un boxeador con el que había amañado un combate (Casas, 2004), que no sólo rompe el pacto sino que acaba atropellándolo y golpeándolo, para ser finalmente violado por un policía para placer de un tendero *voyeur* (Ripalda, 1996). Por otro lado encontramos el *clásico* caso de un boxeador, que en la última etapa de su carrera se ve involucrado en el mundo del crimen. Aquí, frente al caso de películas como *Forajidos* en el que sabemos que, aunque las cosas parezcan ir bien, el final para el boxeador acabará siendo fatal, tenemos a un boxeador que, tras superar numerosas adversidades, resulta vencedor de ese particular enfrentamiento que mantiene con su supuesto destino y con todos aquellos que *no paran de subestimarle*. Además, nuestro protagonista puede cumplir el sueño que todo antihéroe del *cine negro clásico* hubiera deseado, escapando a Knoxville, igual que *Dix* en *La jungla de asfalto* deseaba escapar a la granja de Kentucky donde se crió, que representaba la salvación frente a la condena de la ciudad. Pero *Dix*, perseguido por la inevitable fatalidad, es herido en su escapada y cae muerto al llegar a su *paraíso* particular.

Comienza la tercera y última historia: “*La situación con Bonnie*”. Nos encontramos de nuevo en el apartamento de los jóvenes que habían robado el maletín a *Marsellus*, pero ahora la cámara se sitúa en el interior del cuarto de baño, donde un cuarto individuo que no habíamos visto antes escucha el final del pasaje bíblico de *Jules* y los posteriores disparos. “*No se trata solamente de una vuelta atrás, sino de una inflexión considerable del punto de vista, más próxima a Rashomon que a Reservoir Dogs*” (Casas, 2004). Asustado, sale del baño y dispara todas las balas de su pistola sobre *Vincent* y *Jules*, pero no acierta con ninguna y el dúo de matones, con mucha mejor puntería, acaba con él. Descubrimos ahora que, en la elipsis de aquel tiroteo inicial, Tarantino escondía también un dato relevante, uno de los tres chicos presentes en la habitación, *Marvin*, no había sido asesinado, sino que ha sido él quien ha facilitado a *Jules* y *Vincent* la localización de sus compañeros.

Con el botín recuperado, los matones se marchan en su coche junto a *Marvin*, mientras discuten sobre el *milagroso* hecho de no haber sido alcanzados por ninguna de las balas del joven del baño. *Vincent* lo considera una casualidad, pero *Jules* está convencido de que ha sido una intervención divina y decide dejar el mundo del crimen, ante las quejas de su socio. Entonces volvemos a ser testigos de una de esas trágicas casualidades a las que ya nos tiene acostumbrados Tarantino, cuando a *Vincent* se le dispara la pistola por accidente, impactando sobre la cara de *Marvin* y llenando todo el coche de trozos de “*cráneo y sesos*”. Recurren a la ayuda de su amigo *Jimmie*, protagonizado por el propio Tarantino, que a regañadientes los acoge en su casa para que puedan solucionar el desaguisado, pero deben hacerlo en menos de hora y media, antes de que su mujer, enfermera, vuelva de hacer su turno nocturno en el hospital. Tras una llamada a *Marsellus*, reciben la visita de *Mr. Wolf*, un tipo de aspecto distinguido que ofrece a la pareja “*un amplio muestrario de cómo se limpia la escena de un crimen*” (Aldarondo, 1998), solucionándoles el peliagudo problema en un tiempo récord y permitiendo que se puedan marchar de allí antes de que llegue *Bonnie*, la mujer de *Jimmie*. Eso sí, vestidos con camisetas deportivas y pantalones cortos, porque sus trajes negros están llenos de sangre y hay que deshacerse de ellos.

Antes de devolver el maletín a *Marsellus*, deciden ir a desayunar a una cafetería, donde *Jules* se reafirma en su decisión de abandonar la ocupación de matón (por ello después del combate *Vincent* va acompañado por otro matón) y afirma que, en cuanto entregue el maletín, cambiará de vida y se dedicará a vagar por el mundo como el protagonista de *Kung fu* (otra serie de los setenta), ante la indignación de su compañero. En ese momento descubrimos que se encuentran en la misma cafetería del comienzo de la película, justo unos instantes antes de que *Pumpkin* y *Honey Bunny* comiencen su histérico atraco. *Jules* y *Vincent* continúan con su discusión hasta que, en el mismo instante que escuchamos fuera de plano a *Pumpkin* sugiriendo a *Honey Bunny* atracar la cafetería, *Vincent* se levanta para ir al baño. De hecho, en la escena inicial podemos escuchar la voz de un entonces desconocido *Vincent* que dice “*ir a cagar*” e incluso, con su atuendo deportivo, pasa por delante de la pareja de atracadores mientras deciden si llevan a cabo el atraco o no. Es entonces, con *Vincent* nuevamente en el baño, cuando el irónicamente empalagoso dúo de ladrones se alza de la mesa con las armas empuñadas y comienza a atracar la cafetería. Frente a la romántica imagen mostrada hasta ahora, encontramos a una desalmada pareja que no respeta los principios básicos de todo buen atracador de la época clásica y, al contrario que ocurría con *Bonnie & Clyde*, no dudan en robar también a los clientes.

Pero nuestros *Bonnie & Clyde* particulares no contaban con encontrarse con todo un profesional del crimen como *Jules*, mientras su torpe compañero *Vincent* lee en el baño.

Jules, decidido a abandonar el *Mal*, no opone resistencia a entregar su cartera a *Pumpkin*, pero se niega a entregarle el maletín al atracador y cuando éste le obliga a abrirlo, aprovecha el efecto encantador que su misterioso contenido ejerce sobre él, para sorprenderle y arrebatarle el arma, dándole la vuelta a la situación. Aún así, tienen suerte de que el matón se encuentre en *periodo de transición*. De este modo, antes de marcharse de la cafetería con el maletín junto a su compañero, en la escena que pone fin a la película, “*para no tener que matarlos*”, incluso les entrega los 1.500 dólares que lleva en su cartera de “*hijo de puta peligroso*”, a pesar de las protestas de *Vincent*, que sale del baño justo cuando *Jules* ha resuelto sin su ayuda el problema. Realmente la relación de *Vincent* con el baño es pura *tragicomedia*. *Mia* sufre una sobredosis mientras *Vincent* se autoconvence frente al espejo de su casa de que no debe traicionar a su jefe. *Butch* consigue entrar en su casa y matarlo porque éste está en el baño leyendo. Finalmente, cuando ya sabemos que una de sus visitas al baño le ha acabado costando la vida, *Pumpkin* y *Honey Bunny* atracan la cafetería con *Vincent* de nuevo en el baño. Este irónico ejemplo, como señala Sánchez Noriega (2002), viene a subrayar la arbitrariedad y el azar que sustituyen en las películas de Tarantino la causalidad de toda intriga clásica, donde las motivaciones y cada gesto de los personajes obedecen a la consecución de un fin. Como afirma Julio Cabrera (1999), *Pulp Fiction* es una colección de coincidencias y casualidades que causan muertes o abortan planes.

En definitiva, una historia que, a la vez que remite a los clásicos del *cine negro*, abre un hueco a la presentación de singularidades: a través de la presentación normal de la violencia y la droga en formas ostentosas y sin la estilización habitual de género, generando una evaporación de los valores clásicos (Ripalda, 1996); mediante la hábil introducción de la ironía y de un iconoclasta humor negro; por la circularidad del relato y su nunca gratuita autocapacidad referencial (Balagué, 2004); por la ruptura de convenciones tan establecidas como que el protagonista muera en medio del relato (Sánchez Noriega, 2002); o por la capacidad para poner en boca de sus personajes ingeniosos diálogos que, pese a la aparente banalidad de los temas tratados, por sus continuas referencias a la cultura contemporánea, contribuyen a crear una atmósfera colectiva de modernidad, en un intento de adaptar el lenguaje tradicional del *cine negro* al presente (Gisbert, 2002). Como afirma Sánchez Noriega (2002), en *Pulp Fiction* “*queda patente la ubicación del discurso de Tarantino en un espacio cinéfilo que viene a sustituir a la realidad*”. Frente a la búsqueda de reflejar la realidad del *cine negro* de los cuarenta o los cincuenta, para Tarantino, una película es una película, algo que va de cine, no de realismo y, por ello, *Pulp Fiction* es una película de alguien que adora el cine, que lo conoce a fondo, que se divierte haciendo del mismo el objeto de una película y que enfatiza su autoría mediante la presentación de sus propios gustos (Ripalda, 1996).

JACKIE BROWN

Cuando Tarantino visitó el Festival de Sitges como productor de *Tú asesina que nosotras limpiamos la sangre* (1996), vestía una camiseta de *Rum Punch*, una novela de Elmore Leonard, uno de sus escritores admirados, cuyas obras le sirvieron de inspiración para *Pulp Fiction* (Alfonso & Miguel, 2004). Un año después se estrenaba *Jackie Brown*, la particular adaptación de esta novela por parte de Tarantino.

Como advierte Ángel Comas (2005), aunque podía esperarse una especie de *Pulp Fiction 2*, después del éxito de su segunda película, Tarantino se arriesgó y sorprendió

con un film que nada tenía que ver formalmente con sus obras anteriores, pausando el ritmo, sofisticando y casi ocultando la violencia visual con la que se le había asociado hasta entonces. Además, “*Tarantino cejó parcialmente en su empeño por transgredir el clasicismo narrativo*” (Casas, 2004) y, por primera vez, decidió seguir casi escrupulosamente la cronología de los acontecimientos, rompiendo en gran medida con la costumbre de su trabajo precedente de presentar historias con estructura no-lineal (Kinser, 1998). De este modo, como señala Simsolo (2007), Tarantino cierra con *Jackie Brown* su particular trilogía de *cine negro* “*camuflando su virtuosismo*” tras un aparente clasicismo.

Tarantino toma como punto de partida la novela de Leonard, pero, en su línea, le da un toque original, envolviendo la historia con una apariencia adoptada de los años setenta, incluyendo los decorados, el vestuario y, sobre todo, la música (Aldarondo, 1998) y convirtiéndola en un engañoso homenaje al cine *blaxploitation* (Casas, 1998). Para ello cambió algunos detalles de la novela, entre ellos, uno especialmente significativo: la chica blanca joven y rubia protagonista de la novela se convierte en una madura mujer negra. El objetivo es claro: el citado homenaje al cine *blaxploitation* de la década de los setenta, pero, sobre todo, un ensalzamiento de la estrella de la mayoría de aquellas producciones, Pam Grier (Kinser, 1998).

Aunque a comienzos de los noventa algunos jóvenes directores afroamericanos como John Singleton, Mario Van Peebles o Ernest Dickerson habían rodado películas como *Los chicos del barrio* (1991), *New Jack City* (1991) o *Juice* (1992), que recuperaban con una perspectiva actualizada el espíritu de aquel cine hecho por y para negros en la década de los setenta, gracias a *Jackie Brown* se suelen atribuir a Quentin Tarantino los laureles de la reivindicación del *blaxploitation* en los noventa (Alarcón, 2007). Nunca antes se había escuchado hablar tanto de este subgénero (Pons, 1998), del que Tarantino ha reconocido siempre con orgullo ser un apasionado, impresionado por su look y sus increíbles bandas sonoras (Alfonso & Miguel, 2004). Pero, como podremos comprobar, en la película de Tarantino hay realmente poco de aquellas historias en las que chulescos y violentos personajes negros, orgullosos de serlo, se revelaban contra la supremacía blanca en un contexto que se ajustaba mucho más a sus circunstancias reales y demostraban a todo el mundo que los tiempos estaban cambiando, en oposición a los estereotipos que hasta entonces habían imperado en el cine hecho por y para blancos (Fenollar Simón, 2007). Pero, poniendo en práctica como nunca su creencia de que una o dos canciones pueden marcar el estilo y el ritmo de una película (Aldarondo, 1998), Tarantino adorna su película con un amplio repertorio de canciones de *funk* y *soul* puramente 70's que, frente a las bandas sonoras repletas de agresivo *rap* de las citadas películas precedentes (Alarcón, 2007), ayuda a recrear con bastante fidelidad el ambiente de aquellas películas de la *blaxploitation*, a pesar de desarrollarse en la actualidad.

A esta ambientación musical, Tarantino une la recuperación para el cine de altura de la mencionada Pam Grier, considerada por Tarantino como un auténtico icono del género (Viladevall, 1998). De modo que *Jackie Brown*, más que un homenaje a un género, se convierte en un homenaje a Pam Grier y a películas como *Coffy* o *Foxy Brown*, que, de la mano de esta actriz, presentaron a un personaje que cambió la imagen de la mujer afroamericana que hasta entonces se había visto en el cine estadounidense (Fenollar Simón, 2007).

A modo de revelación premonitoria, comienza la tercera película de Quentin Tarantino directamente con los títulos de créditos, indicándonos que algo parece haber cambiado

respecto a los dos anteriores títulos de su director. Pero antes incluso de que comencemos a ver imágenes en pantalla, somos recibidos por una canción, que a ritmo de *funky* acompañará durante los títulos de crédito, en un largo *travelling* que sirve como presentación de la protagonista, a una madura azafata de vuelo negra camino de su trabajo. De golpe, a través del sonido *setentero*, Tarantino nos pone en situación y nos coloca en ese ambiente cercano al del cine *blaxploitation* que, a pesar de emplazar la trama en la actualidad, quiere recrear. Mediante la música, establece el puente de unión entre *Foxy Brown* y *Jackie Brown* (Casas, 2004). El director demuestra una vez más que, como afirma Quim Casas (2004), una de sus mayores virtudes reside en su capacidad para encontrar siempre la canción apropiada, que se ajuste de manera idónea al sentido que quiere darle a las imágenes en cuestión, que en esta ocasión queda rematado con la irrupción de un rótulo que, con una ostensible tipología *revivalista*, nos indica el título del film, que no es otro que el de esa mujer a la que hemos estado *acompañando* durante los instantes precedentes, su principal protagonista: *Jackie Brown*.

Una vez que nuestra azafata de vuelo ocupa su puesto de trabajo, Tarantino pasa a presentarnos al resto de personajes, comenzando por un peculiar dúo formado por un excéntrico Samuel L. Jackson, presentado como si se tratara de un guerrero de kung-fú con cola de caballo y perilla (Kinser, 1998), y un sorprendentemente apático Robert De Niro, acompañados por la actitud pasota de Bridget Fonda, una de las *novias* del personaje interpretado por Jackson, cuya única ambición aparente es drogarse. En algún lugar de Playa Hermosa, California, el primero, entre orgulloso y emocionado, presenta a su indiferente compañero, recién salido de la cárcel, a través de un vídeo protagonizado por esculturales muchachas, el catálogo de armas con las que trafica (“*Tías que adoran las armas*”) y con las que pretende *forrarse* (afirmando tener medio millón de dólares en México), en un momento que rinde culto a la estética del cine *blaxploitation* de forma evidente (Casas, 2004). Nos situamos así en una trama que nos remite a aquellas clásicas en las que una actividad delictiva se convertía en el principal sustento de los gánsters protagonistas y en el hilo conductor alrededor del que giraban todas las subtramas de la película, pero puesta al día a través de las conversaciones mantenidas por los personajes que, a pesar de su aparente intrascendencia, como ya hiciera Tarantino en sus dos títulos previos, nos aportan importantes datos sobre la historia a seguir y, a la vez, demuestran la conocida cinefilia de nuestro director. Como cuando Samuel L. Jackson afirma que si metieran esas armas en una película, todos sus clientes las querrían y pone como ejemplo las películas de Hong Kong y, concretamente, *The Killer* (1989) de John Woo, película incluida entre su múltiple listado de favoritas (Clarkson, cit. en Casas, 2004): “*Cuando salieron aquellas películas de Hong Kong todos los negros del mundo querían una 45. No sólo una, querían dos, porque querían parecerse al Asesino*”.

Pero el personaje interpretado por Samuel L. Jackson, que responde al nombre de *Ordell*, se ve interrumpido en su efusiva presentación cuando recibe una llamada telefónica de uno de sus secuaces, *Beaumont*, que ha sido encarcelado por conducir borracho con un arma en la mano. Entra aquí en juego otro de los personajes principales de la trama, *Max Cherry*, un agente de fianzas de Carson City – interpretado por Robert Forster, un actor que empezó como galán de serie B y que nunca llegó a estrella (Comas, 2005) –, al que *Ordell*, debido a la procedencia ilegal de su dinero, acude, acompañado por *Louis* (el personaje interpretado por De Niro), para que pague por él la fianza que le han impuesto a *Beaumont* y lo saque de la cárcel. Pero el joven pandillero,

con antecedentes delictivos previos, se enfrenta a una posible condena de diez años de cárcel y *Ordell* no duda en acabar con él, para cubrirse la espalda ante la posibilidad de ser delatado, en una escena que reúne algunos de los elementos visuales que se han convertido en distintivos del cine de Tarantino. Comenzando por una larga escena, filmada con el recurrente plano desde el maletero, en la que *Ordell*, mediante un rebuscado pretexto, trata de convencer a un indeciso *Beaumont* para que se meta en el mismo y finalmente lo consigue. Para quienes han visto la filmografía previa de Tarantino, ésta es una situación premonitoria, que anuncia un futuro nada halagüeño para *Beaumont*, que se confirma instantes después cuando, tras haber visto cómo se aleja el coche, observamos como vuelve a entrar en plano a lo lejos y su conductor, *Ordell*, sale del mismo, abre el maletero y dispara dos veces hacia su interior, en una secuencia que, en cierto modo, recuerda a las formas tradicionales, por el uso del fuera de campo o la lejanía dramática del plano general (Casas, 2004). Mientras tanto, *Louis* se entretiene en Compton, en casa de *Simone*, la segunda de las amigas de *Ordell*, que actúa para él imitando a The Supremes.

Pero ya es demasiado tarde, *Beaumont* ya había hablado. Esto lo descubrimos con la reaparición en escena de *Jackie*, a quien sorprenden en el aeropuerto el detective *Ray Nicolette* y el agente especial *Mark Dargus*, de la Oficina Federal de Alcohol, Tabaco y Armas de fuego (ATF) introduciendo dinero ilegalmente en el país. Aquí descubrimos que *Jackie* tiene antecedentes, ya que fue detenida hace algunos años por traer droga desde México para el que entonces era su marido, un piloto, al que delató y condenaron, siendo ella liberada a cambio. Esto le ha obligado desde entonces a tener que trabajar en la compañía más cutre de México, la única que acepta a alguien con antecedentes, por un irrisorio sueldo. Así que se ve *obligada* a buscarse un *sobresueldo* pasando dinero ilegalmente desde México. Los agentes, a quienes *Beaumont* informó del asunto, en realidad buscan al jefe de la *banda* y para ello, al estilo de los clásicos policías, chantajean sin pudor a nuestra protagonista, que se muestra firme ante sus presiones... hasta que, ante su estupefacta mirada, muestran en primer plano una pequeña bolsa de cocaína que acompañaba al dinero, que nadie esperaba encontrar en aquel sobre y que precipita el desarrollo de la acción. Esto lleva a *Jackie Brown* nuevamente a la cárcel, con una fianza establecida en una vista previa en la que podemos observar la presencia de *Ordell*, que, como podíamos imaginar, es la persona para la que *Jackie* trae el dinero desde México. Éste recurre de nuevo a *Max Cherry* para que la saque de la cárcel, con el dinero que ya no necesita para *Beaumont*.

Max acude a la cárcel a recoger a *Jackie* y en esta escena, sin palabras, simplemente observando su rostro cuando ve por primera vez a la azafata, sabemos que el agente de fianzas ha caído enamorado a primera vista de ella, reforzando esta sensación de atracción la pieza de música *soul* con la que Tarantino, en su línea, remata de forma sobresaliente la escena. Ensimismado, el agente de fianzas se ofrece a acompañar a casa a *Jackie* y durante el trayecto ésta, fumadora empedernida, como buena protagonista *tarantiniana* (como todos los protagonistas de *nuestro* director, fuma la ficticia marca *Red Apple*), que tampoco desencajaría en este detalle en el elenco de personajes de cualquier de los tradicionales títulos del *film noir*, le cuenta a *Max* en un bar, al que acuden en busca de tabaco, que pueden caerle cinco años de cárcel si no colabora con la ATF para encarcelar a *Ordell*, pero que tiene miedo de que éste haga con ella lo mismo que con el soplón *Beaumont*.

Cuando *Max* deja en casa a *Jackie*, vemos a *Ordell* esperando en su coche, oculto por la sombra de la noche. Entonces, ataviado con unos guantes y arma en mano, como ya hiciera cuando mató a *Beaumont*, se dirige a casa de su mensajera. Allí somos testigos de una de esas escenas en las que Tarantino muestra su inclinación hacia el género clásico, a base de sombras y escenarios nocturnos, cuando *Ordell* entra al piso de *Jackie* para amenazarla y, le informa además de que la droga encontrada en el sobre debía ser un regalo de su compinche mexicano para *Melanie*, su novia de Playa Hermosa. En ésta trata de mantener apagada la luz de la habitación, en una característicamente *negra* mezcla de luz, penumbra y oscuridad. Recurre en este momento, en un nuevo homenaje, esta vez al cine de acción de los setenta de directores como Brian de Palma o Martin Scorsese, a la pantalla dividida, mostrándonos al mismo tiempo cómo *Max Cherry* descubre que le falta su pistola, que siempre lleva cuando trabaja y que habíamos visto en la guantera del coche cuando *Jackie* la abre en busca de tabaco, y cómo ésta sorprende a *Ordell* apuntándole con la pistola robada a *Max*, para inmediatamente después arrebatarle su arma. Vemos aquí a una desconocida *Jackie* que, frente a la prudente mujer madura que habíamos conocido hasta entonces, se muestra dura y arrojada, revelándose contra el que se suponía su verdugo, como la mismísima *Foxy Brown*. Con las tornas cambiadas, *Jackie* propone un plan a *Ordell* para traer todo el dinero obtenido con la venta de armas, que guarda en México, burlando la vigilancia de la ATF, pero Tarantino recurre aquí una vez más al clásico recurso de la elipsis y no escuchamos aún ese plan, sino que tan sólo vemos a *Ordell* marcharse de allí con el trato ya realizado.

A la mañana siguiente *Max* acude nuevamente a casa de *Jackie* en busca de su pistola y asistimos a otra de esas escenas que parecen de relleno, pero que muestran mucho más de lo que aparentan, con la música nuevamente como *leitmotiv*, cuando *Jackie* pone un disco de The Delfonics y suena la balada *Didn't I Blow Your Mind This Time*. *Max* se sorprende por su colección de vinilos y *Jackie* responde que ha invertido demasiado dinero en discos de vinilo para comprárselos ahora en CD. Como afirma Quim Casas (2004), parece que es el propio Tarantino el que habla por boca de su musa, debido a su apego por la música antigua. Decía el mismo Tarantino en una entrevista para la revista *Positif* en abril de 1998, que “*la música como fondo sonoro es la de una época que representa el pasado de los personajes*”, en este caso el *soul* de los años setenta, y esto no se pone de manifiesto únicamente por las canciones que escuchamos en sus películas, sino que está ligado constantemente a la vida de los personajes y por ello “*obliga a los protagonistas de sus films a hablar de música de la misma manera natural que él pueda hacerlo*” (Casas, 2004), como hace en esta escena. Más tarde vemos como *Max* acude a una tienda y compra una cassette de The Delfonics que, a partir de ese momento y de la forma más natural posible, le acompaña en su coche allá donde vaya, como nueva demostración de su incipiente enamoramiento. Y es que, además, en *Jackie Brown*, cada vez que alguien se sube a un coche comienza a sonar música, como si realmente sonara en los radiocasetes de estos automóviles. Es esta costumbre de hacer sonar canciones que forman parte de la vida *en directo* de los personajes, en lugar de usar la habitual música incidental, otra de esas marcas distintivas del cine de Tarantino. En el encuentro entre la pareja protagonista aderezado por la música de The Delfonics nos enteramos igualmente de que *Jackie* pretende hablar con *Nicolette* y *Dargus* para negociar su vuelta al trabajo y su futura inmunidad a cambio de ayudar a atrapar a *Ordell*, pero que a la vez va a seguir trabajando para éste para traer el dinero de México, ya que el traficante de armas necesita su colaboración y ella puede sacar partido del negocio. Este juego a dos bandas de *Jackie* resulta uno de los aspectos del film que

acaba por resultar una de sus mejores bazas, porque obliga a presentar la historia desde varios puntos de vista, algo a lo que ya nos tiene acostumbrados Tarantino (Kinser, 1998).

Ordell se reúne con *Jackie* y ésta le cuenta su plan para sortear la vigilancia de *Nicolette* y *Dargus*, que pasa por haberles contado que *Ordell* tiene el dinero en México para poder viajar allí. De este modo podrá ir, traer en un primer viaje una pequeña cantidad para despistar a los agentes de la ATF y, en un segundo viaje, traer el resto del dinero separado en dos paquetes para engañar a los mencionados agentes. La transacción se hará en el Centro Comercial Del Amo. A continuación observamos una serie de escenas en las que Tarantino, con esa manera particular de contar las historias, nos va aportando datos que parecen anecdóticos, pero finalmente resultan significativos. Entre otras cosas descubrimos que *Ordell*, aparte de *Melanie* y *Simone*, tiene una tercera novia en Compton, *Sheronda*. Más tarde comprobamos que *Max*, sensiblemente interesado en el devenir de la vida de *Jackie*, le ha dejado un mensaje en el contestador automático. Finalmente, descubrimos que el plan real de *Jackie* es engañar a *Ordell* y quedarse con todo el botín, aprovechando que *Nicolette*, con quien cenó la noche anterior, sólo quiere atrapar a *Ordell* por el tema de las armas y no le importa el dinero. Y quiere que *Max* colabore. Para éste resulta un negocio tentador, porque ha decidido dejar el negocio de las fianzas. Lo decidió unos días antes, concretamente en el momento en que conoció a *Jackie*, aunque no lo dice, sino que Tarantino simplemente lo sugiere, recurriendo al *flashback* para repetir en ese momento la escena en la que *Cherry* recoge a *Jackie* en la cárcel. Una vez más, Tarantino toma las formas clásicas como herramienta narrativa con la que ayudarnos a descifrar las incógnitas planteadas en su historia.

Con uno de los típicos rótulos con los que separó sus dos primeras películas en distintos capítulos, Tarantino nos indica que estamos llegando al momento determinante de ésta, a la recta final de la trama, comenzando con la primera entrega de dinero. Mientras *Jackie* se dispone a hacer la acordada entrega a *Sheronda* en una hamburguesería, los agentes la observan... pero no son los únicos, *Max Cherry* también está presente. ¿Por qué? Con un nuevo *flashback* fugaz, que reproduce una anterior llamada telefónica entre ambos, descubrimos que finalmente *Max* ha accedido a ayudar a *Jackie*. Así, después de marcharse ella, mientras los agentes siguen a *Sheronda*, el agente de fianzas sigue observando la escena y descubre que *Ordell* había cambiado el plan (algo que, más tarde, hará despertar la ira de *Jackie* nuevamente), siendo *Simone*, que aparece después, la que realmente se lleva el dinero.

Finalmente, *Jackie* y *Ordell* acuerdan realizar el intercambio final en los probadores de una tienda de ropa del centro comercial, con la ayuda de *Sheronda* y *Simone*, aunque ésta permanece ilocalizable, siguiendo un plan similar a la primera entrega de prueba, aunque haciendo creer a *Dargus* y *Nicolette* que el intercambio se hará nuevamente en algún lugar público del centro comercial. Pero, en una posterior escena, *Jackie* (igual que nosotros) descubre que algo falla en el plan mientras vuelve a cenar con *Nicolette*, pues éste conoce a *Louis Gara* y a *Simone*... pero no a *Melanie*. Aún así, a pesar de los contratiempos, la azafata no se echa atrás, está decidida a evitar la cárcel, deshacerse de *Ordell* y buscarse a la vez una nueva vida y prosigue con su plan, que consiste en traer todo el dinero, mostrando una parte a los agentes para que los marquen y escondiendo en el fondo de su bolso el resto, para después engañar a la gente del traficante de armas. Pero *Simone* ha desaparecido con la primera entrega y debe entrar en juego la poco fiable *Melanie*. Un cambio que, al no conocerlo *Ray Nicolette*, puede allanar el camino a *Jackie* y *Max* en su plan. Algo que contrasta frente a la tradición clásica, que nos ha

acostumbrado a unos protagonistas que sufren todo tipo de contratiempos en el desarrollo de sus planes.

Con una infografía representando el viaje desde México al aeropuerto de Los Ángeles se abre el esperado tramo final del plan. A continuación vemos cómo *Jackie*, en el baño del avión, oculta el dinero debajo de la ropa en su bolso, dejando al descubierto el sobre con el dinero que había indicado a los agentes, que posteriormente marca *Ray Nicolette* con rotulador verde en el parking del aeropuerto.

Es aquí, en el momento climático de la trama, cuando Tarantino se permite por primera vez en la película una importante transgresión del orden narrativo. *Jackie* está a punto de culminar su plan, algo demasiado significativo y con demasiadas incógnitas para que Tarantino las resolviera de forma lineal. De este modo, allí donde hasta ahora Tarantino había preferido recurrir a las ocultaciones y las elipsis, decide descubrir las evidencias, mostrando desde tres puntos de vista distintos, las de los distintos personajes que intervienen, una misma situación (Casas, 2004), inspirándose en *Rashomon* (Comas, 2005), para explicarnos de forma definitiva el plan que *Max* y *Jackie* han tramado para engañar a unos y a otros. A *Melanie*, acompañada por *Louis*, le entrega una bolsa que en realidad sólo lleva el dinero del sobre y un montón de folletos de relleno y aparte, como aparente regalo para ella, un fajo de billetes, que en uno de los habituales planos filmados desde el maletero hemos visto separar a *Jackie* del dinero marcado; a *Ray* le dice que *Melanie* le ha robado el dinero de forma inesperada en un probador mientras ella se compraba un traje antes de verse con *Sheronda*; y a *Max* le deja en el mismo probador una segunda bolsa con el resto del dinero que escondía en su bolso.

Toma aquí protagonismo el personaje interpretado por Robert De Niro, que se había mostrado hasta ahora pausado, introvertido y despistado, no percatándose incluso de que la presencia de *Max* en la tienda de ropa era sospechosa. Parece incomprensible esta combinación de conductas en la unión entre este actor y Tarantino. Pero en este tramo final, cuando el director nos muestra el punto de vista del intercambio de *Louis* y *Melanie*, vemos a un De Niro desatado, que al fin recuerda a sus papeles en películas como *Taxi Driver*, *El cabo del miedo* o *Los intocables de Elliot Ness*, cuando mata en un arrebato de rabia a *Melanie* en pleno aparcamiento del centro comercial, aunque después de esto vuelva a su anterior estado abstraído.

Rompiendo las reglas del *cine negro clásico*, Tarantino nos muestra un desenlace en el que la suerte sonríe siempre a nuestros protagonistas. Tras la muerte de *Melanie*, es *Ordell* el que liquida a *Louis* y le quita el dinero cuando descubre que *Jackie* le ha traicionado y que éste, que podía haberlo evitado, no ha estado nada hábil. *Ray*, ante la acumulación de hechos que refutan la coartada de *Jackie* y la determinación de ésta, tiene que aceptar resignado la sospechosa inocencia de la azafata. Finalmente, *Ordell* cae en la trampa de *Max* y *Jackie* para acudir a la oficina del agente de fianzas, donde una falsamente asustada *Jackie* le espera con la luz apagada, junto a los agentes de la ATF, a quienes también engaña para que maten a *Ordell*. Como si se tratara de la mismísima *Foxy Brown*, tras enfrentarse a múltiples peligros, “*la heroína vence y castiga a los villanos gracias a su valor, su astucia y su determinación*” (Fenollar Simón, 2007).

Cuando todo parecía encaminarse hacia un final *perfecto*, Tarantino nos sorprende con un desenlace agri dulce, más acorde con los escasos y engañosos finales felices de la época clásica del *cine negro*. Tres días después, cuando *Jackie*, que finalmente parece corresponder el amor de *Max*, invita a éste a escapar con ella y el dinero a España, él no

acepta, a pesar de que su cara evidencia que desearía poder dejar atrás su vida y marcharse con ella.

En fin, una película sobre los límites de la decadencia humana en una sociedad de perdedores que no se resigna a serlo (Comas, 2005), que Tarantino dedicó a Sam Fuller (Pons, 1998), en la que trata de ser lo más fiel posible al modelo clásico, pero incorpora su habitual prolijidad del lenguaje y sus brillantes diálogos, su sentido del humor negro, su cinefilia gamberra y su habilidad para enlazar varias piezas narrativas (Kinser, 1998) a un conjunto de personajes que remiten a la mejor tradición del *noir*: amorales, materialistas, escépticos, siempre dispuestos a cambiar su suerte... (Comas, 2005).

4. CONCLUSIONES

Podemos concluir tras analizar *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* y *Jackie Brown* que nos encontramos ante historias que, de partida, remiten claramente a los clásicos del *cine negro*, incluyendo un conjunto de personajes heredados de la tradición clásica y el recurso a esa trágica fatalidad que caracterizó a aquellas películas realizadas en los orígenes del género, aunque abriéndose a la presentación de una serie de singularidades y una hibridación con otros géneros posteriores, que le han permitido crear esa característica revisión posmoderna del género y dar forma a ese universo cinematográfico propio y distintivo que se han venido tratando de mostrar a lo largo de este estudio.

Así, hemos visto como, a la influencia del *cine negro clásico*, Tarantino ha sabido añadir otras influencias de lo más diverso, desde el cine criminal realizado en Estados Unidos entre finales de los años cincuenta y finales de los años ochenta hasta el cine hecho en Hong Kong por John Woo, pasando por el cine policíaco francés (no sólo el *polar*, también el realizado por los autores de la *Nouvelle Vague*, con Godard a la cabeza) y el cine *blaxploitation* de los setenta; y añadiendo a esto referencias constantes a la cultura popular estadounidense que a lo largo de los años ha ido asimilando, incluyendo novelas, series televisivas, música, videojuegos, cómics e incluso comida basura. Pero lo hace de una forma totalmente peculiar, sin unas reglas fijas aparentemente, de modo que vemos en su cine momentos totalmente contradictorios. Igual que hay momentos en los que se produce una mimetización formal de las prudentes formas clásicas, como aquellos en los que recurre a la elipsis (incluso a veces de forma exagerada), encontramos otros en los que la violencia y otros elementos desagradables se explicitan de forma macabra e incluso sarcástica.

Al mismo tiempo, entre esa serie de singularidades que distinguen a su cine, encontramos una dinámica narrativa fragmentada y desordenada que no se parece a nada de lo que el cine había ofrecido hasta entonces, reforzada por la habilidad del director para enlazar varias piezas narrativas y mantener la atención del espectador a base de rupturas temporales; un sentido del humor característicamente negro; un particular uso de la violencia, que consigue presentarla de una manera bastante normalizada, rompiendo con los valores clásicos; y, como no, la brillantez y prolijidad del lenguaje utilizado por sus personajes, convertido en uno de sus sellos de identidad, quienes mantienen conversaciones que, a pesar de su aparente intranscendencia, nos aportan importantes datos sobre la historia a seguir de forma escalonada y a través de las cuales suele controlar en todo momento lo que sabe el público. Igualmente, estas conversaciones contribuyen a enmarcar las situaciones en una sociedad contemporánea,

pero siempre con un ojo puesto en esos elementos del pasado que se han integrado en la memoria colectiva de la misma, por sus continuas referencias a la cultura popular que ya se han mencionado y por las sorprendentes demostraciones cinéfilas de nuestro director. Destacable es la costumbre de Tarantino de incluir guiños y citas de todo tipo en sus películas, pero no sólo a elementos cinéfilos o culturales ajenos, sino haciendo referencia, como hemos visto, también a determinados elementos de su propio cine (enlazando con sus películas anteriores e incluso anticipando ideas que más tarde desarrollaría en futuras películas). De este modo, a pesar de su evidente intertextualidad, Tarantino ha conseguido crear una especie de universo propio, que de forma simbólica se pone de manifiesto en detalles como su afición a inventar marcas ficticias como *Big Kahuna* o *Red Apple* o el uso de al menos un plano filmado desde el interior del coche de alguno de los protagonistas en cada una de las películas que se han analizado.

Así, con esta habilidosa mezcla de influencias, guiños y referencias, Tarantino consigue ofrecernos un producto llamativo. A pesar de no ser realmente original, esto queda bien disimulado y obtiene esa lograda apariencia de novedad que todo director desearía conseguir en su búsqueda de sorprender y cautivar a los espectadores.

Por último, ha quedado comprobado que en el caso de *Jackie Brown*, a pesar de que hay determinadas conexiones en la estética y la selección musical con aquello que se denominó *blaxploitation*, no aparecen en la película de Tarantino la mayoría de aquellos elementos esenciales que caracterizaron a este subgénero, por lo que parece excesiva y parcialmente engañosa la consideración de este título como homenaje a este movimiento cinematográfico popularizado en los setenta, aunque sí que se podría considerar como un elogio a la estrella femenina de la mayoría de aquellas producciones, Pam Grier, que Tarantino recuperó para el cine de primer nivel en esta película.

5. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

5.1. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

1. Alarcón, T. L. (2007) “Nuevos héroes, mismas minorías. El ascenso y caída del blaxploitation” en *Dirigido por*. Número 365 Marzo 2007, pp. 44-47.
2. Aldarondo, R. (1998) “El perfil sonriente” en *Rockdelux*. Abril 1998, p.17.
3. Alfonso & Miguel (2004) “Blaxploitation. Cine afroamericano de los años 70” en *Moon Stomper* [En línea] Número 4. Diciembre 2000. Disponible en: <http://www.cinefantastico.com/moonstomper/numero4/blaxploi.htm> [Consultado el 15 de marzo de 2009]
4. Balagué, C. (2004) *Las mejores películas de cine negro*. Madrid, JC Clementine.
5. Casas, Q. (2004) “Quentin Tarantino. La puesta en escena del reciclaje” en *Dirigido por*. Número 330 Enero 2004, pp. 36-51.
6. Coma, J. y Latorre, J. M. (1981) *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona, Fabregat.

7. Comas, A. (2005) De Hitchcock a Tarantino. Enciclopedia del 'neo noir' norteamericano. Madrid, T&B Editores.
8. Deleyto, C. (2000) Wayne Wang. Smoke. Barcelona, Paidós.
9. Epelde, U. (2009) "Pulp Fiction" [En línea] Disponible en: <http://web.jet.es/unepelde/pulp.htm> [Consultado el 10 de marzo de 2009]
10. Epelde, U. (2009) "Reservoir Dogs" [En línea] Disponible en: <http://web.jet.es/unepelde/dogs.htm> [Consultado el 10 de marzo de 2009]
11. Fernández Valentí, T. (2007) "La ruptura con el cine negro clásico" en Dirigido por. Número 363 Enero 2007, pp. 46-49.
12. Gisbert, P. (2002) Guía para ver y analizar Pulp Fiction. Valencia, Nau Llibres / Octaedro.
13. Guerif, F. (1988) El cine negro americano. Edición española a cargo de Javier Coma. Barcelona, Martínez Roca.
14. Heredero, C. y Santamarina, A. (1996) El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona, Paidós.
15. Hueso, A. L. (1998) El cine y el siglo XX. Barcelona, Ariel.
16. Kinser, J. (1998) "Compás de espera" en Dirigido por. Número 265 Febrero 1998, pp. 44-47
17. Indeeep (2009) Tarantinospain [En línea] Disponible en: <http://tarantinospain.blogspot.com>
18. Lipovetsky, G. (1983) La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona, Anagrama.
19. Molina Foix, V. (1995) "El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado" en Palacio, M. (coord.), *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era audiovisual*. Madrid, Cátedra.
20. Navarro, A. J. (1994) "El fascinante artificio de Tarantino" en Dirigido por. Número 227 Septiembre 1994, pp. 22-26.
21. Palacios, J. (Ed.) (2006) *Euronoir. Serie negra con sabor europeo*. Madrid, T&B Editores.
22. Pérez Jara, C. (2004) "Tarantino y la escuela del reciclaje" en *El catoblepas*. [En línea] Número 26. Abril 2004. Página 21. Disponible en: <http://www.nodulo.org/ec/2004/n026p21.htm> [Consultado el 4 de mayo de 2009]
23. Pons, J. (1998) "Fotogramas robados" en Rockdelux. Abril 1998, p.17.

24. Riambau, E. (1998) El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada. Barcelona, Paidós.
25. Riambau, E., Torreiro, M., Heredero, C. y Monterde, J. E. (1995) “Dos entrevistas con Quentin Tarantino. El cineasta como chico malo” en Dirigido por. Número 231 Enero 1995, pp. 40-47.
26. Ripalda, J. M. (1996) De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad. Madrid, Trotta.
27. Rojo, R. (2005) Cine negro. De El halcón maltés a El hombre que nunca estuvo allí. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
28. Sánchez Noriega, J. L. (2002) Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid, Alianza.
29. Simsolo, N. (2007) El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas. Madrid, Alianza.
30. Viladevall, F. (1998) “Entrevista. Quentin Tarantino” en Dirigido por. Número 265 Febrero 1998, pp. 49-51.

5.2. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

1. Aldarondo, R. (1998) “El DJ filmico” en Rockdelux. Abril 1998, p. 20.
2. Alfonso & Miguel (2004) “Pam Grier. La reina Blaxploitation” en *Moon Stomper* [En línea] Número 4. Diciembre 2000. Disponible en: <http://www.cinefantastico.com/moonstomper/numero4/pamgrier.htm> [Consultado el 15 de marzo de 2009]
3. Cabrera, J. (1999) Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través de las películas. Barcelona, Gedisa.
4. Casas, Q. (1998) “Los trabajos de Quentin” en Rockdelux. Abril 1998, p.18.
5. García Jiménez, J. (1994) Narrativa audiovisual. Madrid, Cátedra.
6. Fenollar Simón, M. (2007) “Foxy Brown | Jack Hill | 1974” en Dirigido por. Número 365 Marzo 2007, pp. 51-52.
7. Internet Movie DataBase, The (2009) [En línea] Disponible en: <http://www.imdb.com> [Consultado el 20 de agosto de 2009]
8. Porter, M., González, P. y Casanovas, A. (1994) Las claves del cine. Barcelona, Planeta.
9. Quentin Tarantino: ¿genio, copión o farsante? (2009) En *39 escalones. Reflexiones desde un rollo de celuloide* [En línea] 9 de enero de 2009. Disponible en: <http://39escalones.wordpress.com/2009/01/09/quentin-tarantino-%C2%BFgenio-copion-o-farsante> [Consultado el 8 de marzo de 2009]

10. Sánchez Noriega, J. L. (1998) Obras maestras del cine negro. Bilbao, Mensajero.
11. Verdú, V. (2003) El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción. Barcelona, Anagrama.

5.3. FILMOGRAFÍA (Por orden cronológico)

1. Scarface, el terror del hampa (1932, *Scarface*, Howard Hawks)
2. El halcón maltés (1941, *The Maltese Falcon*, John Huston)
3. Forajidos (1946, *The Killers*, Robert Siodmak)
4. El sueño eterno (1946, *The Big Sleep*, Howard Hawks)
5. La senda tenebrosa (1947, *Dark Passage*, Delmer Daves)
6. Llamad a cualquier puerta (1949, *Knock on Any Door*, Nicholas Ray)
7. Al rojo vivo (1949, *White Heat*, Raoul Walsh)
8. Atraco al furgón blindado (1950, *Armored Car Robbery*, Richard Fleischer)
9. En un lugar solitario (1950, *In a Lonely Place*, Nicholas Ray)
10. La jungla de asfalto (1950, *The Asphalt Jungle*, John Huston)
11. Rashomon (1950, *Rashomon*, Akira Kurosawa)
12. Manos peligrosas (1953, *Pickup on South Street*, Samuel Fuller)
13. Sábado trágico (1955, *Violent Saturday*, Richard Fleischer)
14. El beso mortal (1955, *Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich)
15. La casa del bambú (1955, *House of Bamboo*, Samuel Fuller)
16. Atraco perfecto (1956, *The Killing*, Stanley Kubrick)
17. Chicago años 30 (1958, *Party Girl*, Nicholas Ray)
18. Río Bravo (1959, *Rio Bravo*, Howard Hawks)
19. Impulso criminal (1959, *Compulsion*, Richard Fleischer)
20. El kimono rojo (1959, *The Crimson Kimono*, Samuel Fuller)
21. Al final de la escapada (1960, *À bout de souffle*, Jean Luc Godard)

22. Tirad sobre el pianista (1960, *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut)
23. Underworld USA (1961, *Underworld USA*, Samuel Fuller)
24. Código del hampa (1964, *The Killers*, Don Siegel)
25. Banda aparte (1964, *Bande à part*, Jean Luc Godard)
26. El Bueno, el feo y el malo (1966, *Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone)
27. Bonnie & Clyde (1967, *Bonnie & Clyde*, Arthur Penn)
28. El silencio de un hombre (1967, *Le samourai*, Jean-Pierre Melville)
29. Grupo salvaje (1969, *The Wild Bunch*, Sam Peckinpah)
30. Harry El Sucio (1971, *Dirty Harry*, Don Siegel)
31. Las noches rojas de Harlem (1971, *Shaft*, Gordon Parks)
32. La huida (1972, *The Getaway*, Sam Peckinpah)
33. Foxy Brown (1974, *Foxy Brown*, Jack Hill)
34. Quiero la cabeza de Alfredo García (1974, *Bring Me the Head of Alfredo García*, Sam Peckinpah)
35. Los aristócratas del crimen (1975, *The Killer Elite*, Sam Peckinpah)
36. Fascinación (1976, *Obsession*, Brian De Palma)
37. El precio del poder (1983, *Scarface*, Brian De Palma)
38. Érase una vez en América (1984, *Once Upon a Time in America*, Sergio Leone)
39. The Killer (1989, *Dip huet seung hung*, John Woo)
40. Reservoir Dogs (1992, *Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino)
41. Pulp Fiction (1994, *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino)
42. Jackie Brown (1997, *Jackie Brown*, Quentin Tarantino)