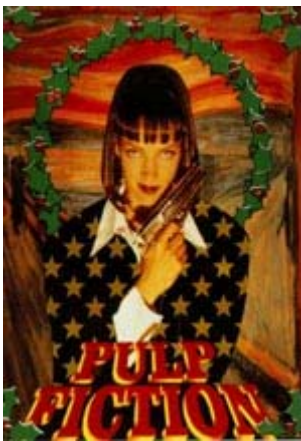


EL UNIVERSO CAÓTICO DE TARANTINO

Por: Miguel Lundín Peredo



PULP FICTION tenía los mismos elementos de RESERVOIR DOGS ampliados: el humor negro era mucho más potente; la influencia de la cultura popular era mucho más abundante; la cantidad de personajes y escenarios era mayor; la estructura narrativa era aún más laberíntica, y los diálogos aún más originales. El reparto estaba ahora bastante más lleno de estrellas y el presupuesto era bastante más elevado. Tarantino había dado el paso definitivo para su conversión en un autor de reconocido prestigio.

EL PRINCIPIO DE TODO

La idea inicial de PULP FICTION data de un par de horas después de que Roger Avary y Tarantino abandonaran el despacho de Stanley Margolis, que se había comprometido a financiarles AMOR A QUEMARROPA, cosa que nunca hizo. En aquel momento, y dominados por la felicidad de estar por fin metidos en el negocio del cine, a Tarantino y a Avary se les ocurrió la peregrina idea de realizar, en un futuro, una película de historias cortas, una antología de cine negro. Se suponía que cada historia debía estar escrita y dirigida por un director distinto: una por Tarantino, otra por Avary, y la tercera por algún otro cineasta indeterminado. Proféticamente, esto fue precisamente lo que acabaría ocurriendo años después en FOUR ROOMS. La única condición que pusieron fue la de escribir un guión de cine negro. Tarantino recuerda que *<<en el caso de PULP FICTION, la idea inicial fue hacer una antología de cine negro, ya que yo al menos nunca he visto una antología de cine negro. Sin embargo, éstas eran muy comunes en las novelas baratas, revistas como Black Mask y similares, así que*

pensé en hacer lo mismo en una película; pero al sentarme a ello, me dije, "sí, esto es divertido, pero tiene muchas más posibilidades". Sería genial poder tener tres historias separadas, pero con los tres mismos personajes entrando y saliendo>>. El fragmento planeado en un principio por Tarantino era un tenso relato sobre un atraco en el que todo sale mal, fragmento este que acabó convirtiéndose en lo que hoy en día conocemos como RESERVOIR DOGS. Así las cosas, el proyecto de THE BLACK MASK acabó en el olvido, hasta que Tarantino, ya convertido en figura de culto en medio mundo, decidió recuperarlo.

En la temprana fecha de 1991, cuando Tarantino se hallaba rodando su ópera prima, la Tristar le compró los derechos del proyecto THE BLACK MASK, cuyo guión ni siquiera estaba escrito, tan sólo con las vagas referencias que les llegaban desde el set de RESERVOIR DOGS.



Más tarde, al año siguiente, Tarantino se hallaba embarcado en la promoción de RESERVOIR DOGS por los festivales europeos. Era la primera vez en toda su vida que Tarantino salía de los Estados Unidos, y el contacto con la cultura europea, antes sólo intuida en las películas francesas e italianas, dejó en él una huella imborrable que sin duda reflejaría en su cine. Nada más empezar PULP FICTION, asistimos al relato de Vincent Vega sobre las diferencias entre América y Europa. Vincent acaba de volver de Holanda, y está cautivado por las diferencias existentes en materia de tolerancia con las drogas y el alcohol. Y fue en Amsterdam, y no en otro lugar, donde Tarantino alquiló un apartamento para escribir el guión de PULP FICTION. Su estancia por aquellas ciudades no tiene desperdicio: en Amsterdam, se pasó el día relajándose y viajando sin moverse en un bar de hachís llamado Betty Boop; en Paris, experimentó el placer de consumir cerveza fría en los restaurantes de comida rápida y en los cines; en Estocolmo, disfrutó de los placeres sexuales con más de una admiradora sueca; incluso bromeaba constantemente con sus amigos diciendo que iba a escribir un libro titulado "Guía del Joven Cineasta para Follar en los Festivales de Cine". Por otro lado, cuando un periodista le preguntó sobre el elogio de la cultura americana en sus películas, el respondió lo siguiente: *"Lo que me gusta de América es el hecho de que puedas comprar Coca-Cola en cualquier lugar del mundo, de que puedas encontrar Dunkin' Donuts en cualquier lugar del mundo, de que puedas comer en McDonald's en*

cualquier lugar del mundo. Siempre creo que no conozco del todo un país hasta que no he comido en algún McDonald's. Es broma, claro, pero también tiene parte de verdad. Los McDonald's no son una cultura, pero me parece cojonudo que vayas a donde vayas sepan lo que es un Big Mac. Son pequeñas cosas como esa, como la Coca-Cola o los Big Macs, o Madonna o Elvis Presley o Muhammad Ali o Kevin Costner... esas cosas son las que nos hacen sentirnos parte del mundo, nos guste o no".



Tarantino terminó el guión de PULP FICTION a finales de 1993, y para entonces la Tristar no estaba muy segura de haber actuado bien comprando los derechos del guión. Fue entonces cuando la Miramax decidió comprarle el proyecto a la Tristar, dejando el proyecto en manos de Harvey Weinstein. Por aquel entonces, PULP FICTION se hallaba presupuestada en ocho millones de dólares, cifra relativamente baja en comparación con lo que suele ser la norma en Hollywood. Y entonces una nueva compañía entró en el ajo: la Jersey Films, propiedad de Danny De Vito. A estos efectos, Tarantino afirma que *"siempre quiero asegurarme de que el dinero se vea en pantalla. RESERVOIR DOGS la rodamos por un millón y medio, y yo quería que pareciera una película de ocho millones. Para PULP FICTION teníamos ocho millones, pero yo quería que pareciera una superproducción. Quería que pareciera en todos los aspectos una producción de 20 o 25 millones"*.

El éxito de la película fue descomunal. Los críticos de todo el mundo dijeron que no sólo igualaba a RESERVOIR DOGS, sino que la superaba, y hasta se hizo con el oscar al mejor guión en la entrega de estatuillas de 1995. Los que la valoraron resaltaron lo original de su narración y su estructura enloquecida. Tarantino reconoce que *"soy un narrador de historias, me gusta experimentar con un tipo de cine que normalmente no se ve. Me gusta coger la forma y estirla, retorcerla, hacer cosas que no sean las típicas que se ven constantemente"*.

La película triunfó tanto a nivel crítico como comercial. Recaudó millones de dólares en todo el mundo (si bien, de nuevo, la recaudación fue mayor en Europa que en Estados Unidos). Además del mencionado Oscar, recibió otros galardones importantes como el Globo de Oro, el premio de la Academia Británica, o la Palma de Oro del Festival de Cannes.

EL PROBLEMA CON ROGER AVARY

Uno de los problemas más notables en la historia de esta película es la autoría del guión. Se supone que lo único que Avary escribió para la

película fue el guión de lo que inicialmente iba a ser su propia historia corta: "El Reloj de Oro". Es cierto que se trata de una tercera parte de la película, como quien dice, pero eso no fue sino el borrador del guión definitivo que escribiría Tarantino, modificando casi todos los elementos del guión original. De acuerdo con la versión de Avary, existen varias escenas que Tarantino sacó directamente de su historia. Tarantino, por otro lado, no parece compartir su opinión: *"Sólo hay una escena en la película que es puro Roger. Se trata de la escena del baño, en la que Butch explica a Fabienne lo que van a hacer con el dinero. Me encanta esa escena. Después, supongo que tendrá también alguna línea de diálogo en el guión, pero esa escena es la única escena completa que pertenece a Roger"*.



Esta no sería la única ocasión en que Avary reclamaría la autoría de escenas de Tarantino, como fue el caso de su monólogo sobre la homosexualidad del film TOP GUN, que aparecía en la película DUERME CONMIGO. En cualquier caso, la verdad sobre todos estos hechos está aún por aclarar.

TARANTINO Y SU DELIRANTE UNIVERSO

Como no podía ser de otra manera, PULP FICTION, al igual que RESERVOIR DOGS, está plagada de escenarios reconocibles en la cultura americana (hamburguesas, cafeterías, etc...) e incluye numerosas referencias a películas y comics.

PULP FICTION comienza (y termina) en una cafetería típicamente americana, idéntica a la que sirve de escenario a la conversación entre Holdaway y el Sr. Naranja en RESERVOIR DOGS, y en la que las camareras te sirven café una y otra vez (quizás esta vez el Sr. Rosa estaría contento). Tarantino se ha pasado toda su vida en esas cafeterías con asientos acolchados y carteles luminosos de Budweiser.



El decorado del Jack Rabbit Slims, el restaurante estilo años 50 al que van a cenar Mia Wallace y Vincent Vega, lo construyeron Tarantino y sus amigos por 150.000 dólares, si bien en producción se había calculado en un principio que costaría medio millón de dólares. El local en si es un monumento que homenajea a toda la cultura popular kitsch de los 50, plagado de coches y juke-boxes de estilo retro, con empleados vestidos de Buddy Holly, Marilyn Monroe o Mamie Van Doren. El camarero que apunta estos pedidos no es otro que Steve Buscemi vestido de Buddy

Holly, que declaró posteriormente: *"Creo que Quentin tenía que haber filmado mi escena con planos más detallados, para que quede claro que no me dan propina"*.



Vincent y Jules hablan sobre las hamburguesas de McDonald's y Burger King en el coche; cuando llegan a casa de Brett, éste y sus compañeros se hallan desayunando hamburguesas con queso y Sprite, más concretamente las del Big Kahuna Burgers, hamburguesas hawaianas inventadas por el propio Tarantino (también con otros productos usó marcas comerciales inexistentes o desaparecidas, como es el caso de los cigarrillos Red Apples, o los cereales Fruite Bruite); en el Jack Rabitt Slims, hay anuncios de la Tortilla Lobo Jack y la hamburguesa Fats Domino, y Mia pide para cenar una hamburguesa Durwood Kirby; en el guión original, Pumpkin hace una referencia a la Tortilla Denver (traducida al castellano como "empanada"); Fabienne desayuna en el hotel "tortitas de frambuesa"; cuando Butch entra en su apartamento, mete en la tostadora un par de Pop Tarts; en la cafetería, Jules se refiere a la omnipotencia de Dios diciendo que *"convirtió la Coca-Cola en Pepsi"*.



La secuencia, al ritmo de la impulsiva canción de Chuck Berry "You can never tell", llama la atención por su singularidad y sus estrambóticos movimientos, más que por ser una buena secuencia de baile. Los movimientos tanto de Travolta como de Uma Thurman son extravagantes, pero permanecen y permanecerán en la memoria colectiva por derecho propio (¿quién no ha hecho nunca en algún pub la tontería de bailar imitando esta secuencia?). Tarantino nos cuenta que *<<Uma no es el tipo de persona que de repente saldría a la pista de baile con todo el mundo mirándola. Ella simplemente no es así. Se ponía nerviosa en aquella escena sólo porque pensaba que tenía que bailar. Pero lo que hicimos el día del rodaje fue: primero, hablé con ella sobre el Twist, y practiqué un poco con ella, y todos colaboramos un poco durante*

los ensayos. Pero luego, esperé unos días a rodarla, y para cuando llegó la fecha ya era el último día que estábamos en el Jack Rabbit Slims. Así que lo que hice fue llevarme a Uma y a John a la caravana y pasarles la escena del baile de BANDA APARTE. Y les dije: "No son bailarines. No están realizando el baile perfectamente. Pero para mí, como espectador, son los mejores bailarines del mundo. Se están divirtiendo. No están bailando bien, pero están bailando de un modo genial. Porque están disfrutando, y yo me estoy divirtiendo viendo cómo ellos se divierten bailando. Eso es lo que quiero que hagáis". ¡Y los dos lo cogieron! En cuanto vieron la secuencia, dijeron: "De acuerdo, sé exactamente lo que quieres, vamos a hacerlo">>.

Hay que citar inevitablemente a PSICOSIS de Alfred Hitchcock, aunque sólo sea por ser objeto de guiño en uno de los planos más importantes de la película, concretamente aquel en el que Butch para el coche en un semáforo y observa cruzar por delante suyo a Marsellus Wallace, el hombre con cuyo dinero ha huido. En el film de Hitchcock, Janet Leigh roba a su jefe y huye con el botín para ver, en un plano idéntico a este, cómo su jefe cruza la calle por delante de su coche.



Citar también, casi como rutina, todo el cine de acción y policías de Hong Kong, especialmente el realizado por directores como John Woo o Ringo Lam. El tipo de violencia gráfica desplegado por estos films se deja ver sin rubor alguno en casi todas las películas de Tarantino. En este caso, en la escena final en la cafetería, hay un triángulo de fuego idéntico al de RESERVOIR DOGS, un juego de amenazas y tensiones entre Pumpkin, Jules, Honey Bunny y Vincent. Como recordaréis, esta secuencia aparecía originalmente en el film CITY ON FIRE de Ringo Lam, generador de toda la agria polémica descrita en la sección dedicada a RESERVOIR DOGS.



El monólogo sentenciador de Jules, extraído de forma subjetiva de la Biblia (Ezequiel 25:17), no es una influencia de LA NOCHE DEL CAZADOR, al contrario de lo que mucha gente piensa, sino de las películas de Sonny Chiba, un actor de películas de artes marciales (EXTERMINIO, LA ESPADA DEL SAMURAI....).

Cuentan los que han asistido a sus rodajes que Tarantino parece vivir cada plano que rueda, conectándolo inevitablemente con planos de otras películas que él tiene en la cabeza. Por ejemplo, al rodar el momento en el que Butch abandona la casa de empeños victorioso, Tarantino le

chillaba emocionadamente a Willis: "*¡Eso es! ¡La cámara está justo sobre ti! ¡Eres Robert Mitchum en THUNDER ROAD!*".

Pero a pesar de todo esto, y por mucho que nos sorprenda, el mayor influjo de PULP FICTION no hay que buscarlo en el cine, sino en la literatura barata, en la literatura de crímenes y en los bolsilibros detectivescos que ya desde el principio bautizaron el film. Nada más empezar la película vemos un rótulo con dos definiciones distintas de la palabra "Pulp", una como "papel barato" y otra como "literatura barata".

En cuanto a las referencias biográficas, nos enteramos de que el abuelo de Butch compró el reloj de oro en Knoxville, Tennessee, que es precisamente el lugar de nacimiento de Tarantino, y el lugar al que Butch y Fabienne pretenden huir con el dinero de Marsellus. Además de esto, el cartel del combate ganado por Butch reza "Vossler vs. Martinez". Pues bien, Russel Vossler y Jerry Martinez eran dos empleados del Video Archives, amigos de Tarantino, que vivían juntos y se peleaban constantemente. Estas peleas eran objeto de cachondeo para todos los freaks que solían rondar por el videoclub. Igualmente, el personaje de Eric Stoltz, camello de profesión, se llama Lance, al igual que el que fue jefe de Tarantino en el Video Archives.



Respecto a la música, de nuevo tenemos toda una selección de éxitos radiofónicos que parecen chocar con la concepción del cine negro de Tarantino. En PULP FICTION, se alternan ciertos temas de rock duro pre-heavy (de los años sesenta) con la música surf más chillona, pasando por la música negra, el funky, el soul... Sin



duda, el tema más recordado será "Misirlou" de Dick Dale, de una vena surfera un tanto siniestra, y que será para siempre recordado como "la música de PULP FICTION" (estando ya presente en numerosas ceremonias cinematográficas, anuncios televisivos y cuñas radiofónicas). Otro caso de éxito inesperado es el de la banda Urge Overkill, ya famosos antes del éxito del film, pero dados a conocer al gran público

con PULP FICTION, debido a la inclusión en la banda sonora de uno de sus temas menos conocidos: una versión de un tema de Neil Diamond titulada "Girl, you'll be a woman soon". Otros temas representativos de la película son "Jungle Boogie" de Kool & The Gang, "You can never tell" de Chuck Berry, y "Son of a preacher man" de Dusty Springfield, entre otros.

EL REPARTO DE "PULP FICTION"

Si por algo destaca hoy en día PULP FICTION es por el numeroso plantel de estrellas que por ella desfilan. Al contrario que RESERVOIR DOGS, película plagada de desconocidos actores que gracias a ella adquirieron prestigio, PULP FICTION se estrena ya con la presencia de múltiples estrellas de Hollywood (Bruce Willis, Christopher Walken, Uma Thurman), alguna estrella en decadencia recuperada (John Travolta), actores conocidos en el panorama independiente (Tim Roth, Harvey Keitel, Amanda Plummer), y relativamente desconocidos intérpretes que se harían populares de nuevo gracias a este film (Samuel L. Jackson, Ving Rhames, Eric Stoltz).

Nada más comenzar la película vemos a dos atracadores tipo Bonnie & Clyde, una versión moderna del mito, ambos con un marcado acento inglés de clase obrera. Para ello, Tarantino contrató deliberadamente a dos actores de origen inglés que bordaran estos personajes con profesionalidad: Tim Roth (el Sr. Naranja de RESERVOIR DOGS, bastante en auge desde entonces) y Amanda Plummer (JOE CONTRA EL VOLCAN, EL REY PESCADOR, FREEJACK...).



Tarantino decidió recuperar a uno de sus actores favoritos, que en aquel momento se hallaba en pleno declive: John Travolta. Según Tarantino, *"Travolta es realmente un gran actor. IMPACTO es una de mis películas favoritas de todos los tiempos. Todo el mundo parece haberse olvidado ya de la época de FIEBRE DEL SABADO NOCHE, cuando se hablaba de él como el próximo Pacino, ya sabéis, estuvo nominado al Oscar y se lo merecía"*.

Travolta, hombre de firmes creencias, y adepto declarado de la sectaria Iglesia de la Cienciología, no estaba muy convencido con su violento papel en PULP FICTION.

Aún recordaba el modelo de imitación que él había sido para los jóvenes cuando



protagonizó FIEBRE DEL SABADO NOCHE, y

pensando que podría ocurrir lo mismo, se negaba a ser el detonante de toda una generación adolescente de asesinos en potencia. Sin embargo, pronto se dio cuenta de que el personaje de Vincent era de alguna manera una antítesis de sus anteriores protagonistas.

Junto a Travolta, Tarantino colocó a un actor que por el momento no era demasiado conocido, pero que sin duda llegaría a serlo (incluso George Lucas le contrataría para la nueva trilogía de "Star Wars"). El propio Samuel L. Jackson (FIEBRE SALVAJE, CONTRA EL MURO, JUNGLA DE CRISTAL 3...) recuerda que para entrar en la película *"me senté, me leí el guión entero, lo cual no hago normalmente, tomé un respiro, luego volví a leerlo, lo cual nunca hago, sólo para comprobar que aquello era*



cierto. Era el mejor guión que jamás había leído". Por cierto, que el pelo tan característico que lleva Samuel L. Jackson en PULP FICTION fue en realidad producto de una equivocación: "Sucedió por error" explica Tarantino; "siempre me ha encantado el pelo a lo afro; si yo fuera negro, llevaría el pelo a lo afro. Hablé con Sam, que normalmente va totalmente afeitado y con el pelo muy corto, sobre lo de llevar el pelo a lo afro, y él estuvo de acuerdo. La encargada de maquillaje fue a buscar algunas pelucas a lo afro, pero como no sabía la diferencia apareció también con una peluca jheri-curl. Sam se la puso, y estaba genial. Era Jules en persona".

Para el personaje de Mia Wallace, Tarantino seleccionó ni más ni menos que a Uma Thurman, toda una celebridad en el mundo del cine a pesar de su juventud, y curtida ya en varios papeles de renombre (JENNIFER 8, LAS AVENTURAS DEL BARON MUNCHAUSSEN, LAS AMISTADES PELIGROSAS...). Su nueva imagen, con esa peluca negra y esas llamativas pestañas arqueando sobre esos ojos que nos miran desde el cartel anunciador, era según Tarantino la encarnación perfecta de Mia Wallace, tal y como él la había imaginado. Previamente, actrices tan prestigiosas como Meg Ryan o Holly Hunter ya habían sido consideradas para el papel, que finalmente fue a parar a manos de la que ahora es la esposa de Gary Oldman. Aun así, Uma también tuvo ciertos reparos en un principio, en especial con la escena de la sobredosis, aunque parece ser que los superó sin mayor problema.



Pero la que sin duda es la mayor estrella del cartel es Bruce Willis, que dio al personaje de Butch una personalidad a medio camino entre su John McLane y el Seth Gecko de ABIERTO HASTA EL AMANECER. Muchos podrán preguntarse cómo pudieron los productores de un film de ocho millones de dólares de presupuesto contratar a Willis para un papel como el de Butch, teniendo en cuenta lo elevado de su caché. Pues lo cierto es que fue el propio Willis quien se acercó a Tarantino y le pidió entrar en el proyecto. El propio Willis comenta que <<Harvey Keitel tiene una casa en la misma playa que yo, en California, sus hijos juegan con los míos, y una vez vino a mi casa a buscar a su hija. Hacía tiempo que no le veía, y le dije "RESERVOIR DOGS es realmente genial" y él me dijo: "Sabes, ahora está preparando una nueva película, ven mañana conmigo y te lo presentaré">>. Por su parte, Tarantino quedó totalmente satisfecho con el trabajo de Willis.



Y ya que lo hemos mencionado, no hay que olvidar la fabulosa interpretación de Harvey Keitel, contratado para el papel del Lobo, entre otras cosas porque Tarantino había sacado el personaje de una de las películas francesas más

plagiadas en todas las culturas: NIKITA de Luc Besson, en cuyo remake americano LA ASESINA, Keitel interpretó el papel que inspiró a Tarantino. Su papel es completamente distinto al que tuvo en RESERVOIR DOGS, y sin duda es una de las creaciones más originales del film.

Respecto a Christopher Walken, también fue contratado un poco para parodiar su papel en EL CAZADOR. Walken había rechazado el papel del Sr. Rubio en RESERVOIR DOGS, y ahora Tarantino volvía a reclamarle para un papel corto pero intenso: el de Koons.



Para los papeles de Lance y su mujer Jody, auténticos estandartes de la cultura narcótica, Tarantino escogió al por entonces desconocido Eric Stoltz (MEMPHIS BELLE, LA MOSCA 2, DESNUDO EN NUEVA YORK...) y a Rosanna Arquette (BUSCANDO A SUSAN DESESPERADAMENTE,

MAS ALLA DEL ARCO IRIS, SIN ESCAPE...). Ambos encarnaron a unos camellos que para nada se asemejan a los traficantes que hoy conocemos. Parecen más bien sacados de los sesenta, de alguna época en la que el camello era algo más que un suministrador: era tu amigo y tu consejero. Rosanna Arquette es la hermana de Patricia Arquette (que interpretó a Alabama en AMOR A QUEMARROPA) y de Alexis Arquette, que interpreta en PULP FICTION un breve papel: el del "cuarto hombre" escondido en el baño, que sale inesperadamente y falla todos sus disparos.

El papel de Fabienne lo encarna María de Medeiros, actriz de origen portugués que trabaja habitualmente en muy diferentes películas de muy diferentes países (HENRY Y JUNE, HUEVOS DE ORO, AIRBAG,...).



Aquí está irresistiblemente hortera, diciendo frasecillas románticas cursis durante todo su episodio. Y tampoco hay que olvidar al orondo e imponente Marsellus Wallace, interpretado con convicción por Ving Rhames (DAVE, EL SOTANO DEL MIEDO, HOMICIDIO...), actor de color no

demasiado popular en la época del rodaje, pero que ha dejado su huella en tan carismático personaje. Mencionar igualmente a Duane Whitaker (PUPPETMASTERS, EDDIE PRESLEY, DARK RIDER...), actor que encarna a Maynard.



Para finalizar, no hay que olvidar una serie de cameos y pequeños papeles del grupo de amiguetes de Tarantino, que suelen dejarse ver en cada película que hacen. Para empezar, el propio Tarantino interpreta aquí el papel de Jimmie, el colega de Jules, a cuya casa acuden los matones con el cadáver ensangrentado de Marvin. Steve Buscemi, que en RESERVOIR DOGS no sentía ninguna piedad por los camareros, interpreta aquí precisamente a un camarero... al que no le dejan propina (concretamente a Buddy Holly, en el Jack Rabbit Slims). Hay papeles también para el productor Lawrence Bender, que interpreta

a una "basura yuppie con greñas" en el atraco a la cafetería (posteriormente, en *FOUR ROOMS*, interpretará exactamente el mismo papel), y para el actor Rich Turner, que en *RESERVOIR DOGS* era el sheriff del lavabo de caballeros, y aquí presta su voz para uno de los comentaristas deportivos que retransmiten la victoria de Butch.

LOS FALSOS GAZAPOS DE "PULP FICTION"

El disfrute macabro de Tarantino al ver cómo sus fans se comen la cabeza para resolver situaciones aparentemente ilógicas, es algo que no es nuevo para nosotros. Ya hizo gala de él en *RESERVOIR DOGS*, cuando filmó un tiroteo a tres bandas, que hasta que pasamos el vídeo a cámara lenta no hubo por dónde cogerlo.

Hay un detalle similar en *PULP FICTION*. Se trata de la repetición de planos que nos traen de vuelta a algo ya narrado. Esto ocurre cuando, al principio de la película, Pumpkin y Honey Bunny atracan el restaurante, y Honey Bunny grita, en el original inglés: *"Any of you fuckin' pricks move and I'll execute every motherfuckin' last one of you"* (literalmente, "si algún jodido capullo se mueve, ejecutaré hasta al último hijo de puta de vosotros"). Sin embargo, al pasarse de nuevo el plano en la escena final, Honey Bunny grita: *"Any one of you fuckin' pricks move and I'll execute every one of you, motherfuckers!"* (literalmente, "si algún jodido capullo se mueve, os ejecutaré a todos vosotros, ¡hijos de puta!"). Aunque mayormente se quiera decir lo mismo, tan curiosa diferencia nos choca, sobre todo teniendo en cuenta que es un fallo demasiado evidente y que en ambos casos se está filmando el plano exactamente igual. Cualquier director con dos dedos de frente sencillamente habría usado el mismo fragmento de metraje dos veces. La revelación nos llega cuando acudimos al guión original, y comprobamos que esa diferencia de diálogos ya existe en dicho guión. Tarantino quería pues filmar la misma escena con una mínima variación a propósito, quizás para generar más comidas de tarro entre su público más fiel.

LOS DIALOGOS EN "PULP FICTION"

PULP FICTION fundamenta su atractivo en el poder de los diálogos.

Uno de los experimentos verbales de *PULP FICTION* son los silencios. "¿No los odias?", le pregunta Mia a Vincent, "esos incómodos silencios...". La cita entre Vincent y Mia está basada en la idea de cómo se comportarían dos desconocidos en una cita a ciegas,



intentando hablar de algo más interesante que los típicos "¿De dónde eres?", "¿Estudias o trabajas?", etc. Los diálogos son pues, el motor básico de la secuencia. Sally Menke, la montadora del film, comenta que "la idea para esta escena era que Quentin quería que fuera lo más alargada posible, es decir, un reflejo de lo que pasaría si conocieras a

alguien por primera vez, y estuvieras un poco distanciado al no tener nada de que hablar".

EL VESTUARIO EN "PULP FICTION"

Al igual que en RESERVOIR DOGS, el vestuario es en PULP FICTION un elemento bastante más significativo de lo que en un principio pudiera parecer. Al margen de la ya clásica costumbre de sacar tipos duros y mafiosos trajeados en PULP FICTION observamos el mismo proceso de degradación en la ropa de los personajes y en los propios personajes. Como los uniformes de los "perros" de la anterior película, aquí Tarantino usa el vestuario para crear un paralelismo entre el aspecto exterior y la tranquilidad interior. A medida que las mentes de los personajes van hundiéndose en problemas, su nerviosismo y su intranquilidad van reflejándose en la suciedad y en las arrugas de sus trajes, progresivamente manchados de sangre, para llegar finalmente a un vestuario esencialmente ridículo.

Y esa es la idea. Cuanto más se les complican las cosas a Jules y a Vincent sus ropas van estando en peor estado, hasta que finalmente no se hacen siquiera dignas de ser llevadas por esos tipos, que acaban volviéndose al Sally LeRoy's vestidos como un par de mendrugos (en pantalón corto, uno con una camiseta de la universidad de Santa Cruz y otro con una en la que dice "Soy un estúpido"). Casos similares son los de Mia (primero muy arreglada para salir a cenar, después sudada, con la camisa salida, y sangre y espuma en el rostro), Butch (por la mañana se ducha y se cambia de ropa, y cuando sale de la casa de empeños está hecho unos zorros), o Marsellus (que acaba con las ropas hechas unos harapos y sodomizado por dos maníacos).



LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN "PULP FICTION"

El detalle que hizo que PULP FICTION resultara un paso hacia delante respecto a RESERVOIR DOGS fue sin duda la estructura narrativa del film. El hecho de concebir el tiempo y la narración de tal manera dota a la película de una frescura de la que para nada habría gozado si se hubieran contado los hechos cronológicamente. La acción transcurre durante tres días seguidos con la excepción de una única secuencia: la de Koons contándole la historia del reloj al pequeño Butch (que debió de suceder unos cuarenta años antes de la historia presente). Por lo demás, lo que sucede, a grandes rasgos, es lo siguiente:

Día 1:

Vincent y Jules van en el coche hablando sobre hamburguesas y drogas, y llegan al apartamento de Brett, donde recuperan el maletín y acaban con los niños que han traicionado a Marsellus Wallace. Pero un cuarto hombre está escondido en el baño. Este hombre sale de repente y

dispara contra Jules y Vincent fallando todos sus disparos. Jules y Vincent lo matan, y Jules tiene una experiencia mística. Se van de allí llevándose a Marvin (único superviviente del tiroteo) en el coche. Durante el trayecto, el coche pilla un bache y el gatillo de Vincent se dispara accidentalmente, volándole la cabeza a Marvin. Jules llama a su amigo Jimmie desde el móvil, y llevan el coche ensangrentado y el cadáver a su casa. Jimmie les dice que se lleven eso antes de que vuelva su mujer. Así las cosas, Marsellus les envía al Lobo, que en ese momento se halla en una especie de fiesta en una habitación de hotel (¡a las ocho y media de la mañana!). Asesorados por El Lobo, Jules y Vincent limpian el coche y se deshacen del cadáver, y luego cambian sus trajes pringados de sangre por ridículas camisetas y pantalones cortos. Después acompañan al Lobo a un desguace de camiones y se deshacen del coche. A continuación, Jules y Vincent van a desayunar a una cafetería, y Jules explica a Vincent que ha tenido una revelación divina y que va a dejar su oficio para intentar redimir sus culpas. En ese momento, Pumpkin y Honey Bunny atracan la cafetería, y Jules les hace frente negándose a entregarles el maletín (incluso se da otro triángulo de fuego como el de RESERVOIR DOGS). A cambio, les da todo el dinero de su cartera y les deja marchar. Después de todo esto, Vincent y Jules llegan al Sally LeRoy's vestidos como dos tarugos, y allí se encuentra Butch, un boxeador que está siendo sobornado por Marsellus para que pierda el combate del día siguiente. Butch acepta el soborno y sale de allí.



Ya por la tarde, Vincent acude a casa de Lance a comprar droga. Allí conoce a la mujer de Lance y a una amiga, ambas con piercings en todo su cuerpo. Vincent compra heroína y se chuta allí mismo, y luego va a buscar a Mia Wallace para llevarla a cenar. Ambos van al Jack Rabbit Slims, un restaurante retro de estilo años cincuenta. Allí cenan, conversan, e incluso ganan un concurso de baile. Cuando vuelven a casa, ambos se encuentran ya bastante desfasados, y Vincent va al baño a mear. Mientras tanto, Mia encuentra la heroína en el bolsillo de Vincent y esnifa unas rayas creyendo que se trata de cocaína. Lógicamente, agarra una sobredosis considerable, por lo que Vincent la lleva rápidamente a casa de Lance, a pesar de las negativas de éste. Allí consiguen reanimarla con una inyección de adrenalina. Después, Vincent lleva a Mia de vuelta a casa, y ambos acuerdan no decir nada a Marsellus sobre lo ocurrido.

Día 2:

Es la noche del gran combate. Butch mata de un puñetazo a su oponente y huye del estadio con el dinero de Marsellus. éste a su vez moviliza a sus hombres para que lo encuentren y lo maten. Butch coge un taxi, y una taxista llamada Esmarelda Villalobos lo lleva hasta el motel donde le espera su novia Fabienne. Allí ambos tontean, hacen el amor y se duermen.

Día 3:

Butch y Fabienne se despiertan, se duchan, y hacen planes para su gran viaje al extranjero. Entonces, Butch se da cuenta de que Fabienne ha olvidado su reloj de oro, el que heredó de su abuelo, por lo que vuelve a su apartamento a buscarlo, a pesar de que sabe que estará vigilado por los hombres de Marsellus. Consigue escabullirse hasta dentro y recupera su reloj. Se para a prepararse unas tostadas y descubre una ametralladora sobre la encimera de su cocina. En ese momento, descubre a Vincent saliendo del baño y lo mata. A continuación, huye de allí, y al pararse en un semáforo, ve cruzar por delante suyo a Marsellus. Sin pensarlo dos veces, lo atropella y se estrella con su coche contra una pared. A partir de ahí, ambos emprenden una agónica persecución a pie, para ir a caer en una casa de empeños en la que sus dueños los dejan sin conocimiento, los atan a una silla y los amordazan, con intención de violarlos. Butch consigue escapar, pero en un intento por purgar su traición, vuelve y rescata a Marsellus del acoso de sus agresores. Entonces, Marsellus le perdona la vida y Butch huye con la moto de uno de los violadores. Va a buscar a Fabienne, y ambos montados en la moto, se alejan hasta perderse en el horizonte. Fin de la historia.



EL CINE ESCANDALO DE "PULP FICTION"

A pesar de la rentabilidad sobrada de PULP FICTION, cuando se estrenó no le faltaron críticas negativas. Se dijo de ella que era demasiado violenta, demasiado explícita, demasiado inmoral, demasiado obscena y hasta demasiado ilógica. Si con RESERVOIR DOGS ya se puso el grito en el cielo, con PULP FICTION aún más, y no tanto por contener más inmoralidad o más violencia gratuita que RESERVOIR DOGS como por tener un impacto y un éxito comercial más extensos.

Uno de los temas de la película que más ampollas ha levantado ha sido el de las drogas. Ausentes en la trama de RESERVOIR DOGS, en PULP FICTION las drogas (blandas y duras) adquieren un carácter de



cotidianidad que algunos quisieron ver erróneamente como un alegato gratuito a favor de ellas. El hecho de que el personaje de John Travolta (es decir, un protagonista de cine interpretado por una estrella) se chutara heroína como si fuera lo más normal del mundo no agradaba a la Tristar, que acabó por vender el proyecto a la Miramax. Tarantino insistió, pero no consiguió nada. El director recuerda que *<<originalmente, la Tristar iba a distribuir PULP FICTION, pero parecían tener grandes problemas con la escena en la que el personaje de John Travolta se chuta heroína. Yo iba en plan "mirad, tíos, tranquilizaros, será divertido", y ellos decían "no, Quentin, la heroína no es divertida. Un hombre clavándose una aguja en sus venas no desata precisamente grandes carcajadas">>*.

La sobredosis de Mia, con los ojos vidriosos y espuma fluyendo por su boca, y su posterior reanimación a golpe de jeringuilla, fueron también sonoro motivo de controversia para los guardianes de la moral. Tarantino recuerda, sobre estas secuencias, que *"Mia no se lo monta muy bien con las drogas. Un periodista me dijo que podría mostrar toda la primera parte de su sobredosis en los colegios como película anti-droga. La gente me pregunta cómo se me ocurrió la historia de la sobredosis: lo cierto es que todo yonqui, o toda persona que haya tenido experiencias serias con la heroína, tiene su propia versión de la historia: que casi se mueren, que casi muere algún otro y que le reanimaron con agua salada, o metiéndolo en la ducha, o activándole una batería de coche"*.



Drogas aparte, la violencia sanguinaria es bastante menos abundante de lo que se dice. Salvando la sodomía a Marsellus por parte de Zed, y el asesinato de Vincent por parte de Butch el resto de las escenas violentas están en off, ausentes de cuadro. Ni la masacre en casa de Brett, ni el disparo accidental que deja sin cabeza a Marvin, se ven en un plano explícito.

ULTIMAS ACLARACIONES

A) ¿Qué hay en la maleta?

Este interrogante ha desatado en todos los newsgroups y clubs de fans las respuestas más delirantes y descabelladas, desde que contiene el alma de Marsellus, que es en realidad el demonio (la clave para abrirla es 666, y su interior emite un destello luminoso en el rostro de Vincent), hasta que contiene los diamantes de RESERVOIR DOGS. Bien pensado, esta última constituye una hipótesis interesante. Suponiendo que el Sr. Rosa consiguiera escapar del almacén con los diamantes, podría luego

habérselos vendido a Marsellus, a quien se los habrían robado Brett y sus amigos.



En cualquier caso, y para decepción de todos, lo que realmente sucedió fue que a Tarantino no se le ocurría qué poner en la maleta y decidió dejarlo a la imaginación del espectador.

B) El chiste de los tomates

Uno de los detalles más simpáticos del film es el chiste que Mia contaba en el episodio piloto de "Bella Fuerza Cinco", y que vuelve a contarle a Vincent de vuelta a casa. El público español no cogió el chiste, entre otras cosas porque el doblaje al castellano hacía que perdiera toda la gracia (aunque en inglés tampoco es que tenga mucha gracia, pero bueno). Se trata de uno de esos chistes que no pueden traducirse. Lo que pasa en el chiste es que bebé tomate queda rezagado y papá tomate se apresura a hacerle ir más rápido, gritándole: "*Catch up!*", que literalmente significa "alcánzanos", y que en inglés tiene una pronunciación muy similar a la de "ketchup" (de ahí la gracia de que sean tomates). Lógicamente, en castellano no entiende el chiste ni Dios.

C) ¿Por qué olvida Vincent su arma en la cocina de Butch?

La respuesta es obvia: el arma no es de Vincent, sino de Marsellus. Como Jules ha decidido retirarse del oficio, Vincent está vigilando el piso en compañía de Marsellus, y éste decide dejar a Vincent en el piso e ir a por unos cafés y unos donuts. Vincent aprovecha entonces para ir a cagar, en un momento en el que el jefe no le ve. Pero entonces llega Butch y mata a Vincent con el arma de Marsellus. Cuando Butch huye, se cruza con Marsellus, que vuelve con el café y los donuts, y ahí ocurre todo lo que deriva del encuentro.

D) ¿Qué pinta una tirita en la nuca de Marsellus?

Otro insignificante detalle que ha sido objeto de las más rebuscadas teorías. Los que afirmaban que Marsellus era el diablo y que el maletín contenía su alma, insistían en afirmar que la tirita era un medio para que su alma no escapara de su cuerpo, y demás movidas absurdas. Lo cierto es que el actor Ving Rhames tenía una cicatriz en la nuca, y los de maquillaje decidieron taparla con una tirita para no distraer demasiado al público. Absurdamente, consiguieron el efecto contrario.



E) ¿Qué ocurre con el "Tarado"?

Esto tampoco tiene mucho misterio. Al "Tarado" se lo carga Butch cuando consigue liberarse de las cuerdas. Lo deja sin conocimiento a puñetazos, y a continuación, cayendo de rodillas, el "Tarado" se ahorca a si mismo.

F) ¿Quién raya el coche de Vincent?

Esto ya es harina de otro costal. Vamos a ver, si nos fijamos, cuando Vincent va a comprar droga a casa de Lance se queja de que algún hijo de puta le ha rayado el coche. La última vez que hemos visto a Vincent es en el Sally LeRoy's, y su coche no estaba rayado. Aunque la película no lo muestra, el guión detalla que cuando Vincent y Jules llegan al Sally LeRoy's vestidos de forma ridícula (pantalones cortos y camiseta), aparcan el Chevy Malibu junto a un Honda Civic blanco, que curiosamente sera el coche que veremos conducir a Butch en la historia siguiente, cuando vuelve a su casa a por el reloj. Hemos de suponer, pues, que el Honda pertenece a Butch, que en ese momento se halla en el Sally LeRoy's pactando con Marsellus lo del combate del día siguiente. Como recordaréis, cuando Vincent entra en el bar, tiene un encontronazo con Butch, que se dirige a la barra a comprar un paquete de Red Apples. La voz de Marsellus salva milagrosamente a Vincent de una pelea con Butch, en la que Vincent habría quedado seguramente a la altura del barro. Es de suponer, por lo tanto, que es Butch quien, al ir a por su coche, raya el Malibu de Vincent, aparcado junto a su Honda.

G) ¿Os habíais dado cuenta de...?

- **¿Os habíais dado cuenta de que en la primera secuencia se puede ver a Vincent en pantalones cortos y camiseta?** Cuando Pumpkin y Honey Bunny discuten sobre cómo atracar la cafetería, puede verse brevemente pasar por delante a Vincent, en pantalones cortos, que en ese momento se dirige hacia el baño, donde le sorprenderá el jaleo.

- **¿Os habíais dado cuenta de que las armas en PULP FICTION rara vez son usadas como estaba previsto o para lo que estaba previsto?**

El "cuarto hombre" del baño falla todos sus disparos contra Vincent y Jules, alterando así sus planes; Butch mata a Vincent con un arma que casualmente encuentra en su cocina, y que originalmente debía usar para atentar contra el propio Butch; Vincent, a su vez, mata a Marvin porque el coche pilla un bache y el arma se le dispara (no estaba planeado matar a Marvin); Pumpkin y Honey Bunny deciden de improviso

atracar la cafetería con las armas que tienen allí, e incluso después de atracar el local, el arma de Jules, supuestamente letal, es usada para "prevenir" posibles daños sobre los clientes allí presentes; incluso cuando Butch huye de la casa de empeños, usa las armas de los propios violadores contra ellos, seleccionando una espada samurai en la tienda y dejando fuera de combate a Maynard.

-¿Os habíais dado cuenta de la cantidad de cosas que ocurren en la película mientras los personajes están en el baño (especialmente Vincent)? Mia agarra una sobredosis porque Vincent está meando y teniendo una conversación con su reflejo en el baño (cuando sale del baño y descubre lo ocurrido en su ausencia se le cae el mundo encima); Butch consigue entrar en su casa y matar a Vincent porque éste está en el baño leyendo; y cuando Pumpkin y Honey Bunny atracan la cafetería, Vincent está de nuevo en el baño, comprobando al salir, por tercera vez, la que se ha liado en su ausencia; paralelamente, Vincent y Jules irrumpen en casa de Brett mientras el "cuarto hombre" está en el baño, aprovechando éste su circunstancia para pillarles de improviso y dispararles (si bien durante su ausencia, Vincent y Jules han acabado con las vidas de dos de sus amigos); incluso en el Jack Rabbit Slims, la comida llega en ausencia de Mia, que está esnifando rayas en el baño, y que vuelve a la mesa para exclamar: *"¿No te parece encantador irte al cuarto de baño para regresar y encontrar la comida servida en la mesa?"*.

RESERVOIR DOGS

por Unai Epelde

Cuando a principios de 1993 acudí al cine Ideal de Bilbao a ver RESERVOIR DOGS, lo hice sólo pensando en que era una película que tenía buena pinta y que había tenido buenas críticas. Aquel día no imaginaba, ni por lo más remoto, que el impresionante puñetazo visual que me llevaría en aquella proyección iba a marcar mi vida y mi personalidad hasta tal extremo. La sensación de descubrir una historia de proporciones reducidas pero infinitamente absorbente (a la manera de los pequeños clásicos de Hitchcock, como LA SOGA o CRIMEN PERFECTO), contada con una concepción del lenguaje cinematográfico infinitamente innovadora (juro que desde PSICOSIS soy incapaz de pensar en un film más innovador que este) me enganchó hasta el extremo de arrastrarme de nuevo al cine otras dos veces para verla (una de ellas en V.O.S.) y de hacerme alquilarla en otras tres ocasiones cuando salió en vídeo, hasta que finalmente pude grabarla, conservarla y visionarla de nuevo un gran número de veces (la cifra exacta ya ni la sé). Incluso hoy en día, RESERVOIR DOGS me parece con creces la mejor película de Tarantino, e imagino que me seguirá pareciendo mejor que cualquiera que haga en el futuro. El propio Tarantino declaraba: *"Si yo no hubiera hecho RESERVOIR DOGS, y si algún otro la hubiera hecho y yo hubiera ido a verla, habría pensado que aquella era la mejor puta película del año"*.

Descubierta por el gran público dos años más tarde gracias al éxito de PULP FICTION, y gracias también a la utilización por parte de El Corte Inglés de una de las canciones de su banda sonora en un anuncio, RESERVOIR DOGS ha generado, a lo largo de estos últimos años, amplias polémicas acerca de los más diversos temas. La mayoría de estas polémicas se estudian en profundidad en las líneas que siguen, pero antes hagamos un poco de historia y recordemos cómo fue la génesis de un proyecto tan atípico como RESERVOIR DOGS.

UN POCO DE HISTORIA



A principios de esta década, el que ahora es uno de los cineastas más populares de Hollywood malvivía como podía ganándose sus escasos garbanzos como actor y guionista ocasional. Si bien Tarantino había conseguido cobrar por los tres guiones que hasta la

fecha había escrito, ninguno de ellos se había rodado aún, y como intérprete su trabajo no iba más allá de un par de apariciones en capítulos de series televisivas. Fue entonces cuando Tarantino fue contratado por un estudio de Hollywood para vender películas de vídeo por teléfono. Como ya se sabe, las grandes majors de Hollywood suelen tener edificios enteros de oficinas que alquilan a productoras pequeñas que se convierten así en filiales. Y dio la casualidad de que Tarantino tuvo la ocasión de conocer, en su mismo bloque de oficinas, a Scott Spiegel, nombre polifacético relacionado sobre todo con la industria del cine fantástico. Guionista y director, el trabajo de Spiegel se extiende desde relevantes aportaciones a la saga EVIL DEAD de Sam Raimi, hasta la dirección de films como INTRUDER, o las secuelas inéditas en nuestro país de ABIERTO HASTA EL AMANECER. Tarantino y Spiegel trabaron una considerable amistad, y así fue como en una barbacoa celebrada en casa del segundo, Tarantino conoció al que sería productor de RESERVOIR DOGS Lawrence Bender. Por aquel entonces, Bender era un productor free-lancer, cuyo único largometraje financiado era el mencionado INTRUDER. Así pues, tras conversar sobre cine durante unas horas, y con unas cuantas cervezas de más, Quentin le comentó a Bender un proyecto que tenía pensado, una historia sobre un atraco en el que todo sale mal. Bender le dijo que la escribiera, y que luego él ya se ocuparía de echarle un vistazo.

Tres meses después, Tarantino terminó de escribir el guión: 100 hojas escritas a mano sujetadas con una pinza para colgar la ropa. Según fue pasándolas a máquina, Bender fue leyendo el que más tarde definiría como *"el mejor guión que he leído en mi vida"*. Tarantino no creía que Bender ni nadie fueran a confiar en él para dirigir la película, así que en un principio planeó financiársela él mismo y rodarla en 16 mm., en blanco y negro, en 12 días, con 30.000 dólares y con actores amateurs. Sin embargo, la confianza que Bender tenía en aquella película era tal que firmó un acuerdo con Tarantino en el que se comprometía a co-producir el film y a interpretar el papel de Nice Guy Eddie.

A partir de ahí, Bender comenzó a mover el guión por diferentes oficinas hasta que éste, por mediación de una amiga, llegó a manos de Monte Hellman. El reputado productor y director se interesó por el proyecto tan sólo con escuchar por teléfono la primera escena, la de la conversación sobre "Like a Virgin" en la cafetería. Tras leerlo, decidió reunirse con Tarantino y con Bender. A Tarantino le ilusionaba mucho reunirse con Hellman, ya que era un gran admirador suyo (imaginamos que películas como TWO-LANE BLACKTOP o COCKFIGHTER dejarían profunda huella en Quentin). En un principio, la idea de Hellman era la de dirigir la película, pero si algo se había propuesto Tarantino eso era realizar la película como un proyecto personal, supervisando cada fase de su producción. Así que a pesar de la admiración profesada hacia Hellman, Tarantino declinó su oferta. No obstante, a Hellman seguía interesándole el proyecto y se unió a él en calidad de productor, dispuesto a utilizar su



prestigio en la industria cinematográfica para conseguir financiación. Esto no le resultó tarea fácil, a pesar de su influencia. Es cierto que el presupuesto necesario para rodar el film era casi insignificante, pero los productores no accedían a soltar un centavo si no se cambiaban ciertas cosas en el guión (propusieron convertir a Nice Guy Eddie en el típico secundario chistoso, o introducir en el guión a la típica tía buena de turno para alegrar el resultado final).

Finalmente, el guión cayó en manos de Richard N. Gladstein, de Live Entertainment Inc., que para sorpresa de todos, se comprometió a financiar el film dejando el guión tal y como estaba, y confiando en Tarantino como director, a pesar de su inexperiencia (aunque claro que si se fió de él fue porque venía avalado por un director tan prestigioso como Monte Hellman). Sobra decir que Quentin, siguiendo el consejo dado por Margolis (ver sección [BIOGRAFIA](#)), ni mencionó a Gladstein la existencia de MY BEST FRIEND'S BIRTHDAY.

Para elegir a los actores, Gladstein dio a Tarantino una lista de diez nombres de actores famosos (Dennis Hopper, Harvey Keitel, Christopher Walken...) y se comprometió a adelantar 1.3000.000 dólares si alguno de ellos participaba en el proyecto, y 2.600.000 si lo hacían dos de ellos. Tarantino envió entonces el guión a Harvey Keitel, que quedó fascinado por la historia y aceptó la oferta inmediatamente. Como Tarantino no veía muchas posibilidades de convencer a Christopher Walken para el papel del Sr. Rubio, pidió ayuda a Keitel para convencerle, pero a pesar de la insistencia de Keitel, Walken no aceptó la oferta. Entonces, Keitel, absolutamente ilusionado con el proyecto, decidió implicarse en él más activamente y co-producir la película, aportando una pequeña parte de la financiación. Tarantino declara: *<<Keitel había sido mi actor favorito desde que tenía 16 años. Le había visto en MALAS CALLES, TAXI DRIVER y ese tipo de películas. No había escrito el papel para Harvey porque pensaba que probablemente lo acabara haciendo, no sé, mi tío Pete. Pero Keitel llamó unos tres días después y dijo: "A ver, consideradme contratado. No sólo quiero hacer la película, quiero ser uno de los productores, quiero ayudar a que se haga". De repente, ya no éramos sólo un par de chavales que tenían un guión, como todo el mundo. ¡Nosotros teníamos a Harvey Keitel!>>*



El resto del reparto se completó con actores desconocidos por aquel entonces, y que posteriormente han llegado a adquirir reconocido prestigio gracias en parte al cine de Tarantino: Tim Roth, actor teatral

inglés que hasta el momento sólo había aparecido en películas independientes o de culto (ROSENCRATZ Y GULDENSTERN HAN MUERTO, VINCENT Y THEO, EL COCINERO, EL LADRON, SU MUJER Y SU AMANTE), y que se presentó hasta tres veces a las audiciones para interpretar al Sr. Naranja, hasta conseguirlo; Michael Madsen, hermano de la popular y apetitosa Virginia Madsen, y hasta entonces únicamente conocido por papeles secundarios en películas como THE DOORS, THELMA Y LOUISE o LA IGUANA (nadie duda que el director de esta última, Monte Hellman, fue quien propuso a Madsen como el Sr. Rubio); Steve Buscemi, actor omnipresente en toda producción independiente moderna, como MYSTERY TRAIN, IN THE SOUP o VIVIR RODANDO (si bien últimamente se ha prodigado más en productos de gran presupuesto como CON AIR o ARMAGEDDON); Chris Penn, hermano del famoso Sean Penn, y veterano actor presente ya en películas como FOOTLOSE, EL JINETE PALIDO o LA LEY DE LA CALLE (si bien en la actualidad está bastante más gordo que en aquellas películas); Lawrence Tierney, mítico actor que ya interpretó a Dillinger en los años 40, aunque su carrera hasta la fecha haya sido bastante irregular, con títulos como GLORIA o EL HONOR DE LOS PRIZZI (Tarantino lo considera un magnífico actor, y hasta lo recordaba en películas que ni el propio Tierney recordaba haber hecho); Eddie Bunker, delincuente habitual encarcelado por robo a mano armada, y al que Quentin dio un pequeño papel por la admiración que sentía hacia su libro STRAIGHT TIME; Kirk Baltz, desconocido intérprete que sufrió el mayor suplicio del rodaje, permaneciendo dos días atado a una silla y pringado de maquillaje a unos 40 grados; Randy Brooks, actor de color al que muchos redescubridores confundirían después con Samuel L. Jackson; y anecdóticos papeles para los propios encargados del film, como Lawrence Bender, Rich Turner o el propio Tarantino.

Debido a la falta de presupuesto, el rodaje tuvo que llevarse a cabo en condiciones paupérrimas. Se trabajó durante cinco semanas, a un ritmo de seis días a la semana y catorce horas al día. A esto, el director y el equipo de producción tenían que añadir el tiempo que se tiraban viendo el copión de lo que habían rodado. El set era ni más ni menos que una funeraria abandonada (el almacén que vemos en el film, en cuya trastienda se construyó el decorado del despacho de Cabot, y en cuyo baño se rodó la secuencia de la falsa anécdota del Sr. Naranja). En la escena en la que vemos al Sr. Rubio sentado sobre una montaña de cajas cubiertas por una sábana, las cajas eran en realidad ataúdes. Al rodarse en verano, el equipo tuvo que soportar temperaturas de unos cuarenta grados aproximadamente. Como no podían pagar ni la manutención de los actores, Harvey Keitel tenía que ir al set cada mañana en su propio coche, y eso por no hablar de Tim Roth, que durante el tiempo que duró el rodaje, tuvo que dormir a lo cutre, en un sofá en casa de un amigo. Este último tuvo que afrontar además el hecho de tener que actuar cada día tumbado y pegajoso en un charco de

sangre, a pesar de las altas temperaturas. Aunque claro que en este sentido, Roth no lo pasó ni la mitad de mal que Kirk Baltz, el actor que hace del poli torturado por el Sr. Rubio. Este hombre, además de no haber alcanzado ningún reconocimiento ni prestigio desde entonces (como ha sido el caso de sus compañeros de reparto), tuvo que permanecer dos días enteros atado a una silla con pegajoso maquillaje en el rostro, a pesar de las mencionadas temperaturas. Y es que parece ser que Tarantino pensó que el hecho de que el actor sufriera realmente daría más verosimilitud a la secuencia, por lo que no se molestaba en desatar a Baltz entre toma y toma, y encima decidió rodar la escena de cuatro formas diferentes. Los que presenciaron el rodaje recuerdan que el actor sudaba a chorros, y a cada momento parecía estar a punto de romper a llorar.



Otro de los obstáculos que hubo que superar durante el rodaje de RESERVOIR DOGS fue el de las discusiones que tuvieron lugar entre los responsables. Lawrence Tierney, por ejemplo, pareció creer que su veteranía le daba derecho a tomar por sí mismo las decisiones del rodaje, confrontándose con la inexperiencia de Tarantino. Lógicamente, el director tuvo que hacerle frente imponiendo su autoridad. Tarantino tuvo también trifulcas con el productor Lawrence Bender, que veía como el presupuesto iba disparándose vertiginosamente debido a la costumbre de Quentin de rodar cada toma varias veces cambiando simples detalles, para luego poder jugar con todas ellas en la fase de montaje. En cualquier caso, el rodaje terminó con el trabajo bien hecho, a pesar de las dificultades de producción.

Ya en la fase de montaje, Tarantino presentó una copia final de 114 minutos, que por exigencias del productor Monte Hellman hubo que reducir a 99 minutos. Personalmente, ignoro si los quince minutos suprimidos mejorarían en algún grado el producto final, pero tal y como se estrenó, la película causó auténtica conmoción allá por donde pasó, llegando a ganarse auténticas legiones de fans en los festivales más dispares (Cannes, Sitges, e incluso Sundance, donde no la premiarían, no porque no lo mereciera, sino porque el jurado comprobó sobradamente que ni siquiera le hacía falta, ya que los magnates de Hollywood ya estaban echando mano de Tarantino), y permaneciendo un año en cartelera en Norteamérica (en Londres, estaría hasta tres años). La razón por la que tuvo más éxito en Europa que en su tierra natal, fue porque aquí fue considerada como una película de culto deudora de los grandes narradores europeos como Godard o Argento, al contrario que en la conservadora Norteamérica, donde gran parte del público no supo

ver más allá de su extrema violencia y su quebrantamiento de las normas morales. En nuestro país, si bien no tuvo una repercusión importante a nivel general, sí que adquirió el status de "cult-movie definitiva", llegando a expandirse posteriormente a los magnetoscopios de los aficionados por medio del boca a boca.

EL CASO "CITY ON FIRE". ¿HOMENAJE O PLAGIO?

Unos meses después del estreno de PULP FICTION, en verano del 95, y durante mi estancia en Londres, entré un buen día en un cine subterráneo de Picadilly Circus, y me metí a ver una película china de tiros de la que nunca había oído hablar. Su título era CITY ON FIRE, y se proyectaba en chino con subtítulos en inglés. La película resultó ser bastante entretenida, pero según fue llegando al final fui comprobando algo que me dejó estupefacto. El film trataba sobre un policía que se infiltra en un grupo de ladrones que van a dar un golpe a una joyería. Durante el transcurso del mismo, el policía es herido de un disparo y comienza a desangrarse. Al final de la película, el jefe de la banda le acusa de ser un infiltrado, ante la oposición del atracador más veterano de ellos. Finalmente, ante la intención del jefe de matar al policía, se forma un triángulo de fuego idéntico al del final de RESERVOIR DOGS. En la última secuencia, el policía herido, agonizando, confiesa a su amigo el atracador lo que realmente es.



En aquel momento, en aquel cine, lo primero que pensé fue que el tal Ringo Lam ese había plagiado descaradamente a Tarantino, quizás porque RESERVOIR DOGS no se había estrenado dignamente en Hong Kong. Más tarde, consultando fichas, me di cuenta de que el film de Ringo Lam era anterior a RESERVOIR DOGS, y ya no supe que pensar. Suele decirse que las acusaciones de homenaje o plagio en el cine suelen depender de si te ha gustado o no, o de la manía que le tengas al director. Un ejemplo perfecto es Brian de Palma (sus detractores le acusan de copiar a Hitchcock constantemente, mientras que sus admiradores piensan que De Palma no es sino un gran fan del Gran Maestro, y por eso lo homenajea constantemente). Personalmente, y aunque estoy de acuerdo con la teoría, pienso que a estas alturas ya está todo inventado, y que innovar es realmente difícil en el cine. Todo lo que veas te recordará a algo, inevitablemente, y eso no es una razón

para acusar a alguien de copión (al fin y al cabo, ¿cómo puede un artista no sentirse influenciado por las obras que le han marcado?). Claro que también es cierto que en el caso de RESERVOIR DOGS, no se trata sólo de una referencia estilística. Se trata de la apropiación de una trama entera, con final calcadito de CITY ON FIRE. El propio Tarantino admite que *"roba de todas partes. Los grandes artistas roban, no homenajean. CITY ON FIRE es una gran película. Yo robo de todas y cada una de las películas que veo"*. ¿Por qué resulta entonces RESERVOIR DOGS tan endiablidamente innovadora? ¿Y por qué CITY ON FIRE no parece entonces más que una entretenida película de acción?

Pues bien, a mi juicio, lo verdaderamente innovador de Tarantino está en su forma europeizada (afrancesada, diría yo) de contar una historia, en su tendencia a usar recursos de la Nueva Ola francesa para contar historias genuinamente americanas. Si nos fijamos, la historia de RESERVOIR DOGS, poco o nada tiene de innovador: Joe Cabot, de profesión mafioso, está organizando un atraco a una joyería de Los Angeles en el que participarán seis hombres versados en la materia. Un policía recibe un soplo y consigue infiltrarse en el grupo para atrapar a los malhechores. El atraco sale mal, se convierte en un baño de sangre, y entonces el policía resulta herido. Los supervivientes se reúnen en un almacén abandonado e intentan averiguar quién ha sido el traidor.

Como vemos, todos los elementos del film son ya constantes del cine policiaco de anteriores décadas. ¿Por qué entonces cuando vemos la película de Tarantino nos parece que estamos viendo algo sin precedentes? Pues sencillamente porque nadie más que él había contado antes una historia así estructurándola de forma caótica y atemporal, pero sin embargo milimétricamente calculada. Tarantino comienza a contar la historia casi por el final: sabemos que un atraco ha salido mal, y no sabemos nada más de dicho atraco. Posteriormente, vamos recibiendo información de lo ocurrido por los diálogos de los personajes, y vamos contemplando los sucesos del principio de la historia en escenas que van intercalándose. Hay incluso cambios de tiempo dentro de las propias regresiones, y también escenas casi atemporales, que uno no sabe muy bien dónde situar (aunque en realidad tengan lugar en un punto concreto de la historia, no es necesario conocer ese punto para entender la película). Y por si fuera poco, la narración se centra en un hecho clave, el atraco, que ni siquiera aparece en pantalla.

Si Tarantino hubiera contado la historia linealmente tal y como la he resumido yo más arriba, habría obtenido unos resultados muy diferentes y muy poco interesantes. Habría obtenido, a fin de cuentas, un plagio absoluto de CITY ON FIRE. Y no pretendo decir que la inclusión de las escenas del triángulo de fuego y posteriores sean un homenaje a Ringo Lam, ni mucho menos. Lo que pretendo decir es que el mismo esquema conceptual deriva en resultados radicalmente opuestos en cada una de

las películas, siendo para mí superiores los resultados obtenidos por Tarantino.

La polémica sobre CITY ON FIRE no se extendió demasiado hasta un tiempo después del estreno de RESERVOIR DOGS, en parte por el creciente éxito de Tarantino como autor, y en parte por la masiva comercialización y exportación del cine de Hong Kong que ha tenido lugar estos últimos años en Europa y Norteamérica. No voy a negar que las escenas e ideas argumentales que conocemos no sean originales ni de cosecha propia, pero quienes acusan a Tarantino de ser un plagiante deberían meditar sobre conceptos cinematográficos como el estilo, el tiempo, el ritmo... Y eso por no mencionar verdaderos hallazgos visuales y de contenido que provienen únicamente del cerebro de Tarantino, como el personaje del Sr. Rubio, la escena de la tortura, la brillantez de los diálogos, la fuerza y la luminosidad de las imágenes, o el hecho de que la única banda sonora de la película sean canciones que supuestamente están sonando en ese momento de la acción del film.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN "RESERVOIR DOGS"

"Mucha gente me dice que RESERVOIR DOGS está construida como un rompecabezas (...). Pero en América todo debe ser lineal: si empiezas una escena al principio de una carrera, la acabas al final de la carrera (...). Prefiero lo que hace Sergio Leone en ERASE UNA VEZ EN AMERICA: primero las respuestas, después las preguntas".

Primero las respuestas, después las preguntas. Un esquema narrativo que se adecua a la perfección a la historia que se cuenta en RESERVOIR DOGS. Como he dicho más arriba, sin duda lo más interesante de RESERVOIR DOGS es la forma en que se cuentan los hechos. Este proceso narrativo comprendería, a mi entender, dos partes: 1) elegir las partes o fragmentos concretos que van a mostrarse al espectador (que hay mucho que no se muestra); y 2) desordenarlas, y distribuirlas atemporalmente (pero de una forma mucho más significativa de lo que se cree).

Si nos fijamos en los hechos, la historia sería algo tal que así: primero veríamos las dos escenas del despacho de Joe Cabot (con el Sr. Blanco y el Sr. Rubio), luego las escenas del entrenamiento del Sr. Naranja para contar historias falsas, luego la secuencia del bar y la del falso relato en el baño. Después iría la secuencia (también dividida) del Sr. Naranja y Holdaway en la cafetería. Después veríamos la secuencia del coche y la siguiente, la de la distribución de colores. Luego vendría el diálogo de preparación entre el Sr. Blanco y el Sr. Naranja. Después, a mi juicio, se situaría la escena inicial en la cafetería, la de "Like a Virgin". Y acto seguido, la huida del Sr. Rosa por un lado, y la del Sr. Blanco y el Sr. Naranja por otro, incluida la escena en la que el Sr. Naranja se desangra en el coche. Luego llegan al almacén, y a partir de ahí se suceden todas

las escenas del almacén en orden cronológico (intercalando la escena en la que Nice Guy Eddie conduce su coche hablando por teléfono).



Todas estas secuencias o fragmentos narrativos son ordenados por Tarantino de forma maquiavélica, empezando a contar la historia desde el final del atraco y deteniendo los sucesos posteriores al mismo para narrar hechos anteriores, que nos proporcionan la información necesaria para comprender lo que ocurre en el almacén. Pero es que además hay, por decirlo de alguna manera, regresiones internas. Por ejemplo, cuando el Sr. Naranja y Holdaway conversan en la cafetería, Tarantino introduce las escenas aún anteriores, en las que el Sr. Naranja practica sus dotes de convicción memorizando el "cuento del retrete". E incluso dentro de esa doble regresión, encontramos otra triple regresión, falsa como ella sola, en la que el Sr. Naranja cuenta su historia en el baño con los sheriffs y los perros (Tarantino reconoce aquí la influencia de Akira Kurosawa a la hora de mostrar el mismo hecho desde diferentes perspectivas, técnica que daría excelentes resultados en JACKIE BROWN). Es decir, Tarantino retrocede desde el almacén a la cafetería, de la cafetería a la preparación e integración en el grupo del Sr. Naranja (que termina en la escena del bar), y de ahí retrocede de nuevo hasta ese otro pasado ficticio en el baño de caballeros. Después, vuelve a recorrer el camino andado, volviendo al bar (fascinante cámara lenta sobre la imagen de Cabot), e inmediatamente a la cafetería, donde vuelve a detenerse para seguir narrando hechos posteriores (la distribución de los colores, la huida...), y para volver, cuando ya cree haber narrado todo cuanto es necesario, al fatídico almacén que será pasto de cadáveres.

Esta distribución laberíntica fue la que hizo que mucha gente no llegara nunca a estar del todo segura de cuando ocurría exactamente cada secuencia en la historia narrada. De hecho, en ocasiones ni siquiera se especifica esta temporalidad, como es el caso de la escena inicial, que a mi entender, ocurre en un instante inmediatamente anterior al atraco (han ido a desayunar antes del gran golpe). Sin embargo, el encanto de dicha escena es precisamente ese, el no estar seguros de cuándo sucede, y el fijarse mayormente en los diálogos supuestamente triviales de unos hombres que para nada dan la imagen de ir a organizar una masacre en las horas que siguen.



Otro recurso efectivo es el de la repetición de secuencias (recurso al que se sacaría un jugo todavía mayor en PULP FICTION), que en RESERVOIR DOGS se manifiesta en la escena en la que el Sr. Naranja se desangra en el coche. Aparece una vez al principio de la película, y otra al final del último retroceso temporal, dando así esa impresión de cerrar el círculo. Es como si al contemplar la escena por segunda vez, el espectador supiera ya que todas las incógnitas planteadas en la primera secuencia (¿quienes son estos hombres? ¿qué ha ocurrido?) han sido ya desveladas, y que por lo tanto ya está en posición de enfrentarse al trágico final, a ese sangriento pathos que alcanzará a todos los componentes de la banda.

Como vemos, no puede acusarse a Tarantino de construir retrocesos o flashbacks demasiado largos, ya que, en su extensión, los retrocesos de RESERVOIR DOGS forman parte ineludible de la trama, y son los que, tras la superficialidad de unos diálogos supuestamente irrelevantes, nos proporcionan todos los datos necesarios para ayudarnos a entender la situación posterior al atraco. Tarantino desordena los fragmentos de la película con la única intención de dosificar la información de forma que el espectador no conozca los hechos desde el principio. Tarantino controla en todo momento la cantidad de datos que el público tiene, manteniéndolo tan informado como él quiere y no más, sin desvelar hasta casi el final el desarrollo del atraco. A pesar de que nunca creo habérselo oído citar a nadie, yo pienso que hay uno de los elementos primordiales de RESERVOIR DOGS que no ha sido considerado presente: el suspense. Esa sensación de saber que algo ha ocurrido, pero no saber por qué, cuándo o cómo. Tarantino juega con las expectativas del espectador ofreciéndole sólo información suficiente como para despertar su intuición. Tarantino hablaba de ello tal que así: <<En el primer bloque de la película, hasta que el Sr. Naranja dispara al Sr. Rubio, los personajes tienen bastante más información que tú sobre lo que está ocurriendo, y es una información conflictiva. Luego viene la secuencia del Sr. Naranja, con lo que las cosas se equilibran más. Empiezas a estar al tanto de lo que está ocurriendo, y en el tercer bloque, de vuelta en el almacén para el climax final, estás por delante de todos, sabes más que cualquiera de los personajes. Sabes más que Keitel, Buscemi y Penn, porque sabes que el Sr. Naranja es un poli, y sabes más que el Sr. Naranja porque éste tiene preparada su artimaña

para engañar al grupo, pero tú conoces el pasado del Sr. Rubio, sabes que pasó cuatro años en la cárcel por el padre de Chris Penn, sabes lo que sabe Chris Penn. Y cuando el Sr. Blanco apunta a Joe con su revólver y le dice "te equivocas con este hombre", tú sabes que no se equivoca>>.

Otro de los errores, a mi juicio, que la crítica suele cometer con RESERVOIR DOGS es el considerar las regresiones como flashbacks. Si en ERASE UNA VEZ EN AMERICA o ATRACO PERFECTO estaba claro que los retrocesos cronológicos eran recuerdos de algún personaje, en RESERVOIR DOGS no ocurre así. El propio Tarantino lo dice: *"En mi película no hay flashbacks, sólo capítulos"*. Y yo no podía estar más de acuerdo. Lo que se hace es dividir la historia en fragmentos, seleccionar algunos (que no todos) y desordenarlos de forma que el espectador tenga que construir en su cabeza la imagen de un puzzle sólo con ver cada pieza individualmente y en desorden. El único retroceso que podría considerarse un flashback sería la huida del Sr. Rosa, que él mismo se dispone a relatar en el lavabo del almacén ("*¿Cómo escapaste?*" le pregunta el Sr. Blanco, a lo que él responde: "*¿Cómo va a ser? ¡A tiros!*", e inmediatamente vemos las imágenes de su huida).

Hasta aquí hemos visto la significación de la manera concreta en que se hallan ordenadas las piezas del rompecabezas que vemos. Pero, ¿y las que no vemos? Pues a eso vamos...

EL SILENCIO COMO LENGUAJE (UN ATRACO QUE NO VEMOS)

La escena más famosa y que más ha dado que hablar en RESERVOIR DOGS es sin duda la escena en la que el Sr. Rubio rebana la oreja del policía torturado. Sin embargo, y aunque esto pueda sorprender a quienes sólo hayan visto la película una vez, lo cierto es que en ningún momento llegamos a ver a Michael Madsen cortar la dichosa oreja. En cuanto se aproxima al policía, la cámara se desvía hacia un lado, enfocando absurdamente hacia la rampa del almacén y quedándose ahí, como si tal escenario tuviera algo interesante que mostrar. Sobre ese plano minimalista, vamos oyendo los gritos del policía, la voz del Sr. Rubio y la música de los Stealers Wheel. Posteriormente, vemos al Sr. Rubio entrar en el plano llevando en la mano lo que intuimos que es una oreja ensangrentada. En resumen, una de las escenas más recordadas de RESERVOIR DOGS es, paradójicamente, una escena que no vemos. Quien diga que haber conseguido esto no tiene mérito es que no sabe de qué está hablando.

Pero es que esto mismo es aplicable, en otro nivel superior, a algo mucho más relevante. Efectivamente, se trata de ese atraco que es la razón de ser de todo lo que sucede en RESERVOIR DOGS. Sorprendentemente, Tarantino consigue contar con coherencia y credibilidad una historia que se desarrolla en torno a un hecho central, sin llegar a mostrar ni un ápice de ese hecho central. Sin necesidad de

sacar en pantalla la escena que en un film de cine negro convencional sería lo más emocionante, Tarantino basa su relato sobre todo en los diálogos y situaciones entre los personajes que se desarrollan antes y después del gran golpe, y lo mejor de todo es que consigue, con ese lenguaje del silencio, reflejar el atraco a la joyería prácticamente con la misma verosimilitud que si nos lo hubiera mostrado.

Al igual que haría posteriormente en PULP FICTION, Tarantino se confirma en RESERVOIR DOGS como maestro absoluto del silencio. Este hombre demuestra ser capaz de construir una escena de acción sólo con diálogos sobre ella, con vagas referencias. Claro está, que este silencio exige por parte del espectador una atención más constante, pero por lo general, el público suele salir más contento de las películas en las que ha disfrutado activamente, que de aquellas en las que lo ha hecho pasivamente.

Algunas de las narraciones más apasionantes de RESERVOIR DOGS se basan también en el silencio, como la huida del Sr. Rubio (cómo secuestra al policía...), la historia del tío al que le pegan el pene a la tripa (contada por Eddie al volante del coche), o la primera parte del cuento del retrete.

Indudablemente, RESERVOIR DOGS es una película primordialmente relacionada con el silencio.

LA VIOLENCIA EN "RESERVOIR DOGS"

Uno de los temas candentes que conmocionó a la opinión pública con el estreno de la película fue el uso supuestamente gratuito de la violencia.



Supongo que a estas alturas, la polémica sobre si es moral o no el uso de una violencia tan desahogada en el cine estará ya superada, así que no me detendré en delirios pseudo-didácticos. Lo importante es ver como la violencia de RESERVOIR DOGS se diferencia en exceso de la violencia que vemos en el resto de las películas de Tarantino, y por supuesto, de la que vemos últimamente en el cine como elemento macabro pero cachondo al fin y al cabo (DOBERMANN, BRAINDEAD, VERY BAD THINGS, etc. ...).

Y es que en la década de los noventa, sobre todo entre la juventud, se ha popularizado una concepción humorística de la violencia (que la gente ha identificado erróneamente como "cine gore"). Y se ha popularizado hasta tal punto que la gente ya va a ver películas violentas pensando en

echarse unas risas. Esta concepción valdría para PULP FICTION, ABIERTO HASTA EL AMANECER, y obras ajenas como DOBERMANN o VERY BAD THINGS, pero no para RESERVOIR DOGS. En el caso que nos ocupa, la violencia es infinitamente más perturbadora, casi enfermiza. La violencia de RESERVOIR DOGS, lejos de divertir como la de PULP FICTION, impacta e incomoda, da mal rollo. Mucha gente que ha conseguido ver RESERVOIR DOGS tras descubrir PULP FICTION se ha sentido decepcionada, precisamente porque la violencia no era tan hilarante como esperaban. No obstante, quienes la vimos en la fecha de su estreno, no recordamos el metraje del film como un cúmulo de carcajadas precisamente, sino como una transmisión de sensaciones inquietantes.

La violencia de RESERVOIR DOGS da miedo porque es real, y además porque está captada con un filtro objetivo y conductista. Exceptuando la escena de la tortura del policía (donde el personaje del Sr. Rubio se regodea con cada detalle violento), la violencia del film aparece para los personajes como algo cotidiano, que ni les afecta ni les sorprende. Los personajes son capaces de conversar fríamente sobre el atraco mientras a metro y medio el Sr. Naranja agoniza en medio de un charco de sangre. Cuando el Sr. Rosa o el Sr. Blanco disparan contra los policías no sienten la más mínima emoción, y cuando Eddie dispara contra el policía torturado y lo mata, tampoco parece que nadie se inmute. Cuando personajes conocidos como el Sr. Marrón o el Sr. Azul mueren, ni les preocupa, y cuando Eddie, Blanco y Rosa llegan al almacén y encuentran muerto al Sr. Rubio parecen conmocionarse menos de lo que deberían. Paralelamente, los policías, supuestos defensores de la justicia, tampoco vacilan ni un instante a la hora de masacrar literalmente a quien se les ponga por delante, e incluso los civiles de a pie, como la señora a la que Blanco y Naranja toman prestado el coche, reaccionan ante una injusticia con violencia (disparando al Sr. Naranja en el estómago, en este caso). El propio Lawrence Bender, productor de la película, estaba de acuerdo en que *"en esta película no sienta bien que maten a nadie. Cuando alguien muere, duele. Y el espectador siente ese dolor, al contrario de lo que sucede en las grandes películas de acción como ARMA LETAL, donde se muere un montón de gente y no pasa nada"*.



Otra de las razones por las que la violencia de RESERVOIR DOGS es más sobrecogedora que la de otros films, es el hecho de sugerir una

violencia excesiva en off, fuera de cuadro. Si nos fijamos, la violencia gráfica que verdaderamente vemos en pantalla no es tanta ni tan bestia. Quitando el charco de sangre sobre el que muere el Sr. Naranja, no hay violencia demasiado explícita en RESERVOIR DOGS, y de hecho, las secuencias más violentas de la historia se ocultan, no se muestran (el corte de la oreja, el sanguinario tiroteo en la joyería, la huida del Sr. Rubio con masacre incluida...). Aquí se demuestra una vez más la vieja máxima: que lo que no vemos da más miedo que lo que vemos; para el espectador de cine, ver es conocer, y como diría cierto genio de Providence, no hay mayor temor que el temor a lo desconocido. Un caso similar sería el film LA MATANZA DE TEXAS, donde la violencia que se ve en pantalla no es mucha realmente, a pesar de que la película se recuerde como una de las más violentas jamás contempladas (en parte por la demencial y enrarecida atmósfera del film de Tobe Hooper).

Tarantino recuerda una anécdota respecto a todo esto. Cierta día en el que iba conduciendo por San Fernando Valley, sintonizó en la radio un comunicado en el que el Arzobispo católico de Los Angeles condenaba la creciente violencia en las películas. Decía este hombre: *"Mientras que la polémica sigue candente, nos llega ahora una película que supera a todas las anteriores en cuanto a violencia. Es tan violenta que docenas de espectadores han tenido que abandonar la sala en las primeras proyecciones..."*.



Antes incluso de que mencionaran la película, Tarantino sabía que estaban hablando de su ópera prima. *"RESERVOIR DOGS es todo un festín de diálogos"*, protestaba Tarantino, *"un grupo de tíos cotorreando entre ellos, y luego de cuando en cuando hay un poco de violencia"*. Más adelante, en unas conversaciones con Brian de Palma grabadas para la BBC, Tarantino le contaba a éste que *<<una de las cosas que tú dices, y que yo he usado en varias entrevistas, es eso de que a un cineasta, cuando usa la violencia en pantalla, se le descalifica por hacer un buen trabajo. Sé de gente que podría haber visto RESERVOIR DOGS sin escandalizarse de forma alguna, pero en cuanto oyen "¡VIOLENCIA! ¡VIOLENCIA! ¡VIOLENCIA!"... Hablaron de RESERVOIR DOGS como si fuera una de las más violentas,... la película más violenta jamás filmada. Es posible que algún día haga la película más violenta jamás filmada y entonces no me importará que lo digan, pero no la hice. A veces me imagino que soy el marido de una joven pareja, y estamos sentados tan tranquilos, y todo va como: "¿Qué te apetece ver esta noche, cariño? ¿Quieres ver FORREST GUMP?" "¿Qué es eso?" "Es esa peli con Tom Hanks*

haciendo del retrasado que conoce a John F. Kennedy" "Oh, vale, ¿qué más hay?" "¿Qué tal PELIGRO INMINENTE?" "¿Qué es eso, cariño?" "La nueva peli de Harrison Ford. ¿O prefieres ver RESERVOIR DOGS?" "¿Qué es eso?" "Bueno, es esa peli del tío al que le cortan la oreja">> (De Palma estalló entonces en carcajadas). Tarantino añade también, refiriéndose a lo pernicioso que su película podría ser, que "incluso se podría considerar que RESERVOIR DOGS termina siendo muy moralizadora. Nunca intenté que fuera así, pero en cierto modo la película se amolda a lo que promulgaba el antiguo Código Hays. Puedes hacer lo que quieras en los primeros 88 minutos siempre que en los dos últimos haya algún tipo de castigo para lo que han hecho los personajes. No hice la película para transmitir nada de eso. De hecho, siempre pensé que si yo escribiera una historia de criminales, estos conseguirían al final salirse con la suya. Pero así simplemente no funcionaba bien".

Cuando RESERVOIR DOGS fue presentada en sociedad se le acusó de violencia excesiva y gratuita, e incluso sujetos de tan dudoso curriculum como Wes Craven tuvieron que salirse de la proyección al no soportarla. Sin embargo, la violencia en RESERVOIR DOGS es mucho menos gratuita y más justificada que la de las películas de acción estadounidenses (léase las de Rambo, Chuck Norris y similares). En la cinta de Tarantino, cada personaje que muere o sufre un asalto violento despierta una sensación emocional en el público. La violencia, si bien no es políticamente correcta, sí que es mucho más significativa que en otros films, en los que los personajes mueren instantáneamente de un disparo como si fueran malos de videojuego. En RESERVOIR DOGS, el Sr. Naranja recibe un disparo en el vientre y se pasa el resto de la película desangrándose en el suelo, con la cámara captando su agonía, su terror, sus alaridos. Alguien le echó en cara a Tarantino que en ese tipo de secuencias daba la impresión de que se divertía contemplando la violencia, como en la escena de la tortura del poli. Por su parte, Michael Madsen declaraba que "cualquiera a quien hayan puesto una multa alguna vez disfruta con esa escena" (y recordemos que Tarantino estuvo en prisión por impago de multas de aparcamiento). Tarantino también opinaba al respecto: "Creo que yo le saco partido a la violencia en mis películas, y me divierto viéndola en el cine, pero la encuentro totalmente aborrecible en la vida real. Pienso que esto es totalmente justificable y posible. No creo que haya ninguna contradicción en ello. Me encanta esa escena, me encanta cómo funciona cinematográficamente, emocionalmente e interpretativamente. Para mí, es la escena más cinematográfica de toda la película". Y prosigue extendiéndose sobre la misma escena: <<Lo que más me enorgullece de la escena de la tortura en RESERVOIR DOGS... es el hecho de que es realmente divertida hasta el momento en que le corta la oreja. Cuando está ahí haciendo su pequeño numerito, bailando con el "Stuck in the middle with you", desafío a cualquiera a verlo y no divertirse... Y luego, cuando le corta la oreja, las cosas ya no son para reírse. El dolor del poli no está filmado como un

chiste, sino como algo real. Y después, cuando vuelve a hacer sus chistes, cuando le habla a la oreja, vuelves a empezar a reírte. Así que tienes su frialdad y su baile, su juegucito de hablarle a la oreja y el dolor del poli, todo ello junto y revuelto. Y por eso creo que la escena causó tanta sensación, porque no sabes cómo se supone que debes sentirte cuando la ves>>.

En el Reino Unido, la políticamente poderosa British Board of Film Classification negó a RESERVOIR DOGS los derechos para su distribución en vídeo, debido a lo conmocionada que estaba la sociedad británica en aquellos momentos en los que dos niños en edad escolar habían asesinado a un niño de dos años. Sobra decir que la película no estaba relacionada ni remotamente con el caso (los chavales ni siquiera habían podido verla todavía), pero la sociedad exigía soluciones a esa violencia infantil y su primer objetivo eran los vídeos violentos. El Jefe de la BBFC, James Ferman, firmó un comunicado en el que se aseguraba que la distribución de la película no había sido denegada sino retrasada hasta un momento más propicio. Así pues, tuvieron que esperar desde Julio del 93 (fecha inicialmente prevista) hasta Junio del 95 (fecha en la que por fin salió la película en vídeo), y pocos días después de su aparición la prensa obsequió a los distribuidores con un oportunista titular: "RESERVOIR DOG BOY AGED 14 LED COPYCAT GUN RAMPAGE". Aparentemente, un chaval de 14 años y su cómplice, más mayor que él, y ambos residentes en el sur de Londres, tras ver RESERVOIR DOGS y esnifar unas rayas, habían atracado una tienda de caramelos con una pistola de imitación, obligando a sus dueños a suplicarles que les perdonaran la vida.

En general, puede decirse que es otro caso de los omnipresentes en el mundo del cine. Los guardianes de la moral condenando a un cine como impulsor de la violencia, sólo porque la presencia de ésta no parece justificar ningún mensaje moral contra ella. Pero claro que este tipo de condenas las hemos oído ya demasiadas veces como para hacerles siquiera el más mínimo caso.

LA MISOGINIA EN "RESERVOIR DOGS"

En esto tampoco me detendré lo más mínimo, ya que sobra decir que las acusaciones lanzadas sobre el cine por ciertos colectivos psicópatas como las asociaciones de padres, o las agrupaciones religiosas, no gozan actualmente del más mínimo respeto por mi parte. Y claro está, el colectivo que nos ocupa en este caso tampoco lo merece. Se trata de la crítica feminista, esa surreal corriente del pensamiento que se dedica a buscar en las películas de gran éxito comercial detalles que pudieran sugerir sexismo encubierto o marginación contra el sexo débil. Aún sigue patente el daño que hicieron en su día estos colectivos a interesantes películas de Cronenberg como RABIA o CROMOSOMA-3 (al margen de

otras sorprendentes denuncias, como la de la incitación a la homosexualidad de EL REY LEON, y demás paranoias obsesivas).

En el caso de Tarantino, resulta que cuando RESERVOIR DOGS se estrenó, llovieron acusaciones de misoginia, debido a que todos los personajes eran masculinos, y de las dos únicas mujeres que aparecían fugazmente en la pantalla, una era brutalmente arrastrada fuera de su coche por el Sr. Rosa, y la otra es abatida de un disparo tras herir con su revólver al Sr. Naranja.

A estas acusaciones se podría responder con una copia del guión original, en la que una mujer policía llamada Jodie estaba en el ajo con Holdaway y el Sr. Naranja. Las escenas en las que ésta aparecía brevemente fueron finalmente eliminadas por ser demasiado innecesarias para el transcurso del film. Por otro lado, y como Tarantino ya declaró en su día, la película intenta contar la historia del atraco de forma coherente, y no hay nada de coherente en que un miembro del hampa se vaya de atraco acompañado de su novia o de su madre.

Afortunadamente, las ideas de las feministas nunca tuvieron mucha influencia en la repercusión comercial de la película, que cosechó premios y halagos por todo el globo terráqueo.

EL RACISMO EN "RESERVOIR DOGS"

Para no variar, y por si las acusaciones de apología de la violencia y el machismo no fueran suficientes, RESERVOIR DOGS tuvo que cargar también con la etiqueta de "película xenófoba" debido a que ciertas frases de la película denigraban a los negros y a los judíos. Obviamente, no me detendré demasiado en esto por dos motivos: A) Estas acusaciones se han ido agravando película tras película, y ya me centraré en ellas posteriormente; y B) Sobra decir que la inclusión de dichas frases está absolutamente justificada, y que la presencia del racismo en un film sobre el mundo del hampa no implica para nada que su director sea un xenófobo psicópata.

La cosa empieza cuando Joe Cabot, al recibir al Sr. Rubio en su despacho, se lamenta por la presión a la que éste está siendo sometido por Scagnetti, su agente de la condicional: *"Un puto negro de mierda raja a una vieja por 25 centavos y le ponen a Doris Day de agente de la condicional"*. Cabot pertenece a la vieja escuela de la mafia, y su orgullo de raza es tan sólo una forma coherente de pensar para él, y por supuesto, para su hijo Eddie, que no hace más que humillar a la gente comparándola con razas o grupos sociales que él considera inferiores. Imprecas al Sr. Rubio: *"¿Has visto, papa? Un blanco entra en la cárcel y sale hablando como un puto negro"*, y más tarde le recrimina: *"Todo ese semen negro que te han metido bien por el culo se te ha subido a la cabeza, y ahora te sale por la boca"*. De este modo, denigra también al colectivo homosexual, sin duda un grupo social deleznable para un grupo de hombres armados tan masculinos y duros como los que nos ocupan.

Eddie se refiere también a la paranoia carcelaria de las violaciones y los disturbios raciales, profundamente abordados por Eddie Bunker (consejero espiritual de todo el film) en su libro "The Animal Factory". Cronológicamente después, en la secuencia inicial de la cafetería, cuando el Sr. Rosa se niega a dejar propina, Eddie le pregunta: "*¿Qué eres, un puto judío?*".

En la conversación en el coche de Eddie, el Sr. Blanco defiende que las negras aguantan mucho más que las blancas, y que a una negra la puedes tratar mucho peor que a una blanca. El Sr. Rosa no está de acuerdo con él, afirmando que una negra puede plantarte cara tan fácilmente como una blanca. Sin embargo, más tarde, en el almacén, el propio Sr. Rosa separa a Blanco y a Rubio cuando van a pelearse, diciéndoles: "*Dejad de pelear, os comportáis como los putos negros; ¿habéis trabajado con negros? Son igual que vosotros, todo el día están diciendo que se van a matar*".

La ambigüedad ideológica de los diálogos no puede sino reflejar una conciencia colectiva indisociable de la cultura americana, que no conlleva necesariamente la xenofobia de quien la posee. El propio Tarantino declararía posteriormente que se siente más identificado con la cultura negra que con la blanca, y que muchos negros que él conoce usan el mismo lenguaje sin considerarlo por ello despectivo. Pero como es habitual, algunas bocas no pueden quedarse nunca calladas y algo tienen que decir.

EL HUMOR EN "RESERVOIR DOGS"

"Pienso que en el arranque, la película es realmente una comedia. La película funciona esencialmente por los diálogos, está montada como una comedia". Así definía Tarantino su primera película cuando la presentó en el festival de Cannes. Tras un primer visionado, el considerar a RESERVOIR DOGS como una comedia puede parecer una idea descabellada, pero quizás no lo sea tanto como pensamos. En realidad, la película está plagada de chistes y comentarios irónicos, algunos de ellos desternillantes, otros sencillamente desconcertantes. Desde los diálogos irrelevantes sobre Madonna, las propinas o la música de los setenta, hasta las peleas por el reparto de colores, RESERVOIR DOGS incita a la risa en más de un momento, si no fuera porque el espectador inexperto se halla confuso, y no está mentalizado para reírse en un momento en el que todo lo que ve en pantalla es brutalidad y tensión. Yo definiría el humor de RESERVOIR DOGS como desconcertante, sorprendente. Aparece cuando menos te lo esperas, y esa es la razón por la que no te das cuenta de su presencia hasta que has visto la película dos o tres veces.

En la primera secuencia, sólo el escuchar las surreales conversaciones en la mesa del desayuno ya provoca risa. Empezando por el Sr. Marrón explicando su teoría sobre el tipo de miembro holmesiano en la canción

"Like a Virgin", pasando por la paranoia del Sr. Rosa para con las propinas, y acabando con la discusión entre Joe y el Sr. Blanco por la agenda del primero, el espectador no puede evitar la risa en este prólogo. Posteriormente, ya en el coche, el Sr. Naranja berrea de dolor, y afirma estar a punto de morir, a lo que el Sr. Blanco le responde: *"No sabía que hubieras estudiado medicina"*. Una vez en el almacén, cuando el Sr. Rosa llega y encuentra al Sr. Naranja desangrándose, pregunta: *"¿Le han dado?"*; y después afirma: *"esto se pone la hostia de feo, ¿o acaso no?"*, a lo que el Sr. Blanco le responde: *"¿A ti qué te parece?"*. Más tarde, cuando analizan la masacre desatada por el Sr. Rubio, no la explican detalladamente en ningún momento, pero el Sr. Blanco la recuerda preguntando: *"Dios mío, ¿qué edad crees tú que tenía esa negra? ¿Veinte? ¿Quizás veintiuno?"*, en un atisbo de negrísimo humor; en el retroceso en el que Joe contrata al Sr. Blanco, éste le cuenta que Marsellus Spivey, un ratero que solía colocar sus piedras, está cumpliendo veinte años en prisión, y cuando Joe le pregunta por qué, Blanco le responde: *"mala suerte"*; y cuando el Sr. Blanco le relata al Sr. Rosa cómo escapó con el Sr. Naranja muriéndose en sus brazos, el Sr. Rosa le contesta: *"sí, debió ser una escena preciosa"*.

Este tipo de humor soterrado, imperceptible, se prolonga durante todo el film. La aparición del Sr. Rubio en el almacén está llena de frases irónicas en las que éste parece reírse por lo bajo de Blanco y Rosa (*"Dios mío, el corazón me late tan deprisa que creo que me va a dar un ataque"*), y en el capítulo dedicado al Sr. Rubio en el despacho de Joe, Eddie y el Sr. Rubio se enzarzan en una pelea donde llueven diálogos verbalmente ofensivos, pero terriblemente divertidos. En esa misma secuencia, Eddie le propone a Joe meter al Sr. Rubio en el grupo, ya que según Eddie, *"siempre nos ha dado suerte; es como una pata de conejo"* (cuando el espectador ya sabe que el atraco se ha convertido en una carnicería por su culpa). A la llegada de Eddie al almacén, éste advierte que aquello *"parece un aparcamiento"*, y promete llamar a "alguien" para cuidar al Sr. Naranja (cuando el Sr. Blanco pregunta a quién piensa llamar, Eddie responde: *"¡A un encantador de serpientes, no te jode!"*). La tortura del policía es igualmente cómica por los comentarios del Sr. Rubio, o por los que previamente hace el Sr. Blanco (*"¡Cabrón, te vamos a poner guapo!"*). Con el Sr. Rubio muerto, el desfigurado agente Marvin Nash le pregunta ácidamente a un moribundo Sr. Naranja: *"¿Qué aspecto tengo?"*. En el capítulo dedicado al Sr. Naranja hay un montón de detalles humorísticos (toda la escena del reparto de los colores es graciosísima por sí misma, y la historia sobre Eloise que cuenta Eddie en el coche no es menos divertida).

Como vemos, el humor no está para nada ausente del film, y si inicialmente no lo percibimos es porque la atmósfera de alto voltaje que hay en la película nos oferta demasiado como para acordarnos de nuestro sentido del humor.

LA LEALTAD EN "RESERVOIR DOGS"

Sin duda, uno de los más importantes bloques temáticos en RESERVOIR DOGS es el de la lealtad y la confianza depositada entre los diferentes integrantes del hampa, a pesar de que éstos no se conozcan entre sí. En la fecha de estreno, los más moralistas tacharon a RESERVOIR DOGS de inmoral. Sin embargo, aceptable o no, lo cierto es que existe en la película una moral determinada que los más despistados no supieron ver. Como en los grandes clásicos del cine negro, Tarantino impone a sus gangsters un "código del hampa", una especie de código de honor en el que la traición es ante todo el más grande de los pecados que un compañero pudiera cometer.

Ambientada la acción en un mundo al margen de la ley, en el que sus componentes se ganan la vida transgrediendo las normas morales más básicas, se ve la necesidad de crear una especie de moral alternativa para este otro mundo, por aquello de que es imposible una vida sin unos preceptos morales, aunque sean mínimos. Tarantino explicaba que RESERVOIR DOGS trata de un grupo de hombres en una situación límite, encerrados entre cuatro paredes, y que ven aflorar las pasiones y los instintos de quienes se han visto vendidos. Han visto como la tranquilidad que sentían inicialmente (véase la escena del desayuno) se ha resquebrajado, y ahora no están seguros de nada y no confían en nadie. El poder confiar los unos en los otros es la base de un oficio consistente en desafiar a las normas sociales y morales, lo que constituye por sí mismo otra forma de traición. Debido a ello, cuando alguien les juega una mala pasada, no habrá perdón para él.

Cuando el Sr. Blanco ayuda a escapar al Sr. Naranja aún se niega a aceptar que hayan sido traicionados. El Sr. Blanco es probablemente el personaje más humano de los que vemos en pantalla, capaz de jugarse el pellejo por un hombre al que casi no conoce, y del que ignora incluso su nombre, sólo por cumplir con la ley moral de su mundo del hampa. Para él es indispensable cumplir con esas normas de lealtad y confianza. Cuando tanto Joe como Eddie acusan al Sr. Naranja de traición, él lo defiende a ultranza, a pesar de que ello signifique desafiar a individuos en los que sí que confía plenamente desde hace más tiempo, y cuando el Sr. Rosa le advierte del peligro que corren por quedarse en el almacén, el Sr. Blanco se niega a abandonar al Sr. Naranja, e incluso cuando el Sr. Rosa asume que cualquiera, incluso el Sr. Naranja, podría ser el soplón, el Sr. Blanco le contesta de forma amenazadora: *"Oye, ese tío se está muriendo de un jodido tiro en el vientre, así que no le llames soplón"*.

Paralelamente, cuando el Sr. Blanco descubre que aquel por quien ha arriesgado su carrera y su vida, aquel por quien ha matado a dos hombres de confianza en su profesión, no es sino una rata, un Judas bajo una máscara que ha vendido a sus amigos a la policía de Los Angeles, tiene que cumplir también con ese código de su profesión, y administrarle el castigo justo por haber violado la ley más sagrada del código. En este sentido, resulta sorprendente la asimilación de dicho

código por parte del Sr. Naranja, que aun teniendo ya las cosas resueltas y sabiendo a lo que se arriesga, confiesa finalmente al Sr. Blanco, en medio de su agonía, que él ha sido quien los ha traicionado, correspondiendo así a la confianza en él depositada por el Sr. Blanco (quizás por su fidelidad a la justicia y al cumplimiento de la moral).

No son estos los únicos indicios del valor de la lealtad en RESERVOIR DOGS. Los hombres que en un principio vemos charlando y contando anécdotas de sexo y borracheras, en cuanto son conscientes de la presencia de un elemento extraño que pone sus vidas en peligro, reaccionan de forma nerviosa y agresiva, desconfiando de todo. No vacilan en sacar el arma y apuntar a sus compañeros en cuanto les dicen la más mínima minucia (la discusión entre Blanco y Rosa, el triángulo de fuego final...), y constantemente se agreden tanto física como verbalmente sometiéndose unos a otros a auténticas pruebas de fuego de lealtad al grupo. Cuando el Sr. Rosa huye con los diamantes, a pesar de ser consciente de la traición sufrida, se arriesga y acude al almacén que podría estar lleno de polis, pero para proteger su vida, no confía suficientemente en los demás y esconde los diamantes en vez de llevarlos al almacén, sin revelar su paradero hasta que Eddie aparece en escena. Y cuando el Sr. Rubio sale de chirona, Joe lo mete en el grupo pese a que se trata únicamente de un trabajo para cinco, correspondiendo así a su lealtad por no haberlos traicionado al ser detenido con objetos robados (incluso cumplió cuatro años de condena). En esa misma escena, antes de que el Sr. Rubio llegue al despacho de Joe, éste se halla hablando por teléfono y dice algo así como: *"Sí, tranquilo, no te preocupes, ya sé que me pagarás"*. E incluso cuando Holdaway instruye al Sr. Naranja en su trabajo de infiltrado, éste le dice: *"Les dije que Mike de Long Beach es un tío legal, y gracias a él estoy dentro"*, a lo que Holdaway le responde: *"No, no, no, no. Error. Mike de Long Beach no es un tío legal. Mike de Long Beach es un hijo de puta que está vendiendo a sus amigos"*.

Al final de la película, la ley se acaba obedeciendo, y lo único que la traición trae consigo, más que una detención de los malhechores con la que se haría justicia, es la muerte de todo el grupo, y como guinda, la del propio traidor (el chivato vende a sus amigos y simultáneamente se vende a si mismo). Sabiéndose ridiculizado por un soplón, y con todo el cuerpo de policía apuntándole a la cabeza, el Sr. Blanco elige la muerte antes que morir ultrajado, y se suicida indirectamente volándole los sesos al Sr. Naranja antes de caer abatido a disparos.

LA TEATRALIDAD EN "RESERVOIR DOGS"

RESERVOIR DOGS fue un film que redefinió completamente el cine negro, creando una nueva concepción del mismo. Uno de los elementos clave fue, como ya hemos visto, la forma narrativa: desorden de fragmentos y su distribución atemporal, inclusión de escenas falsas

físicamente presentes, supresión de hechos clave de la trama que permanecen ausentes, digresiones constantes... Y otro de los elementos revolucionarios se basa en una teatralidad que, sin embargo, resulta enormemente cinematográfica.

Tarantino recuerda que cuando mostraba el guión a sus amigos, todos le decían: "Esto no es una película, esto es una obra de teatro". Y lo cierto es que, visto sobre el papel, es la impresión que da. Una película de gangsters, con tiros y un atraco que se convierte en un festival de balas, en la que absurdamente todo el impacto está creado por los diálogos.



Lo creamos o no, la concepción del cine de Tarantino suele ser muchas veces errónea. Siempre se recuerda a sus películas como visualmente agresivas, amparándose en las escasas escenas que incluyen violencia, cuando en realidad ese impacto se nos está transmitiendo más por medio del lenguaje y la interacción entre personajes (a pesar de que muchas veces no seamos conscientes de ello). El propio Tarantino decía al respecto de PULP FICTION, cuando la montadora Sally Menke pretendía eliminar fragmentos de diálogo para que las escenas no se hicieran demasiado pesadas, que a él no le resultaban aburridas, ya que los diálogos eran la base sin la cual esas escenas no podían funcionar, y añadía que *"aquel a quien no le guste ver mucho diálogo no debería estar viendo mis películas"*.

Y es que el uso del diálogo en las películas de Tarantino es a todas luces brillante y multifuncional. Incluso en escenas exentas de acción y violencia gráfica, se crea un efecto de agresividad por medio de frases que se cruzan entre los personajes como si fueran balas. Los personajes se insultan, juran, proclaman constantemente que se van a matar y cuentan chascarrillos violentos con una frialdad verbal pasmosa. Se agreden verbalmente como adolescentes, llamándose hijos de puta los unos a los otros a la menor oportunidad.

Además, el diálogo cumple en RESERVOIR DOGS una función meramente catártica. Los personajes, acechados por una amenaza invisible, y en un estado de tensión exasperante, se autoimpulsan a hablar constantemente porque no soportan quedarse parados pasivamente esperando el inevitable final (como apuntaban los del Cahiers du Cinema, hablar es convencerse a uno mismo de que se sigue existiendo). Esta idea del lenguaje como sustituto forzado de la acción, lo hallamos en el Sr. Naranja, que no para de gritar y decir cosas más que evidentes, como si hablando fuera a escapar a su fatal destino (posteriormente, en PULP FICTION, Samuel L. Jackson advertirá a uno de los ladrones del prólogo: "Hablando no conseguirás salvar tu culo").

Asimismo, el Sr. Rosa, probablemente el más verbal de todos los "perros", dialoga constantemente explicando la situación, proponiendo teorías, buscando un culpable, sin actuar verdaderamente en ningún momento, y sus diálogos no cumplen tanto la función de abrirle los ojos al Sr. Blanco (a quien de nada conoce) como la de reafirmarse en su pureza y en su inocencia ante sí mismo ("*Oye, yo tengo razón, ¿vale? ¡Alguien es un puto soplón!*").

Otro de los recursos más representativos (y más copiados) de Tarantino es el de los diálogos supuestamente triviales, sobre cosas que nada tienen que ver con la trama, como las canciones de Madonna, la conveniencia de las propinas, o las series de televisión. Estos diálogos, si bien en un principio pueden parecer irrelevantes, acaban dándonos una visión más completa de cada personaje, detallándonos sus matices y haciendo que los conozcamos mejor (es el ejemplo del monólogo del Sr. Rosa sobre las propinas). Estos diálogos cumplen por una parte la función de expresar los pensamientos del propio Tarantino, que habla de las cosas que le interesan por boca de sus personajes, y por otra parte la de hacer a los personajes más reales, si bien en un principio no son más que arquetipos extraídos de la cultura popular. Estos diálogos son los que determinan cómo es cada personaje por sí mismo. PULP FICTION está plagada de este tipo de diálogos, aunque en RESERVOIR DOGS ya se dejan ver.

Tarantino resume el efecto de estas secuencias tal que así: los personajes de RESERVOIR DOGS o PULP FICTION son matones profesionales o ladrones. Ese es su trabajo, lo hacen todos los días, y para ellos ir a dar una paliza a alguien es sólo el trabajo del día. Y no nos engañemos, ¿a quién le gusta hablar de su trabajo constantemente? Así que intenta coger a esos personajes arquetípicos del cine negro, perfiles personales que hemos visto una y mil veces en el cine y la televisión, y ponerlos en una situación de la vida real, mostrando sus conversaciones cuando se van a casa después del trabajo. Tarantino dijo sobre RESERVOIR DOGS que "*me gustaba la idea de que los personajes no fueran gangsters. No pertenecen a la mafia ni a ninguna otra organización criminal. No son asesinos, sino simplemente atracadores de bancos. Es su oficio*". Tarantino muestra con su cámara las conversaciones de estos hombres cuando están fuera del trabajo, que para ellos es poco más que una rutina. Cuando nos encontramos a ocho hombres que no conocemos, desayunando en una cafetería y charlando sobre canciones de los setenta, no imaginamos para nada que son atracadores que están a punto de ir a dar un golpe en una joyería (al igual que cuando encontramos a Jules y Vincent en PULP FICTION charlando sobre las diferencias entre Europa y los States). Y esa es precisamente la idea: mostrar a los hampones como trabajadores normales en una situación cotidiana, para llegar a conocerlos como los individuos que son en vez de como mafiosos de profesión.

Pero además los temas concretos introducidos por Tarantino en estas conversaciones no son casuales. La mayoría forman parte del amplio bagaje temático de la cultura popular (cine, TV, música, hamburguesas, patatas fritas...) o de la experiencia vital del propio Tarantino. En cada film, Tarantino intenta crear algún personaje que actúe como su propio alter-ego expresivo. Si en el caso de RESERVOIR DOGS este personaje es sobre todo el Sr. Rosa, en PULP FICTION lo será Vincent Vega. Aunque no todo es tan sencillo como para reducirlo a esto. Veamos, hay tres de estos diálogos en RESERVOIR DOGS (aparte de cantidad de referencias ocasionales): A) el relativo a las canciones de Madonna, y en especial a "Like a Virgin"; B) el relativo a las propinas; y C) el relativo a las diferencias raciales y al programa de televisión de Christie Love.

El primero de ellos se ha convertido ya en algo mítico que todo el mundo ha oído. En ella, el Sr. Marrón se nos presenta como el típico personaje garrulo, incapaz de ver más allá de los temas primarios como pollas y polvos. Sin embargo, está realmente expresando las ideas del propio Tarantino (por absurdo que parezca, el director realmente creía que la canción iba sobre eso). Cuando Madonna acudió al cine a ver la película, la reacción fue bastante tolerante, aunque no cálida. El propio Tarantino lo recuerda: *<<Sabes, a Madonna le encantó la película y quiso conocerme. Así que le pregunté: "Y bien, ¿tengo razón respecto a la canción?", porque yo realmente creía que ese era el tema de la letra. Ella dijo: "No, es una canción de amor, es sobre una chica que está muy confusa y finalmente encuentra a un hombre que la quiere". Me firmó mi disco de "Erotica": "A Quentin: no trata sobre pollas, trata sobre amor. Madonna".*

El segundo diálogo, el relativo a las propinas, tiene mucho que ver con Tarantino. Cuando éste trabajó en empleos mal pagados como acomodador de cine o dependiente de video-club (ver sección BIOGRAFIA), le cabreaba que a quienes trabajaban de camareros les dejaran propina por hacer un buen servicio, cuando en otros oficios no se estilaba esa costumbre. Así, el Sr. Rosa se convierte en un perfecto transmisor de las ideas de Tarantino. *"Esta fue mi filosofía durante años" explica el cineasta, "porque cuando yo trabajaba por el salario mínimo nadie me dejaba propina. No tenía un empleo que la sociedad considerara merecedor de una propina".*

El tercer diálogo, desarrollado en el coche de Eddie, comienza diferenciando el aguante de las mujeres blancas y el de las negras. Sobre el tema del racismo en el cine de Tarantino, no voy a extenderme aquí tampoco, puesto que ya levantaría suficientes ampollas en posteriores películas, especialmente en JACKIE BROWN. Este diálogo es especialmente interesante por referirse a la identidad de la actriz protagonista del Show de Christie Love, que el Sr. Rosa atribuye a Pam Grier, mientras que el Sr. Naranja se lo discute. Pam Grier, estrella de un buen puñado de blaxploitations de los setenta, era una de las actrices favoritas de Tarantino, y proféticamente, la recuperaría del olvido cinco

años después para protagonizar JACKIE BROWN (al igual que rescatara previamente a John Travolta para PULP FICTION).

En resumen, que gran parte del poder comunicativo del cine de Tarantino, y de RESERVOIR DOGS en particular, se fundamenta en los diálogos. Por esto, y por todo lo que lo rodea, RESERVOIR DOGS fue acusado de ser un film muy poco cinematográfico. RESERVOIR DOGS estaba aparentemente montada como una función teatral, con muy pocos escenarios o decorados, y unos pocos personajes que se descubren ante el público mediante los diálogos. Tarantino no se cansará de decir que la razón de esto fue la necesidad de escribir algo que poder rodar tan sólo con unos 5.000 dólares y en 16 mm., si bien luego el proyecto fue adquiriendo más medios técnicos y económicos. Dejando al margen factores como que lo cinematográfica que sea una película es una dudosa virtud (interesantes películas como LA SOGA, CRIMEN PERFECTO, NAUFRAGOS o LA HUELLA cuentan también con una concepción teatral), habría que dejar claro que Tarantino hace en RESERVOIR DOGS la película más cinematográfica que es posible hacer con un guión como el que tiene. Sorprendentemente, encierra a cuatro o cinco personajes entre cuatro paredes y los filma con planos demenciales, pasmosos.

Ya antes de filmar la película, Tarantino rodó alguna secuencia de prueba para proyectar en el festival de Sundance y vender la moto a algún posible inversor al que le interesara aportar financiación. En esas secuencias no había más que tensión y diálogos entre el Sr. Rosa y el Sr. Blanco (interpretados respectivamente por Steve Buscemi y el propio Tarantino). A aquella proyección asistió, entre otros, el famoso y a veces injustamente vilipendiado director Terry Gilliam, ex-miembro del grupo Monty Python, y realizador de obras tan incomprensibles como LOS HEROES DEL TIEMPO, BRAZIL o EL REY PESCADOR entre otras. El caso es que a Gilliam le encantó lo que vio, y le fascinó la habilidad con la que aquel joven director sacaba partido visual a poco más que un escenario y dos actores. Dejemos que el propio Gilliam explique el valor cinematográfico de RESERVOIR DOGS: *"Ahí teníamos a alguien con un entusiasmo tremendo y un guión tan enrevesado, una energía asombrosa, diálogos geniales, y una gran valentía para lo que hacía. Fue aquí donde Sundance le fue útil, creo, ya que Quentin acudió con toda su energía y todas sus ideas, y se le dio la oportunidad de mostrar todo lo que era capaz de hacer. Y lograba un montón de cosas en tan sólo un par de escenas, lo hacía todo, había ángulos de cámara por todos lados; la cámara no estaba quieta ni un segundo, estaba sobre las narices de la gente, bajo sus gargantas, era impresionante... y apenas habíamos visto nada. Creo que fue algo muy útil para él, para llegar a ser considerado un cineasta al margen del sistema".*

Desde entonces, Tarantino ha jugado con la cámara siempre que ha podido. Tan pronto la mueve en las direcciones más insospechadas como la detiene en un plano medio durante un par de minutos. Coge

cada acción desde múltiples perspectivas e intenta mostrarlas todas consecutivamente. Lo importante es comprobar que Tarantino intenta que su cine, por muchos diálogos que tenga, consiga la mayor expresividad visual posible, que no se quede estancado en la mera captación objetiva de la charla de dos personajes en un almacén vacío.

EL VESTUARIO EN "RESERVOIR DOGS"

Betsy Heimann, diseñadora de vestuario de RESERVOIR DOGS y PULP FICTION (además de otros famosos títulos como JERRY MAGUIRE, ELVIRA o COMO CONQUISTAR HOLLYWOOD) declaró en 1995 que mientras que las cinco cintas nominadas aquel año al Oscar al mejor vestuario contaban con espectaculares vestimentas, PULP FICTION había sido la película que más había influido aquel año en el mundo de la moda y las tendencias, y ni siquiera había sido nominada. La vestimenta ya ultra-extendida de los matones de PULP FICTION, y en general del cine de Tarantino (especialmente RESERVOIR DOGS), es ya una constante en las películas de gangsters o de mafias criminales. Ciertamente nada tiene de nuevo (hasta los Blues Brothers vestían así con similares propósitos), pero en los últimos años ha sido re-adaptada para el mundo de la prensa y la televisión. Los siniestros ropajes de los reporteros de CQC, la presencia de múltiples películas con villanos estilizados y elegantes,... Incluso El Corte Inglés se permitió el lujo de sacar un anuncio con planos idénticos a los del film de Tarantino, con trajeados caballeros avanzando a cámara lenta por un escenario calcado al de la película, y con la música de los setenta sonando de fondo. No cabe duda de que el apartado de vestuario ha supuesto un impacto social tanto o más considerable que el desatado por otros factores del cine de Tarantino.



El vestuario en RESERVOIR DOGS cumple ante todo una función simbólica: para empezar, es importante el hecho de que todos los "perros" vistan de la misma manera: traje negro, camisa blanca y corbata oscura. Es el uniforme del ladrón, por llamarlo de alguna manera. Tanto Joe Cabot como su hijo visten de forma diferente, y así discernimos quiénes son exactamente los seis encargados de llevar a cabo el golpe. Los distinguimos en seguida, sin necesidad de explicaciones, porque es

el uniforme tradicional de los mafiosos y los "godfellas" del cine negro. Por su parte, tanto Joe como Eddie (que para algo son los jefes) visten de forma más característica, aunque no precisamente con pintas de grandes jefes. Cabot parece más un jubilado del inserso que un temible líder del hampa, y su hijo más bien parece un camello o un vendedor de radiocassettes robados, ataviado con un chándal y una camisa abierta, con un collar dorado colgado de su cuello y decorando su pecho, en una vena de lo más macarra.

Además de la idea de la uniformidad y el rango, los trajes actúan en *RESERVOIR DOGS* como referentes identificativos del estado anímico de los personajes. La apariencia exterior refleja la situación interior. Antes de dar el golpe, cuando los vemos andando lentamente bajo los acordes del "Little Green Bag" de The George Baker Selection, se muestran impecablemente vestidos, con las camisas y las chaquetas cuidadosamente planchadas, e incluso el resto de su aspecto denota tranquilidad interior e incluso triunfo (van perfectamente peinados y afeitados, no sudan a pesar del calor y el sol que parece hacer...). No obstante, según transcurre el film, y tras efectuar el atraco, vamos viéndolos desintegrarse; sucumben a su propia inestabilidad mental al ver traicionada la confianza con la que contaban, y en consecuencia, sus ropas se van tornando progresivamente arrugadas, sudorosas, manchadas de sangre... Ellos mismos acaban despeinados y sucios, portando unos trajes simbólicos de una inestabilidad que se descompone. El Sr. Blanco lleva rastros de sangre en su arrugada camisa, y cuando se dispone a hablar con el Sr. Rosa y poner los hechos en orden, se peina para intentar recuperar esa estabilidad perdida. El Sr. Naranja, que más que desestabilizado está ya al borde de la histeria, lleva sus elegantes prendas empapadas en sangre y desvencijadas, y ya en el almacén, entre alaridos de dolor, el Sr. Blanco le peina, en un esfuerzo inútil por restablecer el orden. El Sr. Rubio, probablemente el único que conserva la calma tras el tiroteo, aparece en el almacén con su vestuario intacto, sin desperfectos, y cuando, una vez a solas con el policía, se dispone a torturarlo, Rubio se desprende de su chaqueta, anticipando así al espectador que va a saltarse las normas de lo que es "aceptable", de lo que es "normal" en definitiva. La película acaba con todos los "perros" vencidos tanto física como mentalmente, mostrando ese plano tan detallado y minucioso en el que Blanco y Naranja, entre sollozos, se abrazan impregnados en sangre y con aspecto de perdedores absolutos.

LOS "PERROS" DE TARANTINO

Sr. Blanco



Representa el arquetipo del gangster honesto, tal y como se da en el cine negro más clásico, con honor y principios. El ser fiel a sus principios es más importante para él que el



dinero o que su propia carrera. Al contrario que el frío y calculador Sr. Rosa, para él los sentimientos son más importantes que la razón, y estará dispuesto a jugarse el pellejo por una causa que él considere noble. No en vano, Tarantino le adjudica el color blanco, el de la pureza. A pesar de saber que racionalmente es injustificable, y que el Sr. Naranja bien podría ser el traidor, se dejará guiar por su confianza hasta sus últimas consecuencias, llegando incluso a amenazar de muerte a Cabot para defenderle. Podría parecer que esto es algo exagerado, pero lo cierto es que el Sr. Blanco no defiende tanto al Sr. Naranja por fidelidad como por incapacidad para aceptar una verdad dolorosa: que el hombre por quien lo ha sacrificado todo y se ha jugado la vida, no es más que una rata delatora. Por lo tanto, la muerte es para él preferible a una vida en la que saberse ultrajado y traicionado. En una conversación con el Sr. Rosa, él mismo comenta cómo "hace tres trabajos" descubrieron que uno del grupo era un poli infiltrado, largándose de allí tan rápido como pudo (una anterior versión del guión revelaba proféticamente que en realidad se cargó al infiltrado de un disparo). Su sentido de la responsabilidad le lleva a comprometerse con todas las causas justas y a defender a los más desfavorecidos. En la primera secuencia, le dice al egoísta Sr. Rosa, al respecto de las propinas, que la hostelería es la mayor ocupación de la gente sin estudios, lo único que cualquiera puede hacer para ganarse la vida, y que la base son las propinas, puesto que el sueldo de ese oficio es, literalmente, una mierda. El Sr. Blanco es el más moral del inmoral conjunto de ladrones que conforman la película.

Sr. Naranja

Ya en la primera secuencia, en cuanto Cabot cuenta los dólares de la propina y comprueba que falta uno, pregunta: "¿Quién no ha puesto?", y el Sr. Naranja responde instantáneamente: "El Sr. Rosa". Sin haber entrado siquiera en materia, Tarantino ya nos ha anticipado el carácter del que será el delator del grupo, el falso chivato que venderá a todo el grupo ocasionando la muerte de todos. En su día, se llegó a decir incluso que en la escena en la que Eddie habla por teléfono en el coche, el globo naranja que cruza el plano era una premonición de quién sería el traidor, si bien Tarantino acabó aclarando que fue tan sólo un producto de la casualidad (el globo se les escapó a unos niños que jugaban por ahí cerca). El caso es que, paradójicamente, el supuesto representante de la ley y la justicia se pasará toda la película mintiendo y fingiendo, al contrario que el supuestamente malvado Sr. Blanco, que se comportará de forma honesta y justa durante todo el film. El personaje falso, el encarnado por el policía real en la ficción, es más significativo que el verdadero, al que no vemos más que en las conversaciones con Holdaway y con Marvin Nash, el poli torturado. El personaje que vemos es un macarra de lenguaje desenfadado y modales despreocupados. Cuando comienza, un poco medio jugando, sólo se dedica a impresionar a sus compañeros haciéndose el duro con historias de delincuentes.



Cuando presencia la masacre del Sr. Rubio en la joyería sin poder mover un dedo, y cuando observa impasible, sin poder mostrar sentimientos, cómo el Sr. Blanco acaba con los dos policías del coche a disparos, empieza a mostrarse más silencioso, más consciente de la cruda realidad que se ve forzado a contemplar sin poder evitarlo. Finalmente, cuando dispara contra la mujer del coche en el que escapan, se convierte en tan culpable como los demás, pero debe seguir fingiendo para proteger su vida de dudoso futuro. Cuando finalmente, al comprobar que su traición no ha obtenido ni recompensa ni perdón, intenta redimirse confesando sus pecados al Sr. Blanco, quien, afectado sólo por su propia humillación, extermina a su compañero sin concederle perdón alguno.

Sr. Rubio

Sin duda, uno de los personajes más recordados de la película. Al contrario que los típicos malos de las películas, el Sr. Rubio es un villano estilizado y con personalidad, alguien que no da muestras de vulgaridad o sencillez. Perfectamente ataviado, rezumando una tranquilidad interior envidiable, el Sr. Rubio no aparenta en absoluto ser el psicópata desequilibrado que realmente es. Sin embargo, en su locura, mantiene una fidelidad y unos principios tan sólidos que hacen que cumpla cuatro años de condena por no delatar a Joe Cabot (de hecho, esa es la única razón por la que se le incluye en el grupo; Rubio es un asesino, un matón, y no un atracador). No sabemos si era alguien así de tarado originalmente, o si se le cruzó algún cable durante su estancia en la cárcel, pero lo cierto es que es uno de los psicópatas más carismáticos del cine moderno, junto con Hannibal Lecter o Henry Lee Lucas. Lo verdaderamente inquietante del Sr. Rubio es el ver cómo un hombre puede cometer crímenes tan atroces y permanecer tan calmado.

Sr. Rosa

El Sr. Rosa sería definible como el típico listillo del grupo. Es el elemento inteligente y racional del grupo, aunque eso implique dejar de lado los sentimientos personales. Su relación con el grupo es más distanciada: es el único personaje principal cuyo nombre nunca llegamos a saber (él se cuida mucho de no revelarlo). Es consciente de que no conoce de nada al resto de sus compañeros y de que nada sacrificará por ayudar a ninguno de ellos. Es un profesional que se toma su trabajo muy en serio, aunque en su egolatría, le importa únicamente salvar su culo. Es el primero en darse cuenta de que hay un soplón en el grupo, y es lo suficientemente frío y calculador para olvidar sus sentimientos y lazos de amistad y no fiarse ni de su sombra (si bien está seguro de que el Sr. Rubio no es el traidor *"porque es demasiado asesino para estar con la poli"*). Desde la primera secuencia, en la que se niega a dejar propina, Tarantino lo muestra como alguien egoísta y autoindulgente, que justifica sus acciones sin jugarse el culo por nadie (dice del Sr. Naranja: *"si muere*

yo lo sentiré mucho, pero hay gente con suerte y gente sin ella"). Al contrario que el Sr. Blanco, no se compromete con causas justas ni se apiada de los desfavorecidos ("lo tengo muy claro, que aprendan a escribir a máquina", dice sobre las camareras con tal de no dejarles propina). En la misma secuencia, quedan también patentes el nerviosismo y la paranoia que se apoderarán de él en el almacén, al declarar que se bebe seis tazas de café en el desayuno (Eddie le dice: "Lo último que necesita es otro café, Sr. Rosa, le pone muy nervioso"). Desde el principio aparece también como el cobarde del grupo, el primero que duda en acudir al almacén, el que oculta los diamantes "en un lugar seguro", el que huye con el botín, el que nunca se mete en peleas de honor (queda al margen del triángulo de fuego final, separa a Rubio y a Blanco cuando llegan a las manos, no saca la pistola más que para defenderse...). Absurdamente, incluso al golpear al policía secuestrado se hace daño en la mano. No en vano Tarantino, al organizar el reparto de los colores, le adjudica el rosa ("¡por maricón! ¿vale?"). Da la casualidad de que el Sr. Rosa no es el traidor, pero podría haberlo sido perfectamente. Es el más rastrero de los personajes, el primero que estaría dispuesto a traicionar al grupo para su propio beneficio. Todos los demás se juegan el pellejo por alguien en algún momento: el Sr. Blanco llega hasta extremos exagerados por defender al moribundo Sr. Naranja; el Sr. Rubio cumple cuatro años de condena por lealtad a la familia Cabot; incluso el Sr. Naranja, la rata, confiesa finalmente al Sr. Blanco su condición de policía sabiendo que se está jugando la vida; sólo el Sr. Rosa actúa en todo momento de forma ruin, si bien su cobardía limita en ocasiones sus acciones, dejándolas en mera palabrería (se tira toda la película diciendo que va a largarse del almacén con los diamantes, y no lo hace hasta el final). El propio Tarantino decía que "en todo lo que él dice tiene razón al 100%, sólo que a su valentía le falta la intensidad de sus convicciones". Y de hecho, es posiblemente el personaje por el que Tarantino siente un mayor afecto, y el que más se ajusta a la propia personalidad de Tarantino, articulando auténticas declaraciones de principios como la de las propinas, o la relativa a la compra de una hierba que nunca era buena ("... porque si el tío no me mentía y la maría era buena, pues cojonudo; debería haber pasado, ¡pero no lo hice!, ¡¡no lo hice por el puto dinero!!"), problema este bastante frecuente en el pasado hippy de Tarantino. No es casualidad que en un principio, el propio Tarantino pretendiera interpretar al Sr. Rosa, si bien luego lo acabó haciendo Steve Buscemi según el proyecto fue tomando forma (otro candidato posible fue Dennis Hopper, que no pudo hacerlo al estar comprometido con otra película, concretamente con RED ROCK WEST de John Dahl). El propio Buscemi dice del Sr. Rosa: "No creo que sea alguien solitario... Le dijeron que cuanto menos supiera de los otros tipos mejor, y él se toma su trabajo muy en serio... Es el más profesional de todos, y esa es precisamente la razón por la que sobrevive".



Nice Guy Eddie

Coordinador de malos rollos donde los haya, Eddie pertenece a una familia del hampa en la que el honor y los lazos de sangre lo son todo, y está dispuesto a defender a ultranza a sus amigos y familiares. Con el chándal, el pecho al aire, la cadena de oro y el móvil, más bien parece un vendedor de mercancías robadas. Es otro hombre de gatillo fácil, casi infantil en su concepción de la violencia (usa su pistola como un niño su juguete). Demuestra una falta de cultura e inteligencia característica (por ejemplo, dice no haber entendido la canción hasta ahora, aunque la haya oído *"un millón de veces"*). Dispara contra el policía torturado sin el menor remordimiento, y es especialmente distinguible por sus habilidades para la vida social del inframundo (de ahí lo de Nice Guy), y por su ironía lingüística (*"Si le seguís pegando un poco más acabará confesando que él inició el incendio de Chicago, pero eso, maldita sea, ¡no significa que tenga que ser cierto!"*).

Joe Cabot

"La Cosa... Ese cabrón es clavado a La Cosa". Así define el Sr. Naranja al auténtico jefe del grupo. Despiadado, orgulloso y hombre de confianza, transmite ese conocimiento que la experiencia otorga a los ladrones de mayor edad. Desde la secuencia inicial, vemos como se le respeta por su rango y por lo que es. Tan sólo Rubio y Blanco se dirigen abiertamente a él, ya que son sus hombres de confianza. El Sr. Blanco incluso se toma la libertad de arrebatarse la agenda y no devolvérsela hasta que prometa callarse. Es frío y calculador cuando el trabajo lo requiere, y tiene un increíble instinto para la personalidad de la gente con la que trabaja. Es exactamente como debe ser un buen líder de la mafia.

Sr. Marrón

No aparece mucho en escena, pero cuando aparece, lo poco que demuestra son unos modales garrulos y desconsiderados. Individuo centrado en un único monólogo, en el que se propone la delirante idea de que *"Like a Virgin"* trate sobre una chica follada por un semental como si fuera una virgen, el Sr. Marrón es el conductor del grupo, y muere al escapar del atraco. Tiene también ocasión de protestar contra el color que se le adjudica: *"Pero... ¡Señor Marrón suena a Señor Mierda!"*. Definitivamente, el Sr. Marrón no es precisamente un gentleman.

Sr. Azul

Anecdótico personaje al que da vida el delincuente real Eddie Bunker. Apenas sale en la película. Su única razón de ser es la aparición en pantalla de Bunker (cuyos libros han influido enormemente en la planificación argumental de Tarantino). Presenta una imagen amenazadora vestido de gangster, y aporta un poco de chispa al guión revelándose como el fan de Madonna más viejo de Norteamérica. Muere bajo las balas de la policía al escapar de la joyería junto con el Sr. Rubio.

TARANTINO Y SU DELIRANTE UNIVERSO

"Yo crecí en los años 70, el último baluarte de las películas de explotación en USA, las B-movies. Tuvimos la suerte de descubrirlas en las salas de la época... Cerca de mi casa, en South Bay, había un cine especializado en programas dobles, el Carson Twin Cinema. Ponían todas las películas, y cuando los empresarios no conseguían nada, iban a un arrendador, a buscar películas de Kung-Fu o blaxploitations como BLACK COFFEE, LA PANTERA DE HARLEM, COOLIE HIGH... ¡Cuando realmente necesitaban dinero programaban juntas EL FUROR DEL DRAGON y LOS CINCO DEDOS MORTALES DE KUNG-FU! Yo me quedaba ahí colgado todo el día. Algunas semanas hacían el negocio sólo conmigo. Por lo demás es cierto que me encantan los comics. Mi héroe favorito era LUKE CAGE, HERO FOR HIRE, un superhéroe negro salido de los setenta. Es realmente mi cultura. América es eso: cafeterías abiertas 24 horas al día donde te sirven café toda la noche, la Coca-Cola, los burgers, los comics, las B-movies. Se podría discutir horas sobre si esas cosas son realmente buenas pero, para mí, se lo aseguro: ¡es genial!"

¿Se puede ser más explícito? Tarantino describe así su mundo particular, ese peculiar universo en el que ambienta todas sus películas, con constantes referencias a otras películas y comics, y con escenarios representativos de la cultura urbana americana. Si bien es cierto que en otros títulos como PULP FICTION o AMOR A QUEMARROPA (en esta última, más bien en el guión) ese mundo es mucho más evidente, en RESERVOIR DOGS no está para nada ausente, como veremos.

Sin ir más lejos la película se abre en una cafetería en la que los "perros" dialogan sobre las canciones de Madonna. En América, al contrario que en Europa, en las cafeterías te sirven café varias veces, en la misma taza. El concepto nuestro de "tomar un café" difiere enormemente del de ellos. El propio Sr. Rosa se queja de que sólo le hayan llenado la taza dos veces (*"cuando pido un café me gusta que me sirvan seis veces"*). En una cafetería similar hallamos al Sr. Naranja y a Holdaway preparando la operación, y si mal no recuerdo Holdaway se halla deglutiendo una succulenta hamburguesa con abundante ketchup. Cuando el Sr. Rubio llega al almacén, va bebiendo un vaso grande de Big Gulp, y el Sr. Blanco le pregunta: *"¿Se te han olvidado las patatas fritas del fresco?"*. El propio Sr. Blanco, cuando planifica el golpe con el Sr. Naranja dentro de su coche, dice de repente: *"Tengo hambre; vamos por un taco"*.

Las influencias cinematográficas del film, aparte de la ya mencionada CITY ON FIRE, son infinitas, desde Kubrick a De Palma, pasando por Godard, Peckinpah y muchos otros cineastas. La primera película que nos viene a la cabeza es THE TAKING OF PELHAM, 1-2-3 de Joseph Sargent, película de acción de los setenta, en la que cuatro hombres

vestidos de forma idéntica secuestran un vagón de metro y piden un rescate de un millón de dólares. Dichos hombres responden a los seudónimos de Mr. Blue, Mr. Brown, Mr. Green y Mr. Grey.

Otra influencia innegable es el GRUPO SALVAJE de Peckinpah, que induce a Tarantino a crear su propio "grupo salvaje", que acaba en una situación tensa y paranoica, muriendo todos, sucumbiendo a su inevitable destino. Al igual que Peckinpah, Tarantino filma a sus "perros" a cámara lenta en los créditos iniciales.

El cine policíaco francés (el llamado "polar") y otras manifestaciones visuales del país del croissant están igualmente presentes en RESERVOIR DOGS. El cineasta más evidente es Jean-Pierre Melville, ídolo inimitable de Tarantino, y realizador de películas de gangsters en las que la lealtad, el honor y esa moral alternativa del hampa son el tema principal (además de estar pobladas por malhechores impecablemente vestidos que deambulan por contextos urbanos como París). Concretamente, el film de Melville que más parece haber influido en la ópera prima de Tarantino es EL SILENCIO DE UN HOMBRE (*Le Samourai*), en el que incluso podemos ver el triángulo de fuego que luego se repetirá en CITY ON FIRE y RESERVOIR DOGS. Otro film francés de gran influencia es RIFIFI de Jules Dassin, aparte de la concepción formal de todo el cine de Jean-Luc Godard, claro está.

Otro film tan influyente como CITY ON FIRE o más es ATRACO PERFECTO de Kubrick. Con una trama enfocada de la misma forma, y con diversos flash-backs para relatar los hechos, podemos decir que sin ella RESERVOIR DOGS jamás habría existido. El plano en el que el Sr. Rubio sale del almacén a por la gasolina, sin mostrar ningún rasgo de excitación, y vuelve a entrar en el almacén al ritmo de la música de los Stealers Wheel, todo ello rodado cámara en mano sin interrupciones... este plano, como digo, es calcado al plano de Kubrick 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.

Otra influencia más que notable es el cine de Hong Kong, el de acción y el de policías. Redescubierto en Europa hace tan sólo unos años, en los States el culto por ese cine en el mercado del vídeo es ya algo que viene de lejos. Dos directores concretos han dejado su huella en Tarantino: por un lado, John Woo, creador de una violencia gráfica impactante rodada muchas veces a cámara lenta, en películas en las que la lealtad y la amistad son temas omnipresentes tanto entre las fuerzas de la ley como entre los gangsters (THE KILLER, OSCURO PORVENIR...); y por otro lado, Ringo Lam, director de la polémica CITY ON FIRE, de la que Tarantino hereda la idea del policía enfrentado entre ladrones, que finalmente confiesa su condición de policía al ladrón que lo ha defendido a ultranza. De este film, Tarantino coge también la escena del triángulo de fuego en un almacén. Cuando el poli infiltrado es herido, su defensor se carga igualmente a dos policías en un coche con dos pistolas. Durante el atraco a la joyería, uno de los ladrones dispara contra una de las

empleadas por activar la alarma. Y antes de comenzar el atraco, uno de los ladrones articula proféticamente las palabras: *"Let's go to work"* (frase perdida en el doblaje castellano, por cierto).

Otro de los directores clave en la vida de Tarantino es sin duda Brian De Palma: en el caso de RESERVOIR DOGS, hereda de éste sus creaciones para la película EL PRECIO DEL PODER, mostrando unos gangsters nerviosos y violentamente impulsivos, de gatillo fácil, e infinitamente maleducados (en la versión original, la palabra "Fuck" aparece en cada frase por lo menos una vez. Tampoco CORAZONES DE HIERRO, del propio De Palma, está ausente en la trama de RESERVOIR DOGS; la escena en la que el sargento consuela a un moribundo soldado, diciéndole, hipócritamente, que no se está muriendo, fue claramente el punto de partida para la relación entre Blanco y Naranja. Y por supuesto, no hay que olvidar a Sergio Leone, cuya narración dividida de ERASE UNA VEZ EN AMERICA fascinó enormemente a Tarantino, hasta el punto de llegar a tenerla presente para dividir RESERVOIR DOGS en los fragmentos que la componen (*"Primero las respuestas, después las preguntas"*). Por último, citar inevitablemente a Akira Kurosawa, que avivó en Tarantino el interés por mostrar cada fragmento desde diferentes perspectivas. Esta técnica puede verse en la secuencia del lavabo de caballeros, con el Sr. Naranja encontrándose con los cuatro sheriffs, pero de momento no es muy evidente (acabaría siéndolo en JACKIE BROWN). Otras películas policíacas de culto como TOPKAPI, LA JUNGLA DE ASFALTO, CODIGO DEL HAMPA o EL CASO DE THOMAS CROWN tuvieron su pequeña parte de culpa en la génesis de RESERVOIR DOGS.

Otro al que hay que mencionar, más por costumbre que por otra cosa, es a Martin Scorsese, de quien Tarantino ha sido considerado discípulo por gran parte de la crítica, a pesar de que éste insista en que, si bien Scorsese es un director que le encanta, no le tuvo nunca muy presente al escribir RESERVOIR DOGS. Tienen en común que ambos tocan los mismos temas, y que ambos trabajan con Harvey Keitel. Por lo demás, Tarantino se considera un acérrimo fan de MALAS CALLES y TAXI DRIVER. A quien sí parece haber tenido como influencia directa es a John Carpenter, concretamente con dos películas: por un lado, ASALTO EN LA COMISARIA DEL DISTRITO 13, en la que Carpenter muestra a un grupo de personas encerradas entre cuatro paredes y cercadas por una guerrilla urbana sedienta de sangre (pese a que en RESERVOIR DOGS los hombres encerrados son destruidos desde dentro, en cuanto la confianza entre ellos se rompe; para cuando llega la poli, ya han sucumbido los unos ante los otros); y por otro, LA COSA, remake del clásico de Christian Nyby, en la que ya definitivamente los personajes encerrados sucumben ante la paranoia y la desconfianza por enfrentarse a un enemigo que está "dentro" de ellos. Tarantino cita también a Howard Hawks como influencia argumental, por tratar el mismo tipo de situaciones que Carpenter en películas como RIO BRAVO, pero esto ya

no cuenta mucho puesto que la influencia principal de Carpenter para sus propios films es precisamente Howard Hawks, a quien considera el mejor director de todos los tiempos.

Al margen de las influencias artísticas, RESERVOIR DOGS está plagada de referencias culturales concretas que a Tarantino parecen divertirle enormemente, y que en sus películas suelen tener el extraño efecto de que todos los personajes parecen haber visto montones de películas y recordar nombres de actores y personajes. Por ejemplo, en la primera secuencia el Sr. Marrón compara al hombre de la polla enorme con el personaje de Charles Bronson en LA GRAN EVASION ("*cava túneles*"), y el propio Sr. Blanco, al arrebatarle la agenda a Joe, recita irónicamente: "*Wong, Toby Wong, Toby Chan, el puto Charlie Chan*"; cuando el Sr. Rubio llega al almacén y es amenazado por el Sr. Blanco, le dice: "*Apuesto a que eres fan de Lee Marvin*". Al preparar el atraco, sentados en el coche del Sr. Blanco, éste le aconseja al Sr. Naranja: "*Si te encuentras con algún empleado que se cree Charles Bronson...*". El propio Sr. Naranja, al describir a Cabot, lo compara con La Cosa, la de LOS 4 FANTASTICOS, y Holdaway lo comprende instantáneamente ("*sí, con aquella tía invisible, y el tío de las llamas*"); más tarde descubriremos que el Sr. Naranja tiene un póster de Silver Surfer en su apartamento. Holdaway le dice al Sr. Naranja que para ser un poli infiltrado "*tienes que ser un Marlon Brando*", y que para el cuento del retrete, "*imagina que eres Don Rickles o cualquiera y cuenta chistes*". Más tarde, cuando el Sr. Naranja ensaya su historia, el doblaje al castellano estropea otra referencia al film JOVENES OCULTOS de Joel Schumacher (en castellano se oye sólo "*estoy tratando de ver una película*"). Ya en el coche de Eddie, los "perros" dialogan sobre el programa de Christie Love, intentando recordar si la actriz protagonista era Pam Grier o Anne Francis. No faltan tampoco las referencias a experiencias vitales concretas: al socio ficticio que solía hacer negocios con el Sr. Naranja en su historia sobre el intercambio de hierba, lo metieron en la cárcel por "*impago de multas de tráfico*" (al igual que al propio Tarantino), y Joe Cabot, personaje interpretado por Lawrence Tierney, cuando llega al almacén afirma que el Sr. Azul está "*más muerto que Dillinger*" (siendo Dillinger el personaje que interpretó el propio Lawrence Tierney allá por 1942).

Sobre todos estos guiños y referencias, Tarantino afirma que su película <<*no se detiene para subrayar las referencias, de forma que si sólo eres un espectador normal, tan sólo estás siguiendo la película y puedes implicarte en ella emocionalmente sin problemas. Si eres un fan de las películas y pillas los guiños, de acuerdo, fenómeno; pero la película no se detiene para que los pilles... Yo no hago chistecillos internos... Ya sabes, lo típico, estás viendo una peli de terror: "Hey, Detective Romero, le llama el Comisario Argentó". Eso no lo aguanto*>>.

En lo referente a la música, las cosas funcionan de modo similar. La primera conversación que oímos en el film trata sobre el significado de

las canciones de Madonna, y casi seguido pasamos a hablar de las canciones de los setenta, como "The Night the Lights went out in Georgia", que Eddie asegura haber oído "un trillón de veces". Estas canciones son las que constituyen el verdadero referente generacional para los "perros" de la película, y serán las que escucharemos durante la película. El programa de K-Billy, invento ficticio de Roger Avary cuya presencia justifica la aparición de las canciones que recorren la cinta, se convierte en un hallazgo visual impresionante (con esa voz siniestra oyéndose sobre los fundidos en negro). K-Billy no sólo es un locutor de radio de moda, es más bien el mensajero cultural de toda una tradición que marcó a Tarantino en su adolescencia (incluso regala tickets para la Exhibición de Camiones Monstruosos, que para quien no sepa lo que es, se trata de esos espectáculos de coches y camiones cuyo público asiste con inmensos sombreros de vaquero y consume raciones de chile). Muchas de las canciones que pone son representativas del contenido de la película, como el caso de "Coconut" de Harry Nilson, cuyas líneas rezan: "Doctor! / Is there nothing I can take? / I say DOCTOR! / To relieve this bellyache?", frases que bien podrían haber salido de la boca del Sr. Naranja. También resulta expresiva la canción "Stuck in the Middle with You", asociada ya para siempre con la tortura del policía, y en la que se oye la letra de "PLEAAAASE!!!" justo en el momento en que el Sr. Rubio vuelve al almacén con intención de quemar vivo al policía. Curiosamente, cuando "Stuck in the Middle with You" deja de sonar, puede oírse muy levemente en la radio un anuncio del Jack Rabbitt Slims que más tarde aparecería en PULP FICTION (aunque en la versión doblada al castellano, esto se elimina de la película). Otras joyas del pop-rock de los setenta incluyen el "Little Green Bag" de The George Baker Selection, el "Hooked on a Feeling" de Blue Suede, el "I Gotcha" de Joe Tex, el "Magic Carpet Ride" de Bedlam, y el "Fool for Love" de Sandy Rogers.

El papel de la música en el cine de Tarantino es fundamental: <<"Me encanta usar la música en las películas">>, explica Tarantino. <<"La Cabalgata de las Valkirias" ha estado ahí durante cientos de años, y desafío a cualquiera a no pensar en APOCALYPSE NOW cuando la oigan. Y cuando yo oigo los acordes iniciales del "Be my Baby" de los Ronettes, veo la cabeza de Harvey Keitel golpeando la almohada en MALAS CALLES. En Los Angeles hay un montón de emisoras retro, y suelen tener fines de semana especiales (el especial Motown, el especial Beatles), así que a mí se me ocurrió la idea de un super-especial de los setenta. No quería centrarlo en el rollo más serio (Led Zeppelin o Marvin Gaye), sino en ese rollo "bubblegum" super azucarado de los setenta. Primero, porque mucha gente lo considera aberrante, y segundo, porque yo crecí con él. Su dulzura, su forma de cautivarte, realmente ilumina una película tan grosera y dura como esta>>.

ULTIMAS ACLARACIONES

A) El título

Todo el mundo se pregunta de dónde diablos viene el título de RESERVOIR DOGS. Tarantino ha intentado rehuir una y otra vez las preguntas acerca de este tema, diciendo que él sabe el significado que el título tiene para él, y que cada uno debería darle su propia interpretación. La palabra RESERVOIR, término de origen francés, significa en inglés "embalse", "presa", o incluso algún otro tipo de contenedor de agua del que abastecerse. Así, el título en España ha sido en ocasiones transformado en PERROS DE PRESA, e incluso en PERROS ENCERRADOS. En Italia, el film se estrenó como CANI DI RAPINA. El misterio que envuelve a tan críptico título ha sido candente materia de discusión, pero su significado es mucho menos complicado de lo que cabría esperar. La génesis del título RESERVOIR DOGS es la siguiente: se trata de un cruce entre los títulos de dos películas que le encantan a Tarantino. Por un lado, PERROS DE PAJA de Sam Peckinpah (que en el original se titulaba STRAW DOGS), y por otro lado el film francés ADIOS, MUCHACHOS de Louis Malle, cuyo título original AU REVOIR LES ENFANTS era imposible de pronunciar para Tarantino, por lo que se refería a ella como *"The Reservoir Film"*, es decir, como si le llamáramos *"la película esa de Reservoir"*, ya que "Reservoir" era la palabra inglesa más aproximada al original francés. Esto lo sabemos gracias a Roger Avary, que convivió con las manías cinéfilas de Tarantino durante unos cuantos años. Si bien el origen explicado puede parecer un tanto anecdótico, para Tarantino parece tener un sentido especial: *"Es un nombre perfecto para esos tipos, son RESERVOIR DOGS, sea lo que sea lo que signifique"*.

B) ¿Qué ocurre finalmente con el Sr. Rosa?

Tras el sanguinario triángulo de fuego, el Sr. Rosa coge los diamantes y huye del almacén, pero luego no volvemos a saber nada de él. ¿Consigue escapar con los diamantes? ¿Lo coge la poli? ¿Consigue ser el único superviviente del grupo?

Hay muy diferentes versiones al respecto. En la versión doblada al castellano es imposible discernir nada porque no aparece, pero parece ser que en la versión original se oyen ciertos diálogos y sonidos de lo que ocurre fuera del almacén. Estos diálogos se escuchan muy bajo, y por si fuera poco quedan cubiertos por las palabras de Blanco y Naranja en sus últimos momentos de agonía. Hay sin embargo un testimonio discutiblemente fiable de un sujeto denominado Wowie Zowie, que mandó al newsgroup de Tarantino una crónica de cómo con la copia de la película en laser-disc y amplificando el sonido en un 400% podía uno enterarse de lo que sucedía. Al parecer, se oye el sonido del Sr. Rosa entrando en un coche y arrancando. Posteriormente se oyen sirenas y disparos que advierten de la presencia de la policía. A continuación, se

oyen los gritos de éstos hacia el Sr. Rosa ("*¡Fuera del coche!*", "*¡Las manos sobre el capó!*") y la respuesta del Sr. Rosa ("*No disparéis, ¡joder, me habéis dado!*"). Los policías articulan algún otro sonido más ("*¡No te muevas! ¡Joder, que no te muevas! ¿Eres un asesino de polis? ¿Has matado a algún poli?*"), para finalmente acabar arrestando al Sr. Rosa ("*¡Las manos en la espalda!*"). Evidentemente, todos estos diálogos están en inglés y hace falta tener oídos biónicos para oírlos, además de la dudosa veracidad de estas afirmaciones.

De todos modos, me gusta suponer que el Sr. Rosa, único superviviente del tarantiniano "grupo salvaje", acaba en manos de la policía.

C) El triángulo de fuego

Tal y como están posicionados los actores en esta escena, está claro que Joe dispara contra el Sr. Naranja (que estoicamente aún sobrevive), el Sr. Blanco dispara contra Joe y Eddie dispara contra el Sr. Blanco. La pregunta es obvia: ¿Cómo es que Eddie cae al suelo muerto? ¿Quién le dispara? Esta polémica ha suscitado ya todo tipo de delirantes respuestas, como que el Sr. Naranja, heroicamente, consigue coger su pistola en el último momento y disparar a Eddie (a pesar de que al coser a tiros al Sr. Rubio se vea claramente que vacía el cargador y lo deja caer), o como la propuesta por una autoridad como Paul Woods, que afirma que el Sr. Rosa es quien dispara contra Eddie, ya que es el único personaje que se halla en ese momento fuera de plano (a pesar de que el Sr. Rosa carezca de motivación alguna para matar a Eddie). La respuesta nos la da el propio Tarantino, que nunca ha querido revelar nada sobre esta escena: "*Está en el plano*", afirma. Y tiene razón. Pasando el triángulo de fuego a cámara lenta con el vídeo, observamos que el Sr. Blanco, antes de caer al suelo, tiene tiempo de efectuar dos disparos, uno contra Joe y otro contra Eddie. De esto no cabe absolutamente ninguna duda, aunque hay que reconocer que Tarantino no da muchas facilidades para comprender la escena, en la que todo sucede muy rápidamente, y en la que encima, el sonido del cuarto disparo queda amortiguado por el del tercero.



D) ¿Cómo muere el Sr. Marrón?

Bien, yo creo que esto está bastante claro, pero lo explico porque ha habido cierta confusión al respecto. El Sr. Marrón muere a causa de los disparos de la policía. Herido por estos, consigue escapar con Blanco y Naranja hasta chocar de frente con otro coche, debido a que cada vez va

perdiendo más sangre y ya apenas puede ver nada. Al ver que van a alcanzarlos, el Sr. Blanco acude a cubrir la retaguardia y dispara contra el coche de policía, acabando con la vida de los dos policías que lo conducen en el más puro estilo John Woo (es decir, disparando simultáneamente con dos pistolas). Cuando regresa, el Sr. Marrón ya está muerto. ¿Qué ha ocurrido? Pues sencillamente que el Sr. Marrón ha aguantado herido lo que ha podido, y finalmente ha muerto. Es simplemente un caso en el que se acentúa que un hombre no tiene por qué morir instantáneamente cuando le disparan. El Sr. Naranja no ha disparado contra el Sr. Marrón.

E) ¿Por qué se pone el Sr. Naranja un anillo de matrimonio al salir de casa?

La respuesta más elemental es que lo hace porque está casado. Sin embargo, esto no parece probable, para empezar porque si así fuera llevaría también puesto el anillo cuando no actúa para los gangsters (cosa que no hace, por ejemplo, en la secuencia en la que dialoga con Holdaway en la cafetería); y para seguir, porque el aspecto del apartamento del Sr. Naranja, con ropa y objetos tirados por todos lados en un desorden absoluto, con posters de Silver Surfer y tebeos de los 4 Fantásticos, no se asemeja mucho al de la vivienda de un hombre casado. Así pues, tenemos que suponer que el Sr. Naranja, el personaje interpretado por el policía Freddie Newendike, está casado en la ficción.

F) Otros detalles confusos

- Eddie habla por el teléfono móvil sobre lo ocurrido en el atraco con demasiada soltura, revelando demasiados datos. ¿Por qué hace esto si los móviles son los teléfonos cuya señal es más fácil de interpretar? No es que haya que ser demasiado puntilloso, pero si ya de base los policías pueden enterarse de muchas cosas por tener un soplón en el grupo, es que encima Eddie no se muestra muy discreto a la hora de tratar el asunto.
- Cuando Eddie lleva a los "perros" en su coche, se refiere al Sr. Rosa llamándolo precisamente Rosa. Inicialmente, esto sería un fallo de guión, ya que aún no ha tenido lugar el reparto de los colores. Soy consciente de que tanto Blanco como Naranja conocen sus apodos con anterioridad a este reparto (cuando el Sr. Naranja cuenta su falsa historia en el bar, ambos se conocen por los "alias"), pero dada la reacción del Sr. Rosa en el almacén ante el color que se le atribuye, es improbable que conociera su apodo antes del reparto.
- Si los polis conocían el almacén que serviría de punto de encuentro, y sabían que los ladrones acudirían allí tarde o temprano, ¿por qué estaban esperándoles en la joyería, a riesgo de ser descubiertos? Pues bien, esto no tiene ninguna complicación. Como explica el Sr. Rosa en la película, la razón por

la que sabe que aquello era una trampa es porque cuando el Sr. Rubio empezó a disparar salieron policías de la nada, y estos policías no se habían molestado en intervenir antes, a pesar de que unos hombres estaban atracando una joyería. Es decir, se supone que los policías que les esperaban en la joyería no debían actuar, no debían hacer nada salvo que en el atraco surgieran complicaciones, cosa que ocurrió con la activación de la alarma y el subsiguiente tiroteo del Sr. Rubio. Los polis estaban en la joyería para proteger a la gente inocente, sólo por si acaso.

- Joe Cabot es lo suficientemente poderoso como para controlar diversos robos a mano armada sin intervenir personalmente en ninguno, y sacando buena tajada de todos ellos. ¿Por qué, entonces, se dedica a los robos de joyas cuando el tráfico de drogas es infinitamente menos peligroso y aporta beneficios bastante más sustanciosos? Pues lo único que parece coherente es que Cabot es un hampón de la vieja escuela, más interesado en los diamantes que en las drogas aunque sólo sea por tradición y oficio. Además, vemos que es un hombre leal y de principios, por lo que es comprensible que prefiera actuar contra las joyerías o los bancos, que están asegurados y en los que, por lo general, nadie resulta herido.

KILL BILL

o de cómo la dama regresa en rojo shocking

por Jotar

Suenan compases que nos retrotraen a los comienzos de la década de los Setenta. Años donde las cosas eran simples y libres, aunque con nubarrones en sus postrimerías, a no olvidarlos. La música pop se fusionaba con la música disco, los spaghetti westerns y las películas de samurais hacían furor en pantalla grande y chica también... Entonces recordamos que estamos en el 2003, casi 2004, y que Quentin Tarantino ha regresado – tras seis años de ausencia como director– a regalarnos Kill Bill Volumen 1. Y así lo disfrutamos.



La musa de Quentin y sus extraños derroteros

La dama regresa, blanca y radiante va la novia ensangrentada, musa inspiradora, la delicada pero fatal Uma Thurman, protagonista de esta historia de cruda venganza. Uma y Quentin tienen una relación muy particular que puede denominarse como química entre actriz y director. Podemos ver que los papeles le caen como anillo al dedo, y que Quentin está orgulloso de trabajar con ella, dándose un banquete de primeros planos con sus refulgentes ojos azulmarinos, sin desdeñar otras partes de su cuerpo, hasta llegar incluso a sus no tan armónicos dedos del pie... Eso, lectores, es pura devoción e idolatría.

Nombre en código: Black Mamba... nombre real, desconocido. Ella es simplemente La Novia. Y ésta su historia... Habiendo trabajado como asesina a sueldo para el malo, malísimo, de Bill, interpretado desde el anonimato por David Carradine, del cual sólo se advierte su mano anillada acariciando una espada. Un tipo que con sólo su voz delimita el territorio a su alrededor, cual poder oscuro que espanta al resto de las almas. La Novia ha desertado de sus filas y –embarazada de la hija de Bill– decide casarse con otro en medio de la nada, en una capilla de mala muerte de El Paso, Texas.



El punto es que el malo de Bill es un hombre de recursos y envía a su Escuadrón Mortal de Víboras Asesinas, (o así me gusta traducir el significado de Deadly Viper Assassination Squad, grupo interpretado por Daryl Hanna, Michael Madsen, Vivica Fox y Lucy Liu) para

rastrearla, darle una paliza en el altar, matar a los otros nueve asistentes, párroco y músico incluidos, y finalmente para presentarse él en persona y administrarle un disparo en el parietal izquierdo. Así la dejan a la novia,

tirada en el piso, rodeada de cadáveres, como en un ritual macabro, una boda negra.

La Novia no ha muerto –Uma es dura de matar– y en estado comatoso queda hasta que, cuatro años después, despierta de su adormecimiento para descubrir que ha perdido a su criatura y el disparo le ha dejado una dura placa de acero por sobre su oído como recuerdo. Objetivo: Matar a Bill, de ahí el título del film. Ella misma supo ser de las filas del Escuadrón Mortal que la traicionó, ahora será ella quien los rastree uno por uno en busca de venganza.

"La venganza no es un camino recto. Es como un bosque, a veces uno se pierde y debe tomar caminos inesperados." Esto le dice a La Novia el japonés Hattori Hanzo, hacedor de espadas, el hombre de Okinawa. A él recurre en busca de una *katana* –espada samurai tradicional– para llevar a cabo su mortal propósito. La Novia viaja a Japón a cobrarse su venganza, la primera de una lista cinco –de las cuales veremos sólo dos en este primer Volumen de Kill Bill. Su primer objetivo será la joven y letal O-Ren Ishii, cabeza de los *yakuza*, la mafia japonesa, y ex integrante del Escuadrón, la actriz Lucy Liu, en su actuación más creíble y menos ingenua.

Eso es todo lo que me permito contarles acerca de la línea argumental. El resto hay que sentirlo y verlo con ojos propios.

El Avispón Verde ataca de nuevo

Cual ejército de Katos, así son "Los 88 Locos", la armada personal de O-Ren Ishii. Un montón de japoneses vestidos de negro, y por favor no me vengan con que les recuerdan a los cientos de agentes Smith en Matrix porque ya Tarantino había patentado lo de los asesinos vestidos de negro con gafas negras en Perros de la Calle (Reservoir Dogs), su primer film.



Kato, para los desmemoriados, era el asistente vestido de negro, enmascarado y sagaz, de El Avispón Verde (The Green Hornet), esa serie de TV de los tempranos Setenta, interpretado por el casi anónimo – en ese entonces– Bruce Lee. De hecho, me informa un erudito amigo, el traje amarillo deportivo que viste La Novia en Kill Bill, y que es además la imagen de los pósters, es copia fiel de uno de los trajes que usase el gran Lee en su película Game of the Death (El Juego de la Muerte).

Los homenajes de Quentin en Kill Bill son infinitos. Desde las viejas películas de samurais de Toshiro Mifune, pasando por los spaghetti westerns de Sergio Leone (aquél que dirigiera a Clint Eastwood en sus más recordados filmes del género) y desembocando en el gore bizarro del animé japonés contemporáneo. Todas esas influencias encuentran asidero en la mente del director y se fusionan en un todo armónico ante los ojos del espectador.

La selección musical es otro de los grandes temas que merecerían capítulo aparte cuando hablamos de una película de Tarantino. O se la ama, o se la odia... pero difícilmente pasará desapercibida. Quentin tiene ese particular gusto por el country-western, el rock tradicional y el disco de la década del Setenta, y no duda en echar mano a una impía y pagana fusión de estilos sonoros a la hora de ambientar sus escenas. Fusión, por cierto, succulenta.



Cada escena de acción se apoya en la música que ha sido elegida con cuidado para dicho segmento. El comienzo del film magistralmente acompañado por la cadente y sugestiva "Bang Bang (My Baby Shot Me Down)" interpretada por Nancy Sinatra. El rock texano y desértico de Charlie Feathers con la canción "That Certain Female" para el arribo del sheriff a la masacre en la capilla de El Paso. Las banda de chicas japonesas en el club de O-ren Ishii, The 5.6.7.8`s, con sus temas tan pop y rock agogó. Y por supuesto, la excelente "Battle Without Honor or Humanity" de Tomoyasu Hotei, que también fue la banda sonora en los trailers y conforma el pináculo de la batalla en el club de O-Ren.

Una delicia para los oídos que quieran y sepan escuchar este extraño pero imperdible cross-over musical.

La evolución del acero templado

La película goza además de la evolución de Quentin como director. Si bien se trata de "una película de acción", en Kill Bill advertimos que hay un cuidado supremo en los detalles visuales.

Hay una gran evolución de su preciosismo narrativo, mismo que quedaba opacado por lo visceral, crudeza genial, de sus predecesoras. Hay sangre a raudales, pero hay un arte en mostrar esa sangre, una devoción impensada, como si en la sangre derramada se fuera el alma de los vencidos en combate. Por supuesto, en forma calculada, también apela al efectismo truculento con un aire a utilería falsa, parodia inspirada en películas Clase B por antonomasia.

La fotografía cobra una vital importancia y los cambios de color a blanco y negro son excelentes –y evitan además la truculencia sanguínea en exceso. La utilización de la animación áspera y brutal, homenajearlo al animé japonés desde una nueva perspectiva visual, como alternativa para narrar un flashback es muy original. Todo más puro, más nítido, más memorable, cada escena y todas en conjunto. Ninguna de ellas filmada para ser intrascendente ni simplemente conductiva. Cada segundo de filmación importa y perdura. El montaje atemporal de las escenas –presente, pasado y futuro mezclados y sazonados a gusto– vuelve a estar presente, como ya es un clásico en la carrera filmográfica de Tarantino, aportando esa magia y ese "no se qué" a la construcción de la trama.

Hay un desarrollo natural de los personajes y sus diálogos. Quentin se ufanaba de darles una excesiva humanidad en películas anteriores. Recordemos sino las conversaciones de Samuel Jackson y John Travolta sobre masajes de pies mientras se disponían a



despachar a unos soplones en Pulp Fiction. En Kill Bill los protagonistas nada hablan o hablan sólo lo necesario. Los ojos agradecidos.

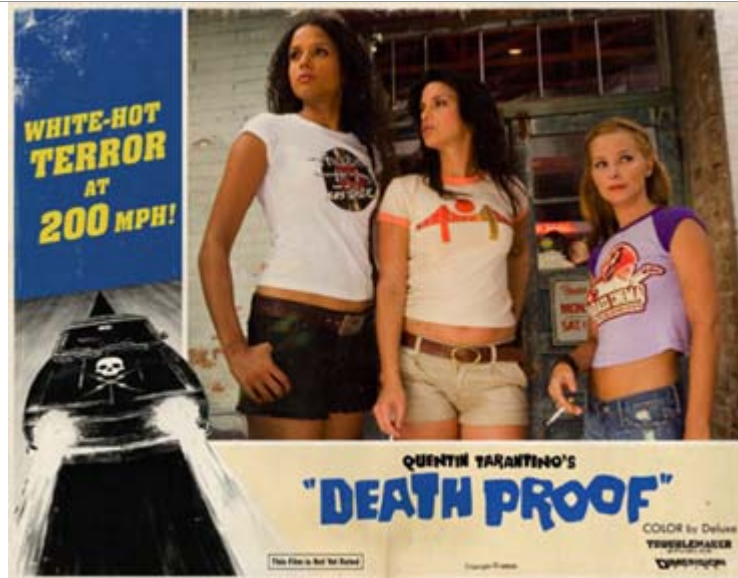
En definitiva, vuelve la dama con su *katana* lista para administrar venganza, en una elipse de sangre, esparcida a chorros, literalmente, y a demostrar que la gracia puede a veces tomar las más extrañas formas detrás de una máscara de pura violencia. Una joya de nuestro tiempo con reminiscencias a un mundo cruel y certero que la memoria del espectador no podrá olvidar. La historia continúa en el Volumen 2, y ahí estarán nuevamente esos ojos, buscando el reflejo fugaz de los ojos de Uma en el acero de la espada.

Jotar,

Diciembre de 2003

‘Death Proof’, descerebre made in Tarantino

[Beatriz Maldivia](#)



“En los días del “todo o nada”, los días de ‘Vanishing Point’, los días de ‘Dirty Mary , Crazy Larry’, de ‘White Line Fever’... Los coches de verdad se estrellaban contra los coches de verdad. Sin efectos de ordenador. Y gente realmente loca los conducía”.

Con estas líneas de diálogo, [Tarantino](#) nos muestra todas sus cartas boca arriba. Su cine siempre ha sido postmoderno, referencial... Un cine que se mueve entre esa fina línea que separa lo que unos llaman homenaje y otros plagio. En este caso, su **‘Death Proof’** – la otra parte de un “programa doble” que en España el propio Quentin nos ha obligado a ver por separado – es un homenaje a todas esas películas de persecuciones de coche que tanto proliferaron los primeros años ‘70. El resultado es a la vez brillante y desastroso.

El problema radica no tanto en el tipo de subproducto imitado como la forma en la que Tarantino lo imita. En efecto, las [películas de partida](#) son, cinematográficamente hablando, malas de solemnidad. Para hacerles un juicio sumarísimo a todos sus responsables comenzando por los guionistas, vaya. Sin embargo, tienen sus valores: por una parte, tenemos la

belleza estética de los coches y las carreteras de esa época. Por otra parte, está la actitud de regodearse en una historia sencilla donde la persecución lo es prácticamente todo. Y, tal vez por encima de todo esto, tenemos el encanto de una actitud de macarra setentero frente a la autoridad, la sociedad y todo lo que haga falta. Viendo ese punto de partida, la sensación tras ver 'Death Proof' es que Tarantino se ha dedicado a imitar demasiadas cosas malas de ese tipo de cine y muy pocas de las buenas. Por una parte, está el empeño, [absolutamente estúpido, de imitar los defectos](#) de las copias cutres que se proyectaban en una [Grindhouse](#): todos los saltos de plano, cambios de color en la fotografía (realizada, bastante mal y estúpidamente por el propio Tarantino), y defectos de sonido son de una artificialidad bochornosa. No se puede lograr la "fuerza" del cine cutre gastando millones de dólares. Todos los que hemos visto una proyección en un cineclub aficionado podemos entender lo "entrañable" de algunos defectos, pero ver esos mismos defectos, por ejemplo, en el Kinopolis causa risa.

He dicho "fuerza del cine cutre" y no me arrepiento de estas palabras. Si ese cine tiene su razón de ser y sus fans (más de los que se imagina) es porque es un cine que cree en sí mismo: actores como Franco Nero o Chuck Norris, directores como Uwe Boll no son conscientes de "Uh, que cool es esta cutrez que estoy haciendo". Simplemente creen que hacen lo correcto, y ahí está su discutible grandeza. Cuando Tarantino – o, como ya expliqué, Rodríguez – imitan esos recursos visuales o narrativos están simplemente rodando mal, sin ningún otro tipo de valor añadido.

Por otra parte, esa actitud de los personajes de los años setenta pertenece sólo a esa época: nunca volverá. Querer que [Kurt Russell](#) recuerde al Kowalski de 'Vanishing Point' es como cuando José Luís Garci quiere que sus melodramas te recuerden al Hollywood clásico: simplemente, no es posible. En los dos casos lo que tenemos son ejercicios absurdos de cinefilia que no van a ningún sitio.

Pero no todo es malo en 'Death Proof', por supuesto. Los momentos de acción están magníficamente resueltos y, en el terreno de las persecuciones, Tarantino rueda impresionantemente bien toda la secuencia final de la película. Mucho mejor que las obras que él dice homenajear. Igualmente, hay más de un diálogo donde Tarantino muestra toda su maestría a la hora de escribir frases memorables y de dirigir estupendamente a los actores. Incluso me atrevo a decir que el final de la película me parece sublime: de una sencillez y defachatez tal que me hizo aplaudir en la sala. Y salir con una sonrisa de oreja a oreja, consiguiendo que casi olvidase los diez mil defectos de la película.

Pero, una vez sentada a escribir esta crítica, los defectos son demasiado evidentes. El principal, sin duda, es todo el nuevo metraje que se le ha añadido a 'Death Proof' para distribuirla como película independiente. Sus casi dos desmesuradas horas de duración (frente a los 90 minutos del montaje de 'Grindhouse') sólo subrayan su tontería y defectuosa estructura. Y es que la pequeña historia de psycho-killer que Tarantino nos cuenta da, como mucho, para una hora. Y hubiese sido una simpática historia con esa duración. Con dos horas, el resultado es una película donde el primer acto (todo cháchara – y no toda ella brillante— hasta que llega un

momento de violencia) ocupa media película. No sólo eso, sino que, además, pasado ese momento de violencia, la película “empieza otra vez” perdiendo como otra media hora en caracterizar a los nuevos – e insustanciales – personajes. La brillante, como ya he dicho, sencillez del desenlace, hace que nos demos cuenta de que para una historia tan pequeña no necesitábamos dos horas.

En resumidas cuentas, ‘Death Proof’ hubiese podido ser una buena película de haber sido estrenada DENTRO del programa doble y con sólo una hora de duración. Aún diría más: me parece un formato interesantísimo. ¿Por qué no contar historias más pequeñas pero igual de eficaces en formatos reducidos? En España, la feliz idea de las “Películas para no dormir” dio lugar a las dos mejores obras de, por ejemplo, Paco Plaza (‘Cuento de Navidad’) o Jaime Balagueró (‘Para entrar a vivir’).

El día que Tarantino vuelva a utilizar su talento para “homenajar” lo bueno del cine que le gusta en vez de lo malo, estaremos de enhorabuena. Mientras tanto, mi recomendación es que se hagan con el DVD de ‘Grindhouse’ para ver un montaje más lógico de ‘Death Proof’. Salvo, claro está, que sean de los que piensan que Tarantino no puede escribir ni una coma mal. Pero, en ese caso, tampoco necesitarían una crítica que les dijese que un director con mucho talento no siempre sabe tener el mejor criterio

NOTA DEL AUTOR

Este libro es una recopilación de artículos sobre el cine del director norteamericano Quentin Tarantino, cuya estética de violencia sin sentido aparente ha influenciado mucho en la literatura lúndica, esta obra es un homenaje directo a uno de los directores de cine mas originales de los últimos años y a su talento de francotirador a la hora de escoger los temas argumentales de sus próximas películas.

Varberg , 5 de mayo del 2008