

## Quentin Tarantino ataranta con tino

MELVIN LEDGARD\*

### PERROS QUE LADRAN Y TAMBIÉN MUERDEN COMO SEÑAL DE QUE SE AVANZA

En *Perros de la calle* (*Reservoir Dogs*, 1992) «Mister Big», pelado, macizo y de voz carrasposa, y su hijo «Nice Guy Eddie», regordete y de voz siempre menos imponente que la del padre, presiden el desayuno de camaradería en el que alternan con los seis gánsteres uniformados con ternos negros que han contactado para un asalto. La sobremesa de empleadores y empleados en una típica cafetería estadounidense, de esas de panqueques, huevos revueltos con tocino y una camarera que rellena interminablemente las tazas de café, los relaja un poco antes de salir «a trabajar». Apenas abandonan el local, caminan en cámara lenta, la música resuena y los nombres de los actores se sobreponen a la imagen congelada de cada uno. La presentación tramada por el director de 29 años logra evocar los créditos de *La pandilla salvaje* de Sam Peckinpah, que en 1969 tenía 44.

El año 1992 en que Harvey Keitel fue «El teniente corrupto» de Abel Ferrara, la más arriesgada interpretación de un actor estadounidense en todos los noventa, el actor avaló con su prestigio y su dinero a un Tarantino que tenía solamente guiones inéditos. El de *Perros de la calle* guarda paralelos con la apuesta de Keitel por el novel director: Keitel interpreta a «Mister White», quien confía ciegamente en «Mister Orange», un gánster joven recién incorporado a la banda, cuando este le asegura que él no fue el infiltrado que alertó a la policía sobre el asalto haciendo que pierdan la vida «Mister Blue» y «Mister Brown». El papel de «Mister Orange», el protegido de Keitel en la ficción, lo hace Tim Roth, salido del duro sur de Londres, que apenas empezaba su carrera en los Estados Unidos y era solo un par de años mayor que Tarantino. En la ficción, «Mister Orange» revela trágicamente su lealtad a «Mister White» confesándole ser un policía encubierto: en la realidad, la confianza depositada por Keitel en Tarantino en ningún momento fue defraudada, porque no únicamente escribía

---

\* Crítico de cine y profesor en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. Ha publicado el libro de ensayos *Amores adversos y apasionados*

bien —sabía estructurar sus argumentos y desordenar su cronología para construir narraciones que develaran sus sorpresas en momentos hábilmente escogidos—, sino que hizo proyectar a sus actores un aura carismática que solo tienen la habilidad de plasmar los forjadores de personajes cinematográficos inolvidables.

La indignación que causó la escena en que el cruel «Mister Blonde», interpretado por Michael Madsen, le corta la oreja al policía con pasitos de baile para adelante y para atrás, sin mostrar la oreja cuando es cortada, demostró una puesta en escena contundentemente sencilla para conseguir un efecto tan horrendo como el que le costó a Alfred Hitchcock sesenta tomas sin mostrar el cuchillo que cortaba a Janet Leigh en la famosa escena de la ducha de *Psicosis*.

#### **LOS NUEVOS TIEMPOS DEL CINE SE HACEN VIOLENTOS HASTA QUE QUINTIN SE CALMA UN POCO**

*Tiempos violentos* (1994) también comienza en una cafetería que incluye a Tim Roth tomando desayuno. Roth viste de *sport* y persuade a su novia (Amanda Plummer) de que, de todos los lugares públicos, las cafeterías son los mejores para asaltar, argumentación planteada con mimos propios de enamorados que se llaman por sobrenombres cariñosos. Los dos se paran en sus asientos empuñando pistolas para ordenar furiosamente a los presentes que no se muevan porque están siendo asaltados. Otra vez hay gánsteres vestidos con terno y corbata negros: Jules el moreno de afro (Samuel L. Jackson) listo para vengar a su jefe Marcellus Wallace con la furia del Dios vengativo de un versículo del profeta Ezequiel que se sabe de memoria, pasando de intimidar a un grupo de jóvenes estafadores con pinta de universitarios a exterminarlos como si fuera el mismo Dios inmisericorde de su cita, y Vincent Vega de largos cabellos lacios (John Travolta) quien tiene la misión de sacar a divertirse a la esposa de Marcellus Wallace, ocasión para la que compra estupefacientes del relajado Lance (Eric Stolz), con pinta de hippie crístico, quien lo convence de que la cocaína pasó de moda y es la hora de la heroína. Un descuido de Vincent hace a la indiscreta señora Wallace (Uma Thurman) consumir la heroína como cocaína, colocándola al borde de la muerte.

Pasamos a la increíble historia de Butch (Bruce Willis), el boxeador que engaña a Marcellus ganando en la pelea que quedó en perder y que, luego de las situaciones más delirantes, consigue algo parecido al perdón del jefe que jamás perdona. Retornamos otra vez a Jules que ahora cree ver intervención divina en seis balas que descargaron sobre él y erraron, escuchado por un Vincent tan perplejo que la pistola se le dispara y mata sin querer al único sobreviviente de los muchachos que visitaron la primera vez que los vimos. Asistidos por un especialista al que llaman el Lobo (Harvey Keitel) para deshacerse del cadáver y el carro con el estigma de su sangre, Jules y Vincent recalán en la misma cafetería donde estaban los novios del comienzo. Mientras Vincent va al baño comienza el asalto pero Jules encañona al asaltante y le recita su cita del profeta Ezequiel no para matarlo sino para redimirlo, dándole a él y a su novia un generoso fajo de billetes. La plasmación en el cine de este argumento se llevó la Palma de Oro del Festival de Cannes e influyó al cine estadounidense de los diez años siguientes.

En *Tiempos violentos* hay muchos personajes femeninos pero siempre aparecen al lado de hombres, los verdaderos agentes principales de la acción: la novia del asaltante de la cafetería, la esposa de Marcellus, la mujer llena de *piercings* de Lance, la anañada francesa novia del boxeador, la enfermera cuya llegada teme su esposo al que Jules y Vincent le llevan un carro empapado de sangre con un cadáver, la amiga del especialista que les sugiere cómo limpiar ese carro.

*Jackie Brown* (1997) se construye alrededor del dilema de la aeromoza negra de 44 años (Pam Grier) que le da título a la película y se inicia con ella (a lo que bien podría ser la hora del desayuno) camino al trabajo. Jackie parte de ser utilizada como transportadora de dinero mal habido por el traficante de armas Ordell (Samuel L. Jackson) a comenzar a ser también utilizada por los policías que quieren atrapar a Ordell. Presionada por bandos opuestos que le reclaman su colaboración, Jackie planea con cuidado una jugada en que ella resulte la que termine utilizando a los que la quieren utilizar a ella. Su cuidadoso desplazamiento no tarda en encontrar como colaborador al reflexivo cincuentón garante de fianzas Max Cherry (Robert Forster), que la contempla con ojos de algo que parece amor. *Jackie Brown* celebra una inteligencia femenina y la madurez.

## HAY QUE MATAR A BILL Y MATIZAR SUS CRÍTICAS NEGATIVAS

Al comienzo de *Kill Bill* (2003), película que dura como un largometraje pero apenas es la primera mitad de uno, Uma Thurman llega a una residencia suburbana bien temprano por la mañana, como hemos visto que se estila en los largos de Tarantino, a la hora del desayuno. La recién llegada es conducida por la dueña de casa de la sala de visitas a la cocina donde se le invita una taza de café, después de que las dos se han agarrado a las patadas de kung-fú. Las dos mujeres fueron asesinas profesionales que trabajaron para Bill. El personaje de Uma Thurman tiene el cabello rubio de la actriz mientras la dueña de casa es negra, una combinación racial que inmediatamente evoca los largos anteriores de Tarantino. Esta vez el crisol de razas se ampliará a los tipos orientales.

*Kill Bill* comienza con patadas y termina con espadas para ilustrar más el verbo 'kill' que su objeto directo 'Bill', de quien escuchamos la voz, vemos dar unos pasos a sus botas y juguetea a su mano metiendo y sacando una espada de su vaina. Aunque la motivación de los actos permanece en tanto misterio como la cara de Bill, lo que sí se puede sacar en claro es que la protagonista fue su novia y parte de su grupo de asesinos, pero el día que dejó de ser una cosa y la otra e intentaba casarse en El Paso, Nuevo México, sus ex secuaces y su «ex» (novio y jefe) interrumpieron la ceremonia para darle tal tunda y balazos que quedó internada en un hospital en un estado de coma de cuatro años.

Por eso en la película se le llama «la novia» y hay en su rostro la expresión atormentada de quien se ha despertado de un mal sueño de cuatro años a una realidad marcada por un pasado espantoso, donde se le arrebató el futuro esposo y la futura descendencia que ella llevaba dentro. Sus breves discursos para explicar el lema de «la venganza se sirve mejor en frío» se dicen con inflexiones en la voz y miradas que no tienen nada de frías; un sufrimiento en primeros planos para transfigurarse en el Dios severo que anuncia Jules en *Tiempos violentos* presidiendo deslumbrantes coreografías de artes marciales.

La novia no declama estentóreamente el castigo merecido de los pecadores con los ojos desorbitados de un Samuel L. Jackson sino que mantiene el tono de una explicación clara de lo que está por hacer, pero exudando tal rabia y sufrimiento que, en algún punto de la historia, el director le proporciona a la Thurman una escena para que revele un lado más dulce y candoroso, la de su

conversación con Hattori Hanzo, el «hombre de Okinawa», en su bar de sushi, que preludia la preparación de la espada que ella demanda para eliminar a O-Ren Ishii, importante lideresa de los yakuza en Tokio, alguna vez integrante del grupo de sus ex secuaces que interrumpió su boda.

Resulta que hemos ido a un enorme *flashback* para ver la historia de «la novia» enfrentándose a la primera persona apuntada en su lista como destinada a morir. Como es una película de Tarantino, la primera persona que hemos visto que «la novia» ha eliminado en su residencia suburbana en realidad es la segunda que aparece en su lista. El reordenamiento de una cronología reserva inteligentemente para el final el gran duelo de «la novia» con los 88 espadachines de ternos negros y antifaz que forman la horda de O-Ren. Es el reordenamiento que de película en película subraya cómo Tarantino, ya desde el esqueleto del guión, elabora un argumento con criterios similares a los que imaginamos aplica Hattori Hanzo al momento de forjar una espada. Toda la violencia de *Kill Bill* se arma sobre este diseño, más abstracto y complejo que el de sus películas anteriores, perfectamente sincronizado con música inmejorablemente escogida.

Dos años pasaron después de su debut con *Perros de la calle* para que hiciera *Tiempos violentos*; tres años hubo que esperar para ver *Jackie Brown*; ahora resulta que han pasado seis años para que tengamos la primera mitad de *La venganza (Kill Bill)*.

*Kill Bill* es la depuración delirante y abstracta que ya hace perder el paso a algunos que habían seguido con interés la trayectoria del Tarantino anterior. Mucha gente inteligente que aprecio protesta porque es pura acción y derramamiento de sangre, no arte «superior» que profundiza en el sentido esencial de la existencia. Pero ¿no es acaso una puesta en escena meticulosa donde se reconoce el tipo de placer estético que provocan los grandes artistas?

Me dirán que nadie deja de admirar las virtudes formales de la película, pero dónde está el tema. Un tema central de *Kill Bill* es la estricta disciplina que se aplica a sí misma «la novia» para administrar su venganza. Replicarán que es un tema demasiado simple para justificar semejante despliegue. Bastará, sin embargo, admitir que el carisma de la Thurman es excepcional para comenzar a ver que su rostro es el eje de la historia adaptada por Tarantino de un cómic y convertida en el núcleo de algo que funciona como el tipo de resentimientos que tramaban los

dramaturgos clásicos para ocasionar muertes, y que aquí intenta buscar su cauce en métodos orientales de disciplina corporal y mental. ¿En las bases mismas de lo que llamamos «cultura» no hay acaso algo de tragedia griega y disciplina oriental?

### **CODA IMPORTANTÍSIMA**

Quentin Tarantino nació en Knoxville, Tennessee, en 1963, pero creció y vivió en un barrio multirracial del sur de Los Ángeles. Mientras atendía en una tienda de alquiler de videos escribía guiones. Su barrio me lo imagino lleno de los entusiasmos, frustraciones y convivencia difícil condimentada de epítetos racistas de quienes andaban más ocupados en vivir, primero a la defensiva y luego de manera francamente agresiva, para ahondar mucho en las implicaciones de la violencia verbal y la violencia a secas. En los cines baratos, con precio de admisión de un dólar, donde uno se podía quedar para una función doble, el público no sabía comportarse como los estadounidenses educados que se quedaban calladitos apenas comenzaba la proyección en los cines de las zonas decentes, sino que festejaba en voz alta el humor negro y la habilidad para aniquilar numerosos enemigos de un solo samurai, un espadachín chino de un solo brazo, un solitario pistolero sin afeitar interpretado por un estadounidense dirigido por un italiano en un paisaje español.

Eso quizá explica el lado de rudeza en su cine, el sarcasmo y la intimidación ofensiva que se encrespa en sus diálogos. Pero a ese instinto de saber decir bravuconadas y responderlas, seguramente heredado de impregnarse de una cierta idiosincrasia colectiva de barrio complicado, hay que sumarle la visión del artífice laborioso, el aficionado a Godard que bautizó a su productora con el nombre francés de una de sus películas, el que sabe concentrarse para imponerle la disciplina de un método a su pasión a la hora de crear obras cuyas espléndidas materializaciones solo las consiguen los que de veras se autoexigen la tarea de hacer tan bien como puedan aquello que saben hacer bien por vocación.