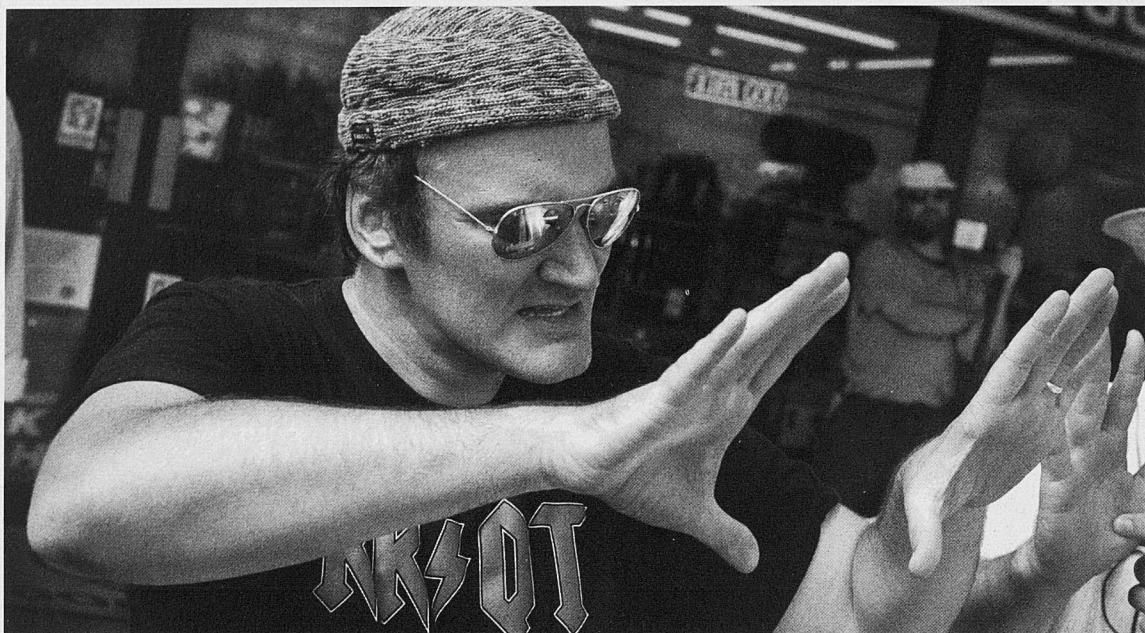


Quentin Tarantino: *El reciclatge com a genialitat*

Xavier Jiménez



Va aconseguir fama i èxit amb el seu primer llargmetratge, titulat *Reservoir dogs* (1992); va confirmar les expectatives creades amb *Pulp Fiction* (1994), possiblement la millor pel·lícula de la dècada dels noranta; es va embussar amb *Jackie Brown*, la seva història més incompresa i única aliena a la pròpia inventiva; va retrobar-se amb públic i part de la crítica de la mà del binomi *Kill Bill* (volums I i II), potser el seu treball més destacat com a director professional i va estrenar l'agost d'aquest any 2007 un experiment dividit en dues parts, en què és el responsable directe del que tanca aquest projecte conjunt amb el director Robert Rodríguez, i que ha arribat sota el nom genèric de *Grindhouse*. Amb *Death proof*, Tarantino escometa l'homenatge al cinema, en aquest cas sèrie Z, més descarat dut a terme al llarg de la seva trajectòria, i que tanca temporalment la carrera cinematogràfica del director nascut a Knoxville, que a més d'aquesta sèrie de títols com a director, complementa amb diferents tasques que van des de guionista, una faceta clau dins els seus films, actor, productor i fins i tot, realitzador ocasional a la televisió.

Tarantino s'ha convertit en una icona, en un senyal de la cultura *underground* dels noranta i principis de segle, a l'estil del seu admirat Brian de Palma quan es va postular com el màxim representant de la *subcultura* nord-americana en el pas entre els seixanta i els setanta.¹ Avui en dia la concepció i translació de la seva empremta *tarantiniana*, no només com a director, sinó com a personatge mediàtic, ha trencat barreres i ha estès una ombra que no ha s'aturat de créixer a un ritme vertiginós, i que en un temps aproximat de quinze anys, ha aconseguit instaurar-se com una de les renovacions visuals fonamentals,

i a la vegada més efectistes dins de la història del cinema nord-americà, des de pràcticament, finals dels vuitanta del passat segle; i tot això sense amagar les evidents influències de mestres del passat com Hitchcock, Howard Hawks, Kurosawa o John Huston, i una llarga llista de realitzadors² reinterpretats i reinventats per part del nostre protagonista fins a un paroxisme pràcticament il·limitat, mesclat amb un univers propi de manies, recursos reiteratius —llenguatge malsonant, violència—, retroalimentació i gèneres entrecruats que conformen el món de Quentin Tarantino, tal i com afirmava a la biografia autoritzada editada l'any 1995.³

"El que jo conto és una història que heu vist una i mil vegades. Anem a donar llavors els passos més vells que s'han donat en el món, encara que després viatjarem a la lluna."

Però fins arribar a aquest punt àlgid, el "viatge de Tarantino" ha sofert aturades i embranzides, velocitats de creuer i llargs oblits, amb una data inicial que marca l'inici de la seva etapa: 1992 i l'estrena de *Reservoir dogs*.

Any 1992: Presentació en societat. Tarantino és un anònim guionista amateur que aconsegueix el suport econòmic del productor Lawrence Bender per dur terme el rodatge de la seva *opera prima* oficial,⁴ anomenada *Reservoir dogs*. El guió era bàsicament un petit relat sobre l'atracament a una joieria perpetrat per vuit lladres, molt proper a un concepte teatral,⁵ ja que es basava en un escenari omnipresent i en el discorre de la majoria de personatges pel seu interior, interpellant-se entre ells amb la mirada subjectiva de l'espectador com a testimoni d'excepció. Des d'un primer moment, sense concessions ni restriccions, Tarantino estructurava

la base i mostrava els codis generals del que seria el seu cinema: un reciclatge, una manipulació i una presentació innovadora que guardava l'aroma d'èpoques passades, però que era retocat pel pinzell de la postmodernitat més absoluta. I no només se serveix de fonts clàssiques com *The killing* (*Atraco perfecte*, Stanley Kubrick; 1956) o *The wild bunch* (*Grupo salvaje*, Sam Peckinpah; 1969), sinó que el director nord-americà demostrava estar en possessió d'una cultura cinematogràfica àmplia, i confeccionava amb petits elements externs, un misatge completament modificat, que en el cas concret de *Reservoir dogs* anava des dels noms dels protagonistes a *1, 2, 3, pelham* (Joseph Sargent, 1974), la idea vertebral del film a *Lung fu fong wan* (*City on fire*, Ringo Lam; 1987) o *Le samourai* (*El silencio de un hombre*, Jean-Pierre Melville; 1967) i *Il buono, il brutto, il cattivo* (*El bueno, el feo y el malo*, Sergio Leone; 1966), en què el famós triangle de l'escena final ja havia estat recreat en aquests títols tan divergents entre ells. Començava així el principal motiu de retraïment sobre el cinema de Tarantino, l'apropiació i posterior metamorfosi de antigues idees i plantejaments ja vistos pel gran públic.

Però el cinema de Tarantino era més complex i enrevessat del que semblava en una primera aproximació. Són nombroses les renovacions dutes a terme en diversos aspectes de la narrativa tradicional cinematogràfica com la línia temporal de l'acció i la innovació dels guions, o més concrets com un nou ús de la violència, el recurs del silenci i l'aparició de *macguffins*, tots ells presents a *Reservoir dogs*, i que es poden extrapolar a la resta de la seva filmografia.

Els trencaclosques que dibuixa sobre els seus films, on el desenllaç és presentat o esbrinat en nombroses ocasions al començament del metratge necessita una posada en escena poderosa que enganxi els espectadors, una feina encarregada als seus personatges que deambulen com a elements secundaris que conformen un dels encerts més rellevants del director: la força i originalitat del guió —un puntal sense discussió del talent de Tarantino— transportat pels actors amb una precisió matemàtica dins de l'escenografia que els engloba.

La violència extrema i d'alguna manera relacionada amb una certa gratuïtat conforma un dels posicionaments més criticats de l'obra de Tarantino, una violència que normalment apareix dins d'un context quotidià, sense que cap tipus dels personatges experimenti una sensació de sobresalt o desconcert sobre la mutilació o mort dels personatges; encara que en aquest debat sempre hi entraria el percentatge de demagògia pertanyent a moltes altres pel·lícules produïdes per Hollywood, en què la mort de desenes de figurants no fereix la moralitat ni la integritat del públic pel simple fet del tractament aplicat de total indiferència i de caràcter anònim de la gent que pereix a la pantalla, factor de marcada incidència a la producció, per exemple, dels anys vuitanta del segle XX sota el govern del republicà i exactor Ronald Reagan.

S'ha de diferenciar entre violència objectiva i de ficció, que és la que desenvolupa Tarantino a la majoria dels seus films, i que funciona dins dels contextos dels seus personatges —sistemàticament fora de la llei—, una idea contraposada a la propaganda que és posada en marxa per grans productores on l'heroi, com hem assenyalat a l'anterior passatge, pot simbolitzar els ideals polítics i antropològics d'una determinada societat en un moment de la seva història.

La utilització del silenci, com a vehicle que desenvolupa l'acció d'una determinada escena, és un altre dels elements més treballats des de l'aspecte tècnic per Tarantino, una característica heretada directament del cinema europeu i de les revolucions cinematogràfiques sorgides al vell continent, especialment a França, Anglaterra i Itàlia a finals dels cinquanta, i exemples com Michelangelo Antonioni (la "trilogia de la incomunicació"), Godard, Truffaut o Lindsay Anderson.

L'humor, la ironia, el sarcasme emprat per la majoria d'actors de l'univers de Tarantino és una de les seves marques més representatives. Els diàlegs formen la columna vertebral de les pel·lícules, i internament, poden aparèixer reflexions sobre la vida, discussions sobre temes absurds —en nombroses ocasions molt relacionats amb el cinema i la televisió, en un clar exercici d'intertextualitat i homenatge a la cultura *pop*— i la creació d'una sensació de comèdia quan a la pantalla s'està representant una situació totalment dramàtica que bipolaritza l'espectador.

Els *macguffins* —l'atrancament a la joieria a *Reservoir dogs*, el maletí de *Pulp Fiction*— són una arma emprada per Tarantino als principis de la seva carrera amb ple encert, com el robatori de la joieria que funciona com a nexa fonamental de la trama durant el començament del film, però que posteriorment a la pantalla queda representat en menys d'un minut i fora de l'enquadrament a l'escena en qüestió, un concepte, per tant, que juga tan sols el paper de pretext per presentar les històries creuades dels protagonistes a través de diversos *flashbacks*, que en el cas del cinema de Tarantino seria més encertat parlar de capítols descol·locats que desorienten i juguen amb l'espectador; i el desenllaç del seu destí, mostrat a la pantalla amb el recurs de la repetició de seqüències, que serà emprat de manera reiterada a *Pulp Fiction* i *Jackie Brown*, per exemple.

Per finalitzar aquesta presentació, hem de destacar la música emprada per Tarantino, que juga un paper essencial dins del desenvolupament de l'acció; aquí és on el director torna a demostrar el seu bagatge cultural, en aquest cas, musical, i ho fa amb un gran encert, ja que les bandes sonores de les seves pel·lícules s'han convertit en èxits de venda i la connexió aconseguides amb les imatges (ball d'Uma Thurman i John Travolta a *Pulp Fiction*, presentació de *Jackie Brown* o la màquina de discos de *Death proof*), funciona com un perfecte engranatge entre el que percep l'espectador i el so ambiental que acompanya cada moment.



1994. La consagració arriba via Cannes

La figura del narrador de cinema com una persona que segueix les actrius i actors, un concepte relacionat directament amb la posada en escena de la *nouvelle vague* i el to documental del *free cinema* es passejava per tot el metratge de *Pulp Fiction*: la càmera de Tarantino enquadrava el dia a dia d'una parella d'assassins dins del marc de la seva vida, tant privada com personal. La humanització dels personatges i la presentació de la seva naturalesa —des d'un caire omniscient però objectiva—, marcava la línia principal del film, que s'estructurava en el pla formal en una línia molt propera a obres anteriors com *M.A.S.H.* (1970) o *Nashville* (1975) de Robert Altman en què el protagonisme pot arribar a quinze o més personatges, i que d'alguna manera va significar una renovació de 360 graus del cinema negre, dins d'un estil emmarcat que provenia des de 1984 i l'aparició de l'obra dels germans Coen (*Blood simple* o *Miller's crossing*, 1990) o fins i tot Paul Verhoeven a la seva època holandesa i amb posterioritat a Hollywood i el seu *Basic instinct* (*Instinto básico*, 1992). Tarantino cimentava una remodelació del *film noir* a través dels noranta representats per la seva cultura i els seus axiomes contemporanis.

L'univers de Tarantino s'ampliava de la mateixa forma que el pressupost i la nòmina de protagonistes en relació a *Reservoir dogs*. Les cafeteries, el món del còmic, les referències al menjar ràpid es mesclaven, amb especial incidència al restaurant que apareix a la primera història del film, Jack Rabbit Slims, un compendi de la cultura cinematogràfica nord-americana dels anys cinquanta i seixanta, amb l'obligat homenatge al cinema de sèrie B, tan reivindicat pel cinema de Tarantino, tan visualment: cartells d'*Attack of the 50 foot woman* (*El ataque de la mujer de los 50 pies*, Nathan Juran; 1958), *High school confidential!* (Jack Arnold, 1958) i el cicle que

dedicava a Roger Corman, un dels precursors de la sèrie B on mostra *Rock all night* (1957), *Attack of the crab monsters* (1957) i *Machine gun Kelly*, com textualment: referències a Douglas Sirk, Buddy Holly o la parella de còmics Dean Martin i Jerry Lewis.

El ball prové de la famosa escena de *A band apart*, de Godard, caracteritzada pel seu surrealisme i total abstracció del món que els envolta, influït en gran manera per la figura de la droga, representada de forma directa i sense cap tipus de moralisme (hem de recordar el primer pla que aporta Tarantino mentre el personatge de Travolta es punxa el braç). La idea del secret que conté el maletí que han de recuperar a la primera part del film prové de Robert Aldrich i *Kiss me deadly* (*El beso mortal*, 1955); sense sortir de l'atmosfera negra, també hi ha clares reminiscències de *The killers* (*Código del hampa*, 1964) dirigida per Don Siegel, dibuixada mitjançant *flashbacks* i canvis de temps.

Com a fonts més secundàries *Psicosis*, *Deliverance* i *The deer hunter* són altres dels títols que varen inspirar Tarantino per la confecció de *Pulp Fiction*, homenatjades simbòlicament a través de l'atropellament del personatge de Marsellus Wallace, l'escena de sodomització a la tenda i la ironia amb la que l'actor Christopher Walken parla del Vietnam i de l'infern que va suposar aquesta guerra pels soldats allà destinats, quan precisament el seu personatge a *The deer hunter* (*El cazador*, Michael Cimino; 1978) quedava destrossat psicològicament a causa d'aquesta experiència.

Si cinematogràficament *Pulp Fiction* demostra una clara i reivindicativa mirada sobre temps passats, no és menys important la literatura, i en especial la denominada *pulp*, d'alguna manera mare simbòlica d'alguns dels escriptors que, amb el pas del temps, elevarien la novel·la negra al més alt nivell com Cain, Chandler o Hammet, que abans de convertir-se en referències literàries per tot un moviment, treballaren aquesta literatura de gènere

policíac, de lladres, de mort..., de la qual *Pulp Fiction* n'és un fill directe.

1997. El canvi no enganxa. *Jackie Brown* es va convertir des de la data de la seva estrena en la pel·lícula menys valorada de l'era Tarantino. Els incondicionals del director varen quedar decebuts pel canvi de registre, aspecte i ritme més propi del cinema europeu dins d'una estètica propera als setanta, amb especial incidència del tema del guió, que adaptava per primera vegada en la seva carrera, en aquesta ocasió d'una obra original d'Elmore Leonard titulada *Rum Punch*, de l'any 1992. En línies generals, a *Jackie Brown* li mancava l'atmosfera i la sensació del món Tarantino que havia presentat plenament en els seus dos treballs anteriors, ambdós mantenien un estil i un llenguatge propi i personal. La recuperació d'antigues estrelles del cinema i la televisió vivia un nou capítol amb Pam Grier, una actriu pertanyent al conegut moviment del *blackexploitation*, aparegut a principis dels setanta, i que es convertiria en l'actriu principal juntament amb una sèrie de noms cada vegada de més ressò internacional com Robert de Niro, Michael Keaton, Bridget Fonda o Robert Forster, que demostrava la seva classe en un paper secundari dels més destacats de la filmografia de Tarantino.

En el tema referent a la cinefilia, Tarantino continua el joc d'anteriors influències passades que ja hem comentat anteriorment, però que aquí completa amb un evident esquema narratiu i punt de vista dels personatges del clàssic de l'any 1950 *Rashomon*, obra del director japonès Akira Kurosawa i pilar fonamental de la modernitat cinematogràfica conjuntament amb Hitchcock i Rossellini. L'escena final és un compendi del millor Tarantino: joc de càmeres, joc amb l'espectador i joc amb els silencis i mirades dels protagonistes. El retrat psicològic i personal que fa el director dels personatges principals són els arquetipus d'una societat obscura, fora de la llei, que la gran massa de població pretén evitar però que existeix als nostres voltants, de la mateixa forma que els atracadors de *Reservoir dogs* o els assassins de *Kill Bill*, i per la qual Tarantino manté un romanç etern des del seu debut cinematogràfic.

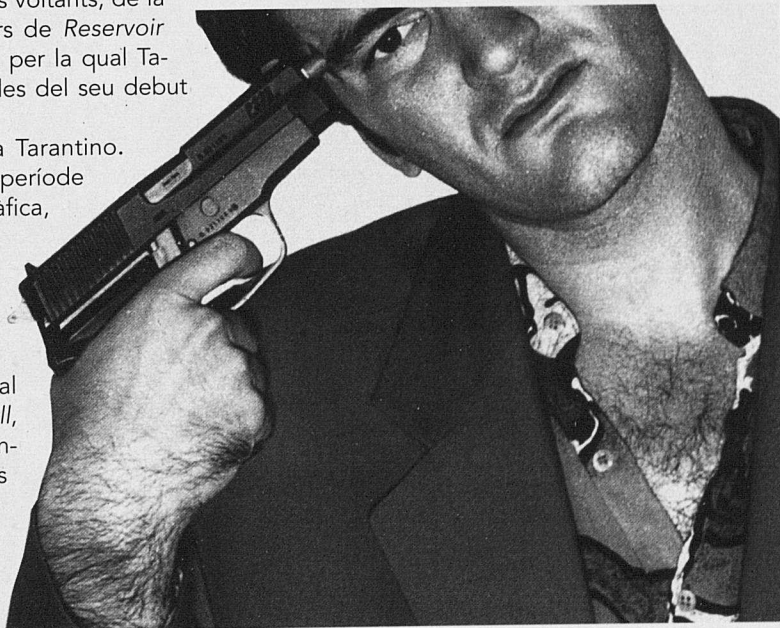
2003/2004. Orient transforma Tarantino.

Una vegada transcorregut el seu període més llarg d'inactivitat cinematogràfica, aproximadament sis anys, degut en part a l'escàs ressò obtingut amb *Jackie Brown* (1997), Tarantino reprenia la senda de la direcció a través d'un homenatge a les arts marcial, i en general al món oriental, mitjançant *Kill Bill*, volums 1 i 2 (2003/2004), un compendi, o millor dit un collage dels mites i llegendes d'un cinema que ja havia aparegut en pinzellades al llarg dels seus guions com a la història de *True romance* (*Amor a quemarropa*,

Tony Scott; 1993) i l'homenatge a Sonny Chiba, la katana a *Pulp Fiction*, entre d'altres. La passió cinematogràfica de Tarantino es posava novament de manifest a una pel·lícula muntada i dissenyada a la perfecció, però on l'artifici i el missatge visual era tan poderós que d'alguna manera bloquejava la vessant més relacionada amb el guió o la pròpia evolució dels personatges. El director introduïa primera vegada una petit *manga* intercalat durant el metratge i retrià reverències al mite per excel·lència de les arts marcial com era Bruce Lee, enfundant a la musa Uma Thurman en el mateix vestit que portava Lee a la seva darrera, i no finalitzada, pel·lícula, començada a rodar l'any 1973 i paralitzada per la mort de l'actor fins l'any 1978, estrenada finalment sota el títol de *Game of death* (*Juego con la muerte*, Robert Clouse).

David Carradine, l'antiga estrella de la sèrie televisiva *Kung fu* (1972/1975) i etern secundari a productes de sèrie B, reencarna al Bill del títol, el personatge sobre el qual gira la base de la pel·lícula, on la revenja, l'honor i el respecte per les tradicions es donen la mà en el film més complet visualment de tot el seu cinema, un compendi de mestria del muntatge cinematogràfic, que posseïa a més unes reminiscències amb dos títols heterogenis però sospitosos d'haver pogut ajudar a confeccionar el personatge de la trama del film: *Mariée était en noir* (*La novia vestia de negre*, François Truffaut; 1968) i *La novia ensangrentada* (1972), de Vicente Aranda.

2007. Més directe i més salvatge... La utilització del metallenguatge, en aquest cas cinematogràfic, ha facilitat a Tarantino un nou capítol en la seva darrera estrena gràcies a *Death proof*, un *revival* del cinema dels setanta, una mirada nostàlgica a un subgènere de sèrie Z que va sorgir als primers anys dels setanta —la dècada per antonomàsia a la qual Tarantino ret tribut etern— on un petit gènere va sorgir amb força, i que compartia el protagonisme atorgat als automòbils com a elements primordials



de l'acció i de la interacció entre els personatges. És la mescla de gèneres més caòtica i desenfrenada del director, un autèntic precipici d'imatges que afegeix un concepte molt proper com és el de la mort a la naturalesa de l'actor principal, un Kurt Russell recuperat pel cinema a l'estil Travolta a *Pulp Fiction*.

De la mateixa manera, trobem un homenatge a l'obra i figura del fotògraf i director Russ Meyer, el veritable mestre d'aquest corrent cinematogràfic que agrupava violència, sexe, i velocitat, en què *Crash*, el film de Cronenberg de l'any 1996, conformava fins avui un dels darrers exemples més destacats, encara que des d'una òptica més dramàtica i endinsat completament a l'estètica tan personal del director canadenc. Com a obres entroncades de forma més directa amb aquest moviment podem assenyalar títols de culte com *Vanishing point* (*Punto límite cero*, Richard C. Sarafian; 1971), *Gone in 60 seconds* (*60 segundos*, H. B. Halicki; 1974), o les més desconegudes 43: *The Richard Petty story* (Edward J. Lakso, 1974) o *Corky* (Leonard Horn; 1972), la majoria citades textualment al film; no podem deixar de banda l'escena de la persecució al final de la pel·lícula, heretada d'una de les obres de referència dels setanta, l'australiana *Mad Max* (George Miller, 1979). Inclòs el mite Steven Spielberg, encara que formal i temàticament més allunyat, va aportar un parell de títols com la imprescindible *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, 1971) i *Sugarland express* (*Loca evasión*, 1974), aquesta més relacionada ja amb el concepte actual de *road movie*.

Està previst pel 2008 la primera pel·lícula ambientada en una època passada de la filmografia de Tarantino, que provisionalment ha rebut el títol de *Glorius bastards* (novament dues paraules compo-

nen el títol, com totes les anteriors), basada en la Segona Guerra Mundial, i que, ben segur, suposarà un nou recorregut pels mites i llegendes del cinema bèl·lic, de la mateixa manera que fins ara ho ha suposat l'obra de Tarantino, una mirada nostàlgica al passat, una recuperació de sensacions, d'imatges, d'un inconscient filmic en un continu *déjà vu*, que facilita la recuperació de part d'un cinema oblidat, que la figura del director nascut a Tennessee rescata dins d'aquest moviment cultural anomenat postmodernisme, en què sense cap mena de dubte, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) als vuitanta i *Pulp fiction* als noranta (1994), conformen per ara la columna vertebral d'un cinema influït i condicionat per una diversitat de tendències, modes i icones, domats per aquest director gràcies a la seva capacitat de fusió, a vegades tendra, a vegades salvatge, tant dels codis i axiomes del Hollywood més clàssic com de la cultura consumista i passatgera dels noranta, reencarnat tot, en els darrers temps, en aquest estrany element anomenat Quentin Tarantino. ■

(1) *Greetings* (1968), *Murder à la mod* (1968), *The wedding party* (1969) o *Dionysus in '69* (1970), configuren els primers llargmetratges fora del sistema de De Palma, un altre artesà acusat de copista i genial.

(2) El mateix Brian de Palma, Martin Scorsese, Terence Malick, John Woo i un llarg etcètera.

(3) Wensley Clarkson: *Quentin Tarantino a bocajarro*. Ediciones Punto de lectura. 1995.

(4) Se senyala una producció de l'any 1987 titulada *My best friend's birthday* com el seu debut amateur, encara que només se'n conserven uns 35 minuts aproximadament.

(5) *Reservoir dogs* continuava d'alguna manera l'estil de pel·lícula de personatges, ofegats per una atmosfera que els sobrepassava com succeïa a títols com *Rope* (La soga, Alfred Hitchcock; 1948), *Hell in the Pacific* (Infierno en el pacífico, John Boorman; 1968) o *Death on the maiden* (La muerte y la doncella, Roman Polanski; 1995).

