

## La emoción y la mirada El cine: ese hermoso juego

BEGOÑA ARROYO MONRIO & DOLORES PANTOJA GUERRERO

*"En el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos"*

(Ricciotto Canudo)

*"El cine es creador de una vida"*

(Apollinaire)

Nos quedaremos con estas dos definiciones del arte cinematográfico y entraremos sin más prolegómenos en el estudio de la obra cuyo análisis nos servirá para exponer el tema de esta ponencia: *Pulp Ficción*. Más tarde volveremos a ellas.

La película comienza mostrándonos dos personajes. Son una pareja de enamorados que han elegido libremente el mundo de la delincuencia y que dialogan sobre su futuro laboral, intentando evolucionar dentro de su "profesión". Hasta ahí, nada parece diferenciarlos mucho de cualquier pareja de enamorados contemporánea, si no fuera, claro, porque dicha evolución consiste en decidir atracar el local donde están tranquilamente desayunando y si no fuera, además, porque acto seguido deciden poner manos a la obra sin ningún titubeo aunque no sin antes haberse besado y declarado su mutuo amor.

La historia se queda suspendida en el momento del atraco y tras un fundido en negro con el fondo de una significativa canción que imprime un ritmo trepidante, aparecen los títulos de crédito. En ese momento entran en escena otros dos personajes que viajan tranquilamente en coche dialogando sobre las experiencias en Europa de uno de ellos.

Hasta aquí, todo parece también muy normal si no fuera, claro, porque otro nuevo fundido, esta vez muy rápido, nos muestra un plano de una fuerte angulación contrapicada que rompe radicalmente con lo que hasta ese momento había sido la propuesta de la planificación utilizada por Tarantino y además, nuestros

protagonistas aparecen hablando sobre el tipo de armas que deberían haber llevado para realizar mejor su trabajo.

Tras este plano se nos vuelve a mostrar a estos dos personajes enfrascados en una conversación trivial, propia de cualquier contiguellero de "porteras", con un clásico movimiento de cámara que sigue a los personajes en su recorrido hacia el lugar donde se desarrollará su cometido laboral. Y para colmo de normalidad, cuando llegan a su destino deciden esperar unos minutos. Todavía es temprano. Hay que esperar a que sea la hora de dar comienzo a su jornada laboral y deciden seguir un poco más hablando en el pasillo. Ya es la hora, y un nuevo seguimiento de cámara conduce a nuestros personajes hacia su destino final. En ese momento, Tarantino nos ofrece otro plano que rompe de nuevo radicalmente la planificación: los protagonistas de la escena aparecen de espaldas continuando con su cotilleo. Parece como si nuestro director quisiera alargar todo lo posible con este plano el momento en el que los protagonistas llegarán por fin a su destino.

Hasta ahora, los dos personajes parecían personas normales y corrientes. Eran ganster, al parecer, pero unos ganster que nada tenían que ver con aquellos a los que el género nos tenía acostumbrados. Todo parecía estar dentro de la más pura tradición contemporánea de desmitificación del género, de trasgresión de sus leyes. Sin embargo, en cuanto que los dos personajes cruzan el umbral de la puerta, nos vemos inmersos en un juego que nos pilla desprevenidos. Nuestros personajes se convierten en una mezcla de clásicos del cine de ganster y del western y nos recuerdan a personajes típicos de la mafia, la policía, o el predicador que lleva en una mano la Biblia y en la otra una pistola intentando salvar tanta alma descarriada por esos caminos del legendario Oeste. Y todo ello salpicado por las aguas de la más pura comedia de la edad de oro del cine de Hollywood, en la que el filme a lo largo de su transcurso se irá sumegiendo.

¿Qué está ocurriendo aquí?. Por un lado tenemos una cierta trasgresión del género, propia del cine contemporáneo, donde los personajes adoptan la apariencia de seres muy humanos, muy "reales" y por otro nos encontramos de golpe y porrazo con el universo del cine clásico donde dichas figuras abandonan esa especie de apariencia realista para convertirse en aquellos personajes tipos que viven dentro de nuestra memoria cinematográfica. Quedémonos con este último concepto, el de memoria del cine. Más adelante lo retomaremos.

Edgar Morin, teórico del cine de los años 50 define al cine como: "La unidad dialéctica de lo real y de lo irreal". "Lo irreal impregna, atraviesa y transporta a lo real, mientras que este último modela, determina, racionaliza e interioriza al primero" (Morin. 1972: pag. 197). Los fundamentos de esta teoría descansan en los mecanismos de proyección e identificación. Proyección como un proceso universal según el cual nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones o temores, se proyectan en el vacío, no solamente en sueños e imaginaciones sino sobre todas las cosas y seres. Identificación como un proceso en el que el sujeto en lugar de proyectarse en el mundo absorbe el mundo en él, es decir, un proceso en el que el "yo" incorpora el ambiente que le rodea y lo integra afectivamente. Según Morin ambos fenómenos se dan simultáneamente con un proceso de transferencia que incorpora también la noción de magia y del doble, que no es más que la proyección de la individualidad humana en una imagen que se le ha hecho exterior. Todo ello conforma una participación afectiva según la cual el espectador confiere a la imagen una cualidad que se sale de los márgenes de una mera réplica de lo existente. Así, "la objetividad del mundo del cine necesita de nuestra participación personal para tomar cuerpo y esencia" (Morin. 1972: pag. 185). Subjetividad y objetividad se funden en el cine de manera que la una conforma a la otra y viceversa en un continuo flujo. Henry de Parville, después de la sesión del 28 de diciembre de 1895, se preguntaba: "si uno es simple espectador o actor de esas asombrosas escenas de realismo" (Morin. 1972: pag. 109)

Y es que, "todas las técnicas del cine concurren a sumir al espectador tanto en el ambiente como en la acción de la película. La transformación del tiempo y del espacio, los movimientos de cámara, los cambios incesantes de puntos de vista, tienden a arrastrar los objetos al circuito afectivo" (Morin 1972: pag. 124) Todo ello unido a la utilización de la música de la que hablaremos más tarde y a las condiciones de recepción, en una sala oscura y aislada, convierten al cine en una especie de máquina que facilita al espectador el trabajo psíquico a realizar. No obstante, Morin deja bien claro que la pasividad del público de cine es relativa puesto que: "a fin de cuentas la tromba irragadora viene del espectador. Sin ella la película es ininteligible, incoherente sucesión de imágenes, rompecabezas de sombras y de luces (Morin. 1972: pag. 120).

Pero volvamos a "Pulp Fiction". Hemos visto como los personajes saltan en un continuo vaivén de una zona donde se intenta conseguir la mayor apariencia

de realidad posible, a otra donde los elementos más puramente cinematográficos se erigen en protagonista, consiguiendo una confusión que parece imposibilitar los mecanismos de participación afectiva. Por no hablar de la utilización de la música. Recuerden el fragmento musical, propio de cualquier western, que aparece de fondo en aquella imagen en la que Travolta recorre la ciudad montado en su coche tras haberse inyectado heroína. Más tarde volveremos a él.

Los personajes aparecen como gansters cotidianos. Sin embargo, esa "normalidad" es engañosa. Su conversación no nos ofrece ninguna pista sobre quienes son realmente ni hacia donde se dirigen. No tenemos una información cierta de qué hacía el personaje de Travolta en Europa. No sabemos nada sobre ese negro al que, al parecer, han tirado de un balcón por darle un masaje en los pies a la mujer del jefe. Es más, al principio ni siquiera sabemos que es la mujer del jefe pues primero aparece su nombre y más tarde nos enteramos de su cargo. Y por supuesto que tampoco sabemos porqué resulta todavía temprano para llamar, ni porqué se quedan tanto rato esperando a que abran la puerta.

En realidad cuando verdaderamente nos enteramos de quienes son y lo que van a hacer es cuando traspasan el umbral de la puerta. Ese umbral que antes hemos definido como la frontera hacia el universo cinematográfico. Durante algún tiempo en esta secuencia Tarantino nos deja que disfrutemos con un concepto básico en el cine que posibilitó el desarrollo de los géneros: el placer por lo conocido.

Y no es casual que divida a los personajes situando a uno de ellos al fondo de la escena y centre su atención en el otro, puesto que así facilita aún más el puro placer del reconocimiento. Pero incluso aquí hay un elemento disonante. El único plano que privilegia al personaje de Travolta, alejado de la escena como si fuera un espectador, es aquél en el que abre un maletín misterioso que parece ser el objeto de su visita pero del que lo único que llegamos a saber es que contiene algo luminoso y de gran valor, a juzgar por el gesto de Travolta que extrovierte satisfacción. Y esto no es todo. Tal y como se desarrolla la secuencia, como vimos antes, el personaje central en el que en un principio reconocíamos fácilmente la figura del ganster pasa a encarnar en un momento de la acción lo que podría ser el típico personaje de policía duro en un interrogatorio y en otro, el típico personaje del predicador del oeste, ambos, eso sí, pasados por el tinte de la comedia ácida. Y es aquí donde el espectador se siente desorientado. Siguen

siendo personajes tipos, de géneros clásicos, desde luego pero se presentan mezclados en un solo actor/personaje lo que hace que el placer del reconocimiento comience a difuminarse.

Esta mezcla de géneros esta presente en la totalidad del filme y a medida que éste avanza se afirma por medio de los personajes y sus relaciones que se ven inmersos en situaciones que, si bien podrían presentar tintes muy dramáticos, resultan de una comicidad casi insultante para un espectador que asiste impávido al espectáculo de su propia risa ante escenas que en condiciones normales hubieran desatado un mecanismo de rechazo.

Este juego de mezcla y confusión que parece incidir en la difuminación del reconocimiento llega a su punto culminante en la utilización de la música, elemento que Morin define como fundamental en los procesos de identificación. La música, "determina el tono afectivo, da el la, subraya con un trazo (bien grueso) la emoción y la acción"... hace de nexo entre el filme y el espectador". (Morin. 1972: pag. 118)

Tarantino lo sabe e incorpora también este elemento dentro de su juego. Así, se permite el lujo de utilizar un fragmento como el que antes señalábamos, típico de cualquier música incidental del western, que fácilmente va unido en nuestra memoria a la imagen del héroe cabalgando por la pradera. Solo que aquí, lo que la imagen nos muestra no es precisamente un héroe montado en un caballo. O, ¿tal vez sí? A fin de cuentas, ¿no se denomina a la heroína con el nombre de "caballo"? Así, se funde lo épico con la presentación escandalosamente trivial de uno de los lastres más acuciantes de la sociedad contemporánea. Esto llegará a su punto culminante con la imagen espeluznante del personaje de Uma Thurman a punto de morir de una sobredosis y el personaje de Travolta enarbolando una enorme jeringuilla que debe clavar en el corazón de aquella para salvarla, lo que por supuesto consigue. Y es que, en el fondo, no deja de ser el héroe cinematográfico por excelencia, siempre dispuesto para salvar a su dama. Y es aquí donde aparece directamente la noción del mito y la estrella como modelo, como elemento de proyección e identificación, de reconocimiento universal.

No es casual que nuestro autor opte por escoger a actores como John Travolta, Bruce Willis o Crishtopen Walken. Son actores que se han dado a conocer por la interpretación de un determinado personaje tipo. Retomemos el concepto de memoria cinematográfica que habíamos dejado en suspenso.

Tarantino, gran conocedor de la historia del cine, establece un pacto con su público por medio de este concepto. Es por ello que puede trasladar a estos intérpretes, que representan ya un mito en la historia del cine en relación a su personaje tipo, hacia otros géneros consiguiendo un efecto de comicidad al que el público llega sin dificultad. Así, resulta fácil reírse con la imagen de un John Travolta gordo bailando el twist, aunque lo interprete de maravilla, porque inevitablemente lo vemos como el ligón macarra de películas como "Grease" o "Fiebre del sábado noche". Y qué decir de Bruce Willis al que sólo lo diferencia del personaje de "La jungla de cristal" el hecho de que es un boxeador. Pero eso sí, un boxeador inteligente que se atreve a desafiar al "jefe" de los gansters, aquél del que Travolta no dudaba que había podido llegar a tirar a un hombre por el balcón por hacerle un masaje en los pies a su señora. Y no sólo eso, sino que en el fondo lleva consigo todos los valores del héroe americano, un héroe que es capaz de salvar a dicho "jefe" de las manos de sus violadores poniendo en juego su propia vida. No en vano, todos sus antepasados habían demostrado su heroicidad en todas y cada una de las importantes contiendas bélicas que les había tocado vivir.

Y hablando de héroes de guerra. Tampoco es gratuita la elección de Christopher Walken para el papel del amigo del padre que había sido capaz de guardar en cierta parte de su cuerpo (muy utilizada por cierto por los traficantes de drogas) el símbolo de la heroicidad familiar. Cualquier espectador asiduo al cine recuerda a este actor en aquel memorable papel de "El Cazador", una interpretación inquietante donde las haya, donde el papel del héroe de guerra era brutalmente criticado. Y podríamos seguir hablando de las estrellas femeninas como Uma Thurman, delicada doncella donde las haya o Rosanna Arquette, siempre tan exquisitamente frívola.

En definitiva, lo que queremos expresar es hasta qué punto Tarantino conduce su película hacia esa zona puramente cinematográfica donde la participación afectiva se lleva por la senda de la memoria cinematográfica. Una memoria que se hace posible gracias a que el cine ha llegado a convertirse en mucho más que magia, mucho más que atracción por el doble, mucho más que un mero relato de hechos e incluso mucho más que un mecanismo de participación afectiva.

"La magia no solamente se atrofia para dejar lugar a la participación afectiva, sino que ésta, con el uso y el desgaste se convierte en abstracción: el truco mágico se ha transformado en signo de inteligencia". (Morin. 1972: pag. 201 ). La ima-

gen es un símbolo porque representa, porque conlleva o revela otra cosa que ella misma y el símbolo es a su vez un signo abstracto. "Todas las técnicas del cine, ponen en acción y solicitan procesos de abstracción y de racionalización que van a contribuir a la constitución de un sistema intelectual" (Morin, 1972: pag. 203)

El filme se realiza y desarrolla en racionalidad, creando una unidad de magia, sentimiento y razón. Una unidad que se sitúa dentro del campo de lo que Morin llama "lo imaginario", donde se mezclan en la misma ósmosis lo irreal y lo real, atribuyendo a la realidad los encantos de lo imaginario y confiriendo a lo imaginario las virtudes de la realidad. "Todo sueño es una realización irreal que aspira a la realización práctica" (Morin, 1972: pag. 242).

Tarantino lo sabe y es por ello que se permite realizar todo un ejercicio de rompecabezas en la estructura del guión que le permite jugar con unos personajes y situaciones que en algunos momentos pueden parecer muy reales aunque estén totalmente inmersos en el universo cinematográfico. Lo que hay bajo esta supuesta apariencia de realidad no es más que esa "posibilidad" de realidad que se hace real dentro del campo de lo imaginario. Una posibilidad con la que el cine ha jugado a lo largo de su historia llegando a crear toda una serie de mitos y leyes que se insertan en nuestra memoria, de la que este autor se sirve magistralmente llevando a cabo todo un ejercicio del cine dentro del cine. Un metarrelato que contiene una voraz crítica al modo de vida americano, en la más pura tradición de la comedia hollywoodiense, extrovertiendo obsesiones de la sociedad estadounidense como las de la higiene bucal, el amor desmesurado por los coches o la estricta especialización del trabajo en los Estados Unidos, por no hablar del culto al dólar, representado en ese famoso maletín que brilla y resplandece, o la presencia de la violencia y de las drogas en las calles americanas.

Para ello, la obra se sirve del recurso de llevar al límite los elementos característicos de los géneros, sumergiéndose en una labor que aunque podría interpretarse como transgresora, no supone más que la creación de un cóctel donde dichos elementos potencian su estereotipo en contacto unos con otros. Y es que el cine, parece que pretende decirnos Tarantino, no es ni verdad ni mentira, ni realidad ni irrealidad sino un hermoso juego donde todo puede tener cabida.

Porque como decía Munsterberg: "Todo material es adecuado para el cine, incluso el más violento y lascivo, en tanto que llegue a su propia conclusión, liberando las energías que ha convocado... La unidad formal absoluta de la obra de

arte asegura que nada de ella afectará directamente nuestra vida práctica, la experiencia queda encerrada en sí misma" (Andrew. 1993: pag. 54).

De esta manera, cerraremos esta comunicación volviendo a aquella primera cita de Apollinaire con la que comenzábamos: "El cine es creador de una vida".

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

CASETTI, F. (1994): *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra.

MORIN, E. (1972): *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seix Barral.

ANDREW, D. (1993): *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, Rialp.