

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Personajes Episódicos en el Cine de Tarantino

Jesús Pérez Seoane

Universidade de Vigo



Quentin Tarantino ha sido uno de los cineastas más controvertidos de la pasada década, y sus películas han sido ampliamente comentadas en diferentes foros, llamando especialmente la atención por su originalidad y su innovadora forma de narrar. Desde nuestra perspectiva, es precisamente ésta última cuestión la que le imprime un carácter diferencial a su cine. Así, muchos de sus argumentos se han beneficiado de la capacidad de sorprender al espectador, jugando para ello con multiplicidad de puntos de giro y desvíos de atención. De todos estos elementos, llama la atención el uso que el director hace de los personajes episódicos, a quienes Tarantino les suele conceder una importancia extraordinaria en relación con la que suele reclamar su estatus. Descubrir quiénes son estos personajes en el cine del director y valorar su aportación concreta a la narración de cada película será el objetivo último de esta comunicación.

INTRODUCCIÓN. EL CINE DE QUENTIN TARANTINO

Puede que la razón de la singularidad del cine de Tarantino la encontremos en la lejanía de sus raíces a la técnica cinematográfica, pues el director estadounidense accedió al oficio más por su interés por la cinematografía (de la mano del guionista Roger Avary) que por el conocimiento del dispositivo y de sus posibilidades.

Quizá por esta razón, desde su primera película (*Reservoir Dogs*, 1992) este director ha conseguido mantener la frescura y estilo propio en sus historias, adquiriendo con ello el reconocimiento de los espectadores y la crítica a escala mundial.

De una u otra manera, la cuestión es que su cine es hoy considerado por muchos como una obra de culto, y nadie duda de tildar a Tarantino como director “posmoderno”. Esto es, abanderado de una nueva oleada de directores que a finales del siglo pasado han enfocado la narración de sus películas desde una óptica que contravenía todo modelo canónico de cinematografía (Woods, 1996: 32).

Dada la heterogeneidad de temas y elementos que presentan estos films así como por la enorme pluralidad títulos y directores posmodernos, no resulta fácil definir este tipo de cine. Pero para una claridad expositiva digamos que frente a los modelos de cinematografía “clásica” e institucional, lo que llama la atención de los títulos posmodernos es la desaparición del discurso clásico en aras de uno nuevo (que fragmenta y altera las leyes del espacio y del tiempo), la existencia de referencias culturalistas (ya sean clásicas o contemporáneas), y la destrucción de las barreras morales en favor de una mirada desprendida de cualquier ética¹ que se manifiesta en escenas de violencia explícita, cotidianeidad banal y sexualidad vacía, afrontando estas cuestiones desde un distanciamiento humorístico y esperpéntico. Pero junto a estas cuestiones, existen otros rasgos que nos permiten medir el grado de rupturismo que lleva a cabo este cine. Y entre ellos podríamos citar la ambientación de las localizaciones, el juego entre los espacios diegéticos/extradiegéticos, la utilización de las músicas o la estructura de personajes.

Precisamente es esta última cuestión el aspecto que pretende cubrir la presente comunicación. De esta forma, las páginas que siguen sólo pretenden reflexionar en torno a uno de los muchos rasgos rupturistas (esto es, posmodernos) que existen en el cine de Quentin Tarantino.

METODOLOGÍA

Para ello, hemos partido de un enunciado aceptado por diversos teóricos de la cinematografía (Tarantino = Director Posmoderno) para *explorar* en sus películas ciertos aspectos de su obra que nos remitan a dicho paradigma posmoderno.

En el caso que nos ocupa, la cuestión de cómo este director idea las relaciones entre los personajes principales, secundarios y episódicos es un aspecto que ha pasado inadvertido en parte de la literatura gris publicada sobre él. Y por este motivo esta comunicación quiere ofrecerle al lector un nuevo enfoque sobre el director.

Para este fin se ha desarrollado una investigación de corte sistémica, según la cual se ha partido de un sustrato teórico sobre la filmografía tarantiniana que nos permita desarrollar a la postre un ejercicio deductivo (que supondría visionar sus cuatro películas) y así poder obtener algún tipo de conclusión que enriquezca las teorías que engloban a Tarantino entre los directores posmodernos.

ESTRUCTURA ARGUMENTAL Y NARRATIVA

Entrando ya en materia, cabría situar el punto de partida a nuestra investigación en la narración que Tarantino hace de sus películas. De hecho, como antes adelantábamos aquí encontramos el primer punto de enfrentamiento entre el modelo clásico y el (pos)moderno, en el que por extensión situaríamos a Quentin Tarantino.

Así, la convención apunta la tensión como germen del conflicto de todo guión cinematográfico (Tobias, 1993: 37-48). De esta tensión surgiría una historia que contar mediante una trama determinada. Por lo general, esta trama discurriría de una forma lineal (del principio al final de la película, momento en que se resolverían los conflictos en una u otra dirección). Y la forma de llevar a cabo este hecho quedaría supeditada a un desarrollo heredero de la literatura y del teatro clásicos que divide a la narración en tres actos (planteamiento-nudo-desenlace) con sus correspondientes puntos de ataque, clímax, valles y anticipaciones.

Por su parte, para los autores posmodernos este esquema se caracteriza por la concepción fragmentaria del guión, lo que supondría un reto al modelo clásico. Entonces, la composición resultante se parecería más un puzzle desordenado de situaciones que a una narración en sí. A pesar de esto, y como en toda estructura, el modelo posmoderno también respondería a una lógica interna, y nos encontraríamos aquí que todos aquellos retazos ofrecidos cobrarían sentido al final de la película, y el espectador conformaría una visión global de hechos que le habían sido parcialmente mostrados o insinuados (Farré, 2004).

El ejemplo prototípico de este tipo de films lo encontraríamos en *Mulholland Drive* (D. Lynch, 2002). Pero si nos fijamos, esta es la estructura que siguen todos los filmes de Tarantino. A veces de un modo más evidente (*Pulp Fiction*), y otras no tan claro (*Jackie Brown*).

En todo caso, Tarantino afirma que esta búsqueda de una narración fragmentada es una clave básica para entender su cine, pues filosóficamente el americano siempre ha intentado importar a su país una narración propia de la Nueva Ola francesa, y con esta inspiración poder contar historias netamente americanas a través de un enfoque europeísta (Peary, 1998: 132).

Tanto es así, que al igual que los autores de este movimiento, que consideraban que todo tema era cinematografiable, Tarantino adoptó algunos de los mecanismos de narración propios de las novelas, especialmente aquellos que le permitían contar una historia de modo intermitente y acronológico, alternando la sucesión de los hechos y cautivando al lector/espectador a medida que avanzaba la narración².

En su cine, el resultado ha sido la confección de unas películas con un argumento sencillo que se desarrollaba de un modo rupturista y con múltiples fallas narrativas. No en vano, lo fundamental para el director es la acción, y en su cine siempre pretendió impactar por esta vía al contrario que los cineastas clásicos, que hinchaban sus historias a media que avanzaba la película (Peary, 1998: 215-217).

En el cine de Tarantino todo estará, pues, al servicio de la acción. Y aquí incluiríamos a los personajes, como encargados de dar vida a las inquietudes que el director quiere transmitir.

REDES DE PERSONAJES EN EL CINE DE TARANTINO

Una vez más, y frente a los modelos clásicos de narración centrados en relatar las peripecias de un personaje principal (el héroe) en la resolución de un conflicto inicial, el interés de Tarantino por la acción le lleva muchas veces a dejar un poco de lado la atención que deberían de merecer sus héroes y a centrarse más en el conjunto de personajes que participan en la historia (Quentin Tarantino, 2005). Y así, la preocupación del director no se sitúa en los personajes y sus circunstancias (como sucede en la gran parte de las películas), sino que en los personajes y sus relaciones.

A esto ayuda que sus películas tengan (por lo general), un protagonista colectivo. Este hecho lo vemos claramente en *Reservoir Dogs* (1992) y en *Pulp Fiction* (1994), en las que Tarantino se centra más en contar una delirante historia o dibujar un sórdido mundo (dependiendo del caso) que en contar la historia de una persona. Pero también en sus otros dos títulos, *Jackie Brown* (1998) y *Kill Bill* (2003), donde la relevancia adquirida por los actores de reparto eclipsan la historia que se cuenta, haciendo que estemos más ante una película de protagonista colectivo que de simplemente “protagonista/antagonista”.

Como consecuencia, en los films de Tarantino cobra especial importancia el análisis de la aportación que cada uno de los personajes tarantinianos haga a sus films, obligándonos a prestar atención a las relaciones que mantengan entre ellos.

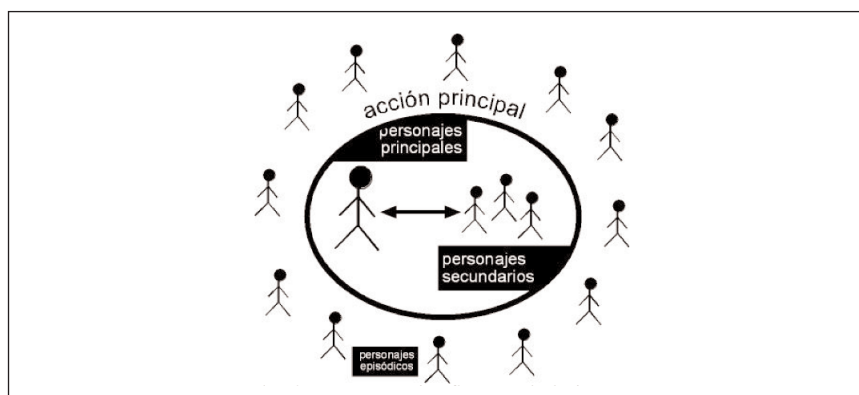
RELACIONES ENTRE PERSONAJES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS

Llegados a este punto, veremos que el director contraviene ampliamente la estructuración clásica de los personajes, esquematizada en el gráfico que acompaña.

De acuerdo con este modelo, la acción gravitaría en torno a uno/dos personajes principales (protagonista/antagonista, superando este número rara vez) y un grupo de personajes, los secundarios, que intervienen directamente en la acción respondiendo a las necesidades de los personajes protagonistas, y desempeñando las funciones de ayudantes, confidentes o catalizadores (Chion, 2001: 95-104). Unos y otros escenificarían la trama sobre la que se construya una determinada película, e incidirían en que el/los actor(es) protagonistas alcanzasen los objetivos marcados. Por lo tanto, estas figuras incidirían en las conocidas “metamorfosis del héroe”, mediante las que los personajes principales atravesarían diversos arcos de transformación que modifiquen su personalidad y temperamento (Sánchez Escalonilla: 2002: 79-105).

La descripción que se haría de los dos tipos de personajes³ sería muy exhaustiva. Y en este tipo de películas su caracterización se realizaría en tres niveles de profundidad: profesional (¿qué hacen?, ¿qué le reportan a la narración?), personal (¿cómo actúan, ¿cuál es su temperamento?) e íntimo (¿cómo piensan?, ¿cuáles son sus motivaciones?).

Gráfico 1. Red clásica que se establece entre los personajes de un film



Por su parte, ésta caracterización vendría dada por los diálogos y demás referencias a los personajes, pero sobre todo por sus actos, tanto los privados (internos), como los manifestados (externos. Sydney Field, citada por Chion, 2001: 95). En este punto, un elemento a tener muy en cuenta sería la *impresión dominante* (sobre todo en los personajes secundarios, de los que se ofrecen menos pistas), que definiríamos como esa sensación que traslucen en pantalla, y en la que podríamos obtener mucha información acerca de los personajes.

Gravitando en torno a las figuras principales y secundarias se situarían los personajes episódicos, nacidos por la inercia de la acción y que generalmente desempeñarían funciones confluyentes con la acción principal pero sin llegar en ningún momento a intervenir en ella.

Por lo tanto, apenas existiría una caracterización de estos personajes como tales, y esto los llevaría a aparecer como nexos de la acción, piezas que le permitiesen al director mantener una coherencia narrativa y ambientar la película. Así pues, todo personaje episódico responderá en esencia a una impresión dominante, sin que la percepción de su personalidad sea algo vital para el transcurso de la película, centrada en la pareja de protagonistas.

LOS PERSONAJES EPISÓDICOS EN TARANTINO

Lo que sucede en las películas de Quentin Tarantino es que la estructura fragmentaria de sus guiones le obliga en muchas ocasiones a tener que echar mano este tipo de nexos, y entrelazar así sus historias.

Al utilizar este recurso con profusión, cabrá suponer que el papel que desempeñen muchos de estos personajes incrementa la importancia que le confieran al global de la narración. En última instancia, gran parte de los personajes episódicos de Tarantino pasarían de ser meros espectadores de la acción a partícipes de sus relatos, sin afectar en exceso al global de la narración, soportado por los personajes principales y secundarios.

Desde nuestra perspectiva, tres serían sus funciones principales:

- *Caracterizar a los personajes principales*, misión que si bien podría asemejarse a las clásicas funciones de este tipo de figuras, en los films de Tarantino guardaría estrechas relaciones con la trama principal, como sería en *Jackie Brown* (1998) el caso de Beaumont Livingstone o de Sheronda⁴ (mujer del personaje que encarna Samuel L. Jackson) que al mismo tiempo que describen a Ordell desempeñan papeles reseñables en la narración (uno destapando a Max el prestamista y la otra imbuyéndose en el intercambio de dinero),
- *Generar conflictos y tensiones*, donde podríamos volver a citar a Beaumont Livingstone, pero también a uno de los estafadores que John Travolta y Samuel L. Jackson ejecutan al principio de *Pulp Fiction* (1994), y que más adelante inspirará uno de los episodios de la película (*The Bonnie Situation*), y
- *Alimentar los MacGuffins* de los que se nutre gran parte de las películas de Tarantino (Bernard, 1998: 47-52), donde *Reservoir Dogs* (1992) sería una referencia obligada, pues en esta película dos personajes episódicos influyen en el abierto desenlace (uno, el Señor Rosa, que huye con los diamantes, y otro el propio Quentin Tarantino –Sr. Marrón-, de quien al final no se sabe si vive o muere).

Analizando el modelo clásico de personajes episódicos, no encontraríamos estas tareas entre sus principales cometidos. Y por ello vemos en el uso que Tarantino hace de los personajes episódicos otra huella de su planteamiento rupturista. Tres son también las razones que aportamos a este hecho:

- *La coralidad de sus obras*, que dificulta establecer con certeza una clara división entre los personajes principales, los secundarios y los episódicos (sobre todo entre estos dos últimos), permitiendo que por momentos algunos secundarios actúen como episódicos y viceversa.
- *La preocupación de Tarantino por la acción en sí*, construyendo películas donde más que la trama interese el ambiente y la descripción de un submundo de violencia (*Pulp Fiction*), de engaño (*Jackie Brown*) o de mafias (*Kill Bill*) en el que cada pieza le confiera sentido a todo el engranaje (Woods, 1996: 32).
- Ya por último, y más en relación a los gustos del propio cineasta, *la gran utilización de cameos*, que el propio Tarantino verbaliza:

“Si algún problema tengo, es que hay tantos actores con los que me gustaría trabajar y con los que no creo que llegue a tener tiempo de hacerlo... Así que pretendo tener a tantos como pueda cada vez que hago una película. El casting es realmente importante para mí. Estoy realmente fascinado por las actuaciones de todos mis actores. No quería trabajar con ninguna superestrella gilipollas con el ego subido. Iban a tener personajes reales, y si decidían involucrarse en la película tenían que hacerlo para actuar” (Lerman, 2004).

Esto lo lleva a contratar a muchos actores de renombre a los que se ve obligado a dar papeles importantes en sus películas. Así es el caso de la ya citada en *Jackie Brown* (1998). Pero sobre todo es significativo el uso de cameos en su último y ultrasimbólico film, *Kill Bill* (2003), donde algunos de los distinguidos figurantes apenas cuentan con peso específico (como Samuel L. Jackson-Pianista de la Boda), pero otros muchos desempeñarían alguna de las tres funciones antes citadas. Así es el caso del “Hijo número uno” del sheriff (Michael Parks), que en la vida real es su hijo, o la aparición de Sonny Chiva (Hattori Hanzo, y en la realidad uno de los iconos del cine de artes marciales de los 70), por no mencionar a David Carradine en el papel de Bill⁵.

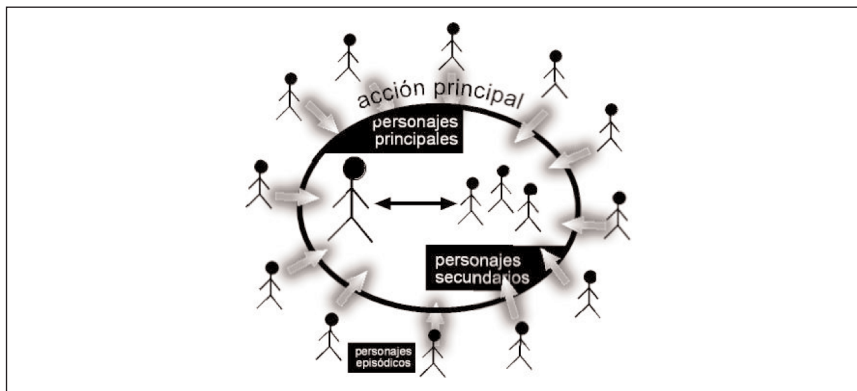
A pesar de esto, sería imposible extraer alguna conclusión si atendemos a la forma en que se recogen las figuras “episódicas” en los créditos de las películas de Tarantino, pues en ninguna de ellas aparece una distinción entre categorías de personajes. Con todo, esta comunicación evidencia que el director estadounidense hace un uso diferente de ellos, extralimitándolos en sus funciones y con ello, aportándoles un valor añadido para el conjunto de su narración.

CONCLUSIONES: HACIA UNA NUEVA RED DE PERSONAJES

Por ello cabría complementar, en el caso de Tarantino, aquel esquema dibujado arriba según el cual se jerarquizaban las funciones de personajes principales, secundarios y episódicos en los guiones de cine.

En esta nueva versión, habría que añadir cómo el estadounidense le otorga a sus personajes episódicos la posibilidad de incidir en la acción principal, aunque sea de una forma tangencial, pero de tal modo que se le posibilite al espectador la posibilidad de hilvanar relaciones entre los personajes y así profundizar el complejo mundo retratado. De esta manera, la historia que se nos

Gráfico 2. Jerarquía tarantiniana de los personajes



haría llegar no sería tal, sino más bien un fresco del universo tarantiniano en el que convivirían personajes movidos por una misma circunstancia. Algunas de ellas serían la ambición (*Reservoir Dogs*), la violencia (*Pulp Fiction*), el engaño (*Jackie Brown*) o la venganza (*Kill Bill*).

Una vez más, y al igual que en otros aspectos del cine de Quentin Tarantino, subrayar cómo esta red desafía los modelos clásicos de la narración en la que los personajes progresaban de forma lineal frente a la frescura de los personajes literarios (Jean Claude Carrière, 1995, 130-135) que rescata el director estadounidense en su intento de hacer una Nouvelle Vague a la americana.

Sin duda, éste sería uno de los aspectos que caracterizarían la obra del director que nos ocupa. Pero más allá, ésta comunicación abriría una de las vías por donde desde las que enfocar una de las últimas escuelas surgidas en la cinematografía: la del cine posmoderno, que desde múltiples frentes no deja de desafiar a los modelos narrativos más clásicos.

Bibliografía

- BERNARD, J. (1998). *Quentin Tarantino : The man and his movies*. Nueva York: Harper Collins,
- CARRIÈRE, J. C. (1995). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación,
- CHION, M. (2001). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen,
- PEARY, G. (1998). *Quentin Tarantino: Interviews*. Oxford (EE.UU.): Universidad de Mississippi,
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Madrid: Ariel Cine,
- TOBIAS, R. B. (1993). *El guión y la trama: Fundamentos de la estructura dramática audiovisual*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias,
- WOODS, P. (1996). *King Pulp: The wild World of Quentin Tarantino*. Londres: Plexos.

En la red

La Turbopágina de Quentin Tarantino. Consultada por última vez en <http://web.jet.es/unepelde/> el pasado lunes, día 3 de octubre de 2005,

Farré, S. (2004). *Kill Bill 1: Paradigma Posmoderno*. En *miradas.net*, consultada por última vez en http://miradas.net/articulos/2004/0403_killbillvoll1.html el pasado sábado, día 1 de octubre de 2005,

Otras fuentes

Lerman, G. (2004). *Entrevista con Quentin Tarantino*. En VV.AA. (2004) en *Imágenes de actualidad*, número 233. Febrero 2004,

Tarantino, Q. (1992). *Reservoir Dogs*. Madrid: Cine Company,

Tarantino, Q. (1994). *Pulp Fiction*. Madrid: Lauren Films,

Tarantino, Q. (1998). *Jackie Brown*. Madrid: Lauren Films,

Tarantino, Q. (2003). *Kill Bill vol. 1*. Madrid: Buena Vista Home Entertainment,

Tarantino, Q. (2003). *Kill Bill vol. 2*. Madrid: Buena Vista Home Entertainment.

Notas

- ¹ No en vano, cabría reseñar que la época del Código Hays estadounidense coincidió con los momentos en los que directores de este movimiento como David Lynch o Quentin Tarantino comenzaron a manifestar su interés por el oficio.
- ² Sin duda, a esto ayudó que Tarantino siempre se considerase asimismo un guionista (Peary, 1998) y que se preocupase por guionizar él mismo todas sus películas.
- ³ Sobre todo de los principales.
- ⁴ En la misma película, similar sería el caso de Lisa Gay Hamilton, novia de Ordell y a quien en un momento de la película le dice Jackie Brown “*Ordell nunca hizo nada por nosotras, ¿verdad?*” (Jackie Brown, 1998), anticipando claramente el final del film.
- ⁵ Aunque en este caso hablaríamos de un personaje secundario, que adquiriría un papel antagonista por referencias extradiegéticas.