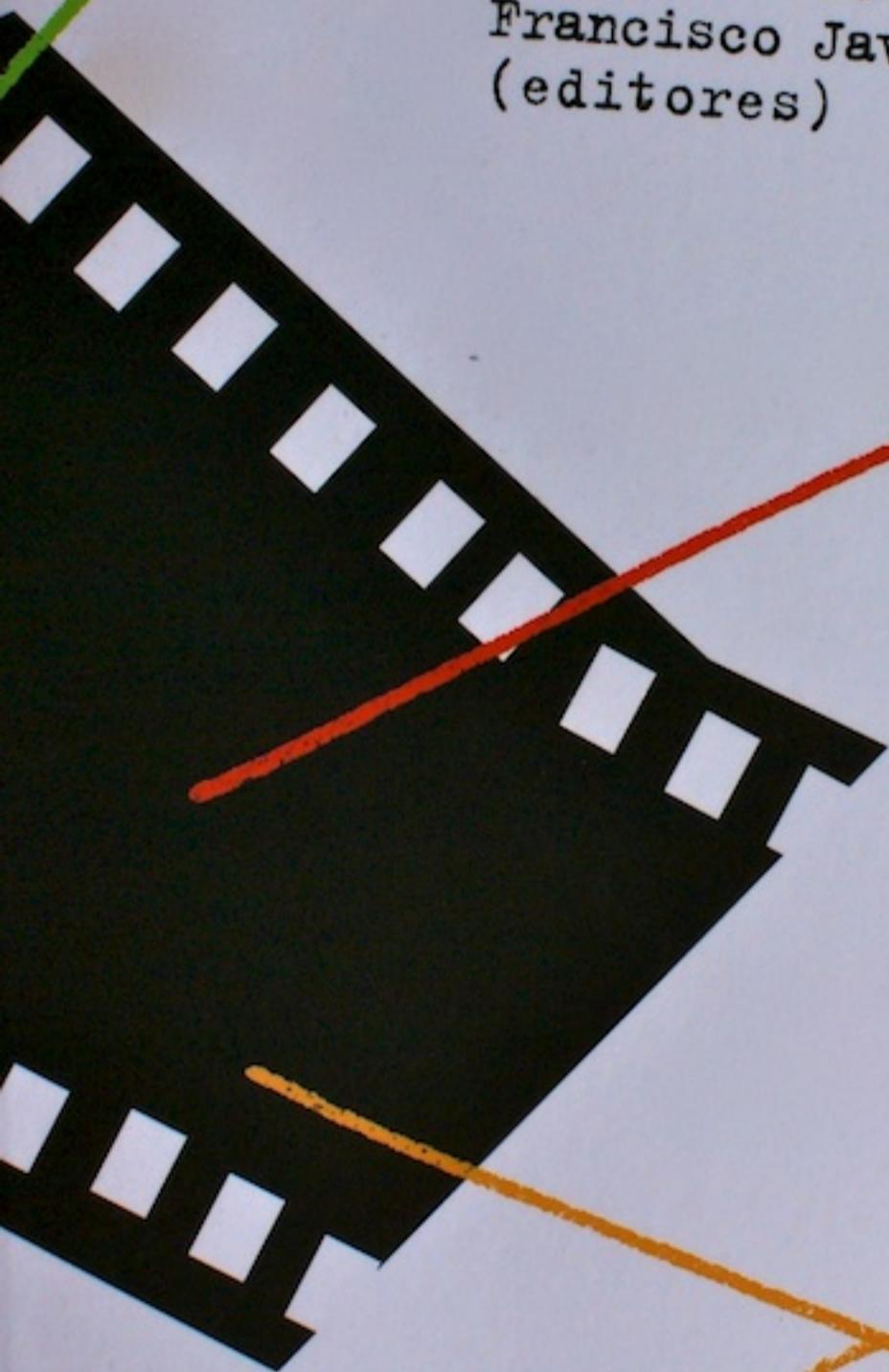


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

El deleite del vacío

Kill Bill: claves en un contexto postmoderno

Dr. Eduardo Segura Fernández
Ángel Pablo Cano Gómez
Miguel Ángel Martínez Díaz
Universidad Católica San Antonio de Murcia

La teoría cinematográfica tradicional ha señalado el nacimiento del medio cinematográfico en torno a una forma de exhibición que pronto empieza a mostrarse vinculada a la estructura narrativa que representa los modelos fundamentales de la novela y el teatro del siglo XIX. Jacques Aumont (1996) reconoce la implantación de estos esquemas y modos de funcionamiento que hoy día el espectador medio es capaz de reconocer con tanta facilidad.

El cine hace suyo un modo de contar historias que con el tiempo se ha convertido en el modelo de representación aceptado e institucionalizado. En gran medida a partir de este hecho, la crítica cinematográfica es capaz de valorar una obra fílmica atendiendo a los parámetros que permiten desarrollar con propiedad una obra. Son los resortes fundamentales de la historia, junto a otros elementos pertinentes, lo que se convierte en motivo de juicio sobre la proyección.

Sin embargo, resulta cada día más difícil valorar con propiedad una obra fílmica. Las complejas deliberaciones de la crítica en torno a los productos cinematográficos que se estrenan en las salas de exhibición de todo el mundo fraguan a menudo opiniones que se alejan de la percepción generalizada de la sala y del éxito de la taquilla, ajenos en cierto modo de los motivos y los parámetros que han podido determinar la impronta principal del material proyectado.

No resulta éste un hecho novedoso si se tiene en cuenta la frecuente desconexión histórica entre las películas más taquilleras y aquellas otras que eran más valoradas por la crítica y los teóricos de cine. Sin embargo, esta tendencia no sólo se muestra más acuciada en los últimos años, sino que además parece existir una brecha entre la crítica y determinados sectores del público, a partir de la cual unos y otros manejan objetivos distintos.

Este hecho es destacado por Andrew Darley (2002), que señala la necesidad de un cambio de perspectiva en la valoración e interpretación de los productos fílmicos a partir de los cambios constatados. Entre ellos es necesario atender con especial particularidad a los efectos especiales y la impronta de una época que algunos autores como Gilles Lipovetsky (2003) o Fredric Jameson (1999) han creído reconocer en la determinación de algunas obras fílmicas: la posmodernidad.

El relato fílmico siempre ha concedido una gran importancia a las contribuciones con que los efectos especiales y la puesta en escena en general pudieran aportar desde los mismos orígenes de la historia del cine. Sin embargo, es a partir de los años 70 cuando la industria cinematográfica realiza una inversión cada vez mayor en herramientas y procedimientos con las que llevar a la pantalla cualquier tipo de acción imaginable. El uso y la espectacularidad de estos efectos no sólo contribuye a mejorar las herramientas de las que disponen los realizadores para contar sus historias, sino que además se convierten en un reclamo para los espectadores, que disfrutaban de las nuevas posibilidades que la pantalla les ofrece.

Poco a poco, las nuevas posibilidades de los instrumentos de la puesta en escena adquieren tanta importancia en la obra fílmica que pervierten su relación con la historia y comienzan a ser valoradas únicamente por su espectacularidad, y no por la capacidad para el relato. La puesta en escena socava la historia, que queda relegada a una anécdota que permite el desarrollo y alarde de las nuevas incorporaciones técnicas. De hecho, muchos realizadores ofrecen productos que el público solicita por la manera explícita en la que son capaces de llevar historias a la pantalla, aunque éstas ya hayan sido producto de filmes anteriores.

Quentin Tarantino se ha transformado, por diversos motivos, en uno de los realizadores más representativos en este modo de hacer cinematográfico que consiste básicamente en un ensalzamiento de la forma. A través del análisis de sus dos últimas películas —*Kill Bill Vol. 1* y *Vol. 2*— resulta sencillo constatar la aparición de un modelo de discurso que socava la concepción tradicional de narración. La aparición en la primera entrega del subtítulo "*La cuarta película de Quentin Tarantino*" se convierte en una clave de interpretación desde la que es posible considerar el producto que se ofrece por la valía para este tipo de filmes de su director, y no por lo novedoso de la historia que ofrece.

Con esta situación, el relato cinematográfico pierde su profundidad como historia trasfigurándose en un deleite banal de los sentidos: un juego de giros imposibles que esconden, tras una fachada impoluta de buen hacer cinematográfico, el vacío narrativo que oculta la producción fílmica postmoderna.

LA DESDIFERENCIACIÓN DE LAS ESFERAS NARRATIVAS

Sobre la distinción efectuada por Seymour Chatman (1990) para el estudio del relato cinematográfico, éste se entiende como un producto conformado por la interacción de una entidad propia de la historia a partir de la manifestación efectuada por el discurso. Esta dicotomía es particularmente importante en el cine clásico de Hollywood, del que David Bordwell (1996: 156) resalta la existencia de una configuración específica de opciones normalizadas para presentar la historia y manipular las posibilidades del argumento y el estilo. Con este modo de proceder se consigue el llamado *efecto de transparencia* del cine, es decir, una manera de elaborar un relato cuyo dis-

curso ha sido concebido ocultándole al espectador los mecanismos de registro de la imagen que han conseguido mostrarle lo que percibe en pantalla. La cámara no constata de modo alguno su presencia y el espectador parece asistir a una realidad en la que puede acceder siempre al mejor punto de vista posible sobre la realización de los hechos.

En cambio, las producciones cinematográficas actuales se alejan de esa concepción en la que resulta fundamental la elaboración de un discurso que se manifieste al servicio de los contenidos propios de la historia. De hecho, poco a poco, el cine se ha convertido bajo distintos aspectos en una materialización de las peculiaridades del discurso, en un relato vacío donde los entresijos dramáticos que sostiene la arquitectura argumental de la obra han quedado socavados por la acción espectacular de las herramientas de la puesta en escena.

El imaginario cinematográfico actual convierte la proyección fílmica en una exhibición permanente de medios y técnicas que propician la aparición del espectáculo como fundamento de la narración. El espectador asiste hoy día a una exhibición cinematográfica que convierte el acto de contar en una manifestación de elementos que destacan básicamente por su atractivo estético.

De esta forma se produce una desdiferenciación de las esferas narrativas, por cuanto es posible distinguir una perversión en las funciones tradicionales de los instrumentos que conforman el discurso y la historia de un relato fílmico. El interés y el objeto, además de la interrelación de una esfera sobre otra, sufren profundos cambios de entidad que traslada al relato sobre una configuración distinta ante el espectador. La relación entre éste y la obra se ha transformado. Quienes acuden a la proyección de filmes de este tipo suelen descartar el conocimiento fundamental de los entresijos y variaciones de la historia y su diégesis. El consumo se centra principalmente en el deleite del ritmo de las imágenes y en la espectacularidad de sus formas.

El espectáculo cinematográfico ha conseguido producir modificaciones sobre las causas originales que producían satisfacción en el espectador, que disminuye su atención sobre el trasfondo de los personajes y los entresijos de la historia en beneficio de la puesta en escena. Por este motivo es necesario analizar algunas de las escenas principales de los filmes a los que se ha hecho referencia y valorar en lo posible el alcance de estas afirmaciones.

ANÁLISIS DE *KILL BILL* (VOLUMEN 1 Y VOLUMEN 2)

La obra relata la historia del desagravio que sufre una asesina de élite que es sorprendida en el ensayo previo a la celebración del día de su boda por sus antiguos compañeros de trabajo. Todos aquellos que antes formaban parte de su grupo delictivo masacran a los asistentes e intentan acabar con su vida.

La película narra la venganza que lleva a cabo esta mujer, por lo que los espectadores son conocedores –desde antes del comienzo de la proyección –tanto de los sucesos que se van a desarrollar durante el filme como del final de los mismos. El público es conocedor por la publicidad de la producción el motivo fundamental que argumenta la trama de la obra.

En este caso, lo que realmente les interesa no es la contemplación de lo que va a suceder, sino el deleite en la forma en que se va a llevar a cabo. El éxito de la película se sustenta en ser el cuarto trabajo de este director, es decir, en la labor que ha desarrollado precisamente sobre las herramientas de la puesta en escena.

Si se contempla el modo de análisis planteado por los autores italianos Francesco Casetti y Federico di Chio en su obra *Cómo analizar un film* (1998), es posible afirmar que desde el comienzo de la proyección la narración capta la atención del espectador por medio de la espectacularidad y el cuidado en el tratamiento de las herramientas de la puesta en escena.

Las diferentes secuencias que conforman la película mantienen un principio de espectacularidad que redimensiona la naturaleza narrativa de cada uno de sus componentes. Todos ellos mantienen esta dinámica como una fórmula destinada al deleite de la imagen.

El planteamiento fundamental del argumento se muestra en los cinco primeros minutos de la realización. En ellos el espectador accede a la presentación del personaje principal (Mamba Negra, interpretado por Uma Thurman) cuando ésta es rematada en el suelo por Bill (David Carradine). El juego de complicidad con los espectadores queda inmediatamente planteado: ya se es conocedor de la víctima del agravio y del causante del mismo, por lo que también queda presente quién es la vengadora y cuál es el objeto de su venganza.

A partir de aquí, las diferentes etapas del argumento se determinan por el recorrido por los episodios de resarcimiento de la protagonista con todos sus atacantes, hasta llegar al propio Bill. De hecho, la secuencia que continúa a la presentación no responde a la linealidad lógica del tiempo, sino que se altera disponiendo en el montaje lo que necesariamente ha tenido que ocurrir mucho tiempo después y omitiendo de esta forma lo que ha ocurrido con el personaje durante todo este tiempo.

Hasta este momento, el espectador sólo ha tenido acceso a un primer plano de Mamba Negra con signos evidentes de violencia física, sin ningún otro tipo de referencia espacial o temporal. En esta nueva escena se produce la primera referencia espacial a partir de los códigos textuales: *Ciudad de Pasadena (California)*. En un instante, el espectador está envuelto en el proceso de venganza. Así será hasta el final de la proyección.

Si se analiza esta secuencia atendiendo a los modos de filmación con la que ha sido realizada queda patente la utilización de prácticamente todos los planos posibles, tanto en la planificación como en lo que a la horizontalidad y verticalidad desde el que se captan las imágenes se refiere. Así, el tamaño de los planos recoge una amplia variedad que oscila entre el plano general y el plano detalle. La horizontalidad muestra angulaciones que varían entre el plano normal, el tres cuartos, el perfil y la espalda. Mientras que la verticalidad de la cámara dispone de todas las alturas establecidas, incluso de aquellas que suponen una planificación extrema, como el plano cenital o el nadir.

La película varía constantemente de planos, combinando las diferentes posiciones, angulaciones y tamaños posibles de la cámara hasta conformar un variado registro de imágenes que se sucede constantemente.

A partir de la distinción efectuada por Antonio Del Amo (1972) sobre el montaje cinematográfico, es posible afirmar que el montaje mecánico de *Kill Bill* destaca por la disposición de estos planos a los que se ha hecho referencia alterando las normas de composición clásicas aceptadas por las academias de cine. De esta forma, resulta un criterio enfatizado –tanto en la particularidad de la secuencia analizada como en la composición general de la obra– la disposición en continuidad de planos que presentan una gran diferencia de tamaño entre ellos. Así ocurre por ejemplo con los cambios de plano general a plano detalle, con lo que visualmente se consigue un salto brusco en el espectador.

Con todos estos recursos, el ritmo del montaje se mantiene en un nivel alto durante toda la proyección, captando la atención del espectador continuamente. A este hecho contribuye el montaje estilístico del director, que ha propiciado un relato que presenta discontinuidades frecuentes en la alteración temporal de la cronología de la historia. Así, mediante la misma fórmula empleada en *Pulp fiction* (Quentin Tarantino, 1994), la disposición de las secuencias provoca la necesidad de atención constante en el espectador para entender de forma correcta cuál es la línea lógica de tiempo a la que obedece la consecución de los sucesos.

Ya se ha hecho referencia al salto temporal que implica el paso de la secuencia de presentación a la muerte de la primera mujer que participó en el ataque a la iglesia. Sin embargo, cuando la protagonista vuelve al coche, consulta su lista de objetivos y suprime el segundo nombre de la enumeración. El primero, a quien por el procedimiento efectuado se entiende que ya ha conseguido matar, es O-Ren Ishii (alias *cottom mouth*). En cambio, este suceso se muestra al espectador en lo que constituye prácticamente el final del primer volumen. De esta forma, la proyección obtiene una complejidad y un interés más difíciles de generar en el espectador en el desarrollo lineal de los sucesos.

Las consideraciones en torno al montaje estilístico provocan la necesidad de reflexionar en torno a otros parámetros que de nuevo provocan la atención del espectador por la espectacularidad que resulta de su uso efectivo. Es frecuente en las películas propuestas en esta investigación la resolución de un gran número de secuencias mediante el uso de montaje rítmico y orquestal. La música adquiere un papel fundamental en la configuración de estas secuencias, coincidiendo en ocasiones el corte de plano con el ritmo marcado en la ejecución sonora. Esta forma de resolver escenas contribuye al deleite del espectador, debido sobre todo al gran atractivo que adquieren las imágenes al componerlas a partir de la interpretación musical.

Algunos autores, como Ivonne Tasker en *Estudios culturales y comunicación: "La decadencia del sistema de estudios y la tendencia hacia el conglomerado"* (1998), ponen de manifiesto la relación establecida entre la elaboración del montaje y los efectos empleados para la presentación de la historia ante el espectador, en lo que encuentran la impronta de un discurso que entronca con los matices propios de la época postmoderna. La división de la pantalla para mostrar escenas que tienen lugar de forma simultánea, pero en espacios distintos, o la determinación del ritmo de los planos a partir del tempo de la música propician la aparición de lo que denominan *ritmo de videoclip*.

A este respecto resultan interesantes las afirmaciones de Tasker, en las que menciona la importancia para el cine postmoderno de un estilo del relato determinado principalmente por la aparición continua de un ritmo del montaje vertiginoso. La celeridad de los planos se logra a partir de la disminución del tiempo de exposición de los mismos junto al acompañamiento de una pieza musical.

La música de las dos producciones analizadas adquiere de esta forma un importante papel en el conjunto de las obras. Su presencia es constante, sirviendo en numerosas ocasiones de acompañamiento y ambientación a los sucesos de la trama. En realidad, todos los componentes sonoros resultan recursos efectivos en la dinámica de la narración. La utilización de la palabra, el silencio o el ruido refleja una cuidada selección del modo y la forma con la que han sido manejados.

Los ruidos resultan en este caso de particular importancia. Hasta el final de la segunda entrega de *Kill Bill* los espectadores no conocen el nombre auténtico de la protagonista. Su omisión ha sido

objetivo del director desde el comienzo, haciendo al mismo tiempo al espectador consciente de la supresión voluntaria que se ha efectuado. De esta forma se rompe de nuevo el recurso de transparencia del cine clásico: la dialéctica entre el creador de la obra y el espectador de la misma queda establecida en un marco comunicativo en el que son suprimidos como intermediarios los recursos que disimulan la existencia de ambas figuras comunicativas. El sonido en este caso hace patente la labor de creación y manipulación que Quentin Tarantino ha efectuado sobre la película.

Entre otras funciones, el ruido se emplea además a lo largo de ambas producciones como elemento reconocible por el espectador para señalar la aparición en pantalla de uno de los miembros del escuadrón de la muerte que busca la protagonista. Junto al congelado de imagen y la realización del zoom, una bocina indica que Mamba Negra ha encontrado a uno de sus atacantes, lo que se convierte poco a poco en un leit-motiv que precede a todo enfrentamiento.

El empleo de movimientos de cámara constituye también una de las tónicas dominantes de la realización de los filmes a los que se ha hecho referencia. Ambas películas manifiestan una cuidada atención en la reproducción de movimientos de todo tipo: ya sea por el desplazamiento del eje central de la cámara –como ocurre con la panorámica, el cabeceo o el travelling en sus diferentes manifestaciones– o por la propia manipulación de la óptica del dispositivo de registro, como ocurre con el zoom. También aparecen en ocasiones ralentizaciones y congelados de imagen.

En este sentido resulta paradigmática la secuencia del enfrentamiento entre Mamba Negra y O-Ren Ishii. La llegada de la protagonista al restaurante donde se encuentra la jefa de los bajos fondos de la ciudad de Tokio está filmada por magníficos movimientos de cámara constantes que muestran al espectador el espacio donde tiene lugar una de las escenas más sangrientas de toda la película.

Con todos estos recursos a los que se ha hecho alusión, ambos filmes determinan una diégesis propia del universo de Quentin Tarantino. Bajo la concepción de sus formas son reconocibles muchas de las características que el cineasta norteamericano imprime en su particular estilo de realización.

El resultado de esta forma de emplear el lenguaje cinematográfico es el de la perversión de las funciones de la historia y el discurso en el relato, puesto que el primero pierde una entidad y una relevancia que adquieren los elementos de la puesta en escena. El modo clásico de rodar una obra cinematográfica queda descartado por un discurso que comienza a tener validez por sí mismo y alardea ante el espectador de su autoconciencia.

EL ESPECTÁCULO DE LA NUEVA ERA: LA POSTMODERNIDAD FÍLMICA

El espectáculo ha propiciado que la historia pierda su dimensión esencial en la construcción del relato. El resto de los componentes narrativos quedan igualmente determinados por el desarrollo de esta forma de deleite en la contemplación.

Algunos autores identifican este tipo de manifestaciones como la expresión propia de una determinada fórmula cinematográfica relacionada con la era postmoderna. Entre ellos destaca el investigador francés Guilles Lipovetsky (2003).

Para Lipovetsky, los medios de comunicación de los países más avanzados –especialmente en el caso de la televisión y el cine– elaboran constantemente mensajes que satisfacen la necesi-

dad de los individuos de permanecer envueltos por lo que el autor denomina “*procesos hard*”. Esta nomenclatura constituye básicamente una huida hacia la estupefacción y la sensación instantánea, hacia la experimentación de sensaciones extremas.

Para este autor, el individuo postmoderno, aislado en su reducto de placer hedonista, sometido a un estado permanente de enfriamiento de sus propias sensaciones, necesita encontrar esas vivencias de otro modo, como ocurre con aquellos productos fílmicos que consume.

George Ritzer (2000: 117) añade algunos rasgos determinantes al espectáculo de la postmodernidad, recogido en este caso sobre un contexto en el que la manifestación se desarrolla sobre la sorpresa controlada y segura, es decir, estableciendo un pacto táctico con el espectador que tiene una doble manifestación. Por un lado, es conocedor de tener a su disposición el mejor punto de vista y la confianza de la desenvoltura del suceso en espectáculo, pasando a determinarse como el espectador ideal del mismo. Por otro, los participantes necesitan saber de forma previa al inicio del proceso que éste tiene lugar en un entorno controlado, donde la seguridad de los asistentes está garantizada. El espectáculo se contempla así como un opiáceo emocionante que oculta el auténtico funcionamiento de la sociedad racionalizada.

La seducción del espectáculo en esta época que se describe se caracteriza fundamentalmente por el endulzamiento que opera sobre el desarrollo del proceso. El público que se entretiene con lo que se le ofrece pretende disfrutar de una experiencia de *riesgo* de la que conoce la ausencia de peligro alguno. Todo tiene lugar por y para un espectador –al que no deben de perderse de vista su concepción de consumidor– que queda fuera del mismo. En este sentido, Ritzer sigue los postulados de David Chaney (1993), que distingue entre una sociedad espectacular –en la modernidad–, en la que el espectáculo forma parte de la vida cotidiana contemplando así la posibilidad del exceso y la trasgresión, frente a una sociedad del espectáculo donde éste no forma parte de la vida cotidiana ni se vincula a la existencia diaria de los sujetos.

Para Ritzer, el desarrollo del concepto deviene necesariamente en el oscurecimiento y la racionalización del sistema, como un opiáceo que oculta el auténtico funcionamiento de una estructura racional del encanto y el espectáculo relacionándolo con el consumo. El espectador-consumidor individual queda al margen del espectáculo que se despliega ante él, manteniendo siempre la sensación de distancia y seguridad.

Los espectáculos pierden esa variante de participación colectiva que Lipovetsky señala para el hombre de la postmodernidad. Se configuran a partir de los parámetros propios de la apariencia, como la entiende también Jean Baudrillard (1983) cuando señala que vivimos en la era de la simulación.

Desde esta perspectiva se establece la primacía del modo en el que se cuentan las historias por encima de la propia naturaleza de éstas. La puesta en escena de la postmodernidad resulta paradigmática como muestra de la ruptura de la cinematografía de la época respecto a las producciones que le preceden. El espectáculo cinematográfico ha conseguido producir modificaciones sobre las causas originales que producían deleite en el espectador, que disminuye su atención sobre el trasfondo de los personajes y los entresijos de la historia en beneficio de la puesta en escena.

Con este modo de proceder la magia y la distancia con la que tradicionalmente se envuelve el relato fílmico es socavada por la acción de unos elementos de la puesta en escena que centran su atención sobre su propia naturaleza y la espectacularidad de sus formas.

Este tipo de productos fílmicos no pueden ser estudiados o sometidos a una revisión crítica bajo la determinación conferida por un modelo prominentemente argumental, sino introduciendo elementos de juicio relacionados con la propia validez y el objetivo de los planteamientos del discurso.

Bibliografía

AUMONT, Jacques; [et al]. *Estética del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1996.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*, N. York, Semiotext(t), 1983.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1998.

CHANEY, David. *Fictions of collective life*. Londres, Routledge, 1993.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. 1990.

DARLEY, Andrew. *Cultura visual digital*. 2002.

DEL AMO, Antonio. *Estética del montaje*. Editorial Palafrugell. Madrid, 1972.

JAMESON, Fredric. *El giro cultural*. Editorial Manantial. Buenos Aires, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2003.

RITZER, George. *El encanto de un mundo desencantado. Revolución en los medios de consumo*. Editorial Ariel. Barcelona. 2000.

VV.AA. "La decadencia del sistema de estudios y la tendencia hacia el conglomerado". Ivonne Tasker en *Estudios culturales y comunicación*. 1998.