



 ALEJANDRO MARTÍNEZ

TARANTINO

y la intertextualidad

En *La arqueología del saber*, Foucault habla del texto como un sistema de citas de otros libros y de otros textos, interconectados en una red. Esa red es la intertextualidad¹. Todo texto y toda obra posmoderna usa la intertextualidad como parte de su mirada con respecto a toda obra anterior, sea moderna o clásica. El cine contemporáneo, y en especial el posmoderno, está muy consciente de esta mirada. Basta ver el fenómeno del *remake* para ver la relación del cine contemporáneo con el cine inmediatamente anterior a él.

¹ "Y es porque las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red" (Foucault, 1990: 37).

Con muchos los cineastas que usan la intertextualidad como un referente dentro de sus obras, pero sólo Quentin Tarantino la usa como su sello estilístico. Su cine parte de la intertextualidad filmica y de la relación del autor con el cine clásico y moderno. Pero Tarantino no se queda en la mera referencia o en hacer de sus películas trivias con argumento. Tarantino va más allá. En su obra discute con la autoridad del autor como referente, hay un diálogo con el cine como historia.

Hollywood, al echar mano de cuanta obra del cine clásico y moderno para hacer *remakes*, está dejando claro que no le importa desvincular la obra original de su tradición. Tarantino hace lo contrario. Cada filme que hace es una vinculación con el cine clásico y moderno. Un diálogo vivo con esas obras. Las vincula con el presente y les da vigencia.

Al tomar, en *Bastardos sin gloria*, en la escena inicial, una pradera a la John Ford en *La diligencia*, Tarantino está demostrando la vigencia estilística del *western*, además que dialoga con las temáticas propias de este género. No es casual que muchas partes de *Bastardos sin gloria* sean tratadas como si fuera un *western*. Esto mismo hizo en *Kill Bill* vol. 1 y 2, donde el tema de la venganza a la Sergio Leone, era explicitado en la sed de venganza de La novia. Este diálogo del que hablo es crítico con las formas creadas por las autoridades del cine moderno, en especial Godard, y con la instauración de un canon clásico y moderno. Tarantino propone una revisión paródica de las formas y estilos de obras periféricas sacadas del cine de clase B y Z.

Otro punto importante en la obra de Tarantino es el cuestionamiento al concepto de influencia. “Durante largo tiempo la problemática de la ‘historia de la cultura en el texto’ se reducía en lo fundamental a la cuestión de la influencia del predecesor sobre el sucesor. La influencia era considerada la principal huella de la presencia de la tradición en el texto” (Iampolski, 1985: 3). Tarantino no tiene influencias *in situ*, más bien cuestiona la influencia. Si bien se puede decir que su discurso cinematográfico tiene influencia de la obra de Sergio Leone o de otros autores, su relación con esa influencia no es la convencional. Su relación es con las obras de esos directores, con sus películas, con sus textos fílmicos y no con los autores

en sí. Deconstruye el concepto de influencia. De ahí que:

El interpretante (...) permite superar definitivamente la idea del vínculo entre el texto y el intertexto como un vínculo entre la fuente y el posterior texto, suprime la idea primitiva de los procesos de “toma en préstamo”, “de influencia”. Permite presentar de manera mucho más convincente el trabajo mismo de producción de sentidos, que siempre se realiza a cuenta de desplazamientos y transformaciones. El interpretante, el tercer texto del triángulo intertextual, es responsable de la aparición de lo que Bajtín llamó “híbridos de sentido”. (...) El interpretante permite comprender de qué manera se realiza el proceso de parodiar, ya que precisamente el tercer texto resulta el “espejo curvo” que deforma paródicamente las estructuras del intertexto en el texto. (Iampolski, 1985: 42).

Todo lo anterior planteado desde la intertextualidad.

Las estrategias intertextuales que usa Tarantino son la cita, ya sea textual o velada, la alusión, collages, y toda clase de subtextos². Si partimos de la definición de intertextualidad dada por Julia Kristeva, quien la define como “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto)” (Kristeva, 1967: 2), cada escena o diálogo³ del realizador de *Perros de Reserva* sirve para incluir intertextos dentro de intertextos.

La intertextualidad en Tarantino recrea a partir del simulacro paródico la paradoja del canon fílmico que se vale tanto del cine clásico como moderno⁴. Si el

2 Cabe aclarar que Tarantino tiene una estrecha relación con la literatura. Basta poner en evidencia que sus filmes *Kill Bill* 1 y 2, además de *Bastardos sin gloria*, están divididas en capítulos. Además el título de su obra más conocida, *Pulp Fiction*, es el nombre de un subgénero literario en Estados Unidos.

3 Muchos se quejan de que los filmes de Tarantino están llenos de diálogos eternos que nunca acaban. Sin embargo, estamos ante una de las características propias de su obra que lo refieren como un autor plenamente intertextual. El dialogo en Tarantino parte de la noción de Bajtín de dialogismo.

4 “El cine clásico es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones (...) aquí llamo cine moderno al conjunto de películas narrativas que se alejan de las convenciones que definen el cine clásico y cuya evolución ha establecido ya una fuerte tradición de ruptura” (Zavala, 2005).

LA INTERTEXTUALIDAD EN TARANTINO FUNCIONA, MÁS QUE COMO UN JUEGO DE ADIVINANZAS POSMODERNO, COMO UNA FORMA DE TOMAR POSICIÓN CON RESPECTO AL CANON FÍLMICO

cine clásico partía de la eficacia genérica para crear su ideolecto cinematográfico y el moderno de la ruptura con respecto al cine clásico, desde el punto de vista de un autor cinematográfico.

Al hablar de un simulacro paródico es donde hablamos de lo tarantinesco; como proceso estilístico, lo tarantinesco es una mirada no nostálgica, pero sí crítica del cine que este realizador ha asimilado.

Esa repetición paródica del pasado del arte no es nostálgica; siempre es crítica. Tampoco es ahistórica o deshistorizante; no arranca de su contexto histórico original al arte del pasado para volverlo a armar en “un espectáculo de disponibilidad”. En vez de eso, a través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y que consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia (Hutcheon, 1993: 1)

Sus filmes, pretenden ser una cosa y resultan otras. *Bastardos sin gloria* es un filme que por temática es un filme de la segunda guerra mundial. Sin embargo, buena parte del filme se instaura en estructura de *western*, y en la segunda parte del filme se transforma en un filme de espionaje. Su cine se instaura en la indeterminación genérica.

De igual manera otros de los filmes recientes de Tarantino como *A prueba de muerte* o *Kill Bill* vol. 1 y 2, se instauran en la indeterminación genérica. *A prueba de muerte* temáticamente sería un filme de automóviles a la *Vanishing point*.

La intertextualidad en Tarantino funciona, más que como un juego de adivinanzas posmoderno, como una forma de tomar posición con respecto al

canon fílmico. En filmes como *Perros de reserva*, *Pulp Fiction* intertextualmente aludía al cine moderno y en proyectos más recientes toma elementos del cine de género con narrativa clásica, poniendo como apunte al pie de página del cine actual que el cine no tiene que dejar de ser histórico y genérico para ser posmoderno.

El cine posmoderno es una paradoja. Por un lado es una alusión a temáticas del cine clásico y por el otro, se vale de la ruptura del cine moderno. En Tarantino esta paradoja se presenta como un triángulo intertextual⁵ donde las estrategias del cine clásico o de la narrativa clásica se mezclan con elementos de las narrativas modernas de corte autoral, dando como punto del triángulo la parodia intertextual. La parodia intertextual tarantinesca, esa paradoja posmoderna, es una monstruosidad hiperbólica⁶. Una monstruosidad que va al cine y deconstruye la historia cinematográfica desde una revisión crítica.

Referencias

- Hutcheon, L. (1993, julio). “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, 187-203. Trad. Desiderio Navarro. <http://www.criterios.es>.
- Iampolsky, M. (1985). *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo.
- Kristeva, J. (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Habana: Criterios. Trad. Desiderio Navarro. <http://www.criterios.es>.
- Zavala, L. (2005, Agosto-septiembre). “Cine clásico, moderno y posmoderno”, en *Razón y palabra*, (46). Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>
- Zavala, L. (2004). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

⁵ Los “híbridos de sentido” de Bajtín.

⁶ Aunque la monstruosidad hiperbólica del cine posmoderno sea *Asesinos por naturaleza* (1994) de Oliver Stone, hay que recordar que el argumento original lo escribió Quentin Tarantino.