



Quentin Tarantino, emmascarat d'irreverència

Influències artístiques
en el seu cinema

Paula Sáez Pérez

Batxillerat Social-Humanístic

INS Berenguer d'Entença

Tutora: Eva Zazurca

11-01-2014



Índex

1. Pròleg.....	3
2. Introducció.....	5
3. Un còmic en 35mm.....	7
3.1. Per què sóc un híbrid?.....	8
3.2. Iconografia.....	8
3.3. Parlar o no parlar.....	12
3.4. Un muntatge rodó.....	14
4. La venjança japonesa.....	19
4.1. L'univers manga.....	19
4.2. El ritme i el color.....	21
4.3. Samurais als EUA.....	24
4.4. Meitat Japó, meitat xinès.....	27
5. Jueus contra nazis.....	30
5.1. Planifica i... dispara!.....	31
5.2. I si... Un canvi en la història.....	35
6. L'evolució d'un esclau.....	38
6.1. L'escriptura del moviment.....	39
6.2. Esclaus o lliures.....	41
7. Conclusió.....	47
8. Opinió personal.....	49
9. Bibliografia.....	50
10. Annexos	
10.1. Un cinema inefable.....	51
10.2. Filmografia de Tarantino.....	55
10.2.1. My Best Friend's Birthday.....	55
10.2.2. Reservoir Dogs.....	56
10.2.3. Pulp Fiction.....	57
10.2.4. Jackie Brown.....	59
10.2.5. Kill Bill. Volumen 1.....	60
10.2.6. Kill Bill. Volumen 2.....	61
10.2.7. Sin City.....	63
10.2.8. Death Proof.....	64
10.2.9. Inglourious Basterds.....	65
10.2.10. Django Unchained.....	66



1. Pròleg

La veritat és que quan van començar a informar-nos que havíem de dur a terme un gran treball al segon curs de batxillerat va aparèixer el neguit. Com es pot escollir un tema, de tots els que hi havia proposats o per proposar, en el qual estaràs treballant durant molt de temps? Ens van dir que per aquesta raó n'escollíssim un amb el qual ens sentíssim a gust i ens agradés. Vaig estar rumiant durant molt de temps sobre quin elegir fins que finalment va aparèixer la idea de fer-lo d'un tema que sempre m'ha cridat molt l'atenció, el cinema. Però, tot i haver-ho elegit, continuava sense tenir-ho massa clar.

Sóc, i era en aquell moment, conscient que ja hi ha molts llibres interessants sobre cinema, directors, pel·lícules... No obstant, a poc a poc, vaig anar descobrint que un treball de recerca ha de ser fruit de la nostra capacitat d'observació i d'anàlisi, que, malgrat utilitzar bibliografia, hem de ser nosaltres capaços de justificar el que veiem, llegim, fem. El resultat, per tant, que s'obté és únic, ja que està elaborat a partir dels nostres pensaments i manera de veure el món. És un recull dels coneixements que hem après, ja sigui a través de la recerca o de l'experiència, però, sobretot, del nostre esforç.

Sota aquestes premisses, vaig anant acotant el camps fins a arribar a Quentin Tarantino. La fixació pel setè art em prové de família, ja que cal dir que el meu avi és un gran aficionat de tot aquest món. Però, de tot l'ampli ventall de directors, per què Quentin Tarantino? Sempre m'he sentit fascinada per les coses originals i insòlites, i, òbviament, Tarantino té una gran singularitat a l'hora de plasmar les seves idees. La primera pel·lícula que vaig veure va ser *Kill Bill*, ja fa molts anys, i des del primer moment en què va començar el film em vaig sentir atrapada en aquell univers que crea el director. A més, m'agrada la idea que hi hagi dones protagonistes, ja que normalment és un home el que fa el paper d'heroi a les històries. A més, trobo que per la seva excentricitat es poden estudiar molts aspectes dels seus films que van molt més enllà de la sang i la violència i desmentir els



espectadors insatisfets que només es queden amb el contingut visual i explícit i no s'obren a altres maneres de plasmar una història original.

Cal dir també que no estic dient que Tarantino sigui el millor director del panorama actual, ni molt menys, només expresso que és un director interessant. Per això sóc conscient que hi ha d'altres mestres del setè art que comparteixen aquesta excentricitat també admiro: Tim Burton, Woody Allen, Peter Jackson, Steven Spielberg, Clint Eastwood, etc. Cadascun d'ells amb una forma particular de plasmar el cinema, totes magistrals.

Posada la primera pedra del treball, és a dir, amb el nom del director elegit, calia delimitar la recerca. Tarantino és un director prolífic i era conscient que abastar tota la seva filmografia em suposaria un repte massa ambiciós. Així que vaig elegir 4 llargmetratges que per la seva temàtica i estètica valorava i admirava: *Pulp Fiction*, *Kill Bill* (1a i 2a part), *Malditos bastardos* i *Django*. I ara... què feia? Abans he comentat que molta gent es queda amb la part formal de les seves pel·lícules, però, realment, darrere de la sang, la violència quotidiana, els colors cridaners o els insults, hi ha elements que s'amaguen o que poden passar desapercebuts? Estava convençuda que sí. Era qüestió de vestir-me de detectiu i, com un personatge més de les seves pel·lícules, esbrinar darrere de tota la bastida que conforma el seu art.



2. Introducció

L'objectiu principal d'aquest treball de recerca és analitzar els quatre, en realitat cinc, films de Quentin Tarantino, però intentant veure quins elements d'altres arts hi influeixen: el còmic, el manga, el *anime* i *l'spaguetti western*.

A partir d'aquestes manifestacions artístiques, s'analitzen les tècniques que utilitza el director per aconseguir que les seves pel·lícules siguin tan cridaneres i que aconseguixin atrapar el públic, tant per a tenir-ne un bon com un mal record: llargues converses que solen acabar en una baralla sobtada o simplement en la introducció de l'acció, plans de càmera vertiginosos, canvis en la lluminositat i colors de les escenes, banda sonora, personatges, etc.

Però aquesta anàlisi també vol estudiar si darrere de tota aquesta façana sanguinària hi ha un sentit de moralitat que vol transmetre als espectadors de manera indirecta, una part més oculta que no es veu a simple vista, però que s'hi amaga darrere de cada escena.

Per abordar aquests dos objectius, s'ha de seguir una metodologia fonamentada a visualitzar les cinc pel·lícules i anotar els aspectes relacionats amb les manifestacions artístiques ja esmentades. El segon pas es basa en la part bibliogràfica -partint de la base que sobre Tarantino no n'hi ha gaire i menys relacionada amb el nostre principal objectiu-, és a dir, a recollir dades sobre les característiques del còmic, el manga i anime, *l'spaguetti western*, Tarantino, Sergio Leone, etc.

Un cop recopilats tots els aspectes necessaris, el següent pas és establir l'estructura del treball. Així, el lector d'aquest treball veurà quatre apartats, ja que les dues parts de *Kill Bill* són considerades una: *Pulp fiction* i el còmic; *Kill Bill* i el manga i anime; *Malditos bastardos* i *Django, spaguetti western*.



Després del gruix de la anàlisi, s'ha inclòs una sèrie d'annexos, com si de la postdata d'una epístola es tractés. Els annexos serveixen per ampliar alguna informació sobre el director, aspectes de la seva tècnica i concepte de cinema, i per situar el lector en l'argument de les pel·lícules que s'han estudiat -les sinopsis-, ja que els receptors del treball potser mai han vist un film de Tarantino i posant un breu resum d'ells és una bona manera d'agafar de seguida el fil.

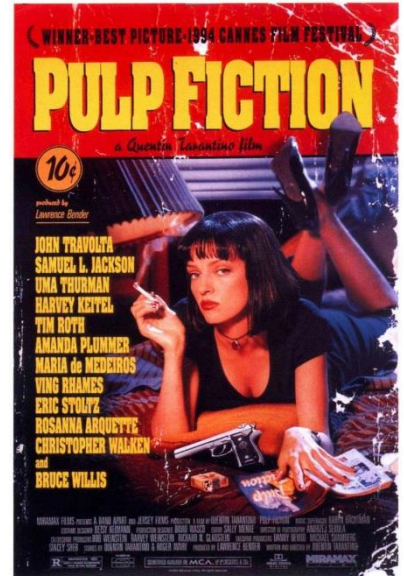
Evidentment, no hi ha un treball acabat sense les conclusions. En aquestes s'aboquen els resultats de la recerca, si s'assoleixen els objectius i si n'apareixen uns altres que s'han descobert al llarg de la realització del TdR.

Esperem, per tant, que els lectors descobreixin els conceptes o idees noves que es pretenen reflectir i es delectin tant com l'autora ho ha fet en elaborar-lo i, de pas, si pot ser, que s'emportin un bon record del director i, si no el coneixien, que sentin les ganes de gaudir del seu art, amb crispetes o sense.



3.Un còmic en 35mm

Pocs són els cineastes que després de realitzar els seus dos primers llargmetratges han arribat, a més de a la celebritat, a una naturalesa de veritables objectes de culte. Quentin Tarantino, un simple dependent de la localitat californiana de Manhattan Beach, de la nit al dia es va convertir en el realitzador d'una pel·lícula de culte, *Reservoir dogs* (1992), a la qual anys després seguiria *Pulp Fiction* (1994), Palma d'Or al festival de Cannes i Oscar al millor guió. Va marcar la diferència i avui en dia és considerada una de les més representatives d'aquest director.



Tothom qui és aficionat, almenys lleugerament, al cinema pot recordar Uma Thurman amb el cabell estil Cleòpatra fumant una cigarreta a la portada d'aquesta pel·lícula.

Podem entendre el títol del film si fem un viatge al passat i ens situem als Estats Units entre els anys 20 i 50. En aquelles dècades hi havia unes revistes de ficció molt barates i populars anomenades *pulp magazines* (literalment "Revistes de polpa"), que contenien literatura freqüentment de caràcter sensacionalista, amb històries ràpides, esborronadores i portades amb dibuixos emocionants i cridaners. Les cobertes dels *pulp* eren famoses per les seves damisel·les mig despullades que patien, normalment esperant un heroi que les rescatés. També cal dir que els *pulp* es dirigien a un públic més adult que els còmics convencionals. Més concretament, el nom "polpa" prové del paper de pasta barata en el qual es publicaven aquestes revistes. Els superherois de còmic moderns es consideren a vegades descendents dels "*hero pulps*" (herois de polpa).



Com apuntàvem abans, tan sols observant el sentit del títol, ja veiem quina estètica es desenvoluparà en aquesta pel·lícula: la del còmic. Podem veure una infinitat de recursos comuns al llarg de les dues hores i mitja amb què Quentin Tarantino ens delecta. Per tant, podem dir que els còmics i el cinema, mitjans populars nascuts gairebé contemporàniament a finals del segle XIX, van intercanviar les seves troballes expressives i van interactuar entre si amb gran dinamisme i intensitat. A continuació, observarem més detingudament totes aquestes característiques del còmic que es poden aplicar a *Pulp Fiction*.

3.1. Per què sóc un híbrid?

No parlem de l'últim model de cotxe elèctric i gasolina, encara que el títol ben bé podria portar-nos a l'equívoc; sinó, com ja hem apuntat, a aquest gènere mutant que surt de la ment de Tarantino i que es manifesta en *Pulp fiction*. Per entrar a explicar els elements del còmic en aquest film, hem seguit les pautes que Luis Gasca i Roman Gubern fan en el llibre *El discurso del còmic*.

3.2. Iconografia

Hi ha nou aspectes centrals en la iconografia dels còmics que immediatament ens recorden la manera de fer cinema de Tarantino, però sobretot en el film que ara comentem: les convencions relatives als enquadraments, les perspectives òptiques, els estereotips, el gestuari, les situacions arquetípiques, els símbols cinètics o movilgrames, la descomposició del moviment, la distorsió de la realitat i les metàfores visuals i ideogrames.

La utilització dels símbols cinètics ha tingut estesa aplicació en les trajectòries balístiques i en els cops o impactes, per la seva plasticitat. Com que *Pulp fiction* és acció pura, podem observar escenes on les trepidants trajectòries de les bales acaben foradant parets, mobles, portes... en una esbojarrada dansa. Els símbols cinètics de velocitat conformen el seu paisatge. I ho trobem en el tiroteig que rep Jules -del qual surt miraculosament intacte- al pis dels joves que van a interrogar ambdós protagonistes.



La simbolització cinètica també es va estendre, des de la seva utilització original, a l'expressió d'estats d'ànim irats o torbats, generant una interessant família de sensogrames (expressions d'estats d'ànim). L'ús que fa tan abundant el director del primer o primeríssim pla per agafar el gest no només reforça l'acció o l'argument sinó que potencia el sentiment i tot el món que guarden els personatges: la cara d'innocència de Maria de Medeiros, els ulls encesos de Jules abans d'una venjança... recorden, també, els rostres exagerats del cinema mut. El dibuix dels còmics permet distorsionar la realitat visible amb molta facilitat, és a dir, distorsionar amb gran fantasia la realitat representada. Amb molta freqüència es tracta de distorsions que metaforitzen estats d'ànims o vivències de personatges. En aquest cas, les formes recreades i manipulades adquireixen la funció de materialització plàstica i visible de situacions psicològiques i adquireixen per això propietats de sensogrames¹.

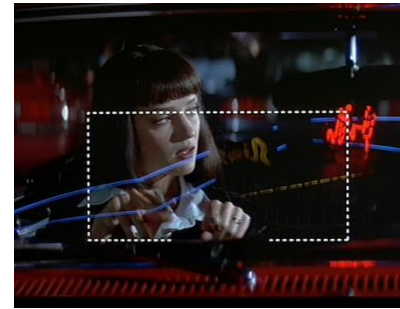
L'exageració que provoquen aquests trets en *Pulp* fa que a vegades distorsionin la realitat i fabriquin metàfores visuals que l'espectador capta de manera natural (una de les característiques del cinema tarantinià és precisament transformar l'artificiositat en pura naturalitat).

Així, quant a la relació entre el còmic i el cinema a l'hora de compartir el moviment, podríem pensar que el primer, com una manifestació "estàtica", poc influeix en el dinamisme del setè art, ja que aquest té la virtut de captar el moviment de manera real. No obstant això, Tarantino plasma la seva il·limitada capacitat de traspasar fronteres i deixar que territoris aparentment separats es barregin. Recordem l'escena: condueix Vincent i Mia està asseguda al seu costat. Es dirigeixen a un restaurant *pin up*. A ell li sembla estranya la idea d'anar-hi, no li acaba de fer el pes, i la seva

¹.- "La inmensa libertad gráfica de los dibujantes de cómics permite precisamente una rápida representación icónica muy fantasiosa de las formas de la realidad empírica, atrevimiento plástico que se avanzó cronológicamente a las audacias del cubismo, del futurismo, del dadaísmo y del surrealismo".
A *El discurso del còmic*, pág. 308



copilot femenina dibuixa amb els dits el contorn d'un quadrat a l'aire; mentre ho fa, apareixen alhora les quatre línies. Què signifiquen? Són el gest metafòric per dir "ets un cap quadrat". Tarantino podria haver obviat les línies discontinües del quadrat perquè el gest en moviment en si mateix ja era suficient per entendre la idea. Però no ho fa. Va més enllà i la subratlla a través del dibuix. Tarantino juga. Es diverteix constantment mesclant, com si fos un científic boig en un laboratori, elements específics d'un art amb un altre. El transvasament, la barreja, l'heterodòxia, l'"antipurisme" són els trets fonamentals d'aquest magnífic director.



Si el rostre i el gest enforteixen la iconografia, també ho fa el cos. Per això estem davant d'uns herois que comparteixen amb el còmic dos vessants: d'una banda, el masculí i guanyador; de l'altra, l'humorístic i perdedor. La parella protagonista de *Pulp* tenen els poders de Superman i fan les pífies de *Rompetechos*², per entendre-ho d'una manera gràfica.

Generalment l'heroi és jove, alt, musculós i ben proporcionat, segons els canons estètics de la tradició grecollatina. En no pocs casos vesteix fantasiosos uniformes emblemàtics, com passa amb molts herois de ciència ficció i amb els súperherois dels *comic-books*, amb la seva capa al vent.



En el cas de *Pulp fiction* els "herois", ja ho hem esmentat, es podrien considerar els dos personatges principals, Vincent i Jules. No són herois que lluiten per una causa justa i bondadosa, sinó que el seu motor es assassinar a les ordres d'un mafiós. Tot i així, Tarantino els fa propers a l'espectador, simpàtics, bons i... elegants: vestit

².- No oblidem que Tarantino és un mestre de l'humor i l'afegeix en dosis altes en cada una de les seves pel·lícules, per això les morts, els crims, la sang, la violència es pot digerir sense necessitat de bicarbonat.



negre, corbata i camisa és l'uniforme que acaben perdent després de l'escena en què a Vincent se li dispara sense voler la pistola contra



el crani d'un xaval que porten al cotxe. Vet aquí la pífia que un heroi mai hagués comès. El toc d'humor està servit. Jimmie, interpretat pel mateix Quentin Tarantino - és usual veure'l en les seus films fent un petit "cameo"-, els dóna unes samarretes ridícules, quan acudeixen a ell.

Si parlem del personatge femení més important, l'heroïna, en el nostre cas interpretada per Uma Thurman, i amb el nom de Mia Wallace, podem dir que en els còmics és la companya de l'heroi, però és també sovint objecte de la seva protecció i defensa. Clarament aquesta referència del còmic es cenyeix a *Pulp Fiction*. Tot i que és la companya sentimental de Marsellus, és Vincent qui la cuida i protegeix no només dels enemics del seu marit mafiós, sinó també de si mateixa, convertint-se per tant en un personatge important, i, a més, qui s'emporta el plaer d'aparèixer a la portada. Podem dir que el personatge de Mia és dèbil, encara que intenta semblar una dona forta necessita que algú tingui cura d'ella ja que li agraden les emocions fortes que les drogues li poden proporcionar. Encara així, és divertida, ja que treu a ballar a Vincent a la cafeteria *pin-up* i guanyen el concurs de ball³. Però potser aquesta façana atrevida i divertida li és proporcionada per l'efecte de les drogues, ja que quan explica un acudit que va aprendre en la seva breu època d'actriu no té cap gràcia.

Quant a l'antagonista, podem dir que és una encarnació del mal i, per això, seguint un tradicional trop metonímic, el seu físic repugnant és una traducció visible de les seves qualitats morals. Igual que es diu d'algú que no té cor, ni mala sang, o no té entranyes, també el físic dels dolents obeeix a idèntic principi simbòlic, que fa que el seu rostre sigui mirall de l'ànima. Amb més o menys estilització o fantasia, els dolents porten la seva maldat inscrita a la cara, el que

³.- Una clara al·lusió que fa el director al Toni Manero de *Saturday fever*.



els fa fàcilment identificables i accentua el seu contrast amb l'heroi. Al film veiem totes aquestes característiques dels antagonistes plasmades en els violadors, que apareixen en escena juntament amb Marsellous i Butch, que tenen un aspecte brut i descuidat i una expressió de bogeria als ulls. Per posar un exemple fora de la pel·lícula on clarament l'enemic té un aspecte esgarriós ens fixem en *Sin City* (Robert Rodríguez 2005), on l'enemic destaca pel seu color groc davant d'una pel·lícula enterament en blanc i negre.

Si ens sortim del punt de vista del còmic i ens fixem més en la pel·lícula, veiem que *Pulp Fiction* respon a una estructura basada en el sistemàtic establiment de parelles. Els dos atracadors de la cafeteria donen pas a Vincent i Jules, amb qui tornaran a trobar-se en l'última seqüència en una situació quadrangular que recorda poderosament el final de *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992), al seu torn inspirat en *El bo, el lleig i el dolent*⁴ (Sergio Leone, 1966).

3.3. Parlar o no parlar

En l'apartat de l'expressió literària poden incloure els cartutxos amb textos inscrits, els globus o locugrames, la retolació, els monòlegs, els idiomes críptics, les paraulotes i imprecacions, la *veu en off*, els rètols i les onomatopeies.

En aquest punt les pel·lícules de Tarantino, no tan sols *Pulp Fiction*, es caracteritzen per tenir també una extensa llibertat gràfica, ja que el director pot plasmar les seves idees de la manera que ell vulgui. Ja sigui a través d'extensos diàlegs, com es poden veure en les conversacions entre els protagonistes, a la cafeteria quan Mia i Vincent debaten sobre diversos temes, incloent el rumor que es tractava des de l'inici del film sobre que Marsellus (la parella de Mia) havia assassinat un home per haver-li fet un massatge a la seva nòvia als peus. En aquest tipus d'escenes veiem que normalment el que

⁴.- No és gratuïta aquesta comparació amb el film de Leone, ja que veurem, més endavant la estreta relació que el director americà té amb l'italià.



es debat no té gaire sentit, però com que Tarantino té el poder de decidir què apareixerà a la seva pel·lícula així passa. Poden estar tota una escena tractant un tema i fins que no es resol no es deixa o, a vegades, si ha quedat penjat se'n reprèn. Així succeeix a l'exemple que hem acabat d'apuntar: quan ho parlaven Vincent i Jules mentre duïen a terme l'operació de trobar el maletí⁵, Tarantino fa ressorgir de nou el tema de la mort d'un home per fer un massatge de peus mitja hora després en la pel·lícula, per poder acabar de "lligar caps". És un bon recurs per mantenir l'atenció de l'espectador, ja que el manté connectat amb els personatges, les seves idees i les seves converses durant la tot el film.

Pulp Fiction està esquitxada de grans discursos, paraulotes, imprecacions i monòlegs -recordem el de Jules i la seva obsessió per la cita bíblica d'Ezequiel 25,17, que repeteix constantment a propòsit de la salvació dels pecadors que retornen al camí dels justos i la condemna d'aquests últims quan opten per apartar-se del camí del bé⁶. Darrere de tanta paraula (base que sustenta el còmic) hi ha una obsessió del director sobre els silencis incòmodes. I ho exemplifica quan Mia afirma en la llarga conversa que manté amb Vincent al restaurant es pregunta: "per què tenim la necessitat de parlar de bajanades en comptes d'estar còmodes?". Sembla una paradoxa: el cineasta respon a la pregunta saturant les seves pel·lícules de diàlegs -molts cops sense gaire sentit aparent en el tema tractat, com quan Butch (Bruce Willis) parla amb la seva estimada, Fabienne (Maria de Medeiros) sobre el desig d'ella de tenir una gran panxa.

I parlant de panxa, surten grans dissertacions sobre el menjar. Hi ha diverses escenes on els personatges apareixen consumint o pensant en

⁵.- Aquest objecte és un element de guió anomenat MacGuffin, terme que va definir Hitchcock a una entrevista a Truffaut i que surt en forma de microfilm a *North by northwest* (1959. *Con la muerte en los talones* en la versió espanyola). Es tracta d'un element sense importància per a l'espectador, però vital per als personatges. No se sap què conté, però els fa moure i avançar la història. Apareixen en pel·lícules d'acció. Un altre clar exemple és *Ronin* (John Frankenheimer, 1998), protagonitzat per Robert de Niro. D'altra banda, l'ús del MacGuffin per part de Tarantino és un clar homenatge al mestre del suspens com és el director britànic.

⁶.- Està presa de *Shadow Warriors (Kage No Gundo)*, una sèrie japonesa que es va emetre als EUA durant l'estiu del 1989.



aliments i Tarantino ho plasma fent-hi èmfasi, ja sigui a través d'una llarga conversa sobre què estan menjant o sobre plans detall del plat (manera molt plàstica de presentar-ho). Des de l'inici del film, que comença en una cafeteria, fins a la famosa escena entre Vincent i Mia a la cafeteria ambientada en estrelles de Hollywood, en què els protagonistes debaten sobre què demanar davant la carta.

La paraula forma part essencial del seu film, però també la música. Tot té la capacitat de sacsejar. Tarantino utilitza la banda sonora⁷ (aquest és un fet que indubtablement s'allunya del còmic) no només com a reforç emocional molt potent sinó com a bagatge cultural que engrandeix els seus films. Així, a *Pulp* abasta un espectre cronològic del repertori pop molt ample, incloent-hi els temes més populars de la música surf dels anys 60, de la qual és un entusiasta. *Mirsilou* és el seu *hit* principal, quan apareixen els crèdits.

Però dins de l'expressió literària no podem oblidar els rètols. Hi ha un element "dissimulat" que surt per primera vegada a aquesta pel·lícula i que després sortirà com un tímid *leit motiv*. El logo inventat d'una marca de cigarrets: Red appel, on apareix un cuc verd fumant un cigarret i sortint d'una poma vermella. Un petit dibuix en uns quants fotogrames.

3.4.Un muntatge rodó

Com a tècniques narratives figuren les convencions relatives al muntatge de vinyetes, al pas del temps, a les accions paral·leles, al *flash-back*, al zoom, a la visió i als punts de vista i al gest d'interpretació del lector.

Si ens endinsem en les perspectives òptiques, podem dir que els punts de vista insòlits, com les violentes angulacions en picat o en contrapicat, permeten oferir a vegades representacions distorsionades

⁷.- Cap dels llargmetratges del director posseeix una banda sonora expressament composta, ja que diu que desconfia dels músics de cinema i prefereix tindre la llibertat de seleccionar ell mateix peces preexistents que pensa que poden dotar a les escenes del dramatisme i emoció pertinents. Idea extreta de la web: www.myfeetinflames.com (veure bibl.).



de l'espai òptic i perspectives violentament exage-rades, com les que permeten els objectius de gran angular en fotografia i cinema⁸. Els plans d'aquest tipus, en picat o contrapicat, es poden observar en escenes crítiques on es vol transmetre una certa tensió com quan Mia Wallace pateix una sobredosi per haver experimentat amb les drogues que va trobar a l'abric de Vincent⁹ o quan els dos protagonistes, Jules i Vincent, irrompen al pis d'uns joves per jugar a fer de poli bo i dolent i aconseguir la ubicació del famós maletí. Quan Jules l'observa també podem veure un pla en contrapicat des del mateix maletí. Aquests tipus de plans tan marcats recorden de manera molt evident els plans dels còmics, sobretot de temàtica detectivesca o criminal.



Hi ha un tipus de plans, o vinyetes en el cas del còmic, clarament present en *Pulp Fiction*: les vinyetes detall. Serveixen per fer clarament visible un detall de l'acció mitjançant l'insert d'un primer pla, l'ampliació fa visible aquell detall que d'altra manera es perdria en el conjunt icònic. Igual que passa amb la planificació cinematogràfica (*découpage*, en francès), el zoom a les vinyetes o cinema té unes implicacions psicològiques importants: l'efecte d'acostament contribueix a atorgar intimitat al mostrat, mentre que l'efecte d'allunyament abandona el subjecte o objecte per inserir-lo en un conjunt visual diversificat. S'observen quan Tarantino vol mostrar l'expressió del rostre d'algun actor com quan Mia esta

⁸. - Aquesta tècnica de representació va ser descoberta per alguns pintors del Renaixement i Leonardo Da Vinci va experimentar amb les perspectives curvilínies (que formalitzarien en la pintura anamòrfica i conduirien a l'actual objectiu ull de peix). *El discurso del còmic* (pàg. 22)

⁹. - En el món real aquesta situació s'hagués tractat amb una injecció d'aigua salada, però el mateix Tarantino va decidir donar més espectacularitat a l'escena utilitzant una aplicació intercardíaca d'adrenalina. El guió suggeria la possibilitat que el personatge s'aixequés amb els braços estesos, com si es tractés d'una aparició d'ultratomba, però Uma Thurman va preferir imitar la reacció que havia vist en un tigre reanimat amb aquesta droga després d'una sobredosi de tranquil·litzants. En aquesta escena i en d'altres podem veure la facilitat amb què Tarantino tracta temes tabú com en aquest cas són les drogues. Els utilitza d'una manera moralitzadora ja que mostra les conseqüències i perills de consumir-la, això sí, d'una manera molt plàstica.



consumint droga, on podem veure l'expressió dels ulls amb gran detallisme, uns ulls desorbitats i que ens evoquen per tant, a l'acció que esta realitzant. També es veuen aquests tipus de plans quan Vincent condueix. Tot i així, els plans que predominen durant tota la pel·lícula són els plans mitjans, molt relacionats amb les vinyetes de còmic. A més, són plans molt fixos en els quals rarament s'observa moviment. Normalment, però, canviar d'un punt de vista a un altre modifica el pla directament en comptes de fer "escombrats" de càmera.

La visió és subjectiva si es dona des del punt de vista d'un personatge. En aquest àmbit, els còmics i el cinema comparteixen principis identificadors i narratius anàlegs, amb l'excepció que la imatge del cinema és iconocinètica. Un recurs utilitzat per a establir un vincle amb el lector és quan els personatges miren cap a la càmera, li parlen o li dirigeixen un gest de complicitat. Aquesta actitud inusual interpel·la explícitament el receptor. Podem observar aquest punt de vista subjectiu quan Butch surt amb Marcellus Wallace i s'observa com si l'espectador fos aquest últim, mostrant Butch parlant directament a la càmera. D'aquesta manera el director implica l'espectador a la història com si fos un espectador diegètic.

El pas d'una vinyeta o pla a un altre pot suposar la visió del mateix espai des d'un punt de vista o en escala diferents, un canvi d'espai en l'acció, un pas de temps després d'un lapse (el·lipsi) anterior (*flash-back*) o del futur (*flash-forward*). Aquests elements són molt utilitzats per Tarantino al llarg de tota la seva filmografia i en *Pulp Fiction* en particular més encara, ja que l'acció del film transcorre simultàniament entre les quatre històries i, per tant, aquest fet produeix l'aparició de molts *flash-backs* i *forwards*. Un *forward* es produeix al mateix inici del film, ja que el director va decidir començar pel final, quan la parella d'atracadors discuteix si atracar la cafeteria. Després apareixen els títols de l'inici i l'escena es reprèn al final per donar per acabada la pel·lícula.

Més concretament, el *flash-back* o evocació del passat és una tècnica narrativa que es va consolidar en l'art de la novel·la i que posteriorment es va exportar al cinema i als còmics. Pot ser activat de diverses maneres: pel relat oral o escrit d'un narrador, pel



pensament o record d'un personatge, etc. És freqüent, per això, que a la vinyeta anterior al *flash-back* present al personatge narrant o recordant allò que es visualitzarà en el lexipictograma següent. Podem recordar el *flash-back* que es produeix per explicar la infància de Butch i d'on va obtenir el seu preuat rellotge d'or, en l'escena on el seu pare el va visitar per primera vegada de petit quan tornava de l'exèrcit. Per aquest fet el rellotge té un paper molt important a la pel·lícula, tant, que deixarà tots els seus plans amb la seva nòvia per anar a recuperar-lo al pis on ella el va deixar i això desencadenarà la inesperada mort d'un dels protagonistes, Vincent, que l'estava esperant al seu apartament per liquidar-lo per ordre de Marsellous, ja que havia guanyat i després fugit d'un combat de boxa quan en realitat havia de perdre.

El fet que *Pulp Fiction* comenci i acabi amb l'escena de la cafeteria fa que aquesta adquireixi el caràcter d'un pivot central a partir del qual es despleguen nombrosos *flash-backs* i *forwards* que s'estenen al voltant de tan sols unes 24 hores.

La pel·lícula no s'estructura cronològicament (la majoria de pel·lícules de Tarantino tenen quelcom de característic en la seva estructura). L'argument té quatre històries de violència i redempció, a les quals es barregen les vides de dos gàngsters, la dona d'un mafiós, un boxejador fracassat i una parella d'atracadors maldestres.

A més de respondre a una precisa estructura interna basada en la conjuració d'elements binaris, les quatre històries estableixen altres vasos comunicants basats en paral·lelismes de l'atzar que anticipen determinades situacions. La trobada fortuïta de Butch i Vincent al local de Marsellous també prefigura que el primer matarà el segon quan es tornin a trobar.

Si la configuració de l'esquelet que sosté l'estructura dramàtica de *Pulp Fiction* no és tan arbitrària com sembla, l'organització interna de cadascuna de les seqüències depèn d'una inevitable irrupció de l'atzar. Les quatre històries tenen un punt de partida quotidià i absurd que escapa del control dels seus respectius personatges.



Davant de la rigidesa de la seva estructura dramàtica, *Pulp Fiction* obre també els seus porus a una realitat que a la vegada contrasta amb els filtres que Tarantino col·loca davant d'ella. “Per regla general – afirma el realitzador–, els guions que escric es basen en situacions ultraclàssiques, clixés ja vistos i revistos al cinema¹⁰. I a partir d'allà tot el meu treball– i el meu gran plaer– és donar-los-hi un nou aliment en introduir això que jo anomenaria “temps a velocitat real”. És a dir, proporcionant a l'espectador la impressió que l'acció es desenvolupa com a la vida. En les pel·lícules tot transcorre d'una manera perfecta. No s'interessen més que per l'essencial, com si els detalls de la vida quotidiana no tinguessin cap importància. I són precisament aquests detalls els que m'interessen i sobre els quals desemboquen els meus personatges”¹¹.

Precisament aquesta barreja de clixés és part intrínseca de la seva filmografia i, com ell mateix diu, també els detalls, aquells que poden passar desapercebuts. Quan apareix el primer pla de Butch elegint la katana veiem el progrés que el mateix Tarantino segueix al llarg de la seva filmografia ja que l'elecció d'una *katana* ens avança a les futures pel·lícules que realitzarà com *Kill Bill*, plenament inspirada en el món japonès. El trajecte que hem anat marcant del nostre director comença per tant, amb el còmic, i aquest petit fet que pot passar de puntetes a ulls poc crítics com és l'elecció de la *katana* fa que veiem el camí que escollirà a continuació Tarantino, el camí del manga, del món japonès. Per tant, va deixant pistes, elements gairebé “invisibles” que anuncien una nova obertura cap a la inspecció d'un nou gènere que influirà en la seva propera pel·lícula. El mateix Tarantino, a més, ja tenia pensat la idea de realitzar *Kill Bill* abans de *Pulp Fiction*.

¹⁰.- També veiem referències a *La taronja mecànica* (*A Clock-work Orange* de Stanley Kubrick, 1971) per part de les pilotes de goma subjectades amb cinta adhesiva a la boca de Butch i Marsellus, o en la serra mecànica estreta de *La matança de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper 1974) que el boxejador substitueix per una espasa samurai com arma destinada a la venjança.

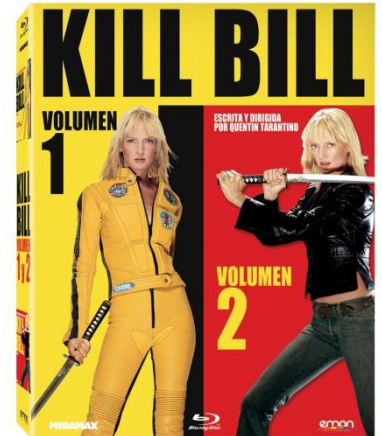
¹¹.- Informació extreta de la web: <http://www.myfeetinflames.com/2012/05/02/pulp-fiction-la-cultura-del-videoclip/>



4. La venjança japonesa

Kill Bill I i *II* són potser les dues pel·lícules més reconegudes de Quentin Tarantino. Com a protagonista tenim Uma Thurman, que, després de participar en la ja esmentada *Pulp Fiction*, va obtenir un paper protagonista en aquests dos films per les quals és reconeguda.

Si amb *Pulp Fiction* parlàvem d'una clara connexió amb el còmic (considerat el novè art), *Kill Bill* és sens dubte *manga* i *anime* japonès. En aquests temps de



globalització és un projecte atractiu el fet de rastrejar la tradició d'aquesta diferència: aprendre a apreciar el sushi abans de sucumbir al Burger.

Podem veure aquí la transició que va prenent la filmografia de Tarantino ja que, com hem vist anteriorment, a *Pulp* va començar amb l'estètica del còmic però va deixar entreveure en una de les seves escenes un element japonès, una *katana*, que uns anys després es desenvoluparia en dues grans pel·lícules: *Kill Bill*. Tornarem a veure, a la segona part, una altra transició cap al món del *spaguetti western*, però aquest aspecte ja el comentarem més endavant.

Per tant, *Kill Bill* gairebé en la seva totalitat ens transporta a l'exòtic Orient, al món del manga. Es pot observar a les característiques que anirem veient a continuació.

4.1.L'univers manga

El manga serveix per designar tota una manera de veure la narrativa gràfica des d'un punt de vista totalment diferent a l'occidental. Serveix així mateix per descriure tota una indústria editorial sens dubte indispensable a Europa o Amèrica, en definitiva, és sinònim d'un univers que es manté com un dels exemples més evidents de la nostra cultura actual de la imatge.



Així, el manga difereix de les seves equivalents occidentals no només en les colossals dimensions que la seva indústria ha arribat a aconseguir, sinó a més en la manera de presentar-ho gràficament, i en altres aspectes temàtics i psicològics.

Es considera que el punt de partida de l'expansió del manga als Estats Units va tenir lloc al 1963, quan *Astro Boy* va ser emès per primera vegada als televisors d'aquest país. Però va durar ben poc, ja que a finals dels anys 60 es van implantar als EUA codis que regulaven la violència i altres continguts "problemàtics" en els programes televisius per a nens. Això posaria punt i final a aquesta primera invasió d'animació nipona en territori americà¹².

Ja cap a la segona meitat dels 70 es va presenciar un moviment de fans que revitalitzaria en el país l'interès pel còmic i l'animació japonesos.

Tot i així, el manga o *anime* (en cinema) es molt poc utilitzada per autors occidentals (tant al cinema com en els mateixos còmics) i aquest fet fa a Tarantino encara més especial.

Un cop introduïda breument la història del manga podem començar a fixar-nos en els elements on es veu reflectida la seva estètica en la pel·lícula.

És fàcil d'entendre la freqüència amb què els escrits sobre el cinema japonès, a diferència del que passa amb altres cinemes nacionals, fan més èmfasi en aspectes estètics que a anàlisis sociològiques, temàtiques o històriques. A *Kill Bill* podem observar moltes més escenes d'acció que a *Pulp Fiction*, on predominaven més les escenes plenes de diàleg. Per tant, el film en qüestió tracta molt més l'impacte visual. S'aconsegueix gràcies a plans vertiginosos de càmera, jugant amb el color de les escenes utilitzant el blanc i negre per exemple, elements amb colors molt vius, ús d'un llenguatge

¹².- *Astro Boy* es va censurar per la cadena de televisió NBC perquè es considerava inhumà i degradant amb els animals i de pèssim gust per als nens que el podien veure, ja que es tractava bàsicament de com un científic segrestava gossos i els convertia en soldats *cyborg*.



impactant i directe, elecció d'una banda sonora distintiva i adequada, personatges admirables i especials, etc.

A continuació anirem aprofundint tots aquests fets que en conjunt, fan de *Kill Bill* una pel·lícula molt impactant i molt interessant.

4.2.El ritme i el color

La manera de gravar les escenes d'acció és totalment d'estil manga ja que fan les batalles molt interactives utilitzant tècniques com poden ser utilitzar plans de càmera molt diferents. Podem veure un pla

zenital gairebé al principi de *Kill Bill*, quan Beatrix Kiddo (Uma Thurman) va a fer una visita sorpresa a la seva excompanya Vernita Green (Vivica A. Fox) per començar a esborrar de la seva llista de venjança els seus enemics. Doncs bé, quan fan un petit repòs entre la seva feroç lluita per



l'aparició de la filla de Vernita i entren a la cuina podem veure aquest tipus de pla tan exagerat.

Pla zenital del pis de Vernita, a la cuina; Beatrix a la porta .



Pla contrapicat gairebé nàdir.

També podem apreciar altres plans de càmera com el contrapicat a escenes de lluita. Un exemple seria a l'última gran escena de lluita a l'hotel japonès, quan

Tarantino decideix utilitzar aquest tipus de pla agafant una *katana* com a objecte important i desenfocant el fons. Aquests dos tipus de pla hiperbòlics no són els únics que conformen l'estètica d'aquests films, hi apareixen d'altres que atorguen una gran riquesa visual i plàstica que s'uneix a les que es veuen a les manifestacions artístiques japoneses que estem comentant. Així, un altre tipus de pla són els plans mòbils. En ells, la càmera es mou juntament amb un personatge o objecte. Ho podem veure en escenes normalment de lluita com per exemple en la gran batalla final dels japonesos a la primera pel·lícula quan un enemic llança una destrat i Beatrix l'esquiva.



A més, el famós pla detall tan abundant en els manga apareix d'una manera descarada, sobretot enfocant els ulls¹³ quan de la protagonista es troba amb algú a qui ha de matar. Aquest pla sempre va acompanyat de la ja famosa musiqueta i el canvi del color de fons a vermell¹⁴ que fa a l'espectador reconèixer quan apareixen els enemics. Però, per què utilitzar un pla tan concret dels ulls? Si fem un parèntesi podem explicar-ho.

Leonardo Da Vinci va qualificar l'ull com a finestra de l'ànima i un refrany espanyol assegura que els ulls són el mirall de l'ànima. Efectivament, els ulls, per la seva mobilitat, per la direcció i intensitat de la mirada, per la grandària variable de la seva pupil·la, etc., constitueixen una de les fonts de major capacitat informativa i expressiva del rostre humà.



Pla detall dels ulls amb pla mig de l'enemiga a mode de fosa encadenada, i el vermell.

Amb els ulls s'expressen tota la gamma de sentiments i d'estats d'ànim sense necessitat de paraules. Per tant, Tarantino troba més que interessant el fet d'utilitzar aquest ja esmentat primeríssim pla dels ulls per introduir les grans escenes de lluita de la pel·lícula.

Si continuem parlant de tipus d'escenes veiem un recurs poc utilitzat: la pantalla partida. S'utilitza per desenvolupar accions paral·leles que configuren una estructura narrativa d'alternança entre episodis que se suposen simultanis i poden



Pantalla partida i accions paral·leles.

succeir en llocs diferents, però que es presenten en canvi al lector o espectador consecutivament. Es tracta d'una estratègia narrativa que a la més arcaica narrativa oral s'expressava amb l'adverbi "mentrestant" i que s'integraria com una tècnica narrativa bàsica en l'art de la novel·la i després a la del cinema i del còmic i manga. Ho podem

¹³.- El nostre imaginari també ens remet a les pel·lícules del xinès Bruce Lee i el zoom *in* ràpid de la càmera apropant-se a l'ull del mestre de les arts marçials, coma *Operació Dragon*.

¹⁴.- Color que simbolitza la violència, la sang i al mort.



observar quan Beatrix apareix a l'hospital inconscient per conseqüència d'un coma i una de les seves enemigues, Elle Driver (Daryl Hannah), apareix passejant pels passadissos en busca de la protagonista.

Una altra característica comú al manga i al cinema de Tarantino es el fet de la duració de les escenes d'acció, ja que sobretot a la primera de *Kill Bill* passa la major part de la pel·lícula amb aquest tipus d'escenes. També comparteixen el fet que poden fer un canvi d'escena sense sentit i a vegades inesperat.

Un fet especial que el nostre director utilitza és el canvi de color de fons a les escenes. Passant pel ja esmentat fons vermell per indicar perill imminent, podem fixar-nos també que *Kill Bill* presenta una llarga escena de lluita contra els *yakuza* de O-Ren Ishii (Lucy Liu) en blanc i negre on la sang que emana dels enemics exageradament és d'un color clarament blanc (es va utilitzar pintura blanca en aquestes escenes aprofitant el recurs del B/N).

En aquesta part del film també podem veure com el fons es torna d'un blau intens i els lluitadors són siluetes negres que es destaquen del fons mentre efectuen la seva dansa de mort.



Joc que fa Tarantino amb el color de fons.

L'apagada tant de llum ambiental com de la consciència han generat representacions estereotipades en els còmics. Per tant, aquí també podem veure una petita relació amb el còmic, a més a més del manga. Li dóna valor al que apareix en aquestes vinyetes, com a contrast. Creador d'una situació de risc i perill, s'ha convertit en una situació privilegiada en molts còmics d'aventures o, en el nostre cas, escenes d'acció de les pel·lícules.

Al veure tots aquests tipus de plans que el director decideix prendre podem pensar que significaria que el desenvolupament de l'acció es pot fer lent. En absolut, aquestes característiques demostren que els autors de manga (o en el nostre cas, de Tarantino) saben assaborir una acció i desenvolupar al màxim les seves possibilitats iconogràfiques.



Ja veiem que moltes de les escenes que hem analitzat estan vinculades al cromatisme. El vermell, no només com a identificador de perill sinó com a qualitat de la sang com a les lluites amb els japonesos, té una vistositat gairebé irreal. El vestit, la granota de la protagonista, d'un impactant color groc, que ressalta sobre qualsevol altre té clares connotacions que la nostra cultura atorga a aquest color: odi, venjança. Sense perdre el sentit de la vista de manera hiperbòlica i simbòlica apareixen altres elements amb vivesa com el cotxe que agafa per sortir de l'hospital, també de color groc, i rosa, barrejat amb un fort vermell de tapisseria. Colors primaris que marquen la identitat del seu director.

Un element iconogràfic que a les pel·lícules de Tarantino és freqüent trobar, ja sigui per a presentar el nom dels personatges o llocs, com per alguna conversa és l'aparició de bafarades i altres recursos. A més, ho podem veure per la separació del film en escenes numerades que apareixen a l'inici de cada part amb el fons negre i les lletres en blanc per presentar-nos el títol de cadascuna.

De fet, es pot notar també en l'ús d'onomatopeies, rarament utilitzades en les pel·lícules, però és Quentin Tarantino de qui estem parlant, per tant és normal veure sobretot a *Kill Bill* diversos elements gràfics que apareixen als manga. Per tant, durant el transcurs de la pel·lícula podem escoltar una cançó que repeteix l'onomatopeia *Bang*.

4.3.Samurais als EUA

Veurem que tenen ànima anime, si se'ns permet el joc de paraules. I ho tenim perfectament concretat en un dels personatges. Les escenes són dibuixos i no els actors. Mentre la protagonista intenta tornar a moure els peus després de passar



Escena en dibuix manga a *Kill Bill*.

quatre anys en coma. Sonant la seva veu en *off* ens mostra un *flash-back* on podem observar la infància traumàtica d'una de les seves enemigues principals: O-Ren Ishii. Veiem com va presenciar amagada sota el llit la mort dels seus pares a mans d'uns mafiosos japonesos



del quals es va venjar anys després, quan va créixer i aprendre prou com per considerar-se una gran assassina.

També ens mostra la famosa escena on O-Ren i la resta d'assassins de Bill van irrompre al casament de Beatrix per matar tots els assistents. En aquest moment, és quan no van aconseguir acabar amb la protagonista i aquesta va jurar venjar-se de tots aquells que havien participat a la massacre.



Quant als protagonistes d'un manga podem dir que tenen els seus defectes i sentiments. A més, aprenen a partir dels seus errors i evolucionen psicològicament. Durant aquesta evolució descobreixen el seu propi sentit de l'existència i la seva missió a la vida. Això es pot observar molt clarament en les pel·lícules de *Kill Bill*, ja que la protagonista va canviant la seva percepció del món al llarg de la història i es va enfortint per superar els reptes que se li presenten.

Per tant, els variats personatges de *Kill Bill* van presentant-se als espectadors al llarg de les dues pel·lícules i fa que cada vegada es vagin destapant més elements de les seves vides o característiques personals a ulls dels espectadors.

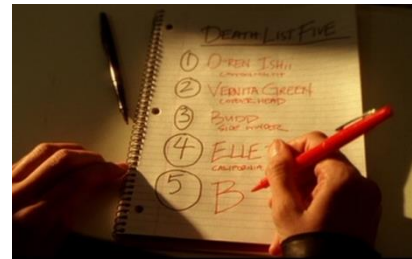
Normalment estan envoltants de misteri ja que el nom de la protagonista no es coneix fins a la meitat de la segona part, durant el transcurs de la primera quan s'esmenta el seu nom se sent un soroll com un xiulet que el tapa, com si el nom fos un tabú.

Podem veure una estructura jerarquitzada entre els personatges, considerant així com a màxim exponent Bill, que té sota la seva tutela l'esquadró assassí *Escurçó Letal* integrat per tres poderoses dones amb noms de serps letals com a sobrenoms i el germà de Bill, Budd. Antigament també hi formava part la protagonista, Beatrix Kiddo, però, després d'un llarg temps en què va tenir una aventura amorosa amb



Bill, va decidir deixar l'atrafegada vida d'assassina professional a l'adonar-se que estava embarassada. Aquest és un fet que es repeteix també a una de les altres assassines, Vernita, la qual va tractar de deixar enrere la seva perillosa vida per tractar de portar una de més tranquil·la i formar una família. Tot i així, aquest és un fet que no es pot produir, ja que totes elles són heroïnes i no poden fugir de la seva pròpia essència interior. El mateix Tarantino deixa entreveure aquesta idea quan en una conversa Elle Driver esmenta Superman, un superheroi que va néixer amb súperpoders i tracta d'ocultar-se davant del món dels humans. Gairebé podríem considerar-les deesses, ja que les seves morts no són del tot tràgiques, més aviat són com pertanyents a una llegenda, amb grans lluites pel mig i formes molt innovadores i especials per cada una d'elles.

Ella es pot considerar una *rônin* (samurai sense amo) enfrontada a una societat injusta i opressora que s'encarrega d'acabar amb tots els objectius de la seva llista i encara que es trobi amb impediments els supera passi el que passi per aconseguir el seu objectiu, la venjança. Per citar una frase que diu a l'inici de la pel·lícula:



“La venjança no és un camí recte. És un bosc. I com en un bosc, és fàcil perdre's i oblidar d'on venies”



Uns altres personatges importants són Pai Mei, el mestre que ensenya a Bill, Beatrix i Elle a fer-se forts i uns grans samurais al mateix temps. Presenta la típica i tòpica barba blanca, molt utilitzada a la iconografia manga, que atorga respectabilitat i saviesa.

Podríem enllaçar aquí Hattori Hanzo, el fabricant de *katanes* que, ja retirat, va forjar el seu últim i millor instrument de mort per ajudar la *Mamba Negra*¹⁵ a aconseguir el seu objectiu.

¹⁵ .- *Mamba negra* és el nom en clau de la protagonista, Beatrix Kiddo (Uma Thurman).



Per tant, un dels elements que podríem considerar més important a la saga de *Kill Bill* seria la *katana*, considerada l'arma blanca més important de la cultura japonesa i íntimament relacionada amb els samurais, figura que també apareix representada, com acabem de veure, a



les pel·lícules. Un altre element característic de la cultura nipona que apareix és el quimono, una túnica llarga que constitueix el vestit tradicional japonès, que podem observar portat per O-Ren Ishii o altres personatges japonesos que apareixen al film.

4.4.Meitat Japó, meitat xinès

Podem veure diverses influències o idees que han afectat en la creació de les dues pel·lícules de *Kill Bill*. Si ens fixem en la primera part¹⁶ (el volum 1), pel que fa a influències asiàtiques es refereix, veiem que està dominat pel Japó mentre que el volum 2 ho està per la Xina.

Per tant, és un homenatge a una sèrie de gèneres populars del cinema asiàtic. Es tenen referències als *blaxploitation*, *Samurai japonesos*, *wuxia xinès*, aparicions dels *yakuza* japonesos i al·lusió a pel·lícules de *Kung Fu* dels germans Shaw. Tot i així, qualsevol llista de gèneres populars del cinema asiàtic no estaria completa sense l'Anime, molt possiblement la major influència d'Àsia en la indústria de l'entreteniment des de les coreografies de *Kung Fu*.

Quant a pel·lícules en les quals s'ha fixat Tarantino veiem *Lady Snowblood*, del guionista Kazuo Koike i el dibuixant Kazuo Kamimura,

¹⁶.- Idees extretes de http://www.cineol.net/curiosidades/1784_Kill-Bill-Vol.-1



obra seriada entre 1972 i 1973, posteriorment adaptada al cinema, que és considerada una de les principals influències de *Kill Bill* ja que el personatge principal és Oyuki, una prestigiosa assassina nascuda per la venjança. Oyuki també és coneguda com Lady Snowblood, i la història, com passava amb *Kill Bill* i el personatge d'O-Ren Ishii (encarnat per Lucy Liu), comptarà amb *flashbacks* que revelaran el passat d'Oyuki i saber així què la va portar a convertir-se en lady Snowblood.

A més, Tarantino va fer un petit gest de complicitat a les pel·lícules japoneses de monstres gegantins: per a l'escena del descens sobtat de l'avió de la núvia utilitzant una maqueta de Tòquio a mida escala construïda per Estudis Toho per a les seves pel·lícules de Godzilla.

Un altre homenatge que es produeix a *Kill Bill* recau en la vestimenta, ja que el vestit groc amb la franja negra que porta Uma Thurman és com el que portava Bruce Lee en el seu personatge que mai va acabar a causa de la seva mort en la pel·lícula *Joc amb La mort* (1972).



Podem seguir escoltant pel·lícules que van ajudar Tarantino a crear *Kill Bill*, en aquest cas, quant a preparació dels actors, ja que perquè Uma Thurman s'anés adonant del paper que li estava preparant, Quentin Tarantino li va passar *L'Assassí*, de John Woo, tots els films de Sergio Leone amb Clint Eastwood i una nombrosa quantitat de pel·lícules orientals de samurais.

Un parell de trets curiosos quant a referències serien el fet que en el vol. 1 a Bill no se'l vegi el rostre: és una referència a Charlie de la famosa sèrie de *Els àngels de Charlie*. A més, també trobem que en diversos moments del film sona la música de *Ironside*, la famosa sèrie de televisió.

Podríem continuar veient una llista de "homenatges" que fa Tarantino a diverses pel·lícules, sèries, gèneres o qualsevol mostra de representació d'art però amb les ja esmentades és suficient per veure



el gran mestratge amb què el director aconsegueix fer una barreja de tots els seus coneixements i interessos i convertir-los en dues grans pel·lícules (pensades per ser una sola) amb les quals aconsegueix ser reconegut i admirat per qualsevol espectador amant o no del món japonès.



5. Jueus contra nazis

Continuant amb la filmografia de Tarantino, ja uns anys després de *Kill Bill*, concretament cinc, i estrenada per tant al 2009, podem parlar de la polèmica *Inglourious basterds*. Per què polèmica? Doncs per rebre la desaprovació a mans de crítics experts en cinema per diversos motius. Entre les crítiques hi ha el fet de mostrar una història irreal situada a la Segona Guerra Mundial, la representació gairebé caricaturesca de Hitler per l'actor Martin Wuttke i l'anacrònica forma de presentació de les escenes a l'estil *spaghetti western*. A més, en el medi jueu també va haver-hi crítica per «nazificar» els soldats nord-americans jueus que busquen venjança (ja que a la pel·lícula els seus mètodes són bastant semblants als dels nazis). No obstant això, per a un altre gran sector de la crítica i del públic està considerada una obra mestra, ja que té escenes magistralment aconseguides amb què aconsegueix entreteniment, la qual cosa consolida Tarantino com un dels directors del cinema contemporani més importants de la indústria cinematogràfica.



Quant a evolució de gèneres del director, observem que clarament ha passat a tractar l'*spaghetti western* que ja ens avançava a *Kill Bill 2*, encara que en aquesta es barrejava amb tot el món japonès que s'arrossegava de la primera entrega. A *Inglourious basterds* ja podem veure clarament com es tracta aquest gènere tan criticat per alguns.

El problema de l'anomenat *spaghetti western*¹⁷ no rau tan sols en la configuració de temes, situacions i personatges sinó a la seva concepció cal·ligràfica: aquests zooms indigestos, aquests primers plans sense raó, aquestes músiques caricaturesques, sempre disposades

¹⁷.- Idea extreta del llibre de Quim Casas, pàg.33 (veure bibliografia).



a imitar Ennio Morricone més fàcil, de la mateixa manera que els realitzadors adscrits al subgènere s'entesten a copiar les característiques del cinema de Sergio Leone, sens dubte el millor cultivador d'aquesta malformació genèrica que va inundar les pantalles d'hemoglobina ràpida i va fer estralls durant un temps a Hollywood.

Estèticament, *l'spaghetti western* es defineix per la influència decisiva de Sergio Leone per angles de càmera molt àmpliament oberts sobre paisatges imponents, però també per la utilització d'enquadraments originals i molt expressius (com contrapicats, el marc de l'escena en finestres o cordes de forca, etc.) o enquadraments molt atapeïts (primer pla sobre una mirada, una mà sobre un gallet...). La música té igualment un paper molt important, lenta i rítmica, s'accelera progressivament per fer pujar la intensitat dramàtica quan el guió ho reclama. Aquest gènere ha subministrat, sense cap discussió, les més boniques bandes originals del setè art sota la batuta del compositor Ennio Morricone.

5.1. Planifica i... dispara!

Durant tot el film podem veure una immensa gamma de diferents plans de càmera. Tot just a l'inici, en l'escena on el nazi Hans Landa (Christoph Waltz) visita un pagès per demanar-li informació sobre una família jueva que suposadament ha escapat. Veiem un pla molt interessant anomenat *tràveling vertical*, en què la càmera es mou traçant un cercle i baixant, fins a travessar el sòl i mostrar als espectadors que la família de jueus està amagada al soterrani, callats i amb la por als ulls. Aquest fet produeix dramatisme i sobretot tensió a l'escena, ja que el perill present pot fer que les coses acabin bé o malament, depenent de com finalitzi la conversa entre el nazi i el pagès. En aquest cas té un final crític, ja que l'astúcia que presenta Landa fa confirmar al pagès que la família es troba sota d'ells, quan el fa escollir entre dir-li la veritat, i per tant posar fora de perill la seva família, o, pel contrari, conservar el seu honor mantenint el secret.



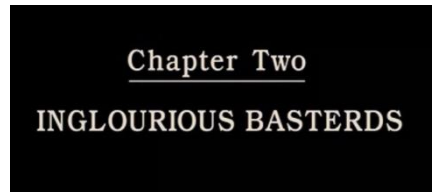
També podem apreciar plans més coneguts i utilitzats pel nostre director com ara el contrapicat, que apareix a escenes com quan Shosanna (Mélanie Laurent) està pujada en unes escales de mà per canviar el rètol del seu cinema i un soldat nazi s'acosta a parlar amb ella. Quan la càmera enfoca des de la perspectiva de la noia el pla es converteix en un pla picat.

Tot i així els que predominen al llarg de tot el film són els plans mitjans, en els quals es pot veure l'actor o actriu en qüestió des del maluc. Concretament aquest tipus de pla és un dels característics del westerns.

Un recurs iconogràfic propi de Tarantino, que també vam poder veure a *Kill Bill*, és l'aparició de cartutxos, que porten un text inscrit que serveix per aclarir o explicar el



contingut de la imatge o de l'acció o reproduir el



comentari del narrador. Es pot denominar ancoratge (per esvair la polisèmia o

ambigüitat d'una imatge) i commutació (quan el missatge lingüístic complementa les imatges, per fer avançar la narració). O rètols per subministrar alguna informació als personatges de la narració i el lector. Ho veiem per tant, quan separa les diferents escenes en capítols, com si d'una novel·la es tractés. També, quan apareixen noms a la pantalla per donar-li més pes al discurs d'algun personatge. Pel principi del film, podem veure com "El apatxe" (Brad Pitt) està parlant amb un soldat nazi que ha capturat juntament amb el seu grup de jueus antinazis, els Bastards. Mentre li narra una història podem veure l'aparició del nom d'un dels seus companys, a qui esmenta i s'ajuda d'un *flash-back* per a explicar la importància del personatge, Hugo Stiglitz, qui va matar 13 soldats nazis ell sol. Aquest recurs de fer aparèixer textos que presenten el personatge durant el film ens fa recordar el còmic -ja explicat anteriorment- i a la vegada aquest vertiginós gènere de l'*spaghetti western*, a la manera de Sergio Leone a *El bo, el dolent i el lleig*, per exemple, on congelava el rostre de



Eastwood o Van Cliff i sota es llegia “el bo”, “el dolent” al compàs de l’armònica. Com un cop, com un tret.

Els *flashbacks* són presents al film, un recurs molt utilitzat per Tarantino, en moments com la llarga escena del bar, quan l’actriu alemanya Bridget Von Hammersmark (Diane Kruger) es reuneix per primer cop amb el grup dels Bastards. Podem observar aquest record del passat quan intervé en la conversa un comandant nazi i un dels bastards recorda com el va assotar fins fer-lo sagnar.

Aquesta mirada cap al passat també és un recurs habitual en les pel·lícules del director italià Leone. Recorden, sense cap mena de dubte, *C'era una volta il west* (traduïda a l’espanyol *Hasta que Llegó su hora*) o *Per qualche dollaro in più* (*La muerte tenía un precio*).

També podem observar un fet sorprenent que reflecteix el mestratge de Tarantino a l’hora de jugar amb el cinema. Es tracta d’una mena d’anotació visual¹⁸ narrada per un narrador extern (el ja habitual a la filmografia de Tarantino, Samuel L. Jackson) que ens explica que en aquella època la pel·lícula de nitrat de 35mm era tan inflamable que ni tan sols era permès pujar un rotllo a un tramvia, es cremava tres cops més ràpid que el paper convencional. Shosanna té una col·lecció de més de 350 pel·lícules de nitrat i amb aquestes pretén cremar el cinema sencer durant la vetllada on acudiran molts nazis importants, inclòs el mateix Hitler. Amb aquest procés aconseguiria per fi venjar la seva família de la massacre que se’ns mostra a l’inici del film.

Als *spaguetti western* la violència és omnipresent, es troben escenes de duels i de batusses, però també escenes de pallisses, penjats i mutilacions, a diferència dels westerns tradicionals, la sang corre i la crueltat és generalment repartida entre els bons i els dolents. Evidentment, ja essent normalment violent Tarantino, aquí es pot esplaiar amb l’excusa de l’aparició de nazis. El grup jueu dels Bastards utilitza tècniques molt violentes per castigar els seus

¹⁸.- Es tracta d’explicar a l’espectador de manera gairebé documental el material d’aquelles pel·lícules. Com que no forma part del fil argumental, Tarantino, magistralment i de manera molt nova, el col·loca com una mena de nota a peu de pàgina, de referència. Actua com un parèntesi, com un peu de nota.



enemics nazis com tallar-los la cabellera o marcar-los al front una esvàstica (només als supervivents).

Durant el film, a més, hi ha diversos elements que adverteixen el perill imminent, tant perquè l'enemic s'ha assabentat de la veritable identitat dels protagonistes, com a l'escena del bar, quan el bastard disfressat de nazi demana tres copes de rom aixecant tres dits diferents dels que aixecaria un veritable nazi. Podem veure per l'expressió de l'enemic que ha descobert la veritat i espera el moment oportú per iniciar una massacre que acabarà amb la seva pròpia vida i la de gairebé tothom qui estava al bar. També ho veiem quan a l'inici, quan Landa està interrogant el pagès que li demana un got de llet¹⁹ en comptes d'un de vi i posteriorment en la trama, el nazi es troba amb Shosanna, l'única supervivent de la seva família aquell dia.

Estan ambdós en un restaurant i ell demana un got de llet, fet que els remet a quan va massacrar la seva família. Una altra podria ser quan Landa, després de la massacre del bar, va a inspeccionar-lo i es troba una sabata de dona. Posteriorment veu que Bridget porta una cama embenada i apareix una referència a *La ventafocs* quan el nazi li col·loca la sabata al peu sa per efectivament comprovar que era seva i, per tant, està de part dels bastards.



Un altre tret que ens obliga a aturar-nos a l'*spaghetti western* és l'humor. Si agitem la nostra memòria tornem a coincidir amb Sergio Leone i La seva trilogia. És generalment un humor negre fins i tot macabre. A Tarantino tornar a sorgir a partir de la duresa i la tensió: algunes escenes de violència donada l'absurditat amb què han arribat a passar, poden resultar còmiques, però l'escena que aporta potser més comicitat és quan dos dels bastards s'intenten fer passar per italians al·legant que saben parlar l'idioma. Tot sembla funcionar fins que arriba Landa parlant un perfecte italià i ells

¹⁹.- Un element que sorprèn: atorga un toc humorístic gairebé infantil a Landa, però, paradoxalment, l'espectador el descobreix cínic i violent.



han d'improvisar xampurrejant patèticament "bon giorno" o "arrivenderci".

5.2.I si... Un canvi en la història



Els protagonistes dels *spaghetti westerns* són antiherois. Misògins i mal afaitats, cínics i individualistes, són a priori més ràpids a desembeinar pel bé de la seva cartera que per posar-se al servei d'una noble

causa. La majoria dels personatges que apareixen al film són nazis, per tant corresponen a aquest perfil. En canvi, els Bastards semblen tenir una causa major que el benefici propi, la causa de la justícia, que els mou a caçar nazis per equilibrar la balança entre ells i els jueus. Tot i així, al fer aquestes matances no fan altra cosa que posar-se al seu nivell, per tant, no són com els herois modèlics, les accions dels quals queden impunes i mai moren. En aquest film l'espectador pot esperar-se la mort de qualsevol dels personatges, ja que fins i tot els protagonistes estan subjectes al joc de la mort i qualsevol d'ells pot caure. Veiem, doncs, què difereixen dels personatges de *Kill Bill*, que eren com a deesses amb el seu propi joc de vida.

Les dones als *spaghetti westerns*, tot i que juguen un paper secundari, no s'han de negligir. Ben sovint són dones dures que fumen cigars, beuen whisky i saben defensar-se generalment contra els assalts de libidinosos aventurers. En aquest cas, Shosanna presenta un paper protagonista i encaixa perfectament en aquest model, ja que s'ha convertit en una dona forta després de quedar-se òrfena quan els nazis van massacrar la seva família. L'altra dona del film, Bridget Von



Hammersmark²⁰, malgrat fumar i beure, no es mostra tan dura: té més d'espia a la manera de Marlene Dietrich a *Fatalitat*.

El personatge de Hitler és pres des d'un punt de vista caricaturesc²¹, on ens presenta un home baixet i una mica babau que finalment mor en la massacre final del cinema, canviant així la història real de la segona guerra mundial, i reflectint el desig del nostre director. El miracle del cinema: poder canviar la història... encara que sigui durant dos hores o deu minuts. Però aquest fet el veurem tot seguit.

Aquests personatges es mouen pel fil argumental amb un propòsit, el final del qual ells no imaginem, però sí la ment del nostre director: fa convergir dues històries:

-Una segueix un grup de soldats, la missió dels quals és matar nazis amb la participació d'una membre de la resistència alemanya, al cinema es reunirà la cúpula nazi en l'estrena d'una pel·lícula.

-L'altra història segueix una jove jueva que busca venjança per la mort de la seva família en mans dels nazis.

Sense haver tingut contacte, els personatges participants d'ambdues històries tenen el mateix objectiu: venjar-se dels nazis. Casualment també decideixen donar el cop de gràcia del seu pla el mateix dia i al mateix lloc: al cinema de Shosanna durant l'emissió de la pel·lícula on acudirán molts nazis. És gràcies a aquesta coincidència que el pla té èxit, encara que moren molts dels protagonistes principals a l'entrar al joc del *karma* quan decideixen portar a terme la ja esmentada massacre i per tant la mort que produeixen els hi torna en forma de més mort.

Aquest acte casual, que és aquell condicional de desig "i si...", ens recorda també l'esquema que acostuma a fer Tarantino a l'hora

²⁰.- Aquest personatge recorda moltíssim l'actriu alemanya sota la direcció de Josef von Sternberg. Tarantino torna a revisar aquí i a homenatjar el cinema i les seves grans estrelles: en aquest cas el d'espies dels anys 30.

²¹.- Una altra picada d'ullet al cinema clàssic: el Hitler de Charles Chaplin a *El Gran dictador*. L'estètica que utilitza Tarantino als despatxos dels nazis, hiperbòlics, amb enormes mapes, pocs mobles però també exagerats, recorden els que molt bé va recrear Chaplin.



d'explicar les seves històries: gairebé sempre hi ha un cercle que tanca. I un altre cop, podem parlar de la influència que rep dels westerns, on l'argument acaba quan la venjança ha estat complerta.

Quant a escenaris on es desenvolupa l'acció podem fixar-nos en una entrevista que se li va fer a Tarantino²²:

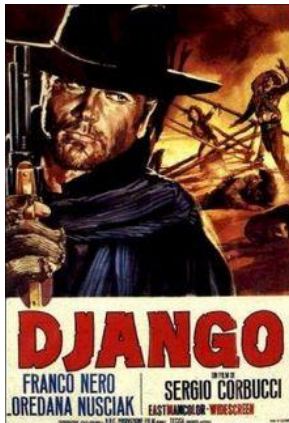
“Volia trobar un lloc que s'assemblés, d'alguna manera, a les localitzacions espanyoles dels spaghetti westerns, una terra de ningú. Amb els soldats nord-americans i els camperols francesos i la resistència francesa durant l'ocupació nazi. Així volia ser realment el meu spaghetti western, però amb la iconografia de la Segona Guerra Mundial. Però alhora no volia ser puntualment específic en la pel·lícula. No només vaig posar un munt d'Edith Piaf i Andrews Sisters, volia tenir rap i també la llibertat de fer el que volgués. Es tractava d'omplir les vísceres. [...] [La pel·lícula] Serà èpica i tindrà la meva mostra sobre un camp de batalla sociològic del temps, amb el racisme i la barbàrie per tot arreu: del cantó nazi, el nord-americà, els soldats negres i jueus i els francesos, perquè tot es desenvolupa a França”.

²² *Dialogue with Quentin Tarantino, entrevista extreta de la web: www.theguardian.com (veure bibl.)*



6.L'evolució d'un esclau

Per finalitzar amb l'anàlisi de les pel·lícules, podem veure l'última que ha elaborat Tarantino fins al moment: *Django desencadenat*. Va ser estrenada tres anys després de *Inglourious Basterds*, i va rebre una gran ovació per part de la crítica cinematogràfica arribant fins i tot a obtenir 5 nominacions als Oscar (de les quals va guanyar-ne 2), dos Globus d'Or i dos premis BAFTA.



El cartell del 1966

Cal dir que la idea del personatge de Django no va ser invenció del mateix Tarantino, sinó que és una clara al·lusió a la pel·lícula *Django* de Corbucci (1966), que narra la fugida del mític heroi de l'esclavatge imposat per un malvat tirà -el 1970 es va repetir la història sota el títol *Angel Unchained* (àngel desencadenat). Franco Nero, el protagonista de *Django* (1966) va sonar pel paper de Calvin Candie, però finalment apareix fent un *cameo* amb un personatge menor.



Podem veure que clarament Tarantino ha decidit quedar-se amb el gènere de l'*spaguetti wester* -apuntat ja a *Malditos bastardos*-, ja que en el film en qüestió és clarament predominant aquest estil. No fa viatjar l'espectador a una època en què el gènere per explicar guerres mundials hagués estat el purament bèl·lic, sinó que ens situa a l'era prèvia a la Guerra Civil dels Estats Units al sud del país, al ja vell Oest, és a dir, al voltant de l'any 1858.

Si parlem de l'*spaguetti western*, hem de tornar a fixar-nos en Sergio Leone, brillant estilista que deixa la seva empremta en cada pla; el creador d'un univers lúdic i violent en el qual els caçadors de recompenses, murrís autocomplaguts de ser-ho, s'enfronten en duels



filmats com si d'obres de lírica es tractés. Vist durant molt de temps per la crítica com un simple formalista superdotat o, dit d'una altra manera, com el profanador del sagrat gènere del western, avui se'l considera l'artífex de la revitalització d'aquest, els codis i mitologia del qual renova. Les seves pel·lícules, ahora grans cintes populars i veritables lliçons de cinema, són de les que reconcilien el gran públic amb el cinema d'autor.

Clarament veiem aquesta al·lusió a Leone des del principi del film, quan apareix la figura del caçador de recompenses per part del Dr. King Schultz (Christoph Waltz) i posteriorment el mateix Django (Jamie Foxx) esdevé un d'ells.

6.1.L'escriptura del moviment

Com en un bon *spaguetti western*, no poden faltar els plans vertiginosos de càmera i la gran varietat d'aquests. En aquest fet podem observar la trajectòria del mateix Tarantino, ja que als inicis, a *Pulp Fiction*, no s'observaven gaires canvis quant a plans i enquadraments de la imatge, però *Django*, en canvi, es tracta d'una pel·lícula molt més visual on el director vol transmetre la duresa del tracte als esclaus negres d'aquella època i ho aconsegueix per exemple gràcies al conegut primer pla, on s'enfoca l'element que es vol ressaltar. En aquest cas ho podem veure tant quan enfoquen la cara de sofriment de Broomhilda Von Shaft (Kerry Washington) al ser fuetejada durament, durant un *flash-back* que recorda Django, com quan el Dr. Schultz guarda dinamita a la dent gegant del seu carruatge.

També s'observen zooms molt marcats, és a dir, que passen de l'*out* a l'*in* de manera poc acurada, bruta, amb una temolor de càmera que recorda els westerns primers o els *spaguetti*, per subratllar l'expressió facial d'un personatge. Ho podem veure quan els protagonistes, Django i Schultz, es reuneixen per primer cop amb el negrer Calvin J. Candie (Leonardo Di Caprio). A l'entrar a la sala on aquest és nomenat i gira el cap al mateix temps que se li aplica un



zoom *in*, com una mena de presentació del personatge i avançament que aquest és important.

Un altre recurs utilitzat és la càmera lenta per donar expectació a l'escena. La podem veure acompanyada d'una música d'allò més *western* quan treuen Gilda de la capsula metàl·lica on se la torturava per haver intentat escapar.

En aquesta escena també se'ns mostra un primeríssim pla dels ulls de Django a l'observar aquesta escena, per poder apreciar el dolor que sent al veure la seva



Primeríssim pla o pla detall dels ulls de Django.

estimada en aquestes condicions. Una vegada més, se'ns confirma la famosa expressió: "els ulls són el reflex de l'ànima", ja que només amb una mirada podem esbrinar què vol transmetre, la seva història, el seu passat, etc. Tan important és, que la mirada es converteix en un substitut de l'individu complet i revela els sentiments més íntims i el caràcter dels individus, despellant-los de tota protecció. Una sinècdoque que ens remet a la importància d'aquest òrgan en tota la història de la literatura (però això és substància d'una altre treball que ara no ens pertoca).

També apareix un dels ja esmentats zooms quan Stephen (Samuel L. Jackson) li demana a Django que s'afanyi dient-li:

-Vols venir amb mi o és que vols dormir en aquella caixa?

El zoom *in* apareix just en el moment en què Django es gira cap a ell amb una expressió perillosa al rostre.

Però l'escriptura de Tarantino també es pot observar en l'espai entre una mateixa escena unit en plans continuats. S'utilitza amb un moviment panoràmic de la càmera o amb el *tràveling lateral*, per representar consecutivament un espai extens que desborda els límits de l'enquadrament. Així s'atenuava la discontinuïtat de plans que pot assimilar amb el que s'anomena *ràcord* (del verb francès *raccorder*: unir, ajuntar, enllaçar). Podem veure aquest interessant pla quan la càmera gira al voltant de la taula on estan asseguts tant Django i Schultz com els antagonistes: Calvin J. Candie, la seva germana i



algun súbdit més. Es troben sopant metre discuteixen els termes del seu acord financer amb el qual el Dr. Schultz pretén comprar, suposadament, un *mandingo*, encara que en realitat només vol alliberar Gilda per ajudar Django.

6.2. Esclaus o lliures

Aquest film és sobretot personatges. És cert que Tarantino pobla els seus llargmetratges de personatges, però molts cops queden supeditats a l'argument o a una venjança. En aquesta pel·lícula hi ha una especial cura a mostrar l'esclau molt de prop (en certa manera recorda Uma Thurman a *Kill Bill*) gairebé sense grans ornaments, d'una manera més senzilla, terrestre.



Cal destacar que hi ha una gran diferència entre protagonistes i antagonistes, fet que no passava a *Inglourious Basterds*, on era difícil diferenciar entre uns i altres perquè tots tenien objectius de venjança i de mort (el títol ja reflecteix una col·lectivitat). El personatge principal és sense cap mena de dubte Django Freeman -el títol del film bé ho remarca. És un personatge molt interessant, ja que presenta una clara evolució des de l'inici de la història fins a la seva conclusió.

Al principi el podem veure com un esclau, amb un aspecte òbviament descurat, silenciós, només el seu rostre aporta tota la informació d'una vida plena d'injustícies, de maltractaments, de violència... Es presenta quan està essent transportat juntament amb altres esclaus negres. Caminen i Tarantino els presenta de perfil, com una metàfora del futur. L'escena és fosca. El marró i el negre adquireixen una importància: el color de la terra i de la pell de l'esclau. De sobte, apareix el doctor Schultz que vol parlar amb ell. Després d'una conversa en què li pregunta sobre uns homes que està buscant, es produeix un altercat i el doctor acaba amb els raptors que retenien



els esclaus. Decideix emportar-se Django amb ell, però això sí, sempre com un home negre lliure.

A partir d'aquest moment comença l'evolució de Django, ja que s'incorpora a poc a poc al negoci de caçador de recompenses de Schultz. Aquest li ensenya a disparar un arma, tant de curta com de llarga distància, a cavalcar i, fins i tot, l'art de l'oratòria, és a dir, saber parlar bé i convèncer els enemics només amb la força de la paraula. Quant al tema de la nova vestimenta li deixa a ell l'elecció i podem veure l'excentricitat amb què Django escull la roba: un vestit blau elèctric que proclama a crits: "Sóc un negre lliure i em paguen per matar blancs". En aquest detall coneixem realment la personalitat de l'esclau: va adquirint de manera lenta però contundent la seguretat en si mateix que li permetrà enfrontar-se a tots els perills amb èxit.

Al final de la pel·lícula veiem que s'ha convertit en un home fort, que ha aconseguit els seus objectius i, el més important, que ha sobreviscut i ha pogut venjar-se de tots aquells que li van fer mal a ell, i sobretot, a la seva dona Gilda. Tarantino modula amb aquest personatge tota una excel·lent evolució psicològica que no havíem trobat en els personatges de les pel·lícules anteriors. Una evolució que no deixa de banda els trets fonamentals que caracteritzen aquest director: plans, influències, barreja de gèneres, colors, paraules...

Abans, però, de parlar del doctor, és necessari aturar-nos en la figura que, si no és protagonista, sí és el motor que mou tot l'engranatge de l'interior de Django, i per tant del film. La seva dona. Broomhilda Von Shaft, una esclava negra que rep aquest nom per haver estat una temporada amb uns amos alemanys. Presenta les característiques típiques de damisel·la en problemes, que ha de ser rescatada del seu malvat amo esclavista. L'escena final és realment apoteòsica: el matrimoni muntat a cavall contempla el foc que devasta la finca del negrer després d'una violenta fugida cap a la llibertat. Recorda l'heroi cavalleresc que ha alliberat la princesa de les urpes del drac. Gilda apareix en la ment de Django amb *flash-backs* en èpoques felices com quan van poder viure junts; però també surt fuetejada vilment. No només són records sinó també Gilda és l'aparició vestida de vermell que l'acompanya en el camí cap a la llibertat.



Sempre la té present. Django és una pel·lícula sobre l'esclavitud però també una història d'amor.

El Dr. Schultz és també un personatge interessant. Al principi pot semblar que tingui més rellevància que Django, però es més ben bé el seu acompanyant, el seu Robin, el seu Sancho Panza. Encara així també exerceix la funció de mestre quan li ensenya a ser com és, a fer-se fort. És un



personatge que amaga: què fa un dentista alemany²³ (suposadament) que viatja en el seu característic carro amb la dent gegant subjectada per un moll que es van movent de manera còmica d'un cantó a l'altre. La idea d'aquest carro la va tenir el mateix director, ja que pensava que a més de ser un element còmic seria també funcional a l'hora de poder guardar-hi els diners obtinguts de les recompenses o bé, en un moment determinat del film, la dinamita. És un personatge de parla culta que aconsegueix escapar de situacions difícils on més de deu escopetes li apunten amenaçadorament només amb unes paraules ben dites. Però a més de ser intel·ligent, també és un gran pistoler, amb una punteria impressionant²⁴. Els seus objectius varien al llarg del film ja que al principi només li interessa aconseguir recompenses i, per tant, guanyar diners. Els diners i el poder econòmic genèric, objecte de desig i cobdícia així com a motor de tantes aventures, són un element que els personatges anhelan i sospiren per la seva possessió, convertit en sinònim de felicitat. Els diners són volubles i fugitius, ja que tothom sap que costa molt més aconseguir que gastar. Per tant, veiem que finalment canvia els seus interessos i es fa moralment bo, ja que decideix ajudar Django a reunir-se amb la seva estimada. Ho

²³ .- Es tracta de l'actor que va encarnar Landa a *Malditos bastardos*. Si allà feia de nazi sarcàstic i perfeccionista, aquí fa el mateix paper però des del punt de vista dels bons, i no dels dolents. A més de compartir nacionalitat, és un gran mestre de la paraula, de bons modals, educat... Tarantino juga, com ho ha fet en les anteriors pel·lícules, amb els seus actors i els barreja en els seus films. Una picada d'ullet per als seus seguidors.

²⁴ .- Característica de tots els grans pistolers de la història dels westerns: no oblidem Eastwood amb el ponxo de la trilogia de Leone. Ningú falla un tret, només els dolents. El mateix Eastwood, ja de director, a *Sense perdó* dóna una visió més realista d'aquell Oest llunyà.



aconsegueix elaborant un complex pla en el qual es fa passar per un interessat en les lluites de "mandingos". Finalment el pla no li surt com ell hauria esperat, ja que mor en l'intent de sortir d'aquella situació tan perillosa. Tot i així, la seva mort el fa semblar més encara un heroi, ja que es sacrifica d'alguna manera perquè Django pugui complir els seus objectius.

Si ens fixem en els antagonistes, podem veure a Calvin J. Candie, un encantador però malvat propietari d'una plantació a Mississippí que obliga els seus esclaus a lluitar a mort en les "lluites de Mandingos". Podem veure, per tant, que una de les escenes més macabres de la pel·lícula és la d'una espècie de lluita grecoromana a mort entre dos esclaus negres,

presidida per Leonardo DiCaprio en el paper del malvat amo d'una plantació. No és s'espera gran rigor històric de Tarantino, però realment van existir aquestes batalles de mandingos? No hi ha dades molt precises sobre les baralles d'esclaus a les



Calvin Candie (Leonardo DiCaprio) dona al seu mandingo l'arma perquè remati el seu rival.

quals la pel·lícula diu "*mandingos*", de fet és molt possible que siguin mentida o una mitja veritat, l'única referència a això és una pel·lícula classe B de 1975 dirigida per Richard Fleischer anomenada justament *Mandingo*²⁵, en què un terratinent entrena un esclau perquè lluiti contra altres esclaus tal com succeeix en *Django*.

Podem veure doncs, la duresa i violència de la pel·lícula, encara que també pot ser la més moral que ha elaborat el director fins el moment, ja que tracta el tema de l'esclavitud des del punt de vista dels esclaus.

L'objectiu de Tarantino no és explicar una història terrible sobre l'esclavitud, tampoc fer-nos un quadre general perquè la entenguem

²⁵ .- Informació extreta de www.wikipedia.org (consultar bibliografia)



sinó fer-nos sentir, enfadar, impactar, almenys això diu ell: "Quan hi ha narracions d'esclaus en les pel·lícules, tendeixen a ser històriques amb H majúscula, amb una certa distància a ells. volia trencar aquest aspecte d'història-sota-el-vidre, volia llançar una pedra a través d'aquest vidre i trencar-lo per sempre, i portar-te a ella. Per això veig interessant la introducció en la pel·lícula de les "baralles de mandingos", no perquè siguin una fidel representació d'una realitat històrica de la qual cal ser conscient sinó perquè evidencien en pocs segons el caràcter de l'esclau, l'esclau era una cosa, propietat del seu amo, l'amo era amo no només del seu treball sinó també del seu cos, per això podia fer-ho barallar contra un altre només per divertir-se, i també era amo de la seva vida, per això podia fer-li lluitar fins a la mort"²⁶. D'aquesta manera, Tarantino és capaç d'explicar la veritat sobre l'esclavitud, no a partir d'un fet particular ni tampoc d'una sèrie d'esdeveniments sinó del caràcter més radicalment inhumà de l'esclavitud, inhumà perquè nega l'altre com a humà, ho nega com a subjecte i el converteix en una mercaderia que pot ser comprada, venuda i destruïda a l'antull del seu amo.

Un altre personatge és el de Stephen, encarnat pel ja habitual a la filmografia de Tarantino Samuel L. Jackson, que fa de fidel servent de Calvin que odia els negres, encara que ell n'és un. Sembla que tot el temps invertit treballant per aquesta família de



Hildi i Stephen a la pel·lícula, quan aquest tracta d'esbrinar si ella coneix Django.

rics posseïdors d'una plantació l'ha fet convertir-se en un d'ells. És l'encarregat de decidir el futur dels esclaus que es porten inadequadament i impartir-los el càstig apropiat. A més, té un moment decisiu a la trama del film quan desvetlla les veritables intencions de Schultz i Django al descobrir que aquest coneixia Hildi i, per tant, no estaven interessats en els "mandingos". Quan ho esbrina es reuneix amb el seu amo i li ho

²⁶ .- Informació extreta de www.wikipedia.org (consultar bibliografia)



explica, portant així a una situació tensa que desencadena en una massacre i amb la mort de molts dels personatges principals. Al final del film, Django es venja de Stephen disparant-li en els genolls i deixant-lo dins la mansió que posteriorment vola pels aires amb dinamita. Aquí podem veure un altre cop l'acte circular: objectiu-venjança-pau interior, ja que totes les accions negatives que va fer Stephen durant la seva vida li tornen en forma de mort.

Per últim, cal dir que el mateix Tarantino apareix al film fent un *cameo* com a transportador d'esclaus. Tot i així, és un personatge una mica estúpid, que es deixa entabanar per les paraules de Django i la seva promesa d'obtenir una gran suma de diners si seguia les seves indicacions (on veiem que va aprendre



Tarantino, en segon pla, fa de mercader d'esclaus i, en primer terme, Jaimie Foxx.

els dots d'oratòria del doctor Schultz). Finalment Django aconsegueix fer explotar amb dinamita als tres esclavistes blancs (inclòs Tarantino) i després d'alliberar els altres dos esclaus negres que viatjaven amb ell, torna a la mansió de la plantació per efectuar la seva venjança final i mostrar doncs, l'evolució d'un esclau fins convertir-se en un heroi.

Amb l'escena final, que hem comentat línies més amunt, acaba una pel·lícula purament western amb temàtica d'esclaus. Tarantino en aquesta sembla més pur, quant a gènere, no picoteja ni barreja de manera descarada i perfecta com ho havia fet en les tres anteriors. És més senzill, si entenem la senzillesa dins de la manera de fer d'un director capaç de traspasar fronteres de gèneres sense que faci mal al gust de l'espectador.



6. Conclusió

Després d'haver vist tot el material junt podem dir que s'ha assolit el nostre objectiu: hem aconseguit desemmascarar Quentin Tarantino i veure com és en realitat. Per damunt de tot hem comprovat que el seu cinema està replet d'influències, no tan sols d'altres directors sinó ja dels arts pròpiament dits. *Pulp Fiction* és clarament un còmic adaptat a la gran pantalla, ho hem vist en aspectes que van des de l'ús de plans estàtics, com en el tipus de conversacions que apareixen, l'aparent absurditat argumental de la història, etc. Si continuem avançant en la seva filmografia observarem que *Kill Bill* és visiblement una barreja de manga i anime, ja que tot el conjunt estètic ens transporta a l'univers japonès des d'un primer moment. Fins i tot veiem directament com el mateix Tarantino es va animar a fer anime en unes escenes *flash-back* a la primera entrega de *Kill Bill*. Després, és visible que a *Inglourious Basterds* s'inicia amb el gènere de *l'spaghetti western*, aquesta categoria cinematogràfica amb una estètica bruta alhora que estilitzada i uns personatges aparentment mancats de moral, amb un estil propi diferenciat per tant del *western* com a tal. Per últim, a *Django* ja som testimonis completament d'aquesta "malformació" del western. En aquest darrer film també veiem, però, com Tarantino ha madurat al llarg de la seva carrera i ha fet del seu cinema una veritable obra d'art. A *Django* veiem el rerefons moral que vol transmetre, posicionant l'espectador del costat dels esclaus negres, per a veure de ple com era el seu tracte i conscienciar-nos d'un fet tan important com és l'esclavitud a través d'un contingut visual impactant. La majoria dels espectadors només veuria aquest últim fet, la violència que presenta a les seves pel·lícules, l'exageració en les batalles i l'ús abusiu de la sang, però, és que al món real no passen aquest tipus de barbaritats? La realitat supera la ficció i si un director entre cent té el coratge necessari per a mostrar-ho a les seves obres en lloc de pintar una realitat perfectament utòpica, es mereix un aplaudiment.



A més, cal dir que durant la realització del treball ens hem adonat que totes les seves pel·lícules estan enllaçades per algun element a la seva predecessora. Veiem doncs, com a *Pulp Fiction* un dels personatges principals agafa una *katana*, fet que ens indueix que en una de les següents pel·lícules poden aparèixer ingredients japonesos. Curiosament, la *katana* esmentada és la mateixa que branda Uma Thurman a *Kill Bill*. Un altre element que pot passar desapercebut és quan aquesta última comenta (a *Pulp Fiction* també) que va iniciar una sèrie de televisió basada en un grup de cinc dones: una negra, una japonesa, una francesa, una rossa i ella. Casualment “l’esquadró assassí escurçó letal” de *Kill Bill* està integrat per dones d’aquestes característiques.

A la segona part de *Kill Bill* Tarantino ja ens incita al món del ja esmentat *spaghetti western*, ja que part de la pel·lícula està ambientada en aquest gènere, no sense perdre la seva ànima japonesa. Aquesta mica de *western* distorsionat ja el podem veure convertit en una pel·lícula sencera a *Inglourious Basterds*, que dona lloc a la fins ara última pel·lícula de Tarantino: *Django Unchained*.

Per tot això veiem que Quentin no és un director que faci les coses sense motiu, sinó que la seva filmografia es troba totalment embastada. Així mateix, es pot confirmar que rere aquesta màscara de violència, irreverència i desvergonyiment s’amaga un Tarantino purament transgressor que busca impactar la gent perquè el missatge de cadascuna de les seves pel·lícules arribi als destinataris. Per últim, hem observat com fa ús de diversos gèneres i obres d’altres directors per forjar un cinema admirat per uns i rebutjat per altres, però indubtablement magistral.



7. Opinió personal

Quan vaig començar a elaborar aquest treball mai m'hauria imaginat que n'obtidria aquest resultat, favorablement parlant per descomptat. M'emporto una pila de nous coneixements que he anat aprenent al llarg de tot aquest temps. Ara, a l'hora de veure qualsevol pel·lícula no puc evitar observar amb l'ull crític que he aplicat en aquest treball cadascun dels detalls, per molt minuciosos que siguin. He après per tant a analitzar cada tipus de plans, com detectar el joc que s'estableix entre material auditiu i visual i les tècniques per impactar i mantenir en suspens els espectadors. A més, ara ja no se m'escaparan més els paral·lelismes que es poden donar entre pel·lícules d'un mateix director. A part d'aquests coneixements generals també m'emporto l'experiència que suposa elaborar un treball d'aquesta magnitud, que de ben segur em servirà en un futur ja no gaire llunyà.

Per tant, l'elaboració d'un treball on hem de posar-nos en *mode* investigadors i recercar idees i fets fins a realitzar un conjunt d'hipòtesis resoltes em sembla un bon procediment per a formar-nos no tan sols acadèmicament, sinó ja com a persones.

Tot i així, no es pot donar per acabat aquest treball sense donar les gràcies a diverses persones. Primerament al mateix Quentin Tarantino, per inspirar-me el motiu d'aquesta recerca i crear un art tan valuós. Més properament puc agrair al meu avi que em deixi aquesta passió pel cinema com a "herència" i al meu pare per ajudar-me a batejar el treball amb un títol imaginatiu. Per últim, i no per això menys important, volia agrair a la meva tutora, Eva Zazurca, tot el suport i ajuda que m'ha brindat, ja que sense ella aquest treball no hauria estat el mateix ni hauria après la meitat de coses. Per tant, només hem queda dir una paraula que s'utilitza moltes vegades en va, però jo garanteixo que l'esmento repleta de sentit: gràcies.



8. Bibliografia

CASAS PAIDÓS, Quim. *El western, el género americano*. Ed. Estudio Barcelona, Barcelona, 1994.

GUARNER, José Luis. *Muerte y transfiguración/ Historia del cine americano/3 (1961-1992)*. Ed. Laertes, Barcelona, 1993.

GUBERN, Roman i GASCA, Luis. *El discurso del cómic*. Ed. Cátedra, Madrid, 1994.

GUBERN, Román. *Patologías de la imagen*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2004.

KOYAMA-RICHARD, Brigitte. *Mil años de manga*. Ed. electra, Barcelona, 2008.

MOLINÉ, Alfons. *El gran libro de los manga*. Ed. Glénat, Barcelona, 2007.

RIAMBAU, Esteve. *Pulp Fiction; Ed Wood*. Ed. Dirigido por..., Barcelona, 1998.

THORET, Jean-Baptiste. *El Libro de Sergio Leone*. Colección grandes directores. Ed. Cahiers du cinema, París, 2008.

WEINRICHTER, Antonio. *Pantalla Amarilla/El cine japonés*. T&B Editores, Madrid, 2002.

<http://elobsкуро.blogspot.com.es/2013/01/mentir-como-forma-de-decir-la-verdad.html>

<http://www.theguardian.com/film/2012/dec/07/quentin-tarantino-slavery-django-unchained>

<http://ca.wikipedia.org>

<http://www.myfeetinflames.com/2012/05/02/pulp-fiction-la-cultura-del-videoclip/>

<http://cnartstore.com/chinese-choreography/does-anyone-know-why-tarantino-used-animemanga-in-kill-bill-volume-1>

<http://abandonadtodaesperanza.blogspot.com.es/2006/06/tarantino-tambin-lee-manga.html>



9. Annexos

9.1. Un cinema inefable

“Quan la gent em pregunta si vaig anar a l'escola de cinema els dic, no, vaig anar al cinema”^I. El director que tractem en aquest treball no és gens convencional. Al llarg de la seva carrera Quentin Tarantino (que va començar a la dècada dels 90) ha sembrat l'estupefacció i s'ha creat tant una legió de seguidors com el seu número equiparable de crítiques.

Per tant, Tarantino ens presenta a totes les seves pel·lícules una particular visió del cinema, sense límits. Qualsevol idea es pot enllaçar amb una altra. Pensaves que no es podien ajuntar un gènere tan insòlit com l'*spaguetti western* amb un de tan exòtic com el japonès? No és cap repte per a Quentin, els podem veure ambdós a *Kill Bill*, una de les seves produccions més destacables.



Sincerament, Tarantino és un director que no deixa indiferent a ningú: o t'agrada o l'odies, però després de visualitzar una de les seves obres no pots quedar-te sense una opinió clara en ment. A més, ningú pot negar que la “tarantinitis” constitueix un dels fenòmens més

emblemàtics del cinema dels noranta^{II}.

Té una hàbil capacitat de síntesi entre la tradició i la modernitat, el classicisme vehiculat pel cultiu dels gèneres -bàsicament el cinema negre, amb alguns tocs de comèdia- i la seva



transgressió des d'una òptica desmitificadora. “El que a mi m'agradaria seria unir la solidesa narrativa i professional d'un Howard Hawks i la capacitat inventiva de Godard”^{III}.

Davant la seva desbordant capacitat comunicativa, que no es limita a la seva obra sinó que l'inclou a ell mateix com a fenomen social, s'obre doncs un ampli ventall de perspectives de futur incert.

Amb un públic l'edat mitjana del qual no sembla superar majoritàriament els 25 anys, que demana acció i no psicologia, que demana evasió i humor barat, violència visceral i no reflexió, que demana videoclips i no cinema, la supervivència de films sobre persones i sentiments es diria gairebé un miracle. Tampoc és una casualitat que els directors més admirats i influents a Hollywood en aquest moment siguin ja no *hyphenates*, sinó cineastes que assumeixen la triple responsabilitat d'escriure, produir i dirigir. Tarantino aprofita aquestes exigències del públic i les plasma magistralment a tots els seus films.

Els guionistes, especialment, constitueixen el principal viver de nous cineastes, cosa que no constitueix una particular novetat a Hollywood. Un guionista que dirigeix, o produeix, o les dues coses, és un *hyphenate*. El terme ve del més distintiu signe de puntuació -el guió, *Hyphen* en anglès- que uneix les funcions: guionista-productor, guionista-director, actor-productor, actor-director, productor-director. En aquestes condicions, un guionista-productor-director resulta una combinació virtualment indestructible. Tarantino es destaca com un dels *hyphenates* del cinema actual, ja que a més de dirigir i produir, el podem veure actuant en la major part dels seus films, o d'algun company de la indústria cinematogràfica com el seu amic Robert Rodríguez, fent un “cameo”^{IV}.

La primera realització de Tarantino, *Reservoir Dogs* (1992) té el desvergonyiment de batre el Kubrick d'*Atracament perfecte* en el seu propi terreny. Els enfurismats, malmesos supervivents de l'atracament frustrat a una joieria -que mai apareix en pantalla- es reuneixen en un garatge abandonat, ansiosos de descobrir el traïdor que els va vendre a la policia. El que segueix és un drama claustrofòbic d'indescriptible violència, que fa pensar alhora en Samuel Beckett i



una tragèdia isabelina, els inesperats meandres estan filmats amb la imaginació d'un Fuller, l'empenta d'un Scorsesse. McNaughton i Tarantino són una eloqüent prova que el sentit del cinema no va desaparèixer del tot a Hollywood^v.

Podem observar també trets característics a totes les pel·lícules d'aquest difícilment definible estil que presenta el director. Per tant, podem parlar de la varietat d'idiomes emprats, des del típic anglès fins a idiomes més exòtics fora dels EUA com l'espanyol, el japonès, el francès, l'alemany o l'italià.

També veiem un recurs com és el de la violència. Tarantino utilitza la violència per a modificar l'actitud del públic davant el que veu, sorprendre per tant, captar l'atenció i romandre en el record de tots aquests espectadors que presenciïn qualsevol de les seves pel·lícules, ja sigui per a bé o per tenir un record no tan agradable d'alguna de les escenes del film. L'estètica d'aquesta violència provocadora és més aviat una reacció al cinema que recorre a la brutalitat per brindar espectacle. És un llenguatge que s'oposa -encara que semblés el contrari- a la ficció insensata, a la fredor emocional i al cinisme lucratiu. El cinema vist des d'aquests ulls és creació i imaginació. I és per aquest afany d'invenció que no ha d'entretenir a través del que no és altra cosa més que l'elogi de la destrucció humana: la violència per amor a la violència.

En una seqüència de la seva *A prova de mort* (2007), un home maneja un Chevrolet Nova a més de 200 quilòmetres per hora per xocar amb un automòbil subcompacte on viatgen quatre noies. La col·lisió és implacable. Un plànol mostra com es desprèn la cama d'una de les joves que viatjava a la part davantera i un altre més il·lustra com es crema la cara d'una altra noia per la fricció d'una llanda contra la seva pell. L'incident es repeteix des de diversos plans. Contrari al que es podria pensar, aquesta seqüència no és un exemple del cinema que recorre a la violència com a espectacle. La pel·lícula és un híbrid de gèneres. La seva violència és convencional i està justificada. És una paròdia al cinema de sèrie B de la dècada dels seixanta.



Utilitzar la violència, per tant, és un recurs perillós, ja que pot arribar a importunar els espectador. Tot i així, Tarantino fa un ús d'aquest recurs d'una forma magistral i aconsegueix mostrar les idees que vol transmetre a través d'imatges impactants i de grans batalles on la sang i les armes (normalment *katanes* o altres elements més exòtics) són les principals convidades.

Aquesta violència no és tan sols visual, ja que el llenguatge emprat és qüestionable. Utilitza constantment l'ús d'un argot vulgar amb la clara aparició d'imprecacions que poden sorprendre els més austers. Per posar un clar exemple veiem que alguns s'han entretingut a comptar el nombre de vegades que es pronuncia la paraula "fuck" a *Reservoir Dogs*, ni més ni menys que 259.

Hi ha moltes més característiques pròpies de Tarantino que utilitza superbament a l'hora d'elaborar els seus guions. Però com que són peculiars de cada pel·lícula ja les hem anat veient a poc a poc en la tria dels quatre films del director que hem considerat més adients a causa de la seva particularitat.

notes:

I.- www.wikipedia.org (veure bibl.).

II.- El passat 26 de desembre, *Pulp fiction*, juntament amb *Gilda* i *Mary Poppins*, van ser incloses al Registre de Films de la Biblioteca del Congrés dels EUA per la seva significativa rellevància cultural, històrica i estètica.

III .- Del llibre d'Esteve Rimbau, pàg. 15 (veure bibl.).

IV.- *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano*, pàg.221 (veure bibl.).

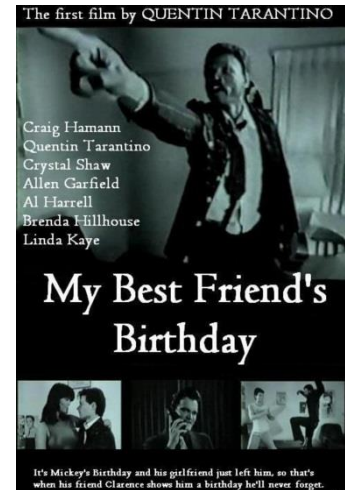
V.- *Idem.*, pàg.232.



9.2. Filmografia de Quentin Tarantino

9.2.1. My Best Friend's Birthday

Direcció: Quentin Tarantino
Producció: Craig Hamann, Quentin Tarantino, Rand Vossler
Guió: Craig Hamann, Quentin Tarantino
Fotografia: Roger Avary, Scott McGill, Roberto A. Quezada, Rand Vossler
Muntatge: Quentin Tarantino
Protagonistes: Craig Hamann, Quentin Tarantino, Crystal Shaw
País(os): Estats Units
Any: 1987
Gènere: Comèdia
Duració: 69 min.



Sinopsi:

Es tracta d'una pel·lícula independent en blanc i negre dirigida per Quentin Tarantino i escrita per ell mateix juntament amb Craig Hamann. Va ser creada durant la joventut d'ambdós, quan treballaven plegats al videoclub *Video Archives* de Manhattan Beach, Califòrnia. El projecte va començar el 1984 quan Hamann va escriure un petit guió de tan sols 30-40 pàgines sobre un jove que intentava fer una bona festa per l'aniversari del seu amic, al qual l'havia deixat la novia.

Quan Tarantino es va afegir al projecte van ampliar el guió a unes 80 pàgines. Només contaven amb un pressupost estimat de 5.000 dòlars i els actors eren els companys de feina o amics dels directors. Al principi la pel·lícula tenia una durada de gairebé 70 minuts però un incendi va deixar en 34 minuts el curtmetratge. El resultat final ha estat mostrat en diferents festivals de cinema però mai ha estat publicada oficialment.



9.2.2. Reservoir Dogs

Direcció: Quentin Tarantino

Producció: Lawrence Bender, Roger Avary

Guió: Quentin Tarantino

Música: Karyn Rachtman

Fotografia: Andrzej Sekula

Muntatge: Sally Menke

Protagonistes: Harvey Keitel, Tim Roth, Chris Penn, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Michael Madsen

País(os): Estats Units

Any: 1992

Gènere: Thriller

Duració: 99 minuts



Sinopsi:

Sis criminals professionals són contractats per Joe Cabot (Lawrence Tierney) i el seu fill Nice Guy Eddie (Chris Penn) per a un treball. No es coneixen entre si i es mantenen en l'anonimat, amagats sota noms de diferents colors: el senyor Taronja (Tim Roth), el senyor Blanc (Harvey Keitel), el senyor Rosa (Steve Buscemi), el senyor Roig (Michael Madsen), el senyor Marró (Quentin Tarantino) i el senyor Blau (Edward Bunker). Preparen minuciosament el robatori a un magatzem de diamants, però la policia apareix inesperadament en el moment de l'atracament convertint-lo en una massacre que té com a resultat les morts d'alguns policies, empleats i també del senyor Blau i del senyor Marró. Tot fa sospitar que hi ha un traïdor infiltrat. Reunits a porta tancada en un vell magatzem abandonat, els supervivents s'enfronten entre si intentant descobrir qui els ha conduït a aquesta situació límit.



9.2.3. Pulp Fiction

Direcció: Quentin Tarantino

Direcció artística: David Wasco

Producció: Lawrence Bender

Guió: Quentin Tarantino, Roger Avary

Fotografia: Andrzej Sekuła

Muntatge: Sally Menke

Vestuari: Betsy Heimann

Protagonistes: John Travolta, Uma Thurman, Samuel L.

Jackson, Harvey Keitel, Tim Roth, Amanda Plummer,

María de Medeiros, Ving Rhames, Eric Stoltz, Rosanna Arquette,

Christopher Walken, Bruce Willis

Any: 1994

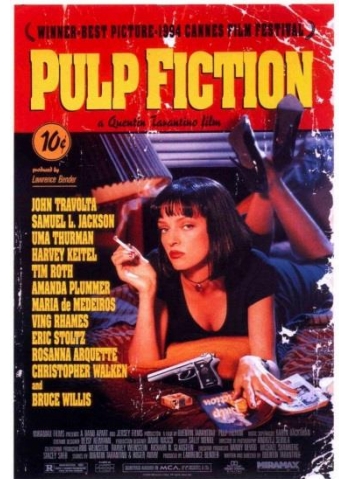
Gènere: Drama, Cine de gàngsters, Comèdia negra

Duració: 153 minuts

Sinopsi:

Nascuda de la recopilació de tres guions de curts que va elaborar Tarantino quan era més jove, *Pulp Fiction* es considerada una de les pel·lícules més representatives de la dècada dels 90.

La història comença amb una parella de criminals asseguda en una cafeteria mentre esmorzen, se'ls coneix com a "Pumpkin" o "Ringo" (Tim Roth) i Yolanda o "Honey Bunny" (Amanda Plummer). Decideixen atracar la cafeteria després d'una llarga conversa i apareixen els títols de crèdit inicials. A continuació veiem una altra escena amb dos homes vestits elegantment: Vincent Vega (John Travolta) i Jules Winnfield (Samuel L. Jackson). Després es dirigeixen cap un edifici mentre segueixen dialogant, aquest cop sobre la dona del seu cap, Marsellus Wallace (Ving Rhames). Quan entren a una habitació troben tres joves. Jules els pregunta la ubicació d'un suposat maletí que va ser robat per aquests joves. Els indiquen on es troba però tot i així dos dels joves resulten ferits a mort per la parella d'homes.





Després d'aquesta escena torna a aparèixer Vincent però en aquest cas acompanyant Mia Wallace (Uma Thurman), l'esposa de Marsellus, el seu cap, a la qual ha de treure a sopar. Sopen en un restaurant ambientat als 50 i 60, fins i tot participen en un concurs de ball. Tot sembla anar bé fins que retornen a casa i Mia pren una dosi d'heroïna pensant que és cocaïna. Li entra una sobredosi i Vincent l'ha de portar a casa del seu amic traficant de drogues i aconsegueixen salvar la situació.

La següent escena comença amb personatges diferents, concretament amb un *flashback* on podem veure com un veterà de guerra va entregar a Butch (Bruce Willis) un rellotge d'or que pertanyia a la família del jove des de feia diverses generacions. Després el Butch adult desperta en el present enmig d'un combat de boxa. En el combat Butch desafia Marsellous Wallace noquejant mortalment el seu oponent quan en realitat havia de parar al cinquè assalt. Butch fuig a un motel amb la seva estimada Fabienne (Maria de Medeiros) i al matí següent ha de retornar al seu apartament a recollir el rellotge d'or oblidat per error allà. A l'apartament es troba a Vincent i el mata, perquè aquest últim havia estat enviat per Marsellous per a liquidar Butch. Després se'n va però es troba Marsellous pel carrer i s'inicia una baralla que acaba en una botiga d'antiguitats on ambdós són segrestats. Aconsegueixen escapar i es revengen dels seus captors.

A continuació tornem a l'apartament dels joves on es troben Vincent i Jules, que surten de l'edifici amb un dels joves que no havia estat assassinat, pugen al cotxe on Vincent accidentalment li dispara, per la qual cosa han d'amagar el cotxe i eliminar tota evidència. L'amaguen a casa d'un amic de Jules, Jimmie (Quentin Tarantino), i amb l'ajuda de Winston, el Sr. Llop (Harvey Keitel), aconsegueixen el seu objectiu. En l'última escena es retorna al principi però des de la perspectiva de Jules i Vincent, que també es trobaven a la cafeteria. Pumpkin i Honey Bunny inicien l'assalt a la cafeteria i l'home ordena als clients que dipositin les seves pertinences de valor en una bossa fins arribar a Jules, a qui li ordena que li doni el seu maletí. Després d'un moment de tensió molt llarg Jules permet que els dos lladres prenguin els diners que han robat i fugin amb els diners. La pel·lícula acaba amb Jules i Vincent sortint de la cafeteria.



9.2.4. Jackie Brown

Direcció: Quentin Tarantino

Direcció artística: Daniel Bradford

Producció: Lawrence Bender, Elmore Leonard, Richard N. Gladstein, Bob Weinstein, Harvey Weinstein

Disseny de producció: David Wasco

Guió: Quentin Tarantino

Basada en: Rum Punch (Elmore Leonard)

Fotografia: Guillermo Navarro

Muntatge: Sally Menke

Protagonistes: Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Robert De Niro, Michael Keaton, Bridget Fonda

Any: 1997

Gènere: Thriller, Drama

Duració: 154 minuts

Idiome(s): Inglés

Sinopsi:

Jackie Brown (Pam Grier) és una hostessa de vol que, necessitada de diners, fa de correu per Ordell (Samuel L. Jackson), un traficant d'armes buscat per la policia. Tot sembla anar bé, fins que un dia és sorpresa a la duana i acusada de tràfic de drogues i evasió. Per evitar ingressar a la presó, la policia només deixa a Jackie una sortida: ajudar-los a arribar fins a Ordell.





9.2.5. Kill Bill: volum 1

Direcció: Quentin Tarantino

Protagonistes: Uma Thurman, David Carradine , Lucy Liu, Daryl Hannah, Vivica A. Fox, Michael Madsen, Chiaki Kuriyama, Sonny Chiba, Julie Dreyfus, Michael Parks, Michael Bowen, Samuel L. Jackson, Quentin Tarantino (aparició estel·lar)

Muntatge: Sally Menke

Fotografia: Robert Richardson

Guió: Quentin Tarantino

Producció: Lawrence Bender

Any: 2003

Gènere: Acció, Drama, Suspens

Duració: 111 minuts



Sinopsi: El film comença el dia del casament d'una dona embarassada (Uma Thurman), que en realitat és una assassina professional, i pateix l'atac d'alguns membres de la seva pròpia banda, que obeeixen les ordres de Bill (David Carradine), el cap de l'organització criminal. Aconseguix sobreviure a l'atac, encara que queda en coma. Quatre anys després, desperta i descobreix que ha perdut el bebè. Aquí comença el seu camí per venjar-se de cadascun dels que van participar a la massacre. A continuació hi ha un *forward* on s'observa com acaba amb la vida de Vernita Green (Vivica A. Fox) a casa d'aquesta última i en presència involuntària de la seva filla. Després apareix una escena del present quan està en coma i de com va escapar de l'hospital.

Un cop recuperada, la Núvia viatja a Okinawa per obtenir una espasa del llegendari elaborador d'espases Hattori Hanzō (Sonny Chiba). La Núvia localitza la seva pròxima víctima, O-Ren Ishii (Lucy Liu), en un club nocturn a Tòquio, viatja fins allà i la repta a una gran baralla primer amb l'esquadró d'elit Crazy 88 i la guardaespalles personal d'O-Ren, un sàdica jove de 17 anys: Gogo Yubari (Chiaki Kuriyama), abans d'enfrontar-se O-Ren en un jardí japonès cobert de neu on l'assassina. Finalment tortura Sofie Fatale (Julie Dreyfus), assistenta d'O-Ren per obtenir informació sobre Bill, la deixa viva



per explicar-li a Bill que la Núvia està en camí per assassinar-lo a ell i a la resta de l'esquadró. La pel·lícula acaba amb Bill preguntant a Sofie si la Núvia sap que la seva filla és viva.

9.2.6. Kill Bill: volum 2

Direcció: Quentin Tarantino

Producció: Lawrence Bender

Guió: Quentin Tarantino

Any: 2004

Protagonistes: Uma Thurman, David Carradine , Lucy Liu, Daryl Hannah, Vivica A. Fox, Michael Madsen, Chiaki Kuriyama, Sonny Chiba, Julie Dreyfus, Michael Parks, Michael Bowen, Samuel L. Jackson, Quentin Tarantino (aparició estel·lar)

Muntatge: Sally Menke

Fotografia: Robert Richardson

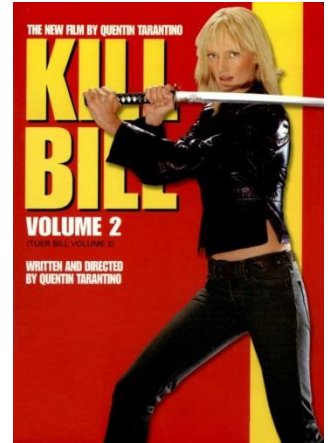
Duració: 136 minuts

Gènere: Acció, Drama, Suspens, Western

Sinopsi:

Comença amb un *flash-back* on ens explica més detalladament moments abans de la massacre al casament de la núvia i en aquesta ocasió apareix el rostre de Bill (ocult al primer volum). Després surt aquest últim advertint al seu germà Budd (Michael Madsen) que ell serà el següent en la llista de venjança de la protagonista i quan aquesta arriba Budd la sorprèn sedant-la i enterrant-la viva. Mentre ella escapa Budd torna a la seva caravana i es reuneix amb Elle Driver (Daryl Hannah) per vendre-li la *katana* de Beatrix Kiddo (per fi es mostra el nom de la protagonista en aquesta escena). L'intercanvi de *katana*-diners va bé fins que Budd obre el maletí i una serp (*Mamba negra*) l'ataca i mor pel seu verí.

A continuació, se'n mostra un *flash-back* on podem veure l'etapa d'entrenament pel llegendari mestre d'arts marcial Pai Mei (Gordon Liu). Ella utilitza una de les tècniques apreses per sortir del taüt i continua la seva venjança anant a la caravana de Budd, on es troba Elle i lluiten fins a arribar a la situació on Beatrix li arrenca l'ull que li resta a





Elle i la deixa cega i sola a la caravana per a dirigir-se al seu últim objectiu: Bill. Quan el troba també coneix la seva filla B.B (Bill.Beatrix) i encara que queda commocionada, després d'una estona de pau on Bill i B.B li expliquen anècdotes que han passat en els darrers anys, es queden a soles els dos pares i Beatrix acaba amb Bill utilitzant la tècnica que només li va ensenyar a ella el mestre Pai Mei: els «cinc punts i palmes que rebenten el cor».



9.2.7.Sin City

Direcció: Robert Rodríguez, Frank Miller, Quentin Tarantino

Producció: Robert Rodríguez, Frank Miller, Elizabeth Avellán

Guió: Frank Miller, basat en el seus còmics

Fotografia: Robert Rodríguez

Muntatge: Robert Rodríguez

Protagonistes: Jessica Alba, Devon Aoki, Alexis Bledel, Powers Boothe, Jude Ciccolella, Michael Clarke, Duncan Rosario Dawson, Benicio del Toro, Jason Douglas, Tommy Flanagan, Rick Gomez, Carla Gugino, Josh Hartnett, Rutger Hauer, Nicky Katt, Jaime King, Michael Madsen, Frank Miller, Brittany Murphy Nick Offerman, Clive Owen, Mickey Rourke, Nick Stahl, Makenzie Vega, Patricia Vonne, Bruce Willis, Elijah Wood

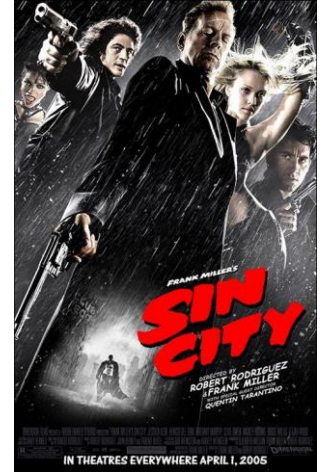
Gènere: thriller, drama, neo-noir

Duració: 124 minuts

Any: 2005

Sinopsi: Sin City, o ciutat del pecat, està repleta de policies corruptes i atractives dones. Uns busquen venjança, altres, redempció, o ambdues coses alhora. La pel·lícula està dividida en tres històries que no s'enllacen entre elles, es com si fossin tres pel·lícules curtes en una. A continuació veiem una breu sinopsi de cadascuna d'elles:

1. Marv (Mickey Rourke) és un perdonavides del carrer de tota la vida. El seu comès és pentinar la ciutat per venjar-se de la pèrdua de l'únic amor que havia sentit.
2. Dwight (Clive Owen), un investigador privat que s'obstina a deixar enrere els problemes. Després que mori un policia al barri antic de la ciutat, Dwight no s'atura davant de res per protegir els seus amics entre les dames de la nit.
3. Hartigan (Bruce Willis), l'últim policia honrat de Sin City. En el seu últim cas tracta de salvar una nena d'11 anys de les mans del sàdic fill d'un senador.





9.2.8. Death Proof

Direcció: Quentin Tarantino

Producció: Quentin Tarantino, Elizabeth Avellán, Erica Steinberg, Robert Rodríguez

Guió: Quentin Tarantino

Fotografia: Quentin Tarantino

Muntatge: Sally Menke

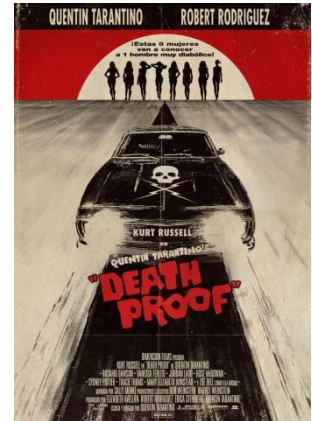
Protagonistes: Kurt Russell, Rosario Dawson, Vanessa Ferlit, Jordan Ladd, Rose McGowan, Sydney Poitier, Zoë Bell, Tracie Thoms, Mary-Elizabeth Winstead, Marley

Shelton, Michael Parks, Marcy Harriell, Eli Roth, Quentin Tarantino

Duració: 90 minuts (US), 114 minuts (Int), 127 minuts (versió estesa)

Gènere: Acció, suspens

Any: 2007



Sinopsi:

El film ens explica la història de “l'especialista Mike” (Kurt Russell), un antic doble d'acció especialitzat en escenes perilloses amb cotxes. Encara posseeix un dels vehicles de les pel·lícules que gravava i l'utilitza per a satisfer les seves ganes de matar, ja sigui xocant violentament amb altres cotxes o pujant al seient del copilot alguna jove desprotegida. Tres amigues; Arlene (Vanessa Ferlito), Shanna (Jordan Ladd) i Jungle Julia Lucai (Sydney Tamiia Poitier) condueixen a Colorado, Texas per celebrar l'aniversari de Jungle Julia, sense adonar-se que estan sent assetjades pel perillós home ja esmentat. Durant la nit les noies es trobaran amb Pam (Rose McGowan), una enemiga de la infància de Jungle Julia, mentre aquesta és estudiada per especialista Mike. En general la primera part de la pel·lícula tracta de la trobada entre les noies i Especialista Mike i de com acaba amb les vides de les noies de manera violenta.

La segona part de la pel·lícula té lloc 14 mesos després, quan Mike troba un altre grup de noies i està disposat a perseguir per aconseguir la seva finalitat. Però Mike no tindrà la mateixa sort amb aquest grup de noies.



9.2.9. Inglourious Basterds

Direcció: Quentin Tarantino

Producció: Lawrence Bender

Guió: Quentin Tarantino

Fotografia: Robert Richardson

Muntatge: Sally Menke

Protagonistes: Brad Pitt (Aldo Raine), Christoph Waltz (Hans Landa), Michael Fassbender (Archie Hicox), Eli Roth (Donny Donowitz), B.J. Novak (Smithson Utivich), Til Schweiger (Hugo Stiglitz), Diane Kruger (Bridget Von Hammersmark), Daniel Brühl (Frederick Zoller), Mélanie Laurent (Shoshanna Dreyfuss)

Duració: 143 min.

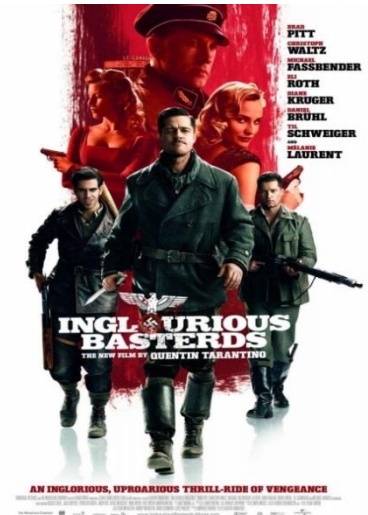
Gènere: bèl·lic, drama

Any: 2009

Sinopsi:

Sota el marc de l'ocupació alemanya a França, en la Segona Guerra Mundial, Shoshanna Dreyfus (Mélanie Laurent) aconsegueix escapar després de presenciar l'execució de la seva família a mans del coronel nazi Hans Landa (Christoph Waltz) i fuig a París, on comença una nova vida com a propietària d'un cinema.

En un altre racó d'Europa, el tinent Aldo Raine (Brad Pitt) organitza un grup de soldats jueus coneguts per l'enemic com a "The Basterds". Els homes de Raine s'uneixen a l'actriu alemanya Bridget Von Hammersmark (Diane Kruger), una agent secreta que treballa per als aliats, per tal de dur a terme una missió que farà caure els líders del Tercer Reich. El destí vol que tots es trobin sota la marquesina d'un cinema on Shoshanna espera per venjar-se. Per tant, encara de ser dues històries diferents, com que tenen la mateixa finalitat acaben trobant-se i aquesta és la única raó per la qual el pla surt bé, acabant amb la vida del malvat dirigent nazi, Adolf Hitler, i canviant així el fi de la història.





9.2.10. Django Unchained

Direcció: Quentin Tarantino

Producció: Reginald Hudlin, Stacy Sher, Pilar Savone

Guió: Quentin Tarantino

Fotografia: Robert Richardson

Muntatge: Fred Raskin

Protagonistes: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio, Samuel L. Jackson, Kerry Washington

Duració: 165 min.

Gènere: western, drama

Any: 2012



Sinopsi:

La història es desenvolupa a Texas el 1858, dos anys abans d'esclatar la Guerra de Secessió. Els protagonistes, un dentista i caçador de recompenses alemany, el doctor King Schultz (Christoph Waltz) aconsegueix alliberar Django (Jamie Foxx), un esclau negre venut als germans Speck (James Remar i James Russo). Schultz es val de Django per trobar els criminals més buscats del Sud com els tres germans Brittle vius o morts, sobre els quals pesen recompenses. A canvi, Schultz oferirà a Django la seva llibertat i li ensenyarà l'ofici de caça-recompenses, ensenyant-li a usar la pistola.

Després d'un fructífer hivern en què Django i Schultz s'omplen bé les butxaques, Schultz ofereix a Django la possibilitat de viatjar a Mississippí per trobar i alliberar la seva dona Broomhilda (Kerry Washington), també esclava a la qual va perdre quan va ser venuda fa temps. Els porta a una plantació de cotó propietat de "Monsieur" Calvin J. Candie (Leonardo DiCaprio). Per contactar amb el brutal i despietat terratinent, tots dos protagonistes fingeixen estar interessats per les baralles de *mandingos* i proposen a Mons Candie la compra d'un lluitador negre per 12.000 dòlars.

No obstant això, l'esclau de confiança de la mansió Candie, Stephen (Samuel L. Jackson), descobreix que la veritable intenció de Schultz i



Django és la d'alliberar Broomhilda i posa en alerta Candie, qui llavors els ofereix un tracte de prendre'l o deixa-lo oferint la dona de Django per dotze mil dòlars (el que és una suma estratosfèrica quan ella només costa 300) al doctor i a Django. Si ells no accepten, Candie pot fer el que vulgui ja que l'esclava és de la seva propietat. Després, quan el tracte s'ha tancat, Candie li demana al doctor que li doni la mà tancant el tracte entre cavallers. El doctor, fastiguejat per les vexacions que ha presenciades, no ho tolera i dona mort al terratinent, la qual cosa provocarà una lluita salvatge i sense quarter entre Django i la mansió Candie. Després d'això, Django és empresonat de nou i portat per tres homes (un d'ells el mateix Tarantino) a unes mines per a passar la resta dels seus dies treballant. Django els enganya gràcies a l'astúcia que ha adquirit en la temporada que ha passat amb Shultz i retorna a la mansió Candie per acabar de venjar-se dels que no havia pogut. Al final del film Django fuig amb Broomhilda com sempre havien desitjat.