

JORDI PICATOSTE VERDEJO

Prólogo de Mauricio Bach



ELEFECTO

TARANTINO

SU CINE Y LA CULTURA POP



LOOK



JORDI PICATOSTE VERDEJO

Prólogo de Mauricio Bach

EL EFECTO

TARANITINO

SU CINE Y LA CULTURA POP



© 2019, Jordi Picatoste Verdejo

© 2020, versión electrónica Redbook Ediciones, s. l., Barcelona

Diseño de cubierta: Regina Richling

Diseño de interior: Eva Alonso

Fotografías interiores: APG imágenes

Todas las imágenes son © de sus respectivos propietarios y se han incluido a modo de complemento para ilustrar el contenido del texto y/o situarlo en su contexto histórico o artístico. Aunque se ha realizado un trabajo exhaustivo para obtener el permiso de cada autor antes de su publicación, el editor quiere pedir disculpas en el caso de que no se hubiera obtenido alguna fuente y se compromete a corregir cualquier omisión en futuras ediciones.

ISBN: 978-84-9917-603-1

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.»

A la memoria de Burt Reynolds,
Samuel Hadida y Ringo Lam,
tarantinianos que fallecieron
mientras se gestaba este libro.

ÍNDICE

PRÓLOGO	10
Tarantino, cineasta y espectador por MAURICIO BACH	
INTRODUCCIÓN	14
Tarantino, giro copernicano	
GUÍA DE ABREVIATURAS Y PLAYLIST	18
LAS PELÍCULAS DE TARANTINO	19
RESERVOIR DOGS	20
PULP FICTION	28
JACKIE BROWN	38
KILL BILL, VOLUMEN 1	48
KILL BILL, VOLUMEN 2	50
DEATH PROOF	60
MALDITOS BASTARDOS	68
DJANGO DESENCADENADO	78
LOS ODIOSOS OCHO	88
ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD	98
LOS CLÁSICOS DE TARANTINO	109
DJANGO	110
COFFY	113
LADY SNOWBLOOD	118
AQUEL MALDITO TREN BLINDADO	121
LOS ACTORES DE TARANTINO	123
REGRESO POR LA PUERTA GRANDE	124
DAVID CARRADINE	
ROBERT FORSTER	127

PAM GRIER	130
JENNIFER JASON LEIGH	132
LAWRENCE TIERNEY	135
JOHN TRAVOLTA	138

CAMEOS 144

EDWARD BUNKER	
SONNY CHIBA	146
SID HAIG	148
DON JOHNSON	151
MARC LAWRENCE	155
FRANCO NERO	156
BO SVENSON	160
DON STROUD	163
RUSS TAMBLYN	165
ROD TAYLOR	168
CHRISTOPHER WALKEN	171

LA FAMILIA TARANTINO 174

ZOË BELL	
BRUCE DERN	175
SAMUEL L. JACKSON	177
HARVEY KEITEL	180
MICHAEL MADSEN	185
MICHAEL PARKS	188
TIM ROTH	191
KURT RUSSELL	193
UMA THURMAN	196
CHRISTOPH WALTZ	199

LAS CANCIONES DE TARANTINO 201

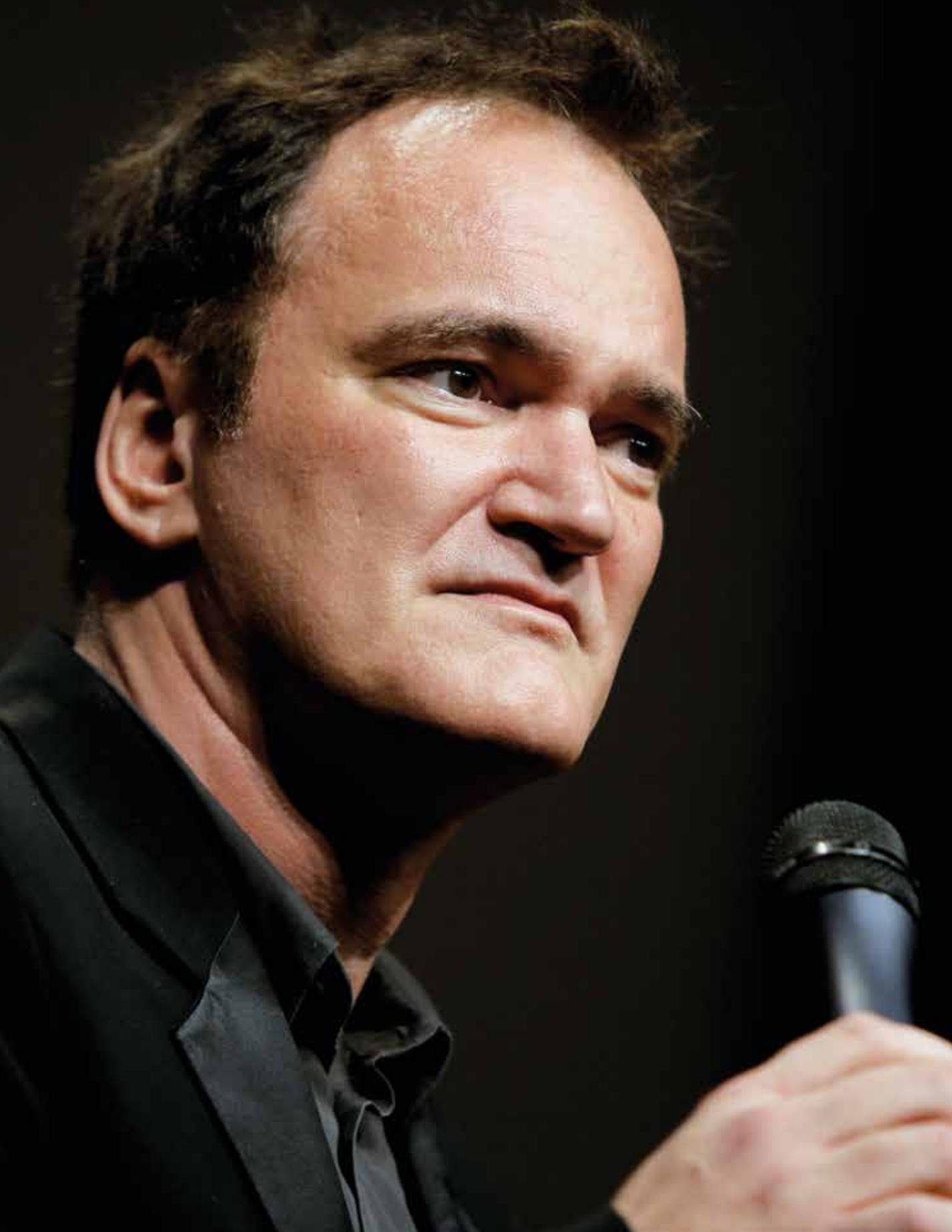
ACROSS 110TH STREET	202
BANG BANG (MY BABY SHOT ME DOWN)	203
BATTLE WITHOUT HONOR OR HUMANITY	205
DJANGO	206

DOWN IN MEXICO	208
GIRL, YOU'LL BE A WOMAN SOON	
HOOKED ON A FEELING	210
LITTLE GREEN BAG	212
MISIRLOU	213
RABBIA E TARANTELLA	214
STUCK IN THE MIDDLE WITH YOU	216
SURF RIDER	218
THERE WON'T BE MANY COMING HOME	219
TWISTED NERVE	220
YOU NEVER CAN TELL	221

LA HUELLA DE TARANTINO **223**

AMOR A QUEMARROPA	224
KILLING ZOE	226
AMOR DEL CALIBRE 45	229
RESTAURANT DOGS	231
ABIERTO HASTA EL AMANECER	233
CAIGA QUIEN CAIGA	236
CÓMO CONQUISTAR HOLLYWOOD	238
PUSHER, UN PASEO POR EL ABISMO	240
SWINGERS	242
CORRE, LOLA, CORRE	244
LOCK & STOCK	246
VIVIENDO SIN LÍMITES	248
INTERMISSION	250
BREAKING BAD	252
TELEPHONE	255
SIETE PSICÓPATAS	257
BLACK WIDOW	259
MAGICAL GIRL	261
REVENGE	263
FLAMES	266
MALOS TIEMPOS EN EL ROYALE	268

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA **271**





TARANTINO, CINEASTA Y ESPECTADOR

Cuando a Quentin Tarantino (Knoxville, Texas, 1963) le preguntaron en una entrevista en qué escuela de cine había estudiado, respondió: «No he ido a ninguna escuela, he ido al cine». Y, en efecto, él llegó a ponerse detrás de la cámara como resultado de su entusiasmo de espectador que se fue construyendo un canon propio muy ecléctico y desprejuiciado. Los años que pasó en su primera juventud trabajando en el hoy ya legendario videoclub Video Archives de Manhattan Beach en California le permitieron explorar no solo las obras maestras incuestionadas del séptimo arte, sino todo tipo de rarezas que forman parte de lo que hoy llamamos cine de culto. De modo que aquel videoclub (previamente, según sus biógrafos, su cinéfila desatada le había llevado a otro oficio más estrambótico, el de acomodador en un cine porno) fue para él una suerte de cueva de Alí Babá que escondía incontables tesoros.

Tarantino es un representante destacado de una generación de cineastas -pero también de escritores, músicos, artistas- que absorbe sin complejos ni remordimientos elitistas la cultura pop e incluso la subcultura trash, gracias primero al VHS y después al DVD e internet, que ponen al alcance de los espectadores una ingente cantidad de películas que habían quedado olvidadas en las cunetas (o en los sótanos de las productoras) y que o bien se habían convertido en pasto del olvido o bien suscitaban una veneración digna de la fe del creyente porque llegar a visionarlas era misión casi imposible.

Como espectador Tarantino es gozosamente omnívoro y desprejuiciado, y como cineasta reutiliza todo este celuloide digerido y lo transforma en películas que siempre van más allá del mero pastiche, estructuralmente muy complejas y afinadas. Absorbe influencias muy



diversas, con especial predilección por el cine de género, serie B y explotación de los años sesenta y sobre todo setenta: *spaghetti western*, giallo, macaroni combat, poliziesco, fantaterror español, películas de artes marciales, pink eiga, rape and revenge... Se sumerge en subgéneros setenteros y rescata diamantes -toscos, sin pulir, de aristas desiguales, pero diamantes al fin- de un canon alternativo, una historia paralela, secreta, soterrada, del cine.

Las películas de Tarantino son una auténtica maquinaria de guiños, referencias y apropiaciones -los pedantes a eso lo llaman posmoderno-, cuyo descubrimiento y desciframiento dependerá del nivel de conocimiento del espectador, de su pertenencia o no a la hermandad de los amantes del cine de culto. Y este es uno de los motivos por los que el libro de Jordi Picatoste Verdejo es una aportación muy recomendable a la bibliografía tarantinesca, porque hace un seguimiento minucioso de todas estas claves secretas que contienen sus películas, incluida la utilización de determinados actores rescatados del olvido que llevan consigo toda una carga de referencias.

Tarantino, que es algo más que un director, porque -como Hitchcock en su día- se ha construido un personaje, nos regala a los amantes del cine, además de sus películas, otra faceta nada desdeñable: la recomendación de títulos recónditos y en muchos casos vilipendiados que la mirada desprejuiciada del amante del cine de culto sabe redescubrir. Tarantino es una auténtica enciclopedia y tanto en sus entrevistas (caracterizadas siempre por el entusiasmo con el que habla de cine, como sucede con otros cineastas cinéfilos como Guillermo del Toro) como en las referencias casi infinitas incluidas en sus películas, es una fuente de descubrimientos. Cuando hace unos años trabajaba en mi libro *Películas de culto. La otra historia del cine* sus pistas fueron un hilo del que tirar para llegar a rarezas deliciosas y secretas: desde la película de ciencia ficción japonesa *Goke, Body Snatcher from Hell* (1968) de Hajime



Sato o la también nipona *Lone Wolf and Cub* (1972) de Kenji Misumi, que inspirada en un notable manga dio pie a una ultraviolenta saga de samurái con niño, hasta recónditas perlas australianas como *Road Games* (1981), una *road movie* de Richard Franklin con psicópata y con Jamie Lee Curtis, o la inquietante muestra de terror podríamos decir que «ecológico» de *Long Weekend* (1978) de Colin Eggleston, por citar solo algunos ejemplos.

Por otro lado, confieso que del Tarantino director me gusta todo. No solo los hits más celebrados -*Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Kill Bill* (que es probablemente de sus películas la que más funciona como un compendio de guiños y homenajes) y *Django desencadenado*...- sino también aquellos proyectos que más perplejidad -e incluso críticas- suscitaron en su momento. Por un lado, *Jackie Brown*, que dejó descolocados a muchos forofos del salvajismo de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*, y en la que el cineasta, en lugar de repetirse para contentar a sus entusiastas menos exigentes, opta por el ritmo lento, las escenas alargadas, una violencia solo latente y un tono podríamos decir que crepuscular. Y también *Death Proof*, probablemente su obra más discutida, solo apta para entusiastas *hardcore* tanto de su obra como del universo del cine de explotación de los años setenta -esa mina inagotable de tesoros extravagantes, abyectos, delirantes, fastuosos, lisérgicos-, pero que a mi juicio es una interesantísima demostración de cómo funciona el método Tarantino. La película, como es sabido, forma parte del proyecto *Grindhouse*, concebido por él y su compañero de correrías Robert Rodríguez como homenaje a ese cine setentero de barrio y programa doble con el que crecimos los de mi generación. Pues bien, mientras que Rodríguez se marca con *Planet Terror* un pastiche desmelenado y divertidísimo -que con esos toques de celuloide desgastado, saltos abruptos por deterioro del material y fallos de sonido a mí me provoca el efecto de la magdalena proustiana y un ataque de nostalgia infantil-, en cambio Tarantino opta



por dar una vuelta de tuerca y plantea una película mucho más desnuda, en la que toma elementos del cine de terror sobre chicas acosadas y de las *road movies* versión *explotation* y lo transforma en un producto propio, depurado, con un mínimo hilo argumental. Rodríguez homenajea y parodia, Tarantino no se limita a recrear a modo de pastiche, sino que reelabora para construir un imaginario propio, en el que tienen un peso específico la violencia extrema convertida en pirueta estética (algo que en su día ya se le criticó a cineastas como Kurosawa o Sam Peckinpah, y que también se le echa en cara a él), los diálogos absurdos e inacabables plagados de disquisiciones sobre la cultura pop, el minucioso trabajo con los actores e incluso guiños privados como su afición al fetichismo del pie.

Como sucede con todos los creadores influyentes dueños de un universo propio con coordenadas muy marcadas -desde Borges a Stephen King, desde David Lynch a Wes Anderson- la obra de Tarantino ha dado pie a imitadores manieristas que suelen tener escaso interés, pero también ha impregnado nuestro presente cultural de modo que pueden rastrearse influencias tarantinescas en muchos ámbitos. Y aquí de nuevo, el libro de Jordi Picatoste Verdejo cumple la función de imprescindible guía.

Estas dos facetas -la de cineasta y la de espectador- convierten a Tarantino -pese a los miopes que todavía lo desprecian- en una figura muy relevante del cine -y diría que de la cultura en general- actual.

Y ya sin más preámbulos, pasen y lean. Bienvenidos a esta jugosa exploración espeleológica del universo tarantinesco.

Mauricio Bach

TARANTINO, GIRO COPERNICANO

Toda revolución comporta víctimas. Así ha sucedido en la historia del cine cuando ha habido alguna. Y las ha habido cada treinta años desde que los Lumière lo inventasen en 1895. Con la llegada del sonoro a finales de los veinte, actores y cineastas que no se adecuaron a las nuevas circunstancias vieron sus carreras caer o desaparecer. Tres décadas más tarde la irrupción en Europa de la *nouvelle vague* como movimiento de renovación cinematográfica de la industria francesa se extendió por otros países hasta cruzar el Atlántico y llegar incluso a Hollywood (que aplicaría en los ochenta su particular Restauración). Llegaba sabia nueva y el concepto de cine de autor reinaba. Tuvieron que pasar otros treinta años para que aquella nueva concepción cinematográfica se resquebrajara. Como afirma Peter Biskind en *Sexo, mentiras y Hollywood*: «El vídeo anunció una reforma del cine. Siendo ya el arte democrático, democratizó el cine haciendo que fuera irrelevante el papel de los intermediarios: críticos/profesores, los sacerdotes de la religión de la pantalla grande». Y continúa: «Tan panchos, no mancillados por las influencias civilizadoras, por así decirlo, los adolescentes con retraso, como Tarantino preferían las películas de artes marciales a, por ejemplo, Eisenstein o Renoir; en consecuencia, el vídeo posibilitó un nuevo brutalismo del cual Tarantino llegó a ser el principal y más consumado profesional».

Más allá del uso de la violencia descarnada en sus films y los admiradores que eso pueda suscitar, Tarantino emerge como faro de cinéfilos de nuevo cuño y figura representativa de una sociedad desacomplejada que discute las directrices de generaciones anteriores. No rompe con el pasado, sino que escarba en sus zonas más ocultas, degradadas incluso, las recupera y las dota de una dignidad de la que jamás gozaron. Reivindica a Castellari como Truffaut lo hacía con Bresson o Ford, con la misma pasión y orgullo.

Personaje único, privilegiado que ha podido hacer la película que ha querido desde que empezó sin plegarse a encargos, Tarantino, desde su regocijo por el cine *exploitation* de los setenta, ha resucitado el interés por esos subgéneros y restituido carreras a profesionales olvidados por la industria. Director lleno de referentes, se ha convertido él mismo en un modelo desde que irrumpiera con su estilo heterodoxo, plagado de diálogos trascendentes sobre cuestiones irrisorias y arrebatos furibundos de katana y balas. Forma ya incluso parte del diccionario Oxford: *Tarantinoesque*.

Su saber enciclopédico conecta sus películas con las fuentes más insospechadas. Además, el cineasta se entretiene realizando mezclas divertidas, guiños cómplices, ya sea a través del nombre de algunos de sus personajes o reutilizando músicas para contextos distintos de aquellos para los que fueron creadas. En su universo una esclava en un western puede estar emparentada con un futuro policía de la *blaxploitation*. Siembra así regalos cinéfilos para quien los quiera descubrir o retos fílmicos para quien los quiera aceptar. En la búsqueda de respuestas se corre el riesgo de pecar de atrevido y errar el tiro de manera grosera. Afortunadamente todavía nadie ha llegado a decir que el apellido del Hans Landa de *Malditos bastardos* se refiere al actor de *No deseas al vecino del quinto*, don Alfredo.





Algo parecido puede suceder rastreando posibles influencias de Tarantino en otros cineastas posteriores o contemporáneos. Así se expresaba el director en la rueda de prensa de *Jackie Brown*: «Alguna vez veo alguna película y pienso que posiblemente esté influida por mi trabajo. (...) Pero al mismo tiempo recuerdo que también pasaba conmigo, decían que robaba mis *mexican standoffs* [situaciones en las que los personajes se apuntan los unos a los otros] de John Woo y que si cogía esto de una película y eso de aquella otra. Y mucho de eso simplemente no era así. Así que esos pobres chicos y chicas están llevándose malas críticas porque ellos trabajan en un género en el que yo trabajo, porque soy popular en ese género y tengo una voz distintiva. Es injusto».

De hecho, el mismo año que Tarantino presentaba *Pulp Fiction* el macedonio Milcho Manchevski estrenaba la aplaudida *Antes de la lluvia* (*Pred dozhdot*, 1994), violento drama bélico que interrelacionaba también tres historias. Y Guillermo Arriaga, guionista de la mexicana *Amores perros* (1999) de Alejandro González Iñárritu, también film violento dividido en tres segmentos, ya experimentaba con textos de estructura fragmentada antes de *Reservoir Dogs*.

Pese a ello, este libro intenta, por una parte, reflejar el efecto que ha tenido Tarantino en su tiempo y cómo ha influido en otros directores, actores o artistas. Por otra, bucear en sus fuentes y descubrir el recorrido que han acabado teniendo décadas más tarde por la intermediación del trabajo de Tarantino.

Así, en un primer capítulo, *Las películas de Tarantino*, se repasan sus largometrajes, junto a un contexto biográfico, referencias y productos derivados. En el segundo, *Los clásicos de Tarantino*, un breve repaso a subgéneros y films que él ha revitalizado tomándolos como fuente de inspiración. En el tercero, *Los actores de Tarantino*, un vistazo a los intérpretes marcados por el cineasta; ya sea porque los ha recuperado para la industria, porque le sirven de enlace o guiño a aquellos subgéneros o porque han acabado formando parte de su familia artística. A continuación, *Las canciones de Tarantino*, una selección de temas musicales que han tenido una segunda vida a partir de su inclusión en la banda sonora de sus películas. Y por último, *La huella de Tarantino*, una muestra de lo más destacado entre las películas, videoclips u otros formatos en los que se puede percibir la influencia del cineasta desde que irrumpiera hace más de 25 años.

En el apartado de agradecimientos, a Mauricio Bach por su prólogo y consejos y a Drac Màgic y sus integrantes por su generosidad.

GUÍA DE ABREVIATURAS DE LAS FICHAS

Prod.: Producción (Productor/es. Compañía/s).

Prod. Ejec.: Productor/es ejecutivo/s.

Coprod.: Coproductor.

Dir.: Director/a.

G.: Guion.

Fot.: Dirección de fotografía.

Dir. Art.: Dirección artística, decorados.

Mont.: Montaje.

Mús.: Música original.

Vest.: Diseño de vestuario.

Int.: Intérpretes.

En cuanto a los títulos de películas en el texto, entre paréntesis se cita el título original. Si la obra no tiene título en español, se ha optado por el título original en inglés únicamente. En el caso de que la producción no sea anglosajona, primero se ha incluido el título internacional en inglés y, separado por una barra inclinada, el título en el idioma original. Por otra parte, el año que aparece junto a las series de televisión indica los años concretos en los que estuvo la persona referida asociada a esa serie, no a los años de existencia del programa.

PLAYLIST EN SPOTIFY



¿Quieres escuchar un poco de música tarantinesca?

Este código QR te redirigirá a una playlist en Spotify con las canciones que se detallan en el capítulo «Las canciones de Tarantino».

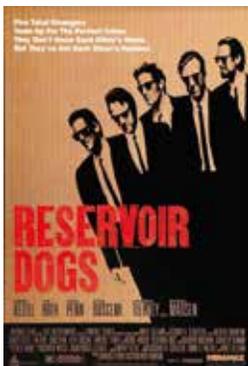
También puedes acceder a ella a través de este enlace <https://open.spotify.com/playlist/4ks3htmvFjKoZfBam227sz?si=wNkU3H3MQI-TPDM6wbcUWg>



LAS PELÍCULAS DE TARANTINO

RESERVOIR DOGS

(Reservoir Dogs, 1992)



Cartel de la película.

Prod.: Lawrence Bender. Live Entertainment y Dog Eat Dog Productions. **Coprod.:** Harvey Keitel

Prod. Ejec.: Richard N. Gladstein, Monte Hellman y Ronna D. Wallace

G.: QUENTIN TARANTINO. **Diálogos locutor de radio:** QUENTIN TARANTINO y Roger Avary.

Fot.: Andrzej Sekula, en color

Dir. Art.: David Wasco

Mont.: Sally Menke

Vest.: Betsy Heimann

Piezas musicales: *Little Green Bag*, de Jan Gerbrand Visser y Benjamino Bouwens e interpretada por George Baker Selection, *Stuck in the Middle with You*, de Gerry Rafferty y Joe Egan e interpretada por Stealer's Wheel; *I Gotcha*, compuesta e interpretada por Joe Tex; *Fool for Love*, compuesta e interpretada por Sandy Rogers; *Hooked on a Feeling*, de Mark James e interpretada por Blue Swede; *Coconut*, compuesta e interpretada por Harry Nilsson; *Harvest Moon*, de Jay Joyce e interpretada por Bedlam; *Magic Carpet Ride*, de Rushton Moreve y John Kay e interpretada por Bedlam, *Wes Turned Country*, de Nikki Bernard; *Country's Cool*, de Peter Morris; *It's Country*, de Henrik Nielson.

Int.: Harvey Keitel (Larry Dimmick, Sr. Blanco), Tim Roth (Freddy Newandyke, Sr. Naranja), Michael Madsen (Vic Vega, Sr. Rubio) Steve Buscemi (Sr. Rosa), QUENTIN TARANTINO (Sr. Marrón), Eddie Bunker (Sr. Azul), Lawrence Tierney (Joe Cabot), Chris Penn (Eddie el amable), Randy Brooks (Jim Holdaway), Kirk Baltz (Marvin Nash, policía rehén), Lawrence Bender (Policía joven), Steven Wright (Voz locutor K-Billy).

Duración: 93 minutos

Estreno en EE. UU.: 23 octubre 1992.

Estreno en España: 14 octubre 1992

Sinopsis: Tras un golpe frustrado a una joyería que se ha saldado con la muerte de dos de los atracadores, el resto de los miembros del grupo recala en el local que les sirve de base. Se trata de una banda formada por seis asaltantes desconocidos entre sí y reclutados por el mafioso Joe Cabot y su hijo Eddie el amable, quienes les han asignado pseudónimos cromáticos. Allí, uno de ellos, herido de gravedad, Sr. Naranja, se desangra mientras el Sr. Rosa y el Sr. Blanco intentan averiguar quién les ha traicionado. El violento señor Rubio irrumpe en el escenario con una sorpresa: un policía como rehén.



Entre el herido Sr. Naranja y el Sr. Blanco se establecerá una relación de aire paternofilial.





Harvey Keitel no solo es una pieza interpretativa esencial del film, sino que además intervino como coproductor.

LA EXPERIENCIA DE UN SABIO DE VIDEOCLUB

A principios de 1991 el currículum cinematográfico de Quentin Tarantino, nacido en Knoxville (Tennessee) el 27 de marzo de 1963, constaba solo de la filmación amateur de un proyecto inacabado y destruido -*Love Birds in Bondage* (1983) codirigido y coescrito junto a su amigo Scott Magill-, de su bagaje cinéfilo afianzado y exhibido detrás del mostrador del videoclub angelino Video Archives en el que trabajó durante el lustro 1984-1989, de las clases de interpretación tomadas en 1985 del actor Allen Garfield -secundario en *La conversación* (*The Conversation*, 1974) de Francis Ford Coppola o *Primera plana* (*The Front Page*, 1974) de Billy Wilder-, de la fugaz aparición como imitador de Elvis Presley en un episodio de *Las chicas de oro* (1988), de la realización frustrada de un film -*My Best Friend's Birthday*, rodado entre 1984 y 1987, y montado más tarde como mediometraje-, de la reescritura sin acreditar de una película para televisión por cable -*Past Midnight*, de Jan Eliasberg, emitida en 1992-, de un guion vendido en 1990 que tardaría en realizarse (*Abierto hasta el amanecer*), de otro recién negociado (*Amor a quemarropa*) y de la escritura de otros dos todavía en propiedad (*Reservoir Dogs* y *Asesinos natos*).

DEBUT CON ESTRELLA: KEITEL

Dispuesto a debutar como director de una producción modesta en B/N, en 16 mm, un plan de rodaje de pocos días y con actores no profesionales -tal como había sido *My Best Friend's Birthday*, pero ahora con la lección aprendida de lo que no se tenía que hacer-, Tarantino le pasó el guion de *Reservoir Dogs* al productor Lawrence Bender, al que había conocido en una barbacoa en mayo de 1990. Este, encantado con el libreto que había recibido, convenció al

futuro director para esperar unos meses con el objetivo de encontrar una mayor financiación que mejorará las condiciones del producto final. A través de sus contactos, pudo conseguir la participación del veterano director Monte Hellman, que aconsejaría al director novel, y Harvey Keitel, que entusiasmado con el proyecto no solo actuaría en él, sino que invertiría como coproductor. El film se rodó en agosto de 1991 con un presupuesto de millón y medio de dólares, tras pasar en junio por el Laboratorio de Sundance, un taller de dos semanas en las que diversos aspirantes a directores podían trabajar sus proyectos con profesionales del mundillo; uno de los que se mostró más receptivo con Tarantino fue Terry Gilliam. El taller daba la oportunidad de rodar alguna de las escenas con actores. La casualidad quiso que uno de estos intérpretes fuera Steve Buscemi, al que ya se le había adjudicado el papel de Sr. Rosa.

El Sr. Rosa (Steve Buscemi) en su particular duelo con el Sr. Blanco (Harvey Keitel).





Arriba, fotograma de Distrito quinto, de Julio Coll (1958), en la que un grupo de personajes marginales atacaban una fábrica.

Conocido por interpretar personajes excéntricos, Steve Buscemi volvería a trabajar con Tarantino en Pulp Fiction, en la que, por problemas de agenda, solamente pudo aparecer en un cameo.

IMPACTO EN SUNDANCE

La cinta se presentó el 21 de enero de 1992 en el Festival de Sundance, certamen del cine independiente americano por antonomasia, donde tuvo cinco pases. El film se había acabado tres días antes de que empezara el festival y el metraje original de 114 minutos se había reducido a los 99 finales por sugerencia de Hellman. Pese a convertirse en la sensación del festival, el film no ganaría el Gran Premio que fue a parar a manos de Alexandre Rockwell por *In the Soup* (1992), protagonizada por Steve Buscemi. Más allá del mecanismo narrativo del film, sustentado en saltos temporales y en la elisión del acto delictivo de la banda, los aspectos que más atención (y polémica) causaron en Sundance fueron los diálogos banales repletos de alusiones sexuales y raciales y la violencia descarnada y brutal, especialmente la escena de tortura en la que el Sr. Rubio, le corta la oreja a un policía al ritmo de *Stuck in the Middle with You*.

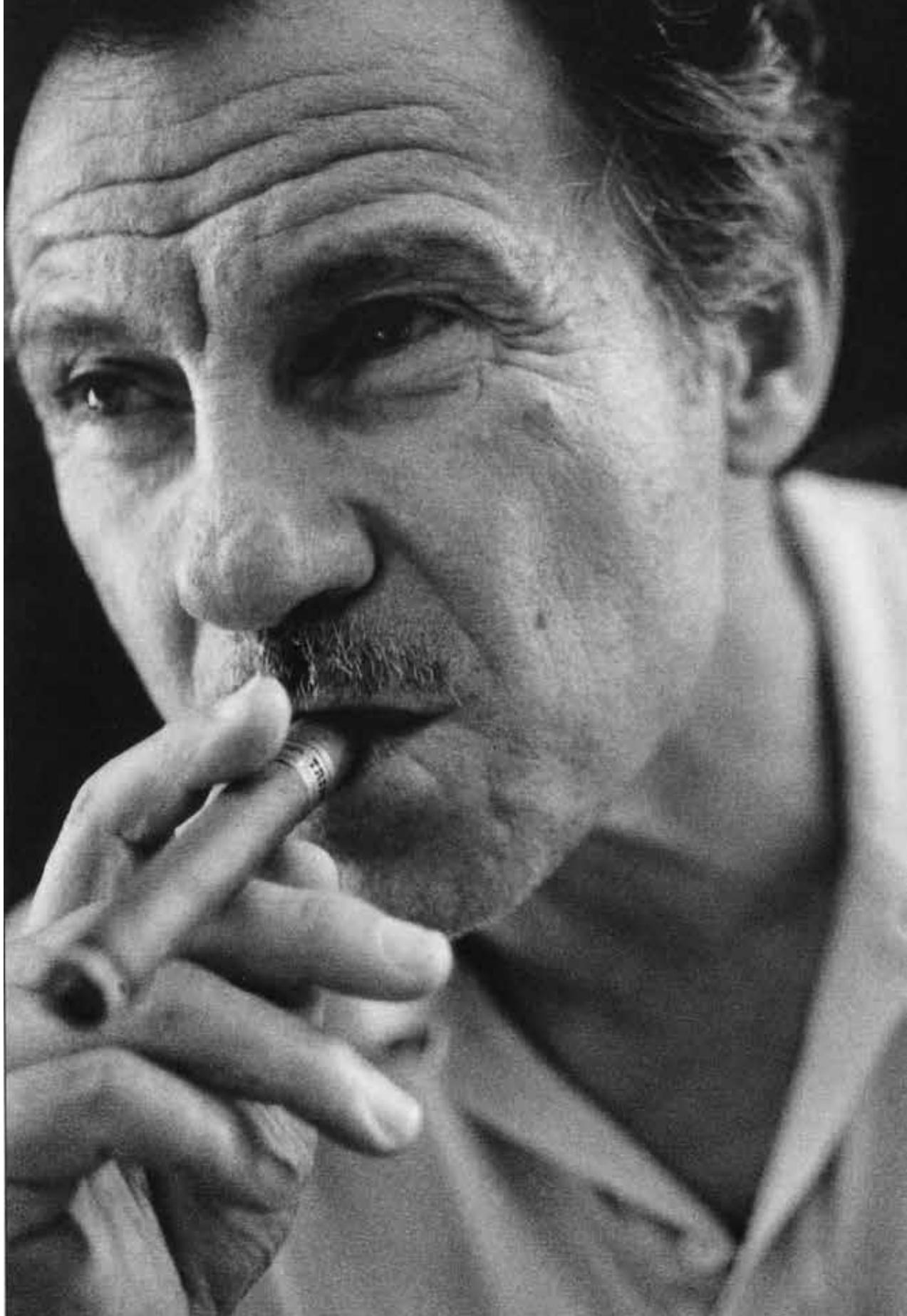
El cineasta justificaba la violencia de su cinta en contraste con la espectacularidad propia de los films de Hollywood que, de esa manera, la banalizan. Por contra, quería emular títulos del cine criminal británico de los setenta como *La celada* (*Sitting Target*, 1972) de Douglas

Hickox o *El gángster* (*Villain*, 1970) de Michael Tuchner, en la que Richard Burton, en una de las primeras escenas, rajaba salvajemente el rostro de un soplón -fuera de cámara, como en *Reservoir Dogs*- y dejaba colgando del balcón el cuerpo moribundo atado a una silla. Otra referencia básica de la escena de la oreja es el *spaghetti western* *Django*.

ESTILO TARANTINIANO

En el primer largometraje del director de Knoxville se encuentran las bases del estilo tarantiniano: diálogos discursivos y cotidianos que beben de la literatura negra de Elmore Leonard -al que adaptará en *Jackie Brown*- o George V. Higgins -autor de *Los amigos de Eddie Coyle* o *Mátalos suavemente*-, maridaje entre humor y violencia, movimientos de cámara circulares en una cafetería, referencias continuas a la cultura popular, división por capítulos y narración discontinua con idas y venidas temporales propias de la literatura como también sucedía en uno de los referentes de *Reservoir Dogs*, el clásico de Stanley Kubrick, *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956). En este sentido, Tarantino recalca la diferencia entre el *flashback*, incursión en el pasado que está anclada en el presente a través de un recuerdo o un pensamiento de los protagonistas, y lo que él hace, una narración de saltos temporales por corte sin mayor justificación que la necesidad de contar la historia de esa manera. Hay que matizar, no obstante, que Tarantino utiliza el *flashback* en una ocasión, cuando el Sr. Rosa explica cómo huyó de la escena del crimen. Así, el film de Kubrick aparece como un referente claro, ya que los saltos del relato se sucedían libremente. Sin embargo, mientras que el film de Kubrick relataba todos los pormenores del asalto, la cinta que nos ocupa lo eludía. Vemos los preparativos y las consecuencias, pero no el acto criminal. Algo que ya había hecho el gerundense Julio Coll.





¿INFLUENCIA CATALANA?

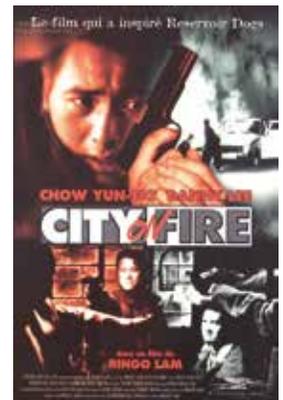
No se sabe si Tarantino ha visto *Distrito quinto* (1958) de Julio Coll, pero la realidad es que el planteamiento de *Reservoir Dogs* es muy parecido al de dicha película, basada en la obra de teatro catalana *Es perillós fer-se esperar*, de Josep Maria Espinàs. En la cinta de Coll, ambientada en la actualidad de la época franquista en la que se realizó el film, un grupo de personajes marginales realizan un atraco a una fábrica. El asalto sale como estaba previsto, pese a que uno de ellos resulta levemente herido, y todos se reúnen en el piso en el que viven a la espera de que el líder traiga el botín para repartirlo. En ese lapso de tiempo se suceden -esta vez sí- *flashbacks* de los preparativos, a partir de los cuales conocemos las ilusiones y miserias de los protagonistas. Nunca vemos el atraco.

¿PLAGIO?

Si bien están por ver los conocimientos de Tarantino sobre el cine criminal rodado en Barcelona en los años cincuenta, está más que acreditada su admiración por el cine criminal hongkonés. A este respecto, se le acusó de plagio de la parte final del film *City On Fire* (1987) de Ringo Lam, en la que un agente encarnado por Chow Yun-Fat se infiltra en una banda que prepara el atraco a una joyería. Aunque esta premisa es compartida, son muchas las diferencias entre una cinta y otra. Así, en la de Lam tiene mucha importancia la historia de amor del protagonista con su novia, hay muchas localizaciones, la historia es lineal y cuenta dos atracos que no están elididos y el policía arrastra el trauma de haber causado la muerte de un criminal del que se había hecho amigo. Sin embargo, en la parte final de *Reservoir Dogs* hay una escena que parece sacada directamente de la de Lam, aquella en la que Cabot desenmascara al Sr. Naranja y tres personajes se apuntan entre ellos, lo que en inglés se conoce como *mexican standoff*. Lo mismo sucede en la película asiática, justo antes del asedio policial, igual que la confesión del agente doble, aunque la resolución final es distinta.

REMAKES PECULIARES

Del mismo modo que Tarantino no acreditó la influencia de la película hongkonesa en su film, el director Sanjay Gupta obvió citar *Reservoir Dogs* en los créditos de *Kaante* (2002), conocida como su *remake* indio. Protagonizada por una de las estrellas de Bollywood, el veterano Amitabh Bachchan, la obra está influida por *thrillers* americanos como el de Tarantino o *Sospechosos habituales* (*Usual Suspects*, 1995) de Bryan Singer. La cinta, sobre seis criminales que perpetran el robo a un banco, se mueve en varios escenarios, tiene más subtramas y muestra el atraco. Aún así, Tarantino dio el visto bueno a *Kaante* como imitación de su cinta y con motivo del 25º aniversario de su debut programó en 2017 las dos películas juntas en el New Beverly Cinema, sala de su propiedad. Por otra parte, el australiano Garnet Mae dirigió *Reservoir Cats* (2011), propuesta independiente sin ánimo de lucro, de pocos recursos y cuya recaudación se dedicó a la lucha contra el cáncer de mama. Si una de las críticas que recibió *Reservoir Dogs* fue la ausencia de mujeres en el reparto, la obra de Mae se caracterizaba por estar interpretada solo por ellas. En 2006 apareció el videojuego homónimo de la cinta, en la que Michael Madsen, único actor del original que participaba, ponía la voz a su personaje. El videojuego causó polémica en Reino Unido por su violencia contra agentes de policía y fue prohibido en países como Alemania y Australia. En 2017 apareció *Reservoir Dogs: Bloody Days*, centrado en el atraco, para un solo jugador y que permitía el rebobinado de las acciones.



Tarantino fue acusado de plagio de la parte final del film *City On Fire*, de Ringo Lam.

Nacido en el barrio de Brooklyn, en Nueva York, en el seno de una familia de inmigrantes judíos de origen polaco, Harvey Keitel se formó como actor en el Actor's Studio.



PULP FICTION

(Pulp Fiction, 1994)



Cartel de la película
Pulp Fiction.

Uma Thurman en
el papel de Mia, la
mujer del peligroso
mafioso Marsellus
Wallace.

Prod.: Lawrence Bender. Miramax, A Band Apart y Jersey Films.

Prod. Ejec: Danny De Vito, Michael Shamberg, Stacey Sher, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Richard N. Gladstein

G.: QUENTIN TARANTINO, basado en historias de QUENTIN TARANTINO y Roger Avary.

Fot.: Andrzej Sekula, en color

Dir. Art.: David Wasco

Mont.: Sally Menke

Vest.: Betsy Heimann

Piezas musicales: *Misirlou*, de Fred Wise, Milton Leeds, S.K. Russell y Nicholas Roubanis e interpretada por Dick Dale and his Del-Tones; *Jungle Boogie*, de Ronald Bell, Claydes Smith, George Brown, Robert Mickens, Donald Boyce, Richard Westfield, Dennis Thomas y Robert Bell e interpretada por Kool & The Gang; *Strawberry Letter #23*, de Shuggie Otis e interpretada por The Brothers Johnson; *Bustin Surfboards*, de Gerald Sanders, Jesse Sanders, Norman Sanders y Leonard Delaney e interpretada por The Tornadoes; *Let's Stay Together*, de Al Green, Al Jackson Jr y Willie Mitchell e interpretada por Al Green; *Son of a Preacher Man*, de John Hurley y Ronnie Wilkins e interpretada por Dusty Springfield; *Bullwinkle Part II*, de Dennis Rose y Ernest Furrow e interpretada por The Centurians; *Waitin' in School*, de Johnny Burnette y Dovie Burnette e interpretada por Gary Shorelle; *Lonesome Town*, de Baker Knight e interpretada por Ricky Nelson; *Ace of Spades* y *Rumble*, de F. L. Wray Sr y M. Cooper e interpretadas por Link Wray; *Since I First Met You*, de H. B. Barnum e interpretada por The Robins; *Teenagers in Love*, de William Rosenauer e interpretada Woody Thorne; *You Never Can Tell*, compuesta e interpretada por Chuck Berry; *Girl, You'll Be a Woman Soon*, de Neil