

TARANTINO. LA VENGANZA O LA JUSTICIA

TARANTINO. REVENGE OR JUSTICE

Miguel Fernández de la Peña

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España
miguf04@ucm.es

Recibido: septiembre de 2023
Aceptado: octubre de 2023

Palabras clave: Tarantino. Violencia. Venganza. Justicia

Keywords: Tarantino. Violence. Revenge. Justice

Resumen: El cine de Tarantino recurre constantemente a la violencia, pero lo hace tomando en cuenta ciertos elementos que la justifican a ojos del espectador. Aunque sus protagonistas hacen uso de ella, asumen que deben limitarla según recomienda la legítima defensa o la merecida venganza, diferenciándose de su uso indiscriminado por parte de los antagonistas. Puesto que la realidad resulta desagradable, Tarantino reescribe la historia como el Dios vengador que impone su justicia sobre el mundo. Para que esto sea posible, la violencia aparece como un instrumento que construye una nueva realidad que redime a aquellos que lo merecen.

Abstract: Tarantino's movies constantly resort to violence, but they do so taking into account certain elements that justify it in spectator's gaze. Although his protagonists use violence, they assume that they must limit it as recommended by legitimate self-defense or deserved revenge, as opposed to its indiscriminate use by the antagonists. Since reality is unpleasant, Tarantino rewrites history as the avenging God who imposes his justice on the world. To make this possible, violence appears as an instrument that builds a new reality that redeems those who deserve it.

1. Introducción

De las películas de Quentin Jerome Tarantino (Knoxville, Tennessee, 1963), mezcla perfecta entre director de culto y estrella del rock, se han dicho muchas cosas. Es conocido el modo en que ha sabido incorporar infinidad de influencias y refe-

rencias fílmicas con maestría y originalidad, entre las que destacan el *spaguetti western*, el cine de samuráis y yakuza, el *Blaxploitation* o el *Giallo*. Han sido señaladas sus referencias provenientes de la cultura pop o del cine de entretenimiento, que, sin embargo, se insertan en guiones que entienden el cine como un arte, y en

los que destacan conversaciones aparentemente banales que son, en realidad, capaces de atrapar certeramente el interés del espectador. No menos atención ha suscitado su uso magistral de la cámara, mostrado por medio de planos no antes vistos en el cine estadounidense, al que ha aportado igualmente una construcción de la narrativa con saltos temporales, todo ello acompañado de un diseño minucioso de la banda sonora, capaz de marcar las diferentes formas de concebir una escena. Así, muchos de sus personajes, creados desde una muy cuidada sintonía con aquellos actores que los inspiraron, han sido convertidos en iconos estéticos.

Más allá de todos estos elementos, su cine ha aparecido siempre imbuido de una violencia explícita por la que el director de Tennessee ha sido criticado en numerosas ocasiones, en especial por considerar que sus películas convierten la violencia en algo glamuroso. Ciertamente la espectacularidad y explicitud de la violencia tarantiniana encuentran difícil parangón. No obstante, habitualmente es ignorado el modo en que el cine de Tarantino refleja un uso de la violencia que está en consonancia con una sensibilidad generalizada respecto de lo que resulta justo. Esta conexión entre la justicia y la violencia es trazable a través de la comprensión de quién y cómo ejerce esta última, y cuáles son sus consecuencias¹.

1 El presente artículo se enfrenta a la interpretación posmoderna del cine de Tarantino. Según esta, sus películas no están de modo alguno vinculadas a un contenido moral real sino a un simulacro permanente (Alfieri, 2018: 7, 34), quedando emparentadas directamente con la obra de Baudrillard (Anderson, 2007: 20). A este respecto cabe sostener que, si bien Tarantino se sirve estéticamente de los códigos propios de la posmodernidad, sus películas pueden ser leídas

2. El cine y el pensamiento político

Previamente al análisis de la obra de Tarantino, conviene explicitar algunos puntos en relación con la relevancia del cine para la comprensión política y con el modo en que desde nuestra disciplina podemos acceder a la ficción filmada sin olvidar unas precauciones metodológicas mínimas.

El cine puede ser entendido como un espacio cultural en el que se representan dinámicas políticas, se solidifican imaginarios, se interpretan conflictos y se establecen consensos a través del modo en

desde una perspectiva que enfatiza críticamente las nefastas consecuencias sociales del capitalismo postfordista (Harvey, 2012: 164-193), en particular en relación con la desmembración social y el mundo del crimen organizado. Además, si pensamos en términos de simulacro posmoderno, en el Django de Tarantino existe un compromiso por un amor “clásico” y permanente que se enfrenta al amor ilusorio hacia María del Django original. Por otro lado, *Reservoir Dogs* mantiene la lógica propiamente moderna del sueño americano expresado en la búsqueda de intimidad o amistad con otro y en la lucha por la obtención de un capital en busca de una mejor vida (Gallafent, 2006: 8), y es descartable la lectura cínica del espectador que solo destaca el aspecto lúdico y metaficcional en tanto que se trata de una historia dramática en la que ninguno de los personajes sobrevive (Pagello, 2020: 59). No solo *Inglourious Basterds* y *Django* abandonan el simulacro moral posmoderno, como algunos han argumentado (Alfieri, 2018: 91, 40-41), tal y como demuestra la profunda crítica social y moral que se desprende de *Jackie Brown*, entre otras (Russell, 2007: 3-12, Spence, 2007: 43-54). En cualquier caso, abordar esta cuestión exigiría un texto propio, que, sin embargo, no acabaría con la posibilidad de mantener diversas perspectivas, tal y como demuestra el intento de una lectura racial inequívoca (Nama, 2015).

que producen y movilizan las imágenes, organizando un flujo narrativo para provocar la identificación del espectador con los personajes, articulando todo un mundo de significados y no solo un drama concreto (Shapiro, 2009: 11). De este modo, su análisis resulta del todo relevante para el estudio de la política, el cual no debería quedar constreñido a al análisis de las instituciones, sino que debería partir de la comprensión de la cultura mediática en la que se construye un sentido común que legitima determinados comportamientos políticos. Desde esta perspectiva, es posible entender la política como una lucha por el sentido de lo social, la cual se produce en múltiples espacios de la vida cotidiana, independientemente de que los actores no estén explícita y conscientemente pugando por dicho sentido (Cairo, Franzé, 2010: 13-15). Así, representaciones que no tienen el grado de abstracción o sofisticación de una teoría política son capaces, sin embargo, de impactar más directamente sobre el pensamiento o la sensibilidad política de una sociedad, tal y como hacen los mitos, las religiones, la ideología o el cine, haciendo de la separación entre cultura y política algo del todo cuestionable. Prueba de ello es el modo en que puede incidir socialmente una determinada forma de reflejar cinematográficamente la naturaleza humana, la cual, a su vez, puede dar lugar o coincidir con postulados de una particular teoría política (Cioffi, 2021: 59, 89).

Por otro lado, el cine es un nicho para la obtención de instrumentos teóricos de reflexión en el ámbito de lo político (Iglesias, 2013: 15). Por ello, tratar de interpretar políticamente películas culturalmente significativas puede ser un instrumento pedagógico muy útil ya que pueden ofrecer demostraciones dramatizadas de ideas

desarrolladas en la teoría política moderna (Fraser, 2018: 1). Por medio de ellas resulta más sencillo conectar con referencias culturales propias del receptor, a través de las cuáles abordar complejas temáticas como pueda ser el modo en que la identidad nacional es construida (Giroux, 2004: 122). Por tanto, aunque el cine comercial pueda servir para reificar ciertos valores hegemónicos, también puede aparecer como catalizador de un proyecto utópico a través de representaciones que cuestionen nuestra existencia cotidiana (Fraser, 2018: 57). Esta última posibilidad está relacionada directamente con el intento de fomentar la imaginación empática y comprensiva, movilizandando así la capacidad para el razonamiento moral.

Cabe objetar que esta relevancia teórico-política del cine motivaría una lectura sesgada y sistemática de la obra de directores cuyas películas son explícitamente políticas. Sin embargo, como ha quedado demostrado, un cine como el de Tarantino puede influir en las actitudes políticas en mayor medida que el cine políticamente explícito en tanto que la persuasión es mayor precisamente cuando el espectador es menos consciente de que se están comunicando mensajes políticos (Haas, Haas, Christensen, 2015: 4). Marcar una distinción entre “cine político” y “cine no político” reforzaría de nuevo la dinámica tradicional de la Ciencia Política según la cual solo de la investigación sobre estructuras políticas formales, llevada a cabo por medio de los instrumentos del positivismo científico, podrían obtenerse resultados concluyentes. Frete a esto último, al igual que las películas de Tarantino no serían capaces de atraer la atención de públicos tan diversos si no integrasen referencias de la cultura de masas dentro de guiones magistralmente elaborados, la Teoría Po-

lítica perdería parte de su sentido si no fuera capaz de analizar fenómenos culturales que apelan a un público muy amplio y que pugnan por el sentido de lo social.

Sin embargo, hacer uso de la ficción como modo de acercarnos a la política exige enfatizar la importancia de hacer un buen uso de los conceptos con los que nos enfrentamos a la realidad. A este respecto, desde la consolidación de la Teoría Política como disciplina, muchas han sido las voces que han abogado por establecer una metodología que dotara de rigor a los análisis propuestos, descartando, entre otras cosas, asumir que los conceptos políticos elaborados en otras épocas se correspondan directamente con los que utilizamos en nuestro tiempo o contexto cultural. Así, desde décadas atrás se han propuesto metodologías que parten de comprender el contexto en el que se produjo la obra, la intención del autor o las redes de significados en los que se insertaba un concepto. Ejemplos de ello son la Escuela de Cambridge y su contextualismo lingüístico o la *Begriffsgeschichte* de Reinhart Koselleck, cuyas propuestas difieren en algunos puntos, pero convergen en gran medida en sus asunciones metodológicas básicas (Fernández de la Peña, 2022: 265-266). A pesar de que estas escuelas proponen instrumentos para una mejor comprensión de los conceptos tomados de coyunturas pasadas, puesto que en el presente artículo nos serviremos de algunos de los clásicos del pensamiento político tan solo como elementos comparativos, trazando una secuencia interpretativa del cine de Tarantino, no resulta imprescindible realizar una lectura contextual de dichos autores. Sin embargo, la metodología contextual nos alerta frente a la asunción de que nuestros marcos interpretativos se corresponden con los del

cineasta, de tal modo que conviene tener en cuenta algunas notas respecto de su contexto cultural, señalando algunos elementos relevantes que han influido en su cine, incluyendo algunas referencias de la historia de los Estados Unidos o teniendo en cuenta elementos significativos del cine de los años 60 y 70. Por otro lado, renunciamos a centrar nuestro análisis en la intención particular del director, asumiendo que incluso las “socially reflective movies”, películas sin pretensión política y en las que el contenido político es casi inexistente, suelen estar cargadas de significado político, y su aceptación por parte de un público puede revelar cierta forma de pensar o sentir del mismo (Haas, Haas, Christensen, 2015: 11-14). Además, la cuestión de la intención como instrumento interpretativo ha sido cuestionado por algunos autores contextualistas ya que, aunque un autor tenga una determinada intención con su obra, de ello no se derivaba necesariamente que sea capaz de racionalizarla y plasmarla, puesto que los lenguajes median, son creaciones colectivas, y escapan, en cierta medida, al arbitrio del emisor (Pocock, 2011: 28). En tanto que los símbolos no serían de la propiedad de quien los usa, sino que se tomarían prestados de un contexto, el punto central a estudiar no sería la iniciativa o la motivación, sino los lenguajes y las formas de su expresión (Pocock, 2008: 195), y el modo en que con ellos se da cuenta de determinados valores o consensos públicos. Por ello, más allá de que consideremos que la principal intención de Tarantino es proporcionar un placentero entretenimiento, poniendo el énfasis en la recreación de una determinada estética cinematográfica, no es esta pretensión sino el abordaje sistemático de las tramas,

de las palabras² y de las acciones concretas de cada uno de los personajes, así como su destino final, lo que nos permitirá dar cuenta de una noción de justicia que el director deja entrever y que puede ser reconstruida.

Por último, a pesar de no centrarnos en la intención del director, conviene, en cualquier caso, tener en cuenta su forma de concebir la violencia, de tal modo que el análisis posterior quede iluminado por sus propias palabras. Tarantino se ha posicionado en contra de la violencia que forma parte de la vida real, en especial dentro de las fronteras de su país, añadiendo que cualquier película americana de acción es más violenta que las suyas (Holm, 2004: 145). Como él mismo menciona, su madre estaba habitualmente más preocupada con la posibilidad de que viera las noticias y no películas violentas. A pesar de esto, en algunos casos consideró que ciertas películas no eran adecuadas para él, puesto que, si no entendía el contexto o el argumento de la película, estaría “viendo la violencia por la violencia” (Tarantino, 2023: 16, 20). Por tanto, aunque los detractores de la violencia tarantiniana tratan de correlacionar esta con la experimentada en el mundo real, no hay prueba alguna que avale esta relación causal (Serrano Álvarez, 2014: 45), de tal modo que, en palabras del propio Tarantino, no se puede reclamar a un director o guionista que se responsabilice socialmente por el contenido de sus películas, en tanto que utiliza la fantasía para crear situaciones y tramas imaginadas. Sin embargo, si el director sostiene que es capaz de hacer de la violencia cinematográfica un pro-

ducto sumamente divertido (Schell, 2021: 14) es porque es consciente de que esa violencia debe tener ciertas características. De lo contrario, resultaría perfectamente repulsiva para el espectador. De ese modo, si algunos han visto en su cine una violencia cruel y arbitraria, en la que se enfrentan cuerpos humanos que oscilan entre la invencibilidad y la cosificación (Yu, 2022: 46), lo cierto es que, al igual que el director rechaza la violencia en la vida real, gran parte del derramamiento de sangre a manos de sus personajes no impacta negativamente en el espectador porque es vertida precisamente en nombre de una noción de justicia.

3. Los “menos malos”

Según el propio Tarantino confesó en una entrevista en 2004, “I’m kind of making the same movie again and again and again” (Russell, 2007: 3). En dicha película, resulta complicado encontrar personajes ajenos a un juego de luces y sombras, ya que en sus tramas no hay espacio para los personajes “buenos” desde un punto de vista inmaculado. La espontánea bondad que parece reflejarse en el granjero francés Perrier LaPadite (Denis Ménochet) sucumbe finalmente ante el interrogatorio del coronel Hans Landa (Christoph Waltz), de tal modo que acaba confesando la verdad sobre los judíos que esconde. Además, no lo reconoce asumiendo que decir la verdad, incluso a los asesinos que preguntan por un amigo que se refugia en casa, se trata de un principio moral, de tal modo que ser veraz sería “un sagrado mandamiento de la razón, incondicionalmente exigido y no limitado por conveniencia alguna” (Kant, 2011: 64), sino que confiesa por puro miedo. De este

2 En algunos casos nos serviremos de la versión original en inglés por considerarlo más adecuado para la comprensión de la trama en cuestión.

modo, negando toda bondad absoluta o deber incondicional, sus personajes dan cuenta, tal y como muestra la propia comparación entre LaPadite y Landa, de una graduación moral, de tal modo que algunos de ellos muestran intenciones algo más nobles que las de sus oponentes.

Asumiendo lo anterior, parece adecuado descartar la diferenciación entre “buenos” y “malos”, para optar, en cambio, por una maldad de diferentes grados. Esta forma de entender a los personajes conecta con una sensibilidad política realista, ya que cuando se piensa en contextos en los que predomina el conflicto, analizar la situación implica presuponer la maldad del hombre, al menos en el sentido de peligrosidad o dinamismo (Schmitt, 2009: 90). De este modo, aunque algunos de los detalles de las tramas queden ensombrecidos, y requieran de hipótesis que traten de aclarar los detalles, las historias del director son particularmente claras en relación con quién hizo qué, que consecuencias tuvo dicha acción y quien es el responsable de ello, independientemente de que todos sean capaces de usar la violencia, condición indispensable para participar de sus tramas. Por tanto, en la medida en que los espectadores saben qué sucedió exactamente, al menos en la gran mayoría de los casos, son capaces de advertir el hecho de que el protagonista suele actuar conforme a un uso “prudente” de su maldad, de acuerdo con lo que podríamos conocer como “economía de la violencia” (Wolin, 2012: 265). Esta última le permite administrar la dosis precisa de violencia necesaria para cambiar las circunstancias en las que vive sin, al mismo tiempo, generar rechazo u odio por parte del espectador. Solo así la acción del personaje que utiliza medios vio-

lentos en favor de sus propósitos queda legitimada frente a la audiencia.

Ejemplo de esta economía de la violencia es el modo en que Beatrix Kiddo (Uma Thurman) hace todo lo posible por vengarse de una de las integrantes del Escuadrón Asesino Víbora Letal, Vernita Green (Vivica A. Fox), sin dañar físicamente a su hija, ni permitirle ser consciente de la violenta escena que está teniendo lugar. De haber acabado con la vida de ambas, la protagonista habría pasado de ser una madre en busca de legítima venganza a una asesina sin escrúpulos, de tal modo que, aunque la niña no inspire compasión para con su madre, Kiddo sabe bien que no debe dañar a la pequeña. A pesar de que esta lógica se mantiene habitualmente inalterada, la dificultad de solventar los problemas que se plantean en las tramas, en algunos casos relacionados con grandes conflictos personales y sociales, produce pequeños “daños colaterales”, hasta el punto de que algunos de los personajes entendidos como “menos malos” sucumben o se ven perjudicados. Un ejemplo paradigmático de ello es el modo en que el joven policía Marvin Nash (Kirk Baltz) es torturado por el Sr. Rubio (Michael Madsen). No cabe duda de que en otro tipo de cine no cabría imaginar una estetización de una violencia tan cruel contra un personaje inocente, pero lo cierto es que es el torturador quien rápidamente sufre las consecuencias de su intento, y acaba siendo abatido.

Por tanto, como decíamos, si bien la gran mayoría de los personajes de sus películas cuentan con la habilidad para hacer uso de la violencia, existen diversos modos de hacerlo, de tal modo que, en la medida en que la mayoría de sus protagonistas han sido castigados inicialmen-

te, o tienen un propósito o una ineludible responsabilidad, la violencia parece justificarse por sus consecuencias. La obtención de un final en el que se impone una situación más justa que la anterior así pareciera avalarlo, conforme a la idea de que se debe reprimir la violencia que se usa para destruir o estropear la convivencia, pero no aquella capaz de construir nuevos escenarios (Maquiavelo, 2009: 61, *Discursos* I 9). No se trata de enunciar una justicia positiva como aquella impartida a través del derecho vigente en cada Estado. En este sentido, exceptuando algunas debatibles excepciones³, el Estado para Tarantino suele quedar al margen, de tal modo que es incapaz de reclamar para sí el monopolio de la violencia física, como debiera hacer para constituirse verdaderamente como organización estatal (Weber, 2018: 57). En algunos casos, de hecho, su presencia es precisamente el detonante del crimen y la injusticia, por lo que el director concibe la justicia, en cambio, como una determinada correlación de fuerzas establecida finalmente por la propia acción de los protagonistas. Cobra así sentido la idea de que “donde no hay un poder tal, no puede esperarse protección de la ley y, por tanto, cada hombre podrá protegerse a sí mismo utilizando su propio poder” (Hobbes, 2014: 252; *Leviatán* II 27), es decir, sirviéndose de medios violentos. De no optar por estos últimos, tal y como reza una conocida máxima del realismo clásico, se estaría eligiendo recorrer el camino al infierno, el cual está empedrado de buenas intenciones (Nelson, 2013: 5).

³ Tanto en *Jackie Brown* como en *The Hateful Eight* los agentes de la ley son capaces, en cierta medida, de actuar conforme se requiere de ellos.

En el escenario imaginado por el director, parece razonable asumir una justicia que se cobra por la propia mano, pero no desde un punto de vista puramente egoísta o vengativo, ya que son precisamente las buenas acciones desinteresadas, o ligeramente altruistas, las que identifican a los “menos malos” frente a los “peores”. Si todos los personajes son “pecadores” de diversa índole, de tal modo que abundan los ajenos a toda consideración ética, algunos de ellos son capaces de mantenerse fieles a una especie de valores mínimos relacionados con la dignidad humana básica, el derecho a decidir sobre la vida propia o la posibilidad de servirse de la venganza a modo de legítima defensa. Se trata de una serie de mínimos que no conforman un derecho natural como ejercicio de una suprema razón que obliga a determinados comportamientos (Cicerón, 2017: 198), pero que constituyen una especie de código del guerrero, unos mínimos escrúpulos morales, “glimpses of compassion and morality” o “admirable human emotions” (Russell, 2007: 4-5), capaces de diferenciar el comportamiento de los protagonistas con respecto de sus oponentes y su permanente enseñanza. Por ello, algunos modos violentos, los menos incontrolados, acaban siendo justificados en un contexto en el que la ausencia de autoridad superior da sentido a la idea de que “donde no hay tribunal al que recurrir, se atiende al fin” (Maquiavelo, 2015: 121, *Príncipe* XVIII).

Esta forma de comprender a los personajes se puede apreciar con claridad en la primera película del director, *Reservoir Dogs* (1992), en la cual unos atracadores deben lidiar con la agonía del Sr. Naranja, el sadismo del Sr. Rubio y la posibilidad de que hayan sido traicionados por alguno de sus compañeros: “all

moral themes” (Spence, 2007: 43). Así, en ella se aprecia fácilmente la graduación moral a la que nos referíamos líneas arriba, desde el más depravado hasta el menos culpable. En el primer extremo destaca el Sr. Rubio (Michael Madsen), un verdadero psicópata que disfruta de la violencia⁴, y que, no por casualidad es el primero en perecer. Los siguientes en la lista son Eddie Cabot (Chris Penn) y su padre, el capo Joe Cabot (Lawrence Tierney), de quienes se presuponen las mismas inclinaciones de Rubio, algo que confirma Eddie en el momento en que a sangre fría dispara al policía maniatado. En tercer lugar, el Sr. Blanco representa el arquetipo del criminal honesto, con honor y principios, lo que, conjuntamente con su bondad natural, su carencia de frialdad en el raciocinio, así como su rebeldía frente a toda autoridad, precipita el tiroteo final. El Sr. Naranja (Tim Roth), quien se pone en peligro a sí mismo por un bien mayor, se mantiene con vida hasta el mismo final, mientras que, por último, el personaje menos involucrado violentamente en la trama y el más profesional, el Sr. Rosa (Steve Buscemi), acaba huyendo con el botín. A diferencia de otros de sus compañeros, los cuales posiblemente se hubieran cerciorado de la muerte de sus camaradas, prefiere cobijarse del tiroteo para, finalmente, huir lo más rápida y prudentemente.

Como decíamos anteriormente, más allá de que la tortura al policía maniatado deba entenderse como un ejercicio estético (Serrano Álvarez, 2014: 78), con-

4 El rol de Madsen resulta tan icónico en su maldad que en todas las películas de Tarantino en las que aparece, exceptuando su anecdótico papel *Once Upon a Time in Hollywood*, se comporta siempre como la esencia del más sanguinario de los criminales.

viene recordar que el policía no acaba calcinado. Esto último no podría haberse producido puesto que se trata de un castigo que un inocente no merece a ojos de Tarantino, de tal modo que arder solo es privilegio de un nazi o un psicópata, como se abordará más adelante. Aunque el Estado y su violencia legal llegan tarde, de tal modo que el torturador no es apresado por la policía, para, hipotéticamente, ser juzgado posteriormente y encarcelado, de acuerdo con una coherente estrategia completa de economía de la violencia, la justicia se abre paso por medio de las balas del Sr. Naranja, generando cierto placer en el espectador en la medida en que la violencia del agresor termina dirigiéndose a él mismo (Serrano Álvarez, 2014: 108). Por otro lado, la economía de la violencia se hace presente a través del imperante llamamiento del Sr. Rosa a cesar la violencia dentro del grupo⁵. Para él, al igual que para el Sr. Blanco, la violencia masiva solo está justificada en relación con los policías, los únicos que merecen ser considerados como objetivos (Gallafent, 2006: 17), en lo que parece trazar la conocida línea que el derecho de guerra establece entre el enemigo, objetivo de las hostilidades, y los civiles. A pesar de esto, dicha separación no aparece como una consideración política, sino como resultado de lo que Jonathan Glover llamaría “moral resources”, instrumentos que permiten al ser humano constreñir su interés propio en favor del ajeno, como son la compasión espontánea hacia otros, la

5 El Sr. Rosa prefiere no tomar partido en favor de uno de los dos del tiroteo, tratando de hacer que reine el buen juicio, lo que habría permitido un pacífico desenlace. Puesto que no es así, pasa de esa posibilidad, en la que tendría que compartir el botín, a una situación en la que pasa a ser su único dueño.

profunda aversión a matar a otros seres humanos o la preocupación por lo que los demás opinen con respecto a nuestra moralidad (Spence, 2007: 45). De no ser así, el Sr. Rosa no debiera haber tratado de justificar en términos morales porque considera injusto dejar propinas a las camareras.

La graduación moral de los personajes se aprecia igualmente en *Pulp Fiction* (1994), en especial a través del caso de Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) y Butch Coolidge (Bruce Willis), los cuales deciden escapar de una cotidianidad manchada de sangre. Mientras Butch se retira del boxeo, decide no llevar consigo el arma con el que acaba con Vincent, y huye de la ciudad con Fabienne⁶ (Maria de Medeiros), manteniendo su silencio respecto del caso de Marsellus, a quien salva de la tortura “in an obvious act of mercy” (Johnson, 2007: 60), Jules decide alejarse de ese mundo a consecuencia de una revelación religiosa. Al haberse salvado de las balas disparadas directamente contra su cuerpo por haber citado previamente Ezequiel 25:17⁷, decide presentar su renuncia a Marsellus. Así, decide encaminarse a otros lugares, una renuncia que salva la vida de los atracadores Pumpkin (Tim Roth) y Honey Bunny (Amanda Plummer), a quienes entrega los 1.500

6 Resulta relevante como Butch, además de ser un amante dedicado, evita toda violencia contra ella. Aunque su pareja olvida el reloj de sus antepasados, poniéndole en grave riesgo, tras un estallido de ira inicial pasa rápidamente a la comprensión y la dulzura hacia ella.

7 “¡Y os aseguro que vendré a castigar con gran venganza y furiosa cólera a aquéllos que pretenden envenenar y destruir a mis hermanos! ¡Y tú sabrás que mi nombre es Yahveh, cuando mi venganza caiga sobre tí!”. Estas palabras no se corresponden, en realidad, con la referencia citada.

dólares de su cartera asegurando que les da ese dinero para no tener que matarlos, y quienes sobreviven en parte debido a su voluntad de llevar a cabo robos en los cuales no sea necesario disparar a nadie, tal y como se refleja en su diálogo inicial. Aunque Vincent desea aniquilarles debido al dinero que Jules les entrega, este último decide, en lo que constituye el elemento que da sentido al final de la película (Tarantino, 2005: 30), evitar toda violencia, algo que contrasta significativamente con el modo en que había asesinado fríamente a Roger (Burr Steers) como forma de impresionar y poner nervioso a su compañero de piso Brett (Frank Whaley). De este modo, Jules aparece como economizador de la violencia, e incluso como pacificador, actuando como el hombre negro redimido y empoderado que se mantiene con vida hasta el final de la película, rol particularmente poco frecuente en el cine hollywoodiense (Nama, 2015: 52).

El contrapunto a la decencia de Jules se encuentra en la figura de Vincent Vega (John Travolta), quien, a diferencia de su compañero, prefiere permanecer dentro del mundo del crimen, lo que a la postre supone su muerte por disparos de Butch, a quien previamente, y sin motivo alguno, había faltado al respeto señalando que no se trataba de su amigo y que lo consideraba un fracasado y un sonado. El asesinato de Vincent, en tanto que persona despreciable, no tiene carga dramática en la película, resultando más sorprendente que relevante. La otra figura opuesta a Jules es Marsellus Wallace (Ving Rhames), representante de la venganza irreflexiva que supone el haber lanzado por el balcón a “Tony Rocky Horror”⁸ tras sorprenderle

8 El mundo tarantiniano, en el cual se van cobrando justicias poéticas, hace que Marsellus

haciéndole un masaje en los pies a su mujer. Mientras Jules, “Vincent’s pedantic and philosophical superior” (Nama, 2015: 43), denuncia este cruel asesinato, para su compañero de andanzas un masaje en los pies es tan íntimo como el acto sexual, por lo que justifica ridículamente el asesinato. Por otro lado, la segunda venganza ejecutada por Marsellus, en este caso contra Zed, sugiere la incapacidad del capo de escapar de un mundo de violencia que previsiblemente acabará también con él. Sin embargo, incluso la maldad de este último se ve aminorada ante la perversión de Maynard (Duane Whitaker) y Zed (Peter Greene), personajes más bajos dentro de la graduación moral debido a su disfrute de la violencia en sí misma, la cual no utilizan de un modo instrumental. Semejante degradación acaba con el duro castigo de la katana y la tortura sexual a manos de drogadictos.

4. Redención, violencia y reescritura histórica

¿Cómo una mujer negra estadounidense de mediana edad, sin cualificación, con antecedentes y atrapada en un mediocre empleo acaba fugándose a España llevando consigo el dinero de un peligroso traficante de armas? El director contesta a la pregunta en *Jackie Brown* (1997), en la que la azafata interpretada por Pam Grier, estancada en su vida debido a razones que nunca pudo controlar, debe hacer lo que pueda para sobrevivir y progresar⁹,

acabe, al igual que había sucedido con Tony, estampado contra un cristal, concretamente contra el parabrisas delantero del Honda que conduce Butch.

9 Como canta Bobby Womack en “Across 110th Street”, colocada al inicio y al final de la pelí-

culosa, consciente de que su presente amenaza con amargar su ya próxima vejez¹⁰. Frente a Ordell (Samuel L. Jackson), que ante una Jackie armada apela a su comprensión para que no actúe como quieren los policías, es decir, enfrentando a negros contra otros negros, la protagonista sabe quiénes son aquellos en los que se quiere apoyar, más allá de la raza, porque diferencia claramente entre quien se salta la ley justamente y quien es un verdadero criminal. Si Ordell se sirve de su amante blanca en tanto que ella representa la esposa trofeo, elevando el estatus de su poseedor (Nama, 2015: 61), Jackie se alía con Max Cherry (Robert Forster) desde la confianza generada entre personas que buscan el bienestar de quienes aman.

Frente a una Jackie que al inicio de la película sale moralmente abatida de la cárcel¹¹, el final de la trama muestra su triunfo frente a Ordell y la policía, lo que le brinda una oportunidad de escapar hacia una vida mejor. Si sobrevivir ya es suficiente premio en comparación con la muerte de personajes de menor respetabilidad como Melanie (Bridget Fonda) o Louis Gara (Robert De Niro), Max acaba recompensado igualmente por el amor de

cula, “Doing whatever I had to do to survive / I’m not saying what I did was alright [...] But I knew there was a better way of life, and I was just trying to find”.

10 “If I lose my job I gotta start all over again, but I got nothing to start over with. I’ll be stuck with whatever I can get. And that shit is scarier than Ordell” (Holm, 2004: 117).

11 Jackie sale de la cárcel confiada en llevar a cabo una estrategia opuesta a la representada por el Sr. Rubio en tanto que rehúye la ayuda del criminal responsable de su ingreso en prisión. Frente a ella, el Sr. Rubio entiende que debe ser fiel a los Cabot por el buen trato de estos durante su estancia en prisión.

Jackie, que, no obstante, no se consume en una vida compartida. Una mujer negra es capaz de representar, por primera vez, el sueño americano, expresado en la consecución de verdadera intimidad o amor con un otro y en la obtención de un capital que le permita cambiar su vida, tal y como otro intérprete ha leído en el caso de *Reservoir Dogs* (Gallafent, 2006: 8). Contra la injusticia estructural que la condenaba a envejecer precariamente, como sucedía con Jim Harris (Paul Benjamin) en *Across 110th Street* (1972), Jackie se redime por medio de su inteligencia y su pragmatismo, lo que, a diferencia de Jim, le permite no ejercer la violencia directamente, de tal modo que es capaz de demostrar su honestidad y candor para con quienes lo merecen.

Al igual que la vida de Jackie merecía un vuelco, y puesto que habitualmente la historia es cruel, en ocasiones solo cabe escapar de ella por medio de la ficción, lo que motiva al director a reescribir lo acontecido para defender los valores que garanticen el triunfo del bien. El primero de estos ejemplos de reescritura de la historia, concretamente de la historia del cine, se lleva a cabo en *Django Unchained* (2012), la cual partió de la idea de Floyd Ray Wilson, quien alentó a un Tarantino adolescente a considerar la posibilidad de dedicarse a escribir películas, de un western con un vaquero negro en el centro (Tarantino, 2023: 292, 306). Frente al *Django* de 1966, un pistolero proveniente de la guerra del norte, el protagonista de la nueva versión es un esclavo negro, Django Freeman (Jamie Foxx), quien afronta una serie de dificultades muy considerables para reunirse con su amada Broomhilda (Kerry Washington). Aunque ya en la versión de 1966 había un rechazo explícito a la xenofobia, de tal modo que el

protagonista masacra a los racistas capitaneados por el mayor Jackson (Eduardo Fajardo), a quienes llama cerdos por considerar inferiores a quienes son algo más morenos, Tarantino va mucho más allá. En su versión el pasado se reconstruye de manera verosímil, pero modificándolo al servicio del bien (Alfieri, 2018: 30), representando la esclavitud y el racismo como elementos proto-fascistas del capitalismo (Speck, 2014: 2), de tal modo que no solo los blancos esclavistas, sino también los negros que apoyan el modelo, como es el caso de Stephen, en palabras de Samuel L. Jackson, “the most despicable negro in the history of cinema”¹², quienes reciben su castigo. Igualmente reseñable es el hecho de que, como corresponde a un western, el estado solo se hace presente a través de la figura del cazarrecompensas. Así, si la mayoría de las ejecuciones estaban previstas legalmente, la matanza de la escena final es justa en tanto que restituye a las víctimas de la esclavitud y lo hace en nombre de Dios, tal y como muestran las palabras de John Legend en una de las canciones de la banda sonora: “Now I am not afraid to do the Lord’s work / You say vengeance is his but Imma do it first / I’m gonna handle my business in the name of the Law”.

Si en *Django* la historia del cine es alterada, el asesinato de Hitler y de la cúpula del partido Nazi en *Inglorious Basterds* (2009) es la quintaesencia de la justicia histórica tarantiniana, ya que con ella se habría producido una finalización anticipada de la Segunda Guerra Mundial. La economía de la violencia se manifiesta igualmente en el hecho de que la trama no da espacio a acciones espectaculares

12 <https://www.youtube.com/watch?v=RBg-1WPRtQs>

de todo un pelotón de bastardos capaces de enfrentarse al ejército nazi, en una perfecta carnicería en la que sucumbieran miles de soldados, a imagen de Rambo en Vietnam. En cambio, la película muestra el modo en que se puede descabezar a un estado criminal con la quema de un cine en el que se congreguen los jefes responsables del mayor genocidio de la historia. En ese sentido, si bien cabe la posibilidad de asumir algún daño colateral en dicha acción, como argumentábamos inicialmente, la mayoría de los quemados pueden ser considerados criminales de guerra, de tal modo que su ejecución exige el disfrute del espectador. De nuevo, esta justicia se lleva a cabo por medio de la iniciativa personal de las víctimas, encarnadas en una mujer judía, Shosanna Dreyfus¹³ (Mélanie Laurent), y un hombre negro, Marcel (Jacky Ido), ejerciendo su derecho a una venganza personal que, sin embargo, no tiene nada de irracional.

Por otro lado, la economía de la violencia queda también reflejada en el modo en que termina la historia para el personaje aglutinador de toda la perversidad nacional socialista, el odiado *Standartenführer* Hans Landa (Christoph Waltz), quien no es ejecutado, sino marcado de por vida con una esvástica en su frente, tallada a manos de Aldo el Apache Raine (Brad Pitt). Esta crueldad de los bastardos convive, no obstante, con la fidelidad a su palabra dada, de tal modo que, aunque mutilan a los que colaboran, cumplen su palabra de que sobrevivirán y volverán a casa, como

13 Tarantino aprovecha para redimir a la familia Dreyfus, que imaginamos descendientes del capitán del Ejército francés Alfred Dreyfus, quien fue injustamente acusado a finales de 1894 de haber entregado a los alemanes documentos secretos, en lo que constituye un hito en la historia del antisemitismo.

prueba el caso del soldado alemán que al inicio de la película retorna a Alemania y se reúne con Hitler para transmitirle el proceder de la milicia integrada por judíos. Si en este primer caso el comando se sirve del soldado alemán para propagar su avance y efectividad, mantener con vida a Landa no les reporta beneficio alguno. De ese modo, esto último confirma su buena disposición a cumplir los tratos. Actuando de esa forma parecerían obedecer los principios de la guerra justa, noción que ya desde sus primeras enunciaciones en la obra de San Agustín, y su intento de diferenciar entre enemigo y criminal, ha legitimado el conflicto entre estados (Schmitt, 2002: 142, 162). Si desde Grocio la guerra se podía justificar en la necesidad de imponer un castigo a un estado que había ignorado los pactos internacionales (Bull, 2005: 251), los bastardos castigan a los nazis con brutalidad, pero cumpliendo su palabra.

La relación de Tarantino con los nazis no termina aquí. En *Once Upon a Time in Hollywood* (2019) Rick Dalton (Leonardo DiCaprio) aparece interpretando a un soldado que ejecuta con su lanzallamas a generales nazis, algo que hará de nuevo al final de la película con Susan "Sadie" Atkins. Asumir que la familia Manson merecía un destino similar al de los nazis marca un paralelismo entre la esvástica dibujada en la frente de Hans Landa y aquella que lucía desde la cárcel el inspirador¹⁴ de la matanza de Cielo Dr.

14 Charles Manson, partícipe del pensamiento supremacista nazi, consideraba que podría acelerar la guerra racial acabando salvajemente con la vida de unas estrellas de cine blancas, de tal modo que fuera posible hacer recaer el crimen sobre grupos como los Black Panthers. Esto habría sido posible atendiendo a que "A muchos estadounidenses blancos de cierta edad les daban

El caso del falseamiento de la historia de los hippies asesinos es particularmente interesante teniendo en cuenta que Tarantino se esfuerza en llevar a cabo una reconstrucción del Hollywood del año 1969 especialmente precisa, incluyendo una fiesta en la mansión Playboy original, referencias a la publicidad de su tiempo o detalles de un conocimiento experto sobre la secta Manson (Schell, 2021: 215-216). Los asesinatos producidos en el Hollywood de la infancia de Tarantino son vengados en la ficción tras retratar una serie de escenas de la vida de Tate que permiten al espectador empatizar con la actriz según camina por las calles, baila en su habitación, va de fiesta o se ve a sí misma en el cine. Si bien la reescritura de la historia no evitaría una guerra, como en el caso anterior, sería capaz de evitar la paranoia y el clima de inseguridad que se instaló dentro de la cuna del cine, justificado primeramente por la incertidumbre al desconocer los culpables de la matanza, y que posteriormente aumentaría al conocer los detalles del crimen. A pesar de que Tate suplicó por la vida de su hijo, mostrándose partidaria de un secuestro que permitiera el nacimiento de la criatura, Atkins testificó cómo le dijo a Tate que no tendrían clemencia con ella, apuñalándola dieciséis veces y escribiendo con sangre "PIG" en la puerta principal de la casa. No cabe duda de que estas acciones acaban por vincular definitivamente a los nazis, como mal histórico, con los asesinos de Tate.

Más allá de la reescritura histórica, *Once Upon a Time in Hollywood* es la historia de

más miedo los activistas negros coléricos que la «Familia» Manson, el Asesino del Zodiaco y el Estrangulador de Boston juntos" (Tarantino, 2023: 53).

la redención de sus protagonistas, cuyas carreras cinematográficas pendían de un hilo al inicio. Muestra de ello es el modo en que Dalton se ve reflejado en el protagonista de la novela que comparte en el set con su joven compañera de rodaje, Trudi Fraser (Julia Butters). En ella, Tom "Easy" Breezy pasó de ser capaz de domar a cualquier caballo que se le pusiera por delante a una difícil década de los treinta en los que una mala caída le rompe la cadera, de tal modo que, aunque no está lisiado, tiene problemas para llevar a cabo su trabajo. Dalton no sufre una caída, sino una crisis en su carrera a consecuencia de su falta de confianza y su adicción al alcohol, así como su decisión de tomar papeles que no le favorecen. Además, su llegada a Italia le ofrece una serie de películas, pero no le otorga de nuevo el estatus necesario para retomar su carrera. Cosa similar sucede con Cliff Booth (Brad Pitt), cuya valía como doble de acción no evitó la pérdida de papeles relevantes de su compañero, algo empeorado tras el rumor de que había matado a su mujer. Frente a esa habladería, la trama muestra un personaje a quien difícilmente podríamos imaginar asesinando violentamente a su compañera¹⁵. De

15 Cliff parece un personaje honesto, respetuoso y fiel, de tal modo que siempre se muestra dispuesto a actuar en favor de su amigo. Además, es prudente, y se niega a tener relaciones sexuales con la atractiva hippie apodada "Pussycat" (Margaret Qualley), asumiendo desde un inicio que se trata de una menor de edad. Posteriormente se preocupa del ciego que antaño fue su antiguo amigo de rodaje, incluso a costa de su propia seguridad, amenazada por la comuna hippie. Si bien en algunos momentos se jacta de su capacidad para ejercer violencia, en especial en su enfrentamiento con Bruce Lee (Mike Moh), ciertamente hace uso de ella de forma instrumental, como sucede con el hippie que ha pinchado la rueda del coche de Dalton. Por ello, y teniendo en cuenta que se sobreentiende que ganó el juicio

igual forma, la película retrata a un Dalton que merece una segunda oportunidad en el cine. Sin embargo, es el ejercicio de la violencia contra los atacantes lo que finalmente precipita el renacer de sus trayectorias profesionales. De este modo, más allá de que la trama esté llena de caminos tortuosos, de escenas cómicas o autoparodias eufóricas, el hecho de que solo un encontronazo con unos asesinos permita la redención de unos personajes demostraría un sentido trágico del mundo solo resuelto a través de la ficción (Schell, 2021: 14).

Como se puede apreciar, la última película realizada por el director hasta el momento resulta muy adecuada para entender la idea de la violencia como catalizadora de la redención, la cual debe entenderse como opuesta a la tesis según la cual la violencia en las películas sería disfrutable solo en tanto que fuera posible una separación entre esta y nosotros, un distanciamiento que permitiría evaluarla sin atender a sus consecuencias morales (Serrano Álvarez, 2014: 25, 33-34). Frente a esta lectura cabe sostener que la violencia puede ser disfrutada o no, como sosteníamos al inicio, en función de quien hace uso de ella y para qué. Aunque en algunos casos se produzca la muerte de algún inocente con un rol menor en la trama, o ciertas escenas violentas provoquen la risa y una posterior sensación de arrepentimiento en el espectador, en la mayoría de los casos la violencia disfrutada es aquella que sufren quienes atentan contra toda noción de justicia o moral, en su condición de patéticos malhechores (Vincent Vega) o como encarnaciones absolutas de

contra las acusaciones de asesinato, puesto que de lo contrario habría ingresado en prisión, resulta adecuado considerar que el rumor que lo acusa resulta injusto e infundado.

la perversidad (Hans Landa). En cambio, algunos actos violentos resultan imposibles de disfrutar, como sucede con el Sr. Naranja agonizando en un charco de sangre. Igual repulsión genera la persecución de tres perros salvajes a un esclavo negro o la pelea entre mandingos de *Django*. En algunas de estas escenas, de hecho, la cámara huye de la violencia a través del recurso de la “off-screen violence”¹⁶, utilizada como un modo de generar simpatía en la audiencia (Lyons, 2022: 320), tal y como sucede en la escena en que el Sr. Blanco corta la oreja del policía. Estas secuencias demuestran que Tarantino no trata de establecer una distancia entre el espectador y la violencia, sino que genera diversas formas de ejercer la violencia, y, con ello, diversas formas de reaccionar frente a ella. Como advierte Marvin Schwartz (Al Pacino) a Rick Dalton, no resulta recomendable aparecer siempre como el malo, puesto que de esa forma solo se obtiene una mala reputación entre el público, habida cuenta de esa falta de separación entre el cine y la realidad. Si Dalton pretende mantener una buena reputación como actor debe encarnar a los protagonistas y sus buenas intenciones, al igual que el espectador puede disfrutar en el cine de la violencia que se ejerce contra aquellos personajes que de ser reales inspirarían el desprecio unánime.

5. ¿Venganza o justicia?

Kill Bill (2003-2004) es la historia de una madre y su lucha por reunirse con su hija, tratando de dejar atrás la influencia de su

¹⁶ En *Django* (1966) uno de los mexicanos le corta una oreja al predicador por actuar como un traidor. En la escena, al igual que en la película de Tarantino, la cámara huye de la mutilación.

padre, un *natural born killer*. Así, aunque supongamos que Kiddo asesinó a inocentes en su vida anterior (Serrano Álvarez, 2014: 103), la trama de la película no lo refleja, de tal modo que atendemos únicamente a su viaje redentor, el cual pasa por acabar con su padre, que a la vez es el padre de su hija, y que casi la asesinó cuando se encontraba embarazada. Así, tal y como le dice Budd (Michael Madsen) a Bill (David Carradine) cuando éste último le visita en su caravana en el desierto, “esa mujer merece ejecutar su venganza”. Dicho “derecho” constituye el reconocimiento de una justicia que está por encima de los mortales, algo admitido incluso por el personaje más detestable. De igual forma, Beatrix reconoce el derecho de venganza que pudiera ejercer la hija de Vernita Green, de tal modo que si cuando esta creciera aún sintiese en carne viva el asesinato de su progenitora, la protagonista la estaría esperando para batirse con ella¹⁷. De este modo, la venganza resulta justificable en tanto que viene a solventar una injusticia anterior que de quedar impune establecería un precedente absolutamente perjudicial para los intereses del grupo, en tanto que ni siquiera una familia de criminales puede tolerar un padre que mata a su hija embarazada. El derecho de Beatrix de matar a Bill no es más que un modo de reinstauración del orden, lo que, sin embargo, no evita que la protagonista experimente un dolor ante el hecho absolutamente execrable de tener que matar a un padre, independientemente de todo lo que haya hecho este previamente. De hecho, la incapacidad para librarse de ese remordimiento personal es precisamente

17 Esto ha generado expectativas y rumores en torno a una secuela que partiera de este punto (Holm, 2004: 131).

aquello que le diferencia del resto de fríos asesinos y da paso a una nueva vida.

Uno de los personajes más interesantes de *Kill Bill* es el legendario maestro de artes marciales Pai Mei (Gordon Liu). Se trata de un personaje absolutamente imbuido de la violencia, la cual se manifiesta no solo por su maestría de las artes marciales, sino también en sus rudos modales y su falta de respeto hacia otras personas, en particular con respecto a la protagonista. Esta última acaba por reconocerlo como maestro, más allá de su racismo y su misoginia, en tanto que finalmente sus enseñanzas le ayudarán en su camino. Además, la figura del anciano se convierte en mártir por medio de la acción de Elle Driver (Daryl Hannah), quien no derrota a su maestro demostrando sus mayores capacidades en el combate, sino que le envenena. En cambio, cada asesinato de la novia, a excepción de O-Ren Ishii (Lucy Liu), “is an act of self-defense” (Roth, 2007: 93), de tal modo que en su combate con Elle se contenta con arrancarle el ojo que le queda y así dejarla “desarmada”, evitando tener que matarla¹⁸ y haciendo suya la economía de la violencia. Así, y a pesar de que el derecho a la venganza de Kiddo es reconocido explícitamente, sus acciones parecen más relacionadas con la idea de justicia retributiva, según la cual el castigo a una ofensa debe ser proporcional con esta última y quien recibe el castigo es consciente de merecerlo a consecuencia de sus acciones previas. En palabras de la propia novia, se trata de una justicia¹⁹ que demuestra que Dios

18 Cosa similar sucede en el *Django* original, a quien los mexicanos destrozan sus manos para que no pueda disparar de nuevo.

19 La propia Uma Thurman sostuvo que la película trata de la justicia y de la redención (Roth, 2007: 95). De hecho, algunos han tratado de ar-

existe y que ella es el medio a través del que se ejerce la divina voluntad (Johnson, 2007: 56, 59), de tal modo que su alma destrozada inicialmente es rehabilitada en el momento en que rompe, literalmente, el corazón de Bill.

En *Death Proof* (2007) no hay espacio para una graduación de la maldad de los protagonistas, sino que se da un perfecto corte entre Mike el doble (Kurt Russell), arquetipo del psicópata que no merece rehabilitación, y el resto de los principales personajes, ocho jóvenes totalmente alejadas del mundo del crimen y la violencia. Puesto que las autoridades no intervienen, ejemplificadas en el policía texano que dice preferir dedicarse a ver carreras de coches en vez de tratar de dilucidar el caso del asesinato del primer grupo, solo la violencia bien ejercida es lo que diferencia a las primeras, que sucumben²⁰, de las segundas, que actúan y sobreviven. El sacrificio del primer grupo ayuda a generar la identificación del espectador con el segundo grupo, de modo que de las perfectas víctimas se pasa a un verdugo colectivo cargado de legitimidad. Como

gumentar en favor de la posibilidad de relacionar el comportamiento de Kiddo con la sensibilidad budista (Cuddy, Bruce, 2007).

20 El primer grupo corre peor suerte por no estar dispuestas a ejercer la violencia y, principalmente, a causa de la inteligente disposición del psicópata protagonista, ya que su plan no les permite escapar. A pesar de ello, en el primer grupo abunda el perfil propio de las mujeres objeto, en tanto que son atractivas, juegan con las drogas, se hacen las ingenuas y son confiadas. Sin embargo, el segundo grupo, y en especial las dos especialistas de cine, pero también la tercera que las acompaña en la persecución, son más parecidas al tipo de mujer de *Kill Bill*: mujeres fuertes y valientes, independientes y decididas a empoderarse en contextos de vulneración de derechos y libertades.

en otras de sus películas, quien se cobra la venganza parte inicialmente de una posición de debilidad, por lo que su iniciativa no se identifica con la imposición del poderoso sobre el débil, al modo de los atenienses en el *Diálogo de los melios* y su idea de que “lo posible lo llevan a cabo los fuertes y los débiles lo consienten” (Tucídides, 2016: 480), sino que implica una violencia reactiva que aparece, de nuevo, como justicia retributiva. Además, el sufrimiento del primer grupo de mujeres permite caracterizar a Mike como un sujeto que no podrá reintegrarse socialmente, de modo que la ejecución estaría justificada por la certeza de que reincidirá, por lo que las jóvenes deben acabar con él, algo posible en tanto que una de ellas lleva una pistola alegando la necesidad de protección ante una posible violación. De hecho, aunque Abernathy (Rosario Dawson) no está de acuerdo inicialmente, sosteniendo que quienes llevan pistolas tienen más riesgo de acabar tiroteados, el curso de la historia le lleva a actuar finalmente como quien se une a la cacería del psicópata y asesta el último golpe. Esto ejemplifica el modo en que, al igual que Hollywood otorgó glamur a los criminales como gánsters, a los políticos como estadistas o a las guerras como cruzadas, asumiendo que de ello se podía derivar un ennoblecimiento de la gente corriente (Nelson, 2013: 173), Tarantino pone la violencia en manos de personajes con cuyas causas resulta sencillo empatizar, dándole un halo de humanidad a personajes que se ven envueltos en violentísimas circunstancias.

A diferencia del asesino en serie de *Pretty Maids All in a Row* (1971)²¹, Michael “Ti-

21 Tarantino la incluye en su votación de mejores películas en Sight & Sound 2012: <https://>

ger” McDrew (Rock Hudson), quien al final es capaz de huir a Brasil, Mike el doble parece justificadamente a manos de las jóvenes. Así, la sensación de que hacer justicia con Mike implicaba acabar con su vida, de acuerdo con cierta sensibilidad estadounidense con respecto al crimen y la pena de muerte, se presenta en similares términos en relación con la familia Manson. De hecho, los culpables de la muerte de Tate fueron inicialmente condenados a la silla eléctrica, pero finalmente no fueron ejecutados a consecuencia de la sentencia *People v. Anderson* de la Suprema Corte de California del 24 de abril de 1972, en la que se establecía que las leyes que regulaban la pena de muerte del estado eran inconstitucionales. A pesar de que la pena de muerte fue de nuevo introducida en California, de tal modo que desde 1976 han sido ejecutados otros 13 presos, no fue el caso de ninguno de los miembros del grupo de Manson, de tal modo que, frente a una realidad en la que los asesinos acaban con la vida de esos inocentes y son encarcelados, la película de Tarantino dibuja un escenario en el que estos obtienen su merecido²² por la vía de la violencia más brutal y cómica al mismo tiempo. La convicción de que no merecen rehabilitación hace que acaben siendo poco menos que torturados en una casa en Cielo Dr., que, si bien era el nombre real de la calle en la que residía Tate, parece reflejar un paralelismo con la idea

www2.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/voter/1134

22 En la versión de Tarantino se hace justicia también con la historia del cine, en tanto que si Tate no hubiera sido asesinada no se habría producido aquello que mantuvo al “autor polaco [Roman Polanski], en la cúspide de su éxito [...] fuera de escena durante unos años” (Tarantino, 2023: 155).

de que la justicia divina se lleva a cabo únicamente en el cielo. Dalton se redime por medio de la violencia, y, al acabar con los potenciales asesinos y tras la conversación posterior con Jay Sebring (Emile Hirsch), se le abren, literalmente, las puertas del Cielo Dr. Se trata, en realidad, de las puertas del cielo cinematográfico, donde ayudará de nuevo a entrar a Cliff, quien, de hecho, lo merece en tanto que atesora el sentido de justicia, el temperamento, el coraje y la prudencia del héroe aristotélico (Schell, 2021: 219).

The Hateful Eight (2015) es quizás la película más clara en su apelación a una justicia que necesariamente requiere del uso del castigo. De nuevo, la justicia aparece como mandato divino, tal y como el largo plano inicial durante los títulos de crédito, en el que se aprecia una gran figura de un Cristo crucificado, así lo sugiere. Esta comprensión de lo justo encuentra su oposición en la falsa justicia a la que apela quien dice llamarse Oswald Mobray, y cuyo nombre real es Pete Hicox (Tim Roth), quien inicialmente se manifiesta en favor de evitar las hostilidades dentro del grupo. Ciertamente no hace suya la economía de la violencia en favor de todos, sino que trata de conseguir que el enfrentamiento no comience hasta que el plan previsto para salvar a la prisionera pueda llevarse a buen término. Posteriormente, charlando con John Ruth la Horca (Kurt Russell), aborda su propia concepción de la verdadera justicia, diferenciándola de la “justicia de masas” (“frontier justice”, es decir, un castigo extrajudicial motivado por la inexistencia o el rechazo de la ley) a través de la figura del verdugo, la cual viene a garantizar la consecución desapasionada de la justicia. Sin la acción del ejecutor legal, las víctimas podrían cobrarse

una falsa justicia²³. Este argumento, en realidad, viene a tratar de evitar que alguno de los presentes quiera acabar con la vida de Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh), principal antagonista de la película, y cuya endiablada naturaleza la hace peor que cualquiera del resto de personajes (Schell, 2021: 207). Frente a la argumentación del inglés, Ruth representa la justicia en todo su ser, precisamente porque asume que las dificultades asociadas con su trabajo deben afrontarse, rechazando matar de un disparo por la espalda a los criminales y presentándolos frente a los tribunales y los verdugos. De hecho, a pesar de su apariencia despiadada, la Horca pide la carta de Lincoln a su dueño con tremenda delicadeza y exquisitos modales, al igual que se emociona tras leerla. Igualmente, y a pesar de su desconfianza a causa de la difícil misión que debe llevar a cabo, asume que no debe dejar morir en la nieve a nadie, aunque le resulten sospechosos inicialmente. Su final, como el de Pai Mei, solo puede llevarse a cabo por medio de un traicionero envenenamiento. A pesar de su muerte, su ejemplo cunde, y finalmente se cumple su deseo de que Domergue muera ahorcada a instancias de un sheriff, es decir, un representante de la ley, en lo que constituye el mejor ejemplo en el cine del director de una ejecución según dicta el derecho positivo vigente en el contexto de la película. Ciertamente, “Solo hay que ahorcar a los cabrones infames; pero a los cabrones infames hay que ahorcarlos”, o, en otras palabras, “con poquísimos castigos ejemplares, será más clemente que aquellos otros que, por excesiva clemencia, permiten que los desórdenes continúen, de lo

cual surgen siempre asesinatos y rapiñas” (Maquiavelo, 2015: 115, *Príncipe* XVII).

La segunda figura que representa la justicia en la película es Marquis Warren (Samuel L. Jackson), exoficial del ejército y funcionario judicial, o más bien cazarrecompensas. Su figura aparece marcada por la Guerra de Secesión estadounidense, de tal modo que al inicio es caracterizado como alguien que mató a innumerables combatientes sureños y que dejó morir en un incendio provocado por él mismo a muchos de sus compañeros de ejército, todos ellos blancos. Su justificación de estos hechos se apoya únicamente en que se trataba de una guerra, lógica que aplica también posteriormente al no dudar en provocar al viejo Sandford Smithers (Bruce Dern), general confederado, de tal modo que pueda matarlo alegando legítima defensa. Este asesinato, a pesar de no haberse producido en tiempo de guerra, se convierte en justificable en el momento en que la historia muestra cómo el general acepta el pacto con los conjurados, lo que habría ayudado a liberar a Domergue, una muestra de su desprecio por la ley y por el país resultante tras la guerra. Frente a esta actitud revanchista, que inicialmente también Warren hace suya, el exoficial negro finalmente acaba asumiendo que debe apoyarse en aquel sureño que entiende la nueva realidad nacional, a quien reconoce haber juzgado mal al inicio, y que está del lado de la ley.

La película acaba representando la reconciliación entre los bandos por la vía de la legalidad, al igual que por medio de “There Won’t Be Many Coming Home”, de Roy Orbison, apela al fin de la violencia²⁴. Si para algunos constituye “un relato moral,

23 “For justice delivered without dispassion, is always in danger of not being justice”.

24 “And before you kill another / Listen to what I say / Oh, there won’t be many coming home”.

protagonizado por inmorales y filmado por un amoral” (Schell, 2021: 211), es, en realidad, una historia edificante cuyo final rinde tributo a las posibilidades de la paz que se construye con la nueva confianza entre Warren y Chris Mannix (Walton Goggins), quien iba a ocupar el lugar del sheriff de Red Rock. Estos dos, los últimos en mantenerse con vida, escenifican una nueva alianza racial, como sucede entre Jackie y Max, que pone por delante el mantenimiento del orden establecido. Como enfatiza Mannix, la causa sureña que representaba su padre no tiene relación alguna con las motivaciones de la banda de criminales de Daisy, de modo que rechaza el pacto con ella y la injusticia. Por último, Mannix hace suya la reconciliación al mostrar respeto por la carta de Lincoln, lo que permite la redención colectiva.

6. Conclusiones

El cine de Tarantino entrelaza imágenes que han quedado fijadas en la retina de varias generaciones, mostrando su habilidad cinematográfica a través de tramas no especialmente complejas, al modo de las “pulp magazines”, pero filmadas con maestría. De ese modo, el director parte de su visión del mundo para defender ciertas posiciones por medio de las tramas de sus películas, las cuales condenan la esclavitud, el antisemitismo o la sumisión de la mujer. Así, la ficción que crea es guiada por una mano divina que pone algo de cordura en un mundo de caos y desolación, y que hace posible que personajes absolutamente abocados al fracaso acaben obteniendo aquello que tanto anhelan. Por tanto, independientemente de que no fuera su intención reflejar una

noción de justicia, un abordaje de sus películas permite reconstruirla.

En el mundo de Tarantino no cabe evitar ejercer la violencia en mayor o menor grado ante la ausencia de un poder político que impida el triunfo del mal. Si en otras películas de acción únicamente el malvado ejerce la violencia y los buenos solo desarman, maniatan, derriban o detienen a sus oponentes, Tarantino se limita a hacer responsable de la violencia a los peores personajes, permitiendo que estos merezcan ciertos violentos castigos por parte de los protagonistas. Sin embargo, el modo en que se ejerce la violencia sigue sometido a ciertos límites, los cuales, una vez sobrepasados, hacen del personaje alguien detestable. Por ello, sus protagonistas encarnan la economía de la violencia, actuando generalmente de forma reactiva contra la injusticia previa, de tal modo que la venganza parece justificable en tanto que solo ella permite la redención del personaje y la mejora de su vida posterior. Sin embargo, aquellos que actúan de forma irreflexiva y desproporcionada suelen acabar pagando ese mismo precio a manos de otro, puesto que el Dios vengador, presentado en Ezequiel 25:17, otorgará un mejor o peor destino en función de las decisiones tomadas, interpretando la moral desde un punto de vista consecuencialista, es decir, atendiendo a los fines que cada personaje persigue.

Si los protagonistas inicialmente juegan con las reglas establecidas, finalmente consiguen abolirlas y escapan a un contexto mejor. Mientras la violencia injustificada se autoperpetúa en una espiral de “ojo por ojo”, la violencia reactiva trata de crear las condiciones, por medio de los caminos disponibles, para salir de la

cruenta realidad que rodea la vida de todos los personajes. Resulta evidente que en la realidad no cabe un uso de la violencia tal puesto que el Estado actúa y la maldad de los delincuentes no adquiere niveles tan altos. Por ello, puesto que solo en la ficción cabe ejecutar a los villanos, se debe de hacer de una forma visualmente espectacular, pero, al mismo tiempo, según una serie de criterios mínimos que la conviertan en aceptable dramáticamente. Por tanto, aunque no quepa dar por finalizado el debate en torno a si los personajes ejercen la venganza o la justicia retributiva, conviene reafirmar que la clave de dicha cuestión no se encuentra en la mera constatación de los hechos, en particular los asesinatos y su procedimiento, sino la comprensión del mundo que imagina Tarantino, en el cual solo la acción de los personajes permite la llegada de un orden reinstaurado.

7. Bibliografía

- Alfieri, A. (2018). *Dal simulacro alla Storia. Estetica ed etica in Quentin Tarantino*. Pistoia: Editrice Petite Plaisance.
- Anderson, A.C. (2007). "Stuntman Mike, Simulation, and Sadism in Death Proof", en R. Greene y K.S. Mohammad (ed.). *Quentin Tarantino and Philosophy. How to Philosophize with a Pair of Pliers and a Blowtorch*. Chicago and La Salle: Open Court, pp. 13-20.
- Bull, H. (2005). *La sociedad anárquica. Un estudio sobre el orden en la política mundial*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Cairo, H.; Franzé, J. (2010). "Política y cultura: ¿tensión entre dos lenguajes? La gobernanza cultural", en H. Cairo; J. Franzé (comps.). *Política y cultura. La tensión de dos lenguajes*. Madrid: Biblioteca nueva, pp. 13-23.
- Cicerón, M.T. (2017). *La república. Las leyes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cioffi, A.E. (2022). *Philosophical Theories of Political Cinema*. London and New York: Routledge.
- Cuddy, L.; Bruce, M. (2007). "Could Beatrix Kiddo Reach Enlightenment? Traces of Buddhist Philosophy in Kill Bill", en Greene y Mohammad (ed.). *Quentin Tarantino and Philosophy, op. cit.*, pp. 189-201
- Fernández de la Peña, M. (2022). "La relevancia de la historia de los conceptos koselleckiana en la teoría política contemporánea. A propósito de la publicación de *Ilustración, progreso, modernidad*", *Éndoxa: Series Filosóficas*, vol. 49 (2022), pp. 255-268. <https://doi.org/10.5944/endoxa.49.2022.31214>
- Fraser, I. (2018). *Political Theory and Film. From Adorno to Žižek*. London and New York: Rowman & Littlefield International.
- Gallafent, E. (2006). *Quentin Tarantino*. Essex (England): Pearson Education Limited.
- Giroux, H.A. (2004). "Pedagogy, Film, and the Responsibility of Intellectuals: A Response". *Cinema Journal*, vol 43 (2), pp. 119-127. <https://www.jstor.org/stable/1225923>
- Haas, E.; Haas, P.J.; Christensen, T. (2015). *Projecting politics: political messages in American films*. London and New York: Routledge.
- Harvey, D. (2012). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Traducción de Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu.

- Hobbes, T. (2014). *Leviatán. La materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*. Traducción, prólogo y notas de Carlos Mellizo. Madrid: Alianza Editorial. [*Leviatán*]
- Holm, D.K. (2004). *Quentin Tarantino. The Pocket Essentials Series*. Harpenden (UK): Pocket Essentials.
- Iglesias Turrión, P. (2013). *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y política*. Madrid: Akal.
- Johnson, D.K. (2007). "Revenge and Mercy in Tarantino: The Lesson of Ezekiel 25:17", en Greene y Mohammad (ed.). *Quentin Tarantino and Philosophy, op. cit.*, pp. 55-73.
- Kant, I. (2011). "Sobre un presunto derecho de mentir por filantropía", en I. Kant. *Teoría y Práctica*. Estudio preliminar de Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: Tecnos, pp. 61-68.
- Lyons, S. (2022). "Don't Look Now: Ontologies of Off-Screen Violence", en S. Choe (ed.). *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*. Gewerbestrasse (Switzerland): Palgrave Macmillan, pp. 315-330.
- Maquiavelo, N. (2015). *El príncipe*. Prólogo, traducción y notas de Miguel Ángel Granada. Madrid: Alianza editorial.
- Maquiavelo, N. (2009). *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nama, A. (2015). *Race on the QT. Blackness and the Films of Quentin Tarantino*. Austin: University of Texas Press.
- Nelson, J.S. (2013). *Popular Cinema as Political Theory. Idealism and Realism in Epics, Noirs, and Satires*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pagello, F. (2020). *Quentin Tarantino and Film Theory. Aesthetics and Dialectics in Late Postmodernity*. Gewerbestrasse (Switzerland): Palgrave Macmillan.
- Pocock, J.G.A. (2011). *Pensamiento político e historia. Ensayos sobre teoría y método*. Madrid: Akal.
- Pocock, J.G.A. (2008). *El momento maquiavélico. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica*. Madrid: Tecnos.
- Roth, T.D. (2007). "A Sword of Righteousness: Kill Bill and the Ethics of Vengeance", en Greene y Mohammad (ed.). *Quentin Tarantino and Philosophy, op. cit.*, pp. 85-95.
- Russell, B. (2007). "Tarantino's Films: What Are They About and What Can We Learn from Them?", en Greene y Mohammad (ed.). *Quentin Tarantino and Philosophy, op. cit.*, pp. 3-12.
- Schell, H. (2021). *Quentin Tarantino. Cine de reescritura*. Edición electrónica: www.articaonline.com. Creative Commons 4.0.
- Schmitt, C. (2009). *El concepto de lo político*. Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios. Versión de Rafael Agapito. Madrid: Alianza editorial.
- Schmitt, C. (2002). *El nomos de la tierra en el Derecho de Gentes del «Ius publicum europaeum»*. Traducción de Dora Schilling Thou. Granada: Editorial Comares.
- Serrano Álvarez, A. (2014). *El cine de Quentin Tarantino. Una aproximación a la estética de la violencia*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Shapiro, M.J. (2009). *Cinematic Geopolitics*. London and New York: Routledge.

- Speck, Oliver C. (2014). "Introduction: A Southern State of Exception", en O.C. Speck, (ed). *Quentin Tarantino's Django Unchained. The Continuation of Metacinema*. New York and London: Bloomsbury Academic, pp. 1-14.
- Spence, J.H. (2007). "The Moral Lives of *Reservoir Dogs*", en Greene y Mohamad. *Quentin Tarantino and Philosophy*, op. cit., pp. 43-54
- Tarantino, Q. (2023). *Meditaciones de cine*. Traducción de Carlos Milla Soler. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Tarantino, Q. (2005). "It's cool to be banned", en P.A. Woods (ed). *Quentin Tarantino: the film geek files*. London: Plexus, pp. 30-31.
- Tucídides (2016). *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Weber, Max (2018). *La política como profesión*. Edición de Joaquín Abellán. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Wolin, S.S. (2012). *Política y perspectiva. Continuidad e innovación en el pensamiento político occidental*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica,
- Yu, C-M. (2022). "Violent Corporeality in Cinema", en Choe (ed.). *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, op. cit. 37-54.