

La salvación de Tarantino¹

Pulp Fiction | Quentin Tarantino | 1994

Daniela Fernández*

Escuela de la Orientación Lacaniana

Recibido 14 mayo 2012; aprobado 23 febrero 2013

Resumen

Pulp Fiction (Tiempos Violentos, 1994) nos permite colocar la época actual bajo la lupa. En su segunda película, Tarantino ofrece una reflexión aguda sobre el efecto de extravío reinante en la contemporaneidad. Para explorarlo, utiliza numerosos y variados artificios de cineasta que contribuyen a producir este efecto, permitiéndole al mismo tiempo precisar que lo desatado en nuestra época se sitúa, en principio, en el orden simbólico. Por otro lado, este excelente guionista sabe que las brújulas que nos orientan en la existencia son múltiples, singulares y siempre fallidas. Tarantino describe dos personajes creyentes, Jules (Samuel L. Jackson) y Butch (Bruce Willis), que inventarán dos ficciones de amor del padre para poder salvarse. *Pulp Fiction* nos enseña que en la era de la mundialización y el consumo masivos, la salvación sigue siendo subjetiva.

Palabras clave: Contemporaneidad | Extravío | Orden simbólico | Amor del padre | Nombres-del-Padre | Sinthome

The salvation of Tarantino

Abstract

Pulp Fiction (Tarantino, 1994) let us put the current time under a magnifying glass. In his second movie, Tarantino provides a clever reflection of the prevailing effect of these days misplacing. In order to explore it, use several and varied film maker's artifice that contribute to produce that effect; letting him, at the same time, specify that the untied of our time placed initially in the symbolic order. On the other hand, this excellent scripwriter knows that the compasses that guides us in the existence are many, singulars and always failed. Tarantino describes two believers characters, Jules and Butch, that will invent two fictions of love of the father in order to save them selves. *Pulp Fiction* teaches us that in the mundialization and masive consumption era, the salvation remains subjective.

Key words: Contemporaneity | Misplacing | Symbolic Order | Love from the Father | Names-of-the-Father | Sinthome

1. Introducción

Pulp Fiction constituye una especie de laboratorio que permite colocar la época actual bajo la lupa. La escena inicial de la película, que muestra el diálogo entre los dos jóvenes enamorados Pumpkin (Tim Roth) y Honey Bunny (Amanda Plummer), nos enseña que no sólo los psicoanalistas deben conocer la subjetividad de su época, sino que también los asaltantes tienen que *aggiornarse*. Así, nos enteramos que en los Estados Unidos ya no vale la pena asaltar licorerías, porque el cajero (inmigrante, extranjero) no comprendería cuando en inglés le ordenáramos abrir la caja registradora. Desde el primer

diálogo, Tarantino aborda los grandes temas de nuestra época: mundialización, inmigración, trabajo ilegal, ausencia de héroes, tenencia generalizada de armas de fuego.

En principio, esta película propone un retrato caótico de nuestra contemporaneidad. El declive de los ideales y la desorientación resultante parecen pronosticar lo peor. Pero estos temas, propios de nuestra época, insisten desde hace tiempo en el cine americano de autor (Quentin Tarantino, Steven Soderbergh, Todd Solondz, Sam Mendes, etc.). Podemos preguntarnos: ¿En qué reside la particularidad de *Pulp Fiction*? ¿Por qué ésta nos interesa? ¿Qué nos enseña Tarantino?

* daniela.fernandez@free.fr



Esta película desarrolla una fina y aguda reflexión sobre lo desatado y lo atado, sobre lo que se desata y lo que se ata, sobre estas dos operaciones que intentaré entonces precisar.

2. Del efecto de extravío

Comencemos por lo que se desata. ¿Qué es lo desatado en *Pulp Fiction*? ¿Dónde sitúa Tarantino lo desatado?

Este excelente guionista parece saber mucho sobre lo que el psicoanálisis enseña. Tarantino conoce muy bien las bambalinas del lenguaje, sus secretos, su funcionamiento. Nos enseña por ejemplo, que al *Cuarto de libra con queso* también podemos llamarlo *Royal with Cheese*. Una prueba más de que el significante mata a la cosa, de que el referente-hamburguesa queda perdido cuando entramos en el mundo del significante. En la era de la mundialización, también nos enseña que aunque pudiesen parecer lo mismo, un *Big Mac* americano y *Le Big Mac* francés no son lo mismo, ya que estamos frente a dos significantes diferentes. Cada vez que introducimos un nuevo significante en el mundo, nace una ficción. La ficción americana del *Big Mac* no es equivalente a la ficción francesa de *Le Big Mac*.

Utilizando una lógica implacable y estéril, este director presenta las palabras desatadas del sentido. Varios son los momentos en que Vincent Vega (John Travolta) aplica en sus charlas con Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) la ironía socrática hasta demostrar, por ejemplo, que el masaje de pies es equivalente al sexo oral o que comer perro es tan repulsivo como comer cerdo.

La película está estructurada como un rompecabezas, en el que numerosos *sketchs*, que generalmente Tarantino deja inconclusos, se entrecruzan. La deconstrucción narrativa es tal, que resulta una película imposible de contar. *Pulp Fiction* comienza con una escena que será retomada al final de la película, y termina en una escena que

cronológicamente corresponde a la mitad de la historia. Notemos que al final Vince todavía está vivo, aunque nosotros ya hayamos asistido a su muerte. De este modo, Tarantino pulveriza la noción de *flashback*. La película está construida de manera tan poco lineal, que podemos verla muchas veces y nunca acordarnos de lo que sucederá.

Tomemos como ejemplo la escena en que Vince y Jules ingresan vistiendo trajes de baño en el bar de Marsellus Wallace (Ving Rhames). ¿Por qué nos resulta disparatado verlos llegar vestidos de esta manera? Si la película fuera lineal, sus trajes de baño no nos asombrarían, porque ya sabríamos que tuvieron que deshacerse de sus trajes de matones negros y ensangrentados. Pero el montaje desordenó el tiempo lineal. De este modo, Tarantino demuestra que la verdad es variable, que la verdad tiene estructura de ficción (Lacan, 1956-1957: 253), que dos asesinos a sueldo vestidos con trajes de baño pueden ser, y no ser, ridículos.

La palabra también aparece desatada de la acción, reforzando así el carácter imprevisible de la película. Jules y Vince discuten sobre hamburguesas, mientras toman las armas para acribillar a un grupo de hombres. Honey Bunny y Pumpkin se dicen palabritas de amor, y un segundo después amenazan de muerte a todo un restaurante. Finalmente, lo mismo daría si los matones estuvieran repasando su plan y discutiendo sobre armas, antes de matar. Ya que de todos modos, el resultado final no depende completamente de los preparativos. El abismo existente entre el lenguaje y la acción queda demostrado. Una de las particularidades de esta película es que nos muestra los diálogos anodinos, las escenas que no sirven para nada, que habitualmente nadie filma. Estamos acostumbrados a ver a un matón drogándose o limpiando un arma, pero no solemos verlo discutir asuntos de la vida cotidiana.

Retomemos nuestra pregunta inicial: ¿Dónde sitúa Tarantino lo desatado? Los recursos utilizados en esta película para contribuir al efecto de extravío son numerosos: el significante desatado del referente, los diálogos desatados de sentido, la desestructuración narrativa, la técnica del montaje, la palabra desatada de la acción. Concluimos que en principio Tarantino sitúa lo desatado en el orden simbólico.

3. De las brújulas

Pasemos ahora a lo que se ata. A pesar de que Tarantino ofrece un retrato caótico de la sociedad, no parece estar fascinado por el fantasma de la catástrofe. Así, en medio

de tanto extravío, introduce también algunos intentos de atadura, algunos esfuerzos singulares por orientarse en la existencia, demostrando que las brújulas, las amarras, los Nombres-del-Padre son múltiples, particulares y siempre fallidos.



Un ejemplo mayor de brújula es el Salmo de Ezequiel 25,17, recitado por Jules en tres ocasiones. En principio, este elemento desafina y aterriza como un OVNI en medio de la película, cuando Jules lo recita por primera vez justo antes de matar a un hombre. En un primer tiempo, el pasaje bíblico funciona como una especie de preparativo para aquél que será asesinado.

Pero un acontecimiento tendrá lugar, produciendo un antes y un después bien marcados en la vida de Jules. Un cuarto hombre, que estaba escondido en el baño, sale del mismo para disparar sobre Vince y Jules que sobreviven a las balas, ya que ninguna logra tocarlos. Jules interpreta este hecho insensato como un milagro, producto de la intervención divina. A partir de ese momento, el Salmo dejará de funcionar como “una buena frase” para matar, convirtiéndose para Jules en un nuevo modo de orientarse en la existencia. Es así que Jules decide abandonar su profesión de matón.

Señalemos que Vince, presentado como un increyente que niega la existencia de los milagros, tendrá una muerte trágica en la película. Mientras que Jules, un creyente que cree que el “dedo de Dios” detuvo las balas, comenzará a transitar a partir del “milagro” por el camino de la redención.

Al final de la película, Jules recita una vez más el Salmo, ya no para matar, sino para salvar y salvarse. Dice a Honey Bunny: “Normalmente, ustedes estarían tan muertos como un pollo frito. Pero yo estoy en transición y no quiero matarlos... Quizá tú eres el malvado y yo soy el justo y este Sr. 9 milímetros es el pastor que protege a mi justa persona en la oscuridad. O quizá tú eres el justo y yo soy el pastor y el mundo es el malvado y el egoísta. Esa versión me gusta. Pero esa mierda no es la verdad. La verdad es que tú eres el débil y yo soy la tiranía de los malvados, pero estoy intentando con todas mis fuerzas ser el pastor”. Para Jules, la maldad ya no se encuentra ubicada en los otros ni en el mundo exterior,

sino en él mismo. De ahora en más, el Salmo ya no sirve para anunciar su pasaje al acto, sino para limitar su pulsión asesina. Mediante la fe religiosa, Jules logra fabricarse una especie de solución *sinthomatica* que producirá consecuencias normativas sobre el goce. Resultado: Jules ya no puede matar.



Esta película demuestra que las soluciones *sinthomaticas* son una invención del sujeto. Tarantino lo hace valer utilizando para ello un Salmo inexistente como tal en la Biblia. Así, nos indica que este Salmo no es más que una creación de Jules, una especie de *patchwork* bíblico, un *collage* de frases presentes en la Biblia.

Otra forma de amarra propuesta en esta película, es el mito del reloj de oro que parece orientar al personaje de Butch (Bruce Willis). Con este artificio, Tarantino propone una segunda ficción de amor del padre. Cabe señalar que este pequeño relato no nos es presentado como un recuerdo infantil, sino como una pesadilla de Butch. No sabemos entonces si la escena en que el Capitán Koons (Christopher Walken) entrega al pequeño Butch el reloj de oro del padre humillado y asesinado, tuvo lugar en la realidad o es solamente una creación de Butch. Al presentarlo como una pesadilla del boxeador, el sujeto de la enunciación no es Koons, sino el propio Butch. Una vez más, Tarantino pone el acento en la capacidad de invención de cada sujeto. Así, Butch es capaz de traicionar a Marsellus Wallace, matar a varios hombres, huir con su novia, pero se muestra incapaz de separarse de su reloj de oro, pequeño objeto precioso mediante el cual este sujeto intenta fabricarse una filiación. Tarantino demuestra el agujero del trauma que impide a Butch seguir durmiendo y que la ficción del padre ideal intenta recubrir.

Tarantino sabe, por un lado, que los increyentes andan desorientados y errantes, y por otro lado, que los Nombres-del-Padre son múltiples y singulares, tal como Jacques Lacan nos lo enseña en su Seminario *Les non-dupes errent* (inédito)². La película nos presenta dos personajes creyentes, Jules y Butch, que logran salvarse orientados por sus brújulas particulares (el Salmo de Ezequiel y el mito del reloj de oro).

4. La salvación del sujeto

A pesar de ser una película muy bien escrita, en la que todo parece estar calculado rigurosamente, en la que nada parece escapar al guionista y director, constatamos que Tarantino consagra en la misma un lugar mayor a la contingencia, al azar, a lo real. *Pulp Fiction* está llena de giros inesperados, de sorpresas. Nada ocurre tal como se lo había previsto.

En gran parte, la vida de los personajes se muestra orientada por los encuentros, por aquello que no puede preverse o prepararse. Por ejemplo, el encuentro entre Butch y Marsellus, aquella escena en que el primero detiene su auto en un semáforo rojo, para que el segundo cruce la calle y las miradas de ambos personajes se encuentran. O el encuentro entre Butch y Vince, cuando el primero regresa a su casa para buscar el reloj de oro, lo recupera, se dirige a la cocina, pone a tostar el pan, descubre el arma de Vince sobre la mesada, la examina, mientras escucha activarse la cadena del inodoro. Vince sale del baño y ambos personajes quedan enfrentados. En ambas escenas, la secuencia es la misma. Se produce un encuentro, todo se detiene (la acción, la palabra, el sentido), los personajes no pueden creer lo que

están viendo. De pronto, la acción retoma su curso, Butch atropella a Marsellus o dispara sobre Vince.

Tarantino también se interesa por los pequeños detalles, que a veces eleva a la dignidad de divinos detalles. Un buen ejemplo es la sustitución del globito por la bolsita, operada por el *dealer* en el momento de vender heroína a Vince.

Este pequeño detalle producirá el error fatal de Mia (Uma Thurman) que creerá que la heroína es cocaína. La película demuestra, una y otra vez, que la vida y la muerte penden de un hilo.

Las formaciones del inconsciente también tienen su lugar en esta película. Por ejemplo, el olvido por parte de Fabienne (Maria de Medeiros) del objeto más preciado de su novio Butch, o el acto fallido de Vince a quien se le escapa un tiro que “sin querer” mata a Marvin (Phil LaMarr). De pronto algo falla, algo irrumpe sin que sepamos bien ni de dónde, ni cómo, ni por qué.

Si bien nos ofrece un retrato caótico de la sociedad, en el que lo que parece reinar es más bien el efecto de extravío, Tarantino se presenta orientado por lo real, por lo que no se puede prever. La gran enseñanza de *Pulp Fiction* es que en tiempos de mundialización y consumo masivos, la salvación sólo puede venir del sujeto.

Referencias

Charyn, J. (2009) *Tarantino*, Denoël, Paris

Lacan, J. (1956-1957) “La Relación de Objeto” en El Seminario de Jacques Lacan. Libro 4. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Lacan, J. (inédito) Les non-dupes errent, Le Séminaire. Livre XXI. Dictado entre 1973 y 1974.

Lacan, J. (1975-1976) “Le sinthome” en *Le Séminaire*. Livre XXIII, Seuil: Paris, 2005.

Morsiani, A. (2011), *Quentin Tarantino*, Gremese, Paris.

¹ Trabajo presentado en la VIII edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, *Desatados. Sobre rarezas, insensateces y otros extravíos*, en el encuentro correspondiente al 10 de abril del año 2012.

² La autora alude a la fórmula “non-dupes errents”, utilizada por Jacques Lacan como título de uno de sus seminarios, dictado entre los años 1973 y 1974. Esta expresión puede ser traducida al español como “los no-engañosados (o desengañosados) yerran” y en francés es homófona a “Les noms du père” (Los nombres del padre) [N. del E.].