



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
MENCIÓN ARTES CINEMATOGRÁFICAS

**Beatrix Kiddo en el viejo Oeste**

**Influencia narrativa, estilística y transtextual del *western* en los filmes**

***Kill Bill vol. 1 y Kill Bill vol. 2***

Gabriel Dumont  
C.I: 24.214.234

Tutor: Ricardo Azuaga

Caracas, diciembre de 2017



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
MENCIÓN ARTES CINEMATOGRÁFICAS

**Beatrix Kiddo en el viejo Oeste**

**Influencia narrativa, estilística y transtextual del *western* en los filmes**

***Kill Bill vol. 1 y Kill Bill vol. 2***

Gabriel Dumont  
C.I: 24.214.234

Tutor: Ricardo Azuaga

Trabajo de licenciatura que se presenta ante la honorable Universidad Central de  
Venezuela para optar al título de licenciado en Artes

Caracas, diciembre de 2017

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CINEMATOGRÁFICAS

Cumplo con participar, a los efectos reglamentarios correspondientes, que luego de revisar el Trabajo de Licenciatura del (los) bachiller(es) **Gabriel Alexander Dumont González, C.I. 24.214.234**, titulado “Beatrix Kiddo en el viejo Oeste. Influencia narrativa, estilística y transtextual del *western* en los filmes *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2*”, este cumple con los requisitos necesarios y es apto para ser presentado y defendido con miras a obtener el título de licenciado(s) en Artes.

Notificación que se hace a los fines pertinentes en Caracas, a los 06 días del mes de diciembre de 2017.



---

**Prof. Ricardo Azuaga**  
Tutor

## RESUMEN

Los géneros cinematográficos nacieron casi con el mismo cine. De entre la gran cantidad existente, el *western*, ligado indisolublemente a la cultura norteamericana, es uno de los más conocidos tanto por sus características narrativas y de estilo, como su extensa filmografía y longevidad. Sin importar necesariamente su relación con la industria *hollywoodense*, este género ha influenciado a diversos artistas e industrias de países no solo americanos, sino europeos, asiáticos, etc. A su vez, el *western* mantiene una influencia tácita o explícita sobre muchas películas que pertenecen a otros géneros, lo cual acentúa su importancia en la historia del cine. Debido a esto, hemos tomado a los filmes *Kill Bill vol. 1* (*Kill Bill vol. 1*, Quentin Tarantino, 2003) y *Kill Bill vol. 2* (*Kill Bill vol. 2*, Quentin Tarantino, 2004) para demostrar cómo el *western* puede operar “sumergido”, de acuerdo con el postulado de Robert Stam, en dos filmes comúnmente relacionados al cine de artes marciales, y moldear su estructura narrativa y estética hasta hacerlos más afines al propio Oeste; incluso, empleamos la noción de transtextualidad desarrollada por Gérard Genette, y ampliada en el ámbito cinematográfico por Stam, en orden de demostrar que la influencia que mantiene el *western* en las dos películas de Tarantino es mucho mayor de lo pensado generalmente.

**Palabras clave:** géneros cinematográficos, *western*, artes marciales, análisis fílmico y cinematográfico, transtextualidad.

*A mi mamá: gracias por despertarme aquella mañana de 2006...; a Tarantino por inspirarme a dedicar mi vida al cine.*

## AGRADECIMIENTOS

Esta investigación contó con el apoyo de varias personas —docentes, familiares y amigos— que deben ser reconocidas por ello, y sin los cuales el resultado pudo haber sido muy distinto. Primero, quiero agradecerles a mis padres, William Dumont e Isabel González, puesto que sin su ayuda y esfuerzos este trabajo habría resultado mucho más arduo. Les estaré eternamente agradecido por todo.

El trabajo de tres profesores de la Mención Artes Cinematográficas de la Escuela de Artes fue vital para darle forma a esta investigación, sustentarla y corregirla. Mi reconocimiento a la profesora Narcisa García, ya que, a pesar de la distancia, estuvo conmigo en todo momento aportando sus valiosos comentarios y correcciones hasta la culminación de la investigación. Al profesor Ricardo Azuaga por sus excelentes aportes teóricos y bibliográficos a lo largo de su gestación y desarrollo; y al profesor Manuel de Pedro por sus contribuciones bibliográficas.

Un excelente grupo de personas también tiene que ser mencionado: Camila Caricatto, Valeria Correa, Diana García, Gabriela Barake y Víctor Anasagasti.

Por último, quiero reconocer a la excelsa Universidad Central de Venezuela por estos cinco años de aprendizaje y experiencias que, a pesar de las dificultades, me han formado profesional y personalmente. Gracias por tanto.

## ÍNDICE

	<b>Pp.</b>
Introducción	8
1. Capítulo 1: Hablemos de teorías	10
1.1. Teorías sobre géneros cinematográficos	10
1.2. La conquista del Oeste. La historia del <i>western</i> y sus arquetipos narrativos y estilísticos	27
1.3. De Asia hasta América. Similitudes y diferencias entre el género de las artes marciales y el <i>western</i>	61
1.4. Teorías sobre transtextualidad	68
2. Capítulo 2: Quentin Tarantino y el cine	79
2.1. Desde <i>Perros de reserva</i> hasta <i>Los odiosos 8</i> . Reseña crítica de la filmografía de Quentin Tarantino	79
3. Capítulo 3: Beatrix Kiddo va al Oeste	104
3.1. Formas narrativas y estilísticas del <i>western</i> empleadas en los filmes <i>Kill Bill vol. 1</i> y <i>Kill Bill vol. 2</i>	104
3.2. Elementos transtextuales del <i>western</i> en los filmes <i>Kill Bill vol. 1</i> y <i>Kill Bill vol. 2</i>	135
4. Conclusiones	144
Bibliografía	150
Anexos:	
- Anexo A: Segmentación y análisis de <i>Kill Bill vol. 1</i>	
- Anexo B: Segmentación y análisis de <i>Kill Bill vol. 2</i>	

## INTRODUCCIÓN

La hipótesis de la presente investigación se basa en una pregunta aparentemente simple, pero en realidad bastante compleja: ¿Existe el género *western* en los filmes *Kill Bill vol. 1* (*Kill Bill vol. 1*, Quentin Tarantino, 2003) y *Kill Bill vol. 2* (*Kill Bill, vol. 2*, Quentin Tarantino, 2004)? Formular esta incógnita abre la posibilidad de plantear otras más: ¿en cuánta proporción se da su existencia? ¿Coexiste con otros géneros? ¿Algún *western* específico se relaciona con ambas películas?

Responder todas estas interrogantes es necesario para comprobar nuestra idea de que, efectivamente, el *western* opera en ambas partes de *Kill Bill*, desarrollando su estructura narrativa, estilo visual y sonoro y relacionando ambas películas con otras concretas del género. Para encontrar una respuesta satisfactoria, dividiremos la investigación en tres capítulos estructurados en los cuales iremos develando determinadas claves.

En el primer capítulo estudiaremos un compendio de teorías desarrolladas por autores como Rick Altman, Thomas Schatz, Tom Ryall o Robert Stam sobre géneros cinematográficos, porque, entre otras cosas, componen un amplio campo que goza de especial relevancia entre los estudios fílmicos. Por lo general, todas las películas (indistintamente de su año, país de origen, realizador, etc.) pertenecen a uno o varios géneros. Estudiar estos postulados es imperante para dilucidar las características generales de un género y posteriormente las específicas, sus posibles combinaciones, etc., ya que nos permite obtener una gran e indispensable comprensión en nuestra investigación.

Ya que estudiaremos específica y ampliamente el caso del *western*, incluyendo un tanto las artes marciales, en este mismo capítulo nos dedicaremos, basándonos en las teorías de los escritores mencionados y de otros como Will Wright, a hacer una revisión teórica e histórica exhaustiva del primero, y en menor medida del segundo. Así, lograremos un conocimiento total de sus características en todos los niveles posibles: estructuras narrativas, especificidades estilísticas, evolución, combinaciones con otros géneros. Por supuesto, ejemplificaremos todo con un gran número de filmes de algunos realizadores específicos a este género como John Ford, Sergio Leone, Sam Peckinpah o Sergio Corbucci, y otros artistas entre los que incluiremos, por ejemplo, actores o compositores musicales.



Las últimas teorías que estudiaremos en este capítulo son las concernientes a la intertextualidad o transtextualidad, dependiendo del teórico. Desde Mijail Bajtin, pasando por Julia Kristeva hasta llegar especialmente a Gérard Genette, y contando de nuevo a Stam. Estas propuestas son importantes no solo en la demostración de cada caso específico en los cuales determinadas películas del Oeste son referidas en ambas entregas de *Kill Bill*, sino en la totalidad de su implementación en estas películas.

Debido a que *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2* fueron escritas y dirigidas por Quentin Tarantino, un autor inconfundible en su estética y reconocido —entre otras cosas— por ello, la implementación del *western* en nuestros dos filmes principales responde a lo que es su marca autorial. Por tanto, elaboraremos una reseña crítica de todos sus largometrajes para dilucidar cada uno de los aspectos resaltantes de su cine y, especialmente, aquellos que facilitarán la comprensión de nuestra idea principal.

En el tercer y último capítulo analizaremos cada aspecto propio del *western* en los filmes de *Kill Bill*; desde su estructura narrativa, pasando por estilo visual (planos, montaje, vestimentas de los personajes, decorados, etc.) y sonoro, hasta llegar a cada una de las relaciones transtextuales que Tarantino elaboró con algún *western* estadounidense e italiano. En este capítulo esperamos resolver y responder cada una de las incógnitas planteadas y demostrar que, sin lugar a dudas, el Oeste tiene una gran cabida en la dupla vengativa de Tarantino, hasta el punto de hacerla más afín a él mismo que a las artes marciales.

Antes de realizar todo lo expuesto, segmentaremos y analizaremos<sup>1</sup> a *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2* para obtener una comprensión minuciosa de cada escena, estructura narrativa, relaciones entre los personajes, conflictos, formas narratológicas, los códigos y s-códigos de la lengua cinematográfica, entre otros tantos. Puesto que a lo largo del desarrollo de la investigación nos referiremos a los números particulares de cada escena sin necesidad de describirlas íntegramente, o usaremos determinadas tomas para ilustrar ciertos pasajes, todo esto será incluido en los anexos de la investigación.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con los lineamientos establecidos en la Cátedra de Teoría y Análisis Fílmico y Cinematográfico de la Mención de Artes Cinematográficas de la Escuela de Artes, en la Universidad Central de Venezuela.

## CAPÍTULO 1: HABLEMOS DE TEORÍAS

### 1.1. Teorías sobre géneros cinematográficos

La relación entre el cine y la literatura es casi tan antigua como la invención del cine mismo, y ha resultado fructífera en varios aspectos para ambas formas artísticas. La proliferación de adaptaciones literarias en versiones fílmicas que datan de 1902 con *Viaje a la luna*, de Georges Méliès (basada libremente en la novela homónima de Julio Verne), hasta la actualidad<sup>2</sup>, es un ejemplo. La importancia de la correspondencia entre el cine y la literatura está constituida también por la “deuda” que tienen cuantiosos géneros cinematográficos con los géneros literarios ya establecidos para 1895.<sup>3</sup>

Antes de abordar esto último es menester definir qué es un género. De acuerdo a la definición propuesta por el DRAE, un género es: « [...] en las artes cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido»<sup>4</sup>.

A pesar de lo vago que puede resultar el concepto citado, la teorización en torno a este tema, con base en la literatura, propuesta por el filósofo Aristóteles en su escrito *Poética*<sup>5</sup>, lo complementa satisfactoriamente. En este texto se trata únicamente la tragedia, la epopeya y la comedia<sup>6</sup>, y cada uno tiene tres vertientes primordiales: la temática, el relato y la narrativa.

En primer lugar, la tragedia es definida por Aristóteles como:

[...] imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornamentado en cada parte,

---

<sup>2</sup> Se puede considerar el caso contrario (aunque no tan conocido) en el que las películas, como la saga de *Star Wars* (1977-2017) concebida por Georges Lucas, se adaptan al formato de novelas, por ejemplo.

<sup>3</sup> El 28 de diciembre de 1895 los hermanos Auguste y Louis Lumière proyectaron en París los primeros cortometrajes de la historia.

<sup>4</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa Calpe, S.A., 2001), 1130. Si bien esta definición pretende abarcar a todas las formas artísticas, limitaremos su significado al cine, la literatura y el teatro.

<sup>5</sup> Aunque en la *Poética* Aristóteles emplea el término poesía y no literatura, ambos conceptos para él pueden significar lo mismo.

<sup>6</sup> Es importante mencionar que Aristóteles elaboró una descripción más detallada de la tragedia que de la epopeya y la comedia; sobre la poesía no hace mención en este tratado.

por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones [...].<sup>7</sup>

También apunta las cuatro clases —o subgéneros si se quiere— de tragedias existentes, entre las que contamos:

[...] la compleja, que toda consiste en la peripecia y el reconocimiento; la patética, como los *Ajax* y los *Ixión*; la ética, como las *Mujeres ftiótidas* y el *Peleo*. La cuarta es la de espectáculo, como las *Fórcidas* y el *Prometeo* [...].<sup>8</sup>

En la *Poética* no se cuenta con una definición de la epopeya como la ya citada, pero basándose en determinadas características que menciona Aristóteles, el concepto propuesto por el DRAE es bastante satisfactorio:

Poema narrativo extenso, de elevado estilo, acción grande y pública, personajes heroicos o de suma importancia, y en el cual interviene lo sobrenatural o maravilloso [...].<sup>9</sup>

Finalmente, la comedia es conceptualizada en la *Poética* como:

[...] imitación de la gente más vulgar, pero no ciertamente de cualquier defecto, sino sólo de lo risible en cuanto es parte de lo feo. Lo risible es, en efecto, un error o una torpeza que no provoca dolor ni resulta fatal [...].<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Aristóteles, *Poética* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1990), 6.

<sup>8</sup> Aristóteles, *Poética*, 21.

<sup>9</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 943.

<sup>10</sup> Aristóteles, *Poética*, 5.

Sin embargo, en relación con las discrepancias temáticas entre géneros, particularmente entre la tragedia y la comedia, Aristóteles afirma lo siguiente:

La diferencia entre la tragedia y la comedia consiste precisamente en esto: la segunda intenta representar a los hombres peores de lo que hoy son; la primera, mejores.<sup>11</sup>

En el caso de la tragedia y la epopeya, la diferencia más elemental está en que la segunda atiende a la representación de acciones heroicas y grandilocuentes, y la primera busca personificar conflictos más personales.

En cuanto a la estructura de los relatos<sup>12</sup> de las obras de los tres géneros, esta debe poseer un principio, medio y fin; es decir, orden y una determinada magnitud. No obstante, esto puede presentar variaciones entre uno y otro; por ejemplo, la epopeya presenta un uso de la métrica mucho más extensa que la tragedia.

El último aspecto que consideraremos es la narración, que juega un papel fundamental en los relatos y, por ende, en cada género y sus diferencias. El escritor Julián Moreiro explica lo siguiente:

Todo relato se sirve o puede servirse de tres modos narrativos que suelen aparecer integrados en el texto: la narración propiamente dicha (relato de hechos), la descripción (pintura de personajes, ambientes o lugares) y el diálogo (conversación entre personajes que suelen reproducirse textualmente). Las tres formas hacen progresar la acción [...].<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Aristóteles, *Poética*, 2-3.

<sup>12</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1983), 106, definen al relato como: « [...] es el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia [...] en la novela está formado únicamente por la lengua [...]».

<sup>13</sup> Julián Moreiro, *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector* (Madrid: EDAF, 1996), 76-77. A pesar de que Moreiro incluye a los ambientes y lugares, resulta interesante el hecho de que Aristóteles no demostró una importancia particular por los espacios diegéticos.

En torno a la tragedia y la epopeya, en la primera predominan las acciones narradas por los mismos personajes; en la segunda, estas son descritas mayormente por un narrador, lo cual deriva en la posibilidad de presentación de múltiples acciones simultáneas en la epopeya, y la representación de una a la vez en la tragedia. Esto también influye en que la tragedia tenga un tiempo diegético<sup>14</sup> corto, en comparación con la epopeya que puede durar mucho más.

Con todo lo ya expuesto de la teoría aristotélica, se pueden denotar tres aspectos esenciales de los géneros literarios que determinaron, en sumo grado, nuestra idea actual de ellos: 1) cada género presenta características propias; 2) se dividen en otras subcategorías y 3) algunas de las peculiaridades de uno se pueden extrapolar a otro.

Limitar nuestro breve estudio de los géneros literarios a la teoría de Aristóteles es omitir otros postulados relevantes. Rick Altman denomina «La teoría neoclásica de los géneros»<sup>15</sup>, aquella que comienza en el siglo XV (con el Renacimiento) y termina en el siglo XVIII; parafraseando a Altman, esta teoría presenta dos postulados clave: la hibridación de la tragedia y la comedia en “tragicomedia”<sup>16</sup> y el nacimiento del género drama a mediados del siglo XVIII.

En relación a este último género, el teórico explica:

[...] Inicialmente denominado «género serio», sin más, en oposición a los géneros clásicos, supuestamente inadecuados para tratar de la realidad contemporánea, el nuevo género recibió el denigrante apelativo de «género lacrimógeno» (*genre larmoyant*) por parte de sus oponentes conservadores. Finalmente bautizado como «drama» (*drame*) por sus más fervientes defensores (Denis Diderot, Pierre de Beaumarchais, Louis-Sébastien Mercier), fue la forma teatral que con el tiempo desembocaría en el melodrama, el género teatral más

---

<sup>14</sup> Cuando hablamos de diégesis, nos referimos a un universo espacial y temporal ficticio en el cual transcurre la historia.

<sup>15</sup> Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2000), 21.

<sup>16</sup> De acuerdo con Altman, esto presentó un problema durante este período debido al rechazo, por parte de algunos críticos, de la combinación de géneros; sin embargo, a partir del siglo XVII esta negación fue mermando y la hibridación genérica pasó a ser ampliamente aceptada.

popular del siglo XIX y el ascendente más importante de los géneros cinematográficos.<sup>17</sup>

Y con respecto a los siglos XIX y XX, el escritor Robert McKee elabora el siguiente compendio teórico:

[...] Goethe preparó una lista de siete tipos según el tema que abordaban –amor, venganza, etcétera-. [...] Polti<sup>18</sup> hizo un inventario de no menos de tres docenas de emociones diferentes a partir de las cuales dedujo «treinta y seis situaciones dramáticas», pero lo cierto es que sus categorías, tales como «un crimen involuntario cometido por amor» o «autosacrificio por un ideal» son tan vagas que resultan inútiles. [...] El crítico neoaristotélico Norman Friedman, por otro lado, desarrolló un sistema que de nuevo delinea los géneros por estructuras y valores.<sup>19</sup>

En síntesis, las diversas teorías sobre géneros literarios conforman un campo sumamente amplio (y de continuo crecimiento), con diversas ramificaciones en los estudios de la literatura en general y que no dejan de tener validez. Al mismo tiempo —y como se señaló al inicio— conocer y comprender estas propuestas teóricas es de gran ayuda para entender de dónde surgen los géneros cinematográficos, algunos de los conceptos y parámetros de sus diversas teorías fílmicas y cuáles son las diferencias esenciales entre ambas áreas.

Debido a las posibilidades narrativas y comunicacionales del séptimo arte, muchos de los primeros realizadores como Méliès, Edwin S. Porter, Louis Feuillade, hasta los actuales,

---

<sup>17</sup> Altman, *Los géneros cinematográficos*, 22.

<sup>18</sup> Georges Polti (1867-1946) fue escritor, crítico literario y del teatro.

<sup>19</sup> Robert McKee, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (Barcelona: Alba Editorial, 2012), 107-108.

tomaron diversas pautas genéricas de la literatura para la elaboración de sus propias películas de ficción.<sup>20</sup>

En torno a esta conexión, James Monaco explica:

El potencial narrativo del film está tan marcado que ha desarrollado su lazo más fuerte con la novela, no con la pintura, ni siquiera con el drama. Ambas, películas y novelas, cuentan largas historias con riqueza de detalles y lo hacen desde la perspectiva de un narrador [...]. Lo que sea que se pueda contar impreso en una novela se puede, aproximadamente, representar o contar en un film [...].<sup>21</sup>

Parafraseando a Monaco, entre las diferencias que presentan una forma artística y otra (la duración más corta que puede tener una película a diferencia de una novela, la economía de la publicación de un libro en oposición a la producción de un film, etc.), la más importante es la imagen y su movimiento por medio del montaje en el cine, deviniendo esto (junto al uso del sonido: voz hablada de los personajes, ruidos y música) en la conformación del lenguaje cinematográfico.<sup>22</sup>

Aunada a la idea de Monaco, Juan Asuaje profundiza al decir que:

Aun cuando la literatura y el cine tienen en común el narrar un acontecimiento, la manera de expresión del cine posee, por encima de todo arte, el rasgo significativo del manejo espacio temporal. Esta

---

<sup>20</sup> Aunque el escritor Jürgen Müller en su libro *Cine de los 20* (Barcelona: Taschen, 2007) considera que *La llegada del tren* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, Auguste y Louis Lumière, 1895) representa "ideas" de género documental (a pesar de no presentar recursos de la lengua cinematográfica), en esta investigación solo profundizaremos en géneros de ficción.

<sup>21</sup> James Monaco, *How to read a film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of film media* (Estados Unidos: Oxford University Press, 1981), 27. Al referirse a drama, Monaco habla del teatro. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>22</sup> En Cátedra de Teoría y Análisis Fílmico y Cinematográfico, *Materiales 2* (Caracas: Universidad Central de Venezuela), 1, se define al lenguaje como: «Es el método exclusivamente humano y no instintivo de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos de manera deliberada».

característica permite la creación de un espacio directo inequívoco [...].<sup>23</sup>

Estas particularidades ocasionaron que las citadas convenciones de la literatura fueran provechosas al cine hasta cierto punto; en este sentido Eduardo Calvo expresa que: « [...] la narratividad fílmica y la narratividad literaria son difícilmente compatibles [...]»<sup>24</sup>.

Por ende, y siguiendo las ideas del escritor Vicente Romero<sup>25</sup>, a pesar de que el cine comenzó empleando patrones genéricos de la literatura y el teatro como la tragedia, la comedia o el drama romántico, enseguida desplegó sus propios géneros (como el *slapstick*<sup>26</sup>) y teorizaciones sobre ellos.

En analogía con estas teorías, Altman alega:

[...] el estudio de los géneros cinematográficos se ha constituido en las dos últimas décadas como un terreno aparte del estudio de los géneros literarios; en consecuencia, ha desarrollado sus propios postulados, sus propios *modus operandi* y sus propios objetos de estudio.<sup>27</sup>

En virtud de esta emancipación con respecto a la literatura, es necesario contextualizar a los géneros cinematográficos, exponer algunas de las más importantes teorías sobre ellos y sus características generales.

### **De la creación de los géneros cinematográficos y sus diversas teorías**

---

<sup>23</sup> Juan Asuaje, *Adaptación del cuento: "La vida no es muy seria en sus cosas" de Juan Rulfo a un guión cinematográfico para cortometraje* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2004), 12-13.

<sup>24</sup> Eduardo Calvo, *El cine* (Barcelona: Editorial Planeta, 1975), 14.

<sup>25</sup> Vicente Romero, *Joyas del cine mudo* (Madrid: Editorial Complutense, 1996.), 15.

<sup>26</sup> Romero, *Joyas del cine mudo*, 54, lo define como: « [...] cine de humor físico, construido a base de una leve trama y violentos chistes visuales (caídas, tartas en la cara...), culminando muchas veces en una secuencia de persecución.».

<sup>27</sup> Altman, *Los géneros cinematográficos*, 34.



En el período mudo del cine se dieron los rasgos iniciales de múltiples géneros (bélico, *western*, comedia, misterio, terror, etc.), pero estos se establecieron entre la llegada del cine sonoro (1926) y la década de los 30. Esta institucionalización fue posible, en gran medida, gracias al sistema de estudios instaurado por algunas productoras *hollywoodenses* como Paramount Pictures, Warner Bros, Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, Universal, etc., que, debido a sus poderíos y avances técnicos, permitieron la continuación de los géneros mencionados, su mejoramiento y la creación de otros como el musical.

Numerosos historiadores y realizadores están de acuerdo con la existencia de los géneros aludidos (con sus variaciones) y han expandido la lista. McKee, por ejemplo, elabora un inventario a partir de la postura de los guionistas, que comprende desde los ya conocidos, hasta otros que resultan un tanto vagos como la trama de redención, docudrama, trama educativa, entre algunos más.

Este reconocimiento por parte de artistas e historiadores, planteó a los teóricos una pregunta sumamente importante para el desarrollo de sus estudios: ¿qué son los géneros cinematográficos?

De acuerdo con el escritor Thomas Schatz, un género es:

Simplemente, un film de género –sea un Western o un musical, una comedia *screwball* o un film de gánsteres– involucra a personajes familiares y de una dimensión, actuando en un patrón predecible de historia dentro de un entorno familiar [...]<sup>28</sup>

De esta propuesta destacan cuatro aspectos esenciales. El primero es la aceptación del *western*, musical, comedia y gánster, como géneros definidos. El segundo es la denotación de personajes familiares en cada género, teniendo así al *cowboy* en el *western*, al mafioso en el cine de gánster y, en un sentido más general, a la pareja cantante en el musical y al personaje irrisorio en la comedia. El tercer ítem sugiere la predictibilidad de los hechos en

---

<sup>28</sup> Thomas Schatz, *Hollywood Genres: formulas, filmmaking and the studio system* (Estados Unidos: McGraw Hill, 1981), 6. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

cada género, pudiendo ser asociado esto con lo que Schatz denomina las dos grandes categorías de estrategias narrativas divididas en «orden» e «integración»<sup>29</sup>.

La primera está conformada por el *western*, el género de gánster y el de detectives y tiene entre sus principales características la presencia de una figura masculina dominante, la disputa de un territorio, violencia externalizada, la promesa de una utopía, etc.

La categoría de integración se compone de los géneros musical, la comedia *screwball*<sup>30</sup>, melodrama familiar, etc., y posee —como algunas particularidades— a una pareja principal (con dominancia femenina), espacios civilizados, emociones internalizadas y la utopía como una realidad.<sup>31</sup>

El cuarto aspecto hace mención a espacios y tiempos diegéticos reiterativos sobre todo en el *western*, gánster o péplum<sup>32</sup> (aunque Schatz no lo menciona). Esto ocasiona lo que Jacques Aumont denomina «efecto-género»<sup>33</sup>, que consiste (entre otras cosas) en una verosimilitud para cada género dotada por sus mismas reiteraciones diegéticas<sup>34</sup>.

La definición de Schatz —sumada a la consideración previa del cine como lenguaje— también posibilita una «aproximación semántico-sintáctica»<sup>35</sup> a los géneros, ya que se pueden estudiar como “textos” previamente estructurados. Para completar esta idea, Altman define a la semántica y la sintaxis (con base en el cine) e ilustra la similitud entre texto y género de la siguiente manera:

[...] invocamos la terminología genérica porque varios textos comparten unas mismas piezas de construcción (estos elementos

---

<sup>29</sup> Schatz, *Hollywood Genres: formulas, filmmaking and the studio system*, 35.

<sup>30</sup> Definida por Monaco en *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of film media*, 451, como: «Un tipo de comedia predominante en los años 30 y tipificada por frenética acción, bromas, y relaciones sexuales como un elemento importante de la trama. Usualmente, tratan sobre personajes de la clase alta y por tanto involucran escenarios y vestuarios opulentos como elementos visuales [...] Altamente verbal, en oposición a su predecesora, la comedia SLAPSTICK [...]» Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>31</sup> Se debe acotar que ambas categorías pueden variar de acuerdo a la etapa genérica en la que se desarrollará el film de género.

<sup>32</sup> Vincent Pinel en *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009), 229, lo define como: [...] película ambientada en la Antigüedad más o menos mítica, aunque generalmente se trate de la Antigüedad greco-romana.

<sup>33</sup> Aumont, Bergala, Marie y Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, 147.

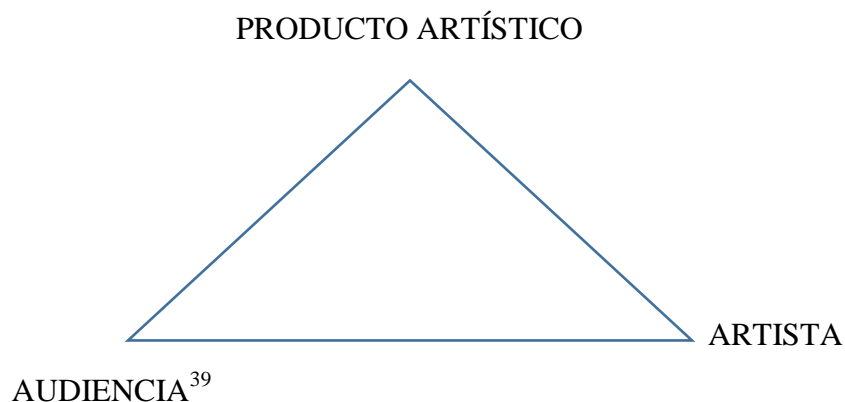
<sup>34</sup> Casi de igual forma que las dos categorías previamente mencionadas, Aumont considera a esta verosimilitud susceptible de cambios a lo largo de la evolución de los géneros.

<sup>35</sup> Altman, *Los géneros cinematográficos*, 128.

*semánticos* pueden ser temas o tramas en común, escenas clave, tipos de personajes, objetos familiares o planos y sonidos reconocibles). En otros casos, reconocemos la afiliación genérica porque un grupo de textos organiza esas piezas de forma similar (visto a través de aspectos *sintácticos* compartidos como la estructura de la trama, las relaciones entre personajes o el montaje de imagen y sonido).<sup>36</sup>

Aunque algunos teóricos se decantan por la semántica o la sintaxis para estudiar a los géneros, Altman reconoce que « [...] el género no radica ni en una semántica común ni en una sintaxis común, sino en la intersección entre una semántica común y una sintaxis común [...]»<sup>37</sup>, debido a que una hace hincapié en elementos continuos y reconocibles, y la otra en la forma como estos son estructurados, relacionados y contrapuestos.

Por otra parte, el escritor Tom Ryall define a los géneros cinematográficos como: « [...] patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador»<sup>38</sup>. Introduciendo al espectador como un factor en la conformación y el estudio de los géneros cinematográficos, Ryall vislumbra otra perspectiva importante en la crítica de estos, ejemplificado en el siguiente esquema propuesto por él:



<sup>36</sup> Altman, *Los géneros cinematográficos*, 128.

<sup>37</sup> Altman, *Los géneros cinematográficos*, 128.

<sup>38</sup> Tom Ryall, *El film de gangsters* (Londres: British Film Institute, 1979), 1.

<sup>39</sup> Ryall, *El film de gangsters*, 1.

Para Ryall estos tres elementos (que gozan de la misma importancia) demuestran que el artista, es decir, el director de cine (como Alfred Hitchcock o John Ford, quienes se pueden considerar como autores también) emplea las características narrativas y visuales de un género, ya sea terror o *western*, por ejemplo, para idear y dirigir filmes como *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) o *Fort Apache* (*Fort Apache*, John Ford, 1948), respectivamente, y que el público reconoce por las características inherentes en cada uno.

Ryall propone un axioma en común para todos los géneros:

1. La realidad, contemporánea o histórica, desde la cual puede desarrollarse un género.
2. Las construcciones temáticas que se derivan de ella, pero que en sí mismas pueden mantenerse como un rasgo importante de un género particular.
3. La iconografía, de una imaginería visual particular asociada con géneros particulares.<sup>40</sup>

Estos tres puntos se compenetran con la teoría de Schatz, debido a que Ryall reconoce el desarrollo de cuantiosos géneros en un espacio y tiempo diegéticos determinados, la temática particular de la que puede hacer uso cada género y sus iconografías características y reconocidas. En concordancia con el aspecto iconográfico, Edward Buscombe<sup>41</sup> lo denomina la «forma externa», y evidencia que es uno de los elementos más importantes que constituyen algunos géneros (concretamente al *western*), pero no siendo el caso de otros (como la comedia y el musical).

Todo lo mencionado de las teorías de Schatz, Ryall y Buscombe se complementa con la propuesta de Altman (que profundiza en aspectos referentes a las diversas decisiones de las productoras, la publicidad de las películas, etc.) dividida en cuatro puntos:

---

<sup>40</sup> Ryall, *El film de gangsters*, 7.

<sup>41</sup> Edward Buscombe, *The idea of Genre in the American Cinema* (Screen, 1970) en Ryall, *El film de gangsters*, 8.

- El género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- El género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- El género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- El género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público.<sup>42</sup>

El primer punto hace referencia a la importancia que tienen los géneros para la industria cinematográfica, ya que estos establecen “ideas” y parámetros para la pre-producción, producción y post-producción de incontables filmes. Lo anterior incluye la elección del director —si se especializa en un tipo de género u otro, por ejemplo—, el equipo técnico, locaciones, entre otros. Como ya se había mencionado, esto atañe principalmente a la industria norteamericana.

El segundo punto alude al aporte que tienen los géneros sobre diversas formas narrativas y estilísticas con las cuales se pueden construir los filmes; dependiendo del género puede variar la presentación de los personajes, la estructura de los hechos, los espacios diegéticos, el uso de la planimetría, etc. Si tomamos nuevamente a *Psicosis* y *Fort Apache* como ejemplos, veremos diferencias sumamente claras en todos los aspectos mencionados.

Referente a los gustos artísticos del público en general, el escritor Arnold Hauser instruye lo siguiente:

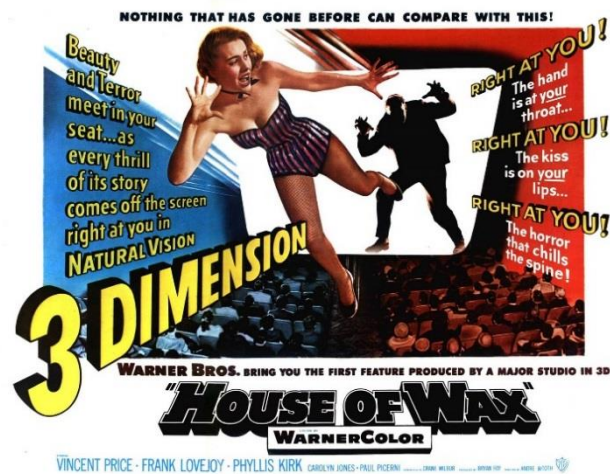
[...] El cine es el arte que satisface mejor sus pretensiones y a la vez el producto característico de la cultura de masas. Ningún género artístico ofrece de una vez tantas cosas y ninguno es capaz de colmar aspiraciones tan distintas; ninguno tampoco exige mayores

---

<sup>42</sup> Altman, *Los géneros cinematográficos*, 35.

inversiones económicas y es tan dependiente por ello del éxito material inmediato.<sup>43</sup>

En relación con la disertación de Hauser, el tercer ítem hace hincapié en la importancia que tiene para los publicistas y distribuidores fílmicos el conocimiento del género de la película que van a comercializar, ya que de esto depende la elaboración de paratextos (pósters, tráileres, *merchandising*, etc.) que garantizan la atracción de un público amplio y determinado, para la recaudación en taquilla. Un ejemplo de este ítem lo vemos en la siguiente imagen:



44

El punto final establece que el público reconoce de antemano el género de un film y, aunado a otras razones<sup>45</sup>, va a ver la obra por ese motivo, lo cual garantiza también la “supervivencia” del género. Este apartado se compenetra en gran medida con el anterior, debido a que las decisiones de los exhibidores y publicistas están ligadas, en sumo grado, a los gustos y preferencias de la audiencia.

<sup>43</sup> Arnold Hauser, *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna* (Madrid: Labor, 1975), 357.

<sup>44</sup> Tony Nourmand y Graham Marsh, *Film posters of the 50s. The essential movies of the decades* (Nueva York: The Overlook Press, 2003), 20.

<sup>45</sup> El espectador puede ir al cine a ver una determinada película también por el actor o actriz protagonista, el director que la hizo, su participación en algún festival o premiación, etc.

Un aspecto sustancial de la teoría sobre géneros cinematográficos es la variación de estos en diferentes etapas, y que ilustran las modificaciones de sus esquemas narrativos y estilísticos. Con base en los trabajos de diversos teóricos, Altman divide el desarrollo de los géneros en dos paradigmas: «género como un ser vivo» y «evolución biológica»<sup>46</sup>.

El primer tipo expone que los géneros se desarrollan en diferentes edades y períodos a lo largo de su existencia, con tendencia en la continuidad, y « [...] reaccionan, adquieren autoconsciencia y se autodestruyen. [...]»<sup>47</sup>.

Este arquetipo es apoyado por teóricos como John Cawelti, quien argumenta:

Casi se puede trazar un ciclo vital característico de los géneros, que pasan de un período inicial de articulación y descubrimiento a una fase de autoconsciencia reflexiva por parte tanto de los creadores como del público, para llegar a un momento en el que los esquemas genéricos son tan conocidos ya que la gente se cansa de su predictibilidad.<sup>48</sup>

El segundo arquetipo se basa en la especificidad del cambio y no de la continuidad, con etapas definidas y que ocurren en tiempos determinados. Según Altman, este modelo se apoya en las nociones de Christian Metz divididas en: clásico, parodia, réplica y crítica; en la de Henri Focillon: etapa experimental, etapa clásica, etapa de refinamiento y etapa barroca; y en la de Thomas Schatz: temprana, clásica y refinamiento.<sup>49</sup>

Debido a que la teoría de Schatz fluctúa entre los postulados de Metz y Focillon y es más específica en el desarrollo de cada etapa, esta adquiere mayor importancia. Por tanto, tenemos que en la «etapa temprana» se presentan los primeros rasgos de los géneros, exponiendo un alto grado de originalidad; en la «etapa clásica» se consolidan los

---

<sup>46</sup> Altman, *Los géneros cinematográficos*, 43-44.

<sup>47</sup> Altman, *Los géneros cinematográficos*, 44.

<sup>48</sup> John Cawelti, «*Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films», en Barry Keith Grant (comp.), *Film Genre Reader*, (Austin: University of Texas Press, 1986), en Altman, *Los géneros cinematográficos*, 43.

<sup>49</sup> Si bien estos escritores comparten aspectos similares en sus teorías, como el reconocimiento de las etapas clásica y paródica, también presentan diferencias sustanciales, por ejemplo, en la supresión de la etapa innovadora o experimental por parte de Metz.

elementos narrativos y estilísticos, y se busca la «transparencia formal»<sup>50</sup> que resulta en el rápido entendimiento del film y su mensaje (mayormente con connotaciones sociales) por parte de la audiencia.

No obstante, « [...] el final de la etapa clásica puede ser observado como un punto en el cual el mensaje directo del género ha saturado a la audiencia [...]»<sup>51</sup>, dándose inicio a la «etapa de refinamiento» que consiste en la parodia y subversión de las convenciones clásicas de los géneros, pasando de la transparencia a la opacidad.

Tenemos entonces tres diferencias existentes entre los dos paradigmas de Altman:

- El primer paradigma la idea de que los géneros tienen un recorrido “predestinado” y el segundo cree que los géneros gozan de “albedrío”.
- El modelo evolutivo busca diferenciar y precisar en qué consiste cada etapa de los ciclos genéricos, mientras que el otro ve estos cambios de forma un tanto más homogénea.
- El paradigma de los géneros como seres vivos apuesta por la irremediable muerte de estos, y el segundo considera que se reinventan.

En torno a los ciclos genéricos es importante considerar las mezclas de géneros; de acuerdo con McKee, estas pueden emplearse por algunos de los siguientes motivos:

A menudo se combinan géneros para que reverbere su significado, para enriquecer a los personajes y para crear variedades de estados de ánimo y de emociones. Por ejemplo, una trama secundaria de la *historia de amor* podría abrirse camino casi dentro de cualquier *historia policíaca* [...]<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Schatz, *Hollywood Genres: formulas, filmmaking and the studio system*, 38. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

<sup>51</sup> Schatz, *Hollywood Genres: formulas, filmmaking and the studio system*, 38. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

<sup>52</sup> McKee, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, 123.



Esto tiene como resultado dos acepciones bastante parecidas, pero ciertamente distintas. Principalmente, Robert Stam señala la existencia de los «géneros sumergidos», similar al concepto «intergéneros»<sup>53</sup> de José Sánchez Noriega, y los define e ilustra de la siguiente manera:

[...] cuando una película parece pertenecer a un género en su superficie y, sin embargo, en un estrato más profundo pertenece a otro: por este motivo algunos analistas sostienen que *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976) es «en realidad» un *western*, o que *Nashville* (Nashville, 1975) es, en última instancia, un filme que reflexiona sobre el propio Hollywood. [...] <sup>54</sup>

Podemos comparar este concepto con un iceberg; la punta de esta formación es un género y todo lo demás, oculto bajo el agua, es otro. Cuando observamos un iceberg, su punta es lo primero que salta a la vista y, si en nuestro caso es un género, entonces este es el que se encuentra inmediatamente visible para el espectador, haciéndole creer que se trata del fundamental en el film. Pero en realidad, el resto del iceberg, mucho más extenso y complejo de visualizar por encontrarse “sumergido”, se convierte en la parte dominante de esta estructura y su soporte. Así que, si esto representa al otro género, este sería el que realmente conforma a la película, y su importancia sería mayor que la del primer género.

Aparte de los ejemplos de Stam, *No es país para viejos* (*No country for old men*, Joel y Ethan Cohen, 2007) también resulta interesante para este caso puesto que coloca en un nivel al *thriller*, pero en otro más profundo el *western*.

Con respecto a los «géneros híbridos», María Gabriela Colmenares<sup>55</sup> considera que existen dos motivos que propician su existencia: el continuo desarrollo del repertorio de un género y la posible compatibilidad entre un género u otro. Específicamente, Sánchez Noriega los define como:

---

<sup>53</sup> José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (Madrid: Alianza, 2006), 99.

<sup>54</sup> Robert Stam, *Teorías del cine* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001), 155.

<sup>55</sup> María Gabriela Colmenares, *Cine industrial como cine de géneros: análisis de los largometrajes de Bolívar Films (Venezuela, 1949-1955)* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2013).

[...] aquellos formados por un catálogo de películas claramente identificables, cuyas obras participan simultáneamente de más de uno de los géneros canónicos. Así sucede, por ejemplo, con la comedia dramática o la comedia musical. En realidad, son especializaciones que han adquirido el suficiente desarrollo y entidad como para independizarse de los géneros originarios. [...]<sup>56</sup>

Para Colmenares, esto « [...] permite la aparición de filmes híbridos, nuevos ciclos y otros géneros [...]»<sup>57</sup>. De los postulados de ambos escritores podemos apuntar y resumir tres elementos claves sobre las películas que emplean los «géneros híbridos»: 1) la fácil diferenciación entre un género y otro, 2) la importancia equitativa compartida por los géneros dentro del film y 3) el surgimiento de subgéneros como las *road movies*, por ejemplo.

*El show de horror de Rocky (The Rocky Horror Picture Show, Jim Sharman, 1975)* es una representación ideal de la hibridación, ya que concierta, a partes iguales, el musical y el terror; otro ejemplo está en *Una guerra de película (Tropic Thunder, Ben Stiller, 2008)* porque emplea el género bélico y la comedia por igual.

Evidentemente, ambas propuestas presentan diferencias sustanciales. En los «géneros sumergidos» uno adquiere mayor relevancia que otro, mientras que en los «géneros híbridos» todos los que operan en la película son igualmente importantes. También, en el primer axioma es más complejo distinguir a cada género, pero no siendo el caso del segundo; la “hibridación” permite la aparición de subgéneros, mientras que el “sumergimiento” no impulsa la creación de géneros nuevos.

Es importante acotar que ninguno de los autores citados sitúa a los «géneros sumergidos» y «géneros híbridos» en etapas históricas a la manera de los ciclos genéricos ya establecidos; no obstante, el uso dado a cada mezcla sí ha sido una práctica recurrente a lo largo de la historia del cine.

---

<sup>56</sup> Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, 99.

<sup>57</sup> Colmenares, *Cine industrial como cine de géneros: análisis de los largometrajes de Bolívar Films (Venezuela, 1949-1955)*, 32.

Una consideración final que debemos tener en cuenta sobre las teorías genéricas en general, son los mencionados subgéneros. Definidos de manera sucinta por Ed Sikov como: « [...] una categoría pequeña dentro de la categoría del género.»<sup>58</sup>, la aparición del subgénero coincide, de acuerdo con Calvo, con lo que se conoce como el “crepúsculo” de los géneros a partir de 1960.

Además de la mezcla de géneros, otros motivos que impulsaron el nacimiento de los subgéneros pueden ser: el uso dado a un género en particular por artistas de otras nacionalidades (los italianos y el *western*, por ejemplo) y, parafraseando a Sikov, el uso específico y reiterativo de una temática dentro de cada género. Conforme a estas breves descripciones, el *slasher*, el cine de zombis, el *gore*, etc., son subgéneros debido a que se centran en temáticas y características particulares del género de terror, y las explotan reiteradamente en múltiples películas.

En resumen, los géneros cinematográficos presentan estructuras narrativas y aspectos estilísticos inherentes en cada uno, que pueden presentar similitudes con otros (hasta el punto de poder llegar a mezclarse entre algunos). Estos elementos no solo caracterizan a los filmes, sino que funcionan como modelos creativos para las diversas industrias y que direccionan la forma como las películas deben ser publicitadas y mercadeadas para consumo del público. Todos los géneros —o por lo menos la mayoría— pueden ser enmarcados en un ciclo con diversas etapas —sin que esto necesariamente signifique la muerte de alguno— mezclarse unos con otros de maneras distintas, y motivado por estas combinaciones (e inmiscuidos entre los ciclos) se pueden desarrollar subgéneros particulares dentro cada género.

## **1.2. La conquista del Oeste. La historia del *western* y sus arquetipos narrativos y estilísticos**

---

<sup>58</sup> Ed Sikov, *Film studies: an introduction* (Nueva York: Columbia University Press, 2010). Traducción realizada por Gabriel Dumont.

El *western* (traducido al español como: « [...] occidente, del oeste II. s. Película del oeste»<sup>59</sup>) es uno de los géneros más populares, desarrollados y amplios en su filmografía. Posee en su haber un amplio repertorio de artistas especialistas (directores, guionistas, actores, músicos, etc.) y elementos (historias, personajes, escenarios y otros más) que han contribuido a su particularidad y notoriedad.

Precisamente es en la historia, transmitida a través de «cuentos populares, canciones, imágenes, novelas más o menos «literarias», espectáculos circenses [...] »<sup>60</sup>, en la que está uno de sus elementos más importantes. A diferencia de otros géneros, la diégesis del *western* se ubica en un tiempo y espacio determinados, concretamente en el Oeste de los Estados Unidos entre el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Por esta especificidad es necesario hacer un breve recuento histórico de este período.

En los inicios del siglo XIX, EE UU poseía grandes dimensiones de su latitud sin ser explorada ni colonizada (a excepción de los terrenos propiedad de múltiples tribus indígenas); sin embargo, no pasaría mucho tiempo antes de que el Oeste dejase de estar poco habitado y viviera masivas migraciones.

Parafraseando a Agustín Gutiérrez Molina<sup>61</sup>, estas colonizaciones se debieron a tres motivos concretos:

- La declaración de independencia de Estados Unidos de 1776 con respecto al dominio de Inglaterra.
- La expansión del territorio estadounidense entre 1803 y 1850.<sup>62</sup>
- El aumento poblacional (veinte millones de personas para mediados del siglo XIX) y la llegada de inmigrantes de variadas nacionalidades (mexicanos, irlandeses, chinos, etc.).

---

<sup>59</sup> Larousse, *Diccionario School Pocket* (México: Larousse, 1997), 608.

<sup>60</sup> Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, *El universo del western* (Madrid: Fundamentos, 1976), 57.

<sup>61</sup> Agustín Gutiérrez Molina, *Cine e historia. El western frente a la idea de nación norteamericana* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana), 7.

<sup>62</sup> Esto fue posible gracias a hechos tales como: la Guerra de Estados Unidos contra México (1846-1848), en la cual el primer país ganó el territorio de Texas, la compra de Florida a España en 1819, entre otros.

Por ende —y aunada a la creencia de que estas tierras monumentales “prometían” beneficios para la sociedad— se dio progresivamente la “gran migración” desde el Este, como relatan Astre y Hoarau:

[...] Los habitantes de Nueva Inglaterra partieron hacia Maine; luego, más allá, hacia los Valles del Hudson, del Mohawk, y hacia los Grandes Lagos. Los de Virginia fueron hacia el Mississippi y Luisiana; más tarde exploraron las Rocosas, California, las mesetas de Texas y de Nuevo Méjico.<sup>63</sup>

Las migraciones y los intentos de colonización de esta área tuvieron importantes repercusiones. La primera resultó en la instauración de ganaderías, la explotación minera (especialmente del oro), la creación de líneas ferroviarias (como la Union Pacific, el primer sistema de tren estadounidense), fundación de pueblos<sup>64</sup>, etc., deviniendo esto en el incremento de la economía.

Otro resultado fue el surgimiento de distintas ramificaciones de clases y miembros de la sociedad:

[...] el explorador, mitad indio, mitad aventurero, deseoso de grandes espacios, de descubrimientos y de nuevas experiencias; el cazador o el trampero, que vivía de la venta de las pieles [...]; el pionero-cultivador, que podía también ser cazador; el colono propiamente dicho, que había optado por la estabilidad, por el estado sedentario (aunque fuese provisorio); [...] la multitud de negociantes, capitalistas, especuladores de todo tipo, hombres de profesiones liberales, y también de Iglesia, y, como es natural, las mujeres a las que atraía hacia estas regiones la fascinación de una vida aventurera (bajo todos los aspectos). La «sociedad» propiamente dicha se

---

<sup>63</sup> Astre y Hoarau, *El universo del western*, 54-55.

<sup>64</sup> De acuerdo con Gabriele Lucci, *Western* (Barcelona: Electa, 2005), 40, los pueblos se caracterizaban porque: [...] surgen alrededor de las minas de oro o de la red ferroviaria, a menudo son centros urbanos provisorios, [...] o bien ciudades de dimensiones medias con su *saloon*, la calle, el barbero, la oficina del sheriff, el general Store. [...].

reconstituía entonces, integrando como podía a los errantes y a los sedentarios, a los hombres de la ley y a los de vida salvaje.<sup>65</sup>

Este importante ajuste social también originó la conformación y delimitación de múltiples estados como: Luisiana, Texas, California, Minnesota, Oregón, Kansas, Nevada, Nebraska, Colorado, Montana, Dakota del norte y sur, Washington, Wyoming, Idaho, Utah, Oklahoma, Nuevo Méjico, Arizona y Alaska.<sup>66</sup>

Al igual que casi todos los grandes avances sociales de la humanidad, lo anterior ocasionó complicaciones de diversas índoles. La primera (estrechamente relacionada con la distribución y apropiación territorial) fue las numerosas batallas libradas por la caballería norteamericana en contra de diversas tribus indígenas (apaches, navahos, sioux, dakotas, etc.). Numerosas de estas batallas se volvieron reconocidas, y también miembros del ejército como George Custer, James Carleton, Kit Carson y *Calamity Jane*, o los jefes indios Gerónimo, Toro Sentado, Cochise, entre otros.<sup>67</sup>

Un segundo problema estuvo en la proliferación de bandidos (Jesse James, Billy El Niño, Butch Cassidy y su compañero *Sundance Kid*, por mencionar algunos) quienes continuamente transgredían la ley asaltando bancos y trenes, robando ganado, asesinando y demás fechorías. Por lo general, estas acciones terminaron en enfrentamientos con agentes de la ley (Wyatt Earp, Pat Garrett, etc.); así como lo anterior, muchos de estos personajes y hechos se popularizaron.

Finalmente, la Guerra de Secesión (1861-1865) no inició por las masivas migraciones hacia el Oeste, pero sí inmiscuyó a gran parte de esta área:

Los nuevos territorios agudizaron la difícil coexistencia de los estados esclavistas con los nortños antiesclavistas dándose las condiciones necesarias y el camino hacia la guerra. [...]. Gran parte de la batalla

---

<sup>65</sup> Astre y Hoarau, *El universo del western*, 56.

<sup>66</sup> Astre y Hoarau, *El universo del western*, 46.

<sup>67</sup> Si bien estas batallas tuvieron algunos resultados favorecedores para los aborígenes (como la derrota del general Custer en 1876), terminó con el exterminio casi total de estos y la creación de reservas donde fueron alojados.

política en la década de 1850 se enfocó en la expansión de la esclavitud en los territorios recién creados. [...]»<sup>68</sup>

Es notorio el hecho de que muchas personas del Oeste (especialmente hombres) tuvieron que abandonar sus casas y poblados para asistir a la guerra. Al finalizar esta contienda civil, se presenciaron importantes repercusiones en los Estados Unidos —y, por ende, en el Oeste— como el número de muertos que alcanzó la cantidad de «1.030.000 bajas (esto equivale a un 3% de la población), entre los que se cuentan 620.000 soldados muertos [...]»<sup>69</sup>.

Todo lo señalado de la historia estadounidense —junto con otros tantos hechos— conforma un corpus sumamente amplio y rico en detalles que, de acuerdo con escritores como André Bazin, Ángel Fernández Santos, Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, constituye —como veremos a mayor profundidad más adelante— una especie de mitología de la cultura norteamericana y, por ende, del género *western*.

### **¿Qué es el *western*? Teorías cinematográficas e historia**

El *western* nace a principios del siglo XX con *Asalto y robo de un tren* (*The great train robbery*, Edwin S. Porter, 1903) cuando el cine era un invento emergente. Desde estos tiempos ya había manifestado algunas de sus cualidades narrativas y estilísticas que en años posteriores serían ampliadas y perfeccionadas, logrando convertirlo en un género inconfundible.

El escritor Vincent Pinel lo conceptualiza de la siguiente manera:

[...] Este género cinematográfico cuenta, en clave heroica o crítica, la conquista del Oeste de los Estados Unidos y la difícil gestación de la nación americana. Las ficciones del wéstern [sic] se inscriben en un pasado legendario que podemos sin embargo situar en el tiempo

---

<sup>68</sup> Agustín Gutiérrez Molina, *Cine e historia. El western frente a la idea de nación norteamericana*, 15.

<sup>69</sup> Agustín Gutiérrez Molina, *Cine e historia. El western frente a la idea de nación norteamericana*, 18.

(generalmente entre 1840 y 1890, fechas que a veces se transgreden) y ubicarlo al oeste de Misisipi [...].<sup>70</sup>

De este concepto se pueden recalcar la división narrativa —un tanto rudimentaria— del *western* entre una forma épica y grandilocuente o reflexiva y autocrítica; el hecho de que casi todos estos filmes se enmarcan en el período de colonización y desarrollo —anteriormente estudiado— de la historia de Norteamérica; el amplio número de producciones cuyas diégesis se desarrollan a mediados del siglo XIX y en algunos de los estados que conforman el Oeste de EE UU.

Anexo al compendio de Pinel, Steven C. Earley ahonda un poco más en algunos atributos narrativos y de los personajes:

El Western utiliza algunos simples ingredientes: acción rápida, corte claro del conflicto entre el bien y el mal, héroes sin complicaciones que proyectan virilidad, coraje, destreza física y lealtad. Las mujeres, también, son simples, firmes, y verdaderas, mientras que los villanos son invariablemente crueles y amorales. Personajes menores incluyen a los pueblerinos, los habituales al bar, y quizás a un cómico rural o dos. [...] Inevitablemente, el héroe alcanza un momento decisivo, su prueba suprema de lealtad y coraje, cuando debe confrontar al villano en una batalla a muerte. Al final, el mal es destruido; el héroe triunfa matando.<sup>71</sup>

Earley acierta al mencionar, como algunas constantes del género, la evidente distinción entre el bien y el mal, ejemplificada a través del enfrentamiento provocado por el choque entre la incorruptibilidad del héroe y la maldad de su antagonista, culminando con la muerte violenta del último. Asimismo, esto puede ocurrir bajo la mirada atenta de

---

<sup>70</sup> Vincent Pinel, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009), 318.

<sup>71</sup> Steven C. Earley, *An introduction to american movies* (Estados Unidos: New American Library, 1978), 234. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.



personajes femeninos (relevantes o no) partidarias del héroe y diversos personajes secundarios.

Si bien las definiciones de Pinel y Earley son acertadas, omiten otras características claves del género que nos compete; por ende, es imperioso profundizarlas y complementarlas con base en las diversas teorías genéricas previamente mencionadas y estudiadas, junto con otros postulados.

Empleando el axioma dividido en tres puntos de Ryall, el primero atiende al universo diegético concreto e invariable del que hacen uso muchos géneros. En este apartado el *western* es sumamente específico y reiterativo, puesto que, como ya lo había demostrado Pinel, su período está ubicado mayormente entre 1840 y 1890, bastante cercano a lo alegado por el teórico Jim Kitses « [...] desde aproximadamente 1865 hasta 1890 más o menos [...]»<sup>72</sup>.

No obstante, este lapso también ha sido transgredido en múltiples oportunidades como en *El hombre de una tierra salvaje* (*Man in the Wilderness*, Richard C. Sarafian, 1971) situada en 1820 o *Salario para matar* (*Il mercenario*, Sergio Corbucci, 1968) establecida en algún momento de la Revolución mexicana (1910-1920). Así pues, tenemos que el lapso diegético es más amplio de lo que se argumenta comúnmente, pero colocándose casi siempre a mediados del siglo XIX.

Referente al aspecto espacial, casi la totalidad de los *westerns* se ubican en alguno de los estados y escenarios típicos del Oeste norteamericano. Astre y Hoarau establecen la sucesiva distinción:

Ya se trate de un decorado natural (praderas y rápidos de Oregón, mesetas de Arizona o de Nuevo Méjico) o fabricado (pueblo del Oeste, calle principal «saloon»...), es necesario reproducir tan fielmente como sea posible un cierto ambiente y, llegado el caso, los lugares exactos de la acción (Abilene, Tombstone). Algunas regiones, privilegiadas por su leyenda, representan los grandes enfrentamientos

---

<sup>72</sup> Ed. Jim Kitses y Ed. Gregg Rickman, *The western reader* (Nueva York: Limelight Editions, 1998), 57. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

(Texas, Arizona, Colorado), otras fueron escenario de espectaculares éxodos (Oregón, Wyoming, Montana).<sup>73</sup>

Igualmente que la temporalidad, esto se ha contravenido en algunos filmes como *Django desencadenado* (*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2013) ubicado hacia el Sur de Mississippi o *Tambores lejanos* (*Distant Drums*, Raoul Walsh, 1951) desarrollado en Florida, aunque no es realmente una constante.

La incesante repetición diegética origina una pregunta interesante: ¿pueden el tiempo y el espacio tener un significado más profundo en el *western*? Parafraseando a Astre y Hoarau, el período histórico en el cual se desarrolla y los hechos que lo componen (verídicos o ficticios), dotan a sus películas de un carácter heroico, aciago, idílico o realista, que se convierte en algo parecido a la eternidad, como si el tiempo del Oeste se hubiera anclado en este ciclo.

Pero André Bazin reconoce lo siguiente:

Quizás todavía más que la perennidad histórica del género [*western*], nos asombra su universalidad geográfica. ¿Qué hay en las poblaciones árabes, hindúes, latinas, germánicas o anglosajonas, entre las que el *western* no ha dejado de cosechar éxitos; qué les hace interesarse por la evocación del nacimiento de los Estados Unidos de América [...]?<sup>74</sup>

La siguiente reflexión de Fernández-Santos puede completar esa idea:

La pradera, el desierto, el espacio esencial del *western*, dibuja en la retina del espectador una imagen de horizontalidad que no es únicamente geográfica, sino que adquiere en la pantalla una inesperada vertiente moral: la imagen de una rectitud que se proclama inocente pero que no obstante participa en el debate sobre una oscura

---

<sup>73</sup> Astre y Hoarau, *El universo del western*, 76.

<sup>74</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?* (España: Ediciones Rialp, 2008), 244.

culpa; y esta culpa es [...] el cieno que reposa bajo el manantial transparente de la aventura del Oeste. En el western el paisaje es más que un simple decorado: es una forma de existencia dramática de la naturaleza [...]<sup>75</sup>

Es decir, que la conquista del territorio norteamericano, impregnada de un dramatismo yacente en la profanación de la “virginidad” de la pradera y el desierto, o el inevitable derramamiento de sangre por el control de la tierra que, en otras cosas, mancha su pureza, trasciende estas fronteras y encuentra puntos en común con las epopeyas de otras naciones, al parecer, no tan diferentes en su historias.

Similar a Fernández-Santos, Michael Budd concretiza algunos significados que pueden tener los escenarios para ciertos directores:

En muchos de los films de Budd Boetticher, por ejemplo, pueblos y asentamientos están virtualmente ausentes, los oasis fértiles en el desierto proporcionan el único lugar de descanso para los viajeros. En los Westerns de Sam Peckinpah las plazas amuralladas de las villas mexicanas se transforman de lugares de paz y refugio en trampas, locaciones para los estallidos más extremos de violencia. Y Sergio Leone convierte sus pequeños pueblos soñolientos en laberintos, cada puerta y ventana escondiendo potencialmente a un tirador.<sup>76</sup>

Si bien el espacio no es considerado dentro del grupo de los personajes, sí posee cierto “carácter” y tiene una amplia importancia en los hechos desencadenados por estos; el ambiente aparentemente pacífico y moderno de pueblos y villas, sirve de tapadera para cubrir pasiones aterradoras y actos viles listos para ser ejecutados.

---

<sup>75</sup> Ángel Fernández-Santos, *Más allá del Oeste* (Barcelona: Debate, 2007), 31.

<sup>76</sup> Ed. Kitses y Ed. Rickman, *The Western Reader*, 133. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

El segundo punto de la teoría de Ryall —inspirado a su vez por la mencionada noción de la «forma externa» de Buscombe— aúpa la iconografía como un componente importante para cualquier género, pero especialmente para el *western*, estando además expresamente ligada con su diégesis.

Pinel elabora una útil lista de la iconografía dividida en tres grandes ítems:

- Los decorados: [...] pradera, desierto, montaña, cañón, valle, río, bosque; el fuerte militar; la ciudad organizada en torno a una sola calle en la que aparecen alineados, frente a frente, lado a lado, la oficina del *sheriff* y la cárcel, el hotel, el *saloon*, el bazar (*general store*), la peluquería, la iglesia, el taller del herrero, el banco (para los atracos) y, un poco apartados, la estación y el cementerio; el rancho con el corral donde se encierran los animales; el campamento indio y sus tiendas; la mina de oro.
- Los personajes: el trampero, el pionero, el aventurero, el vaquero, el justiciero, el vagabundo solitario; el buscador de oro; [...] el bandido bondadoso, el matón a sueldo, el fuera de la ley; el jugador; el *sheriff* y sus ayudantes; el juez (expeditivo, incluso corrupto); el médico alcohólico; la mujer: virgen (joven recatada, institutriz), madre (admirable), puta (buscona, cantante de cabaret, prostituta de gran corazón) o marimacho; el indio, ya sea salvaje o malo, ya sea noble y digno de confianza o bien víctima de la expansión blanca; el soldado de la US Cavalry; el periodista (escribe las crónicas y contribuye a difundir la leyenda); el político, el banquero [...].
- Los accesorios: las armas (Colt 45, fusil Winchester, arma blanca); las herramientas (látigo, lazo); el caballo [...]; la vestimenta (botas de cuero, el sombrero stetson, pantalón de cuero o de lona gruesa, camisa de algodón, pañuelo en el cuello).<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Pinel, *Los géneros cinematográficos*, 321-322.

La gran mayoría de estos elementos tienen una forma precisa e indiscutible, y un diseño específico en las películas del Oeste; el revólver, por ejemplo, hecho de hierro, con un tambor que carga de seis a ocho balas y pequeño para ser manipulado rápidamente, tiene como propósito intimidar, herir o matar. Este puede ser manipulado por el *sheriff* en pos de la justicia, el vaquero para cuidar su ganado, el bandido para cometer sus fechorías, etc. Otro ejemplo sería el propio vaquero, puesto que podemos esbozar un rápido esquema de atributos (popularizados por incontables películas) que le son pertenecientes sin lugar a dudas: sombreros de ala ancha, botas de cuero, camisa, pantalones *jeans*, etc.

En la iconografía también se incluye la «técnica del *western*»<sup>78</sup> conformada por varios recursos cinematográficos explotados por diversos realizadores, y convertidos en códigos reconocibles de muchas películas. Ilustrando a Astre y Hoarau, la planimetría es vital en este caso por el uso de grandes planos generales que revelan la totalidad del paisaje —o al menos lo más posible— y su relación con los personajes. A grandes rasgos, consideraremos también los planos americanos (creados especialmente para los *westerns*) porque enmarcan a los pistoleros desde la rodilla hasta la cabeza, viéndose así el arma enfundada, pero no tan cerca; los primeros planos de los rostros porque denotan rasgos físicos y emociones; planos detalles de objetos como armas, rifles, espuelas, distintivos de *sheriff* con formas de estrellas, entre otros.

En cuanto a los movimientos de la cámara, se han empleado bastante las panorámicas, puesto que sirven para denotar el paisaje y espacios; los *travellings* o *tracking shot*<sup>79</sup> útiles para registrar secuencias de acción (persecuciones, tiroteos) y, en algunas ocasiones, para filmar exploraciones de zonas diversas.

Astre y Hoarau igualmente reconocen el uso constante del *zoom* en algunas películas, concretamente *El hombre del Oeste* (*Man of the West*, Anthony Mann, 1958) y *Raíces Profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), ya que sirven para seguir los recorridos de los personajes sin mover la cámara. Y a pesar de que no mencionan los casos de Sergio Leone,

---

<sup>78</sup> Astre y Hoarau, *El universo del western*, 84.

<sup>79</sup> Monaco, *How to read a film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of film media*, 458, define a este movimiento como: « Generalmente, cualquier toma en la cual la cámara se mueve desde un punto hasta otro ya sea de ambos lados, dentro o fuera. La cámara puede ser montada sobre un set de ruedas que se mueven en pistas [...] o a mano. [...]» Traducción realizada por Gabriel Dumont.

Sergio Corbucci y Tonino Valerii es pertinente hacerlo, porque estos directores constantemente efectuaban lentos *zoom* a los ojos de sus personajes para acentuar el dramatismo de sus miradas.

Finalizando con el uso de la cámara, tenemos diferentes ángulos como elementos expresivos del *western*:

[...] Toda una «problemática» de la proporción que existe, o que puede existir, entre el hombre y el universo se desarrolla gracias al juego de las verticales y de las horizontales, [...] de los picados y contrapicados [...] siempre se citan como ejemplos el picado sobre los soldados que van a morir en *Fort Apache*, el que pone de relieve, en *High Noon (Solo ante el peligro)*, la soledad de Gary Cooper en medio de la plaza del pueblo y, naturalmente, el contrapicado de la cámara sobre Dock Tobin —*Man of the West (El hombre del Oeste)*—, confiriéndole una grandeza shakesperiana a la hora de su muerte.<sup>80</sup>

De acuerdo con la aproximación «semántico-sintáctica» de Altman, todos los arquetipos señalados están enmarcados en el primero por ser tipologías de personajes, artefactos conocidos (con sus respectivos sonidos), tipos de planos, etc. No obstante, estos elementos semánticos son relacionados y ordenados por la sintaxis que deviene en el uso del montaje y las diferentes estructuras narrativas existentes.

Podemos estudiarlo con el siguiente texto de Gilbert Seldes:

[...] Dos hombres se enfrentan alrededor de un edificio —el salón, la tienda de comestibles, el porche con su baja baranda que rodea el hotel, los postes amarrados—, siempre los mismos... Siempre, cuando el reloj da las seis, el puntual sol se está poniendo, y nuestro héroe, tristemente comprueba su pistola y sale fuera, mientras todos los

---

<sup>80</sup> Astre y Hoarau, *El universo del western*, 85.

demás se quedan callados, a matar a su ladrón de caballos, [...] (y que examina su pistola al final de la calle)...[...]»<sup>81</sup>

Siguiendo la teoría del ideograma de Serguéi Eisenstein<sup>82</sup>, cada frase —combinada con objetos semánticos— puede ser una toma con una escala de plano; por ejemplo, «cuando el reloj da las seis» no solo es una imagen de un objeto y la hora, también puede estar revelada por un plano detalle. Por tanto, la sintaxis de estas “frases-tomas” convierte a este texto en una referencia incuestionable del Oeste cinematográfico.

Si combinamos «el puntual sol se está poniendo» (un atardecer en un gran plano general del horizonte), «nuestro héroe, tristemente comprueba su pistola y sale fuera» (puede ser un vaquero en plano americano o medio), «mientras todos los demás se quedan callados» (pueblerinos agrupados en un plano entero), «a matar a su ladrón de caballos» (un bandido igual de armado en plano americano), da como resultado el preámbulo de un duelo, escena típica de muchos *westerns*. Y si se ve en general el texto de Seldes, adquiere mayor significado dentro del género.

Continuando con el montaje, es cierto que muchos *westerns* poseen escenas largas y pausadas —como la mencionada—, pero este género también se caracteriza por su dinamismo. Sobre esto, Ana María Naudín añade:

Acción, movimiento, ímpetu, violencia, rapidez, dinamismo, vértigo, cabalgadas frenéticas, tiroteos, reyertas, persecuciones, robos, asaltos, he ahí el caudal que constituyen los llamados westerner [sic] clásicos.<sup>83</sup>

Esta velocidad en diversas escenas de acción es lograda, entre otros motivos, por el montaje elaborado con cortes rápidos entre tomas y tomas; tornándose esencial para la

---

<sup>81</sup> Gilbert Seldes, *The public arts*. Nueva York, en John Howard Lawson. *El proceso creador del film* (Ciudad de La Habana: Arte y Literatura, 1986), 105.

<sup>82</sup> Serguéi Eisenstein, *El principio cinematográfico y el ideograma* (Moscú, 1929).

<sup>83</sup> Ana María Naudín, *Cine y teatro* (Barcelona: Ramón Sopena, 1995), 47. Estas tipologías no solo conforman el *western* clásico, también a otras etapas.

composición cinematográfica de muchas películas del Oeste. Un ejemplo útil de esto lo encontramos en uno de los tiroteos iniciales de *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964), compuesto de apenas cuatro tomas de un segundo cada una (exceptuando la cuarta que dura tres segundos).



Antes de desarrollar el tercer y último punto de Ryall, referente a los temas inherentes en cada género, se debe estudiar la consiguiente idea: « [...] El *western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión [...] »<sup>84</sup>. Pero ¿qué significa este planteamiento? y ¿cómo se relaciona con los temas del *western*?



En su reflexión (compuesta de dos elementos: mitología y cine), Bazin considera que la conquista del Oeste estadounidense está representada por un conjunto de mitos, casi a la manera de las historias griegas, nórdicas, romanas, entre otras. Esencialmente, el mito es definido por José Ferrater Mora como:

---

<sup>84</sup> Bazin, *¿Qué es el cine?*, 245.



[...] relato de algo fabuloso que se supone acontecido en un pasado remoto y casi siempre impreciso. Los mitos pueden referirse a grandes hechos heroicos que con frecuencia son considerados como el fundamento y el comienzo de la historia de una comunidad o del género humano en general. [...] Muy a menudo los mitos comportan la personificación de cosas o acontecimientos.

Cuando el mito es tomado alegóricamente, se convierte en un relato que tiene dos aspectos, ambos igualmente necesarios: lo ficticio y lo real. Lo ficticio consiste en que, de hecho, no ha ocurrido lo que dice el relato mítico. Lo real consiste en que de algún modo, lo que dice el relato mítico responde a la realidad.<sup>85</sup>

La definición de Ferrater Mora permite una interpretación del mito como medio de comunicación; por tanto, como todos los medios, Will Wright considera que:

[...] un mito debe ser escuchado (o visto) e interpretado correctamente; esto significa que el mito debe tener una estructura, como la gramática de un lenguaje, que se utiliza y entiende automáticamente y a través de la cual se comunica el significado [...]<sup>86</sup>

Ambas definiciones no solo se adaptan perfectamente a las mitologías de las culturas citadas, también poseen múltiples puntos en común con la saga del Oeste. Este período, inscrito en un pasado lejano, pero preciso en el tiempo y el espacio, está conformado por hechos y episodios —épicos o trágicos en gran parte, según la tradición oral y escrita— que fundamentaron la génesis de Estados Unidos como nación.

---

<sup>85</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía abreviado* (México: Editorial Sudamericana, 1993), 283.

<sup>86</sup> Will Wright, *Six Guns and Society* (Estados Unidos: University of California Press, 1997), 16. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

Estos eventos dieron origen a historias reales como la famosa batalla de El Álamo (1836), una de las reyertas verídicas de la contienda entre México y Estados Unidos, o ficticias como el curioso caso de *Deadwood Dick* explicado a continuación por Fernández-Santos:

La simultaneidad entre el suceso y su conversión en mito era —como observa el ensayista francés especializado en el género J. L. Rieupeyrou— una práctica generalizada en todo el siglo XIX norteamericano. Un caso entre millares: unos años antes de la llegada del cine al estado de Montana, los miembros de la cámara de comercio de una ciudad llamada Deadwood decidieron considerar vivo a un pistolero conocido como *Deadwood Dick*. No es que dicho pistolero hubiera muerto, sino que nunca había existido: era producto de la imaginación de un novelista, Edward L. Wheeler, que así llamó al protagonista de ochenta de sus novelas de vaqueros y forajidos.<sup>87</sup>

Demostrado por la historia y la importancia dada a ambos ejemplos por la sociedad estadounidense, para esta cultura la gran mayoría de los hechos del Oeste son importantes —sin importar su veracidad o falta de ella— porque representan, fidedigna o simbólicamente, el nacimiento, la grandeza y fuerza de este país.

Cada una de las historias mitológicas pueden ser agrupadas en temáticas variadas: la vida y la muerte, la dicotomía y lucha entre el bien y el mal, el amor, la venganza, la valentía y miles otras. Los temas logran ser reiterativos en cada cultura y pasar de una generación a otra, porque, parafraseando a Joseph Campbell<sup>88</sup>, son productos inherentes de la mente humana y están ligadas indisolublemente a la vida de las personas; incluso —entre otras cosas— ayudan a explicar y dar un significado al origen de la humanidad, sus fortalezas, miedos, deseos, etc.

---

<sup>87</sup> Fernández-Santos, *Más allá del Oeste*, 16.

<sup>88</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (México: Fondo de cultura económica, 1998), 11.

Precisamente, es por esta última característica que los temas tienen la capacidad de transformarse y nunca caducar, concordando también con el uso dado por cada sociedad. Esto queda claro en el consecuente diálogo entre Bill Moyers y Campbell:

CAMPBELL: En aquellos días la tradición indígena todavía se mantenía en el ambiente. Los indios continuaban siendo una realidad. Incluso ahora, cuando trabajo con mitos procedentes de todo el mundo, encuentro que los cuentos y narraciones de los indios norteamericanos son muy ricos, están muy bien desarrollados. [...]

MOYERS: ¿Todas estas historias chocaron con tu fe católica?

CAMPBELL: No, no hubo choque. [...] Más tarde me interesé por el hinduismo, y volví a encontrar las mismas historias. Así que no puedes decirme que no son las mismas historias. He vivido con ellas toda mi vida.

MOYERS: Proceden de todas las culturas, pero con temas intemporales.

CAMPBELL: Los temas son intemporales, pero la inflexión es de la cultura.

MOYERS: ¿Pueden las historias tomar el mismo tema universal pero aplicarlo de un modo ligeramente distinto, según el acento del pueblo que esté hablando?

CAMPBELL: Oh sí. Si uno no está atento a los paralelismos, podría pensar quizás que se trata de historias completamente diferentes, pero no lo son.<sup>89</sup>

Efectivamente, las historias de la mitología del Oeste emplean los mismos temas universales que sus antecesoras, pero adaptados a su propia especificidad; relacionado a esta idea, Astre y Hoarau consideran:

---

<sup>89</sup> Joseph Campbell y Bill Moyers, *El poder del mito* (Barcelona: Emecé Editores, 1991), 29.

[...] es normal que cada uno de los grandes avances hacia el Oeste, cada una de las fronteras sucesivas, haya dado lugar a una mitología propia (a una mística), en la que hallamos fundamentalmente ciertos elementos parecidos; gestas y epopeyas peculiares y verdaderos «ciclos» de hazañas [...]. El *western myth* se elaboró, se enriqueció, se modificó al mismo ritmo que los acontecimientos, esperando revivir, retrospectivamente, por el esfuerzo de los realizadores de Hollywood. Puso en juego todos los elementos importantes de esta singular epopeya: los héroes y los semidioses de la gesta, los ideales y las pasiones de la masa, la amenazante fatalidad, la lucha del *Bien* y del *Mal*, el enfrentamiento de la vida natural y civil, el debate de la inocencia y del conocimiento y, entre los elementos de este nuevo Génesis, la tristeza y la gloria de los nacimientos y de las muertes.<sup>90</sup>

Este recuento teórico sobre los mitos, asociado a la historia de Estados Unidos, demuestra por qué Bazin considera a este período como una mitología en sí misma (casi tan vasta y compleja como cualquier otra) y, también, de dónde provienen sus temáticas. Sin embargo, la unión de estos mitos con un medio de expresión tan peculiar como el cine, hace que las características mitológicas del Oeste lleguen a su máxima expresión con el género. Como expresa Xavier Pérez:

[...] el *western*, regaló al siglo XX la posibilidad de un inesperado reencuentro visual con la épica y con la tragedia, y ensambló la historia nacional de un país (los Estados Unidos de América) con un espíritu legendario que encuentra sus raíces en las mitologías heroicas de todos los tiempos. [...] el teatro griego o el drama isabelino. Como sucede con estos ilustres precedentes, el contado repertorio de temas y situaciones del *western* es impudicamente reiterado por sus mejores recreadores: las historias de venganza, los conflictos entre granjeros y ganaderos, las guerras con los indios, las caravanas de colonos, las

---

<sup>90</sup> Astre y Hoarau, *El universo del western*, 48.

ciudades sin ley, la difícil regeneración de un pistolero, constituyen situaciones arquetípicas sobre las que cada autor particular imprime una mirada personal [...] <sup>91</sup>

La distinción elaborada por Pérez es un paneo general bastante atinado de los temas de la filmografía del “lejano” Oeste, pero que se puede ampliar y detallar más. Así, para finalizar con el tercer punto de Ryall, es válido emplear la consecuente división de Pinel:

[...] la emigración, los desplazamientos (a caballo, en caravanas de carretas, en diligencia, en tren, en barco); el trabajo (doma de los caballos, guía de los rebaños); los conflictos (segregación racial, indios contra pioneros, ganaderos contra granjeros, representantes del orden contra forajidos); la lucha por la propiedad, por el poder; los actos ilegales (asalto a la diligencia, al tren, atraco al banco, rapto, asesinato, linchamiento, violación, etc.); las modalidades del enfrentamiento (emboscada, persecución, duelo, pelea); la guerra (ataque de los indios contra las caravanas y las granjas aisladas, masacre de los pieles rojas y destrucción de los poblados indios por el ejército americano). <sup>92</sup>

Tratar los temas propuestos por la mitología del Oeste conlleva a otro aspecto esencial del género: las diferentes estructuras narrativas. Retomando la aproximación «semántico-sintáctica» de Altman, la sintaxis dispone los elementos semánticos de formas variadas, haciendo que cada estructura narrativa sea única o pueda parecerse a otra. Al mismo tiempo, cada una representa un tema específico o varios simultáneamente.

Con base en las teorías sobre los mitos, Wright elabora una lista de cuatro tipos de estructuras narrativas en el *western*, cimentadas y esquematizadas con lo que denomina «funciones» —ítems semánticos, si se quiere— que son:

---

<sup>91</sup> Quim Casas, *Películas clave del western* (España: Robin Book, 2007), 12. Prólogo de Xavier Pérez.

<sup>92</sup> Pinel, *Los géneros cinematográficos*, 322.

[...] sentencias de una frase que describen una sola acción o un atributo de un personaje. Así, por ejemplo, la afirmación “El héroe pelea contra el villano” sería una función, mientras que la afirmación “El héroe pelea y derrota al villano” no. Similarmente “El héroe es desconocido para la sociedad” sería una función, pero “El héroe es desconocido y un pistolero” no. Los personajes cuyas acciones y atributos se describen por estas funciones son genéricos, no específicos [...]. También, el personaje referido por las funciones no necesariamente tiene que ser un individuo. El personaje generalizado en una función puede ser, y a menudo es así, un grupo de personajes en un film, los cuales comparten un sentido en una oposición. Por lo tanto, una función se referirá a “los villanos” o “la sociedad” como un solo personaje con respecto a la acción estructural.<sup>93</sup>

Antes de profundizar en cada una de las tipologías narrativas, debemos emplear la división por etapas de los géneros de la teoría de Schatz, ya que cada estructura de Wright se enmarca en un período específico de la historia del *western*; a su vez, esto ayudará a demostrar las variaciones estilísticas que las acompañan.

La «etapa temprana» (única en no poseer una estructura narrativa determinada por Wright) tiene sus inicios en 1903 con *Asalto y robo de un tren*, y seguiría años más tarde con *La caravana de Oregón* (*The Covered Wagon*, James Cruze, 1923) y *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924) en el período mudo del cine.<sup>94</sup>

Con *Asalto y robo de un tren*, Porter fue el primer director en exponer la sencilla, pero efectiva, historia de la “ley contra el crimen”; según Quim Casas, esta está claramente segmentada en tres actos:

---

<sup>93</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 25. Por supuesto, aunque se puedan tratar de héroes o villanos grupales, esto no exime que cada uno muestre cualidades propias y diferentes a las del resto, o que sus intereses, a pesar de estar encauzados en un mismo propósito, estén motivados por razones dispares. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>94</sup> Aunque son cuantiosos los filmes que componen esta etapa, estos tres resultan especialmente importantes por los temas que emplean, junto con la forma rudimentaria de narración y los avances técnicos.

[...] asalto al tren, huida de los ladrones una vez han hecho saltar la caja de seguridad del furgón y persecución final por parte de los representantes de la ley, que abaten a los forajidos tras una frenética cabalgada. [...] <sup>95</sup>

Junto con esta narración también se emplearon algunas iconografías convertidas luego en regla del género: vaqueros, bandidos, revólveres, caballos, pueblerinos, persecuciones, etc. En su época esta película presentó una originalidad impresionante, convirtiéndose en un modelo a seguir para futuros directores.

En 1923 James Cruze sorprendió a la industria cinematográfica y al público con *La caravana de Oregón*, la primera película que representó las migraciones de los colonos hacia el Oeste. Rodada en escenarios naturales para mayor autenticidad, con una duración de noventa y ocho minutos y el uso más detallado del lenguaje cinematográfico, este film resultó más complejo que el de Porter. Algunas de sus características más notables son:

Las amplias panorámicas de la caravana abriéndose paso a través de la planicie, el cruce de ríos, el fuego en la pradera, los ataques a los indios, la cacería de búfalos...dotaron al relato de una gran espectacularidad [...]. Las figuras planas del héroe y el villano, el romance convencional con una protagonista ingenua, y el forzado final feliz [...] acabaron de complacer al público. <sup>96</sup>

Finalmente, tenemos *El caballo de hierro* la primera superproducción de John Ford, producida para superar a *La caravana de Oregón*. Este film relataba la construcción de la línea ferroviaria que unía, a través del Oeste, la costa del Atlántico con la del Pacífico. En palabras de Scott Eyman:

Con *El caballo de hierro* Ford introdujo la épica en su trabajo: vastos espacios abiertos y personajes convertidos en héroes por sus actos en

---

<sup>95</sup> Casas, *Películas clave del western*, 36.

<sup>96</sup> Romero, *Joyas del cine mudo*, 59.

medio de ataques y elementos naturales hostiles, todo ello combinado con una historia dramática con caracterizaciones íntimas.<sup>97</sup>

A nivel cinematográfico, *El caballo de hierro* resultó tan extraordinaria e innovadora como *La caravana de Oregón*:

[...] Sus «cameraman», Schneiderman y Gaffey, habían filmado ciertas cargas indias bajo media docena de ángulos diferentes. Se explotó adecuadamente el montaje alternado. Ford pasaba de la gran panorámica de la batalla (centenares de indios cercando la locomotora) a las imágenes del tren trayendo refuerzos, mientras que los batidores se precipitaban a socorrer a los sitiados.<sup>98</sup>

La «etapa temprana» llegó a su fin en los últimos años de la década de los veinte, coincidiendo con el arribo del sonido y el color que, de acuerdo con José García Escudero, proveyeron al *western* del « [...] estampido seco de las pistolas y el resonar de los cascos de los caballos sobre las rocas [...]»<sup>99</sup> y « [...] el verde de las praderas, el cielo azul y las nubes de polvo rojo del desierto [...]»<sup>100</sup>. No obstante, estos avances no impidieron que en los años treinta el *western* perdiera fuerzas y público, motivado por la falta de innovación e inexperience de muchos realizadores. Así, esta década fue problemática para el *western* porque, según Casas, tuvo que ser relegado « [...] generalmente por el sendero alimenticio de la serie B y los seriales [...]»<sup>101</sup>.

Inesperadamente, su reanimación ocurrió un año antes del final de la década de los treinta con *La diligencia* (*The Stagecoach*, John Ford, 1939); en palabras de Bazin « [...] el ejemplo ideal de esta madurez de un estilo que ha llegado al clasicismo»<sup>102</sup>.

---

<sup>97</sup> Scott Eyman y Paul Duncan (Ed.), *John Ford* (Barcelona: Taschen, 2004), 51.

<sup>98</sup> Astre y Hoarau, *El universo del western*, 182.

<sup>99</sup> José M. García Escudero, *Vamos a hablar de cine* (España: Salvat, 1970), 84.

<sup>100</sup> García Escudero, *Vamos a hablar de cine*, 84.

<sup>101</sup> Casas, *Películas clave del western*, 24.

<sup>102</sup> Bazin, *¿Qué es el cine?*, 255.



Ford, quien había estado retirado por unos años del género, retornó a él dejándolo nuevamente en la cúspide de la industria hollywoodense. Fiel al pensamiento de Bazin, Kitses expone:

Atacando nuevamente el género en la era del sonido, Ford produce una película que cristalizó y fijó su lenguaje de manera audaz: los arquetipos del Western, el viaje épico en un vasto paisaje, la persecución y la confrontación final.<sup>103</sup>

Con *La diligencia*, el *western* recuperó su valor artístico, el favor del público y la crítica, iniciando su «etapa clásica», probablemente la más importante de toda su historia. Para Naudín se caracteriza por ser:

[...] el Western de los tiroteos constantes, de las persecuciones alocadas, de los escenarios naturales maravillosos, de los malos y los buenos claramente diferenciados, de las luchas alucinantes, y, a la vez, de la poesía y del lirismo, de los hechos heroicos más típicos en el Oeste; [...] del colono lleno de ilusiones y esperanzas.<sup>104</sup>

Los filmes de esta etapa eran casi siempre transparentes en cuanto al mensaje que deseaban transmitir; la construcción de los personajes y sus moralidades estaban bastante determinadas; las imágenes y los escenarios solían ser vistosos; el sentido de la acción era deslumbrante. Consideraremos tres temas claves de este ciclo entre los citados anteriormente: las batallas con los indios, la lucha eterna de la ley y el crimen, y las confrontaciones de los pequeños granjeros con los ganaderos.

Del primero no solamente es imposible contradecir su inmensa popularidad en incontables *westerns* clásicos, sino la tendencia que tenían muchos de representar a los indios como guerreros despiadados, malvados y traicioneros, convirtiéndose en villanos

---

<sup>103</sup> Jim Kitses, *Horizons west. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood* (Londres: BFI, 2004), 45.

<sup>104</sup> Naudín, *Cine y teatro*, 48.

recurrentes. La «trilogía de la caballería» conformada por *Fort Apache*, *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, John Ford, 1949) y *Río Grande* (*Rio Grande*, John Ford, 1950) son ejemplos de ellos.

Continuando con el segundo tema, sus elementos propuestos en la «etapa temprana» fueron mejorados en esta fase, hasta el punto de permanecer como referentes para el resto de películas del Oeste. La relación entre los héroes (*sheriff* o vaqueros que anteponían la seguridad de la sociedad a la suya propia) y los bandidos (sin otro propósito que hacer el mal), el rol de la mujer (fiel al héroe), las confrontaciones armadas, el mensaje moral, se caracterizaban por ser transparentes y apelar al entendimiento del público. Los filmes *Pasión de los Fuertes* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946) y *A la hora señalada* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) son paradigmas idóneos de la transparencia de este tema en la «etapa clásica».

Con respecto a la tercera temática, el granjero que buscaba su “lugar” en la tierra era honesto, un trabajador implacable y padre de familia; el ganadero magnate por lo general se mostraba codicioso, déspota e injusto, y no le importaba destruir a la tierra con su rebaño; ambos personajes eran antagonistas ideales.

En esta trama, generalmente, se involucraba a un pistolero experto que abogaba por el primero; *Raíces profundas* expuso esta temática espléndidamente, siendo considerada, además, uno de los grandes *westerns* de todos los tiempos.

Sobre la lucha entre la ley y la delincuencia, y las disputas de granjeros con ganaderos, Wright cimienta la «trama clásica»<sup>105</sup>, compuesta de tres tipos de personajes claves (héroes, villanos y la sociedad). Básicamente, este esquema narrativo consiste en « [...] la historia de un extraño solitario que cabalga hacia un pueblo problemático y lo limpia, ganando el respeto de los pueblerinos y el amor de la maestra. [...]»<sup>106</sup>. Esta narración está esquematizada en dieciséis funciones:

---

<sup>105</sup> Con respecto al tema de los indios y la caballería, Wright reconoce que esta estructura se puede flexibilizar para adaptarse a él, y coloca como ejemplos concretos a *Fort Apache* y *La legión invencible*; a pesar de que están indiscutiblemente en la «etapa clásica», parecen una combinación temprana de la «trama clásica» y la «trama del profesional».

<sup>106</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 32. Es válido decir que el interés amoroso del héroe no era necesariamente una maestra. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

1. El héroe entra en un grupo social.
2. El héroe es desconocido para la sociedad.
3. El héroe revela tener una habilidad excepcional.
4. La sociedad reconoce una diferencia entre ellos y el héroe; al héroe se le es dado un estatus especial.
5. La sociedad no acepta completamente al héroe.
6. Hay un conflicto de intereses entre los villanos y la sociedad.
7. Los villanos son más fuertes que la sociedad; la sociedad es débil.
8. Hay una fuerte amistad o respeto entre el héroe y el villano.
9. Los villanos amenazan a la sociedad.
10. El héroe evita participar en el conflicto.
11. Los villanos ponen en peligro a un amigo del héroe.
12. El héroe pelea contra los villanos.
13. El héroe derrota a los villanos.
14. La sociedad está a salvo.
15. La sociedad acepta al héroe.
16. El héroe pierde o devuelve su estatus especial.<sup>107</sup>

La importancia de esta narrativa es tanta que prácticamente « [...] define al género, y, como veremos, la otras tramas —venganza, transición y profesional— están construidas sobre esta fundación simbólica [...]»<sup>108</sup>.

Es importante considerar un período “especial” que siguió al clasicismo, y antes del comienzo de la «etapa de refinamiento». Históricamente, Schatz considera que: «El género Western, que tuvo enteramente su etapa clásica a finales de 1930 [...] exhibe para 1950 un proceso de auto-escrutinio formal y temático [...]»<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 48-49. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>108</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 32. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>109</sup> Schatz, *Hollywood Genres: formulas, filmmaking and the studio system*, 40. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

Es decir, que, aunque ligado al período clásico, el proceso mencionado por Schatz significó el comienzo de cambios en los paradigmas narrativos y estilísticos, pero sin llegar a ser completamente una revisión a la manera de los años sesenta.

Una de las principales reformas fue los intentos de reversión de la imagen negativa dada a los indios en las dos etapas anteriores; *La puerta del diablo* (*Devil's Doorway*, Anthony Mann, 1950) y *Flecha rota* (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950) intentaron dar un perfil más humano a los aborígenes y justificar sus causas para batallar a la caballería.<sup>110</sup>

Otra innovación (bastante integrada con los dos últimos temas mencionados) se da en la psicología y las motivaciones de los personajes, más profundas y personales; también los protagonistas no necesariamente eran representantes de la ley, sino que podían ser ex-bandidos, hombres sin oficios relevantes, mujeres pistoleras, etc.

Tres ejemplos claves los tenemos en dos películas de Anthony Mann, *Winchester 73* (1950) y *El hombre del Oeste* (*Man of the West*, 1958) y *Johnny Guitar* de Nicholas Ray (1954). La primera se origina por el conflicto entre dos hermanos; la segunda trata sobre el intento de un ladrón retirado de apartarse de su antigua vida y ex-compañeros; por último, la película de Nicholas Ray versa sobre el enfrentamiento entre un grupo de ganaderos con Vienna (Joan Crawford), la dueña de un bar y mujer de armas.

Para Wright, este inciso entre la «etapa clásica» y la «etapa de refinamiento» resultó propicio para el surgimiento de la narrativa «variación de venganza»; desarrollada a partir de la «trama clásica», posee diferencias sustanciales con esta y explora nuevos argumentos:

[...] A diferencia del héroe clásico quien se une a la sociedad por su fuerza y la debilidad de ellos, el héroe vengativo *deja* a la sociedad precisamente por su fuerza y la debilidad de ellos. Además, el héroe clásico entra en su lucha por los valores de la sociedad, mientras que el héroe de la venganza abandona esa lucha por los mismos valores.

Así, la variación de venganza indica un cambio en la relación entre el héroe y la sociedad, que pareciera iniciar una deterioración estática

---

<sup>110</sup> Por supuesto, la tendencia clásica todavía era vigente; *Tambores lejanos* y *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) son prueba de ello.

que continúa a través del tema de la transición y la trama del profesional.<sup>111</sup>

Evidentemente, la relación entre el héroe y los villanos se transforma:

[...] en la trama de venganza, la sociedad no es más dependiente del héroe por supervivencia y él no está directamente envuelto en ella. En vez, él está directamente envuelto con los villanos a través de su deseo de venganza. Además, en la trama clásica, el héroe trata de evitar a los villanos, mientras que en la historia de venganza trata de evitar a la sociedad.<sup>112</sup>

A su vez, las funciones de la «variación de venganza» están esquematizadas en trece ítems:

1. El héroe es o era un miembro de la sociedad.
2. Los villanos hacen daño al héroe y a la sociedad.
3. La sociedad es incapaz de castigar a los villanos.
4. El héroe busca venganza.
5. El héroe va fuera de la sociedad.
6. El héroe revela tener una habilidad especial.
7. La sociedad reconoce una diferencia entre ellos y el héroe; al héroe se le da un estatus especial.
8. Un miembro representativo de la sociedad le pide al héroe dejar su venganza.
9. El héroe abandona su venganza.
10. El héroe pelea contra los villanos.
11. El héroe derrota a los villanos.
12. El héroe abandona su estatus especial.

---

<sup>111</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 59. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>112</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 69. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

### 13. El héroe entra en la sociedad.<sup>113</sup>

Es imperante considerar que, aunque esta narrativa nació a mediados de los cincuenta en películas como *El hombre de Laramie* (*The Man from Laramie*, Anthony Mann, 1955), mayormente se empleó en los años sesenta en filmes como *Nevada Smith* (*Nevada Smith*, Henry Hathaway, 1966) y los *westerns* italianos.

El caso del «tema de transición» resulta peculiar por tres motivos: 1) surge casi al mismo tiempo que la venganza; 2) asentó el camino para lo que sería la «trama del profesional»; 3) con esta narrativa termina la «etapa clásica».

Esta narración comparte similitudes con la primera:

[...] el héroe está dentro de la sociedad en el principio y afuera de la sociedad en el final. Él todavía posee su fuerza excepcional y estatus especial [...] <sup>114</sup>

Pero Wright, quien apunta *A la hora señalada* (la cual se asemeja más al clasicismo, pero tiene elementos de esta), *Flecha rota* y *Johnny Guitar* como ejemplos ideales del «tema de transición», también considera que es diferente a las anteriores narrativas por los siguientes motivos:

[...] la sociedad, que era débil y vulnerable en la historia clásica, ahora está firmemente establecida y, debido a su tamaño, más fuerte que el héroe o los villanos. En vez de ser forzado en una pelea en contra de los villanos por la sociedad, el héroe es forzado a pelear en contra de la sociedad, la cual está virtualmente identificada con los villanos de la historia clásica. Finalmente, la mujer amada por el héroe no ayuda más inevitablemente a reconciliarlo con la sociedad; en vez, ella se une a él en su lucha y separación con la sociedad. <sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 69. Esta narrativa se profundizará con mayor ahínco en el tercer capítulo. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>114</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 74. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>115</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 74-75. De las cuatro estructuras, el «tema de la transición» es el único que Wright no dividió en funciones. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

La «etapa clásica» terminó con la llegada de los años sesenta, comenzando así lo que Schatz denominó «etapa de refinamiento»<sup>116</sup>. En esta, las características del *western* mutaron definitivamente (a excepción del universo diegético), siendo sus convenciones parodiadas o tornándose más sombrías que lo ya visto.

Brevemente, sobre las parodias, un ejemplo interesante es *Sillas de montar calientes* (*Blazing Saddles*, Mel Brooks, 1974). Brooks no solo colocó al actor Cleavon Little en el rol principal, sino que satirizaba las narraciones y formas del *western* de manera magistral.

En relación con lo anterior, las psicologías de los personajes aumentaron en complejidad, sus acciones se volvieron más violentas y gráficas; los aspectos físicos presentaban desmejoras e imperfecciones a diferencia de años anteriores; igualmente, la fotografía y los decorados ya no era tan radiantes y coloridos, sino sucios y decadentes, pero no por eso de menor valor artístico.

En gran parte, esto sucedió por las imperantes necesidades de cambio, ya que, hasta cierto punto, el público estaba saturado de la transparencia del género. Mark Cousins explica:

[...] los *westerns* tradicionales se hallaban a capa caída en Estados Unidos. En los años cincuenta, sumaban un tercio (150) del total de películas producidas en el país, una cifra que en la década siguiente se redujo a tan sólo un nueve por ciento (15). Y es que los temas que planteaban se consideraban demasiado tradicionales, demasiado patrióticos, y en ocasiones incluso racistas y sexistas [...]<sup>117</sup>

Casas concuerda con Cousins y expone otras dos razones que propiciaron estas reformas:

[...] La influencia del *spaghetti-western*, las violentas y deliberadamente sucias películas del Oeste rodadas en tierras españolas o italianas en régimen de coproducción, y el progresivo

---

<sup>116</sup> Tratándose concretamente del *western*, Casas y otros escritores también le llamaron «el crepúsculo».

<sup>117</sup> Mark Cousins, *Historia del cine* (Barcelona: Blume, 2012) 286-287.

silencio al que fueron sometidos los directores clásicos, sin una nueva generación de recambio en el horizonte [...] <sup>118</sup>

Sergio Leone popularizó en los sesenta el gran subgénero *spaghetti-western*, principalmente con su «trilogía del dólar»: *Por un puñado de dólares*, *Por unos dólares más* (*Per qualche dollaro in piú*, 1965) y *El bueno, el malo y el feo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), y cuyas bandas sonoras, compuestas por Ennio Morricone, quedaron indisolublemente ligadas al género convirtiéndose en referentes.

En estas tres películas, el hombre sin nombre (interpretado por Clint Eastwood) era motivado por su codicia o deseos de venganza, nunca por algún motivo altruista; tampoco le importaba asesinar con tal de salvarse o intimidar <sup>119</sup>. Los temas no versaban sobre la salvación de la sociedad o valores morales, sino de la decadencia del ser humano y sus bajas pasiones.

Otros directores italianos importantes son Sergio Corbucci, creador de *Django* (1966), Giulio Petroni con *La muerte monta a caballo* (*Da uomo a uomo*, 1967), Tonino Valerii director de *Los días de la ira* (*I giorni dell'ira*, 1967), entre muchos otros.

En Estados Unidos la situación era bastante peculiar. Ford, «el hombre que más indios ha matado» <sup>120</sup> (en el cine), intentó mejorar esta imagen con *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964), representando el exterminio al que fueron sometidos los indios. Y Howard Hawks solamente dirigió en esta década *El Dorado* (*El Dorado*, 1966). De manera acelerada se vaticinaban cambios importantes en la industria de Hollywood.

Estos cambios surgieron con directores estadounidenses como Sam Peckinpah o George Roy Hill, quienes filmaron *westerns* con protagonistas de moralidad ambigua, estéticamente sucios como los *spaguetti-westerns* y explícitamente violentos. En realidad, poco tenían que ver con las obras de Ford, Hawks, Zinnemann y otros tantos directores clásicos.

---

<sup>118</sup> Quim Casas, *Películas clave del western*, 27-28.

<sup>119</sup> Así son, de alguna manera, los héroes de los *spaghetti-western* en general, muy diferentes a los héroes “fordianos” representados por John Wayne, por ejemplo.

<sup>120</sup> Calvo, *El cine*, 140.



*Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969) es, con bastante probabilidad, el mejor ejemplo del «crepúsculo» en el *western* norteamericano. Ya desde la primera escena que revela a unos chicos divertirse con la salvaje lucha de dos escorpiones contra una caterva de hormigas, mientras paralelamente se muestra la llegada de unos pistoleros a un pueblo, Peckinpah dejó claro que su film versaba sobre la maldad inherente en la condición humana y la violencia de la cual son capaces las personas. Harad Keller evidencia esta tendencia nihilista de Peckinpah sobre los valores tradicionales empleados en el clasicismo:

[...] En su *western* no hay héroes venerables del calibre de un John Wayne o un Randolph Scott, tampoco reflexiones morales sobre la ley: el retén contratado por el jefe del ferrocarril Harrigan (Albert Dekker) se compone de un montón roñoso de rústicos ávidos de disparar y de codiciosos ladrones de cadáveres. [...] La violencia no hace excepciones con mujeres y niños. Peckinpah demuestra con una precisión sin disimulos lo que pueden hacer las balas; hace brotar la sangre y muestra a cámara lenta cuerpos humanos que se desgarran aquí y allá por el impacto de proyectiles ejecutando una danza espantosa en el momento de la muerte.<sup>121</sup>

Otro caso no tan radical, pero bastante interesante para este período de Hollywood, es *Butch Cassidy y Sundance Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969); con este film, también, quedó clara la dirección irreversible que los nuevos directores estadounidenses estaban tomando en el género.

Retomando la teoría de Wright, fue gracias a las películas de Leone o Peckinpah, quienes popularizaron la figura del cazarrecompensas y demás aspectos, que se determinó la «trama del profesional». Nuevamente, con axiomas similares a las anteriores « [...] el

---

<sup>121</sup> Jürgen Müller (Ed.), *100 clásicos del cine de Taschen* (Barcelona: Taschen, 2011), 518-520.

héroe es un pistolero, fuera de la sociedad, cuya tarea principal es luchar contra los villanos que amenazan partes de la sociedad [...] »<sup>122</sup>, se destaca por lo siguiente:

Los héroes ahora son combatientes profesionales, hombres dispuestos a defender a la sociedad solo como un trabajo que aceptan por un pago o por el amor a luchar, no por ideales de ley y justicia. Como en la trama clásica, la sociedad es representada débil, pero no es vista más particularmente como buena o deseable. Los miembros de la sociedad no son injustos y crueles, como en el tema de la transición; en la trama del profesional son simplemente irrelevantes. [...] La sociedad existe como un soporte para el conflicto, una excusa para pelear, en vez de una opción seria como forma de vivir. El foco de la trama del profesional está en el conflicto entre los héroes y villanos.<sup>123</sup>

Parafraseando a Wright, la típica batalla final que héroes y villanos libraban, como en *La diligencia* o *Raíces profundas*, ahora se divide en batallas sucesivas a lo largo de toda la película. Algunos ejemplos de todo esto se encuentran en *Por unos dólares más*, *El bueno, el malo y el feo*, *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960).

Al igual que las dos primeras estructuras narrativas, esta se divide en varias funciones:

1. Los héroes son profesionales.
2. Los héroes emprenden un trabajo.
3. Los villanos son muy fuertes.
4. La sociedad es inefectiva, incapaz de defenderse a sí misma.
5. El trabajo involucra a los héroes en una pelea.
6. Todos los héroes tienen habilidades especiales y un estatus especial.
7. Los héroes forman un grupo para el trabajo.
8. Los héroes como grupo comparten respeto, afecto y lealtad.
9. Los héroes como grupo son independientes de la sociedad.
10. Los héroes pelean contra los villanos.

---

<sup>122</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 85. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>123</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 85. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

11. Los héroes derrotan a los villanos.
12. Los héroes quedan (o mueren) juntos.<sup>124</sup>

Una consideración final sobre el teorema de Wright, es que las cuatro estructuras narrativas no dejan de emplearse con el final de alguna etapa genérica o, por el contrario, también se dieron casos en los cuales alguna narración se adelantó a su tiempo. Wright apunta que la «trama clásica» se dio en los sesenta con *La conquista del oeste* (*How the West Was Won*, John Ford, Henry Hathaway y George Marshall, 1962), y la «variación de venganza» se empleó a finales de los cuarenta en *Río Rojo* (*Rio Rojo*, Howard Hawks y Arthur Ronson, 1948), entre otros.

Por otra parte, aunque Schatz no delimitó tajantemente el alcance de la «etapa de refinamiento», los filmes del Oeste estrenados luego de los sesenta y setenta siguieron en sumo grado la estela de estas décadas. Esto indicó también que, a pesar de la extensa longevidad de este género y sus variadas crisis, hasta la actualidad se han seguido produciendo sus filmes. Eastwood, « [...] el último héroe del Western y único director activo del género que sobrevivió en el nuevo milenio [...]»<sup>125</sup>, fue uno de los grandes responsables de la revitalización del género en los ochenta y noventa, tanto por su faceta de director como de actor.

Algunos *westerns* particularmente importantes de estas décadas son: *Forajidos de leyenda* (*The Long Riders*, Walter Hill, 1980), *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1991), *Dead man* (*Dead man*, Jim Jarmusch, 1995), *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007) y *Los odiosos 8* (*The Hateful Eight*, Quentin Tarantino, 2015).

Es menester considerar que –debido a la notoriedad y universalidad de los temas, narraciones e iconografías– el *western* ha sido mezclado en numerosas ocasiones con otros géneros, siendo “sumergido” o “hibridado”. Stam menciona a *Taxi Driver* como representante ideal de los «géneros sumergidos» por tener en un nivel al cine negro, pero en un estrato más profundo el *western*. Podemos citar nuevamente a *No es país para viejos*, o

---

<sup>124</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 113. Traducción elaborada por Gabriel Dumont.

<sup>125</sup> Kitses, *Horizons west. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, 285.

incluso a *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) porque en un nivel emplean el género de ciencia ficción y en otro al que nos atañe.

Por supuesto, en ambas películas es un tanto complicado deducir cómo se encuentra “sumergido” el *western*; pero si se observa con atención el uso de ciertos planos, varios elementos iconográficos y, más importante aún, muchos de sus recursos narrativos, encontraremos que efectivamente el género del Oeste opera de forma amplia en los dos ejemplos.<sup>126</sup>

Por su parte, la “hibridación” entre el *western* y la comedia, o la ciencia ficción, por ejemplo, es mucho más frecuente; la mencionada *Sillas de montar calientes* combina perfectamente la comedia y el *western*, sin que resulte complicado diferenciar los elementos particulares de cada género. Lo mismo sucede con *Cowboys y Aliens* (*Cowboys & Aliens*, John Favreau, 2011), híbrido entre la ciencia ficción y el Oeste, y *Volver al futuro III* (*Back to the Future III*, Robert Zemeckis, 1990) que mezcla el *western* con la ciencia ficción y la comedia de manera simultánea. Incluso, *Los odiosos ocho* es uno de los modelos idóneos de la peculiar unión entre el *western* y el género de misterio.

Relacionado a esto, el nombrado subgénero *road movie* es producto de la unión entre las películas de persecuciones y las del viejo Oeste. *Mad Max* (*Mad Max*, George Miller, 1979) es una de las producciones más reconocidas de este subgénero. Al respecto, George Miller llegó a argumentar que:

*Mad Max* es un *western*. Tiene el mismo argumento, pero en vez de montar a caballo, montan motos y coches. La gente dice que el *western* está muerto, pero no lo está, se ha convertido en cine de acción con coches.<sup>127</sup>

Además de las tres secuelas de *Mad Max*, *Easy Rider*. *En busca de mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969) y *Vanishing Point* (*Vanishing Point*, Richard Sarafian, 1971) también ilustran a las *road movies*.

---

<sup>126</sup> En el tercer capítulo veremos cómo confluye esto en *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2*.

<sup>127</sup> George Miller para *Cinema Papers* en Müller (Ed.). *100 clásicos del cine de Taschen*, 632.

En síntesis, todo el estudio realizado sobre el *western* —y sus casi incontables particularidades— demuestra por qué ha sido tan importante para el cine (en general) a través de la historia; asimismo, aunque ha perdido potencia en ciertos momentos, el Oeste ha manifestado repetidamente su pertinacia en no desaparecer. Todo esto también revela cómo, sin importar su cercanía con la cultura estadounidense, sobrepasó esas fronteras, logrando inspirar a varios directores y sus creaciones cinematográficas, ya sea de naciones como Rusia, Brasil, Italia o Japón, cuyo caso particular será estudiado en el siguiente subcapítulo.

### **1.3. De Asia hasta América. Similitudes y diferencias entre el género de las artes marciales y el *western***

Por encima de cualquier otro país de Asia, China y Japón son los grandes exponentes cinematográficos en este continente y a nivel internacional (sin que esto signifique una desvalorización de la India<sup>128</sup> y otros países asiáticos). Esto es avalado por ciertas distinciones como la precoz historia de ambas naciones en el cine (a principios del siglo XX); la influencia que ejercieron países de América y Europa sobre sus industrias, y también en el caso contrario; la catalogación por parte de críticos, historiadores y realizadores, de muchas películas chinas y japonesas entre las mejores del mundo, siendo ganadoras en múltiples festivales y premiaciones importantes, inclusive.

Todo lo mencionado (junto con la imperecedera popularidad de esta parte del mercado asiático) se debe en gran proporción al género de las artes marciales. Concisamente, estas disciplinas son conceptualizadas por el DRAE como: « [...] Conjunto de antiguas técnicas de lucha de Extremo Oriente, que hoy se practican como deporte.»<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Bollywood (palabra compuesta de Hollywood y Bombay), la gran industria del cine en la India, produce más películas anuales que Estados Unidos, pero su mercado se destina casi completamente de forma nacional, no de manera internacional. En parte, esto ha contribuido a que el cine hindú sea poco conocido en el resto del mundo.

<sup>129</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 219.

En concordancia con la citada definición, este género —tan afín a las culturas china y japonesa, como lo son las películas medievales para los ingleses o el *western* para los estadounidenses— se identifica, de acuerdo con Burkhard Röwekamp, por lo siguiente:

En general, las películas de artes marciales muestran deportes de combate orientales y sus tradiciones filosóficas. La trama suele girar en torno a la figura de un héroe cuyo sentido de lealtad y justicia lo libera de todo miramiento moral al imponer venganza a los malhechores.<sup>130</sup>

Completando el axioma de Röwekamp, Pinel razona lo siguiente:

Las películas de artes marciales no suelen preocuparse por presentar una trama complicada. Retratan un universo maniqueo, en el que las fuerzas del Bien combaten sin ambigüedad con las fuerzas del Mal. [...] Se trata pues de poner el acento en las luchas físicas. [...] <sup>131</sup>

Es decir, que, en casi la totalidad de estas películas, se le da más importancia al componente del combate y la acción (con coreografías espectaculares y diseñadas a partir de disciplinas marciales verdaderas) que a la narrativa y el desarrollo de los personajes que gozan de sencillez, pero no por eso adolecen de pobreza en el contenido. Al mismo tiempo, la violencia, aunque reducida en algunos casos, suele ser bastante explícita, tanto en la representación de los combates como en los resultados.

Las artes marciales en el cine han sido fundamentalmente monopolizadas y divididas, según Pinel, entre: las películas chinas de kung-fu y el subgénero japonés de samuráis.

El primer tipo (llamado también *wu-shu*) se caracteriza por muchos de los conceptos ya expuestos: transparencia en cuanto al mensaje que se desea transmitir, personajes sin casi

---

<sup>130</sup> Müller (Ed.). *100 clásicos del cine de Taschen*, 787.

<sup>131</sup> Pinel, *Los géneros cinematográficos*, 37.

complicaciones morales, predominancia de los combates (especialmente con puños<sup>132</sup>), clara distinción entre el bien y el mal, etc. No obstante, lo que realmente le distingue de su homólogo japonés es que se ubican en algunas de las provincias o ciudades de China durante su antigüedad histórica o a mediados del siglo XX y el frenetismo, la constancia y la violencia de la acción a lo largo de todo el film.

Arturo Serrano considera que en el cine de kung-fu:

[...] somos testigos de la “balletización” de la violencia (es decir, de convertirla en un hecho coreografiado y controlado para el mayor disfrute del espectador). Este cine se inspira en la ópera china (de hecho muchas de las estrellas y coreógrafos del cine *kung-fu* fueron estrellas de la ópera china como por ejemplo Jackie Chan) y su manera circense y acrobática de mostrar el hecho violento.<sup>133</sup>

Históricamente, *The Burning of the Red Lotus Temple* (*Huo shao hong lian si*, Zhang Shichuan, 1928)<sup>134</sup> es clasificada como la primera gran película de kung-fu, iniciándose con ella la producción masiva de estos filmes. Este tipo de cine presentó un declive en la primera mitad del siglo XX, como rememora Pinel:

[...] entre 1928 y 1931, sobre una producción de 400 películas, 250 pertenecían al género de las artes marciales. En 1932, los bombardeos de Shanghai por los japoneses pusieron fin a esta moda. Posteriormente prohibidos por el Kuo-ming-tang, las películas de *wu-shu* desaparecieron del continente chino.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Aunque en el kung-fu se emplean armas, es más relevante el uso de la fuerza física; esto se denota porque, entre otras cosas, existen cientos de estilos, entre los que se cuentan (como más relevantes) a: la grulla, el tigre, la serpiente, el dragón y la mantis.

<sup>133</sup> Arturo Serrano, *El cine de Quentin Tarantino* (Caracas: UCAB, 2014), 55.

<sup>134</sup> A pesar de ser considerada por algunos historiadores como clave en los inicios del género, sus copias no sobrevivieron el paso del tiempo y se perdieron definitivamente.

<sup>135</sup> Pinel, *Los géneros cinematográficos*, 37.

Fue gracias a la iniciativa de los hermanos Tan Sri Rummer Shaw, Run Run Shaw, Runjie Shaw y Runde Shaw (fundadores del Shaw Brothers Studios<sup>136</sup>), que las artes marciales renacen en China a partir de los años sesenta. De acuerdo con Cousins, este género también significó el mayor éxito de la compañía y su reconocimiento en Occidente, a pesar de que ya estrenaban casi doscientas películas anuales.

Fiel a la tradición cultural de China, y mejorando las producciones de sus antecesores, las películas del Shaw Brothers Studios se situaban en el antiguo período histórico chino, y empleaban personajes folclóricos como el monje Pai Mei o los guerreros shaolin; eran visualmente vistosas (colores vívidos, acción frenética y violenta, uso reiterados de *zoom* a los rostros de los personajes, ocasionales cámaras lentas); sus narrativas eran sencillas y, por lo general, empleaban la venganza como tema central. También, tenían sus puntos negativos como la teatralidad constante en las actuaciones y los pobres doblajes de las voces.

De la monumental filmografía de artes marciales de los estudios Shaw, podemos citar dos ejemplos claves que cumplen, cabalmente, las características puntualizadas: *Clan of the White Lotus* (*Hon Wending san po bai lian jiao*, Lieh Lo, 1980) y *The Shaolin Avengers* (*Fang shi yu yu hu hui Qian*, Che Chang, 1976).

Otras películas ejemplares de este género son las protagonizadas por Bruce Lee, ícono del kung-fu, poseedor de un estilo inconfundible de actuación y tendente a inmiscuirse en decisiones de dirección. Sus filmes, como *Operación dragón* (*Enter the Dragon*, Robert Clouse, 1973) y *El gran jefe* (*Tang shan da xiong*, Wei Lo, 1971), presentaban ciertas diferencias con lo impuesto por los hermanos Shaw (el período histórico actual en que se situaban, modernización de los personajes, etc.), pero eran mayores las similitudes; además, contribuyeron a la popularidad de las artes marciales en el mundo.<sup>137</sup>

Resulta interesante el hecho de que el kung-fu ha sido emparentado con el *western* en diversas oportunidades. Por ejemplo, las producciones *El karate, el colt y el impostor* (*El karate, el colt y el impostor*, Antonio Margheriti, 1974) y *Shanghai Kid* (*Shanghai Noon*,

---

<sup>136</sup> Los estudios Shaw fueron la productora fílmica más grande de China en el siglo XX.

<sup>137</sup> Si bien Lee es el ícono indiscutible chino, podemos mencionar también a Jackie Chan, Jet Li, Michelle Yeoh, Ang Lee, Yuen Woo-ping, etc., como artistas oriundos de China que han hecho grandes contribuciones en el género.



Tom Dey, 2000) hibridaban a ambos géneros al situar personajes chinos expertos en artes marciales en el contexto del viejo Oeste, y junto a personajes y situaciones arquetípicas de este género.

Pero mucho más importante, interesante e ingeniosa es la popular serie *Kung Fu* (*Kung Fu*, Ed Spielman, 1972-1975), la cual relataba la historia de Kwai Chang Caine (David Carradine), un monje shaolin de ascendencia china y estadounidense que emigra hacia el Oeste norteamericano (a mediados del siglo XIX). Los constantes *flash-back* que rememoraban el entrenamiento marcial de Caine antes de afrontar cada conflicto, aunado al uso de los arquetipos narrativos y estéticos del *western*, eran la combinación ideal entre ambos géneros.

Por otra parte, tenemos el subgénero de samuráis que se compone de los términos « [...] *jidai-geki* (“historias de época”) y *chanbara* (“lucha de espadas”) [...] »<sup>138</sup>, y versa sobre los códigos y estilos de lucha (*bushido*) de los guerreros samuráis. Parecido a las películas de *wu-shu*, este cine emplea temas como la venganza y el honor, está muy arraigado en su cultura autóctona, el desarrollo de sus narrativas no es complicado, etc.

Aunque los filmes sobre samuráis gozan de menor frenetismo en la acción que su par chino, no están eximidos de escenas de combates, especialmente con armas (por lo general *katanas*<sup>139</sup>); también poseen mayor profundidad en los temas, las narrativas y los personajes; la violencia solía ser mucho más gráfica como lo visto en *Ran* (*Ran*, Akira Kurosawa, 1985) o *El lobo solitario y su cachorro* (*Kozure Ōkami: Sanzu no kawa no ubaguruma*, Kenji Misumi, 1972); y la diégesis se ubica enteramente en algunas de las provincias rurales de Japón en el transcurso de su época feudal (alrededor del siglo XI hasta el XIX).

A pesar de que « [...] desde finales del siglo pasado (1896) se había desarrollado en Japón una actividad cinematográfica bastante intensa cualitativamente y no exenta de

---

<sup>138</sup> Stuart Galbraith IV y Paul Duncan (Ed.), *Cine japonés* (Barcelona: Taschen, 2009), 121.

<sup>139</sup> Traducida literal como «espada japonesa», la *katana* (o *catana*) no solo se emplea como arma de ataque y defensa, también representa la obtención del estatus de guerrero (a partir de los 15 años, aproximadamente); además, se convierten en “compañeras” eternas (durante la hora de dormir, en la comida, para salir, etc.) y símbolos de protección de los hogares de los samuráis. Esto explica, en gran medida, por qué resulta indispensable en este género, así como el revólver en el *western* (aunque con sus claras diferencias).

auténticos valores [...] »<sup>140</sup>, es a partir de los años cincuenta cuando la producción de historias sobre samuráis adquiere real importancia. Esto se relaciona estrechamente con el final de la Segunda Guerra Mundial, puesto que ocasionó la apertura cultural a los Estados Unidos en la nación asiática, teniendo el cine una acogida significativa bajo « [...] el poco afortunado eslogan «El cine americano es la cultura». »<sup>141</sup>.

Así, inspirados por el modelo industrial norteamericano, algunos productores japoneses crearon las cinco grandes compañías niponas: Schochiku, Toho, Toei, Nikkatsu y Daiei. Esta última se especializaba en producir películas de samuráis y fue responsable del apoyo financiero a Akira Kurosawa, exponente máximo de este subgénero, para dirigir *Rashomon* (*Rashomon*, 1950), film que enaltecería de nuevo a los samuráis en el cine y daría a conocer las películas japonesas en Occidente.

Resulta curioso que la historia de Kurosawa está indisolublemente ligada con el *western*, ocasionando que la relación entre el cine de samuráis con este género sea más relevante que lo visto en las películas de kung-fu. Estimulado de forma amplia por el estilo de Ford y la apertura al cine estadounidense, Kurosawa acopló muchas de sus características (siendo el director japonés más evidente en esto) en películas como *Los siete samuráis* (*Shichinin no Samurai*, 1954), *Yojimbo* (*Yojimbo*, 1961), *Rashomon* y, por ende, en el cine japonés en general. Los grandes planos generales de escenarios, escenas de luchas y persecuciones con caballos, duelos finales entre los representantes del bien y del mal, evidente distinción moral en los personajes, transparencia en los mensajes, entre otras tantas, son ejemplos de ello.

Por supuesto, esta inspiración fue recíproca porque los directores norteamericanos también asimilaron elementos del cine de samuráis y los emplearon en el *western*. Un ejemplo está en *Los siete samuráis*:

---

<sup>140</sup> Fernando Méndez-Leite von Hafe. *El cine, su técnica y su historia* (Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1984), 471.

<sup>141</sup> Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Anagrama, 2014), 366.

Para los momentos especialmente dramáticos de la muerte, el director japonés [Kurosawa] utiliza imágenes a cámara lenta, un principio que influyó en el *western* de Sam Peckinpah *Grupo Salvaje* (1969).<sup>142</sup>

Otros casos más notorios son los resumidos por Ángela Errigo:

El entusiasta, aunque menos profundo, remake de Hollywood, *Los siete magníficos* (1960), es el más exitoso de los muchos *westerns* inspirados por el trabajo de Kurosawa; incluidos *Cuatro confesiones*, una reelaboración de *Rashomon* (1950), y el definitorio spaghetti *western* *Por un puñado de dólares* (1964), extraído casi palabra por palabra de *Yojimbo* (1961) de manos de Sergio Leone.<sup>143</sup>

Incluso, y de manera similar a la señalada *Kung Fu*, la película *El último samurái* (*The Last Samurai*, Edward Zwick, 2003) hibrida ambos géneros. Emplazada su historia en 1876, y situada entre Estados Unidos y Japón, el capitán Nathan Algren (Tom Cruise), combatiente en las luchas de la caballería norteamericana contra las tribus indígenas, es llevado al “país del sol naciente” para combatir a los últimos samuráis que se rebelan en contra del emperador, a pesar de que luego se coloca de parte de estos.

Finalmente, es importante mencionar a otros directores y películas que tuvieron bastante relevancia en el cine de samuráis. Kenji Misumi dirigió las famosas *Zatoichi* (*Zatoichi monogatari*, 1962) que se convirtió en una saga de 27 películas (con una serie televisiva prolongada por veintisiete años, inclusive) y la sumamente violenta *El lobo solitario y su cachorro*, con cinco entregas más y una serie para televisión; a su vez, Hiroshi Inagaki ganó un Oscar a la mejor película extranjera por *Samurái* (*Samurai I: Musashi Miyamoto*, 1954), la primera parte de su notoria trilogía.

---

<sup>142</sup> Müller (Ed.), *100 clásicos del cine de Taschen*, 327.

<sup>143</sup> Steven Jay Schneider (Ed.), *1001 películas que hay que ver antes de morir* (Barcelona: Grijalbo, 2007), 304.

#### 1.4. Teorías sobre transtextualidad

En 1982 el teórico Gérard Genette expone la teoría de la transtextualidad, uno de sus estudios más importantes. No obstante, para estudiar esta noción, antes es necesario repasar prestamente los postulados de Mijail Bajtin y Julia Kristeva, puesto que Genette se inspira directamente de sus trabajos.

Con base en la literatura, con especialidad en la obra de Fiodor Dostoievski, Bajtin elabora la idea del dialogismo, cuyo significado y morfología parte a su vez de la palabra diálogo, definida por el DRAE como: « [...] Plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos.»<sup>144</sup>. Por tanto, de manera parecida a esta noción, para Bajtin el dialogismo se caracteriza por ser «la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones»<sup>145</sup>.

De acuerdo con Narcisa García, la heteroglosia (término creado también por Bajtin) es determinante en la mencionada correlación entre expresiones o textos, y la conceptualiza como:

[...] interacción entre dialectos y jergas que tiene como resultado un idioma. Es decir, se trata de una comunicación entre textos a través de sus enunciados, que supone el conocimiento previo por parte del lector de otros textos contenidos en el texto presente.<sup>146</sup>

Todo lo anterior significa que dos o más textos pueden establecer una relación que derive en una reciprocidad (tácita o explícita) para ambas partes, o que produzca un texto novedoso, precisamente como podría significar un diálogo. Kristeva avala esto al mencionar que:

---

<sup>144</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 816.

<sup>145</sup> Mijail Bajtin en Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999), 232. Sobre esto, Stam aclara que el término «expresión» puede abarcar desde un compendio de signos hasta una novela ya estructurada.

<sup>146</sup> Narcisa García, *Hello Wall-e* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2011), 7.

Bajtin es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura. Esta dinamización del estructuralismo sólo es posible a partir de una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficialidades* textuales, un diálogo de varias escrituras [...].<sup>147</sup>

En los casi incontables ejemplos ofrecidos por la literatura del dialogismo, uno de ellos lo encontramos en la obra *Diálogos* escrita por Platón. El *Hipias mayor o de lo bello* (uno de estos diálogos) demuestra cómo el intercambio de ideas entre Sócrates e Hipias deriva en un conocimiento más amplio y de interés mutuo, siendo evidente, además, cuáles pensamientos pertenecen a cada filósofo.

Por otra parte, Kristeva (enmarcándose en la semiótica e inspirada por la teoría de Bajtin) crea la noción de intertextualidad, más desarrollada en ciertos aspectos que la del propio teórico ruso. Su planteamiento se define por lo siguiente:

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*.<sup>148</sup>

Este axioma suscribe que un texto se construye a partir de la “absorción” de elementos de otros, así como de la elaboración de referencias o citas; de manera similar, aunque ciertamente diferente, también propone que un texto puede ser una transformación de otro. Resulta interesante además el comentario concerniente a la posible lectura doble de un

---

<sup>147</sup> Julia Kristeva, *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* en Desiderio Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997), 2.

<sup>148</sup> Kristeva, *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* en Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, 3.

texto, puesto que hace alusión a una primera revisión del texto por cómo es y otra por cómo es posible que haya sido anteriormente.

Sobre lo primero tenemos que la saga de *La torre oscura*, escrita por Stephen King, adopta características de la trilogía de *El señor de los anillos*, escrita por J. R. R. Tolkien, el poema *Childe Roland a la Torre Oscura* llegó de Robert Browning y el filme *El bueno, el malo y el feo* para la construcción de su historia y demás recursos literarios.

En relación con lo segundo (y la posible doble lectura de un texto), la película *Ran*<sup>149</sup> se apropia de la obra *El rey Lear* de William Shakespeare; situando su argumento y episodios en el Japón feudal, en vez de la antigua Bretaña, Kurosawa transformó esta tragedia de tal manera que sea posible estudiar el filme en sí mismo y también a la “luz” de la misma obra de Shakespeare.

Por último, se debe considerar el término ideograma, ya que goza de importancia capital en este estudio; Kristeva considera que es:

[...] esa función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales.<sup>150</sup>

Parafraseando a Iván Villalobos Alpízar<sup>151</sup>, el ideograma explica que todo texto adquiere ciertas características por estar inserto en una cultura determinada por su tiempo y espacio. Esto también significa la gran probabilidad de que un texto “absorba” rasgos de otro afín, o similar, a su misma cultura autóctona. Por ejemplo, el ideograma puede explicar por qué Eurípides, Sófocles, Esquilo, y otros dramaturgos de la Grecia antigua, poseían un estilo similar en su escritura y elementos parecidos entre sus historias.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> A pesar de que Kristeva no ejemplifica su teoría con el cine, debemos tener en cuenta que sí existen casos compatibles entre uno y otro. Incluso, esta reciprocidad entre el cine y los estudios intertextuales es más pertinente en la teoría de Genette, como veremos a continuación.

<sup>150</sup> Julia Kristeva, *Semiótica I* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1981), 148.

<sup>151</sup> Iván Villalobos Alpízar, *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes* (Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2003).

<sup>152</sup> Los casos contrarios, como el de Kurosawa y Shakespeare, ocurren con bastante frecuencia.

Villalobos Alpízar termina acotando:

El ideologema es, entonces, la función que une las prácticas translingüísticas de una sociedad, condensando el *modo dominante de pensamiento*.<sup>153</sup>

Como ya se mencionó, los postulados de Bajtin y Kristeva tienen una gran importancia para el estudio desarrollado por Genette, quien sigue el camino trazado por sus antecesores basando su investigación en la literatura, y resultando más amplia y minuciosa. Genette formula y define la transtextualidad como: «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»<sup>154</sup>.

A su vez, divide esta noción en cinco tipos de «relaciones transtextuales»<sup>155</sup> que le proveen de su particularidad, permitiendo una mayor comprensión de los múltiples y diferentes casos de interacciones entre textos. El primero sería la «intertextualidad» (apelando al término de Kristeva); Genette la describe y esquematiza como:

[...] relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...] que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones [...]<sup>156</sup>

En relación con el primer subtipo, en la novela *Fahrenheit 451* su autor, Ray Bradbury, apunta textualmente la frase de Alexander Pope: « [...] *Las palabras son como hojas, y*

---

<sup>153</sup> Villalobos Alpízar, *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*, 143.

<sup>154</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 9-10. Debido a la compatibilidad de este estudio literario con el cine, alternaremos ejemplos de una forma de expresión y otra.

<sup>155</sup> Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 10.

<sup>156</sup> Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 10.

cuanto más abundan raramente se encuentra debajo demasiado fruto o sentido [...]»<sup>157</sup>; parecido a esto, en una escena de *El diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones Diary*, Sharon Maguire, 2001), Bridget Jones (Renée Zellweger) ve un fragmento de otra escena de la película *Atracción Fatal* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987).

El «plagio» es una de las formas más controversiales de transtextualidad, por ser una “apropiación” ilegal de un texto. Un caso ejemplar de este tipo es el de la novela *The White Hotel* (1981) de D. M. Thomas; el libro narra la historia de Elizabeth Morozova, una cantante de ópera judía que reside en Kiev con su esposo e hijastro a principios del siglo XX, y que sería asesinada junto a este último por los nazis durante la tristemente célebre masacre de Babi Yar. Su marido fue asesinado en un gulag.

Si bien la obra fue aclamada por la crítica el año de su publicación, Alvin Kernan detalla lo siguiente:

[...] a partir del 26 de marzo de 1982, en ciertas cartas a la redacción del *Times Literary Supplement*, *The White Hotel* empezó a atraer una atención menos favorable. D. A. Kenrick escribe a la mencionada revista para señalar que la sección crucial de la novela que describe los horribles acontecimientos de Babi Yar es en gran medida una versión punto por punto, o con ligerísimos cambios, de dichos acontecimientos relatados por la única sobreviviente, la actriz Dina Pronicheva. Su descripción de las atrocidades había quedado grabada con ocasión de una entrevista, y el escritor ruso Anatoli Kuznetsov la incluye en su libro *Babi Yar* [...]. La primera edición de *The White Hotel* reconoce cierta deuda con Kuznetsov y Dina Pronicheva en la página del *copyright* aunque en un tipo muy pequeño: «También reconozco con agradecimiento el uso en la Parte V de material de *Babi Yar* de Kuznetsov y en particular el testimonio de Dina Pronicheva». La palabra “uso” da la sensación de un circunloquio [...]<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Alexander Pope en Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (España: Debolsillo, 2005), 117

<sup>158</sup> Alvin Kernan, *La muerte de la literatura* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1996), 115-116.



Más adelante, Kernan prosigue comentando:

Para decirlo llanamente, Thomas a fin de cuentas ocultó que se había copiado letra por letra al menos cuatro o cinco páginas, de Pronicheva y Kuznetsov, lo cual rebasa con mucho lo que cualquier corte de justicia hasta ahora ha permitido con la cláusula del «uso justo». [...]

[...] El caso habría resultado menos grave si Thomas hubiese puesto entre comillas el material que tomó o si hubiese reconocido pública y específicamente que está citando a Kuznetsov, y en qué medida, o si le hubiese pedido permiso, cosa que nunca hizo, a los editores o al autor para citar el material que imprimió.<sup>159</sup>

El tercer subtipo es un poco más complejo de denotar, ya que supone el conocimiento previo por parte del lector o espectador del texto al cual se está haciendo referencia. Por ejemplo, el maquillaje y vestuario de Oswald Cobblepot, alias “El Pingüino” (Danny DeVito), en *Batman regresa* (*Batman Returns*, Tim Burton, 2002), hace alusión a los personajes Edward Burke (Lon Chaney) en *La casa del horror* (*London After Midnight*, Tod Browning, 1927) y al Dr. Caligari (Werner Krauss) en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).

La siguiente relación transtextual es la «paratextualidad», detallada por Genette de la siguiente manera:

El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales: epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y

---

<sup>159</sup> Kernan, *La muerte de la literatura*, 116-117.

muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto [...] <sup>160</sup>

En la novela *Un mundo feliz*, Aldous Huxley escribe un prólogo en el cual trata brevemente el contexto en el cual escribió su obra distópica, junto con comentarios alusivos a la ciencia y demás temas; otro paratexto que rodea a esta obra es *Nueva visita a un mundo feliz*, un estudio más profundo de las temáticas que explora, elaborado por el propio Huxley.

Otro tipo de paratexto está en el filme *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994); en el inicio de la película, se muestra una definición de la literatura *pulp*, explicándosele así al espectador de dónde proviene el título.

Genette menciona a la «metatextualidad» como el tercer tipo de transtextualidad, y explica que es:

[...] la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica*. <sup>161</sup>

Por ejemplo, en el film *A prueba de muerte* (*Death Proof*, Quentin Tarantino, 2007) Zoë (Zoë Bell) y Kim (Tracie Thoms) critican a las películas *Vanishing Point* (*Vanishing Point*, Richard Sarafian, 1971) y *60 segundos* (*Gone in Sixty Seconds*, Dominic Sena, 2000) tanto de forma positiva como negativa, respectivamente.

El cuarto tipo de transtextualidad es la «hipertextualidad»; se caracteriza por ser:

[...] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo,

---

<sup>160</sup> Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 11.

<sup>161</sup> Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 13.

tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden descriptivo o intelectual en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré [...] como *transformación* [...]<sup>162</sup>

Del primer orden, ya hemos hecho referencias en el punto anterior; podríamos considerar también a la recopilación de artículos y críticas *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*, de Javier Marías, como otro ejemplo en el que un autor expresa sus opiniones de otros textos, o películas; es decir, un texto derivado de otros.

Del segundo orden, podemos considerar a las adaptaciones cinematográficas de las novelas *No es país para viejos* de Cormac McCarthy, *Drácula* escrita por Bram Stoker o de la mencionada saga *El señor de los anillos*, como pruebas de la transformación de un hipotexto en un hipertexto, y sin las cuales el segundo (la película si se quiere) no podría existir.

La quinta —y última— relación transtextual es la «architextualidad», y que Genette define como:

[...] relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación [...]<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 14.

<sup>163</sup> Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 13.

Títulos de novelas como *Asesinato en el Orient Express* o *El asesinato de Roger Ackroyd*, ambas de Agatha Christie, refieren a los géneros literarios de crimen y misterio; diferente a lo visto en los libros *Todo fluye* de Vasili Grossman y *El señor de las moscas* de William Golding, cuyos títulos no remiten a un género específico, y en los cuales es probable que, como bien expresa Genette, se rechace una catalogación genérica.

Por último, es importante considerar la extensión que Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis plantean de la teoría de Genette. Enfocados principalmente en el cine, pero sin dejar de lado el paradigma literario (lo cual garantiza poder emplear referencias de la literatura), los tres teóricos consideran que la transtextualidad se puede esquematizar en cinco puntos más.

El primero sería la «intertextualidad de celebridades» identificada por ser « [...] situaciones cinematográficas en las que la presencia de una estrella de cine o televisión o una celebridad intelectual evoca un género o un ambiente cultural.»<sup>164</sup>. Como muestras de esto, consideraremos a los actores John Wayne y Robin Williams porque evocan —sin lugar a dudas— a los géneros *western* y comedia, respectivamente; de forma parecida, la presencia del escritor Salman Rushdie en el citado film *El diario de Bridget Jones* rememora un contexto cultural literario.

El segundo término acuñado por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis es la «intertextualidad genética»; en palabras de los autores:

[...] evocaría los procesos mediante los cuales la aparición de los hijos y las hijas de actores y actrices famosos —Jamie Lee Curtis, Liza Minelli, Melanie Griffith—, evocan el recuerdo de sus famosos padres.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, 236.

<sup>165</sup> Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, 236. Adicional a las celebridades mencionadas por los autores, también podemos citar a Scott Eastwood, hijo de Clint Eastwood, como un modelo más representativo del recuerdo de una estrella evocado por su descendiente.

La «intratextualidad» es el siguiente tipo de transtextualidad. Es conceptualizada como « [...] procesos mediante los que las películas se refieren a sí mismas mediante estructuras especulares, microcósmicas, y *mise-en-abyme* [...]»<sup>166</sup>. Un ejemplo de esto lo encontramos en la producción *Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), en la cual el actor Edward Van Sloan (quien interpreta además al Dr. Waldman) aparece al inicio hablándole al público sobre la película que presenciarán y advirtiéndoles lo horribla que podría llegar a ser.

El cuarto tipo de transtextualidad de Stam y demás teóricos es la «autocita»; para estos, la autocita:

[...] se referiría a la cita a cargo de un mismo autor, como cuando Vincente Minnelli cita su propia *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) dentro de *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*, 1962).<sup>167</sup>

Anexo al ejemplo sobre Minnelli, podemos citar a King, quien hace una cita de su primera novela, *Carrie*, en su manual de escritura *Mientras escribo*; así mismo, el propio King habla brevemente sobre la historia y el perro protagonista de su novela *Cujo* en su otra obra *Cementerio de animales*.

La última relación transtextual propuesta por Stam es la «intertextualidad falsa»; citando al autor:

[...] evocaría esos textos, por ejemplo los pseudonoticiarios de *Zelig* o la imitación de las películas nazis en *El beso de la mujer araña* que crean una referencia pseudointelectual.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, 236.

<sup>167</sup> Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, 236.

<sup>168</sup> Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, 236.

*La literatura nazi en América*, recopilación de biografías ficticias escritas por Roberto Bolaño, es un excelente ejemplo sobre un conjunto de referencias intertextuales falsificadas. Otra muestra —casualmente ligada de nuevo con el nazismo— está en el filme *Bastardos sin gloria* (*Inglorious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009), puesto que en varias escenas se proyectan fragmentos de la película propagandística falsa *El orgullo de la nación*, supuestamente producida por Joseph Goebbels.

En síntesis, la teoría de la transtextualidad permite una amplia comprensión de cómo pueden estar conformados los textos; las acepciones de este estudio cubren (al menos en su mayoría) las variadas relaciones entre expresiones o textos, y permiten, como en lo visto en el estudio de Stam, la posibilidad de ampliar su significado. Su relación con los estudios cinematográficos es sumamente útil, puesto que el cine también representa un ejercicio interesante de referencias intertextuales, tanto por algunos de los ejemplos ya ofrecidos, como los que veremos más adelante.

## CAPÍTULO 2: QUENTIN TARANTINO Y EL CINE

### 2.1. Desde *Perros de reserva* hasta *Los odiosos 8*. Reseña crítica de la filmografía de Quentin Tarantino

La teoría del autor (denominada así por Alexander Astruc, Bazin, François Truffaut, entre otros) manifiesta, parafraseando a Truffaut, que el cine autoral que nacería a partir de los años cincuenta, en contraposición a la tradición de *qualité*, tendría impresa la “personalidad” del director a través de sus vestigios autobiográficos y, especialmente, de su inconfundible estilo artístico.<sup>169</sup>

Stam acierta al agregar:

[...] La teoría del autor sostenía que los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible, incluso en el marco de los estudios de Hollywood. Es decir, que el verdadero talento siempre «sale a la luz» sin importar las circunstancias. [...] <sup>170</sup>

Grandes directores como Charles Chaplin, Ingmar Bergman, Stanley Kubrick y Hitchcock —por mencionar algunos nombres— son considerados autores por derecho propio y, por tanto, muchos de sus filmes representan lo mejor del cine de autor. Por supuesto, tratándose de la contemporaneidad cinematográfica, Quentin Tarantino (Knoxville, Tennessee, 1963) está incluido en tan selecto grupo.

Tarantino ha sido reconocido en diferentes oportunidades como uno de los mejores directores y guionistas cinematográficos de todos los tiempos; a su vez, ha sido objeto de inspiración para realizadores como Eli Roth o RZA. Y posee un estilo característico que impregna muchas de las áreas del cine: dirección, escritura de guiones, elección musical, fotografía, puesta en escena, etc.

---

<sup>169</sup> François Truffaut, *Una cierta tendencia del cine francés* en Joaquim Romaguera i Ramió (Ed.) y Homero Alsina Thevenet (Ed.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (Madrid: Cátedra, 1993).

<sup>170</sup> Stam, *Teorías del cine*, 107.

Como todo autor, el estilo artístico de Tarantino se vale del uso reiterado de ciertos elementos que lo conforman, pudiendo ser esquematizados —sin orden especial de importancia— en los siguientes ítems: 1) diálogos largos que tratan temas concernientes a la propia película o ajenos a ella; 2) alteración cronológica de los hechos; 3) violencia explícita y continuada, ya sea con resultados “reales” o hiperbolizados; 4) alusiones y citas visuales o sonoras de otros filmes, artistas cinematográficos y cultura popular en general; 5) empleo de la venganza como tema central; 6) episodios de humor negro.

Cuando hablamos de la autoría de Tarantino, debemos considerar que él ha realizado filmes para compañías *hollywoodenses* como Miramax y The Weinstein Company, y ha emplazado a sus películas en los más variados géneros: *Perros de reserva* (*Reservoir Dogs*, 1992), *Pulp Fiction* y *Jackie Brown* (*Jackie Brown*, 1996) pertenecen a su ciclo de cine de mafiosos; *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2* a las artes marciales; *A prueba de muerte* es una *road movie*; *Bastardos sin gloria* es del género bélico; *Django desencadenado* y *Los odiosos 8* son *westerns*.

Siguiendo el citado planteamiento de Stam, parte de la “marca” autoral de Tarantino se identifica por la casi absoluta libertad creativa que posee (a pesar de trabajar en Hollywood) y por no adherir las películas a un solo género, siendo común que hibride y sumerja varios géneros. Por ejemplo, *A prueba de muerte* es un híbrido entre *road movie* y *slasher*, ambas partes de *Kill Bill* sumergen el *western*, *Los odiosos 8* combinan el *western* y el misterio, etc.

Es decir, Tarantino no se adapta a las circunstancias que le puedan imponer, sino que las circunstancias se adaptan a sus requerimientos como autor, parecido a lo que sucedía con el director ruso Andrei Tarkovsky. Veamos entonces su cine a profundidad.

### **El universo tarantiniano**

Serrano propone una pista interesante para estudiar el cine del otrora *enfant terrible*, resumida de la siguiente forma:



Para entender la estética del cine de Tarantino es importante entender lo que pudiéramos llamar el mundo *tarantiniano*, que es un mundo donde el disfrute, vengan de donde venga, es lo más importante.<sup>171</sup>

Aparte de los seis ítems esquematizados, podemos razonar y añadir tres aspectos de esta idea: 1) Tarantino es el creador absoluto de su universo fílmico; por ende, su forma de escribir y dirigir es bastante personal; 2) es minucioso en cuanto a la manera cómo su película es percibida, atendiendo, peculiarmente, el deleite del espectador; 3) existen múltiples conexiones entre sus películas.

Ya desde su ópera prima, *Perros de reserva*<sup>172</sup>, había expuesto muchas de las características mencionadas, y que luego serían perfeccionadas en sus siguientes películas; una de estas, bastante fácil de reconocer, es la modificación cronológica de los acontecimientos. En un aparente desorden de la línea temporal, pero dispuesto con meticulosidad, Tarantino “juega” con las expectativas del público, logrando diversos factores sorpresas que pueden resultar desconcertantes e interesantes. Dependiendo del film, esto se expresa en mayor o menor medida; *Pulp Fiction* es ideal para ejemplificar esta particularidad, por ejemplo, porque Vincent Vega (John Travolta), héroe de lo más peculiar y simpático, muere en una escena, y algunas después lo vemos vivo, no por un error del guion, sino por una extraña sofisticación en la escritura del mismo.

Parecido al citado caso de *Pulp Fiction*, *Perros de reserva* enreda la disposición de los sucesos, logrando impactar en grado sumo. Consideremos la primera escena en la cual están todos los matones discutiendo plácidamente en el restaurante; si este momento resulta apacible, la tercera escena (luego de la famosa caminata de estos personajes durante los créditos iniciales), que muestra al Sr. Naranja (Tim Roth) empapado en sangre y

---

<sup>171</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 63.

<sup>172</sup> Al mismo tiempo, y como denotaremos *a posteriori*, este largometraje mantiene una conexión interesante con *Pulp Fiction* y *Jackie Brown*, probablemente, por haber sido estrenados en la década de los noventa y estar enmarcados en el mismo género, pero de maneras diferentes: *Perros de reserva* representa la organización y consecuencias de un atraco fallido, no el acto criminal en sí; *Pulp Fiction* muestra la vida y “cotidianidad” de criminales y asesinos a sueldo; *Jackie Brown* trata sobre un plan de entrega, extracción y hurto de un alijo de dinero proveniente de la venta ilícita de armas.

agonizando, resulta, cuando menos, chocante —en el buen sentido de la palabra— y sorpresiva, dándose una interesante correlación entre la primera y tercera escena.

Incluso, tratándose de la escena inicial de *Perros de reserva*, esta presenta otra particularidad relevante, que no está relacionada directamente con el atraco (aunque es la antesala), sino con algo que parece trivial: la discusión de los ladrones sobre *Like a virgin* de Madonna y el asunto de las propinas en el restaurante. Pero, ¿por qué resulta tan importante para la película y la propia filmografía de Tarantino?

Primero, aunque toda la escena es un diálogo largo sobre temas supuestamente baladíes para la trama, pero no por eso menos interesantes, esto se convertiría en una de las particularidades de la escritura de Tarantino. Como expresa Serrano:

Para Tarantino una discusión sobre la importancia de la profundidad de campo en *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) es tan relevante como una acerca de la diferencia de nombres entre las hamburguesas de Burger King o Mac Donald's en distintos países. La actitud voraz de Tarantino hacia la “alta” y “baja” cultura puede verse en sus películas. Comida rápida, series de televisión, las películas de *kung-fu* y otras manifestaciones culturales que antes eran ignoradas ahora cobran una importancia inédita.<sup>173</sup>

Este recurso dota a las escenas y a los personajes de Tarantino de un realismo y credibilidad “anormal”, ya que no era frecuente en el cine escuchar a los mafiosos hablar sobre cultura popular. Además, si añadimos que dependiendo de la nacionalidad de los personajes estos hablan tal o cual idioma<sup>174</sup> (aunque no es el caso de esta escena) tenemos que pueden parecer más cercanos al espectador común, inclusive.

Evidentemente, los personajes también son portadores de los intereses y puntos de vista de Tarantino. Si el Sr. Marrón (interpretado por él mismo) considera que la canción

---

<sup>173</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 60.

<sup>174</sup> Tarantino siempre ha jugado con los idiomas y las pronunciaciones; si tiene personajes alemanes, japoneses, franceses, etc., estos hablarán en su idioma autóctono. Por supuesto, esto no significa que no se puedan expresar en inglés, por ejemplo, pero por lo general lo harían con un acento marcado, así como podría suceder en la realidad.

de Madonna versa sobre una mujer asidua al sexo, en vez de una mujer que encontró el amor, o que Vincent Vega gane la discusión que mantiene con Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) referente al erotismo implícito en los masajes de pies, con bastante probabilidad Quentin Tarantino está dando a entender su opinión personal sobre algo.

A través de los mismos diálogos, este director también se permite filosofar sobre las más variadas temáticas, con lo cual deja claro que es capaz de plantear ideas de innegable profundidad. Puede ser citada la escena de *Los odiosos 8* en la cual Oswaldo Mobray (Tim Roth) explica a John Ruth (Kurt Russell) y Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh) la diferencia esencial entre la imparcial justicia y la gratificante venganza; igualmente, en *Kill Bill vol. 2* Budd (Michael Madsen) medita con Elle Driver (Daryl Hannah) sobre la relación necesaria entre los guerreros y sus enemigos, y de cómo ambos son complementados por su lucha constante.

Por otra parte, varios diálogos “ocultan” claves que adelantan aspectos de futuros conflictos o complementan la personalidad de los personajes. Por ejemplo, en el debate sobre las propinas, en *Perros de reserva*, los atracadores no concuerdan con el Sr. Rosado (Steve Buscemi), excepto el Sr. Naranja, el policía encubierto; asimismo, cuando Joe Cabot (Lawrence Terney) pregunta quién no aportó para la propina, el que delata al Sr. Rosado es el propio Sr. Naranja, con lo cual Tarantino está acentuando la condición delatora del personaje, proveyendo también al espectador de una especie de advertencia sobre quién sería el posible informante.

Parecido a esto, la discusión de Zoë, Kim, Abernathy (Rosario Dawson) y Lee (Mary Elizabeth Winstead) sobre la agilidad de la primera, el carro *dogde challenger 1970* y la importancia del uso de armas de fuego, en *A prueba de muerte*, nos está indicando que estos tres elementos tendrán una importancia relevante en el inevitable enfrentamiento entre las chicas y Stuntman Mike (Kurt Russell).

Es decir, que, tratándose de Tarantino, los diálogos —por triviales que puedan parecer— no deben tomarse a la ligera, puesto que pueden esconder datos importantes sobre la trama central.<sup>175</sup>

La importancia de los parlamentos también puede ser relacionada con la violencia, uno de los elementos más notorios de la estética “tarantiniana”, porque pueden significar la antesala de alguna secuencia de acción; como sucede con el tiroteo del bar La Louisiane en *Bastardos sin gloria*, el creciente suspenso entre los bastardos y los nazis paulatinamente prepara al espectador para una balacera.

Sin embargo, antes de profundizar en el aspecto violento del cine de Tarantino, debemos exponer el útil estudio sobre la violencia cinematográfica elaborado por Serrano. De acuerdo con este autor, existen cuatro tipos de violencias que, con el transcurrir de los años, van incrementando en intensidad y repetición. El primero sería la violencia «irreal» « [...] una violencia de mentira, filtrada y convertida en producto fácilmente consumible [...]»<sup>176</sup>. Este tipo se impulsó desde los comienzos del séptimo arte, hasta mediados de los años cincuenta (aproximadamente), siendo exitoso en parte por la censura impuesta por el Código Hays y la falta de desarrollos técnicos.

Algunos modelos de la violencia «irreal» los encontramos en *westerns* y películas de gánsteres clásicas como *El incidente Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943) y *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface, the Shame of a Nation*, Howard Hawks, 1932). En estas, las víctimas de ataques con armas de fuego caían de manera estrambótica, no se mostraba el impacto ni el resultado sangriento y los mismos enfrentamientos tampoco sucedían con frecuencia.

El segundo tipo es la violencia «real» (popularizada a finales de los años cincuenta) determinada porque « [...] pretende parecerse a la que ocurre en la realidad [...]»<sup>177</sup>. En este caso, la violencia era más explícita que la «irreal», pero aún tendía a ocultar detalles

---

<sup>175</sup> Otro detalle interesante, presente en algunas de las conversaciones de Tarantino (como en las dos últimas mencionadas), son los paneos circulares de la cámara alrededor de los personajes; pareciera que mantuvieran la fluidez de los diálogos. Esto no significa que aquellos diálogos en los cuales haya cortes y cambios en los tipos de planos no parezcan fluidos.

<sup>176</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 55.

<sup>177</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 55.

como las heridas; algo así como una violencia que se “avergonzaba” un poco de sí misma y con influjos del mencionado Código Hays.

Serrano la ilustra con *Psicosis*, debido a que Hitchcock intentaba exponer lo más posible el asesinato de Marion Crane (Janeth Leigh), pero alternando las imágenes antes de los impactos. Cuando una imagen mostraba a Norman Bates (Anthony Perkins) atacando con su cuchillo, el siguiente fotograma era el rostro de Marion gritando o sus manos retorciéndose; para terminar de inducir al espectador en el horror, el asesinato era rematado con una imagen de la sangre colándose por el desagüe de la ducha y el rostro muerto de Marion.

El tercer estado de la violencia es la «ultraviolencia» que, motivada por la transmisión en vivo y a color de asesinatos reales durante la Guerra de Vietnam en los televisores: « [...] tiende a la exageración aunque aún se controla [...]»<sup>178</sup>. Básicamente, se identifica por ser la versión más realista de la violencia cinematográfica, no escatimando en detalles de ningún tipo.

Si bien películas como *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967) o *Grupo salvaje* son exponentes claves, fue *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) la que inauguró esta modalidad. Serrano acota lo siguiente:

*Bonnie and Clyde* fue el comienzo de una tendencia que muestra la violencia en todo su esplendor y sin intentos de ocultar sus elementos más morbosos. [...] Técnicamente podemos decir que “el uso de varias cámaras a la hora de filmar, el ralentado, y el montaje” fueron cruciales en este tipo de representaciones. Desde el punto de vista dramático, hay un elemento de la puesta en escena que llevaría la violencia y sus consecuencias a los límites de lo permisible en la sociedad americana: el uso de los *squibs*. Un *squib* es básicamente un receptáculo de plástico (generalmente se usaba un preservativo) el cual se llenaba de sangre para teatro y estaba unido a un detonador, el cual era activado al momento deseado. Esto daba la impresión de que

---

<sup>178</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 55.

la persona había sido herida por un arma de fuego causando así efusión de sangre.<sup>179</sup>

La «ultraviolencia», además, podía involucrar contenido erótico que dotaba de una nueva perspectiva a la violencia en el cine. Algunas representaciones las tenemos en el subgénero *giallo* (modalidad italiana del terror) porque combinaba el erotismo con la muerte; como en *Suspiria* (*Suspiria*, Dario Argento, 1977), era común apreciar escenas que involucraban desnudos y asesinatos. Pero *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) disponía mejor todos estos aspectos: sus escenas de violentas violaciones lograron un realismo impactante.

En palabras de Serrano, el último estado de la violencia fílmica es:

[...] el que nos llevará de esa ultraviolencia a eso que llamaremos violencia hiperreal o hiperviolencia, y que estará caracterizada por la exageración. Antes la violencia del cine defraudaba a la hora de ser comparada con la real, hoy en día la violencia real defrauda si la comparamos con la de las películas.<sup>180</sup>

En esta etapa, la violencia no tiene ningún tipo de filtros ni tapujos, y es monumentalmente exagerada en actos, heridas y cantidad de sangre, pudiendo resultar otra vez irreal. Wes Craven o Eli Roth han sido dos de los directores contemporáneos que más emplearon a la hiperviolencia, como en sus reconocidas cintas *Pesadilla en la calle del infierno* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984) y *Hostal* (*Hostel*, 2005), correspondientemente.

Por supuesto, en cuanto a la violencia cinematográfica se trata, Tarantino podría ser el mayor exponente en la actualidad; principalmente, en su filmografía existen dos arquetipos: «ultraviolencia» e «hiperviolencia». La primera la aprovechó en las tres películas que

---

<sup>179</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 52.

<sup>180</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 52.

conforman el ciclo de mafiosos, estando aquí la segunda conexión que comparten estos filmes: la violencia pretendía ser tan real como fuera posible.

En *Perros de reserva* podíamos ver a dos policías ser brutalmente asesinados por el Sr. Blanco (Harvey Keitel); igual en *Pulp Fiction* se observa a Marsellus Wallace (Ving Rhames) disparar a Zed (Peter Greene) y, consecuentemente, a este ser herido.

No obstante, en varias oportunidades, Tarantino se contenía de enseñar todo al público, imponiéndose una especie de autocensura. Durante el desmembramiento de la oreja de Marvin Nash (Kirk Baltz), por parte del Sr. Rubio (Michael Madsen), la cámara se mueve hacia otro lado, omitiéndose la representación visual del acto, mas no sonora; lo mismo sucede en el momento que el Sr. Naranja asesina a disparos al Sr. Rubio: solo vemos al primero disparar, no al segundo recibiendo los impactos.

El tiro accidental dado por Vincent a Marvin (Phil LaMarr) en la cabeza se aprecia poco por el uso de un plano un tanto alejado del carro; igualmente, en el asesinato de Brett (Frank Whaley) y sus compañeros nada más denotamos a Jules y Vincent disparar. En el caso concreto de este filme, Anne Pohl puntualiza:

El enfoque de la violencia de Tarantino es un tema en sí mismo, siempre presente en la película [*Pulp Fiction*], aunque rara vez se muestra de forma explícita. El arma es más importante que la víctima. [...]<sup>181</sup>

Esto se haría más evidente en *Jackie Brown*, la película menos violenta de Tarantino. Este filme únicamente contabiliza cuatro muertes, apreciándose poco los resultados de todas: la muerte de Beaumont Livingston (Chris Tucker) ocurre en un gran plano general; en los asesinatos de Melanie (Bridget Fonda) y Ordell Robbie (Samuel L. Jackson) la cámara se sitúa detrás de ambos; el disparo a Louis Gara (Robert De Niro) muestra escasa sangre. Pareciera que Tarantino quiso “reprimir” al máximo una de sus características más ejemplares, entrando en un interesante episodio de inflexión. Pese a esto, 6 años después de la comedia *Jackie Brown*, Tarantino se adentraría en la «hiperviolencia», cuyos

---

<sup>181</sup> Jürgen Müller (Ed.), *Lo mejor del cine de los 90* (Barcelona: Taschen, 2005), 122.

grandes exponentes en su filmografía (y probablemente en el cine en general) son ambos volúmenes de *Kill Bill*.

Ya que la estética de esta dupla estuvo inspirada en las películas de samuráis vengativos como *Lady Snowblood* (*Shurayukihime*, Toshiya Fujita, 1973), los animés (animaciones japonesas) y los *spaghetti westerns*, era de esperarse que la violencia fuese exponencialmente gráfica. Cada acto, como la decapitación del jefe Tanaka (Jun Kunimura) o la muerte de los padres de O-Ren Ishii (Lucy Liu), puede ser apreciado en todo su “esplendor” sin desvíos de cámara o alternación de las imágenes al estilo de *Psicosis*, y tienen como resultado la expulsión de litros de sangre; incluso, aunque el disparo que sufre Beatrix Kiddo (Uma Thurman) y el combate contra los 88 maníacos están en blanco y negro, es posible vislumbrar todos los detalles hiperviolentos.<sup>182</sup>

Por otra parte, aunque *Kill Bill vol. 2* no mostraba las mismas ingentes cantidades de sangre que su antecesora, también resultó ser bastante violenta; un caso icónico es el combate entre Beatrix y Elle que resultó ser suficientemente gráfico. En torno a la violencia en las dos entregas de *Kill Bill* y las diferencias con respecto a las películas anteriores de Tarantino, Serrano argumenta la siguiente reflexión:

Tarantino ha llegado a la madurez en lo que a representar la violencia se refiere. Las vacilaciones de las que somos testigos a la hora de representarla en *Reservoir Dogs* o *Pulp Fiction* quedaron atrás. Si bien su estilo, en esencia, sigue siendo el mismo, el arte de la violencia ha llegado a su máximo desarrollo.

*Kill Bill* no representa un modelo radicalmente distinto a la hora de representar la violencia, sino que, más bien, podríamos considerarlo como un estado superior en la evolución del director como artista. Más que cambiar su estilo, Tarantino ha aumentado su rango expresivo.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> *Kill Bill vol. 1* era tan violenta que algunas escenas se tuvieron que mostrar en blanco y negro por petición de los cines; solamente en Japón se permitió que se proyectara a todo color.

<sup>183</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 101.



Esta evolución de su expresividad encontraría nuevas maneras de proyectarse en sus siguientes películas: en *A prueba de muerte*, el asesinato del primer grupo de chicas no solo es fuertemente exagerado, sino que se repite desde cuatro perspectivas diferentes (una por cada víctima); al final de *Bastardos sin gloria*, la matanza de los nazis en el cine es tan grandilocuente como la misma proeza vengativa planteada en el filme; la violencia en *Django desencadenado* resulta tan hiperbólica que la balacera en casa de Calvin Candie (Leonardo DiCaprio) no posee siquiera un filtro en blanco y negro; *Los odiosos 8*, a pesar de su trama contenida en un espacio y con pocos personajes, tiene momentos tan exagerados como la muerte Jody (Channing Tatum).

Resulta interesante que la violencia puede estar aunada al empleo de la comedia, otro de los rasgos del estilo “tarantiniano”; en este punto es válido formular dos preguntas: ¿por qué Tarantino emplea este género? Y ¿cómo lo aprovecha? Para responderlas, primero consideraremos la relación que tienen la comedia y la muerte según el director y actor Jerry Lewis:

El humor opera de modos extraños, siempre muy cerca de las pulsaciones de la vida. A veces, a una noticia de desgracia le sigue una risa de incredulidad. Luego estalla la histeria. A menudo pueden oírse risas extrañas en los funerales. Son para proteger un sollozo o por una incapacidad para sollozar. En los cortejos fúnebres, los chistes sobre el muerto son una defensa contra la tragedia. Muchas veces, la comedia se burla de la tragedia.<sup>184</sup>

De acuerdo con Lewis, la comedia puede significar una “protección” empleada por el ser humano para “resguardarse” de aquellas emociones y situaciones que podrían perturbarlo. Precisamente, para lograr que el espectador disfrute con los diálogos escabrosos y episodios violentos, Tarantino se vale en gran medida del humor negro.

Como expresa Guillermo Cabrera Infante en relación con *Pulp Fiction*:

---

<sup>184</sup> Jerry Lewis, *El oficio del cineasta* (Barcelona: Barral Editores, 1973), 162.

[...] *Pulp Fiction* comienza de una forma humorística: reír antes de morir. Toda la película mantiene ese tono de humor negro aunque Tarantino nos obliga a tomarla en serio y su estilo se balancea entre el humor y la violencia más horrible.<sup>185</sup>

Brevemente, el divertimento implícito en cuantiosos parlamentos es logrado por la combinación de la sátira y el histrionismo de algunos personajes, como en la primera escena de *Perros de reserva*, o aquella en *Django desencadenado* en la cual Spencer “Big Daddy” Bennet (Don Johnson) discute con su esclava Betina (Miriam F. Glover) si Django (Jamie Foxx) debe ser tratado como un esclavo o un “blanco”.

En relación con la violencia en el campo de la comicidad, Serrano explica que Tarantino se vale de dos mecanismos: distanciamiento y exageración. El primero consiste —como ya lo mencionamos— en el emparejamiento de sus películas (indistintamente del género al que pertenezcan) con la comedia. Colocar escenas violentas en un contexto risible, ocasiona que la audiencia pueda “digerirlas” mejor y no sienta ningún tipo de rechazo moral, o por lo menos no del todo. Serrano se vale de la teoría de los esquemas, propuesta por S. T. Fiske y S. E. Taylor, para ahondar en esto:

[...] los seres humanos desarrollamos esquemas mentales de cómo funciona el mundo y con los cuales intentamos entender lo que pasa a nuestro alrededor. Cada cosa que percibimos es interpretada gracias a esos esquemas que pudieran ser entendidos como modelos en los que simplemente encajamos esas experiencias.

Estos esquemas son de capital importancia cuando analizamos la manera en la que los espectadores reaccionan y responden a lo que ven y escuchan tanto en cine como en televisión. Si eso que ocurre en la pantalla nos hace reír, sea o no violento, nuestro cerebro empieza a colocarlo en el esquema apropiado. [...]

---

<sup>185</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Cine o sardina* (España: Alfaguara, 1997), 463.

Si el espectador usa el esquema de la comedia, entonces la violencia pierde su fuerza y no se llega a percibir como un elemento con graves consecuencias. Esta, simplemente, se elimina de la ecuación y se concentra la atención en la comicidad.<sup>186</sup>

El segundo mecanismo, la exageración, es uno de los sellos distintivos de Tarantino. En palabras de Serrano:

Separarse de la realidad, en el caso de la violencia, ha conducido a que esta sea edulcorada y convertida en producto consumible [...] Otros directores como Akira Kurosawa, Sam Peckinpah o Arthur Penn intentaron lograr esta distanciaci3n desnaturalizando el hecho violento usando el ralentizado, pero a partir de *Kill Bill* Tarantino toma un camino distinto. Si bien se separa de la violencia real al igual que los otros directores, lo hace a trav3s de la exageraci3n.<sup>187</sup>

Sin importar la naturaleza de un acto ficticio cualquiera, si este es exagerado casi de inmediato puede indicarle al espectador que se trata, precisamente, de una invenci3n controlada, no de un hecho real. Esto qued3 demostrado con el film *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones, 1979), escrita por el famoso grupo Monty Python; en la escena que muestra el intento de lapidaci3n de un supuesto hereje, la turba iracunda comienza a lanzar piedras como si se tratara de pelotas, incluyendo una inmensa roca imposible de ser levantada por tres personas.

Una escena que re3ne todo lo mencionado de la violencia humorística de Tarantino la encontramos en *Pulp Fiction*, concretamente durante la limpieza que hacen Vincent y Jules del carro en el que Marvin recibió el disparo. Primero, consideremos el di3logo:

---

<sup>186</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 65.

<sup>187</sup> Serrano, *El cine de Quentin Tarantino*, 68.

JULES

Ay, hombre, jamás voy a perdonar a tu culo por esta mierda. Esta es una mierda repugnante.

VINCENT

Jules, ¿conoces la filosofía de que una vez que un hombre admitió su error se le perdonan todos sus errores? ¿Has oído eso?

JULES

Quítate de mi cara con esa mierda; el hijo de puta que lo dijo nunca tuvo que recoger pedazos de cráneo por tus tonterías.

VINCENT

Te lo tengo que decir, Jules, tengo un límite del abuso que puedo soportar. Ahora mismo soy un auto de carreras, ¿sí? Y estoy en rojo; solo digo que es peligroso forzar a un auto de carreras. Eso es todo; puedo estallar.

JULES

Oh, ¿estás listo para explotar?

VINCENT

Sí, puedo explotar.

JULES

¡Pues yo soy un hongo de nube cabrón, hijo de puta! Cada vez que mis dedos tocan sesos soy *Supermosca TNT*, *Los cañones de Navarone*. De hecho, ¿qué coño hago yo atrás? ¡Tú deberías estar en el destacamento de sesos! Vamos a cambiar. Yo limpio las ventanas y tú recoges el cráneo del negro.<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Tarantino, *Pulp Fiction*. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

*A priori*, el diálogo sitúa el ambiente cómico de la escena; expresiones en inglés como *motherfucker*, citar a otras películas para denotar furia y hablar de asuntos filosóficos en medio de un desastre sangriento, son recursos que pueden ocasionar risa en el espectador. Aunado a esto, la misma condición del carro (repleto de sangre y con los sesos de Marvin pegados al parabrisas trasero, incluyendo el deplorable estado de ambos personajes) resulta rocambolesco. En suma, todos estos elementos proveen a la escena de una dosis considerable de humor negro, que pueden “relajar” al espectador hasta el punto de poder tolerar el momento y disfrutar viéndolo.

A pesar de estos episodios risibles, debemos mencionar que las películas de Tarantino también poseen escenas difíciles de tomar de forma graciosa, especialmente porque les quita cualquier rasgo de comicidad. La muerte del esclavo D´Artagnan (Ato Essandoh) por los ataques de los perros de Calvin en *Django desencadenado* o el asesinato de la familia de Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) a manos del coronel Hans Landa (Christoph Waltz) en *Bastardos sin gloria*, entre otros tantos casos, son ejemplos de ello.

Referente a esta omisión del humor en varias escenas, el propio Tarantino explicó lo siguiente en una entrevista con el periodista Luis Martínez, a propósito del estreno de *Django desencadenado*:

P.- ¿Le molesta que le recuerden una y otra vez lo violento que es su cine?

R.- Hace 20 años me veo obligado a responder por la violencia en mis películas. Digamos que hace tiempo que desistí de intentar explicarlo. Quien lo quiera entender, bien...

P.- Pero en esta película [*Django desencadenado*] sí que se experimenta una diferencia con respecto a sus trabajos anteriores...

R.- Sí, es cierto. Y, por eso, ahora sí que es una pregunta legítima. Hay dos tipos de violencia en esta película que buscan dos reacciones diferentes en la audiencia. Por un lado, está la que practican los supremacistas y que es muy respetuosa con las víctimas. Cinematográficamente tienen que estar bien hecha, pero no es

divertida. No hay ningún tipo de placer o divertimento en ella. Y precisamente la idea es crear un contraste entre el momento de celebración del “western” y de la violencia dentro del “western”, y ésta otra forma de contemplarla.<sup>189</sup>

La antedicha reflexión de Cabrera Infante no solo es asertiva al exponer que el estilo de Tarantino fluctúa entre el humor y la tragedia, sino que es un director que se toma totalmente en serio así mismo, tanto en los episodios cómicos como en los trágicos. Es válido considerar una interrogante final sobre la comedia y Tarantino, que, sin lugar a dudas, nos llevará a otro de los grandes rasgos de su cine: los homenajes.

Ya habíamos explicado que, sin importar la productora para la que trabaje y el género que emplee, Tarantino gusta de mezclar géneros. En el caso concreto de la comedia, Serrano explica que su idea de fusionarla con otros géneros, que parecen antagónicos a ella, proviene de las películas protagonizadas por William Abbott y Lou Costello, tales como *Abbott y Costello contra Frankenstein* (*Abbott and Costello Meet Frankenstein*, Charles Barton, 1948) o *Abbott y Costello contra la Momia* (*Abbott and Costello Meet the Mummy*, Charles Barton, 1948).

Factiblemente, producto de su trabajo en el videoclub *Video Archives*, ubicado en Los Ángeles, y la influencia de su cinéfila madre Connie McHugh, las inspiraciones de Tarantino son cuantiosas, variando entre industrias y cineastas de todas partes del mundo; por esta misma cinefilia, atiesta a sus filmes con referencias transtextuales de las producciones cinematográficas, artistas, etc., que le gustan, dejándolo claro tanto implícita como explícitamente.

La siguiente reflexión bastante lúdica del escritor David L. Robbins es útil para comenzar a entender cómo Tarantino opera en este tópico:

Hace tiempo conocí a un chico como Quentin Tarantino. A los once años, Scott era un genio. Su especialidad no eran las imágenes ni el

---

<sup>189</sup> Luis Martínez, «Tarantino desencadenado», *El mundo* (2013) <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/tarantino/entrevistas.html>

humor negro ni la historia [...]. Era un fenómeno con las máquinas. Yo le daba al chaval aparatos electrónicos descompuestos y restos de tecnología estropeada, y él me devolvía una linterna hecha con un reproductor de ocho pistas, una tostadora fabricada con casetes o un radiodespertador que había construido con piezas de tocadiscos. [...]

De manera parecida, a lo largo de su carrera cinematográfica, Quentin Tarantino ha construido a partir de lo cotidiano cosas nunca vistas antes. Su apreciación del statu quo del cine ha sido siempre la de un inventor que rebusca en una chatarrería. Una y otra vez ha escogido trozos de pasado, ha ensamblado por igual tradiciones y tópicos en formas que reconocemos solo en fragmentos. Sus películas arden ante nuestra mirada y hace que se nos antojen extrañas y familiares, todo a la vez.<sup>190</sup>

Al tomar elementos de películas y series (con especialidad de décadas anteriores a los noventa) para imprimirlos en gran parte de sus filmes, Tarantino logra hacer escenas y secuencias novedosas que pueden ser apreciadas por sí mismas, o como homenajes especiales. No obstante, en orden de esclarecer sus numerosas alusiones y citas es necesario tener presente dos objetivos: conocer sus gustos personales a través de las entrevistas o encuestas que ha respondido y poseer un conocimiento amplio del cine y la televisión.

Y es que tal como explican Susana M. Villalba y Miguel Juan Payan:

[...] cabe preguntarse a estas alturas si lo que algunos críticos han considerado como falta de imaginación o pura incompetencia creativa de Tarantino, considerado bajo ese punto de vista como un caradura tan atracador como sus personajes, no es en realidad una clara intención de moverse siempre en un terreno familiar, recreando la propia memoria, en un ejercicio de recuperación que atiende más al

---

<sup>190</sup> David L. Robbins para la introducción de Quentin Tarantino, *Malditos bastardos* (Barcelona: Random House Mondadori, 2009), 7.

guiño y al juego con el espectador que a la más descarada práctica del plagio.<sup>191</sup>

En relación con el primer objetivo, un importante indicio lo encontramos en la encuesta hecha a Tarantino por la revista digital *BFI* por sus doce películas favoritas de todos los tiempos. La encuesta dio como resultado la siguiente lista: *Apocalipsis Now* (*Apocalipsis Now*, Francis Ford Coppola, 1979), *Los picarones* (*The Bad News Bears*, Michael Ritchie, 1976), *Carrie* (*Carrie*, Brian de Palma, 1976), *Rebeldes y confundidos* (*Dazed and Confused*, Richard Linklater, 1993), *El bueno, el malo y el feo*, *El gran escape* (*The Great escape*, Richard Sturges, 1963), *Su mano derecha* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1939), *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *Querido profesor* (*Pretty Maids All in a Row*, Roger Vadim, 1971), *Tormenta arrolladora* (*Rolling Thunder*, John Flynn, 1977), *El salario del miedo* (*Sorcerer*, William Friedkin, 1977) y *Taxi Driver*.<sup>192</sup>

En esta selección, encontramos varias citas y alusiones que Tarantino ha realizado a lo largo de su filmografía: en *Perros de reserva*, cuando él mismo habla sobre la canción de Madonna, se refiere textualmente a que la mujer del tema encontró a un hombre como Charles Bronson en *El gran escape*; la división de la pantalla en *Kill Bill vol. 1*, durante la visita de Elle al hospital, recuerda al mismo tipo de división de la imagen empleado en la masacre final en *Carrie*; el tema musical *Il tramonto*, compuesto por Morricone para *El bueno, el malo y el feo*, se escucha al inicio de *Kill Bill vol. 2*, etc.

En otras oportunidades, Tarantino ha profesado su “amor” por una gran cantidad de películas que termina relacionando transtextualmente de una forma u otra. Considerando algunos casos, el tema central del film *Batalla real* (*Battle Royale*, Kinji Fukasaku, 2000), *Requiem Dies Irae* (compuesto por Giuseppe Verdi y conducido para la película por Masamichi Amano), suena en la cabalgata de los matones de Big Daddy en *Django desencadenado*. En este *western*, Tarantino introduce el tema *Django* compuesto por Luis Bacalov para la película homónima de Sergio Corbucci estrenada en 1966, y se inspira en

---

<sup>191</sup> Susana M. Villalba y Miguel Juan Payan, *Guía del cine independiente americano de los 90* (Madrid: Nuer, 1996), 101.

<sup>192</sup> «Quentin Tarantino», *BFI Film Forever* (2012), <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/voter/1134>



los mercenarios encapuchados del racista Mayor Jackson (Eduardo Fajardo) de este mismo filme para la creación del vestuario de su versión del Ku Klux Klan.



Esto último resulta interesante porque Tarantino es un insuperable admirador del *western*, dejándolo en evidencia durante la citada entrevista con Martínez:

P.- Y ahora, por fin, su “spaghetti-western”...

R.- Me gustan los “westerns”, pero, sobre todo, los “spaghetti-westerns” de directores como Sergio Corbucci y Sergio Leone. **Hay influencias estéticas del “spaghetti” en todas mis películas.** “Pulp Fiction” es un moderno “rock and roll-spaghetti-western”. El rock and roll funciona de la misma manera que la música de Ennio Morricone en los “spaghetti”. Lo mismo ocurre en Kill Bill, en la segunda parte especialmente, o en la primera secuencia de “Malditos Bastardos”. He estado usando sus reglas estéticas, narrativas y su música a lo largo de la última década.<sup>193</sup>

Aunque profundizaremos en la influencia que tiene el *western* en las dos entregas de *Kill Bill* más adelante, podemos comentar la relación de sus filmes (incluyendo aquellos

---

<sup>193</sup> Martínez, «Tarantino desencadenado», *El mundo* (2013), <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/tarantino/entrevistas.html>

estrenados después de ambas partes<sup>194</sup>) con la temática de la venganza propia de este subgénero, siendo este el punto final esquematizado sobre su estética.

Varios *spaghetti-westerns* como *Érase una vez en el oeste* (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968), *Gran duelo al amanecer* (*Il grande duello*, Giancarlo Santi, 1972), *La muerte monta a caballo* (*Da uomo a uomo*, Giulio Petroni, 1967) y *Django* inspiraron a Tarantino a emplear la venganza a partir de la década de los 2000. Los personajes “persiguen” la venganza como medio para zanjar algún agravio realizado en su contra, casi desde el comienzo de los filmes; con esto queda en evidencia la “naturaleza” violenta y sanguinaria que conforman a estos personajes, inclusive.

Beatrix no considera otra manera que vengarse de Bill y sus aliados para lograr sus propósitos, llegando a manifestar el placer que siente con ello; Zoë, Kim y Abernathy se convierten en vengadoras de todas las mujeres asesinadas por Mike (aunque sin saberlo); Aldo el Apache (Brad Pitt) y sus Bastardos razonan que la venganza despiadada es la única solución para acabar con los nazis, al igual que Shosanna; si bien el principal propósito de *Django* era ayudar a Schultz y rescatar a su esposa, su venganza comienza cuando su mentor es asesinado, tornándose sumamente brutal; a pesar de que Marquis, Chris y John no querían vengarse de Daisy, el azar los lleva al sitio donde los acólitos y hermano de esta sí deseaban asesinar a John en retaliación, además, Marquis no escamita en su castigo al General Sandy Smithers (Bruce Dern) por lo sucedido a los prisioneros negros.

Además de la venganza, los *westerns* en general se relacionan con la filmografía de Tarantino de otras formas como ya habíamos planteado. En *Bastardos sin gloria* los latigazos que recuerda Hugo Stiglitz (Til Schweiger) son alusivos a los recordados por Deke Thornton (Robert Ryan) en *Grupo Salvaje*:

---

<sup>194</sup> Aunque sus películas de mafiosos son violentas y tienen ciertos episodios de revancha, este no es su tema central.



En *Perros de reserva* el desmembramiento de la oreja de Marvin es una referencia a otro ocurrido en *Django*:



Por otra parte, si bien uno de los recursos más aclamados de Tarantino es el uso de canciones pertenecientes a géneros tales como el rock and roll, soul, entre otros, de forma continua toma canciones y temas de muchas películas, significativamente del propio *western*, tales como: las composiciones *Giorni Dell'ira* (elaborada por Riziero Ortolani) perteneciente a *Los días de la ira* (*I giorni dell'ira*, Tonino Valerii, 1967) y *The Brayin Mule* (hecha por Morricone) de *Dos mulas y una mujer* (*Two Mules for Sister Sara*, Don Siegel, 1970) fueron empleadas en *Django desencadenado*; la versión homónima de Nick Perito del tema *The Green Leaves of Summer* (compuesto por Dimitri Tiomkin) para *El Álamo* (*The Alamo*, John Wayne, 1960), se escucha en el inicio de *Bastardos sin gloria*.

Es innegable la elaboración de relaciones transtextuales que Tarantino ha realizado de filmes de otros géneros, artistas cinematográficos y, como ya habíamos dejado claro, elementos de la cultura popular en general, a los que no se ha referido personalmente. Un caso conocido es la referencia al traje amarillo de Billy Lo (Bruce Lee) en *Juego con la muerte* (*Game of Death*, Robert Clouse, 1978) en *Kill Bill vol. 1*.



El escritor Noël Simsolo puntualiza otros ejemplos importantes, incluyendo, la transtextualidad de celebridades:

Tarantino es un cineasta interesado por la cultura popular: el *pulp*, el cómic, el rock-and-roll, el cine de género... Cuando rueda una película, estas pasiones son visibles, pero están controladas al servicio de sus objetivos. Nunca se quedan en la superficie. El espectador que no ha visto *Kiss Me Deadly* (*El beso mortal*) siente la misma emoción cuando se abre la misteriosa maleta en *Pulp Fiction* que el que conoce la obra maestra de Robert Aldrich. Lo mismo ocurre con la imitación de William Bendix por Christopher Penn en *Reservoir Dogs* (*Reservoir Dogs*, 1991) o las citas de obras cultas que salpican todas sus películas, porque Tarantino organiza estas referencias con solidez, incluyendo la elección de los actores: Lawrence Tierney, Pam Grier, David Carradine [...].<sup>195</sup>

Por último, Tarantino también se ha citado a sí mismo, con lo cual confirma lo acertado del postulado de Serrano, que menciona al conjunto de su obra como un mundo personal, y el razonamiento de Villalba y Payan de que:

Quizá, movido por su innegable egocentrismo, todo lo que pretende el autodidacto Tarantino, formado para el cine como espectador, lejos de

---

<sup>195</sup> Noël Simsolo, *El cine negro* (Madrid: Alianza, 2009), 390-391.

las escuelas establecidas, es reproducir aquello que le gusta hasta confeccionar su propio microcosmos.<sup>196</sup>

Básicamente, las películas de Tarantino operan en un mismo “universo” por conectarse de múltiples maneras: el inglés Oswaldo Mobray –cuyo verdadero nombre es Pete Hicox– es un antepasado de Archie Hicox (Michael Fassbender), relacionándose así a *Los odiosos 8* y *Bastardos sin gloria*; continuando con *Los odiosos 8*, el personaje de Minnie Mink (Dana Gourrier) deja claro que solo fuma cigarrillos *red apples* (marca ficticia creada por Tarantino), la misma que aparece en una publicidad en *Kill Bill vol. 1* y solicitada por Butch Coolidge (Bruce Willis) en *Pulp Fiction*; tratándose de *Pulp Fiction*, esta se relaciona con *Django desencadenado* a través del parentesco entre el Capitán Koons (Christopher Walken) y su ancestro “El loco” Craig Koons, y también con *Perros de reserva* ya que Vincent Vega y el Sr. Rubio (cuyo nombre es Vic Vega) son hermanos de acuerdo con el propio Tarantino.

En resumen, el universo cinematográfico de Tarantino es autoral e interesante. Los diálogos, además de ser variados y atrayentes, resultaron (desde su primera película hasta la última) una transgresión de las convenciones ya delimitadas: si en una película de género convencional, personajes como matones y vaqueros hablaban casi siempre de la trama central del film, o no conversaban mucho en general, en la filmografía de este autor pueden expresarse casi sobre cualquier asunto y en grandes cantidades.

Explicando a Cousins, esta transformación y reversión del clasicismo de los parlamentos es producto del mismo posmodernismo cinematográfico de los años noventa, del cual Tarantino es uno de los pioneros, y que dio a “luz” a las más variadas combinaciones en los mismos. Asimismo, la importancia de la palabra en el conjunto de la obra de este “iconoclasta” está determinada por la jerarquía que le da sobre la misma acción. De acuerdo con Cousins:

Tal como ha señalado un crítico, en películas como *Pulp Fiction* el «diálogo se impone a la acción» propiamente dicha, por lo tanto, el

---

<sup>196</sup> Villalba y Payan, *Guía del cine independiente americano de los 90*, 101.

significado y la importancia que cobra el diálogo entre los personajes es mayor que la acción. Este efecto se conoce como «tarantinesco», en honor al guionista y director de *Pulp Fiction* [...] <sup>197</sup>

Este efecto es una gran demostración de por qué el trabajo de escritura de Tarantino goza de importancia para cualquier artista cinematográfico, asegurándole un lugar respetable y reconocido en la historia del cine. A su vez, estos diálogos nos conducen a la tan espectacular violencia que posee diversos propósitos estéticos; al hecho que, sin importar su supuesta trivialidad o falta de ella, nos revelan aspectos importantes sobre los variopintos y detallados personajes; y, en parte, a las innumerables referencias y citas de casi todo lo que le interesa.

Precisamente, debido a la representación de sus gustos y preferencias obsesivas, encontramos otro aspecto de la relevancia de su cine. Cabrera Infante alegó sobre este caso concreto:

El cine ha venido del teatro (necesidad de fotografiar actores y, desde la invención del *vitafón*, de oírlos) o de la novela (necesidad del prestigio de los libros). Es solamente ahora que el cine viene del cine. <sup>198</sup>

Por ser el cine un arte que une a todas las demás expresiones artísticas, esta “retroalimentación” no había sido tan obvia, a pesar de que, sin haber sido expresado abiertamente, ya los realizadores clásicos plasmaban en sus películas sus inspiraciones provenientes de otros filmes o artistas del medio cinematográfico.

Con las relaciones transtextuales elaboradas por Tarantino, se deja en evidencia la reinención y nueva “vitalidad” que tiene el cine al recurrir a sí mismo, además, de la notoriedad de esta práctica. En palabras de Simsolo:

---

<sup>197</sup> Cousins, *Historia del cine*, 451.

<sup>198</sup> Cabrera Infante, *Cine o sardina*, 456.

Su modernidad se deriva pues de estas reconversiones de iconos en una dinámica que no se parece a nada de lo que el cine nos había ofrecido antes: una alquimia que es el testimonio de los imaginarios de una época [...] <sup>199</sup>

Por supuesto, esta modernización “tarantiniana” del discurso fílmico también se relaciona con la manera en que ha acoplado (capaz como ningún otro director actual) las formas narrativas, estilísticas y transtextuales del *western*, tanto en sus filmes de este género como en aquellos que no lo son o no lo parecen. Este el peculiar y sugestivo caso de *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2*, como veremos a continuación.

---

<sup>199</sup> Simsolo, *El cine negro*, 391.

## CAPÍTULO 3: BEATRIX KIDDO VA AL OESTE

### 3.1. Formas narrativas y estilísticas del *western* empleadas en los filmes *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2*

En concordancia con Tarantino, la influencia que el *western* tiene en su obra el *western* —en especial el *spaghetti-western*— es evidente, y ha dado como resultado cuantiosas composiciones diferentes e interesantes. Ya sea en escenas breves, secuencias largas o películas enteras, las maneras en que Tarantino nos permite apreciar este género son básicamente de dos tipos: explícitas e implícitas.

El primero es el estado más evidente de la encarnación del Oeste, ya que es representado abiertamente o hibridado con otro género a través del empleo de sus recursos más reconocidos. Por supuesto, este tipo es fácil de examinar, debido a que la construcción de la película permite al espectador promedio, o experto, reconocer *a priori* muchas de sus características mencionadas. Los ejemplos ideales de esto son *Django desencadenado*, que tiene aproximaciones al subgénero italiano, y *Los odiosos 8* —que como ya habíamos apuntado— hibrida el *western* y el misterio.

Por los siguientes motivos, pueden ser rápidamente catalogados en este género: se emplazan en lugares como Texas, Mississippi, Wyoming, etc.; la primera película se desarrolla cinco años antes del inicio de la Guerra de Secesión y la segunda, algunos años después de su final; ambas se apropian de la narrativa de los cazarrecompensas e incontables recursos estilísticos como los atuendos de vaqueros y pueblerinos, revólveres, rifles y demás armas, caballos y carretas, decorados típicos, etc.; las bandas sonoras de Morricone y Bacalov sitúan el “ambiente” inequívoco de este tipo de producciones.

Por otra parte, con la manera implícita Tarantino se vale del sumergimiento (tal y como lo concibe Stam), puesto que “intenta” ocultar los rastros del *western*, pero estando presente en mayor o menor medida en relación con el otro género involucrado en el filme. Para explicar y entender esto, consideremos nueva y prestamente su especificidad genérica.

Si planteamos una historia de esta tipología en un tiempo y espacios distintos al siglo XIX y al Oeste estadounidense, y con algunos códigos estéticos que no le pertenecen,



estaríamos hablando de un filme de cualquier otro género; no obstante, aunque este no sería un *western* en el sentido estricto del término, sí podría explotar muchos de sus rasgos, hasta el punto de parecer uno.

En este punto radica la verdadera dificultad de saber cuándo y cómo Tarantino se apropia de sus elementos, porque los encubre de manera que sirvan a sus propósitos narrativos, estilísticos o transtextuales —como ya lo comentamos— llegando a ser reconocible en algunos casos, pero difícilmente en la mayoría. Esta idea comenzó a gestarla desde *Perros de reserva*, y es que, por ejemplo, el enfrentamiento final entre Joe y Eddie Cabot y el Sr. Blanco es el típico *mexican standoff* (duelo mexicano) en el cual tres o más pistoleros, que se amputan con sus armas, terminan disparándose unos a otros.<sup>200</sup>

Otra demostración del sumergimiento está en *Bastardos sin gloria*, debido a que, a pesar de ser una película bélica que emplea el incesante tema de la Segunda Guerra Mundial, sumerge las narrativas de la «trama del profesional» (por la eficiencia de los Bastardos en cuanto a cazar nazis se refiere) y la «variación de venganza» (debido a sus motivos personales). Además, observamos al Oeste —otra vez, con cierta dificultad— por el estilo en las escalas de planos (grandes planos generales como en la primera escena, planos detalles de armas que son apuntadas, etc.), en la música (Morricone nuevamente), por diversos recursos como los escalpes de cueros cabelludos realizados al estilo de las tribus apaches, entre otros.

Sin embargo, las dos películas de Tarantino que presentan un “problema” mayor en este estudio —pudiéndose volver más interesantes para las diferentes acepciones teóricas de los géneros cinematográficos— son *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2*. Pero, ¿por qué esos casos resultan más complejos para este análisis? Y ¿cuáles recursos “distraen” la comprensión del sumergimiento del *western*?

Primero, transcurren en el siglo XXI, aproximadamente a su fecha de producción (2003); no solo se sitúan en Texas o California, sino en Tokio y alguna región indeterminada de China. También pertenecen a las dos vertientes principales de las artes marciales cinematográficas; es decir, su versión de samuráis japoneses y de peleadores de

---

<sup>200</sup> Esta no sería la última vez que emplearía esta modalidad de combate; diecisiete años después la seguiría usando en *Bastardos sin gloria*, durante la mencionada reyerta del bar La Lousiane.

kung fu chinos que, como ya habíamos resumido, poseen sus propias peculiaridades diegéticas, narrativas y de estilo.

Ya que para profundizar en esta dificultad nos atendremos a la teoría de Stam sobre los géneros sumergidos y, por tanto, a nuestra propia idea del iceberg, podemos argumentar que Tarantino dispone en la “superficie” del primer y segundo volumen a los samuráis y el cine de kung fu, respectivamente.<sup>201</sup> Si decimos que en la “punta” están dispuestas las artes marciales, significa que son fácilmente reconocibles debido a la inmediatez y reiteración de determinados elementos suyos, tales como:

- Combates cuerpo a cuerpo, con *katanas* u otras armas provenientes de Asia: las escenas 4 y 10 de *Kill Bill vol. 1* y 11, 12 y 18 de *Kill Bill vol. 2* contienen combates con puños y piernas al más puro estilo de las coreografías de kung fu chinas; tratándose de la modalidad japonesa, en las escenas 12, 19, 21, 27 de *Kill Bill vol. 1* y 18 nuevamente y 25 de *Kill Bill vol. 2* los enfrentamientos se dan con *katanas*. Sobre el uso de otras armas asiáticas, en la escena 18 del primer volumen, Gogo Yubari (Chiaki Kuriyama) y demás asesinos de O-Ren emplean otras variedades.
- Escenas o capítulos enteros que transcurren en Japón y China: en el volumen 1, las escenas 10, 11, 12, 18, 19, 20, el capítulo 20, etc., transcurren en Japón, ya sea en la isla de Okinawa o Tokio; en el volumen 2, el capítulo 8 (que abarca las escenas 9, 10, 11, 12 y 13) y un *flashback* en la escena 18, se desarrollan en China.<sup>202</sup>
- Personajes japoneses y chinos: en esta dupla intervienen múltiples personajes oriundos de Japón y China, como O-Ren Ishii, Gogo, Johnny Mo (Gordon Liu), Matsumoto y Pai Mei (Gordon Liu), quienes dicho sea de paso, hablan en sus respectivos idiomas.

---

<sup>201</sup> Ambas modalidades también se pueden intercambiar entre los dos volúmenes, pero en esencia uno se encuentra más en un volumen que en el otro.

<sup>202</sup> Hay que resaltar el hecho de que no se desarrollan en el Japón y China feudales, como se proponía en ambos subgéneros; tampoco en la China de mediados del siglo XX.

- La temática y la narración: la venganza es un tema que se ha explorado en incontables películas japonesas y chinas, especialmente el asunto del guerrero experto cuya familia fue asesinada y jura, por el honor de la misma, cobrar venganza. Este es el caso de las citadas *Lady Snowblod* y *The Shaolin Avengers*. La historia de Beatrix no está exenta de inspiraciones temáticas y narrativas de estos filmes, puesto que se muestra su arduo entrenamiento con Pai Mei, como sucedía en ambos casos en los cuales los personajes entrenaban, o consiguiendo su *katana* luego de un ritual japonés.<sup>203</sup>

La implementación del anterior compendio puede “distraer” el entendimiento que el espectador alcance a tener de *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2* como películas del Oeste, porque hace que las artes marciales parezcan el género dominante. A pesar de esto, es el caso contrario, puesto que al igual que un iceberg, la base sumergida e “invisible”, en nuestro caso el *western*, es el soporte de la estructura. Petra Lange-Berndt respalda esta idea al puntualizar lo siguiente:

Quentin Tarantino se inspiró para su *Kill Bill* principalmente en un clásico legendario del cine de venganza [...] la película japonesa *Lady Snowblood* (*Shurayuki-hime*, 1973), en la que la actriz principal, Meiko Kaji, interpreta a Yuki, nacida única y exclusivamente para vengar a su madre. Pero, por su estructura, esta película recuerda más bien a un *western* como *Hasta que llegó su hora* (*C’era una volta il West*, 1968).<sup>204</sup>

Antes de enumerar y estudiar las similitudes entre la narración de los *westerns* y las dos partes de *Kill Bill*, debemos considerar tres aspectos: 1) basaremos el análisis en el esquema narrativo de la «variación de venganza» de Wright, debido al tema central de las películas de Tarantino<sup>205</sup>; 2) ordenaremos la cronología de los hechos para evitar

---

<sup>203</sup> Las referencias transtextuales serán exploradas en el siguiente subcapítulo.

<sup>204</sup> Jürgen Müller (Ed.). *Cine de los 2000* (Barcelona: Taschen, 2011), 232.

<sup>205</sup> Las características de esta trama fueron expuestas en la página 45.

confusiones y lograr una mayor comprensión del análisis; 3) aunque hablaremos de ambas entregas por separado, es decir vol. 1 y vol. 2, las estudiaremos como si se trataran de un solo filme.<sup>206</sup>

La primera función «El héroe es o era un miembro de la sociedad» puntualiza, como señala el propio enunciado, la participación que tiene el personaje principal, o héroe, en un conjunto social. Indistintamente de su profesión (minero, arriero, sheriff, entre otros), que el héroe aparezca al inicio del filme como un miembro activo de la sociedad, no solo refuerza su valor moral y ético, incluyendo su propia condición heroica, sino también la gravedad de la injusticia que, más adelante, se abatirá sobre él.<sup>207</sup>

Por ejemplo, antes de que el grupo liderado por el capitán Wilson (Ed Begley) colgara injustamente a Jed Cooper (Clint Eastwood) en *Cometieron dos errores* (*Hang 'Em High*, Clint Eastwood, 1968), se nos presenta a Jed arreando ganado pacíficamente y salvando a un becerro a punto de ahogarse, inclusive. Similar sucede a lo visto en *Nevada Smith* porque Max Sand (Steve McQueen) comienza como un humilde trabajador que saca agua de un pozo.

En cuanto a *Kill Bill vol. 2*, en la escena 3 (cronológicamente la primera en la historia), Beatrix aparece embarazada, comprometida y como trabajadora en una tienda de discos: un miembro estable de la sociedad. Precisamente, debido a su interés de escapar del crimen organizado, Beatrix se esmera en crear esta imagen, lográndolo hasta el punto de que la sociedad, ejemplificada a través de Tommy Plympton (Christopher Allen Nelson) y sus amigos, la aceptan en su núcleo, proveyéndole de algo parecido a la seguridad y a una familia.

Con independencia del pasado de Beatrix como asesina a sueldo, que esta nueva faceta de su vida sea revelada en la segunda entrega, y no en la primera, o si no era feliz con su vida en El Paso (como le aclara a Bill en la escena 25), lo importante es que definitivamente Beatrix logró formar parte de un sistema social enmarcado en la libertad del matrimonio, la procreación, el trabajo digno, etc.

---

<sup>206</sup> Es cierto que Tarantino estrenó su dupla por separado, pero esto se debió a las exigencias de recortar el metraje para los cines; realmente, *Kill Bill* está concebida como una sola película.

<sup>207</sup> Además, puede generar mayor empatía con el público.

A esta función le sumaremos la siguiente «Los villanos hacen daño al héroe y a la sociedad» que, de acuerdo con Wright, es definida como: « [...] el evento que causa que el héroe busque venganza: los villanos de alguna manera hacen daño al héroe o a sus amigos [...]»<sup>208</sup>.

En los *westerns* de venganza, el desencadenante de los hechos principales siempre estará ligado con un acto violento que atañe al héroe, y con probabilidad a sus allegados, por parte de un grupo de criminales que actúan fuera de lo permitido por la sociedad. Ya sea asesinato, robo, ultrajes, entre otros, el evento debe tener la fuerza suficiente para que el protagonista abandone su vida inicial (o retome la anterior dependiendo del caso, como ya explicaremos) y decida buscar venganza.

En *Érase una vez en el Oeste*, el asesinato del hermano de Armónica (Charles Bronson) por parte de Frank (Henry Fonda), era motivo suficiente para que el primero se decantara por vengarse; en *Cometieron dos errores*, haber confundido a Jed por un ladrón de ganado e intentar asesinarlo con poco éxito, ocasiona que este inicie su venganza metódica; y lo mismo acontece en *Nevada Smith*, puesto que los padres de Max son salvaje e injustamente mutilados y asesinados por una cantidad de oro que no poseían.

Claramente la motivación vengativa de Beatrix nace cuando Bill y el resto de su escuadrón atacan su ensayo de boda, asesinando a sus amigos, golpeándola y disparándole hasta dejarla en coma y luego haciéndole creer que había perdido a su bebé. Así esta función se cumple con satisfacción porque se daña a la heroína de la historia y, al mismo tiempo, a la sociedad misma con monumental brutalidad.

La particularidad que presentan estas películas en la segunda función (a diferencia de *Lady Snowblood* o *El lobo solitario y su cachorro*) es que Beatrix –de manera parecida a Armónica, Jed o Max– no busca venganza por un sentido del honor familiar o algún juramento, sino por satisfacción personal, como ella misma lo reafirma en la escena 2 del segundo volumen.

Al igual que en la tragedia *Medea*, esta visión de la venganza está más ligada al enfoque occidental de la misma (es decir, concerniente a los motivos personales,

---

<sup>208</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 65. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

independientemente si se daña a la familia o al protagonista, incluso ambos) que a la oriental (más relacionada al deber que tiene cada miembro de una familia con ella). Con esto, apuntamos entonces que la venganza en *Kill Bill* se relaciona en mayor medida con las ideas popularizadas por el *western*, que con las comunes en el cine de artes marciales japoneses y chinos.<sup>209</sup>

La tercera función «La sociedad es incapaz de castigar a los villanos» se caracteriza a grandes rasgos por manifestar la incapacidad tácita o explícita de los representantes de la sociedad para resarcir, de alguna manera, el daño que se le ha hecho al héroe o a sus familiares. La ineptitud de la justicia en *Cometieron dos errores* era tanta, que Jed termina convirtiéndose en el propio sheriff. Referente a *Nevada Smith*, Wright apunta lo siguiente:

Max Sand va detrás de los tres hombres porque más nadie puede. Una conversación ilustra esta función perfectamente. Después de que Max quemó los cuerpos de sus padres, sus vecinos el Sr. y la Sra. McCandlis aparecen. Desean que él se mude con ellos, pero él comenta que desea encontrar a los asesinos.

Sra. McCandlis: Atrápalos, Max. Debes atraparlos.

Sr. McCandlis: Elvira.

Sra. McCandlis: ¿Por qué no? Si él no lo hace, ¿quién lo hará?

Sr. McCandlis: La ley.

Sra. McCandlis: ¿La ley? ¿Cuál ley?<sup>210</sup>

Nuevamente en *Érase una vez en el Oeste*, la única ayuda con la que cuenta Jill McBain (Claudia Cardinale) para vengar a su esposo Brett McBain (Frank Wolff) e hijos, es la propiciada por Armónica y el fugitivo Cheyenne (Jason Robards); el sheriff (Keenan

---

<sup>209</sup> Esto no significa que no ocurran los casos contrarios, pero ciertamente es la idea popularizada en ambas vertientes culturales.

<sup>210</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 66. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

Wynn) se destaca, no por su labor policial para atrapar a Frank y sus hombres, sino por su trabajo como subastador de la propiedad McBain.

En las películas que nos conciernen, los representantes de la ley y el orden son el sheriff Earl McGraw, alias “Papá” (Michael Parks), y su ayudante Edgar McGraw, alias “Hijo número 1” (James Parks). Como oficiales de las fuerzas policiales, y por tanto partes activas de la misma sociedad, fallan en su deber de atrapar a los miembros de la Escuadra Mortal Víbora Letal, dejándose clara la incapacidad de la policía y la sociedad en esta historia; incluso, esta ineficiencia también se hace patente por la forma en que intentan “adivinar” si fue la mafia mexicana o nicaragüense quienes cometieron el crimen.

En relación con esto, un detalle adicional presente en la diégesis de *Kill Bill* es que Earl y su ayudante solo se muestran una vez; ni siquiera aparece otra figura de autoridad o de la ley en los filmes, o se hace mención a la misma. Beatrix no cuenta con apoyo alguno de la justicia.

Otra reafirmación de esta función la encontramos en la escena 7 del vol. 1, ya que, al levantarse del coma e interrogar a Buck (Michael Bowen), otro miembro del sistema social, por el paradero de Bill, Beatrix obtiene una respuesta insatisfactoria; Buck no tiene conocimiento de nada, ni de su identidad, familiares, etc. La sociedad vuelve a fracasar.

La siguiente función «El héroe busca venganza» es sumamente importante; sin los deseos e ímpetu vengativo del héroe no hay historia que relatar. De forma concisa, Wright la conceptualiza (aunándola con la anterior también) de la siguiente manera: «Reconociendo que la sociedad no puede rectificar el daño, el héroe decide castigar a los villanos por su cuenta [...]»<sup>211</sup>.

Primero, Wright enfatiza en el fracaso de la sociedad porque, al no encontrar y castigar a los villanos, ocasiona que el héroe no tenga otro “remedio” que hacer el trabajo por su cuenta; precisamente, debido al estatus personal del asunto, no se decantará por otros medios que no sean los que él mismo elija. Aquí podemos exponer otra cuestión que ya habíamos tratado de manera breve: la venganza como complacencia personal.

---

<sup>211</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 66. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

Consideremos el anteriormente mencionado diálogo de Oswald, John y Daisy en *Los odiosos 8*:

OSWALDO

Ahora, eres buscada por homicidio, y para motivos de mi analogía digamos que sí lo hiciste. John Ruth quiere llevarte a Red Rock para que seas juzgada por homicidio, y si eres encontrada culpable, las personas de Red Rock te colgarán en la plaza del pueblo y, como el verdugo, yo conduciré la ejecución. Y si todas esas cosas se llevan a cabo, sería lo que la sociedad civilizada llama justicia. No obstante, si los parientes y familiares de las personas que asesinaste, estuviesen afuera de esa puerta y, después de tumbar la puerta, te arrastraran hacia la nieve y te colgaran por el cuello, eso sería justicia fronteriza. Ahora, la parte positiva de la justicia fronteriza es que es muy gratificante; el lado negativo es que puede estar tan errada como acertada.

JOHN

Bueno, no en tu caso; en tu caso te lo buscaste, pero puede que otras personas no tanto.

OSWALDO

Pero, en último lugar, ¿cuál es la verdadera diferencia entre las dos? La verdadera diferencia soy yo: el verdugo. A mí no me importa lo que hayas hecho, cuando te cuelgue no tendré ninguna satisfacción con tu muerte, es mi trabajo; te cuelgo en Red Rock y luego me voy al siguiente pueblo a colgar a alguien más. El hombre que jale la palanca que te quebrará el cuello, debe ser un hombre desapasionado. Y esa falta de pasión es la misma esencia de la justicia, porque la justicia entregada sin esa falta de pasión, siempre corre el peligro de no ser justicia.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Tarantino, *Los odiosos 8*. Traducción realizada por Gabriel Dumont.



La reflexión de Oswald presenta varias claves: la diferenciación entre justicia y justicia fronteriza (equivalente a venganza), la inmediatez de la venganza, la gratificación que puede generar la retaliación y su posible acierto o desacierto. Analicemos cada una en torno a la función que nos atañe.

Ya dejamos claro por qué Beatrix no acude a las autoridades policiales; podríamos decir que lo mismo concierne a las autoridades judiciales, y es que en el mundo que nos plantea Tarantino, la ley es inexistente, casi como si fuera un “lugar de nadie” o de forajidos. Oswald también acertó al decir que la venganza puede llegar a ser gratificante, ya que el vengador decide cuál es el medio ideal para ejecutarla y qué desea lograr con ello (en términos de resultado sobre sus enemigos y en su propia persona).<sup>213</sup>

En la psicología de Beatrix, otrora asesina profesional por dinero, matar a sus enemigos como venganza es la opción más racional, y a su vez, esto significa el regreso a su antigua profesión; como le aclara a Vernita Green (Vivica A. Fox) «es misericordia, compasión y perdón lo que me falta, no racionalidad»<sup>214</sup>. Por supuesto, no esperaría a que la justicia deliberara largo tiempo sobre la resolución de su situación; en parte por la astucia de Bill y el resto; en parte por la inmediatez que refiere Oswald en cuanto a la ejecución de la acción vengativa; y, nuevamente, por la gratificación que le genera.

En esta trama no se duda sobre la veracidad de las acciones de Bill (en tal caso eso es relativo al cine de misterio); por tanto, la seguridad de Beatrix en cuanto a sus decisiones y lo acertado de su misión es inalterable. Es interesante que, a pesar de todo lo mencionado, y la brutalidad de los actos de Beatrix, ella misma reconoce sus límites, ocasionándole daño solo a aquellos que de una forma u otra intentaron acabar con ella: por ejemplo, al no asesinar a Nikki (Ambrosia Kelley) por considerarla inocente de las acciones de Vernita, confirma, de alguna manera, su racionalidad.

La quinta función «El héroe se aparta de la sociedad» es un tanto sencilla. En palabras de Wright significa que: «Para obtener venganza, el héroe debe abandonar la sociedad.»<sup>215</sup>. Actuar fuera de los parámetros de lo permitido por la sociedad (no matarás es uno de los

---

<sup>213</sup> No intentaremos en esta investigación justificar la venganza o proclamar en contra de ella; nos guiaremos por los diálogos que se plantean en todos los filmes citados y las acciones de sus personajes.

<sup>214</sup> Tarantino, *Kill Bill vol. 1*. Traducción extraída de la versión de DVD.

<sup>215</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 66. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

mandamientos más mencionados en torno a esto), le permite a Beatrix mayor libertad en sus acciones. Además, sin expresarlo abiertamente, ella misma reafirma esto al apartarse de lo que quedaba de su vida con Tommy y no volver a regentar la tienda de discos que poseían. De alguna forma, aunque no se hace evidente, Beatrix se convierte en una especie de forajida de la misma sociedad.

Este hecho presenta similitudes con *Nevada Smith* porque Max abandona su hogar y su antiguo trabajo; incluso, llega a asaltar voluntariamente un banco solo para ingresar en la prisión donde se encontraba recluido el segundo asesino de sus padres. Por su parte, Armónica no considera nunca aliarse con algún ente social, solo con el bandido Cheyenne, y actúa casi siempre por cuenta propia y escondido.

Wright conceptualiza y ejemplifica la sexta función «El héroe revela que tiene una habilidad especial»<sup>216</sup> como:

Al igual que el héroe clásico, el héroe vengativo tiene una habilidad especial como luchador, que lo distingue de la sociedad. [...] Max Sand, en su búsqueda de venganza, se convierte en un pistolero hábil, como vemos en las lecciones de tiro con Jonas Cord así como en la pelea con Fitch. Él derrota a un experto con el cuchillo con un cuchillo, y escapa de una prisión a prueba de escape.<sup>217</sup>

En *Kill Bill* esta función comienza a ejecutarse con el escape de Beatrix del hospital. Cuando sale del coma, sin importarle mucho la inmovilidad de sus piernas, asesina a Buck con la puerta de la habitación y a su cliente arrancándole el labio inferior. Ciertamente, el intentar mover sus pies por trece horas, como se nos informa en la escena 16, es una demostración de esta misma habilidad desconocida.

Pero la verdadera manifestación de su maestría en la lucha, aparte de haber sido expuesta en el combate con Vernita, sucede cronológicamente en la escena 19, cuando Hattori Hanzo (Sonny Chiba) le arroja la pelota de béisbol y Beatrix la corta con una

---

<sup>216</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 67. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

<sup>217</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 66. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

*katana*. De aquí en adelante (contando el combate citado), las habilidades de Beatrix son incuestionables, ya que es diestra con la *katana* y demás formas de artes marciales.

Precisamente, es por esto que la séptima función, «La sociedad reconoce una diferencia entre ellos mismos y el héroe: al héroe se le da un estatus especial»<sup>218</sup>, cobra una importancia capital; si la sociedad poseyera las mismas habilidades que Beatrix, ella no se vería en la necesidad de actuar, pero por su misma condición de guerrera puede hacerlo.

Resulta interesante que quien la llama por primera vez guerrera, concretamente «guerrera con el cabello amarillo», es Hattori Hanzo. Al retomar su antiguo oficio de fabricante de *katanas*, para confeccionarle una especial con la que pueda asesinar a Bill, Hanzo reconoce sus facultades y las diferencias existentes entre él como miembro de la sociedad a la que intenta pertenecer y ella como asesina consumada.

Por supuesto, este contraste entre la sociedad y los vengadores se ha representado en los *westerns* en suficientes oportunidades; un ejemplo es *Por unos dólares más*, en el cual Douglas Mortimer (Lee Van Cleef), pistolero profesional con diversos artilugios, es el único que puede cazar a Indio (Gian Maria Volonté), el asesino de su hermana.

La octava función es «Un representante de la sociedad le pide al héroe que abandone su venganza». En palabras de Wright, esta función está determinada por lo siguiente:

Antes de que el héroe pueda cumplir su venganza, alguien que representa los valores de la sociedad le pide dejarla. Usualmente esta persona señala la inutilidad de la venganza o el hecho de que el héroe se esté convirtiendo en los hombres que caza. [...]

El sacerdote en *Nevada Smith* resume el argumento básico con claridad inusual:

Max: Solo hay una cosa importante para mí.

Sacerdote: Encontrar y asesinar a un hombre. Primitiva, sin esperanza venganza.

Max: Me conformaré con eso.

---

<sup>218</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 67. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

Sacerdote: Por qué cuándo hay otra parte de ti esperando para ser descubierta. Tú también heredaste las tradiciones refinadas de religión, filosofía y consciencia.

Max: No entiendo esas palabras.

Sacerdote: La diferencia entre lo correcto y lo incorrecto, y saber cuándo no equivocarse. Si tu mitad civilizada alguna vez despierta, Max, y con la ayuda de Dios, podrías convertirte en un hombre completo algún día.<sup>219</sup>

En el caso de *Kill Bill*, la forma en que esta función se da resulta bastante peculiar en comparación con otros *westerns* de venganza, como el anterior citado. Algunos personajes como O-Ren o Budd, además de no pedirle que detenga su misión, reconocen los motivos de Beatrix; el propio Budd le comenta a Bill (en la escena 4 del segundo volumen): «Esa mujer merece su venganza y nosotros merecemos morir [...]»<sup>220</sup>.

Pero es Vernita (el único miembro restante de las Víboras Letales que intentó ingresar en la sociedad al casarse con un doctor, modificar su nombre a Jeanne Bell y concebir una hija), quien le pide a Beatrix que deje su venganza:

VERNITA

Mira, si pudiera retroceder en una máquina, lo haría. Pero no puedo.

Lo único que puedo decirte es que ahora soy una persona distinta.

BEATRIX

Oh, grandioso. No me importa.

VERNITA

Sea como sea...sé que no merezco tu misericordia o tu perdón. No obstante, te suplico por ambas, en nombre de mi hija.

---

<sup>219</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 67-68. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

<sup>220</sup> Tarantino, *Kill Bill vol. 2*. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

## BEATRIX

Perra, puedes detenerte allí mismo. Solo porque no desee eliminarte ante los ojos de tu hija no significa que hacerla desfilar frente a mí me inspirará compasión [...] <sup>221</sup>

Vernita no es el miembro más ejemplar de la sociedad, pero su estatus civil (casada y con hija) la acerca bastante a lo que esta función requiere como un miembro representativo. A excepción de ella, ningún otro representante social le pide a Beatrix detenerse.

En la novena función «El héroe deja su venganza» Wright expresa y ejemplifica: «A pesar de su determinación, el héroe siempre la deja [...] Max, después de matar dos hombres, no completa su venganza dejando a Fitch vivo.» <sup>222</sup>. Aunque este puede ser el caso de ciertos *westerns*, no era tan frecuente como tal. En *Cometieron dos errores*, Jed no se detiene en ningún momento del film; Armónica tampoco plantea dejar a un lado su revancha en contra de Frank; Douglas Mortimer igualmente lleva sus acciones hasta las últimas consecuencias.

Por su parte, Beatrix nunca asoma la posibilidad de rendirse (por ejemplo, cuando es enterrada viva), o dejar vivo a algunos de sus enemigos (en tal caso, Elle queda suficientemente dañada al quedar ciega y sola en medio del desierto); más importante aún, cuando ve por primera vez a B.B (Perla Haney-Jardine) no considera perdonar a Bill, pareciendo que su odio hacia él se incrementara por haberle ocultado a su hija. De todas las funciones, esta es la única que no se cumple con satisfacción.

La décima función «El héroe combate a los villanos» es bastante clara. El héroe de venganza siempre luchará contra sus enemigos, empleando los métodos que aprendió a lo largo de la diégesis, o aquellos que ya conocía antes de su inicio. No se detendrá hasta encontrarlos, sin importar las múltiples trabas que pueda encontrar en el transcurso de su aventura provocadas por las habilidades de sus adversarios o las diferentes circunstancias.

---

<sup>221</sup> Tarantino, *Kill Bill vol. 1*. Traducción extraída de la versión de DVD.

<sup>222</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 68. En el caso de *Nevada Smith*, a pesar de que Max no asesina a Fitch, sí lo deja gravemente herido y a su suerte. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

En la versión de Corbucci, para que Django (Franco Nero) vengue a su esposa asesinada por el mayor Jackson, primero tiene que enfrentarse a su grupo de acólitos racistas, luego a las masivas tropas del general mexicano revolucionario Hugo Rodríguez (José Bódalo) y por último al propio Jackson en un duelo final. Antes del tiroteo definitivo con Frank, Armónica debe asesinar a sus esbirros, llegando a aliarse con el propio Cheyenne y Jill, inclusive, y sortear las complicaciones que Frank le impone a lo largo de su misión (capturarlo en el tren, intentar comprar la propiedad de los McBain, etc.)

En ambos ejemplos, cada villano sortea una dificultad distinta: las manos de Django son pisoteadas por caballos como consecuencia de la orden de Hugo, lo cual complica su reyerta final con Jackson, y al ser capturado en el tren por la imprevista astucia de Frank, Armónica debe encontrar la manera de liberarse en pleno desierto.

Aunque podríamos considerar el momento en que Beatrix le dice a Bill que estaba embarazada de él (en el primer volumen) como su primera acción vengativa, realmente es luego de escaparse del hospital, y resguardarse en la camioneta de Buck en la escena 10, que comienza a fraguar su plan:

BEATRIX (VOZ EN OFF)

Mientras yacía en la camioneta de Buck intentando sacar mis extremidades de la entropía [...] pude ver los rostros de las perras que me hicieron esto y el cabrón responsable. Todos miembros de la Escuadra Mortal Víbora Letal. [...] Cuando sabía lo mínimo sobre mis enemigos, el primer nombre en mi lista de muerte, O-Ren Ishii, era el más fácil de hallar. Pero, por supuesto, cuando uno maneja la difícil tarea de convertirse en la reina del hampa de Tokio, no lo mantiene en secreto, ¿o sí?<sup>223</sup>

Con este diálogo no hay duda alguna: Beatrix planea aniquilar a sus enemigos sistemáticamente. En primer lugar sabe que, para enfrentarse a O-Ren y a su ejército yakuza, necesitará una *katana* y practicar con ella como le sugiere Hattori Hanzo; por

---

<sup>223</sup> Tarantino, *Kill Bill vol. 1*. Traducción extraída de la versión de DVD.

supuesto, no ignora las dificultades de luchar contra O-Ren, y por eso acota todo lo que conoce sobre sus luchadores en la escena 20 o la vigila constantemente en la escena 26.

Secuestrar a Sofie Fatale (Julie Dreyfus), la mejor amiga de O-Ren, le permite averiguar con rapidez el paradero de Vernita, Budd, Elle (aunque la confronta en la casa de Budd) y Bill. La dirección de Vernita no le procura mayor problema, a pesar de que es una zona residencial; también, al conocer que su enemiga no maneja la *katana*, sino otro tipo de armas blancas, prefiere luchar contra ella usando su fuerza física y cuchillo.

Con relación a Budd, debido a que sabía de antemano que Bill había mandado a fabricarle un sable con Hanzo y que vive aislado en el desierto, se esconde debajo de su tráiler e intenta atacarlo directamente, pero es respondida por este con un tiro de escopeta. Budd, como le dejó implícito a Bill en la escena 4 de *Kill Bill vol.2*, ya no deseaba practicar más con su espada, y Beatrix desconocía este hecho.

Por el anterior motivo, Beatrix debe emplear las técnicas aprendidas en el duro entrenamiento con Pai Mei para salir de su tumba, y pelear físicamente con Elle, experta tanto en el combate con golpes, como con la *katana*. Luego de interrogar a Esteban Vihaió (Michael Parks) por el paradero de Bill, llega hasta casa de este armada con una pistola (por el pasado de Bill como excelente tirador) y la *katana*. Con todo este recuento de los enemigos de Beatrix, queremos dejar claro que cada uno posee sus propias habilidades y debilidades, que ella debe tener en cuenta para enfrentarlos en la lucha.

Precisamente, este conocimiento nos lleva a la función 11 «El héroe derrota a los villanos» que es definida de manera sencilla por Wright como: «Inevitablemente, sin embargo, el héroe pelea y derrota a los villanos [...]»<sup>224</sup>. Sin lugar a dudas, el héroe prevalecerá sobre sus enemigos, acabando con cada uno; sin esta función, y la catarsis que puede producir ya sea en el mismo héroe, en el espectador e incluso en los villanos, la venganza no tendría sentido, puesto que la razón de su ejecución se trata precisamente de la destrucción de los enemigos del héroe por sus crímenes.

En casi todos los *westerns* de esta temática, los villanos mueren de incontables maneras: tiroteados, con explosiones, acuchillados, entre muchas otras. Frank fallece en un

---

<sup>224</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 68. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

duelo con Armónica, y este —como gesto final de venganza— le coloca en la boca la misma armónica que él le puso antes de que su hermano falleciera; Max apuñala repetidas veces a Jesse Coe (Martin Landau), se infiltra en la prisión y, aprovechándose de los deseos de Bill Bowdre (Arthur Kennedy) de libertad, crea un plan de escape con él para asesinarlo en plena fuga, y finalmente no asesina a Tom Fitch (Karl Maden), pero lo deja incapacitado y solo en medio de las montañas.

Beatrix también varía los resultados de cada muerte, y cada uno es acorde con algún aspecto de los personajes: le asesta su cuchillo a Vernita en el pecho, matándola frente a su hija (sin proponérselo), como la propia Vernita quería evitar; escalpa el cuero cabelludo de O-Ren con un golpe de su sable, la misma arma con la que murieron sus padres; no mata a Budd, pero Elle lo asesina con una serpiente mamba negra a traición (lo cual resulta un poco poético si consideramos que este era el alias de Beatrix); Beatrix le arranca el ojo restante a Elle (al estilo de Pai Mei) y la deja sola, herida y encerrada con la serpiente venenosa en el tráiler de Budd en pleno desierto; a Bill, quien hábilmente la desarma, lo asesina con la técnica secreta del corazón explosivo de Pai Mei, momentos después de que este justificara sus acciones pasadas al decir que « [...] hay consecuencias cuando se le rompe el corazón a un bastardo quita vidas [...]»<sup>225</sup>.

Sin contar que a Sofie le corta un brazo por haber participado de una forma u otra en la carnicería de su ensayo de bodas, o que Buck muere por haberla violado en repetidas veces, Beatrix derrota a cada uno de sus enemigos sin piedad ni titubear. Todo lo anterior nos lleva a la penúltima función «El héroe abandona su estatus especial», que está expresamente aunada con la última «El héroe entra en la sociedad». En palabras de Wright:

Después de la lucha el héroe vengativo, así como el héroe clásico, abandona su estatus especial y entra en la sociedad. Como Shane [...] nuestros héroes de venganza rechazan su estatus y poder al dejar el pueblo [...] Max Sand revela poco de sus intenciones, pero sí arroja lejos su pistola mientras viaja, lo cual nos dice que está abandonando la vida de pistolero y forajido.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Tarantino, *Kill Bill vol. 2*. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

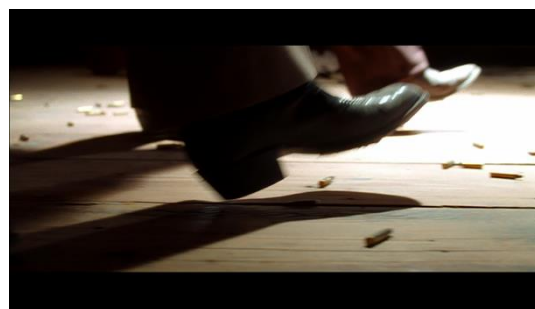
<sup>226</sup> Wright, *Six Guns and Society*, 68-69. Traducción realizada por Gabriel Dumont.



Armónica también se retira del pueblo Sweetwater sin un lugar fijo de destino, dejando a Jill; de manera similar, Beatrix se lleva a su hija de la casa de Bill, retirándose a un sitio desconocido, terminando su historia con ambas felices (incluso viendo series animadas) y el intertítulo «La leona se ha reunido con su cría y todo está bien en la jungla»<sup>227</sup>. Con esto se ejemplifica que Beatrix ya no tiene que continuar con su venganza, y al volver a tener a su hija con ella, puede de forma más sencilla retornar a la sociedad.

Nuestro estudio estaría incompleto si dejáramos de enumerar y analizar las características estilísticas del *western* presentes en ambos filmes de Tarantino. Empecemos examinando a los personajes.

Casi instantáneamente las personificaciones de Earl y Edgar McGraw nos refieren a los sheriffs y sus ayudantes en los filmes del Oeste, tanto en sus vestimentas como en otros aspectos: camisas de vestir, sombreros grandes de ala ancha, distintivos con formas de estrellas en el pecho, zapatos de cuero, fundas con revólveres en la cadera, etc.; incluso, sus acentos son propios de los ciudadanos texanos o de estados aledaños, siendo esto reafirmado porque ambos laboran en la jurisdicción de Texas.



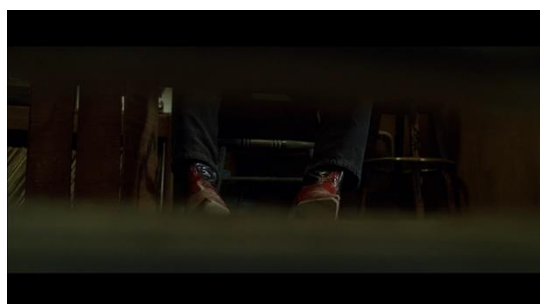
En cuanto al personaje de Earl, aunque este no llega cabalgando un caballo a la capilla de bodas Two Pines, sí lo hace escuchando la canción country *That Certain Female* de Charlie Feathers<sup>228</sup> y hasta escupiendo por la ventana de su carro (gesto común en muchos personajes de los *westerns*).

---

<sup>227</sup> Tarantino, *Kill Bill vol. 2*. Traducción realizada por Gabriel Dumont.

<sup>228</sup> Es notorio que este género musical goza de gran aceptación por los ciudadanos texanos y de otros estados del Oeste.

Por otra parte, Budd se relaciona con el ideal del vaquero, encarnando otra de las personalidades claves del Oeste. Nuevamente, su vestimenta está conformada por una camisa (con la palabra *southwestern* inscrita en la espalda), o franelilla, *jean* azul, botas de cuero y sombrero de ala ancha; aunado a esto usa una escopeta de dos cañones (modelo popularizado a mediados del siglo XIX en Estados Unidos para cazar).



De todos los elementos de vestuario que rodean a Budd, su sombrero resulta más atractivo para nuestro estudio (más allá de formar parte de su vestimenta), por la especial importancia que le da Tarantino. Recordemos que a pesar de los motivos e insistencia de Budd por usarlo, en la sexta escena de *Kill Bill vol. 2* su jefe Larry le ordena con insultos que no use el sombrero en el trabajo. ¿Qué puede significar exactamente esto?

La primera teoría que expondremos es que Tarantino elabora con este diálogo una metáfora sobre la resistencia del Oeste a “morir” como género en la actualidad, apelando precisamente a uno de sus recursos iconográficos más notorios. Una segunda teoría es el posible señalamiento que hace Tarantino sobre la influencia que tiene el *western* en muchas películas indistintamente de su género, existiendo pequeños rastros del mismo en cada una. La tercera es que, efectivamente, Tarantino nos está haciendo saber que este género sí está sumergido con insistencia en *Kill Bill*, debatiéndose en existir con recursos ajenos a él o géneros distintos.

Budd también presenta otras particularidades que ejemplifican su anclaje con el Oeste cinematográfico: trabaja en un bar de carretera atendido por un cantinero y mujeres en ropas sugerentes, escucha canciones *country*s como *A Satisfied Mind* de Johnny Cash y vive aislado en el medio del desierto.



Precisamente, es el desierto el escenario que relaciona no solo a Earl y a Budd, sino a ambos con el imaginario espacial del *western*; al igual que muchos sheriffs que se dirigen a la escena de algún crimen, o los vaqueros que viven apartados de la sociedad, ambos atraviesan una gran extensión de desierto árido y caluroso para llegar a sus destinos.

Además de ser uno de los escenarios más conocidos en este tipo de filmes, el desierto representa la desolación, el primitivismo y la dureza del Oeste. Con esto no solo se acentúa la personalidad un tanto tosca de cada personaje mencionado, sino que también la matanza de los amigos de Beatrix y su linchamiento adquieren un significado más salvaje, puesto que se ejecutan en algo parecido a una tierra de bandidos, y donde (como ya argumentamos) pareciera que la ley es inexistente.

Es importante mencionar que, tratándose de los diferentes escenarios y localizaciones, la capilla donde Beatrix es ultrajada, y la forma como se nos presenta el espacio por medio

de un plano gran plano general, recuerdan —sin lugar a dudas— a las pequeñas iglesias pueblerinas de incontables *westerns*.



Otros recursos que nos pueden remitir al Oeste (especialmente relacionados con las acciones de los personajes) pueden ser: el escalpe del cuero cabelludo de O-Ren, parecido a los practicados por los apaches u otras tribus indígenas como en el filme *Navajo Joe* (*Navajo Joe*, Sergio Corbucci, 1966); el hecho que Bill le dispare a Beatrix con un revólver Colt calibre 45; o que Beatrix asesine a Vernita desenfundando su cuchillo velozmente de su cadera. Pablo Naranjo expone otros ejemplos bastante interesantes y esclarecedores:

Dentro de los distintos elementos que rodean al héroe, se destaca principalmente al caballo [...] En *Kill Bill* (sic) no tenemos la imagen física de este animal, pero el mismo está representado por los medios de transporte de cada personaje. Tarantino le da una importancia visual fetichista a los autos, vemos a Elle en su “corcel” Pontiac negro “galopando” por el desierto de El Paso con un anaranjado crepúsculo por detrás. De la misma forma se da con el resto de los personajes: La Novia y su moto, su “pussy wagon” [...] y su Volkswagen tipo 14 “karmann-ghia”.

[...] En *Kill Bill* (sic), por ser una historia contemporánea, no se ve reflejada la figura del indio. Sin embargo, se puede pensar a Oren Ishii

(Lucy Liu) como la jefa de una tribu y a la banda de los crazy 88's como pieles rojas o indios apaches.

Un elemento que no se puede dejar de lado es el revólver.

En el caso de *Kill Bill* (sic), es reemplazado por la espada de samurái; vemos aquí otra de las características que tiene como influencia de las películas de Leone: el fetichismo por las armas; en *El bueno, el malo y el feo* (sic), Leone realiza varios planos detalles de los diferentes revólveres que usan los protagonistas, y cuando Tuco visita a la tienda de armas, se construye una a partir de las diferentes partes de pistolas de las mejores marcas. [...] De igual manera, sucede con la visita a Okinawa por *La Novia*, para conseguir su sable de Hatori Hanzo (sic), o cómo es tratado el sable a lo largo de la película: tiene una importancia iconográfica esencial.<sup>229</sup>

Aparte de estos personajes no hay otros con tipologías parecidas, ya que el diseño del resto se adecúa más a los tiempos actuales. Lo mismo sucede con el resto de escenarios; aunque la casa de Vernita se ubica en Pasadena, California, o el apartamento de Bill se encuentre en algo parecido a la frontera de Estados Unidos con México, no tienen reminiscencias de otros decorados de las películas del Oeste; al contrario, ambos sitios y sus alrededores parecen modernos, limpios y probablemente tranquilos.

No obstante, Naranjo acertó al mencionar el tipo de plano específico para las armas, debido a que la composición cinematográfica en ambos volúmenes de *Kill Bill* recurre constante y ampliamente a lo que Astre y Hoarau denominaron la «técnica del *western*», estudiada con anterioridad. Los grandes planos generales, que describen la inmensidad de los escenarios y concretamente del desierto, los apreciamos no solo en la llegada de Budd a

---

<sup>229</sup> Pablo Naranjo, «Quentin Tarantino: el asesinato de Bill en el nuevo lejano Oeste», *Creación y producción en diseño y comunicación. Publicaciones DC* (2009), [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=36&id\\_articulo=4484](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=36&id_articulo=4484). Fecha de consulta: 14/10/2017.

su tráiler o en la denotación de la capilla Two Pines, sino también en el arribo de Earl y en el recorrido que hace Beatrix desde el cementerio Huntington hasta el tráiler del primero.



Los primerísimos primeros planos de los rostros de los personajes –elaborados para acentuar los rasgos físicos y las expresividades de los personajes, y empleados de manera constante en *Érase una vez en el Oeste*, *El bueno el malo y el feo*, entre otros tantos *westerns*– son recurrentes en *Kill Bill*.



Por supuesto, los planos detalles de las armas y de los ojos (en ocasiones logrados por medio de rápidos *zooms*) que denotan la intensidad de cada mirada, son ejemplos idóneos de las imágenes de incontables *westerns* a las que Tarantino recurre.



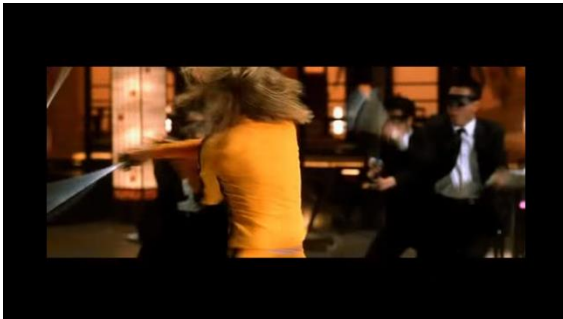
La composición de la escala de planos también nos impulsa a considerar el caso específico de las secuencias de acción; dependiendo si se trata de un enfrentamiento entre el héroe y un enorme grupo, o un duelo entre dos personajes nada más, la planimetría y el ritmo en el montaje de la misma puede variar entre una rapidez en la duración de las tomas y sus cortes, un ritmo más lento entre cada una o una combinación de ambas, inclusive.

El combate entre Beatrix Kiddo y los 88 maníacos representa el primer tipo de ritmo mencionado. El montaje está plagado de tomas cortas, pero bastante explícitas, y con cortes rápidos para mayor dinamismo, así como lo planteaban Ford en las luchas finales de la caballería estadounidense contra los indios en *Fort Apache* o *La legión invencible*, o Peckinpah con la última reyerta de *Grupo salvaje*, como revelan los siguientes fotogramas.



Por supuesto, al ser una secuencia de acción larga, este combate no requería ser prolongado innecesariamente con tomas muy extensas o ralentizaciones en la duración de algunas imágenes. Incluso, en muy pocas oportunidades podemos apreciar planos detalles de las miradas, por ejemplo, ya que lo predominante es la acción general entre Beatrix y sus enemigos, siendo necesario para su representación el uso de planos generales, planos enteros, planos americanos, etc., así como en el citado ejemplo.





Esta secuencia de acción presenta una diferencia esencial con respecto a los duelos más íntimos vistos a lo largo de las dos entregas, y está dada precisamente por la diferencia en los planos y sus duraciones. Observemos primero la composición de uno de los duelos más famosos de todos los *westerns*: la confrontación entre Rubio (Clint Eastwood), Sentencia (Lee Van Cleef) y Tuco (Eli Wallach) en *El bueno, el malo y el feo*.

Principalmente, la ubicación espacial de cada personaje está denotada por el uso de un gran plano general; poco a poco, el duelo adquiere intensidad por los planos americanos de cada pistolero, que revelan la posición de sus revólveres y sus posturas físicas; los planos contra planos juegan un rol fundamental, ya que muestran la distancia aproximada entre cada uno y hacia cuál dirección ven; tampoco pueden faltar los planos detalles de las armas que acentúan la amenaza latente entre los tres pistoleros.





Sin embargo, antes del estallido de disparos entre los tres personajes, se da un intenso juego de miradas que van de uno a otro; no hay diálogos, ni casi movimientos, solo miradas atentas y profundas. Las miradas y las expresiones faciales están representadas por medio de primeros planos, primerísimos primeros planos y planos detalles para acentuar la intensidad y la tensión de la situación.



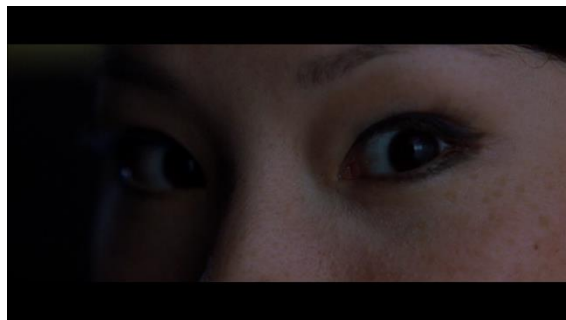
Cuando cesan las miradas, inevitablemente comienza la balacera representada con cinco planos variados muy cortos, y que termina con la muerte de Sentencia.



Tarantino elabora una escala de planos parecida a la diseñada por Leone, especialmente en los duelos entre Beatrix y O-Ren, Elle o Bill. En el primer caso, aunque no sigue con exactitud el orden de los planos anteriores, revela la posición de cada una a través de un plano general, aunque no tan amplio; luego va mostrándonos a sus personajes con planos medios o planos contra planos y a las armas con planos detalles.



Las miradas fijas, y su alternación entre una u otra, son mostradas por medio de primeros planos, primerísimos primeros planos y planos detalles, así como las de Rubio y el resto de personajes; además, al comenzar el duelo, casi no platican entre sí.



Los mismo sucede con el clímax del duelo entre Beatrix y Elle, ya que los primerísimos primeros planos y los planos detalles de las miradas se muestran en grandes cantidades.



A diferencia del ejemplo que vimos de la película de Leone, en la lucha entre Beatrix y O-Ren hay varios golpes de *katana* antes de llegar al clímax, pero es con precisión que este último termina de manera similar a lo visto en la muerte de Sentencia: una serie corta de planos variados, un tanto breves en su duración, pero no tanto debido a que el enfrentamiento se produce con espadas y no con revólveres.





Por último, relacionado con esta rapidez en las muertes, consideraremos la impresionante velocidad con la que sucede el duelo entre Bill y Beatrix. Teniendo en consideración que Beatrix y Bill pelean con espadas y golpes, ella lo asesina en una serie de rápidas tomas como la del citado *spaghetti western*.





El hecho de que ambas entregas de *Kill Bill* cumplan satisfactoriamente casi todas las funciones de la «variación de venganza» y que en ellas se emplee reiterativamente ciertos planos que nos remiten al *western* en general, nos indica con certeza que nuestra idea del sumergimiento de este género es acertada. Y es empleado por Tarantino sin necesidad de recurrir a sus esquemas diegéticos (sobre todo al temporal) para elaborar un filme con sus rasgos. Estudiemos a continuación las numerosas referencias transtextuales que elabora basándose en el Oeste fílmico.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Hemos tratado brevemente el caso particular del sonido porque está estrechamente relacionado con las citas y referencias que estudiaremos en el siguiente subcapítulo.

### 3.2. Elementos transtextuales del *western* en los filmes *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2*

Para complementar nuestro estudio sobre el sumergimiento del *western*, y basándonos en algunos de los esquemas teóricos de Genette y Stam pertinentes para nuestro caso, consideraremos las diferentes relaciones transtextuales que Tarantino ha elaborado entre varias películas de este género y sus dos filmes. Al igual que nuestro argumento referente a la narrativa y la estética, las artes marciales también poseen múltiples conexiones transtextuales con *Kill Bill*.

Como muestra tenemos el diseño de vestuario y maquillaje de O-Ren que es una clara «alusión» a la concepción visual de Meiko (Yuki Kashima) en *Lady Snowblood*. Con respecto a esta película japonesa, escuchamos la canción *Flower of Carnage*, interpretada por Meiko Kaji, que posteriormente Tarantino aprovecharía para el final de la escena 27 de *Kill Bill vol. 1*, pudiendo ser considerada una «cita».



Además, en la película *Clan of the White Lotus* no solo se menciona al personaje de Pai Mei, sino que la concepción de la vestimenta y el maquillaje de su hermano, el nuevo Sacerdote del Loto Blanco (Lo Lieh), es sumamente parecida a la del Pai Mei creado por Tarantino.



Otros ejemplos que mencionaremos en torno a las artes marciales son: el uso del tema musical principal de la serie *El Avispón Verde* (*The Green Hornet*, William Beaudine y Leslie H. Martinson, 1966) en la escena 23 del primer volumen; el traje de Johnny Mo al que Beatrix se refiere como parecido al que usa Kato (Bruce Lee) en la mencionada serie televisiva; y finalmente la ya citada similitud existente entre los trajes amarillos de Beatrix y Billy, interpretado por el mismo Lee.<sup>231</sup>

No obstante, el *western* adquiere mayor importancia que las artes marciales en este apartado, especialmente en cuanto a relaciones auditivas (tanto musicales como ruidos) se refiere; incluso, las citas y referencias visuales son bastante numerosas. Antes de comenzar a desarrollar esto, es válido formular las siguientes dos preguntas: ¿Tarantino solo homenajea sus filmes favoritos? O ¿las representaciones de su fetichismo se transforman en algo más que meras referencias? Ambas incógnitas son posibles en su obra, y expondremos varios casos para comprobarlas.

El primero es el tema central *From Man to Man* compuesta por Morricone para *La muerte monta a caballo* (*Da uomo a uomo*, Giulio Petroni, 1967); se escucha en la escena 27 de *Kill Bill vol. 1*, concretamente en el primer encuentro de Beatrix y O-Ren luego de los hechos de la capilla Two Pines. Pero, además de ser una cita que conecta ambas películas, la letra es oportuna para profundizar en las intenciones del encuentro.

Él bajará las montañas

Él bajará las montañas

---

<sup>231</sup> Por supuesto, las artes marciales presentan más citas y referencias en *Kill Bill* que las ya mencionadas, pero nos dedicaremos al caso del *western*.



Él conducirá todo su odio

Él conducirá todo su odio

Quién será el primero en probar su pistola

Quién será el último en ver el suelo

Quién será el primero en probar su pistola

Quién será el último en ver el suelo

Quién será el primero en probar su pistola

Quién será el último en ver el suelo

Y cuando sea aplacado su odio

Y cuando esté completa su venganza

Quién puso flores en tu tumba

No hay salida para ti, hombre

Y también para ti, que siempre has ganado, él viene

El momento de la verdad viene

El momento de la verdad viene<sup>232</sup>

La letra no solo describe a la perfección el deseo de Bill Meceita (John Phillip Law) por vengarse a su familia en *La muerte monta a caballo*, sino la propia venganza de Beatrix y también lo que significa el encuentro con O-Ren. Las líneas «Él bajará las montañas» y «Él conducirá todo su odio» nos indicarían el viaje de Beatrix, impulsado por su odio, hasta su

---

<sup>232</sup> Traducción realizada por Gabriel Dumont.

objetivo; las siguientes «Quién será el primero en probar su pistola» y «Quién será el último en ver el suelo» nos indican que O-Ren es su primera contrincante (tal y como aparece en la lista de muerte) y que una de las dos morirá.

La penúltima estrofa refuerza el tema de la venganza y además la muerte necesaria que conlleva. Por último, la estrofa final expresa que, si bien el enemigo, en nuestro caso concreto O-Ren, siempre gana sus combates, el momento definitivo en que será destruido por el héroe se aproxima.

En relación con este *spaghetti western*, existe una referencia visual sumamente importante que vuelve a relacionarlo con el volumen uno. Al inicio, Billy observa morir a su familia a manos de un grupo de pistoleros; cuando es mayor, en determinados momentos recuerda esto a través de analepsis, con sus ojos enfocados por planos detalles y un filtro rojo. Tarantino emplea este mismo recurso para varios de los momentos en los cuales Beatrix observa a sus enemigos, haciendo no solo una referencia clara, sino también una composición específica y atractiva para representar su odio.



Incluso, la escena 11 de *Kill Bill vol. 1* en la cual O-Ren observa su casa arder, comparte similitudes temática y de planos con la escena en que Billy de pequeño ve cómo su casa se incinera producto del ataque de los pistoleros.



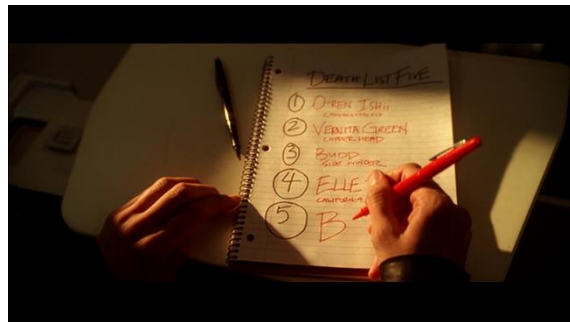
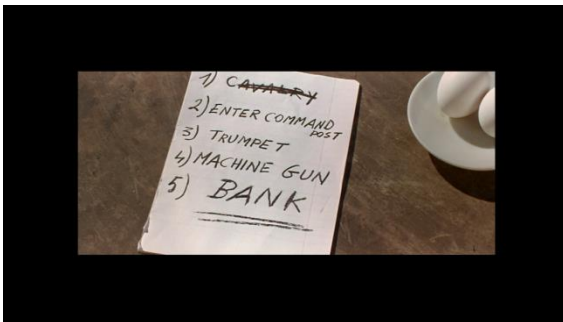
Continuando con otro *spaghetti western*, el tema musical *A Fistful of Dollars* (compuesto por Morricone para *Por un puñado de dólares*) —bastante parecido a una marcha fúnebre mexicana— se escucha en la escena 7 de *Kill Bill vol. 2*, concretamente en la derrota de Beatrix a manos de Budd. Es la única cita que existe entre el filme de Leone y el de Tarantino. Sin embargo, tratándose de la filmografía de este director italiano, otros de sus *westerns* presentan relaciones transtextuales con nuestra dupla.

Por ejemplo, la música *Il tramonto* creada de nuevo por Morricone para *El bueno, el malo y el feo* —y poseedora de una tonada un tanto melancólica— se escucha en la escena 3 del segundo volumen, durante el encuentro de Beatrix y Bill en la capilla Two Pines. También, en relación con el apartado visual, Tarantino hace una referencia a *Érase una vez en el Oeste* de la analepsis de Armónica recordando a Frank antes de que este asesinara a su hermano, en la caminata de Beatrix por el desierto en la escena 17.



En el caso de *Gran duelo al amanecer* (*Il grande duello*, Giancarlo Santi, 1972), Tarantino solo cita su famoso tema musical *The Grand Duel (Parte Prima)*, pero lo divide entre las escenas 10, 11 y 12 de *Kill Bill vol. 1* debido a que su ritmo se asemeja al de los duelos entre pistoleros y además su final resulta bastante dramático.

Un *western* del cual Tarantino extrae varias referencias y citas es *Salario para matar*; las músicas *L'Arena* y *Libertá*, ambas de Morricone, las dispone en las escenas 8 y 14 de *Kill Bill vol. 2*, respectivamente. Tratándose del aspecto visual, la lista de muerte que elabora Beatrix en el primer volumen es una referencia directa a una lista parecida que hace Sergei Kowalski (Franco Nero) tanto por el tipo de letra, como la cantidad de enumeraciones que aparecen en ambas.



Los últimos *spaghetti westerns* que consideraremos son *Navajo Joe* y *Los días de la ira* (*I giorni dell'ira*, Tonino Valerii, 1967). Del primero, Tarantino extrae dos temas de Morricone: *The Demise of Barbara and the Return of Joe* y *A Silhouette of Doom*; por el intenso dramatismo que puede generar el primero y el acelerado suspenso que se obtiene del segundo, Tarantino los reproduce en las escenas 27 y 18 del segundo volumen, correspondientemente. Y del film de Valerii, Tarantino toma el final de su tema principal *I giorni dell'ira*, elaborado por Riziero Ortolani, para la lucha entre Beatrix y Elle.

Tarantino no solo elabora relaciones con los *spaghetti western*, dedicándole a los filmes de la etapa clásica varias referencias y citas. La primera alusión proviene de *Centauros del desierto*, específicamente de la toma final en la cual podemos apreciar a Ethan Edwards (John Wayne) parado en la entrada de una casa, antes de alejarse a pie; el plano entero que encuadra la imagen, su iluminación con un tono oscuro dominando los

lados de la misma, la inmensidad del desierto en el fondo y hasta las decoraciones de las vigas de madera, se asemejan a la siguiente toma de *Kill Bill vol. 2*.



Por otra parte, existe una relación temática bastante interesante entre ambas tomas y escenas. En el caso de *Centauros del desierto*, esta imagen representa la alegría (ciertamente un poco melancólica) de Ethan por haber rescatado a su sobrina Debbie (Natalie Wood) y entregarla a los miembros restantes de su familia, acabando así con su incesante búsqueda. En el caso de *Kill Bill*, si bien Beatrix se acerca lentamente a la entrada porque intuye (por medio del sonido de una flauta) que Bill está afuera, lo cual le da cierta alegría nostálgica, esta imagen y escena representa el preámbulo del regreso a su antigua vida violenta y, a diferencia de Ethan, el comienzo de su búsqueda de venganza.

En este volumen existen otras dos conexiones transtextuales con dos películas más: la cita que hace Beatrix (en la escena 26) al decirle a Karen (Helen Kim) « ¿Adivina qué, perra? Soy mejor que Annie Oakley y te tengo justo en la mira»<sup>233</sup>; Annie Oakley era una excelente y famosa tiradora del Oeste que participó en la feria de Búfalo Bill, y fue interpretada por Bárbara Stanwyck en la película *Annie Oakley* (*Annie Oakley*, George Stevens, 1935). La segunda cita se produce en la escena 25 por el fragmento, que observamos en la televisión de Bill, de *El potro de oro* (*The Golden Stallion*, William Witney, 1949), en el cual aparece el personaje de Roy (Roy Rogers).

---

<sup>233</sup> Tarantino, *Kill Bill vol. 2*. Traducción realizada por Gabriel Dumont.



Con respecto a *Kill Bill vol. 1*, tenemos el peculiar caso del famoso Grito de Wilhelm, escuchado por primera vez en *Tambores lejanos* y supuestamente proferido por el actor Sheb Wooley. Empleado en un gran número de oportunidades por directores como Steven Spielberg, George Lucas, Peter Jackson, John Lasseter, entre muchos otros, Tarantino lo reproduce en la batalla de los 88 maníacos y es otra cita inequívoca de un *western*.

Finalmente, consideraremos dos de los paradigmas transtextuales de Stam por su relevancia en nuestro estudio. Primero la «intertextualidad de celebridades» se cumple debido a la elección de Carradine para el papel de Bill, ya que no solo participó en la serie *Kung Fu*, sino en *westerns* como *Forajidos de leyenda*.

El segundo es la «autocita», puesto que, en la escena 14, la tumba donde Beatrix es enterrada lleva el nombre de Paula Schultz, quien posee el mismo apellido que King Schultz (Christoph Waltz) en *Django desencadenado*. Además, si tenemos en cuenta que se ubica en California, que la fecha de la lápida coincide con el tiempo diagético (1823-1898) del mencionado *western* y que este apellido alemán resulta peculiar en el contexto del viejo Oeste norteamericano, podemos pensar que se trata de parientes, relacionándose así —de una manera u otra— a *Kill Bill* con otra película de Tarantino y la diégesis del lejano Oeste en general.



En resumen, *Kill Bill* presenta múltiples relaciones transtextuales con un gran número de *westerns* que reafirman la veracidad de nuestra hipótesis sobre su sumergimiento, principalmente por el uso de la música tan característica de artistas ligados al género como Morricone o Bacalov. Todos estos casos transtextuales, aunque obvios en determinados momentos y más complicados de denotar en otros, son importantes porque demuestran la importancia de este género para Tarantino y, por ende, en ambas películas.

Aunque es cierto que no se dan todos los tipos de transtextualidades que expusieron Genette o Stam, y que otros géneros comparten determinadas alusiones y citas diversas en ambas películas, los casos comentados sobre el *western* no solo existen en gran cantidad, sino que resultan satisfactorios para la profundización de la relación entre ambas películas y nuestro género cinematográfico estudiado.

#### 4. CONCLUSIONES

Nuestro estudio de cuantiosas teorías sobre los géneros fílmicos (y literarios) –escritas por Altman, Schatz, Stam, entre otros– nos ha permitido conocer a profundidad qué es un género, cómo está constituido, de cuáles maneras puede operar en un filme y cuántos existen. A su vez, hemos podido discernir que, en efecto, existen géneros más inmutables que otros, pero que igual pueden ser susceptibles de metamorfosis o combinaciones, ya sea de tipo híbrido o sumergido, y que pueden dar como resultado algunas variantes.

Conocer de antemano todo lo anterior, incluyendo aspectos de la historia de Estados Unidos del siglo XIX y ciertas nociones de mitología, nos permite entender los postulados de Wright, Astre y Hoarau o Casas, por qué el *western* presenta sus tan particulares características narrativas y estilísticas, su importancia tanto para el cine estadounidense como para el cine mundial, y la resistencia que tiene a caducar (en múltiples oportunidades ha sido modificado para lograr su supervivencia).

Este mismo conocimiento teórico e histórico, aunado al de las artes marciales como disciplina y género cinematográfico (si tenemos en cuenta sus dos vertientes primordiales), nos permite discernir que, efectivamente, dos géneros que parecen distintos pueden tener multitudes de semejanzas. Ya sea porque los realizadores acoplen las técnicas de uno u otro en sus trabajos (como es el caso de la cadena creada por Ford, Kurosawa y Leone), porque se hibriden los géneros para formar uno nuevo o que se sumerjan dos o más de manera que el film parezca de uno, de otro o de los dos a la vez, el *western* y las artes marciales tienen una interacción especial.

Todo lo anterior, especialmente las combinaciones híbridas y sumergidas propuestas por Stam, también puede ser sustentado y denotado por las nociones de intertextualidad y, con especial relevancia, de transtextualidad expuesta por Genette, puesto que son una manera distinta de hablar casi de lo mismo: combinaciones de dos cosas para crear algo nuevo. Sin embargo, en el caso de esta teoría, las combinaciones resultan más específicas ya que se refieren a algo concreto, a diferencia del caso genérico que es más abierto en cuanto a los significados.



Con base en estas ideas, las evidencias encontradas a lo largo de la historia del cine y en el estudio del trabajo de Tarantino, podemos deducir que este *enfant terrible* –último gran eslabón de la cadena creada por sus maestros cineastas y uno de los autores más peculiares del mundo– elabora sus filmes al hibridar y sumergir los géneros (entre otras cosas), especialmente empleando el *western* que se encuentra (ya sea en mayor o menor medida) en todas sus películas.

De entre toda su filmografía, *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2* son particularmente relevantes e interesantes para comprobar y ejemplificar nuestra idea de la existencia del *western* de manera tácita o explícita y, por ende, los planteamientos de los mencionados teóricos dedicados a los estudios genéricos y transtextuales. Para comenzar la comprobación de nuestra hipótesis, dividimos la investigación en tres “camino” o vertientes: temática y estructura narrativa, recursos estilísticos y relaciones transtextuales.

La comprobación del primero requirió, principalmente, del empleo de los esquemas narrativos propios del *western* estudiados por Wright, en concreto de lo que denominó «variación de venganza». Como ya vimos, esta estructura presenta, como algunas de sus características principales: contraposiciones entre el héroe, los villanos y la sociedad; motivaciones vengativas violentas; y trece funciones que determinan e impulsan la trama.

Luego de un extenso estudio comparativo entre *Kill Bill* y cada función, ejemplificado también con múltiples *westerns*, determinamos que su estructura narrativa cumple con satisfacción doce funciones, suficientes para que podamos considerar su narración afín a otras películas como *Nevada Smith* o *Érase una vez en el Oeste*; incluso, más cercana al género como tal, que a las artes marciales. Todas las acciones y atributos narrativos de Beatrix y el resto de personajes, incluyendo las particularidades físicas, los distintos espacios diegéticos, etc., juegan un rol sumamente importante para el cumplimiento de estas funciones.

Estos códigos, en los que además contamos aquellos de vestuario y escenográficos, escala de planos y tipos de ritmos en el montaje, entre otros, están ligados a los elementos estilísticos pertenecientes al Oeste. Debido a su especificidad en este apartado, reconocer lo anterior se vuelve, no solo un poco más sencillo, sino importante para sustentar la veracidad de nuestra hipótesis. Sin la denotación de todo esto, la investigación no estaría

completa, puesto que el sumergimiento abarca desde lo narrativo hasta lo estilístico, y cada recurso —por pequeño que pueda parecer— cuenta para ello.

Por ejemplo, ¿si Budd no tuviera reminiscencias de los vaqueros habría alguna diferencia importante? O ¿si la diégesis se desarrollara solamente en China o Japón sería discrepante con la globalidad de nuestro estudio? Claro que sí, y es que la concepción de este personaje y otros, o de varios escenarios emplazados en Estados Unidos, por ejemplo, tienen un propósito especial para la trama y la efectividad del mismo sumergimiento del Oeste.

Por último, y como mencionamos con anterioridad, la transtextualidad goza de capital relevancia para comprobar —con base en cuantiosas alusiones, citas y demás tipos de transtextualidades— cuáles son los directores y filmes predilectos de Tarantino y, más importante aún, cómo un gran número de películas específicas del *western* —tanto de su modalidad estadounidense como italiana— conforman a *Kill Bill* no solo en forma de homenajes, sino como complementos a su narrativa y estética. Al igual que lo demostrado en los aspectos genéricos, cada partitura, canción, fragmento de otra película o alusión especial utilizada por Tarantino tienen un propósito e importancia significativa para demostrar la relevancia y el acierto de nuestra hipótesis.

En este punto es válido preguntarnos, ¿*Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2* son íntegra y exclusivamente del género *western*? No, pero la idea del sumergimiento es precisamente esa: un filme que parece de un género, pero es dominado por otro a través de la ejecución de muchos elementos suyos.

Es menester manifestar y responder dos incógnitas más: ¿por qué Tarantino emplea con tanta perseverancia en su filmografía el *western*? Y ¿qué hace a este género tan pertinente para que juegue semejante rol en el caso específico de *Kill Bill*?

Un primer acercamiento a la respuesta de ambas preguntas, lo tenemos en la noción del ideograma de Kristeva. Es posible que Tarantino se identifique tanto con el *western* debido a su nacionalidad y cultura; esta idea no es errada, puesto que en otras de sus películas, como *Pulp Fiction* o *Jackie Brown*, ya había dejado claro el “amor” que profesa por su cultura autóctona a través de múltiples diálogos, referencias, aspectos

cinematográficos, etc. Por supuesto, esto no significa que no se permite acoplar géneros de otros países con bastante entusiasmo, siendo *Kill Bill* prueba de ello.

A pesar de lo acertada que puede resultar la teoría del ideologema, es un tanto insuficiente para responder por qué Tarantino tiene afinidad con el Oeste fílmico, ya que Leone, oriundo de Italia, se decantó mayormente por este género y el cine de gánsteres (otro gran referente de Hollywood). La respuesta más apropiada la tendremos si establecemos una comparación entre el cine de Tarantino y el *western*, no solo a nivel cinematográfico, sino en cuanto a ciertos aspectos morales que promueve.

Si bien Tarantino es un autor, su trabajo no está condicionado por ser excesivamente complejo en cuanto a la opacidad de sus planteamientos filosóficos o mensajes; en tal caso, esto es más relativo a la filmografía de Tarkovsky o Bergman. Igualmente, su cine encuentra —con ciertas concesiones— más afinidad con el Modo de Representación Institucional (M.R.I), y sin que mencionarlo signifique en absoluto una desvalorización de su obra o categoría autoral.

Lo anterior quiere decir que, sin lugar a dudas, Tarantino es bastante directo en cuanto a la forma como utiliza y ejecuta diversos recursos cinematográficos, la concepción de sus guiones (y todo lo relativo a ello), sus ideas morales, etc. No hay onirismo ni complejas metáforas, sino un acercamiento inmediato a la realidad (aunque sus películas puedan tener episodios irreales como la muerte de Hitler, por ejemplo), a su concepción de la vida y la muerte, a las bajas pasiones, sin dejar de lado valores más sublimes, etc.

Este modo de hacer películas de Tarantino se identifica con muchos de los ideales del *western*. A excepción de algunos casos que tienden a la vaguedad, como *Dead Man* o *Deuda de honor* (*The Homesman*, Tommy Lee Jones, 2014), los *westerns* suelen apelar a la comprensión del espectador por medio del claro empleo de sus múltiples aspectos cinematográficos. También tienden a la resolución evidente de los conflictos planteados en la trama y con valores generalmente determinados. Es decir, la concepción del *western* es afín al M.R.I. más que el cine de samuráis, por ejemplo, puesto que este último puede ser más meditabundo y filosófico, como en lo visto en *Ran* o *Zatoichi*.

Debido a lo anterior, podemos afirmar que la preferencia de Tarantino por el *western* se origina por las distintas posibilidades creativas y morales ofrecidas por este género, que se acoplan con perfección a su estilo e ideales. En el primer caso, muchos de los códigos cinematográficos que conforman la idiosincrasia del Oeste, y que pueden resultar explícitos, dinámicos y hasta duros, son ideales para sus requerimientos y estilo, que no tienen en cuenta concesiones con el espectador (salvo en determinadas ocasiones).

Por otro lado, con el *western* se han explorado determinadas ideas morales como la dignidad de la familia, el trabajo honrado, el bien de la sociedad, etc., los cuales gozan de bastante relevancia. Evidentemente, aquellos lineamientos “inmorales” comúnmente prohibidos por la misma sociedad, como el robo, el asesinato o la venganza, también han sido, y son, importantes en este género.

No obstante, de acuerdo con lo visto en muchos *westerns*, la venganza tiene una connotación justificable. Por lo general, el héroe, modelo ejemplar de la sociedad, es el vengador y destructor inmisericorde de los viles; mayormente no se pone en duda si sus motivos son o no justificados, el héroe se venga sin casi titubeos ni perdón. Con esta idea queremos argumentar que, a pesar de lo violenta y personal que puede ser, la venganza –desde los mitos antiguos hasta el *western*– ha sido un instrumento de castigo en contra de los villanos.

Lo mismo sucede en el cine de Tarantino, puesto que le concede a sus personajes el “derecho” de ejecutar su retaliación, sin contradicciones morales ni juramentos muy elaborados. Aunque en sus historias de venganza pueden morir los malvados, los héroes, o incluso los inocentes, los primeros mueren o son castigados con especial saña de acuerdo a sus crímenes y sin importar las dificultades que le impongan al héroe. El propio Tarantino al alegar a través de Beatrix: « Cuando la fortuna le sonrío a algo tan violento y feo como la venganza, parece probar no solo que Dios existe, sino que uno hace su voluntad [...]»<sup>234</sup>, dota a la revancha de un carácter inevitable y casi providencial.

Al plantear de esta manera sus tramas vengativas, especialmente en el caso de *Kill Bill*, este autor toma uno de los aspectos más tradicionales y desenfrenados del *western*, y a través de sus mencionados recursos genéricos conjuga una historia en la cual Beatrix,

---

<sup>234</sup> Tarantino, *Kill Bill vol. 1*. Traducción extraída del DVD.

siguiendo la estela de personajes como Armónica o Max, es la vengadora y restauradora del equilibrio de la sociedad al destruir a aquellos que la amenazan. Así se comprueba, no solo la última unión y deuda que tienen *Kill Bill vol. 1* y *Kill Bill vol. 2* con el Oeste, sino además el hecho de que Quentin Tarantino se enmarca sorprendentemente en una antigua tradición moral de justicia, y que demuestra —de manera peculiar— los valores que posee en torno a la ley, la sociedad y la redención.

En última instancia, de todo lo estudiado se puede deducir el hecho de que el *western* puede ser tan específico en sus postulados como siempre y, al mismo tiempo, posee la capacidad de transformarse —por medio del trabajo de cineastas como Joel y Ethan Coen, George Miller, Tarantino, David Mackenzie, etc.— hasta adaptarse a los cambios requeridos por el cine actual. Confirmándose así que la historia de Beatrix Kiddo se enmarca en una larga tradición genérica iniciada exactamente cien años antes de su estreno con *Asalto y robo de un tren*, que ha encontrado nuevas maneras de subsistir como la estudiada y que —al igual que sus más grandes íconos como Ford, Eastwood, Leone, Morricone o más recientemente Tarantino— perdurará en el tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Aristóteles. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- Astre, Georges-Albert; Hoarau, Albert-Patrick. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1976.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Edición en PDF.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* España: Ediciones Rialp, 2008. Edición en PDF.
- Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. España: Debolsillo, 2005.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Cine o sardina*. España: Alfaguara, 1997.
- Calvo, Eduardo. *El cine*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Campbell, Joseph; Moyers, Bill. *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores, 1991.
- Casas, Quim. *Películas clave del western*. España: Robin Book, 2007.
- Cousins, Mark. *Historia del cine*. Barcelona: Blume, 2012.
- Christie, Agatha. *Asesinato en el Orient Express*. España: Planeta DeAgostini, 2008.
- Christie, Agatha. *El asesinato de Roger Ackroyd*. España: Planeta DeAgostini, 2008.
- Earley, Steven C. *An Introduction to American Movies*. Estados Unidos: New American Library, 1978.
- Eisenstein, Serguéi. *El principio cinematográfico y el ideograma*. Moscú, 1929.

Eyman, Scott y Duncan, Paul (Ed.). *John Ford*. Barcelona: Taschen, 2004.

Fernández-Santos, Ángel. *Más allá del Oeste*. Barcelona: Debate, 2007.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía abreviado*. México: Editorial Sudamericana, 1993.

Galbraith IV, Stuart; Duncan, Paul (Ed.). *Cine japonés*. Barcelona: Taschen, 2009.

García Escudero, José M. *Vamos a hablar de cine*. España: Salvat, 1970.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Edición en PDF.

Golding, William. *El señor de las moscas*. España: Edhasa, 2009.

Grossman, Vasili. *Todo fluye*. Colombia: Debolsillo, 2010.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2014.

Hauser, Arnold. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid: Labor, 1975.

Huxley, Aldous. *Nueva visita a un mundo feliz*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

Huxley, Aldous. *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janes, 1976.

Jung, Carl; Kerényi, Karl. *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*. España: Ediciones Siruela, 2004. Edición en PDF.

Kernan, Alvin. *La muerte de la literatura*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.

King, Stephen. *Carrie*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

King, Stephen. *Cementerio de animales*. Barcelona: Debolsillo, 2011.

King, Stephen. *Cujo*. Barcelona; Debolsillo, 2006.

King, Stephen. *La torre oscura*. Barcelona: Debolsillo, 2003-2007.

- King, Stephen. *Mientras escribo*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- Kitses, Jim. *Horizons West. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. Londres: BFI, 2004.
- Kitses, Jim y Rickman, Gregg. *The Western Reader*. Nueva York: Limelight Editions, 1998.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. Edición en PDF.
- Lawson, John Howard. *El proceso creador del film*. Ciudad de la Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Laffay, Albert. *Lógica del cine*. Barcelona: Labor, 1973.
- Larousse. *Diccionario School Pocket*. México: Larousse, 1997.
- Dr. Leier, Manfred (Ed.). *100 películas más importantes de la historia*. Chile: Cordillera de los Andes, 2008.
- Lewis, Jerry. *El oficio del cineasta*. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- Lucci, Gabriele. *Western*. Barcelona: Electa, 2005.
- Marías, Javier. *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*. Barcelona: Debolsillo, 2007.
- McCarthy, Cormac. *No es país para viejos*. Barcelona: Mondadori, 2006.
- McKee, Robert. *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial, 2012.
- Méndez-Leite von Hafe, Fernando. *El cine, su técnica y su historia*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1984.
- Moine, Raphaelle. *Cinema Genre*. Estados Unidos: Blackwell Publishing, 2008. Edición en PDF.
- Monaco, James. *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film Media*. Estados Unidos: Oxford University Press, 1981.



- Monaco, James. *American Film Now. The people, the power, the money, the movies*. Nueva York: Plume, 1979.
- Moreiro, Julián. *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*. Madrid: EDAF, 1996.
- Müller, Jürgen (Ed.). *100 clásicos del cine de Taschen*. Barcelona: Taschen, 2011.
- Müller, Jürgen (Ed.). *Cine de los 20*. Barcelona: Taschen, 2007.
- Müller, Jürgen (Ed.). *Lo mejor del cine de los 90*. Barcelona: Taschen, 2005.
- Müller, Jürgen (Ed.). *Cine de los 2000*. Barcelona: Taschen, 2011.
- Naudín, Ana María. *Cine y Teatro*. Barcelona: Ramón Sopena, 1995.
- Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de Las Américas, 1997.
- Nourmand, Tony; Marsh, Graham. *Film Posters of the 50s. The Essential Movies of the Decades*. Nueva York: The Overlook Press, 2003.
- Pinel, Vincent. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009.
- Platón. *Diálogos*. México: Editorial Porrúa, 1978.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Romaguera i Ramió, Joaquim (Ed.) y Alsina Thevenet, Homero (Ed.). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Romero, Vicente. *Joyas del cine mudo*. Madrid: Editorial Complutense, 1996.
- Ryall, Tom. *El film de gangsters*. Londres: British Film Institute, 1979. Edición en PDF.
- Sánchez, Rafael C. *El montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1976.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2006. Edición en PDF.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Estados Unidos: McGraw Hill, 1981. Edición en PDF.

Schneider, Steven Jay (Ed.). *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Barcelona: Grijalbo, 2007.

Serrano, Arturo. *El cine de Quentin Tarantino*. Caracas: UCAB, 2014.

Shakespeare, William. *El rey Lear*. España: Alianza Editorial, 2004.

Sikov, Ed. *Film Studies: an Introduction*. Nueva York: Columbia University Press, 2010. Edición en PDF.

Simsolo, Noël. *El cine negro*. Madrid: Alianza, 2009.

Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. Edición en PDF.

Stam, Robert, Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999. Edición en PDF.

Stoker, Bram. *Drácula*. Barcelona: Debolsillo, 2006.

Tarantino, Quentin. *Malditos bastardos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.

Teixidor, Emili (Ed.). *El cine, enciclopedia Salvat del 7º arte. Tomo 2. Cine de aventuras y La ciencia ficción*. Barcelona: Salvat Editores, 1978.

Tolkien, John Ronald Reuel. *El señor de los anillos*. España: Minotauro, 1978.

Torres, Augusto M. *2.500 películas de Hollywood*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Villalba, Susana M. y Payan, Miguel Juan. *Guía del cine independiente americano de los 90*. Madrid: Nuer, 1996.

Wright, Will. *Six Guns and Society*. Estados Unidos: University of California Press, 1997.

## **Trabajos de grado**

Asuaje, Juan. *Adaptación del cuento: “La vida no es muy seria en sus cosas” de Juan Rulfo a un guión cinematográfico para cortometraje*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2004.

Colmenares, María Gabriela. *Cine industrial como cine de géneros: análisis de los largometrajes de Bolívar Films (Venezuela, 1949-1955)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2013.

Cortázar, Luz. *La seducción perversa de Tarantino. (Descifrando las claves de la estética de la violencia contemporánea a través de Kill Bill Vol. 1 y Vol. 2)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2005.

García, Narcisa. *Hello Wall-e*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2011.

García, Abel. *Adaptación polifónica. Papel de la intertextualidad dentro del proceso adaptativo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2011.

Gutiérrez Molina, Agustín. *Cine e historia. El western frente a la idea de nación norteamericana*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Uriguen Echeverría, Ignacio. *La última frontera: una aproximación a las formas estéticas, narrativas y temáticas del western cinematográfico contemporáneo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.

Postigo Martín, María. *Los géneros cinematográficos: la problemática de la traducción del género western del inglés al español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015.

### **Materiales inéditos**

Villalobos Alpízar, Iván. *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2003.

Cátedra de Teoría y Análisis Fílmico y Cinematográfico. *Materiales 7*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2009.

Cátedra de Teoría y Análisis Fílmico y Cinematográfico. *Materiales 2*. Caracas: Universidad Central de Venezuela...

Nitobe, Inazo. *Bushido. Alma de Japón...*

### **Páginas web**

«Géneros y subgéneros cinematográficos», *Cine y valores*, <http://cineyvalores.apoclam.org/generos-y-subgeneros-cinematograficos.html>

«Quentin Tarantino», *AlohaCrítico*n. *Cine, música y literatura*, <http://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/quentin-tarantino/>

«Quentin Tarantino», *BIF Film Forever* (2012), <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people//sightandsoundpoll2012/voter/1134>

Martínez, Luis. «Tarantino desencadenado», *El mundo* (2013), <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/tarantino/entrevistas.html>

Naranjo, Pablo. «Quentin Tarantino: el asesinato de Bill en el nuevo lejano Oeste», *Creación y producción en diseño y comunicación. Publicaciones DC* (2009), [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=36&id\\_articulo=4484](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=36&id_articulo=4484)

### **Filmografía**

*60 segundos* (*Gone in Sixty Seconds*, Dominic Sena, 2000)

*A la hora señalada* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952).

*A prueba de muerte* (*Death Proof*, Quentin Tarantino, 2007).

*Abbott y Costello contra Frankenstein* (*Abbott and Costello Meet Frankenstein*, Charles Barton, 1948).

*Abbott y Costello contra la Momia (Abbott and Costello Meet the Mummy, Charles Barton, 1948).*

*Annie Oakley (Annie Oakley, George Stevens, 1935).*

*Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery, Edwin S. Porter, 1903).*

*Atracción fatal (Fatal Attraction, Adrian Lyne, 1987).*

*Bastardos sin gloria (Inglorious Basterds, Quentin Tarantino, 2009).*

*Batman regresa (Batman Returns, Tim Burton, 2002).*

*Bonnie y Clyde (Bonnie and Clyde, Arthur Penn, 1967).*

*Butch Cassidy y Sundance Kid (Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, 1969).*

*Centauros del desierto (The Searchers, John Ford, 1956).*

*Clan of the White Lotus (Hon Wending san po bai lian jiao, Lieh Lo, 1980).*

*Cometieron dos errores (Hang 'Em High, Clint Eastwood, 1968).*

*Cowboys y Aliens (Cowboys & Aliens, John Favreau, 2011).*

*Dead man (Dead Man, Jim Jarmusch, 1995).*

*Deuda de honor (The Homesman, Tommy Lee Jones, 2014).*

*Django (Django, Sergio Corbucci, 1966).*

*Django desencadenado (Django Unchained, Quentin Tarantino, 2012).*

*Doce del patíbulo (The Dirty Dozen, Robert Aldrich, 1967).*

*Dos mulas y una mujer (Two Mules for Sister Sara, Don Siegel, 1970).*

*Easy Rider. En busca de mi destino (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969).*

*El Álamo (The Alamo, John Wayne, 1960).*

*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, Andrew Dominik, 2007).*

*El Avispón Verde (The Green Hornet, William Beaudine y Leslie H. Martinson, 1966).*

*El bueno, el malo y el feo (Il buono, il brutto, il cattivo, Sergio Leone, 1966).*

*El caballo de hierro (The Iron Horse, John Ford, 1924).*

*El diario de Bridget Jones (Bridget Jones Diary, Sharon Maguire, 2001).*

*El Dorado (El Dorado, Howard Hawks, 1966).*

*El fuera de la ley (The Outlaw Josey Wales, Clint Eastwood, 1976).*

*El gabinete del doctor Caligari (Das cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920).*

*El gran combate (Cheyenne Autumn, John Ford, 1964).*

*El gran jefe (Tang shan da xiong, Wei Lo, 1971).*

*El gran silencio (Il grande Silenzio, Sergio Corbucci, 1968).*

*El hombre de Laramie (The Man from Laramie, Anthony Mann, 1955).*

*El hombre de una tierra salvaje (Man in the Wilderness, Richard C. Sarafian, 1971).*

*El hombre del Oeste (Man of the West, Anthony Mann, 1958).*

*El hombre que mató a Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford, 1962).*

*El incidente Ox-Bow (The Ox-Bow Incident, William A. Wellman, 1943).*

*El jinete pálido (The Pale Rider, Clint Eastwood, 1985).*

*El karate, el colt y el impostor (El karate, el colt y el impostor, Antonio Margheriti, 1974).*

*El lobo solitario y su cachorro (Kozure Ōkami: Sanzu no kawa no ubaguruma, Kenji Misumi, 1972).*

*El potro de oro (The Golden Stallion, William Witney, 1949).*

*El show de horror de Rocky (The Rocky Horror Picture Show, Jim Sharman, 1975).*

*El último samurái (The Last Samurai, Edward Zwick, 2003).*

*Érase una vez en el Oeste (C'era una volta il West, Sergio Leone, 1968).*

*Flecha rota (Broken Arrow, Delmer Daves, 1950).*

*Forajidos de leyenda (The Long Riders, Walter Hill, 1980).*

*Fort Apache (John Ford, 1948).*

*Frankenstein (Frankenstein, James Whale, 1931).*

*Gran duelo al amanecer (Il grande duello, Giancarlo Santi, 1972).*

*Grupo salvaje (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969).*

*Hostal (Hostel, Eli Roth, 2005).*

*Jackie Brown (Jackie Brown, Quentin Tarantino, 1996).*

*Johnny Guitar (Jonny Guitar, Nicholas Ray, 1954).*

*Juego con la muerte (Game of death, Robert Clouse, 1978).*

*Batalla real (Battle Royale, Kinji Fukasaku, 2000).*

*Kill Bill vol. 1 (Quentin Tarantino, 2003).*

*Kill Bill vol. 2 (Quentin Tarantino, 2004).*

*Kung Fu (Ed Spielman, 1972-1975).*

*La caravana de Oregón (The Covered Wagon, James Cruze, 1923).*

*La casa del horror (London After Midnight, Tod Browning, 1927)*

*La conquista del Oeste (How the West Was Won, John Ford, Henry Hathaway y George Marshall, 1962).*

*La diligencia (The Stagecoach, John Ford, 1939).*

*La guerra de las galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977).*

*La legión invencible (She Wore a Yellow Ribbon, John Ford, 1949).*

*La muerte monta a caballo (Da uomo a uomo, Giulio Petroni, 1967).*

*La puerta del diablo (Devil's Doorway, Anthony Mann, 1950).*

*La venganza del muerto (High Plains Drifter, Clint Eastwood, 1973).*

*La vida de Brian (Life of Brian, Terry Jones, 1979).*

*Lady Snowblood (Shurayukihime, Toshiya Fujita, 1973).*

*Los días de la ira (I giorni dell'ira, Tonino Valerii, 1967).*

*Los odiosos 8 (The Hateful Eight, Quentin Tarantino, 2015).*

*Los profesionales (The Professionals, Richard Brooks, 1966).*

*Los siete magníficos (The Magnificent Seven, John Sturges, 1960).*

*Los siete samuráis (Shichinin no Samurai, Akira Kurosawa, 1954).*

*Mad Max (Mad Max, George Miller, 1979).*

*Navajo Joe (Navajo Joe, Sergio Corbucci, 1966).*

*Nevada Smith (Nevada Smith, Henry Hathaway, 1966).*

*Nosferatu. Una sinfonía del horror (Nosferatu-Eine Symphonie des Grauens, F. W. Murnau, 1922).*

*Operación dragón (Enter the Dragon, Robert Clouse, 1973).*

*Pasión de los Fuertes (My Darling Clementine, John Ford, 1946).*

*Pat Garrett y Billy El Niño (Pat Garrett and Billy the Kid, Sam Peckinpah, 1973).*

*Perros de reserva (Reservoir Dogs, Quentin Tarantino, 1992).*

*Pesadilla en la calle del infierno (A Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1984).*

*Por un puñado de dinamita (Giu la testa, Sergio Leone, 1971).*

*Por un puñado de dólares (Per un pugno di dollari, Sergio Leone, 1964).*

*Por unos dólares más (Per qualche dollaro in più, Sergio Leone, 1965).*

*Psicosis (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960).*



*Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994).

*Puños de furia* (*Fist of Fury*, Lo Wei, 1972).

*Raíces Profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953).

*Ran* (*Ran*, Akira Kurosawa, 1985).

*Rashomon* (*Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950).

*Río Bravo* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959).

*Río Grande* (*Rio Grande*, John Ford, 1950).

*Río Rojo* (*Rio Rojo*, Howard Hawks y Arthur Ronson, 1948).

*Salario para matar* (*Il mercenario*, Sergio Corbucci, 1968).

*Samurái* (*Samurai I: Musashi Miyamoto*, Hiroshi Inagaki, 1955).

*Scarface, el terror del hampa* (*Scarface, the Shame of a Nation*, Howard Hawks, 1932).

*Sexo y furia* (*Sex & Fury*, Norifumi Suzuki, 1973).

*Shanghai Kid* (*Shanghai Noon*, Tom Dey, 2000).

*Sillas de montar calientes* (*Blazing Saddles*, Mel Brooks, 1974).

*Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1991).

*Sukiyaki western Django* (Takashi Miike, 2007).

*Tambores lejanos* (*Distant Drums*, Raoul Walsh, 1951).

*Taxi Driver* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976).

*The Burning of the Red Lotus Temple* (*Huo shao hong lian si*, Zhang Shichuan, 1928).

*The shaolin avengers* (*Fang shi yu yu hu hui Qian*, Che Chang, 1976).

*Los tres padrinos* (*3 Godfathers*, John Ford, 1948).

*Una guerra de película* (*Tropic Thunder*, Ben Stiller, 2008).

*Vanishing Point* (*Vanishing Point*, Richard Sarafian, 1971).

*Volver al futuro III (Back to the Future III, Robert Zemeckis, 1990).*

*Winchester 73 (Anthony Mann, 1950).*

*Yojimbo (Akira Kurosawa, 1961).*

*Zatoichi (Zatoichi monogatari, Kenji Misumi, 1962).*

## ANEXOS

### Segmentación de *Kill Bill vol. 1.*

Escenas	Ubicación espacio/tiempo	Descripción
1	Paratextos.	Presentación del logo de la productora Miramax Films, FUNDIDO A. Presentación de la productora Shaw Scope, FUNDIDO A. Our feature presentation, CORTE A. GRAFÍA: “La venganza es un plato que sabe mejor si se sirve frío. – Viejo proverbio Klingon-“, VOZ EN OFF: una mujer emite jadeos, FUNDIDO A; letras blancas sobre un fondo negro: Miramax films presents, FUNDIDO A; Letras blancas sobre un fondo negro: A Band Apart, FUNDIDO A; FIN DE VOZ EN OFF. ELISIÓN.
2	Int/Día/Capilla Two Pines.	Una mujer con velo blanco y el rostro ensangrentado se encuentra acostada en el suelo. Un hombre, cuyos zapatos son lo único que se ven, camina hacia ella y se para cerca de su rostro; le pregunta si le parece sádico, la mujer gime, el hombre saca un pañuelo que tiene la palabra Bill bordeado en él y comienza a limpiarle el rostro; le dice que podría freírle un huevo en la cabeza si quisiera y espera que esté consciente, incluso en ese momento, que sepa que no hay nada sádico en sus acciones. Termina por hacer una alusión al sadismo que ejerció con otras personas y resalta que no es lo mismo con ella. Mientras saca una pistola, comenta que, en ese momento, él está siendo lo más masoquista posible. La mujer lo mira fijamente y le comenta que ese era su bebé. Bill le dispara en la cabeza, CORTE A, ELIPSIS.
3	Créditos iniciales.	Letras blancas sobre fondo negro, DISOLVENCIA A. Siguen apareciendo letras blancas bajo el rostro de perfil de la mujer que se encuentra tirada en el suelo, FN, ELIPSIS.
4	Paratexto y Ext-Int/Día/Casa de los Bells.	GRAFÍA: “Capítulo uno: 2”, FN, ELISIÓN. Casa de estilo clase media norteamericana; GRAFÍA: “La ciudad de Pasadena, California”, luego se disuelve. La mujer rubia que fue disparada por Bill estaciona una camioneta amarilla frente a la casa. Se apea, camina hacia ella y toca el timbre. Una voz de mujer anuncia que ya abre y, confundiéndola con alguna Sarah, comenta que no puede creer que llegue temprano. Abre la puerta una mujer morena, pero se sorprende al ver a la mujer rubia, quien la ve fijamente, INICIO DE ANALEPSIS: recuerda como es golpeada por la mujer morena, FIN DE ANALEPSIS. La mujer rubia le propina un golpe, una patada, luego un golpe que logra atinar y otro que la mujer morena detiene y, agarrándole el brazo, la arroja contra una pared; la mujer rubia cae encima de una pequeña mesa con discos de vinilo; la mujer morena le propina una patada, su contrincante la detiene, y contraataca con otras dos patadas haciendo que la mujer morena caiga encima de una mesa de vidrio. La rubia salta por un mueble, la morena la golpea en la rodilla con una pata de la mesa, esquiva otro golpe y

	<p>logra ponerse por detrás de la morena para ahorcarla. Después de un momento de forcejeo, la morena agarra un atizador y se lo clava en la espalda; nuevamente la ataca con el atizador, pero la rubia lo esquiva, le da una patada que la arroja contra un estante con platos y la morena le vuelca el estante encima, mientras la otra se cubre; ambas se levantan, la morena coge un cuchillo de la cocina y la ataca mientras la rubia se cubre con un sartén. La morena le corta un poco en la mano, le da una patada y la rubia cae encima de una mesa; rueda por debajo de ella antes de que la morena salte encima de la mesa para apuñalearla, saca su cuchillo y perfora la mesa desde abajo, cerca del rostro de su contrincante. Voltea la mesa, la morena cae y se levanta. Ambas caminan amenazándose con sus cuchillos por la sala destrozada. Llega un autobús escolar que ven por un gran ventanal. La morena ve suplicante a la rubia mientras una niña se acerca a la casa; al entrar, estas guardan sus cuchillos, y la niña pregunta a su madre qué ha pasado; la mujer morena culpa a su perro Barney del desastre, la niña pregunta si realmente lo hizo acercándose a ella. Su madre se lo prohíbe aludiendo a los vidrios rotos esparcidos por el suelo. La niña ve a la mujer rubia, su madre le dice que es una amiga que tenía años sin ver; la rubia le pregunta su nombre, la niña no responde, su madre dice que se llama Nikki; la mujer rubia le pregunta a Nikki por su edad, y la niña responde que tiene 4 años; la rubia le dice que hace tiempo tuvo una hija que habría podido tener su misma edad. La mujer morena se acerca a Nikki, le pide subir a su cuarto mientras habla con su amiga, la niña ve a la rubia, su madre truenos los dedos y con firmeza la envía a su habitación. La niña se va observándolas. La morena invita a la rubia a tomar café y esta acepta. Durante la caminata de ambas hacia la cocina se escucha VOZ EN OFF: la rubia explica que esa ama de casa de Pasadena se llama Jeanne Bell y está casada con el Dr. Lawrence Bell, pero hace 4 años, cuando eran conocidas, su nombre era Vernita Green, y su alias era “Cabeza de Cobre”; el suyo era “Mamba negra”, FIN DE VOZ EN OFF. La rubia le pide a Vernita una toalla, esta se la da, y comienza a limpiarse la sangre del cuello; Vernita le pregunta si todavía le pone crema y azúcar al café, ella lo afirma. Vernita le pregunta si todavía es tarde para pedirle una disculpa, la rubia responde sí; su enemiga se acerca y le comenta que necesita saber si va a hacer alguna porquería estando su hija presente; la rubia, mientras se limpia, le dice que no la va a matar en frente de su hija, Vernita responde que eso es más racional de lo que Bill le hizo creer que era capaz. La rubia argumenta que es misericordia, compasión y perdón lo que le falta, no racionalidad. Vernita le da su taza de café, habla sobre lo mal que estuvo haberla jodido hace años y que tiene derecho a querer ajustar cuentas; la mujer rubia le dice que ajustar cuentas equivaldría matar a su esposo e hija. Vernita alega que, si tuviera una máquina para viajar en el tiempo lo haría, pero ahora es una persona distinta; la rubia responde que no le importa, Vernita camina hacia una pizarra, toma una foto de su hija y le implora en nombre de ella. La rubia pide que se detenga porque hacer desfilas a su hija en frente de ella no le va a inspirar compasión, sigue diciendo que ambas tienen asuntos pendientes cuya solución no depende de su hija. Vernita le pregunta cuándo lo van a hacer, la rubia responde que depende de cuándo desee morir, si mañana, o el día después de mañana, Vernita propone si puede ser esa misma noche, y la rubia pregunta en dónde; su enemiga menciona un parque donde se juega beisbol cerca de allí, explica que van vestidas de negro, con cuchillos y no serán molestadas; la apunta con un dedo, dice que va a preparar el cereal de Nikki y se dirige hacia los gabinetes de la cocina. La rubia comenta que Bill consideraba a Vernita hábil con las armas blancas, esta le dice que se joda y sabía que no calificaba para eso, además, la insulta diciendo que le puede lamer el trasero; sacando leche de un refrigerador, prosigue diciendo que ella debió haber sido la Mamba Negra, luego se dirige hacia el cereal de Nikki. La rubia pregunta por su arma de preferencia y si va a seguir con su cuchillo de carnicero; Vernita dice que eso es muy gracioso, apunta con la caja de cereal y le dispara con un arma escondida; falla el tiro, la rubia le lanza su taza de café que logra esquivar, y rápidamente le arroja su cuchillo clavándoselo en el pecho.</p>
--	--

		Vernita cae al suelo escupiendo sangre por la boca y muere; la rubia se arrodilla a su lado, saca el cuchillo y se voltea hacia atrás donde está Nikki viendo lo sucedido. La rubia se incorpora, toma un trapo y comienza a limpiar la sangre del cuchillo; comenta que no era su intención hacer eso en frente de ella, y por eso lo siente, pero su madre se lo había buscado. Guarda el cuchillo en su funda, le comenta que, si en el futuro todavía está iracunda por lo que pasó, ella la estará esperando, y sale de la casa. Mientras camina hacia su camioneta y saca una lista de donde tacha el nombre de Vernita, se escucha VOZ EN OFF: un hombre explica que, para los guerreros, lo primordial es el triunfo sobre el enemigo durante el combate; hay que dominar toda compasión y emoción humana, y se debe matar incluso a Dios o Buda si se encuentran en tu camino, y eso es una verdad que se encuentra en el corazón mismo del arte de combatir, FIN DE VOZ EN OFF. La mujer enciende el carro y se marcha, FN.
--	--	---

5	Paratexto y Ext-Int/Día/Capilla Two Pines y carretera de El Paso, Texas.	GRAFÍA: “Capítulo 2: La novia salpicada de sangre”, FN. Un grupo de forenses están tomando evidencias de cadáveres; GRAFÍA: “Cuatro años y seis meses antes en la ciudad de El Paso, Texas.”, CORTE. Un hombre conduce un carro hacia la capilla mientras escucha música <i>country</i> ; se estaciona. Un joven oficial se le acerca; el hombre le pregunta a su Hijo nro.1 por los detalles sangrientos, este le responde a Papá que es una maldita masacre porque acabaron con toda la fiesta de boda al estilo de una ejecución. Papá se baja del carro y camina con Hijo nro.1 hacia la capilla, pide la cifra de cadáveres, y el oficial responde nueve; sigue diciendo que acabaron con la novia, el novio, el reverendo, su esposa y hasta el sujeto que tocaba el órgano. Papá bromea diciendo que alguien se oponía a la boda y no pudo guardar silencio; ve el escenario del crimen y exclama Ave María Purísima. Hijo nro.1 cree que es una masacre al estilo nicaragüense, Papá le reprende diciendo que eso es una blasfemia, y el primero pide disculpas. Papá considera que es un trabajo de profesionales, probablemente 4 o 5 mexicanos mafiosos; Hijo nro.1 pregunta cómo puede estar tan seguro, Papá responde que es debido al acto de una “mano” segura y firme, no de un aficionado, y se refiere al culpable como un perro ingenioso; hace alusión, también, a la “limpieza” de la carnicería. Se acerca a la novia y pregunta quién es, Hijo nro. 1 responde que, según el certificado nupcial, se llama Arlene Machiavelli, pero es un nombre falso, y simplemente la han estado llamando La novia. Papá se quita sus lentes negros, la observa, comenta sobre su belleza y lo furioso que debió haber estado la persona que le hizo las heridas; La novia, inconscientemente, le escupe en la cara; Papá, limpiándose, dice a Hijo nro.1 que ese trago largo de persona despreciable no está muerta, DISOLVENCIA, ELISIÓN, ELIPSIS.
6	Int/Noche/Hospital.	La novia está en coma acostada en una cama de hospital, afuera llueve. Una mujer con parche entra en el hospital silbando, camina por un pasillo y entra en una habitación, IMAGEN MÚLTIPLE: En el lado izquierdo se observa a La novia dormir, simultáneamente, en el derecho, la mujer del parche se cambia la ropa por un traje de enfermera y llena una jeringa con un líquido rojo, luego sale de la habitación y se acerca a la de La novia, FIN DE IMAGEN MÚLTIPLE. GRAFÍA: “Elle Driver – Miembro de la Escuadra Mortal Víbora Letal. Nombre en clave: Víbora de la montaña de California”. Elle entra en la habitación, le acerca un dedo a los orificios nasales de La novia y esta sigue sin despertarse. Elle le habla sobre lo mucho que la despreciaba, y a pesar de eso, la respetaba; destapa su inyectadora, mientras sigue hablando sobre el lujo que significa morir dormido; pone la aguja en la vía intravenosa de La novia, y le dice que ese es su regalo. Antes de inyectar el veneno, suena su celular; Elle maldice, deja lo que estaba haciendo y responde saludando a Bill, INICIO DE MONTAJE ALTERNO: este, mientras agarra una Katana, pregunta por el estado de La novia, ella responde que sigue en coma, Bill pregunta en dónde está, y Elle responde que se encuentra observándola; Bill la felicita y le ordena abortar la misión porque le deben algo mejor. Elle grita que no le deben nada, Bill le pide bajar la voz, y ella repite lo mismo con un tono de voz

		<p>más bajo; Bill pregunta si puede decir algo, y ella dice que hable. Él explica que todos hicieron lo imposible pero no la mataron, luego él le disparó en la cabeza, pero su corazón siguió latiendo, argumenta, además, que si La novia despierta le harán muchas más cosas, pero algo que no van a hacer es envenenarla como si fueran ratas sucias, debido a que eso los rebajaría, y termina preguntándole si está de acuerdo, Elle responde que supone, él pregunta si realmente tiene que suponer, y ella dice que no y lo sabe. Bill le pide volver a su casa, ella afirma, y él le dice que la ama, ella corresponde eso, FIN DE MONTAJE ALTERNO. Elle guarda el celular, se acerca hacia La novia, le pregunta si le parece eso malditamente gracioso, y termina recomendándole que no se despierte nunca, CORTE A, ELIPSIS.</p>
7	Paratexto y Int/Noche/Hospital de Perdido Hills.	<p>GRAFÍA: “Cuatro años después”, FN. La novia se encuentra dormida y acostada en una habitación junto con otros pacientes. Un zancudo se posa en su brazo y comienza a chupar sangre, haciendo que se levante abruptamente, INICIO DE ANALEPSIS: La novia recuerda cuando le dice a Bill que ese era su bebé y el disparo que él le proporciona en la cabeza, FIN DE ANALEPSIS. Se toca en la cabeza y siente la placa de metal que le pusieron, luego se sujeta la barriga, comienza a gritar y llorar por su bebé; levanta sus manos, todavía llorando, y asume que han pasado cuatro años. Fuera de la habitación se escuchan pisadas, La novia se acuesta de nuevo fingiendo dormir. Entra un enfermero con otro hombre; el enfermero le dice que el turno cuesta 75 dólares y si se va a divertir o no, el hombre responde que sí y le da el dinero, el enfermero continúa dándole unas normas sobre no dejarle marcas ni golpes, termina por decirle que la puede eyacular todo lo que quiera y le da una frasco de vaselina, se despide y dice que volverá en 20 minutos. El hombre se quita la gorra y chaqueta, se acuesta encima de La novia, dice que es la muchacha más guapa del día y, cuando intenta besarla, La novia se despierta y le arranca el labio inferior de una mordida. CORTE A NEGRO, ELIPSIS.</p>
8	Int/Noche/Hospital de Perdido Hills.	<p>La novia, luego de matar al hombre y lanzarlo al suelo, se intenta parar, pero cae al suelo debido a sus piernas inutilizadas. INICIO DE MONTAJE ALTERNO: el enfermero camina hacia la habitación, La novia se arroja agua en la cara para limpiarse la sangre, el enfermero sigue caminando y se le queda viendo a una enfermera, La novia saca una navaja del bolsillo del hombre al que acaba de asesinar, el enfermo sigue caminando, La novia se arrastra hacia la puerta, el enfermero toca antes de entrar, le dice a su cliente que se acabó el tiempo FIN DE MONTAJE ALTERNO, cuando entra, se sorprende de ver su cadáver, y La novia, acostada detrás de él, le corta el tendón del talón izquierdo, el enfermero grita y cae. La novia lo arrastra hasta la puerta, le pregunta dónde está Bill y comienza a golpearlo en la cabeza con ella; el enfermero, mareado, indica que no sabe quién es Bill, ella le expresa que es un mentiroso y lo vuelve a golpear con la puerta. La novia se detiene, ve la identificación sujeta a su camisa que lo identifica como Buck y un tatuaje en su mano izquierda escribe Fuck, INICIO DE ANALEPSIS: La novia recuerda cómo Buck contaba que le hablaron de ella y refiriéndose a que era una porción de delicioso pastel; también, dice que nadie sabe nada sobre ella, y que él es de Huntsville, Texas, se llama Buck y viene a fornicar, FIN DE ANALEPSIS. La novia le pregunta si se llama Buck, él la mira sorprendido, sigue preguntando si vino a fornicar, él le pide que se detenga, y ella le golpea la cabeza de nuevo haciendo que pierda la consciencia; le quita los lentes negros, se los pone, y lo registra encontrando unas llaves con un llavero que dice Pussy Wagon, lo insulta y le vuelve a pegar con la puerta, CORTE A, ELIPSIS.</p>
9	Int/Día-Noche/Hospital de Perdido Hills y Camioneta de Buck.	<p>La novia avanza sentada en una silla de ruedas buscando la camioneta de Buck, se detiene frente a una amarilla con las palabras Pussy Wagon pintadas en la maleta, saca el llavero y sonríe; entra en la parte trasera de la camioneta con esfuerzo, cierra la puerta e intenta mover, mediante órdenes dadas a sí misma, el dedo gordo de su pie derecho, VOZ EN OFF: La novia narra que, mientras intenta sacar sus pies de la entropía, podía ver el rostro de las personas que le hicieron eso, INICIO</p>

		DE ANALEPSIS: aparecen los rostros de Elle, Vernita, Budd y O-Ren viéndola y La novia los reconoce como miembros de la Escuadra Mortal Víbora Letal; relata que, cuando la fortuna le sonrío a algo tan violento y feo como la venganza, esto parece probar la existencia de Dios y el cumplimiento de su voluntad; plantea, además, encontrar a O-Ren primero debido a su notoriedad como jefa del hampa en Tokio; GRAFÍA sobre el rostro de O-Ren: “O-Ren Ishii – miembro de la Escuadra Mortal Víbora Letal. Nombre en clave: Boca de algodón”, FIN DE ANALEPSIS, FIN DE VOZ EN OFF, CORTE A.
10	Int/Noche/Casa de O-Ren.	GRAFÍA: “Capítulo tres: El origen de O-Ren”, CORTE. INICIO DE ANALEPSIS, INICIO DE VOZ EN OFF: La novia narra sobre la nacionalidad chino estadounidense y japonesa de O-Ren, y cómo fue testigo de la muerte de sus padres a los nueve años a mano del jefe yakuza Matsumoto, FIN DE VOZ EN OFF. O-Ren se encuentra escondida debajo de una cama mientras observa a su madre sujeta por un hombre con un cuchillo, y a su padre pelear contra dos hombres; luego de acabar con el segundo, un tercer hombre lo perfora con una katana en la espalda, el padre de O-Ren cae y le dan un segundo golpe con la katana; le ofrece el sable a Matsumoto, quien lo toma y, luego de tirar a la madre de O-Ren en la cama, la asesina atravesándola con la katana hasta el suelo junto al rostro de O-Ren; la niña llora y es salpicada por la sangre en el rostro. Cuando Matsumoto se retira de la habitación, el asesino del padre de O-Ren dispara a una botella de ron y enciende el lugar arrojándole una colilla de tabaco encendida, finalmente se retira, FIN DE ANALEPSIS, DISOLVENCIA, ELIPSIS.
11	Ext/Noche/Afuera s de la casa de O-Ren.	INICIO DE ANALEPSIS, INICIO DE VOZ EN OFF: Mientras O-Ren observa la casa arder, La novia narra sobre su juramento de venganza y la fortuna que tuvo debido a la pederastia del jefe Matsumoto, FIN DE VOZ EN OFF, FIN DE ANALEPSIS, CORTE, ELIPSIS.
12	Int/Noche/Casa de Matsumoto.	INICIO DE ANALEPSIS, O-Ren está acostada encima de Matsumoto, le clava una Katana y comienza a interrogarlo sobre si la reconoce debido a ciertos aspectos de su físico; termina por sacar abruptamente la espada; al hacerlo la sangre de Matsumoto la baña. Dos guardaespaldas entran en la habitación, disparan a O-Ren, pero ella se esconde rápidamente debajo de la cama, apunta con un arma y le da en el pie a uno, luego en la cabeza, apunta al otro dándole en el pie, y finalmente lo asesina de un tiro en la cabeza, FIN DE ANALEPSIS, CORTE, ELIPSIS.
13	Int-Ext/Día/Azotea de edificio y carro.	INICIO DE ANALEPSIS, INICIO DE VOZ EN OFF: Mientras O-Ren se encuentra en la azotea de un edificio con un rifle, La novia describe que a los 20 se convirtió en una de las máximas asesinas del mundo, FIN DE VOZ EN OFF. INICIO DE MONTAJE ALTERNO: O-Ren apunta a un carro en el cuál viaja un hombre con dos mujeres a ambos lados y su chofer quien conduce, dispara el rifle y le da en la cabeza, las mujeres gritan, FIN DE MONTAJE ALTERNO, FIN DE ANALEPSIS, CORTE, ELIPSIS.
14	Int/Día/Capilla de Bodas de Two Pines.	INICIO DE ANALEPSIS, INICIO DE VOZ EN OFF: Mientras golpean a La novia, ella narra que, a los 25 años, O-Ren participó en la matanza de 9 personas inocentes, incluyendo a su hija nonata, sin embargo, cometió un error al no haber matado 10 personas, FIN DE ANALEPSIS, FIN DE VOZ EN OFF, CORTE, ELIPSIS.
15	Int/Día/Camioneta de Buck.	La novia sentada en la camioneta de Buck logra mover el dedo gordo del pie, CORTE, ELIPSIS.
16	Paratexto e Int/Día/Estacionamiento de Hospital de Perdido Hills.	GRAFÍA: “13 horas después”. La novia baja de la camioneta, camina hacia el asiento del conductor y arranca, CORTE A, ELIPSIS.
17	Int/Día/Agencia de viajes Air-O.	Una aeromoza le da la bienvenida a La novia y pregunta en qué puede ayudarla, ella responde que necesita un pasaje de avión para Okinawa de ida solamente. La mujer le da el billete. La novia aborda desde El Paso, Texas hacia Okinawa, Japón, CORTE A, ELIPSIS.

18	Paratexto e Int/Día/Casa – Restaurant de Hattori Hanzo.	GRAFÍA: “Capítulo cuatro: el hombre de Okinawa”, FN. GRAFÍA sobre cortina: “La isla de Okinawa, Japón”. La novia entra en un local y saluda a un hombre parado detrás de una barra leyendo un periódico; el hombre se voltea, responde el saludo, pregunta si es inglesa y ella responde ser norteamericana; el hombre la invita a pasar, La novia agradece en japonés; el hombre pregunta si sabe japonés, la mujer dice que solamente unas palabras aprendidas desde el día anterior, pide sentarse en la barra y el hombre acepta. El hombre pregunta cuáles otras palabras aprendió, y antes que responda, llama a gritos a alguien pidiendo té para la clienta, otro hombre responde que ve la telenovela, el primero se enfurece, lo apura e insulta. Pide perdón a La novia, pregunta nuevamente por las otras palabras que sabe, ella dice arigato, el hombre la felicita por su buena pronunciación; La novia continúa diciendo domo, pero el hombre le dice que ya la dijo, responde entonces konichiwa y el hombre la corrige; ella la pronuncia bien, el hombre la vuelve a felicitar por su pronunciación, y le recomienda estudiar japonés a pesar de la dificultad del idioma. Le sirve sushi y vuelve a pedir al segundo hombre que traiga el té; este baja, le pregunta en japonés a La novia qué desea, ella pregunta a qué se refiere, el primer hombre aclara que se refiere a la bebida, y ella pide una botella de sake caliente; el primer hombre la vuelve a felicitar, el segundo hombre se extraña por el pedido, el primer hombre le ordena traerlo, el segundo hace una alusión al ejército y el rango que ejercería por servir las bebidas, el primer hombre lo insulta, le retuerce un dedo y le lanza un cuchillo; el segundo hombre se retira. El primer hombre le pregunta a La novia si es la primera vez que visita Japón, ella responde afirmativamente, el hombre pregunta qué la trae a Okinawa, ella responde que vino a ver a un hombre, este pregunta si es amigo suyo, ella responde que no del todo porque nunca lo vio, el hombre pregunta cómo se llama y ella contesta Hattori Hanzo; detrás del mostrador el segundo hombre rompe una botella. En japonés, el primer hombre pregunta para qué quiere ver a Hattori Hanzo, La novia responde, también en japonés, que necesita acero japonés, él pregunta para qué lo necesita, ella responde que debe matar a unas alimañas. En inglés, el hombre le dice que deben de ser grandes para necesitar el acero de Hattori Hanzo, ella responde que son enormes, CORTE A, ELIPSIS.
19	Int/Día/Ático de casa de Hattori Hanzo.	La novia sube con Hattori Hanzo hacia una azotea. Ella ve hacia unos estantes con numerosas katanas; antes de tomar una, le pregunta a Hattori si puede, él le concede el permiso; agarra una katana y la desenfunda; él le dice que es curioso su gusto por las espadas japonesas, y el de él por el beisbol; le avienta una pelota y ella la corta por la mitad. Hattori Hanzo expresa su deseo de mostrarle esas y que ya no hace instrumentos de muerte, conservando aquellos sables por su valor sentimental debido a su retiro; La novia pide que le dé alguna de esas espadas, él dice que no están en venta, ella responde que no pidió comprársela sino como regalo; Hattori Hanzo le pregunta por qué debería ayudarla, y ella responde que, la alimaña que va a exterminar, es una ex – estudiante suya, y considerando al estudiante, él tiene una obligación con ella; Hanzo se acerca a una ventana, ve una foto de un hombre empuñando una espada de samurái encima de una repisa pequeña, y escribe en una ventana el nombre de Bill; se acerca a la salida, la invita a dormir en su casa y comenta que le llevará un mes preparar su katana; antes de retirarse le aconseja aprovechar el tiempo practicando. La novia se acerca hacia la ventana y borra el nombre de Bill, FN, ELIPSIS.
20	Int/Noche/Ático de Hattori Hanzo.	GRAFÍA: “Un mes después”, FN. La novia, Hattori Hanzo y su ayudante se encuentran sentados vestidos con trajes blancos. Hanzo enseña la katana que le hizo desenfundándola de la vaina; comienza a relatar sobre el rompimiento de su voto de hace 28 años sobre no hacer más armas, y el éxito obtenido en su objetivo, continúa explicando que lo hizo porque simpatiza con su objetivo, le asegura que esa es su mejor espada, y si en su viaje encontraría a Dios, él también saldría herido; le da su sable a La novia y la despide; ella contesta <i>domo</i> , FN.
21	Paratexto y Int/Día/Cuartel	GRAFÍA: “Capítulo cinco: pelea en la casa de las hojas azules”, FN. VOZ EN OFF: La novia relata cómo un año después de la masacre en Two Pines, Bill apoyó

	general de O-Ren.	a O-Ren, financiera y filosóficamente, en su lucha para conseguir el poder del hampa en Japón; aparece el rostro de O-Ren riendo a otros jefes yakuza; La novia continúa narrando que, junto a su pelotón El loco 88, resultó vencedora; aparece el rostro de Sofie Fatale mientras La novia cuenta que es la abogada, mejor amiga y segunda lugarteniente de O-Ren, y también otra protegida de Bill; aparece el rostro de Gogo Yubari y La novia la identifica como la guardaespaldas de 17 años de O-Ren y totalmente despiadada, INICIO DE SILEPSIS: Gogo está bebiendo en un barra con otro joven japonés; este le pregunta si le gustan los Ferrari, ella se refiere a la competición automovilística como basura italiana; voltea hacia el joven, pregunta si quisiera tener sexo con ella, él se ríe, ella le dice que es en serio, y el joven acepta; Gogo le clava un cuchillo, pregunta si aún la quiere penetrar o ha sido ella quien lo penetró y, retirando el cuchillo, le saca las tripas, FIN DE SILEPSIS. La novia introduce a Johnny Mo, general principal del ejército El loco 88 de O-Ren; finalmente, La novia habla sobre la única vez que alguien cuestionó la nacionalidad japonesa, china y americana de O-Ren, y sobre lo que el jefe Tanaka pensaba de eso, FIN DE VOZ EN OFF. El jefe Tanaka, evidentemente molesto, rompe un cenicero con el puño haciendo que todos los presentes se callen abruptamente; otro jefe yakuza le pregunta a qué se debió ese acto; Tanaka se refiere a una perversión cometida por el consejo yakuza, otro jefe yakuza discute con él, O-Ren lo hace callar y pregunta a qué perversión se refería. Tanaka relata cómo su padre, junto con los padres del resto de jefes yakuza presentes, formaron ese consejo, y mientras ellos celebran, sus padres se lamentan en el más allá; es interrumpido por otro jefe yakuza, quien lo insulta y arroja una toalla; ambos se disponen a pelear, pero O-Ren los detiene pidiendo que se respete el derecho de palabra de Tanaka. Este comienza a gritar que fue un error haber nombrado como jefa del consejo, al que ama más que a sus propios hijos, a la perra china, japonesa y estadounidense de O-Ren. O-Ren corre por la mesa y le corta la cabeza con su katana; Gogo y Sofie ríen. O-Ren dice que, para entender la seriedad de lo que va a decir, hablará en inglés, mientras Sofie traduce al japonés. Se incorpora, guarda la katana, y comienza a hablar sobre lo mucho que incita, de manera respetuosa, a que se expresen sobre la forma en la que actúa; continúa diciendo que ningún tema será tabú, exceptuando el que se acaba de discutir, y el precio que pagarán por insultar su nacionalidad es el de cortarles la cabeza tal como hizo con Tanaka; recoge su cabeza cercenada, y grita si alguien más tiene algo que decir, ese es el momento; debido al silencio de todos, tira la cabeza y da por concluida la reunión, CORTE A, ELIPSIS.
22	Int-Ext/Día-Noche/Agencia de viajes Air-O de Okinawa,	La novia pide un boleto de avión para Tokio. EL avión viaja desde Okinawa hasta Tokio, CORTE A, ELIPSIS.
23	Int-Ext/Día-Noche/Aeropuerto y calles de Tokio.	INICIO DE MONTAJE ALTERNO, el avión vuela sobre Tokio, los guardaespaldas de O-Ren, conduciendo motos, escoltan el vehículo donde va ella y conducido por Gogo, FIN DE MONTAJE ALTERNO, CORTE A, ELIPSIS.
24	Int-Ext/Día-Noche/Aeropuerto y calles de Tokio.	El avión aterriza, La novia camina por el aeropuerto, CORTE A, ELIPSIS.
25	Ext/Noche/Calles de Tokio.	La novia conduce una moto por las calles de Tokio. Encuentra a Sofie conduciendo un vehículo. Un semáforo en rojo las detiene a ambas, La novia ve a Sofie hablar por celular desde su carro, INICIO DE ANALEPSIS: mientras golpean a La novia, ella escucha el celular de Sofie sonar y ve a esta contestar mientras observa la golpiza que le propinan, FIN DE ANALEPSIS. La novia se salta el semáforo en rojo y se aleja de Sofie, CORTE A, ELIPSIS.
26	Int/Noche/Casa de las hojas azules.	O-Ren Ishii y su equipo llegan a la Casa de las hojas azules; los reciben la gerente y un empleado, suben hacia una habitación. Un trío de mujeres tocan música. La



		<p>gerente y el empleado bajan de prisa. La novia, sentada en la barra, observa hacia la habitación de O-Ren, luego camina hacia ella, INICIO DE MONTAJE ALTERNO: se agacha al lado de una pared. O-Ren presiente que alguien la espía y arroja un punzón hacia atrás clavándolo en una viga de madera, FIN DE MONTAJE ALTERNO. Llama a Gogo, la chica sale empuñando un cuchillo y ve a todos lados, La novia se encuentra agarrada del techo sin ser vista, Gogo retira el punzón, vuelve a entrar y La novia baja del techo. Las 3 cantantes cambian a otra canción. La novia baja las escaleras y se dirige hacia el baño; la gerente y el empleado suben apresuradamente llevando botellas; Sofie sale de la habitación, baja las escaleras y entra en el baño donde se encuentra La novia, quien se está cambiando su uniforme de motorizada. Al entrar, el celular de Sofie comienza a sonar y atiende, La novia abre la puerta de su cubículo y la ve hablar, CORTE, ELIPSIS.</p>
27	Int-Ext/Noche/Casa de las hojas azules.	<p>Los guardaespaldas de O-Ren bromean con el empleado, INICIO DE IMAGEN MÚLTIPLE: La novia le grita por micrófono a O-Ren que tienen asuntos pendientes, FIN DE IMAGEN MÚLTIPLE. O-Ren sale con sus guardaespaldas; La novia tiene de rehén a Sofie, observa fijamente a O-Ren, INICIO DE ANALEPSIS: recuerda a O-Ren viéndola mientras es golpeada, FIN DE ANALEPSIS. La novia le corta el brazo izquierdo a Sofie; todas las personas presentes salen corriendo y gritando del local. O-Ren le pide al empleado Charlie Brown que salga, le ordena a su guardespaldas Miki que ataque a La novia, pero esta lo mata. Tres guardaespaldas más la atacan, y esta los asesina; otros dos guardaespaldas la atacan y La novia los mata con su katana. La novia le pregunta a O-Ren si tiene más subordinados para asesinar, Gogo aparece con una cadena que tiene una pelota de hierro con púas y la saluda; La novia pregunta si es Gogo, ella pregunta si es la Mamba Negra, le pide que se retire, pero Gogo se ríe, dice lo que puede hacer mejor, y blande su arma. Gogo la ataca, le quita la katana y la golpea con el arma; La novia se cubre con una mesa y toma una de sus patas como garrote. Ambas saltan encima de otras mesas, Gogo la vuelve a atacar, pero La novia repele su ataque batiendo con el palo la pelota de hierro. Gogo saca una cuchilla del arma, la corta y luego comienza a ahorcar a La novia con la cadena; esta toma otra pata de mesa rota con clavos, se lo clava en un pie y luego en la cabeza, asesinándola. Toma su katana de nuevo, O-Ren coge el cuchillo que pertenecía a Gogo y lo clava en una baranda de madera. Se escuchan sonidos de motos llegar al local, La novia le pregunta si eso es lo que cree que es, O-Ren responde si creía que sería tan fácil, La novia responde afirmativamente, O-Ren comienza a decirle coneja tonta y La novia completa diciendo los trix son, y O-Ren termina diciendo para niños. Entra Johnny Mo junto con sus guerreros, acorralan a La novia, quien observa detenidamente a todos. Comienza a cortar a varios, y le saca un ojo a uno; Johnny Mo la ataca haciendo que caiga, La novia sigue atacando y matando al resto; un soldado le arroja una hacha, ella la agarra en el aire, arroja otra que esquiva, y le devuelve la primera atinándosela en la frente. Tira a otros guerreros contra una pared, y sigue despedazando a varios; Johnny Mo vuelve a atacarla, pero ella sube a través de una katana clava en una viga hacia el piso superior, y continúa cortando a varios; Johnny Mo sube y pelea con La novia, esta baja por medio de un tubo de madera y golpea en la frente a Johnny Mo con él. La novia ve como O-Ren comienza a irse hacia una habitación; sigue atacando a sus enemigos, usa a uno como escudo, la vuelve a rodear y ella se arroja al suelo, ahora con dos katanas, cortando los pies de varios. Se incorpora, suelta la katana que le quitó a uno, y sigue matando a otros. Entra en otra habitación, la gerente apaga la luz quedando un fondo azul únicamente. La novia asesina a casi todos, deja a uno vivo, la gerente enciende la luz de nuevo, y La novia comienza a azotarlo con la katana mientras dice que se vaya a casa de su madre. Johnny Mo la ataca por la espalda, ambos quedan encima de una baranda; comienzan a pelear, pero La novia le corta las piernas y este cae hacia un pozo con agua llena de sangre que queda debajo de la baranda. La novia le grita a los que quedan vivos que se vayan, y le dice a Sofie</p>

		que se quede dónde está. Se dirige hacia una terraza descubierta y llena de nieve. O-Ren, quien se encuentra allí, le pregunta en dónde hicieron su katana, La novia le responde Okinawa, O-Ren le pregunta quién le hizo esa arma en Okinawa y ella contesta Hattori Hanzo; luego de la impresión de O-Ren, La novia enseña el símbolo grabado en la katana. O-Ren continúa diciendo que, a pesar de que las espadas no se cansan, ella debería haber ahorrado energía; se quita sus tacones, avanza hacia La novia y empuña su arma. Ambas comienzan a pelear con sus sables, La novia rompe la vaina de O-Ren y se detienen un momento; reanudan el combate, O-Ren le hace un corte en la espalda y La novia cae al suelo. O-Ren se le acerca, la insulta, y La novia se levanta. Prosiguen la pelea y La novia le hace una herida en una pierna. O-Ren le pide disculpas por lo sucedido hace 4 años, La novia las acepta; vuelven a pelear, La novia le corta el cuero cabelludo de un movimiento de su sable, O-Ren suelta su katana, afirma que realmente era una espada hecha por Hattori Hanzo, y cae al suelo muerta, CORTE A, ELIPSIS.
28	Paratextos.	La novia tacha el nombre de O-Ren Ishii de una lista, CORTE A, ELIPSIS.
29	Ext/Noche/Calles de Tokio.	La novia encierra a Sofie en el maletero de un carro, CORTE A, ELIPSIS.
30	Ext/Noche/Afuera s de un Hospital.	La novia saca a Sofie del maletero y la arroja por una bajada hacia el frente de un hospital, donde la socorren unos paramédicos, CORTE A, ELIPSIS.
31	Int/Noche/Hospita l.	Sofie se encuentra sentada, se acerca Bill por detrás y pone sus manos en los hombros de la mujer; Sofie le pide perdón por su traición, pero Bill le dice que no hay nada que perdonar, INICIO DE ANALEPSIS: La novia interroga a Sofie en el maletero del carro; comenta que la mantuvo con vida por dos razones, la primera se debe a la información que necesita, Sofie la insulta, La novia dice que le va a hacer preguntas y si no se las responde le va a amputar otros miembros, FIN DE ANALEPSIS. VOZ EN OFF: mientras Sofie se encuentra con Bill, recuerda que La novia le pregunta por los otros miembros de la Escuadra Mortal Víbora Letal; Bill le pide su conjetura sobre el por qué la dejó viva; Sofie no necesita conjeturar porque La novia la informó de sus planes, FIN DE VOZ EN OFF. INICIO DE ANALEPSIS: La novia le cuenta a Sofie, todavía aprisionada dentro del maletero, que requiere que le cuente a Bill todo lo que pasó y el alcance de su misericordia y que todos se enteren que morirán como O-Ren, FIN DE ANALEPSIS, CORTE A.
32	Int/Día/Avión.	La novia hace la Lista de muerte cinco, anota los nombres de todos los miembros de la Escuadra Mortal Víbora Letal. INICIO DE ANALEPSIS: recuerda a Hattori Hanzo hablarle sobre la venganza y lo que representa, FIN DE ANALEPSIS. INICIO DE PROLEPSIS: mientras La novia anota el nombre de Budd, este habla sobre lo justo de la venganza de La novia; cuando La novia anota el nombre de Elle, ella habla por celular y dice que La novia debe de sufrir hasta su último aliento, FIN DE PROLEPSIS. La novia anota el nombre de Bill, INICIO DE ANALEPSIS: ella se encuentra vestida de novia y le pregunta a Bill cómo la encontró, este responde que él es el hombre, FIN DE ANALEPSIS INTERNA, CORTE A.
33	Int/Noche/Hospita l.	Bill le pregunta a Sofie si La novia sabe que su hija está viva, CORTE A.
34	Créditos finales.	Letras blancas sobre fondo negro, CORTE.

## Segmentación de *Kill Bill vol. 2*

Escenas	Ubicación espacio/tiempo	Descripción
1	Paratextos.	Presentación del logo de la productora Miramax films, FN.
2	Paratextos e Int-Ext/Día/Capilla Two Pines y Carretera.	Mientras transcurren los créditos iniciales sobre fondo negro. INICIO DE VOZ EN OFF, INICIO DE ANALEPSIS: Bill le pregunta a La novia si lo encuentra sádico; le comenta que le gustaría creer que está tan alerta, incluso en esas circunstancias, como para saber que no hay nada sádico en sus acciones, FIN DE VOZ EN OFF. Aparece el rostro de La novia golpeado y ensangrentado. Bill sigue hablando sobre lo masoquista que se siente en ese momento, y La novia le comenta que ese es su bebé. Bill le dispara en la cabeza. CORTE A NEGRO. FIN DE ANALEPSIS. Aparece La novia conduciendo un vehículo y narrando sobre lo sucedido; habla acerca de su aparente muerte por la bala de Bill, pero que la condujo a un coma de cuatro años; sigue narrando que, cuando despertó, tuvo lo que llaman en las películas como “Un acto loco y rugiente de venganza”, y prosigue diciendo que rugió y tuvo satisfacción sangrienta. Sigue comentando sobre las muchas personas asesinadas por ella para llegar a ese punto, y solo le falta uno, el último al cual se dirige ahora mismo, y cuando llegue a su destino va a matar a Bill, CORTE A. Fin de los créditos, CORTE A.
3	Paratextos e Int/Día/Capilla Two Pines.	GRAFÍA: “Capítulo seis: Masacre en Two Pines”, FN. VOZ EN OFF: La novia narra sobre la leyenda de los hechos de la capilla Two Pines y la cobertura de la prensa; prosigue hablando sobre el cambio de los hechos dependiendo de quién cuenta la historia, y termina comentando que la matanza no sucedió durante una boda sino durante el ensayo de una, FIN DE VOZ EN OFF. Se encuentran sentadas seis personas, incluyendo a La novia, en bancos de la capilla; adelante están el reverendo y una mujer; en el piano un hombre. El reverendo indica que eviten las obscenidades cuando diga “puedes besar a la novia”, los amigos de La novia rien, y el reverendo termina diciendo que puede ser gracioso para ellos, pero no para los padres. La novia le asegura que tratarán de contenerse. El hombre del piano les pregunta si tienen una canción; La novia y su pareja lo niegan. Les pregunta si quieren que toque <i>Love Me Tender</i> y el prometido de La novia acepta; el reverendo alega que Rufus, el pianista, es buen músico y le pregunta dónde tocaba anteriormente; Rufus nombra todos los grupos musicales donde trabajó, y el reverendo vuelve a avalar su experticia. El reverendo le pregunta a la mujer a su lado si se le olvida algo, ella menciona el modo en el que los invitados se deben sentar y el reverendo le agradece. El reverendo aclara cuáles son los lados para los invitados tanto de La novia como del novio y, como ella no tiene casi invitados, no ve inconveniente en que los invitados compartan sus asientos; su esposa tampoco ve problemas en ello, pero le pregunta a La novia si no vendrá nadie más aunque sea de buena fe; La novia responde que no tiene a nadie, exceptuando a Tommy y sus amigos; la esposa del reverendo pregunta si no tiene familia y La novia reconoce estar tratando cambiar eso. Una de las muchachas sentadas en los bancos responde a la Sra. Harmony que ellos son los únicos familiares que ella necesitará. La novia se acerca a sus amigos, les comenta no sentirse bien y que esa perra la está impacientando, por ende, saldrá a tomar aire. Todos se levantan y excusan a La novia quien comienza a salir. Al acercarse a la puerta ella escucha el sonido de una flauta y se sorprende; sale, ve a Bill tocando el instrumento y lo saluda, él la saluda también. La novia le pregunta cómo la encontró, este dice que él es el hombre; La novia pregunta qué hace ahí y Bill responde que estaba tocando su flauta y ahora ve a la novia más bella. La novia vuelve a preguntar por qué está ahí, él responde por una última mirada, y La novia pregunta si se portará bien, a lo que Bill

		<p>le responde intentar lo posible. La novia comenta que siempre le ha dicho que su mejor lado es el dulce, y él responde que, tal vez por eso, ella ha sido la única que lo vio. Bill expresa haber visto su barriga embarazada, ella responde afirmativamente, Bill la llama Louise y acota el poco tiempo perdido por su novio. La novia pregunta si vio a Tommy, Bill dice sí y menciona lo mucho que le gusta su cabello; La novia le recuerda su promesa sobre portarse bien, y Bill lo niega alegando haber dicho que haría lo mejor; Bill pregunta por el empleo de Tommy, ella cuenta sobre la tienda de discos usados regentada por su pretendiente, Bill pregunta si es amante de la música y ella dice sí. Bill la interroga sobre el trabajo actual de ella, La novia responde que labora en la tienda de Tommy, Bill pregunta si le gusta, ella responde afirmativamente, debido a la posibilidad de escuchar música todo el día, y añade ser un buen ambiente para el crecimiento de su hija, Bill pregunta si le gusta más que volar por todo el mundo matando a personas por dinero y La novia responde que es precisamente por eso. Bill comenta que cada quién a lo suyo y espera conocer a su prometido, ella pregunta si quiere ir a la boda, y él responde que iría si se puede sentar en su lado. La novia habla sobre la soledad de su lado, y Bill replica que siempre lo fue; este prosigue narrando el comienzo de un sueño que tuvo por ella, y La novia lo interrumpe anunciando el acercamiento de Tommy hacia ellos, pero antes de ir hacia él, le pide a Bill llamarla Arlene. Los tres se reúnen. Bill comenta a Tommy sobre lo mucho que Arlene le ha platicado de él, Tommy le pregunta a La novia si se encuentra bien, ella responde afirmativamente y presenta a Bill como su padre. Todos ríen. Se vuelven a dar las manos, Tommy comenta sobre el gusto de conocerlo, y dice que Arlene comentó sobre su inasistencia al evento. Bill revela que era una sorpresa; Tommy pregunta cuándo llegó y Bill indica haber llegado justo en ese momento; Tommy pregunta si vino directamente de Australia y, un momento antes de la respuesta de Bill, La novia lo interrumpe y puntualiza sobre su labor como extractor de plata en Perth y nadie podía contactarlo. Bill alega sobre lo fortuito de que no haya sido el caso, y puntualiza sobre el hecho de que La novia use un vestido de novia durante un ensayo de boda; Tommy reconoce que pagaron mucho dinero para verla vestida así solo una vez, Bill le pregunta si no es de mala suerte ver a la novia vestida de boda antes de la ceremonia, Tommy responde que capaz le gusta vivir peligrosamente y Bill comenta saber a lo que se refiere. El reverendo pide a Tommy acercarse para terminar el ensayo, este comenta a Bill su deber en relación a entregar a La novia, y ella lo interrumpe diciendo el poco agrado de su padre por esa propuesta; Bill la apoya diciendo que es pedirle demasiado; Tommy se sorprende, pide disculpas y lo invita a comer, a lo cual Bill responde que los gastos van por su cuenta, además, pregunta si puede ver y Tommy le enseña el lado de la novia, luego se va. La novia comienza a preguntarle algo, pero Bill la interrumpe diciendo que no le debe nada, y si ese es el hombre que quiere, él lo acepta. La novia lo besa y se pone el velo preguntándole si se ve bonita; él responde sí, ella lo besa y da las gracias, luego va hacia el altar. Se acercan a la entrada Vernita, Budd, O-Ren y Elle portando armas, entran a la capilla y el reverendo grita qué demonios pasa, La novia grita no a Bill y se escuchan disparos, FN, ELIPSIS.</p>
4	Ext/Día/Trailer de Budd.	<p>Budd, sentado en la entrada de su trailer, pregunta a Bill si La novia mató a ochenta y ocho guardaespaldas de O-Ren antes de enfrentarse a ella, este responde que no eran ochenta y ocho, sino que se hacían llamar “Los locos 88”, Budd pregunta el motivo y Bill responde que, probablemente, pensaban que sonaba genial. Ambos ríen. Bill continúa mencionando la muerte de todos bajo su katana hecha por Hanzo, Budd pregunta si ella tiene uno y Bill responde afirmativamente; Budd recuerda el juramento de Hattori Hanzo sobre no hacer más katanas, Bill contesta que, aparentemente, ha roto el</p>

		juramento, y Budd añade que, si bien los japoneses saben guardar rencor, Bill pudo ocasionar el rompimiento del juramento de Hanzo. Bill pregunta si ha seguido practicando con su katana, pero Budd reconoce haberla empeñado hace tres años en El Paso; Bill explica que era invaluable y Budd agrega que no es así en El Paso y le dieron 250 dólares por él; mientras bebe licor, prosigue hablando sobre su oficio como “saca borrachos” de un bar y, si La novia quiere problemas con él, todo lo que debe de hacer es ir al bar para pelear. Bill explica que, si bien no han hablado desde hace mucho tiempo y la última vez no fue muy agradable, Budd debe olvidar su molestia con él y aceptar su ayuda porque La novia va por él y no duda en el éxito en su propósito. Budd lo ve un momento sosteniendo su botella, comenta que no niega su culpabilidad ni evadir su castigo, Bill lo interrumpe replicando si no se puede olvidar el pasado, y Bill continúa diciendo que ella merece su venganza y todos morir por lo que le hicieron, pero por otro lado ella también, así que ya se verá, CORTE A, ELIPSIS.
5	Paratextos y Ext/Noche/Bar.	GRAFÍA: “Capítulo siete: La tumba solitaria de Paula Schultz”. Budd llega en su camioneta al estacionamiento, se baja fumando y comienza a caminar hacia el bar, CORTE A, ELIPSIS.
6	Int/Noche/Bar.	Budd entra al bar, el barman le pregunta si no ve la hora, Budd responde que no hay nadie en el lugar y otro hombre le grita al barman, desde el fondo del local, si llegó Budd y que lo mande a su oficina. El barman dice a Budd que Larry desea verlo. Budd camina hacia la oficina. Al llegar, Larry está esnifando droga con una mujer. Budd pregunta si lo buscaba, Larry comenta no saber en cuál establecimiento de lavados de carros trabaja antes de ir al bar, pero no es suyo; la mujer le pregunta si quiere que se vaya, pero Larry dice que se quede; Budd replica que no hay nadie en el local; Larry repite lo mismo que dijo él, pregunta cuál es su punto, y Budd responde que es el “saca borrachos” y no hay nadie a quien sacar. Larry lo interrumpe, pregunta si no tiene trabajo y si lo quiere convencer de que es un inútil, pero él mismo se contesta y afirma que Budd lo convenció de su inutilidad. Larry pide que vea el calendario, pregunta si trabaja al día siguiente, Budd responde sí, pero Larry se mofa de él diciendo que ni siquiera sabe cuál día trabaja; sigue preguntando si trabaja el miércoles y lo borra; vuelve a preguntar si trabaja el jueves, Budd responde que sí, y Larry lo borra del calendario; prosigue preguntando si trabaja el viernes, Budd lo niega, Larry dice que sí, pero borra su nombre, y termina tachando todos los días en el calendario donde está anotado el nombre de Budd. Larry le grita a Budd que la única manera de hacerlo entender es jodiendo con su dinero y le ordena irse hasta que él lo llame personalmente; antes de Budd marcharse, Larry dice que le pregunte a Rocket por un trabajo, y ordena que se quite el sombrero, pero Budd argumenta el uso de ellos por parte de los clientes. Larry se enoja y le ordena no usar el sombrero más. Budd se lo quita, sale y se acerca a Rocket, quien le pide limpiar el retrete desbordado de materia fecal. Budd dice que lo limpiará, CORTE A, ELIPSIS.
7	Ext-Int/Noche/Tráiler de Budd.	Budd llega conduciendo su camioneta y estaciona cerca de su trailer. Se baja, camina hacia la entrada encendiendo un cigarrillo y, antes de encenderlo, se detiene viendo hacia la montaña. Saca el cigarro de su boca y se quita el sombrero mientras sigue observando a la montaña. Reanuda su caminata hasta la puerta de su casa, entra, prende la luz y pone música mientras se sienta en una mecedora. La novia sale de debajo del trailer con su katana, la desenfunda y, cuando se levanta, Budd para la música y se asoma en la ventana un momento; se retira, se sienta y vuelve a poner la música. La novia se quita la máscara que tiene puesta, abre la puerta de golpe y Budd le dispara con una escopeta, haciendo que ella caiga lejos y con una herida en el pecho. Budd se levanta riendo y apaga la música; se acerca a ella, comenta que nadie es tan malo con una dosis doble de sal en

		<p>roca, mientras cambia las balas y, agachándose, agrega que, no teniendo unos senos como los de ella, no puede imaginar cuánto debe de arder eso. Arroja lejos su katana y el cuchillo. La novia lo mira enojada, le escupe en la cara, y él la escupe también. Expresa haber ganado, la voltea y le inyecta un sedante. Budd entra al trailer y sale con un celular y una botella. Se sienta en una silla en la entrada y llama a Elle, INICIO DE MONTAJE ALTERNO: Elle contesta pensando que es Bill, pero Budd responde que se equivocó de hermano. Elle pregunta, fumando, el motivo de ese turbio placer y levantándose Budd responde haber atrapado a la vaquera que no se había dejado atrapar; Elle pregunta si la mató, él dice que todavía no y le disparó con sal en grano; Budd le pide adivinar qué tiene en su mano, Elle pregunta y él responde que tiene un nuevo y lustroso sable de Hattori Hanzo; prosigue detallando el filo que posee. Elle pregunta cuánto quiere, Budd alega no saber debido a su invaluable valor, Elle vuelve a preguntar por los términos de la venta, y él responde que lleve su culo flaco para su casa a primera hora de la mañana con un millón de dólares en efectivo, y le dará la mejor katana hecha por un hombre. Pregunta si le gusta el trato, Elle responde que sí y pone la condición de que debe hacer sufrir a La novia. Budd ríe, lo garantiza y ella se despide llamándolo millonario. Ambos cuelgan, FIN DE MONTAJE ALTERNO, CORTE A, ELIPSIS.</p>
--	--	--

8	Ext/Noche/Cementerio.	<p>La novia está acostada en la parte de atrás de la camioneta de Budd y se despierta. Budd abre la compuerta, la ve y dice que despierte porque el desayuno está listo; la saca arrojándola al suelo. La novia voltea hacia una tumba que está siendo cavada y vuelve a ver a Budd. El hombre que está cavando arroja la pala lejos, pide que lo saquen del hoyo y Budd lo ayuda. El hombre saca una cerveza de una gavera, mientras Budd retira la escalera de la tumba y la lanza en la cabina de su camioneta. Ambos se acercan a La novia; ella los ve, el hombre hace un comentario sobre la furia en sus ojos. Budd pregunta si es la rubia más atractiva que haya visto o no, pero el hombre dice haber visto mejores. Budd pregunta a La novia si quiere decir algo, ella no responde, el amigo de Budd exclama que las mujeres le llaman a eso la ley del hielo. Ambos se acercan para levantarla, pero ella trata de evitarlo desesperadamente. Budd la agarra con fuerza y, apuntándola en los ojos con un spray de gas lacrimógeno, pregunta si sabe qué es eso, comenta sobre el hecho de que va a estar enterrada bajo tierra con una linterna, pero si sigue actuando como una yegua agitada, le rociará toda la lata en los ojos hasta que salgan de sus cuencas; narra que estará ciega, con ardor y enterrada viva. Pregunta a La novia cómo quiere el asunto y ella señala la linterna; Budd avala su buena decisión CORTE A. La novia está en el ataúd, Budd la ve y dice que eso es por haberle roto el corazón a su hermano. Su amigo y él comienzan a clavar clavos en la tapa del ataúd, mientras La novia llora. Luego de haberla encerrado, ella intenta abrirlo, pero arrojan progresivamente tierra; La novia enciende la linterna y sigue tratando de abrir la tapa, pero no puede. Luego de un momento, se calma y la apaga, CORTE A.</p>
9	Paratextos y Ext/Noche/Fogata.	<p>GRAFÍA: “Capítulo ocho: El cruel tutelaje de Pai Mei”. INICIO DE ANALEPSIS: Bill, sentado junto a una fogata con La novia y tocando flauta, relata la historia de cómo Pai Mei, el sacerdote principal del clan Loto blanco, pidió la vida de un monje Shaolin que, aparentemente, lo insultó; al ver que los demás monjes Shaolin no entregarían al monje, Pai Mei los asesinó a todos usando la técnica del corazón explosivo. La novia pregunta cómo es esa técnica, pero Bill solo explica que se golpea en 5 puntos de presión del corazón, ocasionando la muerte de la víctima al dar 5 pasos, y no sabe cómo se realiza precisamente; Bill continúa hablando sobre</p>

		lo mucho que le gusta la aparente sabiduría de La novia, y la aconseja hacer todo lo que Pai Mei diga; sigue aconsejando no verlo de mala manera porque le arrancaría un ojo, y que no lo insulte porque podría partirle el cuello. Bill sigue tocando su flauta y La novia se acuesta, FIN DE ANALEPSIS, CORTE A, ELIPSIS.
10	Ext/Día/Templo de Pai Mei.	INICIO DE ANALEPSIS: Bill, ensangrentado, baja unas escaleras diciendo a La novia que Pai Mei la aceptará como su aprendiz; ella pregunta por sus heridas y él responde que se deben a un combate amistoso; La novia pregunta también por qué la aceptó, Bill responde que, posiblemente, se deba a su vejez y le da sus cosas. Ambos ven un momento a las escaleras, mientras él comenta sobre lo mucho que le duele verlas y la diversión que conseguirá ella subiendo por allí con tobos de agua. Bill entra al carro. La novia pregunta cuándo lo verá de nuevo y él recuerda que esa es su canción favorita soul de los 70, ella no entiende y él ignora el comentario, pero acota que se verán cuando Pai Mei le avise. La novia pregunta cuándo cree que será eso, pero él agrega que dependerá solamente de ella; le recuerda no hablarle con sarcasmos ni insolencias, por lo menos durante el primer año y termina agregando el odio que Pai Mei siente por la gente blanca, los norteamericanos y la poca estima que tiene hacia las mujeres. Se despide de ella y se va. La novia volteo hacia las escaleras y comienza a subir, FIN DE ANALEPSIS, CORTE A, ELIPSIS.
11	Int/Día/Templo de Pai Mei.	INICIO DE ANALEPSIS: La novia llega al templo; Pai Mei se encuentra sentado al final. La novia se inclina ante él, lo llama maestro y Pai Mei la insulta por su mal manejo del idioma mandarín y no esperar que él se dirigiera a ella primero; Pai Mei pregunta si entiende el idioma cantonés, ella comenta que entiende el japonés, pero él la interrumpe volviendo a hacer la misma pregunta; La novia responde entender poco el cantonés, pero Pai Mei vuelve a insultarla diciendo que están ahí para aprender Kung Fu, no lingüística. Amenaza con tratarla como un perro, y pregunta si Bill es su maestro, ella lo afirma, él pregunta qué aprendió con Bill; La novia apunta su especialidad en el estilo tigre-grulla y en el manejo de la katana samurái. Pai Mei se burla diciendo que eso es solo para japoneses cabezas huecas. Se ríe del enojo de ella. Pregunta si cree poder contra él, ella responde no, él pregunta si sabe que él mata cuando quiere, ella responde que sí, Pai Mei se ríe y pregunta si quiere morir, ella responde negativamente. Pai Mei la insulta nuevamente, pide que se levante y se burla de su japonés y expresa que odia a los japoneses. Luego la manda a un pequeño estante con sables; ella, evidentemente molesta, va hacia uno. Pai Mei ordena que saque uno y La novia obedece haciendo una pequeña demostración de su manejo. Pai Mei se levanta, comenta que, si lo toca, él se inclinará y la llamará maestra. La novia ataca, pero él esquiva todas sus maniobras arrojándola al suelo. La novia se levanta, intenta darle una estocada y Pai Mei salta encima del sable, dice que así tendrá una mejor vista de su pie, y pateo su rostro; luego ríe. Después de llamarla aficionada, La novia lo ataca de nuevo y él le quita el sable arrojándola contra un árbol, y lanza la espada hacia un estante; tilda su técnica de patética, menciona la poca demostración y ordena pelear con los puños. La novia se sacude, comienza a atacarlo y es arrojada al suelo por él; se levanta, reanuda el ataque logrando agarrarlo por el cuello y Pai Mei le escupe una piedra haciendo que lo suelte; La novia le propina una patada en la entrepierna, él la agarra y vuelve a arrojarla lejos. La novia intenta golpearlo con una piedra, pero Pai Mei le sujeta el brazo con fuerza y quita la piedra, haciendo que se retuerza de dolor. Pai Mei denigra a las mujeres norteamericanas; la amenaza con arrancarle el brazo. La reta a intentar zafarse, pero ella no puede; comenta que ese es el comienzo. La lanza al suelo y pregunta si desea adquirir ese nivel de experiencia, La novia responde afirmativamente, y él comenta que el entrenamiento comienza al

		día siguiente. Se soba la barba y se va, FIN DE ANALEPSIS, CORTE A, ELIPSIS.
12	Int/Día/Templo de Pai Mei.	INICIO DE ANALEPSIS: Pai Mei atraviesa una tabla con su puño mientras La novia lo ve. Él pregunta si puede hacer eso, y ella comenta que sí, pero no tan cerca; Pai Mei se molesta diciendo que no puede y pregunta qué haría si su enemigo se encontrara a ocho centímetros de ella. Atraviesa de nuevo la madera con el puño y ordena comenzar. La novia golpea tres veces, sin lograr perforar la madera y adolorida, y Pai Mei grita que se da por vencida antes de comenzar. La novia reanuda la práctica, CORTE. La novia sube cubetas de agua por las escaleras, CORTE. La novia practica unos movimientos de Kung Fu, CORTE. La novia continúa golpeando la madera, CORTE. La novia practica unos movimientos de Kung Fu, CORTE. La novia golpea la madera, para un momento y Pai Mei golpea su cabeza con un palo, CORTE. La novia practica unos movimientos de artes marciales, CORTE. La novia se levanta viendo molesta a Pai Mei, CORTE. La novia, dormida en su cama, golpea inconscientemente a una pared y se despierta, CORTE. Pai Mei y La novia practican movimientos de artes marciales juntos, CORTE. La novia carga unas cubetas de agua por las escaleras, CORTE. La novia golpea la madera, CORTE. La novia practica otros movimientos de artes marciales, CORTE. La novia continúa golpeando la madera y Pai Mei la observa satisfecho meciendo su barba, FIN DE ANALEPSIS, CORTE A, ELIPSIS.
13	Int/Día/Casa de Pai Mei.	INICIO DE ANALEPSIS: Pai Mei y La novia están sentados en una mesa comiendo arroz; ella, con las manos adoloridas, intenta comer con palillos, pero no puede y suelta los palillos agarrando el arroz con la mano. Pai Mei se enfurece, le quita el plato y comenta que, si quiere vivir como perro puede comer como perro y lanza el arroz al suelo; continúa diciéndole que, si quiere vivir como humano, agarre sus palillos. Le da su propio plato de comida. La novia mueve un poco el plato a un lado, agarra los palillos e intenta comer; primero falla, pero luego lo vuelve a intentar y logra agarrar y masticar el arroz. Pai Mei mece satisfecho su barba y toma de una taza, FIN DE ANALEPSIS, CORTE A, ELIPSIS.
14	Int-Ext/Noche/Tumba de Paula Schultz.	La novia se encuentra encerrada en el ataúd. Enciende la linterna y ve los bordes de la caja. Se saca lentamente las botas, acerca una a sus manos y retira una navaja. Corta las amarras de sus manos con ella, la besa y guarda en un bolsillo de su pantalón. Tantea la tapa del ataúd, pone su mano en posición para golpear y, luego de decirle a Pai Mei que ahí va, comienza a golpear; luego de varios golpes, logra romper la tapa del ataúd y sale mientras que este se inunda de tierra; sube hasta la superficie, saca una mano y con bastante dificultad logra salir de la tumba, CORTE A, ELIPSIS.
15	Ext/Noche/Calle.	La novia cubierta de tierra camina hacia una cafetería. Un empleado la ve atónito. Entra, se sienta en la barra y pide un vaso de agua, CORTE A, ELIPSIS.
16	Paratextos y Ext/Día/Carretera.	GRAFÍA: “Capítulo nueve: Elle y yo”. Elle conduce por una carretera, dobla una curva y llega al trailer de Budd, donde se encuentra este esperándola. Elle se baja del carro con una maleta roja, CORTE A.
17	Ext/Día/Desierto.	INICIO DE ANALEPSIS: La novia camina por un desierto, DISOLVENCIA, Camina a través de un conjunto de montañas sin árboles, DISOLVENCIA, Sube por una montaña, DISOLVENCIA, Sube por otra y ve a Elle llegar al trailer de Budd y baja, FIN DE ANALEPSIS, CORTE A, ELIPSIS.
18	Int/Día/Trailer de Budd.	Elle está sentada y Budd prepara una bebida alcohólica. Ella pregunta si ese es un funeral texano, él afirma y la mujer exclama que debe dar crédito por esa manera tan jodida de morir. Pregunta cuál es el nombre de la tumba, para anotarlo, y Budd menciona el nombre de Paula Schultz. Elle ve el sable, pregunta si ese es, Budd pregunta a su vez si la maleta que trajo



	<p>contiene su dinero; ella lo afirma y él comenta que es su sable ahora. Elle guarda su libreta, se para y coge la katana; la desenvaina, pregunta si ese es un sable hecho por Hattori Hanzo, pero Budd no escucha por el sonido de la licuadora; la apaga y afirma que sí es un sable hecho por él. Elle le comenta que Bill le había contado sobre su katana y pregunta cómo se comparaba ese con el de La novia; mientras Budd sirve 2 vasos, contesta que, si quiere comparar una katana de Hattori Hanzo, tiene que compararlas con todas las que hayan sido y no hayan sido hechas por Hattori Hanzo. Lleva su vaso a Elle quien lo observa detenidamente. Budd agarra la maleta roja y se sienta; pregunta a Elle si siente alivio o lamento, pero ella no entiende la pregunta. Budd habla sobre una creencia acerca del retiro como asesino número uno de la gente vieja y, cuando la gente tiene un trabajo, puede vivir más para cumplirlo; añade que la relación entre los enemigos es parecida. Prosigue preguntándole a Elle si siente alivio o lamento por la muerte de La novia, a lo cual, esta responde un poco de ambos. Budd agrega que, probablemente, es así, pero debe de sentir más de uno. Elle responde sentir más lamento. Budd comenta que debe darle crédito a La novia por haber soportado tanto daño, pero había advertido a Bill que era tan lista como una rubia podría llegar a serlo, y se levanta. Elle lo ve. Budd se sienta en una mesa, abre la maleta, ríe, y luego de sacar unos cuantos fajos, una serpiente lo ataca repetidas veces, haciendo que este grite, vuelque la mesa y caiga al suelo envenenado. Elle enciende un cigarro, pide disculpas por su rudeza y le presenta a la cobra africana. Se sienta y lee de una libreta sobre lo mucho que es temida la cobra africana y sus capacidades letales; añade que, respondiendo a su pregunta anterior, lamenta lo sucedido a La novia, debido a que murió en las manos de un cobarde, alcohólico y pedazo de mierda, concluyendo que esa mujer merecía algo mejor. Budd muere. Elle se levanta, comienza a recoger los billetes y meterlos en la maleta; recibe una llamada de Bill, a quien le comenta la muerte de Budd porque La novia puso una cobra africana en su trailer. Elle sigue comentándole que, si se pone triste, vaya a Barstow California, cuando llegue compre muchas flores, se dirija al cementerio Huntington en Fuller y Guadalupe, y las deje en la tumba de Paula Schultz, el último lugar de descanso de Beatrix Kidd, INICIO DE SILEPSIS: En un salón de primaria, una maestra pasa lista preguntando los nombres de varios niños y, nombrando a Beatrix Kiddo, aparece ella, como adulta, respondiendo “aquí”, FIN DE SILEPSIS. Elle le dice que puede estar ahí en 4 horas aproximadamente. Le recomienda fumar marihuana y cuelga el celular. Agarra la maleta, la katana y abre la puerta. Ve sorprendida cómo Beatrix le propina una patada, estrellándola contra la puerta y cayendo ambas al suelo. Se levantan, Elle trata de sacar la katana de la vaina, pero Beatrix la cierra y le da un golpe en el rostro; Elle le pega con la katana en la cara, intenta sacarla de nuevo de la vaina, pero Beatrix la cierra de una patada y propina otro golpe haciendo que choque contra la barra de la cocina. Beatrix intenta golpear tres veces a Elle, y ella la detiene con la katana, y le pega nuevamente en el rostro. Beatrix choca contra un televisor, arranca una antena con la que rasguña tres veces el rostro de Elle; esta arranca la antena de su mano y saca un poco la hoja de la katana para cortarle el cuello a Beatrix, pero ella la detiene y le pega con la rodilla en la vagina haciendo que Elle caiga encima de la barra. Elle, a punto de ser degollada por el filo, pateo su espinilla derecha, cierra la hoja de la katana y le da un cabezazo en la nariz; Beatrix retrocede. Ambas se ven y se patean en el rostro cayendo nuevamente al suelo, INICIO DE PANTALLA DIVIDIDA: Beatrix y Elle están tumbadas en el suelo y comienzan a levantarse, FIN DE PANTALLA DIVIDIDA. Beatrix agarra una lámpara y la parte en la cabeza de Elle, ocasionando que choque contra la pared. Beatrix intenta golpearla de nuevo, erra el ataque, y Elle rompe uno de sus</p>
--	--

		<p>dedos con el tacón de su botín, le da una patada y luego otra que la tumba encima de una silla. Elle se levanta e intenta sacar la katana, pero Beatrix le lanza los restos del escupidero de Budd en la cara. Elle exclama el asco producido por eso, se limpia el ojo y le da varios golpes con la espada, pero Beatrix logra ensartarla en la silla y quitársela. Elle le da una patada y dos puños, Beatrix cae, se levanta con una guitarra intentando golpearla con ella; antes de que la alcance con el instrumento, Elle salta por la barra, cae encima del cuerpo de Budd y luego se agarra del techo dándole una patada a Beatrix haciendo que caiga hacia el otro lado del trailer. Elle se coloca en pose de combate, grita y hace una patada en el aire, pero Beatrix la agarra y lanza contra el baño. Luego la ahorca, le mete la cabeza en la poceta, pero Elle baja el agua y respira; le pega un codazo en la entrepierna a Beatrix, esta se enreda con la cortina del baño y trata de impedir que Elle coja la katana. Elle le da un golpe en la garganta, Beatrix intenta golpearle el rostro, pero Elle la esquiva y Beatrix rompe la madera de un armario. Elle le da un golpe en la cara y una patada que hace estrellar a Beatrix contra una mesa del cuarto de Budd. Elle camina hacia la sala. Beatrix observa que en el armario de Budd está su sable Hanzo, lee la inscripción en la hoja: “Para mi hermano Budd, el único hombre al que he amado. Bill” y se levanta. Elle agarra la katana de Beatrix, arroja la vaina lejos y la ve parada con el sable de Budd. Le pregunta qué es eso, Beatrix responde que es el sable de Budd, Elle comenta que lo había empeñado, pero Beatrix menciona que eso lo convierte en un mentiroso. Beatrix pregunta a Elle por qué Pai Mei arrancó su ojo, INICIO DE ANALEPSIS: Pai Mei arranca el ojo de Elle, FIN DE ANALEPSIS. Elle recuerda haberlo llamado viejo tonto y miserable, Beatrix se burla de ella diciendo lo mala que fue su idea. Elle pregunta si sabe lo que hizo y responde haberlo envenenado, Beatrix la ve sorprendida, INICIO DE ANALEPSIS: Elle pregunta a Pai Mei, tirado en el suelo muriendo, qué tal le parecen las cabezas de pescado, VOZ EN OFF: Elle narra que envenenó la cabeza de pescados, FIN DE VOZ EN OFF, Pai Mei comienza a prometerle algo, FIN DE ANALEPSIS, Elle menciona que le dijo que sus palabras valen menos que nada, INICIO DE ANALEPSIS: Pai Mei muere envenenado, FIN DE ANALEPSIS. Elle ríe, se burla de haber asesinado a su maestro y ahora la matará a ella con su sable que, en un futuro inmediato, será suyo. Beatrix la llama perra sin futuro. Ambas se colocan en posición de ataque empuñando sus espadas; se ven fijamente; corren hacia la otra y se atacan con las espadas; se mantienen haciendo fuerzas con ellas, Elle comienza a lograr que Beatrix se repliegue hacia atrás, pero esta en un movimiento veloz le arranca el ojo. Elle grita de dolor y comienza a insultarla; Beatrix lanza su ojo y lo pisa. Elle sigue insultándola. Beatrix agarra su katana, pasa al lado de la cobra africana que no le hace nada, y sale de la casa de Budd. La puerta se cierra, FUNDIDO A NEGRO, ELIPSIS.</p>
19	Paratextos y Ext/Día/Carretera.	GRAFÍA: “Último capítulo: Cara a cara”. Imágenes de una selva; Beatrix conduce por una carretera, DISOLVENCIA, ELIPSIS.
20	Int/Día/Casa de Esteban Vihaió.	Mientras Beatrix estaciona su vehículo frente a un burdel, se escucha VOZ EN OFF: Beatrix narra que, como todo chico sin padre, Bill coleccionaba figuras paternas. Uno de ellos era el alcahuete amigo de su madre Esteban Vihaió, quien manejaba un burdel en Acuña, México durante 50 años; incluso, controlaba un grupo llamado Los chicos Acuña, formado por los hijos de sus prostitutas, quienes a su vez controlaban Acuña. Prosigue diciendo que ese hombre es quien la guiará en la dirección de Bill, FIN DE VOZ EN OFF. Esteban se encuentra sentado en una mesa leyendo un libro; Beatrix lo llama, él atiende, ella pregunta si puede acompañarlo y Esteban pone la única condición de que lo llame por su nombre; ella vuelve a preguntar si lo puede acompañar y él accede. Beatrix se sienta. Esteban pregunta si es americana, ella lo certifica y comenta que puede hablar en

		<p>español si lo prefiere, pero Esteban opta por seguir hablando inglés, en especial, por ser ella tan atractiva; Beatrix responde al cumplido con otro; Esteban advierte ser susceptible a las adulaciones y pregunta en qué puede ayudarla. Beatrix se acerca un poco a él y pregunta dónde está Bill. Esteban reconoce que ella es Beatrix y el por qué resultó tan atractiva para Bill. Comienza a relatar la historia de cuando llevó a Bill, siendo pequeño, al cine para ver <i>El cartero siempre llama dos veces</i> con John Garfield y Lana Turner y, cada vez que ella aparecía en pantalla, Bill se chupaba de forma casi obscena el pulgar y, en ese momento, Esteban comprendió la atracción que ejercían las rubias en Bill. Añade que, si se hubieran conocido cuando seguía en el negocio, ella habría sido su chica número uno. Beatrix se siente alagada y él comenta que debería sentirse así. Esteban ve su carro y pregunta qué pasó con su camioneta, ella responde que se descompuso. Esteban pregunta si Bill le disparó en la cabeza, ella lo certifica, y él habla que habría sido más gentil cortarle la cara. Beatrix lo ve fijamente. Esteban pide perdón, la invita a tomar un trago con él y llama a Clarita, una prostituta. Clarita, con una gran quemada en ambos labios, se acerca a su mesa, él pide dos tragos, le da unas monedas y un paño con el que ella se toca la herida. Beatrix la ve. Clara agradece y se va. Esteban pregunta de qué estaban hablando, Beatrix pregunta nuevamente dónde se encuentra Bill. Esteban describe la ubicación de Bill en la Villa Quatro, camino a Salina, y le dibujará un mapa; añade que Bill es como un hijo para él y pregunta si sabe por qué la va a ayudar. Beatrix responde no, él confiesa que Bill se lo habría pedido, ella añade no creerlo, y él termina diciendo que esa sería la única manera de que Bill vuelva a verla, DISOLVENCIA, ELIPSIS.</p>
21	Ext/Día/Carretera de Salina.	Beatrix conduce su carro, CORTE A, ELIPSIS.
22	Ext-Int/Noche/Villa Quatro y Casa de Bill.	<p>Beatrix llega a Villa Quatro y estaciona. Camina hasta la casa de Bill; saca una pistola; entra apuntando, inspecciona la sala y, al llegar al jardín, Bill y una niña la apuntan con pistolas de agua. La niña ordena a su mamá quedarse quieta. Bill imita el sonido de unos disparos, dice a B.B. que les disparó y se eche al suelo. Bill narra que Beatrix no sospechaba que B.B. era impenetrable a las balas, B.B. repite eso y Bill le ordena hacerse la muerta; sigue narrando que la pistolera se acercó al cadáver de su hija y, en ese momento, B.B. se levanta y dispara. Beatrix llora. Bill dice que se haga la muerta. Beatrix sigue el juego, expresa que siempre supo que B.B. era mejor y cae al suelo. B.B. se acerca a ella corriendo y le pide no morir porque era solo un juego. Beatrix ríe y señala que lo sabe. Se incorpora y la abraza. Bill se levanta y comenta haberle dicho a B.B. que Beatrix estaba dormida y se levantaría para buscarla; sigue narrando la pregunta de la niña sobre si la reconocería cuando despertara y Bill le respondió que sí porque ha estado soñando con ella. Beatrix lo ve rápidamente. B.B. pregunta si soñó con ella, Beatrix responde todas las noches; la ve, dice que es muy bonita y B.B. corresponde diciendo que ella también lo es; Beatrix ríe. Bill se acerca a ambas, pide a la niña que le diga a Beatrix lo que dijo cuando vio su foto; B.B. apenada se niega, pero Bill insiste; B.B. comenta que era la mujer más hermosa en el mundo entero. Bill avala eso, CORTE A, ELIPSIS.</p>
23	Int/Noche/Comedor de Bill.	<p>Bill prepara una sándwich a su hija, mientras Beatrix está con ambos, y le pregunta a B.B. si su mamá tiene el cabello más lindo del mundo, a lo cual la niña responde sí; también pregunta qué es más bonito que lindo, B.B. responde precioso y Bill la felicita; termina añadiendo lo bella que es Beatrix. Bill comenta a B.B. sobre el enojo de Beatrix con él, la niña pregunta si se portó mal y lo afirma. Bill pide a su hija hablar sobre Emilio, B.B. dice haberlo matado, pero Bill añade que se trata de su pez dorado; narra la historia de cómo B.B. sacó a su pez de la pecera y lo mató pisándolo, luego añade que la niña no mintió al respecto y fue honesta al</p>

		decir haber sacado al pez de la pecera; continúa diciendo que la niña sabía lo que hacía y dice a Beatrix que esa es la imagen perfecta de la muerte que una niña puede tener, CORTE A, ELIPSIS.
24	Int/Noche/Cuarto de B.B.	B.B. está acostada en su cama, Bill está sentado con ella y Beatrix en el marco de la puerta. Bill pregunta su hija si quería a Emilio y la niña lo afirma. Bill continúa comentando que quiere a su mamá, pero le hizo lo mismo que ella a Emilio; la niña pregunta si la pisó, pero Bill comenta haberle disparado. La niña pregunta si quería ver qué pasaba, y Bill responde que ya sabía lo que iba a pasar, pero no previó la tristeza que sentiría. Bill termina reflexionando sobre no poder deshacer muchas de las cosas hechas. B.B. pregunta qué pasó con su mamá y Bill le pide preguntárselo a ella. B.B. le pregunta a su madre si le duele, Beatrix lo niega; B.B. insiste si la puso enferma, pero Beatrix contesta que la hizo dormir. B.B. pregunta si ya está despierta y Beatrix contesta totalmente. Bill sugiere a su hija invitar a Beatrix a ver una película, la niña pide ver <i>Asesino Shogun</i> , Bill se opone un poco, pero termina cediendo, CORTE, ELIPSIS.
25	Int/Noche/Cuarto de B.B. y sala de Bill.	Beatrix y B.B. están acostadas, VOZ EN OFF: un niño narra la película, FIN DE VOZ EN OFF, CORTE. B.B. se duerme, Beatrix la arropa, ve una foto de ella joven y pone un collar sobre ella. La besa, se levanta y cierra la puerta. Camina hacia la sala donde se encuentra Bill viendo la katana de ella; él comenta lo bien hecha que está, pregunta cómo está Hanzo, ella responde que está bien, él pregunta si sabe hacer mejor el sushi y ella lo niega; Bill comenta su asombro por el hecho de que Hattori Hanzo le haya fabricado un sable, Beatrix responde la facilidad de eso, simplemente, por haber mencionado el nombre de Bill. Este ríe. Beatrix se sienta en un mueble y Bill está sentado en la barra. Un tv está encendido reproduciendo una película western. Bill habla sobre la idea del encuentro entre sus sables Hanzo, Beatrix ve la katana de él encima del televisor; Bill comenta que esa hacienda tiene su propia playa privada, ideal con la luz de la luna, donde pueden combatir con el sable, pero si quiere hacerlo a la antigua pueden esperar al amanecer y, antes de terminar la oración, Beatrix se lanza sobre la katana de él, y Bill dispara al televisor haciendo que explote. Bill apunta, le ordena calmarse o le dispara en la rodilla, y vuelve a disparar a unas frutas en una mesa; ríe y dice estar solo jugando con ella. Bill quiere hacerle unas preguntas, pero no se fía de su honestidad, y tampoco él creería nada dicho por ella; se levanta, va para atrás de la barra y, luego de que Beatrix pregunte cómo resolverán ese dilema, dispara un dardo en su rodilla. Beatrix pregunta con qué le disparó, Bill exclama que es su mejor invención, la amenaza de no sacar la aguja, y relata que se trata de un suero de la verdad sin efectos negativos y, además, puede llegar a producir euforia; pregunta si la siente y Beatrix lo niega. Bill habla sobre el gusto que tiene por la historias, especialmente, de superhéroes, por considerarlas fascinantes; menciona a Súperman como su favorita por la mitología. Beatrix pregunta cuándo se puede retirar la aguja y él dice que apenas termine de relatar su anécdota. Prosigue hablando sobre las diferencias entre los alter ego de Batman y Spiderman en relación con Súperman y el por qué es mejor que los otros dos; explica que al acostarse o levantarse Clark Kent sigue siendo Súperman; la verdadera ropa de Súperman es la manta donde los Kent lo encontraron; detalla que su disfraz es la ropa de Clark Kent para mezclarse con la humanidad, y sus características son la debilidad y la cobardía, y con eso se convierte en una crítica para la humanidad; Bill comenta que algo similar sucedía entre ella y la Sra. Tommy Plympton, y Beatrix comenta la aproximación al punto final de su relato. Bill explica que ella pudo haber usado el disfraz de Arlene Plympton, pero nació como Beatrix Kiddo y pide que saque la aguja. Beatrix pregunta si la llama superhéroe, pero Bill la cataloga como una asesina por naturaleza, que siempre lo ha sido y siempre

		lo será; independientemente de si muda a El Paso, trabaje una tienda de discos, vaya al cine o recortes cupones, esa era su forma de disfrazarse en la sociedad. Pero nada iba a cambiar su naturaleza asesina. Bill hace la primera pregunta sobre si creía que su vida en El Paso iba a funcionar, pero Beatrix dice que no y al menos pudo haber tenido a B.B.; Bill pide no malinterpretarlo, pero considera que pudo haber sido una buena madre. Bill pregunta si toda la gente que asesinó se sintió bien y ella asiente. Bill se sienta en un mueble y pregunta por qué huyó con su bebé. Beatrix pregunta si se acuerda de su última misión, Bill responde Lisa Wong. Beatrix cuenta que en el avión se sintió mal y vomitó, así que pensó que estaba embarazada, CORTE A, ELIPSIS.
26	Int/Día/Baño y Habitación de hotel.	INICIO DE ANALEPSIS: Beatrix está en un baño leyendo unas instrucciones de una prueba de embarazo. Deja la prueba y cuenta el tiempo en su reloj. Se ve en el espejo. Cuando el reloj deja de sonar, agarra la prueba y vuelve a leer las instrucciones, y exclama carajo, VOZ EN OFF: Mientras una mujer con escopeta y un ramo de flores se acerca a su habitación, Beatrix narra que, en algún momento de su viaje hacia Los Ángeles, la habían descubierto y Lisa Wong mandó a uno de sus asesinos, FIN DE VOZ EN OFF. La asesina toca el timbre, Beatrix pregunta si la puede ayudar, y la mujer se presenta como Karen Kim, gerente del hotel, que le viene a entregar un regalo de la gerencia. Beatrix agradece y, en el momento que se le cae la prueba de embarazo y la recoge, Karen dispara a la puerta; entra en la habitación, Beatrix sale de detrás de la puerta del baño y le arroja un cuchillo, pero Karen lo detiene con el mango de la escopeta, dispara, Beatrix lo esquiva y saca una pistola de debajo de una almohada. Ambas mujeres se apuntan. Beatrix pregunta si es buena con esa escopeta, Karen responde no necesitar serlo a la distancia en que están, pero es una cirujano con ella; Beatrix alega ser mejor que Annie Oakley y la tiene justo en la mira; Karen menciona la facilidad con la cual podría volarle la cabeza; Beatrix añade que puede meterle una bala entre los ojos, pero prefiere entablar una conversación. Beatrix habla sobre su reciente descubrimiento de su embarazo, Karen se muestra incrédula, Beatrix indica la prueba de embarazo situada al lado de la puerta y Karen la llama mentirosa. Beatrix menciona lo equivocada que está, y que ella es la mujer más letal del mundo, pero está asustada por su bebé y le pide ver la prueba. Karen ordena no moverse; se acerca a la prueba y la recoge. No entiende cómo se lee, Beatrix señala la caja con las instrucciones que se encuentra a su lado. Karen la recoge, comienza a leer, Beatrix menciona que azul significa embarazo, pero Karen la interrumpe diciendo que leerá ella misma. Termina de leer, se incorpora y pregunta qué van a hacer; Beatrix le pide irse a casa y ella hará lo mismo. Karen se levanta, atraviesa la puerta y le da las felicitaciones. Luego se va, FIN DE ANALEPSIS, DISOLVENCIA, ELISIÓN, ELIPSIS.
27	Int/Noche/Jardín de Bill.	Beatrix cuenta a Bill que, antes de saber el resultado de la prueba, era su mujer y una asesina que habría matado por él o hubiera saltado de una motocicleta a un tren veloz, pero al saber el resultado no podía hacer nada de eso nunca más, porque sería madre; le pregunta si lo puede entender. Bill contesta sí y pregunta por qué nunca se lo dijo. Beatrix responde que él habría intentado reclamar a su bebé, Bill alega que no era su decisión, pero ella responde haberla tomado por el bien de su hija, y su derecho a nacer en un mundo libre, y tuvo que elegir. Le comenta que, cinco años antes, si hubiera tenido que hacer una lista de cosas imposibles que pasarán, entre ellas, la primera sería el tiro de Bill en su cabeza, estaría equivocada; Bill confiesa que sí habría estado errada. Beatrix pide que siga su confesión. Bill comienza a narrar que al no regresar supuso que, Luisa Wong o alguien más, la habrían asesinado y, para que conste, hacerle creer a alguien la muerte de un ser querido cuando está vivo es algo cruel. Prosigue diciendo el luto que

		<p>guardó por tres meses, y luego la encontró por casualidad, buscando a las supuestas personas que la habrían matado; comenta que, para su sorpresa, ella no solo no estaba muerta, se iba a casar con algún imbécil y estaba embarazada; termina añadiendo que reaccionó mal. Beatrix, sorprendida, pregunta si esa es su explicación. Bill comenta que no se iba a explicar si no a decir la verdad, pero para no ponerse literales, él es un bastardo quita vidas y hay consecuencias cuando se le rompe el corazón a un bastardo quita vidas y ella experimentó algunas. Bill pregunta si su reacción fue sorprendente. Beatrix responde que sí lo fue, porque nunca pensó que le haría todo eso a ella. Bill pide disculpas, pero añade que se equivocó; Beatrix dice que tienen asuntos pendientes y Bill comenta que no está bromeando. Bill ataca con su katana; Beatrix lo esquiva; él sigue atacando, le quita su katana y la lanza lejos. En el momento en que Bill le va a clavar su sable, ella lo guarda con su propia vaina y le hace la técnica del corazón explosivo. Bill, sangrando por la boca, pregunta si Pai Mei le enseñó la técnica del corazón explosiva, ella lo afirma, él vuelve a preguntar por qué no se lo dijo; Beatrix alega ser una mala persona, pero Bill lo niega diciendo que es su persona favorita, pero puede ser una perra de vez en cuando. Ambos ríen. Él se limpia la sangre y pregunta cómo se ve, ella le toca su mano y dice que se ve listo. Bill se amarra la chaqueta, se para, y al dar los 5 pasos, cae muerto. Beatrix se limpia las lágrimas y se levanta, CORTE A, ELIPSIS.</p>
28	Ext/Noche/Villa Quatro.	Beatrix camina con B.B. en sus brazos y un parquero trae su carro. Se monta y arranca, CORTE A, ELISIÓN, ELIPSIS.
29	Paratextos Int/Día/Habitación.	GRAFÍA: “A la mañana siguiente”. B.B. ve una animación en un tv. Beatrix se encuentra acostada en el suelo del baño, riendo, llorando y dando las gracias. Sale del baño, se acuesta con B.B. y la abraza, CORTE A, GRAFÍA: “La leonesa se ha reunido con su cría y todo está bien en la selva”, CORTE A.
30	Paratextos.	Créditos finales sobre clips de cada personaje, FN.
31	Paratextos.	Créditos finales sobre fondo negro, CORTE A.