

Pam ya no puede pelear. Clase 2 del curso abierto “El cine de Quentin Tarantino”

Por Hernán Schell

www.articaonline.com



Fuente de la imagen: <http://www.nicksflickpicks.com/2006/08/picked-flick-41-jackie-brown.html>

Cosa rarísima es *Jackie Brown* (utilizaré el nombre original y no el simplemente espantoso *Triple Traición* que le pusieron en la Argentina) en la carrera de Tarantino. Es, sin dudas, su película más clásica, la que menos juega con los tiempos narrativos y la más calma de todas. Desconcertó a mucho público en el momento de su estreno. Después de todo, aquí estaba el cineasta que había hecho dos películas aceleradas y euforizantes como *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*, el director que venía de mostrar un corte de dedo brutal enmarcado en un contexto de humor negro en su episodio *The*

Man From Hollywood de *Four Rooms*, entregando con *Jackie Brown* una película melancólica y no exenta de una enorme (aunque rara) dulzura.

Es más, *Jackie Brown* pareciera también una película insólita para un director que no contaba todavía con 40 años de edad. Digo esto porque al fin y al cabo pocas películas son tan obsesivas con el tema de la edad, con el paso del tiempo, la cercanía a la muerte y el deterioro del cuerpo como esta. Diríase incluso que esta película parece más un “canto del cisne” de un director dispuesto a retirarse con un suspiro, que una película de una persona en pleno comienzo de su carrera profesional. Pero lo cierto es que *Jackie Brown* es una película insólitamente relajada, que en su espíritu pausado termina siendo un film elegíaco donde todos parecen estar haciendo algo por última vez (una última despedida entre dos amores frustrados, un último golpe ilegal para quedarse con el dinero y retirarse, una última acción antes de morir).

Por empezar, si se la compara con las películas anteriores de QT puede verse que acá se ha abandonado la búsqueda sonora de los diálogos. A diferencia de las otras películas en las que el overlapping y las palabras aceleradas estaban a la orden del día, en *Jackie Brown* los diálogos son pausados y no hay un interés en generar musicalidad alguna con el lenguaje (como podía pasar ejemplarmente en aquel café con el que empieza *Reservoir Dogs* y como pasará con más claridad aún en esa oda a los acentos idiomáticos que es *Inglourious Basterds*).

Tampoco está el carácter sobreexcitado que suelen tener las criaturas tarantinescas. Muy por el contrario, los personajes de esta película se relacionan de manera muy distante con todo lo referente a lo sexual. Esto se ve prácticamente al principio de la película, cuando tenemos a De Niro, Samuel L. Jackson y Bridget Fonda mirando un video de chicas en bikini mostrando armas y lo único que comentan es el tipo de ametralladoras que están usando. Solo Bridget Fonda (una mujer heterosexual) puede observar que una de las chicas del video se parece a Demi Moore. Este desinterés por lo sexual es paradójico si se piensa que *Jackie Brown* es la única película de QT donde se ve explícitamente gente teniendo sexo (entre el personaje de De Niro y Bridget Fonda). Sin embargo, este sexo es de un nivel de impersonalidad pasmosa, dura menos de tres minutos -según lo que indica

un intertítulo- y no parece generar ningún entusiasmo particular en los personajes; menos que menos sentimiento de vínculo alguno. Es más, apenas días después de esa relación, De Niro tomará la decisión de matar a Fonda de una manera casi arbitraria -casi se diría con la misma arbitrariedad con la que decidió tener sexo con ella-.

Ni siquiera hay en *Jackie Brown* amor por el propio trabajo (algo que sucede casi siempre en QT, en donde los asesinos tienden a tomarse tan en serio su profesión que llegan a memorizar una cita de la Biblia para hacer un espectáculo antes de matar a alguien). Por el contrario, todos los que tienen una labor en JB (sea de azafata o de vendedor de armas) no pueden esperar a retirarse. Incluso Max Cherry (Robert Forster) parece estar más en su trabajo por ser un hombre sedentario y de rutinas que por un genuino apasionamiento por sus tareas como agente de fianzas.

Esta misma sensación de hastío se transmite en las resoluciones de puesta en escena, sobre todo en lo que tiene que ver con las escenas en las que participa la violencia. Tanto en *Reservoir Dogs* como en *Pulp Fiction* había una idea de trabajar las escenas violentas de manera tal que se cree una tensión en el espectador: el regodeo en esa coreografía ejecutada por Madsen mientras corta la oreja, los gritos fuera de campo que emite Marsellus Wallace mientras el personaje de Willis busca cuidadosamente el arma que utilizará para salvarlo, muestran la intención del director de poner nervioso y crear expectativas en el propio espectador. Sin embargo, **las escenas de violencia de *Jackie Brown* tienen una resolución que rehúye voluntariamente a la creación de un suspenso previo**. El disparo seco y abrupto que De Niro hace sobre Fonda y los disparos igualmente brutales que Jackson luego hace a De Niro, se dan en plano general y a pleno día, y en ambos casos nunca vemos a De Niro y Fonda recibiendo el disparo de frente, sino que los vemos de espaldas y ninguno de los dos llega a emitir queja por lo que les acaban de hacer. El asesinato de Samuel L. Jackson se da también de un modo similar, con el personaje de Michael Keaton saliendo de una puerta sin que nosotros siquiera sepamos que estaba ahí (todo un procedimiento antihitchcockiano [\(1\)](#)), disparando velozmente apenas Jackie Brown grita que Ordelle tiene un arma.

En todo caso, quizás el mejor ejemplo de la intención de anular toda tensión en la película se da en el momento en que Ordell mata al personaje de Beaumont (Chris Tucker) en el baúl. Dicho asesinato se da previamente a que el victimario y la futura víctima sostengan dos largas conversaciones. La última de ellas consistente en Jackson convenciendo a Tucker para que entre en el baúl del auto. Son dos charlas que en sí mismas no generan suspenso. Todo se desarrolla de manera muy tranquila y Beaumont ignora de manera tan tajante lo que le va a pasar (el estado de cansancio de Beaumont y su absoluta inconsciencia, hacen muy difícil que se pueda sentir una piedad demasiado grande por él, algo opuesto a lo que pasaba con el joven del departamento que Travolta y Jackson asesinaban en *Pulp Fiction* y que trataba de disimular sus nervios) que es imposible que exista sentimiento de tensión alguna. Además, la ejecución nunca es vista por el espectador; vemos simplemente a Jackson dar vuelta a la manzana con su auto mientras escucha una canción, y luego vemos su figura, a lo lejos, abriendo el baúl y disparándole a Beaumont antes de que este siquiera pueda terminar de pronunciar una frase.

Esta forma de realizar una película de estafas y robos, llena de asesinatos pero despojada de tensión, es uno de los gestos más osados de toda la carrera de Tarantino. También este clima excesivamente relajado, reflejo de un sentimiento de melancolía, que, como veremos, es clave en la película, es lo que hace que *Jackie Brown* sea para algunos una película algo “lenta” en su desarrollo. No obstante, basta entrar en la propuesta del film para encontrarse con una película hipnótica a su modo y también poderosamente sentimental. Porque por extraño que parezca, en *Jackie Brown* este cansancio de los personajes no impide que algunos de sus sentimientos sean insospechadamente fuertes.

Una de las escenas más sentidas de toda la filmografía de Tarantino puede encontrarse en el momento en que Max Cherry conoce a Jackie Brown (Pam Grier). Allí se lo muestra por primera vez a Forster viendo a Jackie y enamorándose de ella en esa primera mirada.

La escena es curiosa por dos motivos. El primero de ellos tiene que ver con que QT elige mostrar este enamoramiento a primera vista no mediante un recurso visual sino

sonoro. Es decir, **cuando Cherry ve por primera vez a Jackie Brown su rostro no se altera para nada, sino que es la canción de fondo la que nos indica que estamos ante un enamoramiento** [\(2\)](#). El segundo motivo es la elección de QT de que este enamoramiento a primera vista no se produzca en el momento en que está Pam Grier arreglada y elegante, sino en un instante en que se encuentra cansada, desaliñada, notablemente despeinada y (según las palabras posteriores de Jackie Brown) “con olor a cárcel”.

El primer aspecto de esta resolución de puesta en escena habla del carácter sumamente controlado de Forster, a tal punto que puede fingir un enamoramiento poniendo un rostro neutro y comportándose con total tranquilidad, aún cuando la música de fondo nos muestre que en sus adentros encierra un sentimiento nuevo e intenso (tan intenso, de hecho, que hará que este hombre recto llegue a hacerse cómplice de un delito por el solo hecho de ayudar a la mujer que ama). Incluso hay un detalle brillante en el hecho de que el enamoramiento de Forster se represente con una canción, ya que después en la película, Cherry también utilizará una melodía romántica ([Didn't I blow your mind this time](#) de los Delphonics) para recordar una y otra vez a Jackie Brown. Por otro lado, **este contraste entre el rostro del actor y sus sentimientos exacerbados hacia Brown es parte de una lógica de la película en la que los personajes temen decir sus sentimientos verdaderos hacia el otro, criaturas a las que decir directamente que quieren a alguien les resulta casi imposible**. Esto no solamente se aplica al personaje de Cherry (quien incluso llega a inventarle una excusa barata a Grier en un centro comercial y contarle la historia de un prófugo que nunca llegó a la casa para no decirle que se ha enamorado de ella) sino también al personaje de Ordell, incapaz de decir que se siente profundamente lastimado por la muerte del personaje de Bridget Fonda (no manifiesta ningún tipo de preocupación cuando De Niro le dice que la mató de dos tiros; sin embargo Ordell mata después a De Niro de dos tiros con la misma arma con la que este mató a Fonda, y unos minutos después de esto se lo verá a Ordell destrozado, hablando de ella en un tono monocorde y cariñoso como “mi chica playera”).

Ahora bien, si el primer aspecto señalado habla del enamoramiento que Cherry siente por Jackie Brown, el segundo aspecto refleja un enamoramiento incondicional del

propio director por la estrella Pam Grier. Después de todo, **si hay algo que muestra esta escena es la fe que tiene Tarantino en la presencia y la belleza de su propia actriz para plantear que puede perfectamente deslumbrar a un hombre sin necesidad de caer en los cánones de belleza más obvios**, sin maquillajes ni alteraciones faciales de ningún tipo, apenas un rostro a cara lavada de una mujer que se encuentra demasiado cansada como para querer parecer atractiva.

La admiración y la fascinación que tiene QT por su actriz no está poco justificada. Grier, heroína de las [películas blaxploitation](#), por excelencia, descubrimiento de ese caso rarísimo e injustamente olvidado por la historiografía cinematográfica llamado [Jack Hill](#), fue también una actriz que dio sus primeros pasos actuando en películas sobre cárceles de mujeres como la descaradamente grosera [The Big Doll House](#) (que Jackie Brown enamora a alguien saliendo de una cárcel no es, como se ve, casualidad en la película) y que terminó haciéndose heroína de películas de acción de bajo presupuesto como [Cofee](#) o [Foxy Brown](#), en las que la chica podía terminar con todos los villanos. Grier era, innegablemente, presencia cinematográfica en estado puro, una que incluso excedía la propia calidad de las películas que hacía. **Pam Grier es una estrella de los márgenes, una de esas que no se estudia en las academias pero cuya importancia en la historia de los géneros de explotación es absolutamente capital.** Como si esto fuese poco -y esto es algo que *Jackie Brown* muestra con creces- puede ser también una gran actriz, dueña de una sobriedad cinematográfica envidiable.

De ahí también que Tarantino parezca muchas veces fascinado con filmar a Grier. Algo que manifiesta en la forma en la que la sigue la cámara. Basta ver esos títulos de presentación que muestran a la actriz en todos y cada uno de los planos transitando por el aeropuerto; aquel monumental plano secuencia que nos muestra a Grier fingiendo frente a la policía que la operación supuestamente no salió como se esperaba; el plano final que consiste en una imagen fija y sostenida de dos minutos de Jackie Brown manejando el auto; o incluso las escenas de los interrogatorios entre Jackie Brown y la policía en las que Tarantino dedica ostensiblemente mucho más tiempo en pantalla para tomar el rostro de Grier que para el de cualquier otro personaje en esa habitación.

Pero hay algo mucho más evidente en la actitud enamorada que QT tiene por su estrella. Es su necesidad de plantear una película en donde Pam Grier vuelva a hacer lo que hacía en películas como *Foxy Brown* (justamente el apellido del personaje viene de ahí) o *Coffy*: convertirse en la mujer que termina triunfando sobre todos, la persona de clase media, sin ninguna conexión con el hampa, que termina sin embargo superando cualquier obstáculo y venciendo a los criminales. Claro está, Tarantino tiene en cuenta que hay algo que cambió: Pam Grier ya no es una joven capaz de hacer una película de artes marciales en la cual termina venciendo a base de puños y patadas. Es una persona con más edad, limitada en sus capacidades físicas. Ahí es cuando **Tarantino tiene que adaptar el entorno que rodea a Pam Grier a su capacidad de acción. O sea, como Pam ya no puede pelear como antes, su única arma termina siendo su sagacidad. Frente a esto, ya no se puede enfrentar a villanos como los de antaño y salir victoriosa en el mundo del hampa; hay que poner un hampa más cansada, más abúlica, aunque esto signifique tomar la figura de Robert De Niro (un “duro” de la historia del cine como pocos) y volverlo un delincuente torpe que se pasa la mayor parte del tiempo hablando con una drogoná.**

Hay en todo esto mucho de digno para Grier pero también algo de triste. Lo digno está en admirar lo suficiente a la actriz como para adaptar todo un contexto para que ella vuelva a hacer lo que hacía antes. Lo triste está en que ese contexto es tan consciente del paso del tiempo, del deterioro del cuerpo, que **es imposible que la palabra “último” no resuene en todos y cada uno de los planos de *Jackie Brown***. Por eso hablaba al principio de esta película como un film elegíaco, o sea uno en donde todo se hace por última vez. Entre esas cosas está, por supuesto, **la última aventura de Pam Grier, la última posibilidad de ver a la estrella haciendo lo que hacía antes**. Tanta elegía, por otro lado, no puede sino asociarse con la despedida y tanta despedida, al mismo tiempo, con la muerte.

Quizás por esto también *Jackie Brown* comparte dos cosas centrales con un cine obsesionado con las agonías finales como el de Sergio Leone: el gusto por filmar la

mirada de una persona que está muriendo (como pasa en *Jackie Brown* cuando se muestra la subjetiva de Ordell después de que Michael Keaton le pega el tiro). Y sobre todo, el gusto por plantear una historia que termina girando siempre alrededor de un dinero que al final no parece terminar sirviendo para nada.

Al fin y al cabo, esa es la sensación que termina dando *Jackie Brown*: la de un montón de personajes buscando un montón de dinero, peleándose por él y hasta matándose por él, para que al final los pocos que quedan vivos vuelvan al mismo lugar que antes. En este caso, Max Cherry termina trabajando en el local de siempre y Jackie Brown continúa en viaje permanente, exhibiendo hacia el final un rostro neutro que no se sabe si expresa felicidad o tristeza. En medio de esto queda la figura desdibujada por un fuera de foco de Max Cherry de espaldas inmediatamente después de ver cómo la mujer que ama se va.

Ese fuera de foco es quizás la imagen más tierna y compasiva que haya dado Tarantino hacia un personaje. Una forma de mostrar respeto frente a la tristeza de alguien que arriesgó muchísimo por otra persona a la que tiene que dejar ir. Después de todo, es comprensible la empatía por ese momento de angustia de Forster, sobre todo cuando el propio director nunca se mostró -y acaso nunca más se vuelva a mostrar- más abiertamente inundado de melancolía que en esta película.

(1) Nunca es malo recordar lo que decía Hitchcock respecto de la construcción de suspense basado en darle más información al espectador de la que tienen los personajes. Es decir, vemos una bomba debajo de una mesa y dos personas hablando que desconocen que este artefacto se encuentra justo debajo de ellos. Así es como la tensión del espectador va creciendo porque desconoce si esos personajes se salvarán o no.

(2) Puede suceder -puede pasar de hecho en un primer visionado- que por obra de la canción nosotros creamos que Forster está cambiando de expresión cuando la ve a Grier. Pero en verdad el actor permanece prácticamente con la misma expresión y uno no adivinaría nunca ese sentimiento si no fuese porque el tema de fondo es una

canción lenta y dulce. Esto pasa mucho con la actuación de Forster, que quizás no sea tan lograda como se dijo en su momento. Lo que sucede es que muchas veces QT toma el rostro excesivamente neutro del actor y lo relaciona con otras reacciones de otros actores, con cierta música y con ciertas imágenes para que creamos que hay un leve cambio facial ahí donde no lo hay. Lo que termina haciendo QT con Forster es, en suma, [una aplicación del famoso experimento Kuleshov](#).