



Fotograma de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)

# Análisis del guion literario de *Pulp Fiction*: Un ejercicio de interpretación de lo interpretado

Mauricio Velásquez Hurtado

Universidad EAFIT

Antioquia, Colombia

ovelasq2@eafit.edu.co

77

## Resumen

**TÍTULO:** Análisis del guion literario de Pulp Fiction: Un ejercicio de interpretación de lo interpretado

El propósito de este artículo es ofrecer el análisis de la interpretación y la adaptación del guion literario Pulp Fiction. Su ánimo es propiciar un encuentro razonable con uno de los cuerpos textuales definitivos en el campo de la narración contemporánea: el lenguaje audiovisual. Para ello, abordaré el texto, escrito por Quentin Tarantino y Roger Avary, apelando a la aplicación y el uso de conceptos clave que permitan determinar el texto y la imagen movimiento como una forma paratextual total. Mi interés es determinar cómo los detalles, los sujetos y las acciones de un texto que ha de trascender la escritura para convertirse en relato audiovisual, conforman una disposición semántica que permite recorrer con precisión el discurso de una obra cargada de exageración y caricatura, elementos que contribuyen a resaltar el valor de lo cotidiano para soportar su verosimilitud y su pacto ficcional.

**Palabras clave:** Pulp Fiction. Quentin Tarantino. Guion literario. Interpretación. Adaptación. Texto.

## Abstract

**TITLE :** Analysis of Pulp Fiction's literary script: An exercise in interpreting the interpreted  
The purpose of this paper is to provide an analysis of the interpretation and adaptation of the movie screenplay Pulp Fiction. Your encouragement is to provide a reasonable match with a final textual body in the field of contemporary narrative: the visual language. To do this, I will discuss the text, written by Quentin Tarantino and Roger Avary, appealing to the implementation and use of key concepts to determine the text and the image movement involving as a way to the paratextual total. My interest is to determine how the details, subjects and actions of a text that has to transcend the writing to become visual story, make a provision that allows a trip into the discourse of a work full of exaggeration and caricature, elements that contribute to highlight the value of the everyday to support their verisimilitude and fictional pact.

**Keywords :** Pulp Fiction. Quentin Tarantino. Screenplay. Interpretation. Adaptation. Text.

"La ficción es lo característico de la actividad humana. Somos animales simbólicos que hemos inventado un mundo de símbolos"

Enrique Anderson Imbert

## El texto y su imagen

Es irremediable la presencia metafísica de las imágenes en la lectura. Las formas sintácticas cobran vida en la imaginación como resultado directo de una descripción ordenada de ciertos detalles, acciones y sujetos, correspondientes a un inventario de formas contenidas en la realidad que permite interpretarlas. Cuando se asume esa interpretación, en el caso de un guion literario, es absolutamente necesario no sólo auscultar sus niveles morfo-sintácticos y léxico-semánticos, sino que, además, se debe dar paso al análisis de su posible adaptación en el campo de la imagen-movimiento.

El ejercicio interpretativo de un guion literario va más allá, en consecuencia, de la búsqueda de una posible correspondencia formal directa en la pantalla de aquello que se ha dispuesto en las líneas. *Pulp Fiction* (1994) ofrece todas las anteriores esferas de análisis, es decir, fue escrito, interpretado y llevado a la producción filmica.

Son varias las reseñas que desde el año de su aparición nos ofrecen distintas miradas sobre su dimensión como obra insignia del cine contemporáneo. Podríamos decir que su potente humor negro es el resultado del

homenaje y la mezcla entre el cine de clase B y el *film noir*, donde la carga de diálogos, en apariencia fútiles, enaltecen el valor de lo cotidiano en un nivel que podríamos considerar, desde la estética, una formalización Pop audiovisual de lo "norteamericano". Las características de los personajes ofrecidos como símiles del mundo del crimen, fueron elevadas a formas de sátira que hoy les permite una presencia icónica, casi caricaturizada.

El presente artículo tiene como objetivo ofrecer un análisis de aquella caricaturización de la que hace acopio *Pulp Fiction* para construir sujetos y acciones, a la forma como los dispone en el texto y los lleva al plano de la acción de la imagen-movimiento. En tal sentido serán estimadas las apreciaciones sobre algunas anotaciones que describen detalles, sujetos y acciones en el texto literario, la adaptación ofrecida por el consecuente resultado audiovisual y las reflexiones teóricas al respecto de conceptos clave sobre la interpretación, la adaptación y el texto.

## Tres historias cruzadas en una línea del tiempo

El relato de *Pulp Fiction* es en realidad una fusión de tres historias que juegan en el tiempo y el espacio, "Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife"<sup>1</sup>, "The Gold Watch"<sup>2</sup> y "Jules, Vincent, Jimmie and the Wolf"<sup>3</sup>.

Los eventos transcurren en un lapso de aproximadamente una semana, circunstancia que sólo es perceptible a través del recorrido, donde notamos que los diálogos iniciales corresponden temporalmente a la segunda parte de una historia distribuida en cuatro líneas de tiempo-espacio, pero que por disposición formal ocurren de forma paralela y simultánea a otros también llevados al plano del texto y su resultado en la película. *Pulp Fiction* es una obra que alude, en el sentido literario, a los conceptos de analepsis y prolepsis, acuñados por Gerard Genette en *Figuras III* (1989) y actualizados por Eco en *Seis Paseos por los bosques narrativos* (1993) y, en su sentido fílmico, al '*flashback*' y el '*flashforward*'.

De manera ordenada, en una línea de tiempo, el relato correspondería a la aproximación que a continuación pretende ilustrar de una mejor forma su trama.

---

1 Quentin Tarantino, *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino screenplay* (Los Ángeles: Miramax Books/Hyperion, 1994), 26. "Vincent Vega y la esposa de Marsellus Wallace".

2 Tarantino, *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino screenplay*, 69. "El reloj de oro".

3 Tarantino, *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino screenplay*, 112. "Jules, Vincent, Jimmie y El Lobo".

Vincent y Jules, un par de matones de Los Ángeles, van en busca de los socios que han engañado a Marsellus Wallace, su jefe. Una vez en la dirección que les han indicado, recuperan un portafolio y asesinan a dos sujetos. Un hombre que se ha escondido en el baño sale y les dispara pero falla. Los hombres responden el fuego y lo asesinan también. Vincent y Jules discuten sobre la intervención divina que, en apariencia, detuvo las balas del último sujeto. Cuando regresan en el auto, accidentalmente el arma de Vincent se dispara y mata a Marvin, el informante. Se dirigen a la casa de un amigo de Jules y se deshacen del cadáver. Deciden desayunar en un restaurante antes de llevar el portafolio que han recuperado.

En el restaurante, Pumpkin y Honey Bunny, un par de asaltantes, discuten los actuales riesgos de asaltar bancos, licorerías y estaciones de gasolina, concluyendo que un sitio como aquel en el cual toman café es perfecto para efectuar un robo. Sacan sus armas y amenazan a los demás comensales. Pumpkin le pide el portafolio a Jules pero éste no sólo se niega a entregarlo sino que lo desarma y lo encañona. Jules le explica, mientras le apunta con el arma que ha decidido dejar el oficio de asesino, y que le perdonará la vida a cambio de dejar libre el portafolio de su jefe. Los asaltantes, Pumpkin y Honey Bunny, salen del restaurante y segundos después lo hacen Vincent y Jules.

80

En un bar, Marsellus y un ex-boxeador conocido como Butch, discuten el arreglo de una pelea. En ese preciso momento ingresan Jules y Vincent. Llevan el portafolio que por poco les roban minutos antes. Vincent saluda a su jefe, quien le ha solicitado llevar a comer a su esposa Mía. Horas más tarde, Vincent visita a su proveedor de heroína, y lleva a comer a la esposa de Marsellus. Luego de bailar y comer, regresan a la mansión, donde Mía sufre una sobredosis accidental con la droga que ha encontrado en el abrigo de Vincent. Este, alarmado, la lleva donde su proveedor y le inyecta una dosis de adrenalina. La regresa de nuevo a su casa y se prometen no comentar el suceso.

El día de la pelea, Butch sueña con el momento en el que un capitán del ejército le entrega el reloj de oro que su padre le ha heredado. Minutos después y contrario a lo pactado, el boxeador gana la pelea y se da a la fuga con todo el dinero que apostó a sí mismo, convirtiéndose en el blanco de los dos matones de Marsellus Wallace, Jules y Vincent.

Cuando llega al motel donde le espera su novia con todos sus objetos personales, nota que ella ha olvidado su reloj de oro. Al regresar por el reloj a su apartamento, Butch, encuentra a Vincent. Lo asesina y se da a la fuga

con tan mala suerte que se cruza en el camino con el mismísimo Marsellus Wallace, comenzando una pelea que termina en una tienda de empeño donde ambos son encañonados y secuestrados. Butch, logra liberarse y entrar al cuarto donde el empleado de la tienda y un amigo violan a Marsellus. Mientras el jefe de los matones que arregló la pelea es violado, Butch lo rescata y es perdonado a cambio de guardar silencio sobre el abuso del que acaba de ser objeto. Butch regresa al motel, recoge a su novia y sale de la ciudad.

La interpretación inicial del relato, nos permite concluir que la obra ha sido dispuesta en *medias res*, pues la obra comienza justo en el momento en el que Pumpkin sentencia en el restaurante "*No, forget it. It's too risky*".<sup>4</sup>

## La adaptación en la línea de tiempo como consecuencia de la interpretación

Si aceptamos implícitamente que la eficacia de un texto que ha de ser llevado a otro plano, en este caso el audiovisual, depende de la adecuada ratificación de los códigos que de él emergen por parte de quienes lo interpretan y ejecutan, estaremos validando la tesis de Umberto Eco referida a sus consideraciones sobre el lector de 'segundo nivel'. En relación a dicho método, Eco afirma que "el texto se dirige también a un lector modelo de segundo nivel, el cual se pregunta en qué tipo de lector le pide esa narración que se convierta".<sup>5</sup>

En todo caso, el primer hermeneuta que visita un guion es aquel que sabrá no sólo interesarse por el final, sino que además se permitirá elaborar anotaciones concretas para llenar ciertos espacios vacíos. Por ello todos los involucrados en la parafernalia técnica de la producción audiovisual son colaboradores e intérpretes del texto, y en consecuencia, hermeneutas de su disposición literaria.

Será imposible para este ejercicio determinar la legitimidad de ciertas anécdotas, consideradas por el propio Eco como 'paratextuales', "es decir, de todas esas informaciones que rodean el texto"<sup>6</sup> y referidas a la producción de la película *Pulp Fiction*, sin embargo, el análisis comparado del texto y su consecuente imagen-movimiento, se convierte en un prisma de doble

---

4 "No, olvídale, es muy arriesgado". Quentin Tarantino, *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino Screenplay* (Los Angeles: Miramax, 1994), 1.

5 Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos* (Barcelona: Lumen, 1993), 37.

6 Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, 134.

vía que nos permite entender, cómo el guion original, admite adaptaciones de forma en el producto audiovisual que a su vez abren puertas interpretativas a la luz de los conceptos 'texto', 'texto dramático' y 'texto espectacular', acuñados por Fernando de Toro, en su *Semiótica del Teatro* (1987), y de las anotaciones sobre 'texto absoluto' hechas por Paul Ricoeur en su obra *Del texto a la acción* (2001).

Si comprendemos la función de cada uno de los niveles de los relatos que habrán de ser sujetos de acción en otros planos como el de la actuación, como sugiere De Toro, "el texto espectacular es espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante"<sup>7</sup> podríamos afirmar entonces que las variaciones de la línea de tiempo en el montaje, son así mismo un dispositivo de reelaboración, y por tanto de adaptación.

Si validamos los alcances de las hipótesis de Ricoeur en su ensayo sobre "¿Qué es un texto?", podemos argumentar que al igual que el teatro, cada discurso permite ser tocado por múltiples textos y acciones referidas antes y después de ser escrito, que abren paso a la apropiación. Dicha apropiación, como diría Ricoeur "articula un discurso nuevo al discurso del texto"<sup>8</sup>, es una nueva capa que sugiere que los textos no son cerrados, y que su lectura permite validar que cada adaptación consecuente con el texto es a su vez una relación siguiente, y por tanto, sujeta del mismo análisis hermenéutico.

82

Ello también se explica en la noción de 'intertexto' de Michael Riffaterre, enunciada por Genette como ampliación de su concepto de transtextualidad<sup>9</sup>.

En *Pulp Fiction*, existen notables interpretaciones y adaptaciones del texto al momento de convertirlo en imagen-movimiento, que de alguna manera incrementan la exageración del relato gracias al humor negro con el que se ha matizado. Una de ellas es sobresaliente y se encuentra en lo que podríamos llamar el prelude de las historias.

En el libro, al que consideraremos texto base, Vincent y Jules han ido en busca de Brett, el socio de su jefe que se ha apropiado de un portafolio con un valioso contenido. Después de asesinarlo a él y a uno de sus amigos, un tercer hombre sale del baño donde estaba escondido y les dispara, fallando cada uno de sus tiros. Luego de revisar que ninguna de las balas les ha impactado, Jules y Vincent responden el fuego y lo asesinan. "The fourth man is blown off his feet and out of frame by bullets that tear him to shreds.

---

7 Fernando de Toro, *Semiótica del teatro* (Buenos Aires: Galerna, 1987), 91.

8 Paul Ricoeur, *Del Texto a la Acción* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001), 140.

9 Gerard Genette, *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado* (Madrid: Taurus, 1989), 11.

He leaves the frame empty."<sup>10</sup>.

Esta parte de la narración, es puesta en la película, a la que consideraremos texto acción, sólo en el inicio de la tercera historia, la cual, además, ha sido renombrada. De llamarse "Jules, Vincent and The Wolf" se ha convertido en "The Bonnie Situation"<sup>11</sup>.

Las reflexiones al respecto de ambos cambios, en la línea de tiempo y en su nombre, pueden ser varias en una esfera especulativa, sin embargo, la factibilidad de generar un mayor efecto de hilaridad en el espectador apunta como la más probable por cuenta de la exageración. Toda la historia de "The Bonnie Situation", es una cadena de acontecimientos nefastos que van empeorando en el transcurso del tiempo. Cuando en apariencia la situación de recoger un simple portafolio parece controlada, son baleados por alguien inesperadamente. En el auto, accidentalmente le disparan al informante. En el intento por limpiar la escena y deshacerse del cadáver se enteran que la esposa del hombre que les ha prestado la casa llegará pronto de su turno en el hospital. Cuando creen que todo ha sido resuelto van a un restaurante donde los asaltan.

Si entendemos que el montaje lineal de una narración, en términos cinematográficos, también alude a la "analepsis", podemos demostrar que la acción de tomar un segmento del texto base (guion), ubicado al inicio de la línea de tiempo, para trasladarlo adelante en el texto de la acción (imagen-movimiento), es una adaptación formal consecuente, a la interpretación de la idea y la intención de caricaturizar la tragedia.

El traslado de la mencionada acción, en su tiempo de narración, le otorga virtudes de comedia a su estado final, por cuenta de la saturación de eventos imprevistos. En la adaptación del plano de la acción, Vincent ha sido asesinado por Butch. Sin embargo aparece nuevamente en la pantalla, justo en la escena que da comienzo a su aventura.

Aquel *flashback* obra entonces con asombro ante el espectador, quien además observa con sorpresa que los dos asesinos no han terminado el trabajo que en apariencia vimos concretado al inicio del relato. Jules y Vincent han matado a dos sujetos, pero un tercero aparece con un arma y les dispara, fallando cada tiro. A partir de ese momento, comienza una suma exagerada de eventos nefastos que le dan otra significación y, en efecto, otro

---

10 "El cuarto hombre cae de espaldas por las balas que le impactan. Sale de plano". Tarantino, *Pulp Fiction*, 26.

11 "La situación de Bonnie". Tarantino, *Pulp Fiction*, 111.

sentido a la tercera historia, "The Bonnie Situation". Esta adaptación de la línea de tiempo supone un cambio tan relevante, que toda la obra queda prácticamente recontextualizada, pues la disposición de la acción, contribuye al esclarecimiento final de la trama en tiempo y espacio, y otorga una celebración de la comedia en otro nivel.

La transformación del texto en la acción de la imagen-movimiento, nos permite identificar el primer espacio vacío que hubo de ser recontextualizado con el fin de lograr un efecto más coherente a la idea de la sátira, la cual, por acumulación, nos muestra un último capítulo pleno de actos elocutivos que desdibujan la violencia en su percepción inicial.

Debemos preguntarnos entonces, en este punto, por la premisa dramática, y en consecuencia, por la tragicomedia que envuelve la narración y su intención de exagerar de forma cruda y grotesca la realidad.

## La metadiégesis como validación de lo real cotidiano

No es la intención de este ensayo calificar las virtudes del relato de *Pulp Fiction*. No obstante, es necesario observar el notable uso de extensos diálogos por parte de los personajes, circunstancia que, paradójicamente, se convierte en una particular cualidad en el contexto de un mercado que elude las intervenciones extensas de los actores. Cada uno de los personajes considerados en el texto base, interpretan el signo particular de la historia, adaptándolo en una redimensión elocutiva. En otras palabras, el amasijo de formas que proviene de la imaginación de un narrador extradiegético, dispone de sus personajes para obtener de ellos funciones metadieгéticas. Mecanismo que añade exageración a aquella cómica disposición de los sujetos y las acciones.

Como se ha anotado previamente, la historia de *Pulp Fiction* es la suma de tres relatos enmarcada por un cruce de casualidades que pone a sus protagonistas en situaciones absurdas, plagadas de sátira, pero fiel y convenientemente extractadas del violento contexto de la ciudad de Los Ángeles. En este aparte es preciso anotar la evolución de la acción elocutiva cuando las historias, al interior de las historias, se repiten intercambiando de narrador. Para entender el ejercicio que propone el texto mismo, nos detendremos en las más notables, indicando el narrador original y aquel interlocutor que asimila la historia convirtiéndose en narrador secundario ante un nuevo interlocutor. El primer grupo a analizar será el de Vincent, Jules y Brett.

Vincent Vega y Jules Winnfield, como ya hemos señalado, son un par

de asesinos. Los personajes aparecen en el relato cuando se dirigen a efectuar uno de sus trabajos. Es allí donde surge un singular diálogo referido a ciertas libertades en el consumo de drogas en Holanda. Jules indaga con cierto asombro sobre los bares de hachís, a lo que Vincent, recién llegado de Ámsterdam, contesta sin ocultar el gozo que le produjo aquella experiencia. "It's legal to buy it, it's legal to own it and, if you're the proprietor of a hash bar, it's legal to sell it."<sup>12</sup>

El diálogo del consumo de hachís en Holanda desemboca en otra anécdota de Vincent referida a las pequeñas diferencias entre Europa y Norteamérica, que van desde cómo nombran las hamburguesas, "You know what they call a Quarter Pounder with Cheese in Paris?"<sup>13</sup>, hasta la posibilidad de tomar cerveza en un cine. Al llegar al edificio donde harán su trabajo, Jules, le cuenta a Vincent que hay una historia de su jefe, Marsellus Wallace, que cuenta cómo arrojó a un tipo desde un cuarto piso por darle un masaje de pies a su esposa Mia, quien horas más tarde saldrá con Vincent a petición del mismo Marsellus. "Well, Marsellus fucked his ass up good. And word around the campfire, it was on account of Marsellus Wallace's wife"<sup>14</sup>.

Las dos historias serán reiteradas en el texto mismo en contextos completamente distintos por cada uno de los interlocutores. Jules es el primero en hacer una referencia elocutiva de la fábula de Vincent para preguntarle a Brett por la forma en que llaman los franceses a la hamburguesa conocida como "Cuarto de libra".

"You know what they call a Quarter Pounder with Chesse in France?"<sup>15</sup>.

Vincent, a su vez, tomará la historia que Jules le ha contado al respecto de Mia y el tipo que supuestamente fue lanzado desde un cuarto piso por darle un masaje de pies. Le relatará al personaje mismo de la historia con la intención de preguntarle por su veracidad. "They just said Rocky Horror gave you a foot massage"<sup>16</sup>.

Podríamos conjeturar, inicialmente, que el autor busca en la reiteración de cada fábula, la anticipación del lector para adivinar la respuesta emotiva

---

12 "Es legal llevarla, es legal tenerla, y si eres el propietario de un bar de hachís, es legal venderla". Tarantino, *Pulp Fiction*, 8. "Es legal llevarla, es legal tenerla, y si eres el propietario de un bar de hachís, es legal venderla".

13 "¿Sabes cómo llaman a un 'Cuarto de libra con queso' en París?". Tarantino, *Pulp Fiction*, 8.

14 "Bueno, Marsellus lo jodió. Y lo que se dice es que el tipo se había metido con la esposa de Marsellus". Tarantino, *Pulp Fiction*, 12.

15 "Sabes como le llaman a la 'Cuarto de libra' en París". Tarantino, *Pulp Fiction*, 20.

16 "Dicen que Rocky Horror te dio un masaje de pies". Tarantino, *Pulp Fiction*, 48.

de cada nuevo personaje interpelado. En este apartado del ensayo trataré de auscultar la acción bajo el campo del signo.

El uso semiótico que hacemos de algunas palabras, nos pone en una particular disyuntiva interpretativa por cuenta del sentido en el cual disponemos, precisamente, de ese uso. Las palabras son objetos a los cuales corresponden otros significantes. El hachís y la hamburguesa, son objetos, tal y como lo advierte Umberto Eco en *Signo* (1994), con 'funciones primarias' y 'funciones secundarias'. Propone Eco:

Según algunos, una configuración sola (una escalera, una puerta) comunica la función que facilita, y la comunica incluso si no se realiza la función (sí veo una puerta cerrada, decido no pasar en lugar de dar de nances contra ella)<sup>17</sup>.

Si recordamos que hasta este punto hemos tratado de advertir las infinitas capas interpretativas del relato, "hachís" significa, tanto para los actores del acto elocutivo como para lectores y espectadores una sola cosa: droga. Sin embargo, más allá de la interpretación literal se encuentra la distinción de unos rasgos que hablan de su uso, el cual, en el argot popular alude a la aceptación social de un gueto particular. En este caso, el hachís como parte de la historia de Vincent, es referido y asimilado como lo que es, una sustancia que permite cierta distinción en el gremio al que pertenecen los dos asesinos. El caso de la hamburguesa, es todavía más particular.

86

Para todos los que leemos e interpretamos la historia, hamburguesa, es una comida rápida socialmente aceptada como deliciosa. No obstante, el mismo Jules interviene como hermeneuta e intérprete, para ofrecernos la función secundaria.

Una vez llegan los dos asesinos al apartamento donde se encuentran Brett, el amigo de Brett y Marvin, Jules les pregunta, al ver que interrumpieron su desayuno, qué comen. Brett, algo confundido, le responde "Hamburguesas" Jules repone, casi como un interruptor: "Hamburguers, The cornerstone of any nutritious breakfast."<sup>18</sup>

Si nos fijamos bien, entenderemos que hay una explicación de la función secundaria de la palabra hamburguesa, hecha por el personaje, con una carga de ironía en su elocución. Al Jules determinar que la "hamburguesa es la piedra angular de cualquier nutritivo desayuno", está denunciando la

---

17 Umberto Eco, *Signo* (Barcelona: Labor, 1994), 40.

18 "¡Hamburguesas! La piedra angular de un nutritivo desayuno". Tarantino, *Pulp Fiction*, 19.

prisa que tenían Brett y sus amigos por comer algo rápido y escapar. En este caso, obtenemos una doble "función secundaria" al ser establecido, en el texto mismo, que en efecto, la hamburguesa es una comida rápida, además de cumplir con los estándares nutritivos que cualquier organismo demanda para su actividad diaria. Aquellas dos palabras podemos considerarlas 'plurales', si nos acercamos a las antiguas consideraciones que precisaban que los signos podrían poseer uno, o varios significados.

Al relato del relato, o como anunciaba Ricoeur, el ejercicio de elevación del 'decir' a lo 'dicho', se le suma un nuevo nivel, convirtiéndose por tanto en el relato del relato en el relato. Afirma Ricoeur:

Lo que dice el texto importa más que lo que el autor quería decir, y toda exégesis despliega sus procedimientos en la circunferencia de una significación que ha perdido sus vínculos con la psicología de su autor<sup>19</sup>.

Algo que convenientemente dispara nuestra implícita acción de asimilar lo cotidiano a partir del poder de la narración, como veremos en la situación similar que se plantea en el caso del segundo grupo: Jules, Vincent y Mia.

Vincent, ha oído de Jules la historia de cómo su jefe, Marsellus Wallace, arrojó a un tipo desde un cuarto piso por haberle dado un masaje de pies a su esposa Mia. Para Jules, el acto de arrojar a un hombre desde un edificio por tocar los pies de una mujer es un exceso, sin embargo, Vincent ofrece una interpretación retórica de la historia valiéndose de un argumento que Jules termina por aceptar.

Plantea un ejercicio dialéctico donde le pregunta a Jules si ha dado masajes en los pies. Jules se considera un gran masajeador, por lo que repone diciendo "I'm the foot fuckin master".<sup>20</sup> Vincent le pregunta si ha dado varios. Jules le responde que su técnica es impecable, y que no hace cosquillas. Entonces Vincent le pregunta si le daría un masaje de pies a un hombre. La respuesta de Jules determina el fin del debate: "*Fuck You*."<sup>21</sup> Vincent, ante la retirada de Jules le pide que le dé un masaje y Jules le advierte que no continúe. Al final, Vincent ofrece la interpretación de la situación advirtiéndole que todos deberían admitir que dar un masaje de pies siempre significa algo. "I'm not sayin' he was right, but you're sayin' a foot massage don't mean nothing, and I'm sayin' it does. I've given a million

19 Ricoeur, *Del Texto a la Acción*, 173.

20 "Soy el maestro de los masajes de pies". Tarantino, *Pulp Fiction*, 14.

21 "Jódete". Tarantino, *Pulp Fiction*, 14.

ladies a million foot massages and they all meant somethin'”<sup>22</sup>.

Las palabras de Vincent resultan tan poderosas y convincentes que no sólo llevan a la aprobación de Jules de la hipótesis, sino que nos vemos sumados como lectores y espectadores ante la sentencia de tal manera que parecemos presenciar un debate que se ha salido de la historia misma. Es tal el nivel de tensión que alcanza la atmósfera de la reflexión, que la respuesta de Jules parece una sentencia que invita a Vincent, a los lectores y los espectadores: “That’s an interesting point, but let’s get into character.”<sup>23</sup>

Hemos observado ya que Ricoeur define el texto como aquel discurso fijado por la escritura y del mismo modo, que sin duda es precedido por la acción del lenguaje. Si nos detenemos nuevamente en nuestra intención interpretativa, donde buscamos validar la forma como la exageración de la adaptación podría ser un factor relativo a la caricaturización, debemos observar lo que sucede con el siguiente nivel de la diégesis por parte de Vincent.

La cita entre Vincent Vega y Mia Wallace está determinada por una sucesión de acciones que exageran, en ascenso, el infortunio de una noche que en apariencia sería normal. En el restaurante, Mia, inquieta, pues la noche no se muestra tan interesante como hubiera querido, le propone a su acompañante que piense en un tema de conversación, mientras ella va al baño. Vincent, confiado en su argumento y habiendo señalado un interesante punto de vista, según Jules, aceptable en todo sentido por la estructura semántica que lo rodea, cae en un juego que lo llevará a ser objeto de burla. Vincent, le ha contado a Mia la historia en la que ella misma es protagonista, enmascarando la fuente. “MIA: Who told you this? VINCENT: They. Mia and Vincent smile. MIA: They talk a lot, don’t they? VINCENT: They certainly do.”<sup>24</sup>

La mujer, luego de no encontrar una respuesta positiva acerca del origen del chisme en la que se ha visto envuelta, le recrimina a Vincent con el juicio exacto que le hiciera Jules. “A husband being protective of his wife is one thing. A husband almost killing another man for touching his wife’s feet is something else.”<sup>25</sup>

---

22 “No estoy diciendo que tenía razón, pero me estás diciendo que un masaje de pies no significa nada, y yo estoy diciendo que sí. He dado un millón de masajes en los pies a muchas mujeres, y todos ellos significaron algo”. Tarantino, *Pulp Fiction*, 15.

23 “Es un punto interesante, pero metámonos en nuestros papeles”. Tarantino, *Pulp Fiction*, 16.

24 “MIA: Quién te dijo eso? VINCENT: Ellos. Mia y Vincent sonríen. MIA: Ellos hablan mucho ¿no? VINCENT: Ciertamente lo hacen”. Tarantino, *Pulp Fiction*, 48.

25 “Un esposo que protege una esposa es una cosa. Un esposo que casi mata a otro hombre por tocarle los pies a su esposa es otra”. Tarantino, *Pulp Fiction*, 49.

Al igual que Vincent, Mia también ofrece una interpretación del relato haciendo notar que la supuesta acción de su esposo no es razonable.

De nuevo, la narración ha sobrepasado la capa de la diégesis y se ha dispuesto un nuevo ejercicio dialéctico. La discusión sobre la reacción excesiva de un hombre que supuestamente defiende la honra de su esposa, desborda el texto mismo, nos convierte en parte del debate y nos ofrece lo que podríamos llamar, en palabras de Genette una 'transtextualidad', o trascendencia total del texto<sup>26</sup>.

En *Pulp Fiction*, cada texto llevado al plano del relato dentro del mismo texto, es una actualización permanente que permite involucrarnos como intérpretes. Su juego metadieético contribuye a la aceptación del 'pacto ficcional' al que alude Eco para determinar nuestro vínculo emocional a partir de la verosimilitud de cada anécdota.

Eco plantea:

Nosotros consideramos que reconocemos la narrativa artificial a causa del 'paratexto', es decir, de todas esas informaciones que rodean el texto, desde el título hasta las indicaciones<sup>27</sup>.

Para analizar este aspecto, debemos apreciar las anotaciones al respecto que valoran los relatos en términos de su cercanía con la realidad y cómo, de alguna forma, su exageración plantea el eje central que la satiriza.

89

## La verosimilitud de un supuesto texto de ficción

Hemos anotado antes que los rasgos que hacen verosímil la obra son varios, incluida la referencia "paratextual" de lo que aconteció con el autor en su visita a Holanda. En este capítulo final, se dispone el análisis del prisma que permite abordar un guion literario como un texto absoluto donde se eleva la ecuación propuesta por Ricoeur de "decir" lo "dicho", abordando la caricaturización de los detalles, sujetos y acciones, como signos que evocan de manera directa la realidad, la exageran y la sobrepasan.

El primer detalle para ser tenido en cuenta es que el título mismo *Pulp Fiction*, alude y evoca un tipo de revista o magazín popular en los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX. El texto incluso ofrece una referencia directa a este tipo de publicación en su primera página "2. A ma-

---

26 Genette, *Palimpsestos*, 9.

27 Eco, *Seis Paseos Por los Bosques Narrativos*, 134.

gazine or book containing lurid subject matter and being characteristically printed on rough, unfinished paper."<sup>28</sup>. La alusión directa de este detalle, ofrece la correspondencia directa al plano de lo real. En efecto, es un doble juego textual que plantea la aceptación de un tipo de relato que habrá de ser expuesto, en apariencia producto de la imaginación, pero correspondiente a un tipo de publicación consumida culturalmente. La acotación "espeluznante", ofrecida por el mismo diccionario citado por el autor, el "American Heritage Dictionary: New College Edition", con respecto a la cualidad adjetiva de los relatos de este tipo, sugiere una disposición particular a la aceptación del pacto, pues son características propias de lo 'pintoresco' y lo 'sensacionalista'.

En efecto, las anotaciones ofrecidas en la descripción de algunos detalles y personajes sobrepasan de algún modo las convenciones de aquello que aceptaríamos como existente. Es preciso, para el análisis de los detalles de significación que envuelven la obra, ofrecer una interpretación que haría más cercano el concepto al cual hace referencia la historia, determinándolo como 'ficción barata'.

Uno de estos detalles, es el eje mismo de las relaciones paratextuales del relato y su signo inequívoco como caricatura, pues nos ofrece una recreación de la época en la cual era popular el tipo de publicación de 'ficción barata': el restaurante *Jackrabbit Slim's*.

Marsellus Wallace le ha pedido el favor a su empleado y amigo, Vincent Vega, que salga con su esposa Mia. La señora Wallace, lleva a Vincent a un restaurante que el mismo Vincent describe como una galería de exposición. "It's like a wax museum with a pulse rate."<sup>29</sup>. La interpretación que realiza Vincent del sitio, no está alejada de la realidad, el sitio recrea el universo del espectáculo y, al disponerlo en conjunto, genera una suma saturada que le confiere a la obra los atributos de homenaje y al mismo tiempo de sátira al excesivo consumo de las imágenes. La construcción de los detalles de este restaurante es una recreación de la recreación, pues cada detalle no es más que la forma inequívoca que permite identificar el signo. "The WAITRESSES and WAITERS are made up as replicas of 50's icons: MARILYN MONROE, ZORRO, JAMES DEAN, DONNA REED, MARTIN and LEWIS, and THE PHILIP

---

28 "2. Una revista o libro que contiene material escabroso y normalmente impreso en papel barato". Tarantino, *Pulp Fiction*, 1.

29 . "Es como un museo de cera con ritmo cardíaco". Tarantino, *Pulp Fiction*, 41.

MORRIS MIDGET, wait on tables wearing appropriate costumes."<sup>30</sup>.

Retomaremos una de las tesis de este ensayo, donde se le atribuye, a los responsables de la construcción de la imagen-movimiento, la calidad de primeros intérpretes, pues la referencia icónica es indisoluble, en cada formalización de los personajes referidos por el narrador en el texto base al pasar por el lente.

El narrador nos ha advertido que los meseros y meseras atienden las mesas con disfraces adecuados. No se hace específico, de ninguna manera, el alcance de dicha especificidad. La formalización, retomando entonces las anotaciones sobre 'texto dramático' y 'texto espectacular' de Fernando de Toro y las de Ricoeur sobre el 'decir' lo 'dicho', nos permite, nuevamente, interpretar la interpretación.

La iconicidad obedece a la aceptada condición de una referencialidad directa, y expresa, por tanto, la re-interpretación de los actores icónicos mencionados, caracterizados por otros actores; es una nueva suma y una nueva saturación, pues en realidad no son dispuestos como los actores sino como los personajes icónicos que dichos actores representaron. Explicaré con tres ejemplos este nuevo prisma paratextual.

En *Pulp Fiction*, aparece James Dean, sin embargo no estamos observando al actor, sino al actor que representa a James Dean en su representación de Jim Stark, el personaje central de la película *Rebelde sin causa*. Los códigos que hacen manifiesta su presencia son inapelables. No sólo es vestido con chaqueta roja, camiseta blanca y jean, sino que además ostenta el fenotipo y los gestos del personaje. De igual forma, en *Pulp Fiction*, vemos a Marilyn Monroe, no obstante, no se trata de la mujer conocida como Marylin Monroe, sino de una actriz que representa a la mujer de *La tentación vive arriba*. Tiene los mismos rasgos físicos, lleva el mismo peinado y maquillaje y además, usa el mismo vestido blanco de la escena icónica donde el viento lo levanta y deja ver sus piernas. De hecho, en un momento de la conversación de Vincent y Mia, dicha escena es recreada, a pesar de no anotarse de ninguna manera en el texto base, es adaptada en el texto de acción (imagen-movimiento) con el fin de sumarle eficacia a la referencia. A toda esta carga de signos, se suma otra caricatura del relato, las características de los asesinos Jules y Vincent.

Los dos empleados de Marsellus Wallace son una evidencia razonable

---

30 "Meseros y meseras actúan como réplicas de iconos de los 50's. Marilyn Monroe, El Zorro, James Dean; Donna Red, Martin y Lewis y el voceador de Philip Morris, esperan en las mesas luciendo los atuendos apropiados". Tarantino, *Pulp Fiction*, 39.

del gusto que podríamos denominar *Kitsh*. Si bien, los personajes se mueven en un contexto contemporáneo, su estilo parece una nueva recreación, un sustrato de algún relato. Los hombres además de vestir de una forma llamativa, "wearing cheap black suits with thin black ties"<sup>31</sup>, le suman al detalle de su atuendo un peinado también sobresaliente, cabello abundante y engrasado para los dos. En un contexto donde el signo que tenemos de los asesinos a sueldo se ha renovado, apreciamos dos formas que evaden el cliché de la referencia directa. Los dos personajes, sin duda, son parte de la ficción, son una construcción en la construcción del relato, y por lo tanto una deliberada exageración.

Si *Pulp Fiction*, además de recrear, exagera las condiciones que hacen posible el sentido significativo en la disposición de los elementos del restaurante y la representación de la representación de los personajes que allí trabajan, y además construye un estilo propio de asesinos, podemos afirmar sin duda que caricaturiza, y que dicha condición se convierte en un rasgo definitivo de verosimilitud, pues hace del texto un relato de ficción sobre una realidad llena de ficciones.

## 92 Conclusiones

Como sabemos, damos por sentado que el acto de la escritura es posterior al del habla. El texto, dispuesto como un mecanismo virtual donde se nos ofrece cierto tipo de narrador, nos lleva a especular, en nuestra propia interpretación, que la elocución de ciertas experiencias propias o ajenas al autor se suspende en la sintaxis escrita para generar un sentido. En el objeto de estudio, -un guion literario-, el sentido es desdoblado nuevamente para actualizarse en el acto designado como "perlocucionario" por Ricoeur y que según el autor es lo menos discursivo del discurso, pues "el acontecimiento se ve superado por la significación"<sup>32</sup>. Sin embargo, luego de interpretado (leído) y adaptado (puesto en el plano de la imagen-movimiento) regresa a la suspensión que denota la imposibilidad de reescribirse, por lo cual se convierte nuevamente en texto, ofreciéndonos nuevos aspectos de análisis en el campo hermenéutico.

Las características formales de *Pulp Fiction*, hacen de su apuesta narrativa un verosímil manifiesto sobre la aceptación del pacto ficcional. Su

---

31 "Luciendo trajes negros baratos y delgadas corbatas". Tarantino, *Pulp Fiction*, 7.

32 Ricoeur, *Del Texto a la Acción*, 173.

juego del tiempo, su metadiégesis y la interpretación de una realidad exagerada, contribuyen, en toda su esfera paratextual, a una aproximación estética y emocional de nuevos niveles de exégesis. Ejemplo de ello es que lo expresado en el texto base del guion y su consecuente recreación en el texto acción de la imagen-movimiento, es la interpretación de lo escrito sumado al acto elocutivo. Nos muestra ello que el análisis de cualquier guion es una posible paradoja re-interpretativa abierta a la posibilidad de interpretarse en un nuevo nivel, y así sucesivamente, dependiendo del alcance y el interés que suscite esta hipótesis y su probable función dialéctica.

### Referencias Bibliográficas

- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1993.  
Eco, Umberto. *Signo*. Barcelona: Labor, 1994.  
De Toro, Fernando. *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1987.  
Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.  
Ricoeur, Paul. *Del Texto a la Acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.  
Tarantino, Quentin. *Pulp Fiction: a Quentin Tarantino screenplay*. Los Ángeles: Miramax Books/Hyperion, 1994.