

Pulp Fiction

Una interpretación sobre la subjetividad contemporánea

Pulp Fiction | Quentin Tarantino | 1994

Jorge Assef *

Recibido 21 julio 2012; aprobado 23 febrero 2013

Resumen:

La cinematografía de Quentin Tarantino funciona como una interpretación sobre nuestro momento cultural. Entre sus películas más destacadas se cuenta *Pulp Fiction* (Tiempos Violentos, 1994).

Por otro lado, desde hace tiempo que el psicoanálisis viene ocupándose de los efectos de lo que ha designado como “la caída del Otro”. Justamente, el punto de partida de *Pulp Fiction* es que da por hecho un mundo que ya funciona sin Otro, en la estructura narrativa, en el montaje, en la historia, en la caracterización de los personajes, etc.

Partimos entonces desde allí, y nos preguntamos: si el Otro clásico que organizaba el discurso social ha caído, ¿qué organiza hoy la vida de los sujetos?

Una parte de la respuesta es la que propone Lacan en los años setenta. Por entonces, Lacan advierte que, a medida que el Otro cae, el objeto asciende al cenit social (Lacan, 1970: 436).

El presente trabajo desarrolla una lectura del film *Pulp Fiction*, a partir del recorte de algunas secuencias, intentando situar los efectos de la caída del Otro y del ascenso del objeto al cenit social, en la subjetividad de la época.

Palabras clave: Época | Otro | Objeto | Toxicomanía | Subjetividad

Abstract

Quentin Tarantino’s filmography operates like an interpretation of our cultural times. *Pulp Fiction* is one of his most outstanding pieces.

On the other hand and for some time now, psychoanalysis has been addressing the effects of the so-called “fall of the Other.” The starting point of *Pulp Fiction* is precisely the fact that in its narrative structure, editing, plot and portrayal of characters —among other aspects—, it is assumed that the world already works without the Other.

We take this as a point of departure, and we wonder: if the traditional Other that used to organize the social discourse has fallen, what is it that organizes today the lives of subjects?

Part of an answer for this question is contained in Lacan’s proposal back in the seventies. In that time Lacan noted that as the Other falls, the object rises to the social zenith (Lacan, 1970: 436).to the social zenith.

This paper evolves towards a reading of the film, *Pulp Fiction*, built on a selection of scenes which tries to spot the effects of the fall of the Other and the rise of the object to the social zenith, in the subjectivity of our times.

Key words: Times | the Other | object | addiction | subjectivity

Quentin Tarantino ha sido catalogado como uno de los referentes de lo que se denominó “Cine Posmoderno”¹. Si bien esas clasificaciones suelen ser discutibles, lo que no se puede negar es que la obra de Tarantino funciona como una interpretación sobre nuestro momento cultural. Entre

las películas más destacadas de su filmografía, el gran éxito que a su vez marca el inicio de su carrera comercial, es *Pulp Fiction*. Desde el inicio este film da por hecho un mundo que funciona sin Otro, en la estructura narrativa, en el montaje, en la historia, en la caracterización de los personajes, etc.

* jorassef@uolsinectis.com.ar



Hace tiempo el psicoanálisis viene ocupándose de los efectos producidos por la “caída del Otro”, sintagma que, entre otras cosas, incluye la caída de los grandes relatos, las ideologías, los proyectos políticos, las religiones, la autoridad y los principios.

A partir de esta perspectiva es posible formular el siguiente interrogante: si el Otro clásico que organizaba el discurso social ha caído, ¿qué organiza hoy la vida de los sujetos? Una parte de la respuesta es la que propone Lacan en los años setenta cuando advierte que, a medida que el Otro cae, el objeto asciende al cenit social (Lacan, 1977).

Según el psicoanálisis el objeto constituye aquel factor a través del cual el sujeto busca alcanzar satisfacción. Este objeto es muy variable y, en virtud de la imposibilidad de proporcionar una satisfacción completa, tiende a un constante desplazamiento. En esa metonimia el objeto puede tomar variadas formas, entre las cuales se encuentran los diversos objetos de consumo.

En este sentido, aquella advertencia de Lacan remitiría al triunfo total del capitalismo tardío, el capitalismo de consumo. Este, a diferencia del capitalismo de producción, es un sistema sustentado en una garantía: la circulación de un objeto de consumo que incluso puede estar desprovisto de calidad o valor de uso (Jameson, 1992:80).

En este contexto, los sujetos contemporáneos, desatados de las referencias del Otro, quedarían directamente a merced de una dinámica social regida por el funcionamiento del mercado. En este sentido, lo que caracterizaría la subjetividad contemporánea sería la categoría de “consumidor” (Miller, 2005: 79). Aquí radica la razón por la cual podemos hablar de la toxicomanía como la “categoría diagnóstica” preponderante en nuestra época.

No obstante, esta deducción revela que tampoco estamos tan desatados, sino que estamos atados a un nuevo orden simbólico que, aunque no tenga ley, sí tiene un

mandato: “hay que consumir”, somos todos “consumo-dependientes”.

El problema ya no es estar fuera de la cadena productiva sino fuera de la cadena de consumo y no importa la sustancia, ni el tipo de objeto, ni su calidad. Exactamente en este punto radica la importancia de situar el significante “pulp” (papel barato o literatura barata) en el título de la película de Tarantino. Como el propio director sostiene en una entrevista: “*Lo que he hecho hasta ahora se engloba decididamente en lo que yo llamo ficción pulp. (...) un libro de bolsillo del que nadie se preocupa. Lo lees, te lo metes en el bolsillo, te sientas sobre él en el autobús, y las páginas empiezan a despegarse*”².

A continuación se desarrollará la lectura del film *Pulp Fiction*. A partir del recorte de algunas secuencias, intentando situar ejes tales como la **caída del Otro, el ascenso del objeto al cenit social y la noción de toxicomanía generalizada**.

1. Secuencia I

En un momento del film, uno de los personajes, un boxeador llamado Butch (Bruce Willis), recuerda una historia infantil: el momento en el cual recibe, de manos de un ex compañero de guerra de su padre, el reloj que éste le envió antes de morir. La secuencia consiste en un plano-contra plano entre el personaje de Butch-niño (Chandler Lindauer) y el Capitán Koons (Christopher Walken) en el que sólo habla el Capitán mientras el niño lo observa atentamente y en silencio:

“—Este reloj —el Capitán Koons lo levanta frente a la cámara y lo acerca al lente— fue adquirido por tu bisabuelo durante la Primera Guerra Mundial (...) hecho por la primera compañía que hizo relojes pulsera (...) lo compró el soldado raso Ernie Coolidge cuando salió para París. Este fue el reloj de guerra de tu bisabuelo, lo usó todos los días. Cuando la guerra terminó volvió con tu bisabuela, se quitó el reloj lo puso en una lata de café y el reloj se mantuvo ahí hasta que el país llamó a tu abuelo, Dane Coolidge, para pelear contra los



alemanes de nuevo. Esta vez era la Segunda Guerra Mundial, tu bisabuelo le dio el reloj a tu abuelo como una especie de amuleto. (...) Tu abuelo estaba enfrentándose a la muerte y lo sabía (...) le pidió a un artillero de la fuerza aérea, un tal Winocki a quien nunca había visto, que se lo entregara a su hijo recién nacido, al que nunca conoció en persona. Winocki cumplió al terminar la guerra visitó a tu abuela y entregó al niño que iba a ser tu padre el reloj de su papá.

Tu padre llevaba este reloj cuando lo derribaron en Hanoi. Lo capturaron y lo metieron en un campo de concentración (...) Tu padre sabía que este reloj era tu carta de nacimiento (...) Lo escondió en el único lugar que podía: en el culo. Durante cinco años, usó este reloj en el culo y cuando murió de disentería me lo dio. Yo escondí este pedazo de metal en mi culo dos años más. Luego me mandaron a casa, con mi familia, y ahora jovencito, te doy el reloj a ti”.

Pulp Fiction está lleno de ambigüedades morales: los asesinos recitan la Biblia, el más educado de los personajes esconde cadáveres en su casa, los asaltantes más violentos tratan a su partenaire con ternura infantil, el policía es un violador sadoomasoquista. Todas estas aparentes contradicciones son un modo magistral de representar **la caída del Otro**, de decir que la religión, la ley, los hombres, etc. ya no son lo que eran antes; pero el personaje de Koons es particularmente representativo de esta línea narrativa.

La escena que describimos comienza con una postura clásica del adulto que, en un lugar de autoridad y de sabiduría, transmite ideales simbólicos al niño, pero, en la segunda parte de la secuencia, el personaje pierde la calidez en la mirada y el tono de voz ceremonioso. En ese cambio en la performance del actor la reliquia antigua, que luego fuera símbolo de grandeza y honor de un *Marine Americano*, “un héroe” que combatió por su país y regresó a cuidar a su familia guardando la reliquia en una lata de café (retrato doméstico de la familia tradicional estadounidense); esa reliquia, que a lo largo del tiempo fue sumando valor simbólico en su historia, pasa a ser un “pedazo de metal” que se “usa” en el culo.

Con esta secuencia vemos cómo el objeto devela su estatuto de puro “pulp”, perdiendo todo valor simbólico y quedando reducido a un pedazo de material, a una pura sustancia que rellena un hueco.

Ese es el estatuto que tienen los objetos en *Pulp Fiction*. Despojados de su valor simbólico, se revelan equivalentes. No llevan la carga ideológica de otros tiempos sino que valen por el hecho mismo de ser objetos de consumo y, justamente por eso, valen tan poco, porque siempre pueden ser remplazados por otros. De esta manera todo se convierte en pulp.

A partir de aquí podemos ver cómo la película muestra una representación de la manera en la que el ascenso

del objeto al cenit social, funciona y organiza la cultura, particularmente la cultura estadounidense, que es la que construye el discurso hegemónico que —desde este país— se irradia sobre el planeta cada día.

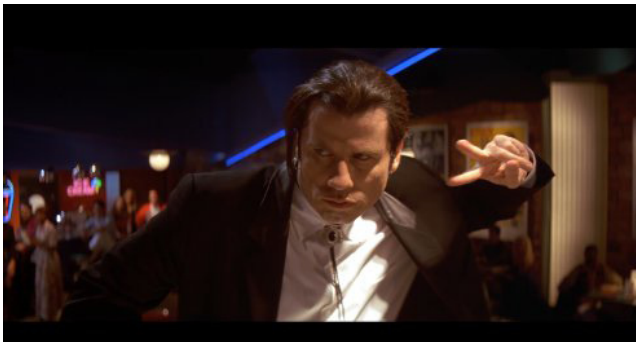
Tarantino, advertido de aquello, lo explota y lo disfruta: “Lo que me gusta de América es el hecho de que puedas comprar Coca-Cola en cualquier lugar del mundo, de que puedas encontrar Dunkin’ Donuts en cualquier lugar del mundo, de que puedas comer en McDonald’s en cualquier lugar del mundo. Siempre creo que no conozco del todo un país hasta que no he comido en algún McDonald’s. Son pequeñas cosas como esas, como la Coca-Cola o los Big Macs, o Madonna o Elvis Presley o Muhammad Ali o Kevin Costner... esas cosas son las que nos hacen sentirnos parte del mundo”³.

Estas palabras evidencian de qué manera el director pondría en el mismo conjunto a una Coca-Cola y a Kevin Costner, exponiendo así la operación mediante la cual un sujeto —Kevin Costner, un sujeto que trabaja de actor— se transforma en uno de los objetos de consumo que Estados Unidos exporta. Esto nos abre el camino a la segunda secuencia que tomaremos.

2. Secuencia II

Esta vez se trata de otros personajes, la esposa del jefe de la mafia llamada Mia (Uma Thurman), y uno de los delincuentes de la banda llamado Vince (John Travolta). Ambos salen a cenar a un lugar que ella eligió, el *Jackrabbit Slims*, una especie de bar temático de la cultura popular norteamericana de los años cincuenta.

En *Jackrabbit Slims* todo representa el espectáculo americano de los cincuenta. El *maitre* que recibe a los protagonistas se hace llamar Ed Sullivan (presentador televisivo de *The Ed Sullivan Show*, muy popular entre 1950 y 1960). Los camareros están caracterizados como Marilyn Monroe, James Dean, etc. El mesero que les toma la orden se presenta como Buddy Holly (uno de los pioneros del *rock and roll*). El box donde los protagonistas se sientan es una réplica de un auto *Chrysler* descapotable de 1950. El menú también recibe nombres de personalidades, un batido de chocolate se llama: *Amos and Andy* (comedia televisiva basada en estereotipos afroamericanos de 1950), un batido de vainilla se llama *Martin and Lewis* (una comedia televisiva protagonizada por Dean Martin y Jerry Lewis, ambos actores blancos), un bife se llama *Douglas Sirk Steak* (en referencia Douglas Sirk, director de cine alemán conocido por sus melodramas en Hollywood) y una hamburguesa se llama *Durward Kirby Burger* (Kirby



fue una personalidad de la TV estadounidense en los años sesenta), etc.

Al llegar al lugar, Mía le pregunta a Vince —¿Qué te parece?, él responde —Creo que es como un museo de cera con pulso.

En esta escena Tarantino convoca a los artistas que poblaron la vida cotidiana estadounidense de los años cincuenta y los reincorpora al mundo actual, transformándolos en objetos decorativos, reciclados y de consumo. Mediante esta operación, el director nos brinda un enfoque pulp de los grandes íconos de la cultura americana, transformándolos en objetos que pueden entretener por un rato y luego pueden ser usados como almohadones, llaveros o cualquier otra cosa.

Lo más interesante de esta secuencia es el concurso de baile. El actor que encarna el personaje de Vince es John Travolta, una estrella de Hollywood que alcanzó su mayor popularidad bailando en películas musicales de fines de los años setenta, cuya carrera iría en descenso hasta que su aparición en *Pulp Fiction* lo pusiera nuevamente en vigencia.

Evidentemente, poner a John Travolta a bailar frente a cámara veinte años después y hacerlo además en un plano donde se destaca la pista de baile —una referencia directa a una de las más famosas y representativas imágenes del cine popular americano que Travolta mismo protagonizó (*Saturday Night Fever*, John Badham 1977)— evidentemente no es algo ingenuo.

Hasta aquí podría ser una intertextualidad del cine posmoderno y nada más, un homenaje incluso. Pero no se puede obviar que aquella legendaria escena transformó a Travolta en un ícono de la cultura disco de los años setenta.

En este marco volver a meter a John Travolta en la pista, esta vez rodeado por otros íconos cinematográficos de la cultura popular americana, es resaltar su valor de objeto de consumo retro. De este modo, el director asigna al actor una doble función: por un lado el papel de Vince en el relato del film; por otro lado, el papel de sí mismo pero

transformado en personaje explota el mito de Travolta y lo integra al “museo de cera con pulso”.

Parece ser ésta la genialidad del film que Tarantino nos muestra con todas las herramientas del discurso cinematográfico (puesta en escena, en cuadro y en serie): lo más visceral de lo que implica el anuncio lacaniano sobre el ascenso del objeto al cenit social.

En *Pulp Fiction* vemos desfilar hamburguesas, heroína, fetiches y otros juguetes sexuales, motocicletas, espadas samurai, batidos y gaseosas, estrellas de rock, personajes de shows televisivos y... ¡John Travolta!, todos revueltos, en una lista interminable en la cual el registro simbólico, que podría dar una jerarquía a la nómina, está ausente.

Justamente, plantear que el paradigma de la subjetividad de nuestro tiempo es la toxicomanía, significa que el objeto no importa, porque cualquier objeto se vuelve tóxico cuando el sujeto queda aferrado a su consumo. Pueden ser objetos de lujo como en *The Devil Wears Prada* (David Frankel, 2006); pueden ser objetos culturales, retro o vintage, como muestra *Pulp Fiction*, o puede ser un objeto legal o ilegal como lo enseña *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996).

En síntesis, el objeto pasa de mano en mano. Cuando no sirve más se lo hace objeto de museo o se lo recicla para volver a ser usado del mismo modo en que se reciclaba el desecho de pulpa de madera para producir el papel barato de las revistas pulp. De este régimen hiperconsumista no se salva nadie, ya que rige el funcionamiento de nuestro tiempo.

Ahora bien, sólo citaremos una cuestión más respecto al tema. En la escena del bar hay un detalle importante: el personaje de Mía le reclama a Vince que hable porque ella no soporta “...esos momentos de silencio incómodos”, como Vince no sabe bien qué decir, ella le propone que piense algo hasta que regrese del baño, momento en que Mía se retira a consumir una dosis de cocaína. Luego, al volver a la mesa con Vince, encuentra su plato listo y dice: “Nada mejor que regresar del baño y encontrar tu hamburguesa sobre la mesa ¿pensaste que decir?” Citamos este momento del film para destacar que la subjetividad toxicómana de nuestra era lleva implícita la dificultad para tolerar la falta (condición estructural del ser humano), la ausencia, el vacío y “el silencio” y es esta dificultad aquello que empuja a buscar más consumo.

En escenas como esta, Mía permite observar una dificultad intrínseca al objeto: ninguno puede saturar ese vacío, esa ausencia, ese “silencio” de manera completa. Entonces Mía busca un batido, busca cocaína, busca comida, busca que le hablen, busca sexo intentando

seducir a Vince, busca más cocaína. Si este raid de consumo desenfrenado continúa, es comprensible el hecho de que la secuencia que se acaba de relatar termine en una sobredosis.

Lo que vemos finalmente en *Pulp Fiction* es una manera de representar la subjetividad de nuestra época. Hay un detalle en la escena de la sobredosis de Mía. Para rescatarla le aplican una inyección de adrenalina directa al miocardio,

una mujer mira fascinada esa situación grotesca, y exclama “*amazing!* (¡asombroso!)”.

Tarantino en sus películas nos da una dosis concentrada del mundo en el que vivimos, un poco exagerada y con una fuerte tendencia a la parodia. En ese desfile ensordecedor de violencia, grotesco y de comida chatarra, su cine interpreta algo de nuestro tiempo, y nosotros por momentos, somos esa mujer que mira el espanto y exclama “*amazing!*”.

Referencias

Jameson, F. (1991) *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*. Paidós. Barcelona. 1991

Lacan, J. (2012 [1970]) *Radiofonía* en Otros Escritos. Buenos Aires: Paidós. 2007.

Miller, J. A. (2005) *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Bs. As. Paidós.

¹ El cine posmoderno se ha caracterizado habitualmente como compuesto por una serie de factores que aparecen con frecuencia en los films de Tarantino: 1) escenarios reconocibles de la cultura americana (hamburgueserías, cafeterías, carreteras, pubs, etc.); 2) numerosas referencias a otras fuentes narrativas, sobre todo al cine clásico, a la música popular y a los cómics; 3) recurrencia de personajes que se identifican constantemente con el mundo de la cultura popular americana en la que el director creció; 4) estilo autorreferencial, en el sentido que abundan, a modo de homenaje, permanentes referencias al cine moderno, evidenciando intertextualidades con Jean Luc Godard, Robert Aldrich, François Truffaut, Luc Besson, etc.

² Epelde, U. Pulp Fiction. Entrevista a Quentin Tarantino, (recogida el 16/07/2012 de: <http://web.jet.es/unepelde/pulp.htm>)

³ Epelde, U. Pulp Fiction, Quentin Tarantino (recogida el 16/07/12 de: <http://web.jet.es/unepelde/pulp.htm>.)