

‘Ars de lo factible’: una estética de lo especulativo en *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino

‘Ars of the Feasible’: an Aesthetics of the Speculative in Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction*

Juan Pablo Mauricio García Álvarez
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa
jpmgalv@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8570-7731
Artículo recibido: 01/09/24
Artículo aceptado: 08/11/24

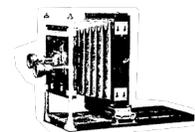
Resumen:

En este artículo se analiza a *Pulp Fiction*, segundo filme del director Quentin Tarantino, como un producto cultural, cuyo estilo artístico responde a una estética de lo especulativo. Con esta intención de análisis se pretende mostrar cómo la funcionalidad de un arte de lo factible (*ars de lo factible*) se caracteriza en este filme por la formación de una naturaleza narrativa que responde a una apertura constante de posibilidades; esto, mediante una secuencia fragmentaria a partir de una ruptura persistente de la continuidad de la acción, pero que por medio de este enriquecimiento de variedad significativa del discurso se dará lugar a una resolución que se posiciona fuera de la normativa tradicional, ocasionando con esto un lenguaje cinematográfico original para su circunstancia temporal y que resulta actual al día de hoy debido al pensamiento ontológico y fenomenológico que se representa en el individuo ficcional de la película.

Palabras clave: Ficción especulativa, Ars de lo factible, Fragmentación narrativa, Materialidad del objeto, Realidad del sujeto

Abstract:

This article analyzes *Pulp Fiction*, director Quentin Tarantino’s second film, as a cultural product, whose artistic style responds to a speculative aesthetic. With this intention of analysis we intend to show how the functionality of an art of the feasible (*ars de lo factible*) is characterized in this film by the formation of a narrative nature that responds to a constant opening of possibilities through a fragmentary sequence based on a persistent rupture of the continuity of the action, but that through this enrichment of significant variety of the discourse will give rise to a resolution that is positioned outside the traditional regulations. This cause an original cinematographic language for its temporal circumstance and that it is current today due to the ontological and



phenomenological thinking that is represented in the fictional individual of the film.

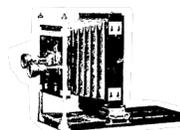
Key words: Speculative fiction, Ars of the feasible, Narrative fragmentation, Materiality of the object, Reality of the individual

I

Han pasado treinta años ya del estreno de la película *Pulp Fiction* en la cual Tarantino da muestras de su estilo cinematográfico al poner delante de los ojos de millones de espectadores una narrativa que rompe con la forma tradicional de contar un relato de manera masiva y comercial. La naturaleza de la unidad tiempo-espacio de este filme se caracteriza por su fragmentación y por los distintos puntos de vista que aparecen para conformar un todo, los quiebres, bajo esta perspectiva creativa y de transmisión, poseen un rasgo autónomo, pero que gracias a su encadenamiento ficcional cobran un sentido y significado integrador, un todo que logra otorgar a cada una de sus partes la esencia para subsistir por sí solo y en conjunto¹.

Gracias a este estilo narrativo, las acciones realizadas por los personajes y su mirada de mundo ofrecen la posibilidad de presentarse con todos sus defectos y virtudes en pantalla, dejando al espectador en una posición de testigo de los diversos sistemas de pensamiento que conviven y que se establecen mediante una interacción e interrelación al desarrollarse un puente entre estos: 1) un diálogo que mantienen entre sí los personajes sobre una temática en la cual debaten y sobre la cual se construyen supuestos, 2) un objeto que sirve referencia para la historia personal de cada figura ficcional y que representa las distintas posturas actanciales que realizarán a lo largo del filme, 3) la evocación de productos de consumo de una circunstancia temporal anterior, pero que se torna definitiva para el acontecer narrativo inmediato, 4) la música –tanto la escuchada por los personajes como la que sirve para crear atmósferas dramáticas a lo largo de la película, y que muchas veces no coincide con la narrativa mostrada, pero que ayuda al espectador a sumergirse más en la historia–, 5) una personalización de cosas como la ropa, los muebles y la cromática de componentes que parecen accesorios, pero que revelan parte sustancial de la estética que se desea ofrecer, 6) un quehacer de la ficción que hacer de sí misma una materia prima para producir un nuevo nodo ficcional que cohabita en la misma unidad tiempo-espacio de la secuencia dramática, 7) la necesidad de un acto de consumo que todo el tiempo aparece por medio de distintas manifestaciones y que establece una pauta de acción en la dinámica del ritmo que posee el filme con todos sus elementos; esto, por mencionar algunos, pues debido a la composición

1 Efecto similar al señalado por Vicente Luis Mora quien analiza el fenómeno de la poética metafragmentaria en la literatura: “narraciones bifurcadas, atomizadas, fractales o discontinuas tienen leyes diferentes, aunque la ruptura sea parte esencial de su naturaleza. Cada texto roto, como cada sujeto escindido, vive la disolución de formas distintas” (33). Con lo cual se hace énfasis en como un discurso o narrativa se rige por una naturaleza diferente y que está determinada por el movimiento que hace de sí misma una forma de subsistencia estética.

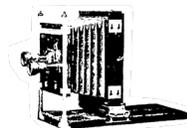


de la película podríamos rastrear más componentes². Cabe decir también que *Pulp Fiction* es un producto cultural de entretenimiento nacido en una década de cambios que tuvieron lugar a finales del siglo pasado y que se distinguió por una apertura de pensamiento en un sentido amplio y abarcador, además de constituirse en ese mismo contexto una variedad de sucesos históricos que han determinado muchas de las dinámicas políticas, económicas, sociales, de entretenimiento y culturales que hoy en día son parte de la cotidianidad, incluso que ayudan a la conformación de nuevos productos que evocan ese halo de nostalgia al recordar esa época o que dan forma al resultado final de varias manifestaciones culturales y de entretenimiento actuales.

Por otra parte, este segundo filme de Quentin Tarantino ha sido catalogado como representación de la posmodernidad y/o como una obra que busca llevar la idea de lo moderno a un paso más adelante, pues en varias de las situaciones ahí mostradas se perfila ese pensamiento por trasladar al límite todo lo que parecería tener un cierre narrativo esperado y encauzado acorde al devenir de las acciones, pero que, al contrario de lo que podría pensarse, abre en el último instante la posibilidad de algo más, un momento de ruptura con lo común y con lo que se había delineado como un supuesto final poético o cierre narrativo³. El rasgo característico de ese ‘ir más allá’ buscaba generar en el receptor una suerte de implosión y explosión de sus expectativas, produciendo así nuevas sensaciones por la resolución a la cual se recurre para proseguir con el continuum del relato. Este efecto y fenómeno pretendía suscitar un extrañamiento ante lo expuesto en la pantalla, pero a la vez un cierto halo familiar al reproducir una impresión de cercanía, pues varias de las emociones ahí presentadas por las entidades ficcionales buscaban un involucramiento mayor a lo usual debido a la atención que se exigía al receptor para atar el hilo conductor de cada uno de los capítulos que formaban el todo del relato que se presenta en el filme. Pero algo

2 Estudios actuales y que celebran los treinta años de la película pueden verse en el reciente número de la revista *South Central Review*, en la cual se dedica un dossier desde distintos acercamientos disciplinares: la influencia de la película en obras de su contexto y que aparecerán después de haberse estrenado, la emotividad del lenguaje que se hace hiperbólico debido a su naturaleza de transgredir en todo momento lo establecido, las conexiones rizomáticas que ayudan a comprender la etapa de cambio histórica a partir de la película como ejemplo de dicha ruptura, la caracterización de los personajes a partir de la música como estilo creativo de Tarantino, las consecuencias estéticas de plantear una narrativa distinta, la justicia y la moralidad como medios para comprender lo significativo de la existencia del individuo representado por los personajes y una teología debido a la contraposición entre la intervención divina y la suerte, entre otros.

3 Esto nos habla de esa otra forma de comprender la realidad y que no responde a una convención ya establecida, al contrario, permitirá entender que se constituye de otra manera de ver el mundo que se basa en la ruptura de los límites establecidos de comprensión y cuyas reglas permiten una apertura de significado y sentido, cuya base esencial para su desarrollo y concepción es la posibilidad de ser y hacer más allá que parecería no suceder, pero que sí es realizable como tal. Esta acción de representabilidad del discurso es similar a la propuesta hecha por filosofía especulativa para tratar de comprender una realidad que parece supera los límites de la propia realidad.

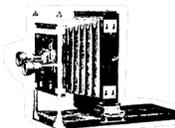


que parece no haberse dicho hasta ahora, y del cual trata este artículo, es la carga de estética especulativa que contiene la película⁴. De ahí que la supuesta transgresión semántica de ‘llevar al límite’, como rasgo característico de esta obra cinematográfica, pueda constituir una representación de la impronta discursiva especulativa o, al menos, constituir un primer cimiento de esta postura filosófica y estética, incluso poética, que nacía en la contemporaneidad de la realización y difusión del filme y que en la actualidad ha visto un gran auge como postulado teórico y crítico, además de práctico que se presenta en varias de las narrativas que consumimos

Por esta razón, en las siguientes páginas se analizará a *Pulp Fiction* como un producto cultural cuya estética se caracteriza por la idea de cambio a partir de una naturaleza distinta a la mostrada en un momento en particular y que aparece como una posibilidad de realización material por la plasmación de la acción ejecutada por los personajes. Es decir, el rasgo esencial de la narrativa consiste en la apertura de una posible alteración caótica que desarrolla convenciones cuyo valor diegético se encuentra en el hecho en sí, y que siempre responde acorde a la unidad orgánica o naturaleza de la que se parte para ello y que se ve enfrentado un individuo en la película –por más simple que parezca la situación y que responde para su desenvolvimiento con la personalidad e identidad de cada personaje–; esto, para fundamentar la secuencia del proceso de una operación intelectual y de definición de realidad dentro de un relato que es parte de un todo mayor que encierra a toda la historia.

A este modelo de ficcionalidad lo llamaré: ‘*Ars* de lo factible’, el cual parte del concepto de facticidad propuesto por Meillassoux, quien resalta la variabilidad de la posibilidad como el sentido que se le otorga significado a una sucesión inmediata de acciones o hechos, fenómeno que, según él: “conciernen a las invariantes del mundo que se suponen estructurales, invariantes que pueden diferir de un correlacionismo a otro, pero que jugarán en cada oportunidad el rol de ordenamiento mínimo de representación” (*Después de la finitud* 69). El mundo, así, se constituirá por una visión formada de una variabilidad de posicionamientos que son posibles en su realización y que ayudarán a construir una estructura de mundo a partir de la sensibilidad y lo sensorial que se posea para su materialización en el pensamiento y su consecuente viabilidad en el plano de lo físico, con lo que se establece una apertura de crear hechos posibles y factibles, cumpliendo con ello el principal rasgo de facticidad sobre el cual insiste Meillassoux ocurre para su existencia: “tiñe el saber y el mundo de una ausencia y fundamento cuyo reverso es que nada puede ser dicho que sea absolutamente imposible, ni siquiera lo impensable” (*Después de la finitud* 71). De ahí que el principio estético que propongo del ‘*Ars* de lo factible’ como modelo de ficcionalidad –tanto en el nivel de composición de una narrativa cuanto el de recepción

4 Una propuesta reciente sobre la trascendencia de la estética de Tarantino es la hecha por Kevin Henderson (“And your days arte just about over”), quien resalta cómo los personajes se definen por la reescritura contra fáctica con la cual se caracterizan para trascender la época dentro del plano ficción y fuera de la ficción al contraponerse a su circunstancia temporal y concepción de mundo.



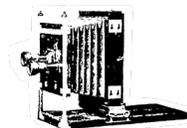
o consumo de ésta— se fundamente en la idea de que la posibilidad de lo impensable que se crea en la eventualidad de que un fenómeno ocurra no se encuentra delimitado por una normativa ya establecida o por un orden causal lógico para su existencia y pervivencia, asimilándose como parte de la realidad a pesar de una supuesta falta de razón veraz⁵. Este hecho dará lugar que la imposibilidad se convierta en el principio esencial para que pueda existir algo que se caracteriza por una apertura de significado y que resulta fundamental por la misma indefinición de su condición. Con ello se da cabida a una especulación fáctica en el sentido apuntado por Meillassoux cuando define el hipercaos como una temporalidad que se construye por una cuantía que representa el “quizá” en un sentido del poder ser y que implica la no contradicción de la misma contradicción: “se trata de un racionalismo que explica por qué las cosas deben existir sin razón, y con qué precisión pueden existir sin razón” (*Hiper-Caos* 49).

Para realizar esta propuesta de lectura se tomarán algunos componentes claves que aparecen en la narrativa de la película *Pulp Fiction* y que permitirán establecer cuál es la formación desde una ontología orientada en el interior y exterior de los personajes, por ejemplo, los objetos que desarrollan un papel esencial para la configuración de la historia y de la identidad de las figuras ficcionales, así como los diálogos que los personajes pronuncian, ya que, junto con sus acciones, dan lugar a una constante secuencia fragmentaria de la unidad espacio-tiempo, cuyo orden no responde a lo esperado, sino a una sensación por liberar una energía y que es resultado del efecto de un consumo de algo o alguien, que en este caso parte de lo material (comida, accesorios personales, música, indumentaria) y que varias veces alcanza lo inmaterial (sensaciones y posicionamientos de mundo de los personajes bajo una estructura dialógica). Esta necesidad de significación responde a la idea de complementar una ruptura de un estadio anterior a la cual se enfrenta la realidad inmediata que se presenta delante de las figuras ficcionales. Por esta razón, en este trabajo se desea hacer énfasis en la problemática que existe detrás de una obra artística que parecería un producto meramente de entretenimiento, pero que, no debemos olvidar al momento de analizarlo desde un punto de vista cultural, responde a un fenómeno que se fundamenta en una serie de factores circunstanciales que ayudan a comprender algunos de los sistemas de pensamiento, en este caso, del cierre del siglo pasado e inicio del siglo XXI.

II

Mark Fisher señala dos características esenciales de la cultura partiendo del presupuesto filosófico de realismo capitalista, y en la cual destaca su unidad temporal, pues ésta permite visualizar la intensión de permanecer dentro del entramado mismo del quehacer de un producto artístico que busca recrear un efecto estético en un consumidor, una

5 Conviene recordar lo que desde esta perspectiva de análisis consiste en la contingencia: “el hecho de que las leyes físicas permiten indiferentemente a un acontecimiento producirse o no, permiten a un ente emerger, subsistir o perecer” (Meillassoux, *Después de la finitud* 70).

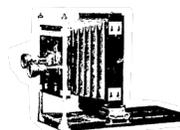


acción cuyo objetivo es generar una reacción de quien se pone por delante el objeto y ha decidido ser parte de su perdurabilidad, aunque sea por un tiempo determinado, incluso efímero, pero con el cual se pretende construir un plano significativo en su memoria, de ahí su sentido de permanencia. Para el primer rasgo, desde esta vertiente conceptual, Fisher puntualiza que la cultura es una entidad que “privilegia lo presente y lo inmediato: la anulación del largo plazo se extiende tanto hacia atrás como hacia adelante en el tiempo” (94-95), mientras que el segundo, complementario del anterior, responde al plano emocional y sensitivo, ese efecto estético que se desea transmitir y con el cual se involucra al receptor debido a la carga de sentido que se le otorga a la obra artística al ser “excesivamente nostálgica, proclive a la retrospectiva, incapaz de generar novedades auténticas” (95). Este postulado puede ser intrínseco al producto cultural con la formación de planos o niveles que pueden hablar de una profundidad del objeto artístico a partir de un mismo lenguaje o que extienden su base significativa para que sea descodificada a partir de otra expresividad que interactúa con éste, pero desde un posicionamiento totalmente distinto, guardando una paradoja que se fundamenta en una relación altamente relevante, con lo cual se da lugar a que la yuxtaposición de dos entidades se fundamente por su extensión o ilimitación de continuidad en cuanto a la interpretación conceptual primaria de la que se desprende dicho objeto artístico desde un inicio. A la vez de esto, dicha proposición puede denotar una naturaleza extrínseca del producto cultural en su totalidad por lo que busca originar en el receptor una armonía con la convención, por más ilógica que parezca o por la falta de consistencia racional que posea, siendo este efecto, precisamente, el que ayudará a una apertura de la noción de la cual parte el objeto para su comprensión⁶.

Esto se puede apreciar como un componente constante en la composición y desarrollo narrativo de *Pulp Fiction* y que se percibe por medio de distintas disposiciones significativas y con una gran variedad de manifestaciones que configuran lo expuesto en el relato de la historia. Por ejemplo, en uno de los episodios más emblemáticos de la película ocurre este fenómeno, y en el cual me centraré para demostrar la lectura aquí propuesta, éste es cuando Vincent Vega por encargo de su jefe, Marsellus Wallace, debe llevar a su esposa, Mia Wallace, a cenar y a divertirse, pues tiene el encargo de fungir como una especie de anfitrión de entretenimiento exclusivo; esto, con la finalidad de hacerle pasar un buen rato durante la ausencia de su esposo. Aquí se originará una extensión significativa a lo largo de este segmento de la película por la interrelación e interacción de todos los elementos que se ven ahí involucrados mediante un proceso de ficcionalidad que se ha descrito arriba.

El episodio comienza cuando Vincent acude a la casa de Lance, un dealer y vendedor minorista de drogas potentes, para comprar heroína y sobrellevar la noche

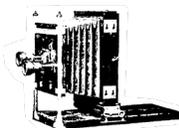
6 Este efecto de construcción de realidad es señalado por Fisher de la siguiente manera: “si lo real es insostenible, cualquier realidad que seamos capaces de construir no será más que un tejido de inconsistencia” (91), lo que nos habla de la libertad de construir e interpretar el sentido de todo aquello con lo cual nos relacionamos.



que le espera al lado de Mía Wallace y ponerse a tono con algo que ni si quiera sabe en que derivará, lo cual será una característica de la acción que desarrolla cada uno de los personajes, pues, aparentemente, la resolución del hecho en los que se ven involucrados se encauza a un resultado lógico-causal, pero éste no llega, al contrario, lo inesperado aparece como una constante tanto en la narrativa individual como la compartida con alguien más, haciendo de esta ruptura de expectativa un elemento recurrente a lo largo del filme. En este inicio estamos ante la noción de una estética con tendencia a lo aceleracionista⁷, pues a lo largo de este episodio el consumo mostrado en pantalla se entiende como el acto de adquirir un bien material o inmaterial efectuado para satisfacer un deseo personal, en este caso y que se ve al inicio del episodio mediante la compra y la ingesta de sustancias psicotrópicas, que se irá incrementando al involucrarse alimentos, ropa, emociones, incluso ficciones, las cuales se presentan delante de los personajes de distintas formas y con manifestaciones diversas al momento que están dentro del restaurante elegido para la velada. Este conjunto de componentes se convertirá en el eje vertebral sobre el cual se construye el sentido de cada una de las acciones que están a punto de suceder como secuencia narrativa, cuyo rasgo principal será contener una naturaleza propia rompiendo con la estructura causal inherente al acto que se presenta en el relato.

Ante esto conviene recordar lo expuesto por Shaviro quien postula al capitalismo contemporáneo y actual como un elemento en el cual “todo es estetizado, y todos los valores son, en última instancia, valores estéticos” (173), con lo cual el pacto de lectura que establece con el espectador no radica en el posicionamiento que deriva de tomar ciertos juicios morales que se sustentan en el pensamiento dominante de un momento cualquiera, sino en la subsunción de lo que se desarrolla a partir de éste. De forma similar, en la película se observa cómo se privilegia lo ilógico y la apertura de una posibilidad de resolución llevada al límite, conformándose la cláusula con la que el público se integre al efecto estético que se procura crear con, en y durante el devenir de los relatos que se muestran en el filme. Así, la estética aceleracionista de este segmento de la película permite la existencia de la valoración de la realidad a partir de la capitalización como una entidad cuantificable y con una medida cualitativa por su afectación entre la cantidad de consumo y la consecuencia se produce en el individuo o los individuos que se encuentran involucrados en esta acción. De ahí que cobre mayor importancia el proceso de producción más que el producto final; esto, como fenómeno de crear o elaborar un elemento más a las situaciones. Es decir, y

7 Debido a la modernidad, como menciona Nick Land, el aceleracionismo funciona como una implosión del espacio en que las decisiones interactúan con la explosión de las situaciones que ocurren en el mundo, es decir, el sujeto que toma una postura ante distintas disyuntivas se encuentra en relación con el contexto, con lo cual: “la oposición conceptual entre implosión y explosión no impide el acoplamiento real (mecánico) de éstas” (22). Por ello, la aceleración es la entidad que describe la acumulación de capital en relación con una unidad temporal: “la aceleración es tiempo tecnoeconómico” (27).



esta idea se ejecuta con un mayor apego al sistema de pensamiento del siglo XXI, lo significativo de un producto cultural no consiste tanto en el resultado como en la manera en que se realizará el desarrollo de cada fase del proceso seguido para llegar a una resolución. En la pantalla se nos muestra un relato que hace énfasis y resalta cada detalle de la sucesión de acciones para comprender con esta misma naturaleza de composición ese sorpresivo final que desemboca en un desenlace cuyo rasgo principal produce un extrañamiento en el espectador, incluso por la misma cotidianidad con la que se soluciona el conflicto dramático que se presencia.

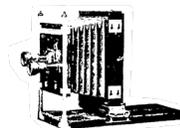
Lo anterior, una clara evidencia de la influencia del exceso, entidad significativa por la que se apuesta para originar una ruptura de fronteras entre lo supuestamente lógico construido por la fórmula causa-efecto, creando, así, una nueva manera de componer y percibir la realidad bajo la estética antes mencionada. Shaviro prescribe que una parte formativa y esencial para los productos culturales con patrones estéticos que responden a un aceleracionismo que reposan en una idea de capital, con lo cual:

el exceso, lejos de ser subversivo, la transgresión ahora es enteramente normativo. Nadie se ofende con Marilyn Manson o Quentin Tarantino. Cada acto o representación supuestamente “transgresiva” expande el campo de inversión del capital, abre nuevos territorios a la apropiación y pone en marcha nuevos procesos de los cuales extraer plusvalor (174).

El incremento del valor de un bien –ya sea material o inmaterial– responde a una nueva utilidad, cuyo atractivo radica en elementos extrínsecos a éste mismo y no de los valores que tenga en sí el objeto que se desea obtener. Esto es porque el consumo que se desea obtener se revaloriza acorde a una visión externa a su estimación significativa interna, adquiriendo mayor valía a partir de otra mirada o una entidad distinta que percibe al fenómeno de la obtención de algo desde un punto de vista próximo, pero no desde un interior, dependiendo así más del proceso que se realizó para hacerse de éste que solo de la adquisición del producto mismo⁸.

Volvamos al episodio, inmediatamente después de haber comprado la heroína,

8 Esto nos habla de la base artística y conceptual con la cual se configuró parte de la estética de los noventa, cimiento para la primera década del siglo XXI, ya que los productos culturales dan cuenta de una “destrucción creativa” y la cual se forma, como señala Shaviro, por “una conciencia exacerbada de la manera en la que estamos atrapados” (178), ya sea por la realidad que supera al individuo o por la idea de realidad que se hace el individuo y la cual no empata con su cotidianidad. Una serie de ejemplos paradigmáticos de esto pueden ser las películas *Requiem por un sueño* o *Snatch. Cerdos y diamantes*, así como las novelas y sus consecuentes discursos intermediales cinematográficos: *El club de la pelea*, *Psicópata Americano*. Con lo que se podría decir que Tarantino fue parte esencial para establecer el cimiento de un nuevo extrañamiento que en relación con el contexto inmediato daban cuenta y formación de las narrativas de cambio de siglo por todo lo que implicaba una nueva visión a un mundo que se veía como un futuro posible e incierto por los avances tecnológicos, culturales, y la ampliación de la perspectiva que esto significaba para el individuo y la colectividad.



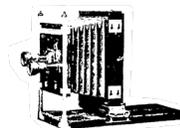
Vincent despliega todos los instrumentos necesarios para inyectársela –desde abrir el bolso en el cual se ve cada uno de los componentes para preparar la dosis, el calentamiento en una cuchara del polvo hasta volverlo líquido y el pinchazo que se hace en el brazo, incluso se observa la mezcla de la sangre con la sustancia al momento de administrársela–, con lo cual se percibe en la pantalla la realización de un acto de consumo. Con esto se trata de representar varios de los puntos del hecho de aprehenderse de algo y con ello transmitir la sensación de placer que el personaje siente, de ahí que la equiparación del estímulo vivido por tal efecto sea similar al de un golpe de viento en la cara que se aprecia en pantalla cuando éste maneja en su carro mientras se traslada a la casa de Mia Wallace después de haberse administrado una dosis de droga. Lo inmaterial, por lo tanto, se percibirá a partir de un estímulo que se materializa con un gesto, con la corporalidad, con ingerir comida o fumar un cigarrillo, beber o, como en este caso, buscar la autocomplacencia mediante la ingestión de estupefacientes.

Esta acción inicial condicionará toda la narrativa de este episodio, lo cual se logra a través de poner en escena un pensamiento anterior mediante una abstracción o indeterminación en el hecho como tal, ya sea por la ausencia de una lógica paradigmática en cuanto a la forma en que se cuenta este tipo de hechos en la pantalla o por poner delante de los ojos del espectador una situación aparentemente irrelevante para la historia, pero que es sustancial para la caracterización del personaje y de la interacción que mantendrá con otros, aunque estará condicionado bajo el esquema de un evento que se observará posterior a esta anterioridad descrita arriba: se muestra en tiempo pasado algo que derivará de una acción futura desde un presente inmediato.

Esta premisa de composición narrativa recuerda lo postulado por Avanessian al hablar de una *poiesis* especulativa, quien señala al pensamiento de un individuo como una forma de intuición temporal, una asincronía que responde a una medida de especulación en donde el futuro actúa como una entidad contingente en que puede suceder o no con el cumplimiento de una expectativa creada ante una narrativa que se percibe externa al individuo o de la cual se es parte. La unidad tiempo-espacio, desde este postulado, es entendida como la creación y alteración del mundo y se encuentra determinada como lo concibe este autor en:

pensar en el pasado existiendo en el futuro (desde la perspectiva de un pasado todavía más remoto); o pensar en el futuro tan rápido como daría ya estar en el pasado. El pasado fue una vez el futuro, el futuro se transformará en el pasado, y nosotros, como seres humanos, estamos acostumbrados a situarnos en el presente. Al mismo tiempo, sin embargo, siempre estamos y más allá de ese presente. (*Meta-futuros* 77)

Por medio de esta proposición se puede configurar un horizonte especulativo en el cual se produce una realidad, cuya convención se forma de una apertura de su



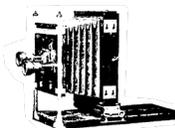
esencia hacia la creación de nuevos significados y conexiones, por ejemplo: objetos, palabras e identidades de algo o alguien, lo cual dará lugar a un cambio fundamental en la unidad tiempo-espacio, generando una nueva manera de percepción de lo real, pues como insiste Avanesian, se dará lugar: “a un nuevo y tecnológico complejo temporal”. A partir de esto, la creación de ficciones romperá con los límites tradicionales y lineales del discurso de una narrativa para dar paso a una amplitud significativa de la experiencia del ser de ese otro mundo que representa la reflexión de la realidad mediante unidades imaginativas⁹. Con esto quiero decir que las entidades ficcionales dentro de una historia mostrarán una percepción de lo real y verdadero como algo que se altera constantemente, ofreciendo una abertura de posibilidades que parecerían inagotables, porque se cimientan y se fundamentan en las sensaciones alternativas que ayudan a la construcción de una naturaleza de la realidad distinta a la paradigmática¹⁰.

Será con la llegada a la casa de Mia Wallace en donde se puede establecer la lectura a partir de todo lo anterior, ya que Vincent se concentrará –así lo expresará todo el tiempo en su diálogo– en aquellos elementos que parecen disruptivos con lo que se comienza a percibir de manera distinta la realidad, además de objetos que parecerían accesorios para la creación de una atmósfera escénica, pero que, creo, desde la lectura aquí ofrecida, parecen tener un peso significativo mayor. Por ejemplo, desde el camino que dirige a la entrada de la casa se pueden apreciar esculturas de hombres que corresponden estéticamente con un arte africano, similares siluetas, pero con otros matices de construcción aparecerán en el interior de ésta, particularizándose por los gestos y posiciones corporales que representan, lo cual nos habla de un gusto de orden artístico y estético, pues la armonía cromática que se mantiene entre las paredes y los muebles que ahí aparecen, así como las pinturas que se muestran en la sala y los accesorios ahí dispuestos (tocadiscos, velas, cojines, macetas con flores y plantas, mascarar ornamentales, entre otros) nos permiten hablar de un orden que al cierre de este episodio se verá quebrantado de manera integral. Un escenario con alta relevancia significativa que permite mostrar la dinámica acelerada de la unidad tiempo-espacio que se amplificará desde este momento al mostrar mucha información sobre en la cual debe atender el espectador.

Después de haber entrado a la casa, Vincent es observado por Mia desde un

9 Aquí conviene recordar lo señalado por Meillassoux quien define a la especulación como un acto de acción que “consisten en acentuar la extracción del pensamiento hacia afuera del principio de razón hasta conferirle una forma principal, la única que nos permite aprehender que absolutamente no hay razón última, ni pensable ni impensable” (*Después de la finitud* 105).

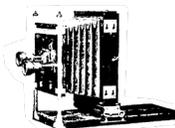
10 Esto recuerda a lo postulado por Harman, quien enfocado en el estudio de los objetos desde una postura especulativa concluye: “La pregunta sería bajo qué condiciones de cualidades reales de una cosa irreal se pueden descomponer y recomponerse los objetos reales, de manera tal que los objetos ficticios en nuestra mente pueden cruzar el puente hacia lo real [...] esto pasa todo el tiempo, aunque algunas veces falla. Es simplemente la forma en que lo logra o falla lo que permanece siendo un misterio” (“El camino de los objetos” 191).



cuarto por medio de pantallas que se encuentran conectadas a las cámaras que se hallan a lo largo y ancho de la casa, con lo cual se resalta la capacidad de observar en una totalidad a otro, develando así una representación de realidad indirecta, pero a la vez directa de las acciones y movimientos hechos por Vincent. Con esto se quiere hacer énfasis en el acto de presenciar la reacción de alguien frente al estímulo que otro provoca, una especie de efecto de representabilidad con la que se intenta redireccionar el comportamiento del individuo mirado por parte de un mirante quien le indica lo que debe realizar en un breve periodo de tiempo. Esta escena puede responder en su composición a lo señalado por Nick Land, quien al proponer el concepto de teleoplexia como idea sustancial para el aceleracionismo puntualiza que este fenómeno tendrá lugar: “en la medida que la capitalización es una realidad histórica-natural” (31), todo ello debido al relativismo comercial, la virtualidad histórica y la reflexividad sistemática, siendo, en este caso, la arista de unión de estas tres proposiciones el personaje observado: Vincent Vega. Éste reacciona de forma natural dentro de un espacio en donde el arte y el buen gusto crea una atmósfera ideal para la exposición del individuo como entidad de entretenimiento, tanto desde un punto de vista activo como desde otro reactivo, siendo el estado natural ahí proyectado y percibido a través de las pantallas el inicio de una codificación que consiste en mostrar su identidad de manera eventual en relación con los objetos y cada uno de los componentes constituyentes de ese espacio¹¹, lo que proyecta un valor virtual que se representa a través de una sistematicidad del comportamiento de Vincent al esperar a Mia y de asumir una caracterización que, sin saberlo, sirve como espectáculo para la mujer a distancia y a través de una cámara, con lo cual se pretende mostrar cada una de las facetas del personaje enfocado.

Pero será cuando ambos personajes acudan a cenar al Jackrabbit Slim’s cuando los planos ficcionales se extiendan y se trastoquen varias veces, dejando ver con este efecto los distintos niveles y entrecruzamientos de las posibilidades de realidad mediante una estructura reticular. Estamos ante un lugar que representa la cultura popular de Estados Unidos de la década de los cincuenta y sesenta del siglo pasado, además de que en ese restaurante los meseros y meseras simulan ser artistas famosos, por ejemplo, Elvis Presley, Marilyn Monroe, Mamie Van Dore, entre otros; estamos ante un juego de apariencia, añadido a que algunas mesas y asientos están dispuestos en forma de automóviles de la época, al igual que el

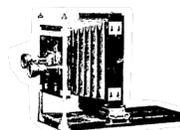
11 Harman Graham al analizar el objeto desde una postura de la filosofía especulativa señala que sólo existe el presente y que el tiempo es definido por: “la tensión existente entre los objetos sensoriales y sus cualidades sensoriales” (“El camino de los objetos” 183) y para el espacio señala que se encuentra “definido como la tensión entre objetos reales y cualidades sensoriales” (“El camino de los objetos” 183) es así que la relación entre el objeto y un yo ofrece como resultado un nuevo objeto, el cual se caracteriza por mostrar un cambio interno que se manifiesta en su exterior, en este caso Vincent al posicionarse como una entidad de entretenimiento que poseerá la capacidad de interactuar con Mia y, a su vez, le servirá de entretenimiento por esa noche.



nombre de los alimentos y bebidas que aparecen en el menú. Efecto que recuerda a lo dicho por Graham (2016), quien puntualiza la tensión entre el objeto y la realidad o quienes forman parte de esa realidad, pues la experiencia y las características que otorgan identidad al objeto son percibidas intuitivamente por quienes interactúan con éste o estos, creando así una tensión mayor entre lo real y las cualidades de funcionalidad que se le otorga a un objeto dentro de esa misma realidad.

Este espacio parecería absorber a los personajes desde el inicio pues presentarán una serie de cambios en la narrativa que venían desarrollando hasta ese momento y que modificarán las expectativas que se crean alrededor de la historia, pues además de ser partícipes del concurso del baile –escena emblemática de la película protagonizada por John Travola y Ema Thurman y que ha trascendido en el tiempo–, la constante ruptura por el contacto –desde un punto de vista ontológico– entre los personajes y la acciones que protagonizan, lo que representan como entidad actancial, y que esto prepara el terreno para el desarrollo narrativo posterior y clímax dramático del episodio, el cual se extiende y se entrelaza.

Además, y consecuencia de esto se concederá la existencia de un entrecruzamiento en los distintos niveles ficcionales, todo ello partiendo de al menos seis de estos: 1) al presentarse delante de ellos una serie de figuras de ficción que retraen a un presente ese pasado por medio de un halo melancólico y nostálgico, pero propio del plano comercial de la cultura estadounidense, lo cual produce un efecto de supresión ante la idea de semejanza del referente al cual se alude, en este caso, la caracterización de personajes históricos del entretenimiento de la música y el cine de los años 50's y 60's, pero que, a la vez, constituye el peso más determinante de la interrelación con ese eco del pasado, una inmersión consciente, aunque por momentos permeable, con la realidad vivida por Mia y Vincent durante el transcurrir de la velada, 2) la descripción que hace Mia sobre su participación en el piloto de la serie televisa en la cual actuó, pero que nunca salió al aire, así como el momento en que acude al baño para consumir heroína, y que por la posición de la escena y que se asume al espectador delante de ella, fungimos como mirantes directos del hecho –hay que resaltar aquí el toque de intrusión al acto de consumo que modificará el comportamiento del personaje en adelante–, 3) el momento durante la cena en el cual Vincent le pregunta a Mia sobre un suceso que se enteró antes; esto, cuando hablaba con Julius sobre la muerte de Antwan, quien al igual que él, fue encargado de entretener a la mujer debido a la ausencia de su esposo, pero que al parecer resultó asesinado por éste bajo el supuesto que le dio un masaje en los pies a Mia, acción que molestó Marcellus Wallace y lo que culminó mediante su muerte al ser aventado de lo alto de un edificio, si bien esto fue negado por la mujer, la cuestión de perspectiva y reflexiva de cada personaje involucrado de forma directa o indirecta nos habla de un entramado entre los tiempos en que pasa la acción principal, 4) en las ventanas del restaurante se ven proyectadas escenas de ciudad de la década de los 60's, lo que ayuda a plasmar y a afianzar el ambiente que

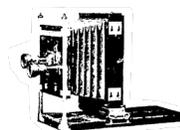


se desea transmitir de la circunstancia temporal que evoca el lugar, un acercamiento de una realidad histórica que se superpone con la realidad inmediata representada por Vincent y Mia, 5) el concurso de baile (“twist contest”) y la voz de Mia, quien al instante de presentar a su compañero al público simula una voz grave de hombre en el micrófono, aunado a lo que representa la canción en ese momento tanto de la película en su totalidad por el espectáculo de convertirse en mirados a los personajes como de la realidad ficcional que asumen estos durante el desarrollo de la escena y 6) la vuelta a casa de Mia después de haber cenado y ganado el concurso de baile.

La sensación de vértigo que a partir de este último punto se trazará en la narrativa del filme será el resultado final de la materialización de aspirar a un bien que parte del deseo derivado del acto de consumo desde las diferentes vertientes enlistadas arriba, ya que los personajes manifestarán una serie de reacciones que ponen en juego su vida misma¹². En principio se percibirá la necesidad de continuar con la dinámica festiva cuando Mia al apenas entrar a la casa decide escuchar música en volumen alto, mientras que Vincent se enfrenta a un dilema sobre continuar con el desenfado de la conducta mostrada hasta ese momento o salir de ese lugar de la manera más amable posible, dicho debate personal se realiza en el baño de la casa. Acción paralela a ésta se nos muestra a una Mia en la sala cantando la canción –un nivel de representación emotiva que despierta en ella escuchar la música– y quien desea seguir consumiendo desde el plano sensorial para seguir continuando el momento acumulando más experiencias de placer: un cigarro y heroína encontrada en el abrigo de Vincent, aquí la conexión de la unidad espacio-tiempo mostrada en pantalla con la que dio inicio a este episodio será el eje de unión entre momentos temporales anteriores y posteriores vistos desde un presente que se pondrá al límite, ya que el consumo del estupefaciente será el catalizador y el motivo –entendido como unidad mínima de acción del relato– sobre el cual se desarrollará un clímax dramático. Después de haber decidido cómo se despedirá de la mujer, Vincent descubrirá a ésta recostada inconsciente en el piso, con vomito en su boca y sangrando de la nariz, inmediatamente decide buscar ayuda trasladándola a la casa del dealer donde compró la heroína, una especie de reclamo indirecto a éste por el efecto causado derivado del consumo de su producto, a quien le reclama mediante una llamada hecha desde el automóvil por un teléfono móvil.

El punto más álgido de la situación se da cuando al llegar al lugar Vincent impacta su automóvil con una pared de la casa del distribuidor y juntos trasladan a Mia al centro de la sala de dicho lugar. Para hacer reaccionar a la mujer deciden inyectarle adrenalina directamente al corazón y con ello salvarle la vida, lo curioso del desarrollo de esta escena es el humor que se desata por una serie de acciones que

12 Harman señala a la ruptura entre lo real y lo ficticio de la siguiente forma: “La pregunta sería en qué condiciones de cualidades reales de una cosa irreal se pueden descomponer y recomponer los objetos reales, de manera tal que los objetos ficticios en nuestra mente pueden cruzar el puente hacia lo real [...] esto pasa todo el tiempo, aunque algunas veces falla. Es simplemente la forma en que lo logra o falla lo que permanece siendo un misterio” (“El camino de los objetos” 191).

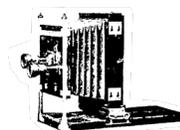


conforman el entramado narrativo: 1) la búsqueda de un libro de enfermería en el cual se trata de buscar el remedio ante la disyuntiva de ayudar a Mia a recobrar el sentido, 2) el diálogo que la esposa del dealer mantiene mientras éste busca de forma desesperada ejemplar, 3) la angustia y el pesimismo de Vincent quien se encuentra en alerta y grita en todo momento pidiendo ayuda, 4) el silencio que se hace previo a la aplicación de la jeringa con adrenalina y que irá directamente al corazón de Mia, 5) la invitada y amiga de la esposa del dealer quien en todo momento funge como espectadora de lo que ahí pasa, además de que se encuentra consumiendo y fumando mariguana y 6) la expectativa que ha roto con la resolución esperada de un relato tradicional y que no vería en el resultado final tanto una naturaleza humorística como dramática a la par en la construcción del final de la velada. Aunque, y esto no debe pasar desapercibido, se establece una relación entre la materialidad que se consume y el reflejo de esta acción mediante la inmaterialidad representada a nivel actancial y emocional de los personajes en todo momento, quienes después de ver la reacción positiva de Mia ante la inyección respiran aliviados con un cierre casi caricaturesco expresado por la esposa del dealer al mencionar: “That was fuckin’ trippy”, lo que culmina así un episodio que rompe con la manera tradicional de exposición narrativa del filme, siendo el componente principal de composición la puesta al límite del acto de consumo, pues irónicamente será este mismo el que ayude a salvar la vida a Mia¹³.

Conclusión

Como se ha visto la narrativa de *Pulp Fiction* se configura con una estética y estilo de apertura permanente en donde los elementos que parecerían no conformar una lógica espacial y temporal regida por la causa y efecto son parte del discurso y se incrustan en la representación de un lenguaje que busca en todo momento alterar su propio orden para convertirse en una unidad orgánica y con un significado distinto. De esta manera, el sentido narrativo radicarán en la posibilidad de ofrecer una secuencia de acción diversificada y distinta a la que se desarrolla comúnmente y de forma tradicional en pantalla. Este efecto estético ayuda a la conformación de un proceso que solicita al espectador estar en constante dinamismo en cuanto a la recepción de lo que observa para el pleno disfrute de la experiencia de consumo de un producto de entretenimiento y cultural, pero guarda en la mudanza el principal factor de acción y de efecto estético. Una entidad ficcional en donde la variabilidad de lo invariable

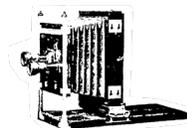
13 Una de las premisas de la estética aceleracionista, según Shaviro, responde a la premisa e idea de “siempre alcanzar “el borde del agotamiento”, seguir una línea de intensificación y, no obstante, ser capaz de retirarse de esta frontera, tratándola como una inversión y recuperando la intensidad como ganancia” (116). A esto se añade que la narrativa de un determinado discurso que se desea transmitir apela a la constante atención de un receptor del cual se le solicita, explícita o implícitamente, fijarse cómo los detalles más ínfimos son parte de algo mayor para la comprensión total, pues la posibilidad de la alteración será un elemento composicional esencial y que puede irrumpir en cualquier momento enriqueciendo la experiencia y enfrentamiento a un producto cultural artístico.



se torna en la presentación sobre la cual reposa un ‘ars de lo factible’, un modelo de ficción que busca en la imposibilidad una idea fundacional y fundamental acorde a un producto cultural que se caracteriza por su falta de lógica y de sistematicidad, y que, al contrario, se hace factiblemente posible, pues responde a una naturaleza cuya frontera no se delimita por la ausencia de razón. Es aquí, en esto último, que será en donde se cimiente su *poiesis* tanto de composición como de recepción, además de una estética y estética particulares con lo cual se puede afirmar que Tarantino vio en la posibilidad de la imposibilidad un quehacer artístico capaz de revolucionar la cultura de su momento y adelantar lo que se convertirá ese intento por interpretar un futuro con la lente del pasado en un tiempo presente, propiedad sustancial de las narrativa del siglo XXI.

Referencias

- Aceleracionismo*, editado y compilado por Armen Avanesian y Mauro Reís, traducción de Mauro Reís. Caja Negra, 2017.
- Avanesian, Armen. *Meta-futuros*. Perspectivas especulativas para el mundo que viene, traducción de Federico Fernández Giordano. Holobionte Ediciones, 2021.
- Avanesian, A. (2019). “Poética especulativa. Reflexiones preliminares”. Realismo especulativo, edición de Armen Avanesian, et. al., traducción de Mauro Reís. Materia Oscura, 2019, pp. 27-37.
- Brescia Zapata, Marta y Anna Hatamala. “La audiodescripción de la violencia. Estudio descriptivo de tres películas de Quentin Tarantino”. *Trans. Revista de Traductología*, no. 24, 2020, pp. 111-128.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, traducción de Claudio Iglesias. Caja Negra, 2018.
- Harman, Graham. “El camino de los objetos”. *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*, coordinado por Mario Teodoro Ramírez. Siglo XXI, 2016, pp. 170-192.
- Harman, Graham. *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*, traducción de Claudio Iglesias. Caja Negra, 2015.
- Henderson, Kevin. “And Your Days Are Just About Over: Escaping the Outlived Era in Pulp Fiction and the Later Films of Quentin Tarantino”. “Pulp Fiction Turns 30”. *South Central Review*, vol. 41, no. 2, 2024, pp. 149-167.
- Land, Nick. Teleoplexia. *Ensayos sobre aceleracionismo y horror*, traducción de Ramiro Sanchiz. Holobionte Ediciones, 2021.
- Mora, Vicente Luis. “Poética metafragmentaria”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 885, 2024, pp. 30-33.
- Mora, Vicente Luis. “Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual:



- relectura de dos modos de entender la estética de la digresión narrativa”. *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, editado por Teresa Gómez Trueba y Rubén Venzon. Peter Lang, 2022. pp. 21-59.
- Meillassoux, Quentin. *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Traducción de Margarita Martínez. Caja Negra, 2023.
- Meillassoux, Quentin. *Hiper-Caos*, traducción de Jorge Fernández Gonzalo. Holobionte Ediciones, 2018.
- Quentin, Tarantino (dir.) *Pulp fiction*, 1994.
- Pulp Fiction Turns 30. *South Central Review*, vol. 41, no. 2, 2024.
- Shaviro, Steven. “Estética aceleracionista: ineficiencia necesaria en tiempo de subsunción real”. *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, editado y compilado por Armen Avanesian y Mauro Reís, traducción de Mauro Reís. Caja Negra, 2017, pp. 167-180.
- Ramírez Marco-Teodoro. “Cambio de paradigma en filosofía. La revolución del nuevo realismo”. *Diánoia*, vol. LXI, no. 77, 2016, pp. 131-151.
- Ramírez, Marco-Teodoro. *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*. Siglo XXI, 2016.
- Wolferong, Carolyn. “El cine de Quentin Tarantino en Julián Herbert: la estética al límite”. *A Contracorriente. Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 16, no. 3, 2019, pp. 359-374.

