

***Pulp Fiction:***  
**una interpretación desde la perspectiva epistemológica de  
Michel Foucault y de la filosofía del arte de Arthur Danto**

***Pulp Fiction:***  
**an Interpretation from the Epistemological Perspective of  
Michel Foucault and the Philosophy of Art of Arthur Danto**

Florencia Juárez González  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa  
sp\_flor74@yahoo.com.mx  
Artículo recibido: 01/09/24  
Artículo aceptado: 08/11/24

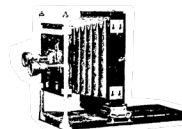
**Resumen**

En el presente artículo se analiza la obra cinematográfica *Pulp Fiction* del cineasta Quentin Tarantino desde lo estético y epistémico. De acuerdo con Arthur Danto el arte contemporáneo reúne una serie de cualidades que lo definen y diferencian de otro tipo de expresiones artísticas, algunas características mencionadas por el filósofo se hallan presentes en la obra cinematográfica. Una de las categorías propias de la Modernidad es la subjetividad y ésta trasciende a la contemporaneidad, por ello Tarantino refleja una mirada subjetiva en la forma de narrar el relato, su estilo no comprende una sola perspectiva de los acontecimientos, sino les da voz a todos los personajes de su filme; esto lo apoya con recursos técnicos que dan como resultado una obra maestra del cine contemporáneo.

**Palabras clave:** Arte moderno, Arte contemporáneo, subjetividad.

**Abstract:**

This article analyzes the cinematographic work *Pulp Fiction* by filmmaker Quentin Tarantino from an aesthetic and epistemic perspective. According to Arthur Danto, contemporary art brings together a series of qualities that define it and differentiate it from other types of artistic expressions; some characteristics mentioned by the philosopher are present in the cinematographic work. One of the categories of Modernity is subjectivity and this transcends contemporary times, which is why Tarantino reflects a subjective view in the way he tells the story, his style does not include a single



perspective of events, but rather gives them all a voice. the characters of his film. This is supported with technical resources that result in a masterpiece of contemporary cinema.

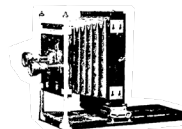
**Keywords:** Modern art, Contemporary art, subjectivity.

La preocupación del pensador francés Michel Foucault durante su trayectoria como historiador, sociólogo y filósofo fue el poder. Por ello gran parte de su carrera se ocupó de reflexionar desde diferentes disciplinas el tema del sujeto. En este sentido, el prisma de su investigación se bifurca en la idea de sujeto moderno, poder y verdad. Michel Foucault en *Hermenéutica del sujeto* destaca la relevancia del precepto socrático “Conócete a ti mismo” como el origen del conocimiento, pero ¿por qué entonces la ética y epistemología clásica la calificamos como objetiva y no subjetiva, si el precepto socrático parece promover lo subjetivo sobre lo objetivo?: “la razón más profunda de este abandono se encuentra en la historia misma de la verdad. El cartesianismo ha puesto una vez más el acento en el conocimiento de uno mismo convirtiéndolo en una vía fundamental de acceso a la verdad” (37).

Históricamente el concepto de la verdad es demoledor para la valoración subjetiva porque se considera como *doxa* y no como *episteme*. Lo subjetivo queda relegado por lo objetivo a razón de la dicotomía de lo verdadero y lo falso como formas legítimas de valoración. Pese a que tanto Sócrates como Descartes hayan sugerido que el conocimiento se vierte sobre el sujeto, la historia de la verdad con mayúscula ha anulado al saber del sujeto. El sujeto no parece ser importante para la valoración de la verdad. Aunque en el siglo XVI René Descartes sembró la idea del pensamiento subjetivo incluso como categoría existencial con su *cogito ergo sum*:

considerando que todos los pensamientos que nos vienen estando despiertos pueden también ocurrírse nos durante el sueño, sin que ninguno entonces sea verdadero, resolví fingir que todas las cosas que hasta entonces habían entrado en mi espíritu no eran más que verdaderas que las ilusiones de mis sueños. Pero advertí luego que, queriendo yo pensar, de esa suerte, que todo es falso, es necesario que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa; y observando que esta verdad: «yo pienso, luego soy» era tan firme y segura que las más extravagantes suposiciones de los escépticos no son capaces de conmoverta, juzgué que podía recibirla, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que andaba buscando (2014: 124).

A pesar de la función de la subjetividad como principio de conocimiento, tal como señala Foucault en el planteamiento de Descartes, la subjetividad queda subordinada por la verdad, aunque el principio de conocimiento sea el sujeto. En *Hermenéutica del sujeto y la verdad y las formas jurídicas* Foucault sustenta la idea del enigma de la verdad. La verdad no es algo que se exponga a simple vista, se requiere de esfuerzo del sujeto para acceder a ella, de esto se desprenden las

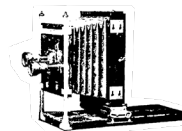
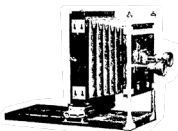


preguntas: ¿por qué el sujeto debe buscar fuera de sí para conocerse?, ¿Quién es la autoridad que indica al sujeto cómo conocerse y legitimar una verdad sobre sí mismo? En la segunda conferencia de *La verdad y las formas jurídicas* el autor utiliza como medio de análisis un ejemplo literario clásico, Edipo rey de Sófocles. En la tragedia la verdad de los sucesos se divide en dos partes y sólo en el desenlace del relato se unen para conocer la versión completa de los acontecimientos. Michel Foucault llama a este modo de disponer la verdad, ley de las mitades: “Creo que este mecanismo de la verdad obedece inicialmente a una especie de pura forma que podríamos llamar ley de las mitades. El descubrimiento de la verdad se lleva a cabo en Edipo por mitades que se ajustan y se acoplan” (16). En este tenor ¿quién conoce la verdad del origen de Edipo Rey? La respuesta es Yocasta, Layo, los criados de Yocasta, los criados de los padres adoptivos de Edipo, Pólibo, Mérope, el oráculo, Tiresias, son demasiados personajes, pero ninguno es Edipo. Desde luego que la verdad en la tragedia se presenta fragmentada y todos los personajes saben un poco del origen de Edipo, pero ninguno sabe la totalidad de los acontecimientos, tal como se mencionó anteriormente. La subjetividad queda anulada como principio de verdad por lo externo, pareciera que todos saben más de Edipo que él mismo (aunque ninguno conoce la verdad completa es otro modo de anular la subjetividad), la subjetividad como forma de conocimiento se presenta como débil y falaz. El cuestionamiento aquí es a quién pertenece el tribunal de la verdad, evidentemente la valoración del sujeto en muchos casos es errada, no estamos defendiendo la idea de basar la conducta en meras corazonadas, sino en a quién le pertenece la legitimación de la verdad que guía un modo de ser en el mundo.

Ante lo anterior, se analizará el filme *Pulp Fiction* del cineasta Quentin Tarantino desde una mirada epistemológica y estética. Para desarrollar el planteamiento epistémico de la obra cinematográfica lo haremos desde la filosofía foucaultiana y para explicar el enfoque estético se reflexionará la filosofía del arte de Arthur Danto. Se explicará cómo Tarantino en *Pulp Fiction* involucra lo subjetivo en concordancia con la estructura y contenido del filme. Si reflexionamos en torno al planteamiento epistémico, la película no es una cinta cuya prioridad sea la trama, ya que si hacemos la pregunta: ¿qué se cuenta en *Pulp Fiction*? No existe una respuesta categórica; al contrario, abre distintas posibilidades y perspectivas a razón del modo en cómo están dispuestos los sucesos.

Tenemos entonces ante nosotros un filme que no posee como eje fundamental una sola mirada de los acontecimientos en ningún sentido. Aparecen tres historias que se cruzan en diferentes momentos del filme sin que, aparentemente, se explique cuál es el objetivo de cada historia. Casi todas tienen un final abierto, salvo la historia de Vincent y Jules, se sabe que Vincent muere y Jules se va a Europa porque quiere tomar otro camino en la vida. En cambio, la historia de los ladrones y el boxeador Butch Coolidge quedan abiertas. Observamos que no hay una historia principal, sino todas se presentan en igual importancia como componentes del relato.

La relación entre historias se arraiga desde el inicio del filme porque todas



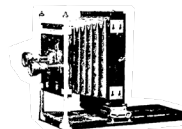
comienzan *in media res*. El atraco de los asaltantes se cruza con la historia de Vincent y Jules, quienes, para entonces, ya habían recuperado el maletín y accidentalmente, Vincent había asesinado al rehén. Esta historia se cruza con la del boxeador, ya que Vincent y Butch Coolidge coinciden en el departamento porque Butch regresa por su reloj, era una prenda valiosa para él, en este encuentro Vincent muere. Tan decisiva es la concatenación de las historias que de no haber sido tan significativo el reloj, Butch no habría asesinado a Vincent en el departamento, y de no haber ganado la pelea Marsellus Wallace no lo habría perseguido hasta la tienda de armas y no lo habrían violado. Cada acontecimiento se presenta como un efecto dominó.

Entonces, las tres historias inician *in media res* y el relato se narra de modo no lineal, los acontecimientos no se presentan en un orden cronológico, el resultado es una narración fragmentada. Cada historia es elemental para la unidad del relato. Esta condición se debe a que no hay un narrador extradiegético sino homodiegético. Significa que cada personaje narra su historia y no hay un narrador que sepa más que los personajes, ya sea dentro o fuera del relato. Pareciera que cada personaje se halla sujeto a cualquier posibilidad dentro del relato y en cualquier momento puede ocurrir un acontecimiento que cambie la orientación de la obra cinematográfica. Este efecto ocurre porque los acontecimientos no se ciñen a una posibilidad absoluta (objetiva), todo puede pasar en un universo ficcional donde un malhechor como Marsellus Wallace es violado, Jules recapacita y deja atrás la vida de asesino, un boxeador se excede y le quita la vida a su oponente. Ante esto, le queda claro al espectador que es una ficción cuyo rumbo puede cambiar en cualquier momento. Tarantino invita al espectador a contemplar desde una mirada casi amoral, ridiculiza hechos que en la realidad pueden calificarse como delicados. La singularidad del filme de Tarantino es la rapidez con la cual lleva al espectador de un acontecimiento tenso a uno ridículo o absurdo. O de producir una escena trágica a una grotesca; por ejemplo, la escena del asesinato de Marvin o la sobredosis de Mia Wallace.

En este sentido, la ausencia de un narrador extradiegético imprime una suerte de relativismo a todos los acontecimientos del filme, ya que no hay una voz única que valide los sucesos como objetivos, sino cada acontecimiento se sustenta en la voz de los personajes narradores. En *Quentin Tarantino. Cine de reescritura*, Hernán Schelle indica:

Tarantino quería proceder narrativamente como lo hacía comúnmente un novelista: haciendo un libro dividido en capítulos en los cuales el que era protagonista en un episodio podía ser un personaje secundario en otro. De hecho, esa célebre y virtuosa estructura narrativa de *Tiempos violentos* no es muy diferente de la de infinidad de novelas clásicas del siglo XIX, lo que era atípico era esa modalidad de relato trasladada a una película (50).

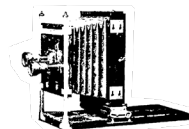
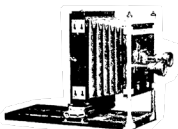
El sello característico de *Pulp Fiction* es la narración porque no hay una voz narrativa dominante en la historia. La mirada subjetiva se halla en tres sentidos: en el primero, cada personaje cuenta su historia y esto supone ya un sesgo personal,



por ejemplo, cuando a Butch Coolidge antes de la pelea mediante un *flashback* recuerda la historia del reloj que le dejó su padre, pues para nadie es significativo ese reloj, ni siquiera lo fue para su novia a pesar de que él le solicitó guardarlo, no lo hizo porque no era importante para ella; el segundo sentido subjetivo consiste en que ninguna de las tres historias se presenta como eje principal, por tanto, no predomina una voz monológica o un narrador omnisciente que dicte un deber ser y, en tercer lugar, en cada historia se presenta una misión insignificante o ambigua. Por ejemplo, la entrega del maletín, cuyo contenido es desconocido para el espectador, la orden que Marsellus le dio a Vincent de distraer a su esposa y organizar una salida, la instrucción que Marsellus Wallace le dio a Butch Coolidge de dejarse vencer en la pelea de box. Por lo tanto, no hay misiones extraordinarias, sino subjetivas e individualistas. Son misiones que se pueden finiquitar sin demasiado esfuerzo. En este sentido, la unidad del filme se presenta fragmentada y los intereses de todos los personajes son banales. Pareciera que la entrega del maletín pudiera ser importante, pero no se muestra el contenido de este y eso sugiere que pudo haber sido cualquier mezquindad. Entonces, cada personaje configura una parte importante del relato, todos integran la unidad del filme y en esa medida el modelo epistémico es subjetivo. Ya se han mostrado tres formas en cómo se presenta la subjetividad desde la estructura (orden de los acontecimientos) y desde el contenido (intereses personales en cada historia dentro del relato). Ya sea salvaguardar un maletín, recuperar un reloj u ocultar un delito. En esa medida se revela en doble sentido, la subjetividad, por un lado, en la estructura del filme y, por otro lado, en el contenido.

Para Foucault puede resultar peligroso que una sola figura decida qué es verdadero y qué falso, desde esta óptica la disposición del filme no favorece una sola perspectiva, sino cobra sentido únicamente ensamblando todas las historias. Tal como menciona Schell: “su ejercicio como cineasta consiste en unir puntos que parecen alejados pero que terminan formando piezas de un insospechado engranaje” (50). En *Pulp Fiction*, a diferencia del ejemplo Edipo Rey que usa Michel Foucault en la segunda conferencia del texto *La verdad y las formas jurídicas*, no hay una disposición del relato para perseguir un propósito magno, como en subsanar una peste que dicho sea de paso es un motivo de carácter político, en cambio en el filme cada historia se presenta un propósito a cumplir, pero éste no guarda una relación con lo político sino tiene que ver con un interés personal. Para Michel Foucault en *Hermenéutica del sujeto* el precepto socrático “conócete a ti mismo” refiere una segunda intención, tiene que ver con la responsabilidad de cada sujeto para hacerse cargo de sí mismo y esto supone un vínculo con un interés de carácter político. Esto último, de tomar como finalidad del arte una causa política, ya no pasa en el arte contemporáneo, clasificación en la cual ubicamos al filme de Quentin Tarantino. De acuerdo con Arthur Danto en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*:

El mundo del arte de los setenta estaba lleno de artistas cuyos

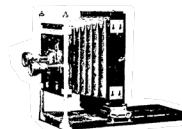


objetivos no tenían nada que ver con mover los límites o ampliar la historia del arte, y sí con poner a éste al servicio de metas personales o políticas. Los artistas tenían en sus manos toda la herencia de la historia del arte, incluida la historia de la vanguardia, que puso a disposición de ellos todas las maravillosas posibilidades que ella misma había elaborado y que el modernismo hizo todo lo posible por reprimir. En mi opinión, la principal contribución artística de la década fue la aparición de la imagen «apropiada», o sea, el «apropiarse» de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad (37).

*Pulp Fiction* es una obra artística que se instaura en la década de los noventa, época en la cual el arte se libera de la presión de cumplir con una función puntual, a diferencia de otras épocas; por ejemplo, el arte de los sesenta y setenta se hallaba permeado por un interés fuertemente político, si bien es cierto que en los noventa los artistas también se interesaron por promover una conciencia política, ya comenzaba a desteñirse la idea de que el arte tuviera una incidencia poderosa en la realidad social o política, quizá uno de los artistas que lo notó fue Quentin Tarantino y prueba de ello es *Pulp Fiction*. Uno de los filósofos que destaca el clima artístico de la segunda mitad del siglo XX es Artur Danto, por eso vale la pena hacer una reflexión estética de la cinta con su filosofía del arte. En su obra, *Después del fin del arte*, en la introducción, el autor aclara la diferencia entre arte moderno, arte posmoderno y arte contemporáneo. Sólo nos interesa explicar la diferencia de arte moderno y contemporáneo para generar un contraste y ahondar en el arte contemporáneo, y luego señalar las características del filme de Quentin Tarantino. Artur Danto desliza la siguiente idea para aclarar en qué sentido se usa la palabra moderno y contemporáneo:

De la misma manera que «moderno» no es simplemente un concepto temporal que significa «lo más reciente», tampoco «contemporáneo» es un término meramente temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente. [...] Creo que por mucho tiempo el arte «contemporáneo» fue simplemente el arte moderno que se está haciendo ahora. Moderno, después de todo, implica una diferencia entre el ahora y el antes: el término no se podría usar si las cosas continuaran siendo firmemente y en gran medida las mismas. [...] En mi opinión no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos. Por supuesto hay arte contemporáneo de estilos no vistos antes, pero no quiero profundizar en el asunto en esta etapa de mi exposición. Sólo deseo alertar al lector de mi esfuerzo para trazar una distinción clara entre «moderno» y «contemporáneo» (32).

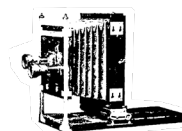
De acuerdo con el autor la diferencia se centra, más que en una técnica o en una categoría temporal se trata de un grado de conciencia diferente. Los artistas modernos



no buscan representar la realidad tal y como es, como ocurre en otras épocas, sino que se quieren expresar desde el lenguaje del arte y no desde la mimesis. Afianzar diferencias para distinguir un modo de producir arte es posible sólo con el transcurrir del tiempo, para Danto, lo que ocurre es una suerte de desplazamiento donde el arte actual “siempre” se le establece como moderno por ser “nuevo” sin embargo, el arte que en algún momento fue denominado “nuevo”, ahora es contemporáneo no en un sentido estricto de la palabra que refiere a un mismo momento histórico; por ejemplo, no se refiere al siguiente uso: Lope de Vega es contemporáneo de Miguel de Cervantes, pues se sabe que ambos escritores vivieron durante los Siglos de Oro español y por eso son contemporáneos, por compartir una época. Ésta no es la forma en como Danto explica el término, sino de acuerdo con una forma particular de hacer arte, tal como reconocemos las características del arte moderno, también estamos aprendiendo a distinguir las características del arte contemporáneo:

En parte esto significa no pertenecer ya a un gran relato inscrito en algún sitio de nuestra conciencia que, entre la inquietud y el regocijo, marca la sensibilidad histórica del presente. Esto ayuda (si Belting y yo estamos en lo cierto) a definir una aguda diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo, cuya conciencia, creo, comenzó a aparecer a mediados de los setenta. Ésta es una característica de la contemporaneidad (pero no de la modernidad) y debió de comenzar insidiosamente, sin eslogan o logo, sin que nadie fuera muy consciente de que hubiese ocurrido. El *Armory show* de 1913 utilizó la bandera de la revolución americana como lago para celebrar su repudio al arte del pasado. El movimiento dadaísta de Berlín proclamó la muerte del arte, pero deseó en el mismo póster de Raoul Hausmann una larga vida al «arte de la máquina de Tatlin». En contraste, el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado (27).

Una vez aclarada la diferencia del arte moderno con el contemporáneo, se reconoce una característica y es que el arte del pasado queda al servicio del arte contemporáneo. Por ejemplo, en la cinta hay referencias de otros filmes, el filme se apoya en las creaciones de otros artistas del pasado, de ahí que, por ejemplo, Arthur C. Danto en *El abuso de la belleza* haga referencia a la *Caja brillo* del artista Russell Conner. El artista genera una obra a partir de otra que ya existía, *Lección de anatomía* de Rembrandt y añade un nuevo elemento que es una vulgar *Caja brillo* en lugar del cadáver que están observando los estudiantes. En *El abuso de la belleza*, el filósofo de arte reflexiona la posibilidad existencial de la obra en otro momento histórico y concluye que dicha obra sólo puede ser posible históricamente en la época contemporánea:



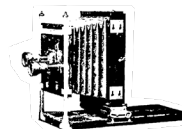
En este sentido de imposibilidad histórica, la *Caja Brillo*, aun siendo teóricamente posible como objeto, no era posible como arte mucho antes del momento de su realización. (Recordemos que la *Caja Brillo* estaba hecha de contrachapado industrial inexistente en 1864 y no digamos ya en 1664, y estaba pintada con tinta de serigrafía, que casi con toda seguridad tampoco existía entonces. Los filósofos pasan por alto estas cuestiones sin pestañar cuando llevan a cabo esta clase de «experimentos mentales». Un objeto como el que conforma la *Caja Brillo* podría haber causado estupefacción, de modo parecido a los cocos hallados en las playas de Europa medieval) (18).

Siguiendo el planteamiento de Arthur Danto, pero aplicado a *Pulp Fiction*, el filme de Tarantino solamente pudo ser posible como obra cinematográfica porque, en primer lugar, se dispone abiertamente del arte del pasado y, en segundo lugar, no produce su obra cinematográfica desde una visión política o social, esta es una condición (el interés por una causa política) que ya no es necesaria en el arte contemporáneo, sin embargo, si algún creador de arte contemporáneo decide comulgar con una causa activista también es libre de pronunciarse políticamente desde la creación artística. En otras palabras, el artista contemporáneo gana libertad en cuanto a las técnicas, estilos, contenidos, temáticas etc. del arte que genera, puede hacer arte con crítica social o política o bien, prescindir de ella e interesarse en otras formas más triviales sin ningún empacho.

La manera en cómo se halla dispuesto el filme en todos los sentidos es a razón de la época en la que se suscribe, si bien, la forma en cómo se narra la historia no es nueva, los recursos en los que se apoya Tarantino corresponden a su momento, esto de acuerdo con el planteamiento epistémico y de acuerdo con la mirada subjetiva del relato. Tenemos, entonces, dos características del filme: la primera, la legitimación del modo en cómo se cuentan los sucesos del relato, explicamos que se hallan narrados de forma no lineal y no hay un narrador que domine en la historia. y la segunda, la normalización de servirse de técnicas o recursos de otros artistas sin que esto signifique falta de originalidad y legitimación de la obra artística, tal como ocurrió con *Caja brillo* del artista Russell Conner.

En cuanto a la segunda característica, la normalización de servirse de técnicas o recursos de otros artistas sin que esto signifique falta de originalidad y legitimación de la obra artística, la licencia de tomar recursos de otras obras artísticas sin la necesidad de respetar un estilo específico. Schell dice lo siguiente respecto a los préstamos que ha tomado Quentin Tarantino de otros artistas:

Una es Martin Scorsese. Del director italoamericano, Tarantino toma más que nada la forma de musicalizar: la utilización de una banda de sonido hecha de temas estilísticamente muy diferentes, el gusto por sorprender al espectador pasando abruptamente de una canción a otra, y la utilización frecuente de musicalización anempática





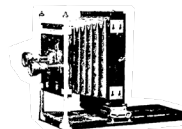
(sobre todo en escenas de violencia). Más importante aún: tanto en Tarantino como en Scorsese se busca que la banda de sonido funcione por lo general como comentario (no pocas veces irónico) acerca de la situación que está viviendo cada persona. [...] También hay en Scorsese y Tarantino una forma de hacer que sus personajes tomen las canciones como referencia para entender el mundo (15).

Esto lo podemos observar en la icónica escena cuando Mia y Vincent bailan la canción “You Never Can Tell” que es parte de un rock and roll creado en los años de la década de los sesenta. La música supone una referencia al pasado y, al mismo tiempo, la temática del lugar es una suerte de homenaje a la década de los cincuenta. Aparecen figuras emblemáticas del cine como Marilyn Monroe, James Dean, Buddy Holly, Jayne Mansfield, Mamie Van Doren, entre otros. Si bien, en la escena no hay un cambio abrupto de una canción a otra, tal como lo señala la cita anterior, sí hay un cambio abrupto de una escena a otra, ya que después del baile Mia sufre una sobredosis de cocaína y casi muere. El director consigue pasar de un momento agradable y ameno a uno tenso y peligroso. El autor goza de combinar diferentes géneros y llevar al espectador de una emoción a otra en poco tiempo, tal como señala Schell en *Quentin Tarantino: Cine de reescritura*:

Tarantino[...] suele tomar diferentes géneros y armonizarlos estilísticamente en una narración, trata de encajarlos y ver todo como una misma parte de un relato [...] *Tiempos violentos* incluyen un momento musical; en la película de Tarantino, ese momento tiene lugar porque dos personajes (Travolta y Thurman) se encuentran en un bar en el que los clientes realizan números musicales[...] O sea, Tarantino busca unificar todo tipo de estilos y géneros [...] trabaja, antes que nada, con un guion sólido y armado incluso desde los juegos del lenguaje. [...] En Tarantino [...] la idea es que uno sienta que existe un universo cosmogónico, perfectamente armado desde una construcción narrativa (19).

Una de las propiedades del arte contemporáneo es que puede hacer uso de técnicas anteriores y generar otra obra, no hay un rigor en cuanto al uso de los prestamos artísticos de obras de otras épocas, a diferencia, por ejemplo, del arte de vanguardia que buscaba superar al arte anterior. Los artistas contemporáneos no comulgan con esa idea. Ambos, tanto el arte de vanguardia como el arte contemporáneo se sirven del arte anterior, sin embargo, los artistas contemporáneos no guardan la presión de competir por una originalidad con lo contiguo. Respecto a esta idea Arthur Danto dice lo siguiente:

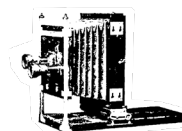
Pero ahora que se han roto esos tegumentos, ahora que al menos ha sido alcanzada la visión de una autoconciencia, esa historia ha concluido. Se ha liberado a sí misma de una carga que podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con



cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Esta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo (*Después del fin del arte* 37).

Esto significa que los artistas contemporáneos recogen los frutos de un proceso histórico y gracias a ello se adquiere un nivel de conciencia diferente al de otras épocas, por esta razón es pertinente la visión de Michel Foucault, pues todo cambio epistemológico, implica un cambio estético. En este tenor, Tarantino rinde tributo al arte contemporáneo desde la visión estética porque en el traslape de la historia de Vincent Vega, Butch Coodge y Pumpkin, podemos observar que no hay un narrador dominante, ya que todas las voces son importantes para el relato, también se vale del arte del pasado, de recursos técnicos como la música, las referencias a la cultura pop, la naturaleza de las misiones de cada historia, son propósitos simples e individuales, así como el hecho de no vincular el contenido con temas políticos. En la cinta, también podemos observar rasgos epistémicos porque el relato no se narra desde la objetividad sino desde lo subjetivo y de nuevo, no se descalifica ninguna historia porque todas guardan una relación necesaria en el filme. En esta medida, la obra de Quentin Tarantino se puede tomar como un muy buen ejemplo de arte contemporáneo, particularmente la película que analizamos en el presente artículo. Señalamos con antelación que una de las diferencias entre el arte moderno y contemporáneo era que ambos se produjeron con un grado de conciencia diferente. Los artistas de arte contemporáneo se saben libres en cuanto al uso de técnicas, estilos, temáticas, etc. Tienen ante sí todo el arte que se ha producido en la historia para crear una obra.

Los artistas modernos en su momento se desligaron de producir arte mimético, por su parte, los artistas contemporáneos afianzaron libertad para crear desde una voz subjetiva, con la posibilidad de tomar todo lo que otros artistas emplearon en el pasado. Esta posibilidad se presenta a razón de una apertura y flexibilidad de la mirada subjetiva para valorar el conocimiento. Sin la perspectiva subjetiva como forma epistémica el arte contemporáneo no existiría. En este tenor, la película *Pulp Fiction* es relevante no sólo para la historia del cine sino también es un legado de una visión epistémica que cede el enfoque a una perspectiva subjetiva sin la intención de promover un discurso objetivo, ahí radica su vigencia en la actualidad. Esto convierte a este filme en una obra contemporánea y no sólo por el periodo histórico, por ello recordamos y celebramos los 30 años de su estreno.



## Bibliografía

- Assef, Jorge. “*Pulp Fiction*. Una interpretación sobre la subjetividad contemporánea”. *Ética y Cine Journal*, vol. 3, no. 1, 2013, pp. 21-25
- Danto, Arthur. *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Paidós, 2011.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, 1999.
- Descartes, René. *Reglas para la dirección del espíritu. Investigación de la verdad por la luz natural. Discurso del método. Las pasiones del alma. Tratado del hombre*. Gredos. Madrid, 2011.
- Felshin, Nina. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, editado por Marcelo Expósito. Salamanca. Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001, pp.73-93.
- Flores, Xavier. *Las narrativas modulares como apoyo para la construcción de un guion que cuenta varias historias en un mismo relato*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Cuenca, 2021.
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*, edición y traducción de Fernando Álvarez-Uría. La piqueta, 1994
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. [Disponible en el sitio web: La Verdad Y Las Formas Jurídicas. Foucault, Free Download, Borrow, and Streaming. Internet Archive].
- Genette, Gérard. *Figura III*. Lumen, 1989.
- Schell, Hernán. *Quentin Tarantino: cine de reescritura*. Ártica, 2001.
- Wolfenzon, Carolyn. “El cine de Quentin Tarantino en Julián Herbert: la estética del límite”. *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 16, no. 3 (2019) pp. 359-374.

