



Artículo de Revisión - DOI: 10.23754/telethusa.121402.2019

De catanas y guitarras. La utilización del flamenco por Quentin Tarantino en *Kill Bill Volume 1* (2003) y en *Kill Bill Volume 2* (2004)

Katanas and guitars. The use of flamenco by Quentin Tarantino in Kill Bill Volume 1 (2003) and Kill Bill Volume 2 (2004)

Álvaro Martín Sanz Email contacto: alvaromartinsanz@uoc.edu

Departamento de Estudios de Diseño, Creación y Multimedia. Universitat Oberta de Catalunya . Barcelona, España.

Recibido: 16 ago 2018 / Revisión editorial: 30 sep 2018 / Revisión por pares: 05 nov 2018 / Aceptado: 22 nov 2018 / Publicado online: 10 dic 2018

Resumen:

El presente artículo realiza un breve análisis de la utilización del remix en las películas *Kill Bill Volume 1* (2003) y *Kill Bill Volume 2* (2004) del realizador norteamericano Quentin Tarantino. Centrándose en una adaptación flamenca de *Don't let me be misunderstood* interpretada por Santa Esmeralda y en *Tu mirá...* de Lole y Manuel, se reflexiona en torno a las circunstancias y medios que utiliza para su inclusión en las mencionadas películas, así como en las consecuencias y resultados estéticos de estas apropiaciones culturales. Se descubren así dos tipos de usos, uno que plantea una integración heterogénea de los elementos propios del flamenco, oponiéndolos a otros fenómenos artísticos, y otro que diluye de forma homogénea dichos elementos en un escenario con el aparentemente que no tienen que ver.

Palabras Clave:

Cine, música, remix, Lole y Manuel, *Tu mirá*.

Abstract:

This article provides a short analysis of the use of musical remixes in *Kill Bill Volume 1* (2003) and *Kill Bill Volume 2* (2004) by North American filmmaker Quentin Tarantino. It then focuses on a flamenco adaptation of *Don't let me be misunderstood* performed by Santa Esmeralda and *Tu mirá...* by Lole and Manuel. It reflects on the ways and means they are included as well as the resulting aesthetic consequences of these cultural appropriations in the aforementioned films. Two types of use are discovered: one that integrates flamenco-specific elements in a heterogeneous manner, contrasting them with other artistic phenomena; and another that dilutes those elements in a homogeneous way, in a scene which seems unrelated.

Keywords:

Film, music, remix, Kill Bill, Lole and Manuel, *tu mirá*.

Introducción. Tarantino, el director remix

Una de las características principales del cine de Quentin Tarantino es que presenta en todas sus obras un conglomerado estético y formal que bebe de distintas influencias provenientes de cinematografías tan variadas como dispares. Realiza su filmografía un extenso recorrido en el que transita por distintos géneros tales como el cine negro, el cine de artes marciales, el slasher, el blaxploitation, el western o el cine bélico siempre desde la óptica del homenaje y el juego referencial, un cine de collage que juega con la intertextualidad fílmica mezclando cine clásico y contemporáneo. Influencias de cineastas de todas épocas y territorios. *En su obra discute con la autoridad del autor como referente, hay un diálogo con el cine como historia. [...] en especial Godard, y con la instauración de un canon clásico y moderno. Tarantino propone una revisión paródica de las formas y estilos de obras periféricas sacadas del cine de clase B y Z* (p.59)¹.

Influencias y legado derivados de la mitología que señala la infinitud del cine que ha visto gracias en parte a su antiguo trabajo como empleado de un videoclub en Los Ángeles. Un realizador contemporáneo, que en una búsqueda por hacer avanzar al medio, no deja de mirar atrás en sus películas, y que ya desde su primera obra, *Reservoir Dogs* (1992), tenía claros los preceptos autorales que le convertirían en uno de los directores más influyentes del todavía llamado cine independiente norteamericano: los cineastas independientes no ganan dinero. Gastarán todo el dinero que tengan para hacer la película. Dinero que no tienen. El dinero de sus padres, robar dinero, endeudarse por el resto de sus vidas. La película puede ser tan buena como sea, o tan mala como sea, pero es suya².

Esta autoría que sus filmes poseen no deja su huella de forma única en el campo de la imagen, en donde las apropiaciones visuales de otras obras son más o menos evidentes, y es que siendo el séptimo arte el formato por excelencia del audiovisual, Tarantino no ha descuidado en ninguna de sus obras el aspecto sonoro de las mismas. Realiza un cuidado tratamiento del sonido con multitud de efectos de foley que complementan y potencian lo que vemos en la imagen, y cómo no, eligiendo un conjunto de scores difícilmente previsibles para sus bandas sonoras. En repetidas ocasiones ha confesado su faceta de coleccionista de vinilos, la cual le lleva a buscar entre sus álbumes las canciones de sus películas. Tal y como él mismo admite: *buscar esa música es encontrar el ritmo en*

*el que esa película tiene que moverse. Soy yo encontrando el ritmo*³. Como resultado las bandas sonoras de sus obras destacan por su variedad y atrevimiento, convirtiéndose así en otro de los elementos clave de sus películas. Estas además han contribuido a popularizar muchas de las canciones que en ellas aparecen, convirtiéndolas en fenómenos pop inseparables para buena parte del público de la obra en la que se han insertado. Valga el ejemplo de la famosa amputación de oreja de *Reservoir Dogs* a ritmo de *Stuck in the middle with you* de los Stealers Wheel o el rescate en *Pulp Fiction* (1994) de una obra y de un creador prácticamente olvidados antes del estreno de la película como son Dick Dale y su *Misirlou*.

Sin embargo, hubo que esperar hasta *Kill Bill* (2003), la cuarta película del realizador nacido en Knoxville, para escuchar tanto las primeras palabras cantadas en español como los primeros acordes de guitarra clásica en ciertos temas que trasladan resonancias flamencas a un universo tan variado y múltiple como violento. El objetivo de este estudio es realizar una investigación acerca de la forma que cobran estas apropiaciones dentro de las citadas películas.

Matando a Bill, reinterpretao el flamenco

Kill Bill es el gran homenaje que Tarantino crea del cine de acción asiático basándose en la no tan conocida película de François Truffaut, *La mariée était en noir* (1968). Una obra, dividida en dos partes debido a su duración *Kill Bill Volume 1* (2003) y *Kill Bill Volume 2* (2004), que sigue los pasos de una asesina profesional, interpretada por Uma Thurman, en búsqueda de venganza por un violento ataque el día de su boda perpetrado por su antigua banda, dirigida esta por el famoso Bill, que encarna David Carradine. Con un melódico inicio de créditos acompañados por la famosa versión de *Bang Bang (My baby shot me down)* de Nancy Sinatra, quedan claras la imbricación entre la música (y, especialmente, las letras) y la trama argumental, así como sus intenciones estilísticas de poner de relieve y mezclar técnicas cinematográficas del pasado y del presente⁴. Apropiándose de terceras filmografías para copiar y rehacer multitud de planos y recursos más o menos icónicos de directores tan variados como Orson Welles, Sergio Leone, Kinji Fukasaku o Lo Wei.

En el aspecto sonoro la variedad musical muestra un conjunto completamente variado y heterogéneo, descartando composiciones originales y recurriendo a todo tipo de músicas pregrabadas, utilizando en su mayoría tonos pop, sonidos de spaghetti western (entre los que está presente Ennio Morricone) y música genérica de películas asiáticas de acción⁵. Así pues, la banda sonora es tan inclasificable como los distintos espacios que va visitando el personaje protagonista, de México y su *Malagueña salerosa* a Japón y el ya célebre Woo hoo, rematando la primera parte de la obra con un combate a catanas en un nevado jardín japonés mientras suena una aflamencada y discotequera versión de *Don't let me be misunderstood* interpretada por Santa Esmeralda. Más allá de la desarrollada coreografía del duelo que plantea la escena, su principal atractivo y riesgo es la combinación de dos elementos culturales que a priori se encuentran en las antípodas el uno del otro: la calma y simetría del jardín japonés, que se ve alterado en el combate, y la canción de Nina Simone que parece ser igualmente atravesada por las resonancias flamencas que posee la versión elegida. Al hacer un mix de estos dos elementos, Tarantino está en el fondo realizando una apropiación cultural del flamenco que parte de una re-territorialización gracias a la consciente articulación local/global que posee el encuentro de la canción original con los componentes flamencos que la modifican, dotándola de un significado mucho más dinámico que queda patente desde el primer segundo de la misma⁶. Al elegir esta canción para el final de su película, Tarantino crea una nueva atmósfera que surge de esta nueva confrontación, la de las imágenes de un filme que homenajea aquellas producciones asiáticas de duelos de samuráis, y de un tema que resulta ser finalmente un producto disco que ha reinterpretado una canción puramente norteamericana con un conjunto de recursos identificados como flamencos. Es decir, incluso la composición musical elegida es una nueva versión remix. Encuentra el realizador el estilo propio de la secuencia realizando un conglomerado artístico que parte de elementos populares que abren lo nacional *no simplemente como el espacio en el que se ubica la ideología nacionalista, sino también como un "territorio" que tiene una fuerza simbólica más allá de sus necesidades parroquiales y políticas* (p.14)⁶. Esta fuerza simbólica es la que configura el universo estético de esta película, la cual crea un producto artístico nuevo con un estilo concreto basado en una apropiación de elementos comunes de culturas antagónicas.

Tarantino ya se había referido a España en *Jac kie Brown* (1997) a causa de su exotismo⁴. Postura que quizás motivara, en busca de anhelos estéticos lejanos que incrementen el ya de por sí amplio espectro cultural de la película, la decisión de incluir componentes flamencos en este enorme remix que es *Kill Bill*⁷. El componente de exotismo, por lo tanto, no es desdeñable, encontrado doblemente en esta última escena que cierra la película, con su variante flamenca (musical), y oriental (visual). Así, desde la posición de poder que tiene el realizador americano como creador total de su obra, ejecuta su libertad respecto a cómo plasmar los distintos universos culturales de los que quiere tomar prestados elementos, mezclándolos, resumiéndolos a la mínima esencia, o recreándolos. Se muestra desde arriba una relación de dominación en la que, por ejemplo, en esta escena final, tanto el concepto de oriental, como el de flamenco, son redefinidos a su voluntad. Siguiendo a Said, *Oriente fue orientalizado, no solo porque se descubrió que era "oriental", los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es decir, se le podía obligar a serlo* (p.25)⁸. De parecida manera juega el realizador americano dando su propia visión cultural a partir de los estereotipos colectivos, tal y como realizan de idéntica manera otros compañeros de su generación, como, por ejemplo, Robert Rodríguez y la imagen proyectada por un varonil Antonio Banderas en su *Canción del mariachi* (*Desperado*, 1995).

No es hasta el último capítulo de la continuación de la historia, *Kill Bill Volume 2*, cuando se vuelven a escuchar ritmos flamencos, esta vez sí, en pura esencia. Pasaje del agua es el título del segundo álbum de Lole Montoya, publicado en 1976 en colaboración con su por entonces pareja, tanto musical como afectiva, Manuel Molina. Este segundo disco de Lole y Manuel, que sería a la postre uno de los álbumes precursores del nuevo flamenco, abría con la bulería *Tu mirá*, canción fusión interpretada por un coro de niños seises sevillanos⁹, tema que ya incluyó Carlos Saura en su *Flamenco* (1995) y que cautivó igualmente a Tarantino para incluirla en su película. A la hora de utilizar la canción en la película, en lugar de crear un contraste entre el aspecto musical y el visual como sucedía con el tema interpretado en la primera parte por Santa Esmeralda, el realizador norteamericano decide emplearla como canción de fondo de una escena emplazada en México. Así pues, en lugar de buscar un resultado más o menos sugerente como resultado de una confrontación entre dos mundos culturales, traslada su contexto gracias a la

conexión latina de ambas culturas, asimilándola a un territorio hispánico. De esa manera, para un espectador medio norteamericano, el escuchar al coro de jóvenes sevillanos cantando en español mientras ve imágenes arquetípicas de México, provoca una falsa unificación cultural que asocia como pertenecientes al mismo ámbito la música y las imágenes, relacionándose también la canción con el desarrollo de la trama, las catanas de la película con la espada mencionada en la canción. Además, conecta esta pieza musical con la que cierra los títulos de crédito, también en español, una moderna versión del huapango mexicano *Malagueña salerosa*, popularizada gracias al film.

Tarantino utiliza la pieza a modo de introducción del contexto del último capítulo, emplazado como ya se ha dicho en México, después de mostrar al espectador distintos paisajes desérticos del área de Acuña que son acompañados por la religiosa solemnidad con la que comienza la canción, el montaje corta directamente en el momento en el que el guitarrero y las palmas comienzan a mostrar el coche que conduce la in-nominada novia por un polvoriento camino. Un primer plano de la actriz protagonista sostenido durante unos segundos acompaña posteriormente la canción marcando la decisión con la que el personaje afronta el último tramo de la obra. Un fundido con el prostíbulo al que la protagonista llega, indica que su largo desplazamiento ha concluido. Es entonces cuando la canción adquiere su máximo sentido, al mostrar el intercambio de miradas entre una prostituta que se encuentra haciendo la colada y la protagonista, que oculta sus ojos bajo unas gafas de sol. Comienza a sonar el estribillo de la canción (*tu mirá...*) en el momento en el que el personaje interpretado por Uma Thurman baja del coche, y acto seguido los niveles de sonido de esta se bajan para permitirnos escuchar la voz en off describiendo los antecedentes del dueño del prostíbulo al que va a visitar. La protagonista entra en el edificio y cruza la mirada con otra joven prostituta que la observa tumbada en una hamaca. Camina hasta el hombre que está sentado leyendo un libro mientras la canción va perdiendo protagonismo difuminándose en el silencio, convertida en mero acompañamiento de la voz de la actriz hasta que su atenuación llega al límite que la hace desaparecer. Y es que sólo una integración de música e imagen tan lograda como la presente, permite que la primera se desvanezca sin que prácticamente se note su ausencia.

Lo que Tarantino hace en el breve fragmento no es otra cosa que apropiarse de una pieza flamenca para insertarla en un nuevo escenario con el que la relación inicialmente por esa conexión hispana. Al respecto de apropiaciones como esta señala Ruiz Morales que *los artistas buscan una vinculación lo más intensa posible con lo que consideran, con conocimiento de causa, el centro de irradiación de este patrimonio, que además contribuyen a construir y en el que juegan sus bazas. El cosmopolitismo, que depende de las posiciones de partida de los actores, y la hibridación cultural y musical que también ocurre, hacen más sensibles y conscientes las fronteras, y traen a primer plano, en las estrategias y en las ideologías esgrimidas por los artistas, las particularidades culturales y la activación de la memoria a ellas ligada* (p.311)¹⁰. El cineasta norteamericano se sirve del flamenco reduciéndolo a un simple parámetro más, en este caso sonoro únicamente, de su obra global, caracterizada por toda una transversalidad de referencias, culturas y producciones artísticas. Lo cierto es que tal y como indica Cruces Roldán, *lo flamenco se ha convertido en los últimos años, en una categoría útil, tensada entre dos fuerzas: el consenso, y la atomización de la interpretación y apropiación simbólica, que es precisamente donde se situaría la posición que adquiere dicho arte en Kill Bill, siendo su creador uno de los agentes, personas y grupos de carácter político, institucional, económico o simbólico, que se mueven dentro de oposiciones y relaciones de dominación, participan desigualmente en la producción de los bienes culturales y establecen diferentes relaciones con ellos, legitimándose de forma contingente a través de estos patrimonios* (p.832)¹¹. Y es que Tarantino va más allá de una mera legitimación, sacando todo un estilo propio como resultado de la mezcla de este conjunto de apropiaciones, que le valen para crear una obra final cuya esencia es ser un producto resultante del mix y la integración de distintos elementos procedentes de culturas diversas. En el fondo, cuando decide emplear la composición *Tu mirá*, está asociándola de una manera doble: por un lado, con el nuevo contexto geográfico en el que la ha emplazado, y por el otro, con el personaje de Uma Thurman, y es que la canción, junto con los cruces de miradas que protagoniza la actriz con el resto de personajes, trata al fin y al cabo con el mismo halo de misticismo el tema de la cautivadora mirada que emite el personaje femenino. La canción es española, pero podría ser mexicana, y es el espacio geográfico en el que se desarrolla la acción, el que le canta al personaje de la novia en este último tramo de la película.

Conclusiones

Tal y como se ha podido ver, Quentin Tarantino concibe la construcción estética de *Kill Bill Volume 1* y de *Kill Bill Volume 2*, como una creación heterogénea de múltiples influencias que tiene hueco para distintos productos artísticos procedentes de distintas culturas. La mezcla de todos estos elementos, algunos incluidos en su forma original, otros en forma de versión, y otros como simples referencias, cimienta un estilo propio del realizador norteamericano afianzado en torno a la apropiación, a la reinterpretación y al remix. Reside el interés cinematográfico de las dos obras mencionadas en como este juego de referencias e hibridaciones culturales que se introducen, van acompañando y haciendo evolucionar la narrativa.

Esta apropiación se centra en distintos momentos en capturar elementos procedentes del flamenco para emplearlos en una doble vía dentro de los citados filmes. Por un lado, contraponiendo el exotismo asiático al del flamenco, al emplazar una versión folclórica de la canción americana *Don't let me be misunderstood* en un jardín tradicional japonés con el objetivo de crear un resultado llamativo y poseedor de una estética propia producto de dicha mezcla, una composición que llama la atención por la fácil identificación de los elementos antagónicos que contiene. Por otro lado, contextualizando el flamenco en México, a miles de kilómetros de su procedencia, como si fuera originario de allí por medio de la bulería *Tu mirá* de Lole y Manuel. Pues si bien es cierto que el arraigo del flamenco en México es un hecho constatable, no deja de resultar minoritario respecto a formas autóctonas mucho más populares y expandidas. Además, *Tu mirá* como es sabido, lejos de ser una canción tradicional es en sí misma una reinterpretación de todo un folclore que forma parte de las nuevas corrientes que acabarían desembocando en el nuevo flamenco. Tarantino se sirve así de esta composición para unificar dos patrimonios culturales en base a que ambos poseen una cultura latina común, creando así un falso escenario cinematográfico que diluye el contraste entre geografía y musicalidad sin desentonar como resultado de una visión colonial que no solo esencializa, sino que tiende a hacer homogéneas culturas que le son ajenas y que son de naturaleza muy heterogénea. No obstante, dicho encaje funciona a la perfección gracias a estar basado en las normas de apropiación y, en este caso reubicación, que el director ha fijado desde los primeros instantes del film, y también a tener un trasfondo cultural común que fácilmente puede homogeneizar am-

bos objetos estéticos, paisaje y canción, creando una armonía y una belleza para la mirada del espectador como la que evoca *Tu mirá* a los ojos de Tarantino.

Referencias documentales

1. Martínez. A. 2012. Tarantino y la intertextualidad. Armas y Letras. Revista digital, 70, pp.58-60. <http://www.armasylettras.uanl.mx/70/> Consultada 29 septiembre 2018.
2. Biskind P. 2005. *Down and Dirty Pictures*. Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film. Nueva York: Simon & Schuster.
3. Page E. 2011. *Quintessential Tarantino*. Londres: Marion Boyars Publishers.
4. Gallafent E. 2006. *Quentin Tarantino*. Harlow (Reino Unido): Pearson Longman
5. Holm DK. 2004. *Quentin Tarantino*. Harpenden (Reino Unido): Pocket Essentials
6. Biddle I, Knights V. 2007. National Popular Musics: Betwixt and beyond the local and the global. En: Biddle I, Knights V., edit. *Music, National Identity and the politics of location. Between the global and the local*. Hampshire (Reino Unido): Ashgate. Pp. 1-18.
7. Barraclough L. 2016. Quentin Tarantino's music supervisor Mary Ramos on telling stories through music. *Variety*. <https://variety.com/2016/film/global/quentin-tarantino-music-supervisor-mary-ramos-1201788456/> Consultada 1 octubre 2018.
8. Said. W. 2008. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
9. Ramos. C. 2015. "Hasta Tarantino se interesó por su fusión de flamenco y rock". *Diario de Sevilla*. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Tarantino-intereso-fusion-flamenco-rock_0_918208568.html Consultada 1 octubre 2018.
10. Ruiz F. 2011. La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras. El caso de los artistas en Bélgica. *AIBR. Rev Antropología Iberoamericana* 6(39): 289-314.
11. Cruces C. 2014. El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas. *Pasos. Rev Turismo y Patrimonio Cultural* 12(4): 819-835.