

**El cine de Quentin Tarantino en Julián Herbert: la estética del límite**

**Carolyn Wolfenzon**

Bowdoin College

La conexión entre la obra narrativa de Julián Herbert y los medios visuales es constante. En *Álbum Iscariote* (2013), por ejemplo, confluyen la palabra poética y las imágenes del *Códice Boturini*, específicamente en el relato pictográfico titulado “La tira de la peregrinación”, que refleja el andar del pueblo azteca desde su natural Aztlán hasta el Valle de México. La voz poética se apropia de ese Códice y le da una interpretación actual y personal, además de conectar los símbolos históricos con la situación política de un México violento, donde los habitantes de la frontera viven en constante migración.

En otra sección del poema, el autor incluye una veintena de fotografías tomadas durante el 2008 en el Museo Regional de Antropología e Historia (INAH) de Aguascalientes y dice: “El autor pretendía señalar el grado de deterioro en que se hallaba un recinto gubernamental y la consiguiente indolencia e ineficacia de ciertas autoridades. Las imágenes llegan a nosotros con intención distinta. Pura. Completamente despolitizadas. Completamente re-politizadas” (Herbert, *Álbum Iscariote*, 36). En las fotografías se muestra el nivel de abandono del local, y sobre ellas, la palabra poética recuerda hechos violentos cometidos en México en los últimos años. La fotografía es resemantizada por la palabra. Algunos de los versos cuyo significado no está vinculado con la imagen que el lector observa, son los siguientes: debajo de una escalera color rojo, el yo lírico se pregunta: “¿Podrías reconocer bajo esta roca roja, el

cadáver? (Herbert 2012, 39). Frente a una pared despintada y carcomida por la humedad, cuestiona: “¿Su mensaje a la nación tras el Error de Atemotzli? (Herbert 2012, 45). Frente a los fierros oxidados que en algún momento fueron las sillas del museo, y ahora son simplemente un amasijo de basura, el yo lírico inquiere nuevamente: “¿Reconocer el perfume de sus guerras floridas?” (Herbert 2012, 44).

Una última forma en que este poemario juega con el poder de lo visual es mostrando cómo los medios de comunicación desinforman sobre la política. Distintas fotos que muestran escenas de espacios o momentos apacibles (una playa tranquila, un paseo por el campo, unos niños al sol que hacen castillos de arena) van acompañadas de versos que aluden a la violencia o a la tira de la peregrinación contemporánea (léase el arriesgado y peligroso cruce de México a los Estados Unidos) y no a la imagen visual de bienestar. Por ejemplo, donde una foto muestra a una pareja caminando por la arena en una playa soleada, el yo lírico dice:

Especialmente si los llamas por su nombre.  
 Hoy arrojaron  
 49 cadáveres  
 En Cadereyta Jiménez,  
 Nuevo León.

[...]

Los fragmentos humanos  
 Sólo son discernibles  
 Cuando no los defines: cuando su  
 Ilusión de movimiento encarna el águila bicéfala  
 Del sonido y la imagen: esa superficial  
 Trasmisión de los sólidos. (Herbert 2012, 136)

Mas la relación de la obra de Julián Herbert con los medios visuales trasciende el *Álbum Iscariote* y se ha vuelto explícita con la entrega de su último libro: *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino* (2017). En la historia que cierra la colección de cuentos, cuyo título es homónimo al libro y que por su extensión podría leerse como una *nouvelle*, el narcotraficante y líder de un cártel de drogas que responde al alias de Jacobo Montaña, manda a secuestrar a un crítico de cine experto en la obra de Tarantino. El secuestrado explica que su tesis de maestría estudia la obra del cineasta y se titula: “La parodia y lo sublime: el personaje se escucha a sí mismo por accidente en la obra de Quentin Tarantino”. La tesis le abrió campo en el mundo laboral como columnista de un periódico local, y la oportunidad de ganar becas académicas. No conocemos mucho más del narrador, ni siquiera sabemos su nombre. Sólo que dos sicarios lo secuestraron

a balazos para llevarlo al refugio del peligroso Montaña. A lo largo del cuento, el secuestrado y su secuestrador habitan un búnker que parece un laberinto borgeano en las profundidades de la tierra y se dedican a ver y comentar *Reservoir Dogs*, *Kill Bill* y *Django Unchained* en una pantalla gigante.

Si analizamos retrospectivamente la narrativa de Herbert, antes incluso de la publicación de *Álbum Iscariote*, vemos que el autor ya había propuesto una relación interesante y menos directa con los medios visuales y, concretamente, con el cine. Su primera novela, *Un mundo infiel* (2004), es la que presenta su universo narrativo y confirma ese vínculo. En ella, uno de los narradores ve la realidad como si fuera la proyección de una película: “desde la habitación de Guzmán, la mañana lucía como una vista proyectada por un Sony de pantalla plana” (Herbert, *Un mundo infiel*, 13). Estructurada a la manera de un guion cinematográfico, la novela presenta una colección de cinco personajes, cuyas vidas son aparentemente independientes (podrían leerse como cinco cuentos distintos) y se conectan únicamente al final. Esta estructura se asemeja al cine de Tarantino:—“Tarantino frequently offers narratives in which the chronological order of events has been disturbed”(Gallafent 2006, 4)—y más específicamente, a la estructura de *Pulp Fiction*, en la cual la pareja que asalta el café en la primera escena, regresa en la última, y conecta esa historia (aparentemente independiente de la trama) con la de los mafiosos Vincent Vega y Jules Winnfield (representados por John Travolta y Samuel L. Jackson, respectivamente) quienes trabajan para el capo Wallace. Tarantino, de hecho, reconoce la influencia de la literatura en su cine: “What I really wanted was to make a novel on the screen, with characters who enter and exit, who have their own story but who can appear anywhere” (Tarantino en Shone 2017, 84).

Parto de la tesis de que la escritura de Julián Herbert en *Un mundo infiel* y *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino*, entabla un diálogo con el cine de este último, y propongo esta comparación por la abundante cantidad de imágenes que incorpora Herbert a su narrativa, así como por la estructura de corte cinematográfico que tienen sus textos. El vínculo es también temático: Herbert desde la narrativa y Tarantino desde el cine, se caracterizan por representar la violencia desde ángulos distintos y llevarla al límite de lo leíble o visible, respectivamente. Asimismo, ambos autores explotan la hibridez como parte del proceso artístico de construcción: combinan distintos géneros (destaca lo popular a la par de lo culto) en la construcción de sus historias. En la obra de Herbert, seuxtaponen géneros literarios diversos como la crónica periodística, el discurso histórico, el periodismo gonzo, el género testimonial y las bitácoras policiales

(al estilo de las de *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa, que aparecen en diversas secuencias de *Un mundo infiel*), junto a registros de música popular, el trazo de partituras musicales y los corridos. Herbert cuenta con diversas formas comunicativas que, por un lado, muestran versiones distintas de lo descrito (ángulos diversos que nos permiten comprender la realidad), pero también sirven para conocer a sus personajes: la música que escuchan, el cine que ven o la forma en que escriben.

En Tarantino, la hibridez funciona de manera distinta. El cineasta parte de ciertos géneros cinematográficos—el “spaghetti western”, por ejemplo—o distintos tópicos cinematográficos—el asalto, la venganza, las traiciones en la mafia—y transforma o parodia el modelo o género original. En películas como *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Kill Bill* y *Django Unchained* (por sólo mencionar los títulos que aparecen en los cuentos del escritor mexicano) la originalidad consiste en utilizar como base el molde de un determinado género y, partiendo de él, deconstruirlo. Tarantino le da un giro inesperado, lo que produce un sello original, el “sello Tarantino”. En sus palabras: “I don’t consider myself just a director, but as a movie man who has the whole treasure of the movies to choose from and take whatever gems I like, bring things together that have never been matched up before” (Tarantino en Shone 2017, 17).

Por ejemplo, en el caso de *Reservoir Dogs*, el molde de base son las películas de asalto, pero su originalidad consiste en que el robo a la joyería nunca se muestra<sup>1</sup>. El espectador tiene acceso únicamente al depósito donde ocurre la rivalidad de los mafiosos después de consumado el hecho. *Reservoir Dogs*, construida como una obra de teatro en un único escenario, vendría a ser un *remake* de muchas otras películas con el mismo tema, pero la forma de contarlo es aquí absolutamente novedosa. El hecho de no mostrar el detonante o suceso central que origina la violencia (como también ocurre en *Pulp Fiction* o *Death Proof*) produce en el espectador una reflexión universal sobre ese origen oculto. Edward Gallafent señala que “what makes Tarantino a significant filmmaker is precisely his sense of the absences that structure his (our) world, and his success in expressing this in his films” (Gallafent 2006, 8). Aún cuando exista un trasfondo conocido de las causas de tanta violencia en los personajes (por ejemplo, el ánimo de venganza en el personaje de la Novia en *Kill Bill*), las primeras escenas de la película desconciertan: en este caso concreto, su llegada a un acomodado condominio

---

<sup>1</sup> Cuando el joven aspirante a director Quentin Tarantino, le entregó a una productora el guión de *Reservoir Dogs*, la primera pregunta que le hicieron fue: “¿ha crecido usted en un barrio lleno de tanta violencia?” (Tarantino en Shone 2017, 29) y Tarantino respondió: “No, señor, sucede que he visto mucho cine” (Tarantino en Shone 2017, 30).

en Pasadena, California, con el objetivo de asesinar a la mujer afrodescendiente, es incomprensible para el espectador en ese momento del film.

Para Tarantino, la violencia es una parte inherente del ser humano que, con humor e ironía, él lleva al límite para luego parodiarla y lograr que el espectador llegue a preguntarse cuánta violencia puede ser soportable en el mundo moderno. Al respecto, hay dos escenas claves en su filmografía que apoyan lo que vengo afirmando: una aparece en *Reservoir dogs*, y es la famosa “escena de la oreja mutilada”, en la que uno de los ladrones le corta la oreja al policía secuestrado, no sin antes rociarle gasolina mientras baila alegremente a su alrededor. Otra, en *Pulp Fiction*, tiene lugar cuando Mía Wallace entra en estado de coma por consumo de heroína y el personaje de Travolta comienza a discutir banalidades con el narcotraficante, todo ello sobre el trasfondo de una música feliz<sup>2</sup>. En escenas como esas, Tarantino cuestiona la violencia desde lo lúdico, a través de la exageración. Su mirada a la condición humana es universal: el hombre es un ser violento, y el mundo moderno y la tecnología han exacerbado esa condición. La escena en la que Butch (Bruce Willis), el boxeador de *Pulp Fiction*, regresa a la tienda donde tienen cautivo a Wallace con el fin de amedrentar a sus secuestradores, no sin antes cerciorarse de qué arma es más letal—la pistola, el hacha o la sierra automática—es paradigmática de esa estrategia de construcción dramática.

En el caso de Herbert, la violencia está relacionada (y agravada) por los conflictos sociales y políticos de un México fronterizo. En su obra hay una relación directa entre la violencia despiadada y la ubicación del lugar en la frontera que habitan los personajes. No es casual que toda su literatura ocurra allí. En *Un mundo infiel*, algunos personajes están en Laredo, “una ciudad fronteriza poblada básicamente por inmigrantes mexicanos” (Herbert 2004, 48), y los otros están en El Parral de la Fuente, un sitio caracterizado por bares, prostitutas y drogas. Varias de las historias de *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino* ocurren en Coahuila; *Canción de tumba* transcurre en Saltillo; *La casa del dolor ajeno*, en Torreón. Todas ciudades del norte mexicano, donde la violencia es parte de lo cotidiano<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> La música en las películas de Tarantino ha sido analizada por Lisa Coulthard, que destaca la repetición y reiteración de los ritmos: “Put simple, Tarantino’s films create an acoustic universe dominated by precise rhythms, tones, and textures that reverberate across the soundscapes. Words and music echo and rhyme in Tarantino’s film their repetitions reflected in the reiterations of homage and referential borrowing that constitute his visual and audio style” (Coulthard 166).

<sup>3</sup> En la introducción a *Tierras de nadie*, Viviane Maiux y Oswaldo Zavala aluden a la existencia de “muchos nortes” en México, y todos bastantes distintos entre sí. Sin embargo, Herbert, junto con otros escritores nortños (Daniel Sada o Elmer Mendoza) se restringen a

La forma que asume Herbert para narrar esa violencia no pasa a través del humor, sino del absurdo y lo grotesco. En *Un mundo infiel*, un tren le ha arrancado las piernas a Ernesto de la Cruz (Ernie). El Mayor Almaza, a cargo de supervisar el tren que va de Laredo (Estados Unidos) a El Parral (México), escribe y envía bitácoras policiales a sus subordinados para que busquen las piernas. Cuando finalmente las encuentran, están incompletas: los animales han comido una parte, y un carnicero colocó los restos que quedaban en un refrigerador para hacerlas pasar por carne animal. Son remarcados la estafa a consecuencia del desempleo y la miseria, la burocracia inoperante y un Estado ausente, incapaz de resolver problemas. Para lograr esta sensación de caos, Herbert trabaja la violencia no sólo a través de los temas que desarrolla, sino también de la hibridez por acumulación. Si Tarantino escoge un género o un *topo* cinematográfico para subvertirlo y parodiarlo, Herbert aglomera todos los *topos* en cada entrega: En *Un mundo infiel* y *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino*, por ejemplo, prevalecen la venganza, el asalto, la mafia, la traición, y la pornografía en una acumulación que genera un ambiente excesivo y agónico. El ritmo trepidante de sus obras (en las que los casos quedan sin resolver) nos recuerdan la velocidad de una ametralladora AK-47, como las que aparecen en varias de sus historias, como el arma utilizada para secuestrar al crítico de cine en el último cuento.

*El espacio y lo cinematográfico en Un mundo infiel, Pulp Fiction y Reservoir Dogs*

Como se mencionó, en *Un mundo infiel* se narran cinco historias fragmentadas que sólo se conectan al final de la narración. En primer lugar, se presenta al personaje Guzmán el día de su cumpleaños. A pesar de que lo esperaba una gran celebración, Guzmán no asiste a su fiesta. De camino, se detuvo en un bar donde el Mayor Plutarco Almaza y la prostituta Yacziri lo desvían de sus planes. Esta historia conduce a otros hilos argumentales que, en un principio, parecen no estar conectados. El segundo personaje es el del Doctor Moses, a quien, paradójicamente, no le interesa curar, sino matar. Ha creado una píldora letal que posee una cualidad particular: segundos antes de hacer efecto, la persona que la ingiere siente un éxtasis total, “como si fuera un orgasmo” (Herbert, *Un mundo infiel*, 20), y luego del intenso placer encontrará la muerte. El tercer hilo narrativo es conducido por el Mayor Plutarco Almaza, miembro del ejército devenido criminal encubierto: es contrabandista y engaña al Estado. El Mayor

---

perpetuar la imagen del norte como un lugar en el que se trafica droga, empobrecido, peligroso y afectado por la política neoliberal que caracterizó a México desde 1980.

tiene la responsabilidad de encontrar las piernas de Ernesto de la Cruz, un colega suyo que tenía a su cargo la distribución de la mercadería de los trenes que transitan de Laredo a México. Ernesto cometió una doble infracción: no sólo robó propiedad ajena, sino que caminó sobre la estructura mal ensamblada del tren hasta caerse. Es expulsado, y la máquina pasa por encima de sus piernas, arrancándoselas. Por último, se cuenta la historia de Ángela y Mónica. La primera es la organizadora de la fiesta de Guzmán, y es además su conviviente. La segunda, una ex pareja de Guzmán, es simplemente una invitada. Ángela se venga de él (por no llegar nunca al festejo, ni comunicárselo) acostándose con cualquier invitado. Mónica, en la misma reunión, decide llevar al límite sus deseos sexuales y tener relaciones con dos hombres a la vez, los hermanos de Ángela. Del juego se pasa al maltrato, y más adelante se rompe el límite siguiente, hasta llegar a la violación y la tortura de la mujer. El narrador utiliza un lenguaje extremadamente explícito y violento para contar todo. *Un mundo infiel* muestra cómo los lugares que tienen un propósito o función se vuelven su doble, convirtiéndose en espacios siniestros.

Freud define *unheimlich*, lo siniestro, como “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Freud 2487). Lo siniestro es, así, lo familiar-hogareño que se ha enrarecido y que produce extrañamiento. Ello se debe, sostiene Freud, a complejos infantiles reprimidos que son reanimados por una impresión exterior: convicciones primitivas superadas que parecen hallar una nueva confirmación (Freud 1974, 2503). En el caso de Herbert, ese otro lugar se transforma en horror. Los espacios que recorre Herbert en *Un mundo infiel*, podrían equivaler a las dos personalidades de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, solo que en este caso, tanto el original como su copia *son* Mr.Hyde: en lugar de curar, el hospital se ha vuelto un recinto de muerte; una fiesta de cumpleaños es un espacio de tortura y violación, un tren es una máquina de matar que, en lugar de permitir a sus usuarios avanzar, los mutila.

En el caso de los cinco personajes de Herbert, las historias seuxtaponen y se encuentran, pero el libro puede leerse como una larga crónica de una muerte anunciada. La narración se inicia mostrando cómo la fatalidad ya estaba decretada y cómo los presagios se cumplieron: parecería que ninguno de los personajes puede renunciar o cambiar su destino:

La noche antes de que un tren le arrancara las piernas a Ernesto de la Cruz y Doc Moses soñara con un venado muerto y Plutarco Almaza tuviera la desgracia de encontrarse con el hombre de las botas grises, Guzmán se enderezó en la cama con una aureola de vértigo envolviéndole la cabeza (Herbert 2004, 7).

El Doctor Moses encuentra en el ya mutilado Ernesto de la Cruz al candidato ideal para que pruebe la píldora del éxtasis en el bar donde Guzmán se encuentra con el Mayor Almaza y conoce a la prostituta Yacziri. A causa de ella y de la cocaína que consume allí, Guzmán olvida su fiesta de cumpleaños, lo que propicia la ruptura de su relación con Ángela. El Mayor Plutarco Almaza se dirige a la frontera en búsqueda de las piernas de Ernesto de la Cruz, pero es atacado a golpes por el hombre de las botas grises, quien forma parte de un grupo de delincuentes, y que lo abandona inconsciente en el arenal. Los encuentros de todos los personajes los conducen al abismo, a la muerte, o alguna pérdida irrecuperable.

Las historias de *Un mundo infiel* empiezan *in media res*, como *Reservoir Dogs* o *Pulp Fiction* pero, a diferencia del cine de Tarantino, los personajes del mexicano no avanzan hacia ninguna parte. Cada vez que el narrador nos presenta a uno, el lector puede predecir lo que va a suceder: cada quien hará la misma y única actividad. Almaza escribe bitácoras para que otros busquen las piernas, Ángela está organizando la fiesta, Moses está buscando a quién matar, Guzmán está en el bar y consume cocaína. Además del deseo insatisfecho que comparten todos, los personajes caminan en círculos y el tiempo no avanza. Herbert parece sugerir que esta es una condición ocasionada por vivir en un espacio donde la ley no existe, el Estado está ausente, no hay trabajo (o sólo puede encontrarse en las maquiladoras) y la prostitución es permitida. El óxido del tren y las estaciones polvorientas e ineficientes muestran la precariedad de la modernidad mexicana, sumada a una política neoliberal que ha segregado más a la población y ha permitido que el mercado, y sobre todo las compañías internacionales, regulen la zona y tomen decisiones importantes en detrimento del bienestar de los mexicanos más desfavorecidos económicamente<sup>4</sup>. No es casualidad que esta línea temática y esta representación de un Estado ausente haya sido descrita de maneras distintas por el mismo Herbert en *Canción de tumba* y *La casa del dolor ajeno*, y sea un tema central en otros

---

<sup>4</sup> Ignacio Sánchez Prado ha reflexionado sobre las consecuencias del neoliberalismo mexicano en *La casa del dolor ajeno*. También Herbert en *Canción de tumba* explica las diferentes mudanzas que tuvo que realizar su madre a consecuencia de las políticas neoliberales: “Todo esto sucedió en Ciudad Frontera, un pueblo de unos treinta mil habitantes surgido al amparo de la industria siderúrgica de Monclova, Coahuila. Mi familia vivió en ese lugar sus años de mayor holgura y también todo el catálogo de las vejaciones. Llegamos allí tras la ruina de los prostíbulos de Lázaro Cárdenas. Mamá nos trajo en busca de magia simpática: pensaba que en ese pueblo, donde también se erigía una fundición acerera regresaría a nuestro hogar la bonanza [...] Mamá intentó, por enésima vez, ganarse el sustento como costurera en una maquiladora de Teycón que había en Monterrey. La paga era criminal y la contrataban a destajo: dos o tres turnos por semana” (Herbert 2001, 54-55).



escritores que han descrito la región, como Daniel Sada en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, y Roberto Bolaño en *2666*.

En Sada, la poderosa imagen de un camión tira-muertos que expulsa los cadáveres de los asistentes a una manifestación en la ciudad imaginada de Remadrín baleados por el gobierno, recorre todas las páginas de la novela sin llegar a ningún lugar determinado y recorriendo el desierto en círculos (como los personajes de Herbert que, cual sombras o fantasmas, están presos en un espacio concreto). Por su parte Bolaño, en *2666*, representa Ciudad Juárez a través de un listado de mujeres muertas; el tiempo parece no transcurrir y la monotonía y la repetición de sus nombres hace hincapié en la secuencialidad y sistematización de la muerte, llamando la atención sobre la inoperancia del Estado. La forma de la narración de Bolaño cumple un objetivo similar al de Sada y Herbert: se crea la imagen de una máquina enumerativa de cadáveres que recuerda las máquinas de matar en los campos de concentración alemanes.

De una manera más directa que en su último libro, en *Un mundo infiel* los personajes padecen un límite espacial que es especular al límite de la existencia. Herbert problematiza en los estados límite, se mueve entre la cordura y la locura; el cuerpo y su mutilación; el sexo y la sodomía; la vida y la muerte, la conciencia y la inconsciencia: Guzmán consume cocaína hasta perder el sentido, los hermanos de Ángela llevan hasta el límite el juego sexual con Mónica, Ernesto termina con el cuerpo al límite de su existencia, y el Mayor Almaza, inconsciente en el arenal. Por último, el doctor Moses lleva al límite las restricciones de toda comunidad humana, y viola el tabú más importante de la cultura occidental: practica el incesto con su única hija.

A diferencia de los de Herbert, los espacios en la obra de Tarantino son como una doble puesta en escena, lo que le otorga a su cine una consciencia de su construcción. *Reservoir Dogs*, como ya mencioné, ocurre en un depósito, y crea la sensación de ser una obra de teatro en un acto donde la imposibilidad de distinguir quién es el delator del grupo se agrava, ya que nadie sale de ese espacio confinado. La violencia -y toda la narración- ocurre dentro del garaje, el exterior no se ve nunca, al punto de que el asalto no es filmado. En el caso de *Pulp Fiction*, cada una de las tres historias ocurre en un espacio determinado: el restaurante es el lugar de la primera historia; el Jack Rabbit Slims Restaurant y la casa de Mía Wallace son los dos escenarios para la segunda parte, y el ring de box y el motel para la tercera. La diferencia entre el cineasta y el escritor es que en el caso de la narración cinematográfica las secuencias avanzan (los personajes no están atrapados en círculos) y al menos una de las historias (la del boxeador) se resuelve positivamente. El Jack Rabbit Slims Restaurant es un

espacio modélico de lo que Tarantino quiere mostrar: la realidad como simulacro. El local es una especie de museo donde los meseros están disfrazados de personas famosas, donde todo es simulacro y se presenta como tal. Es el mundo de lo prefabricado. No es raro que la camarera sea una Marilyn Monroe, el más fabricado de los personajes de Hollywood. Mía y Vincent apenas hablan entre sí, y si lo hacen, emplean diálogos que sugieren una película dentro de otra; bailan un *twist* de concurso y al terminar, Mía se mira en el espejo y, a pesar de que ha aspirado heroína en el baño, nadie le presta atención. Tanto el espacio como lo que sucede en él aspira a representar la violencia del mundo moderno, pero en una forma distinta a la de Herbert. Tarantino prescinde de una temporalidad precisa, y vuelve a los personajes tan artificiales que evidencian su propia construcción. En *Pulp Fiction*, la irrealidad de la casa de Mía Wallace y el Jack Rabbit Slims Restaurant muestran un mundo vacío, donde nada es auténtico: ni los objetos, ni las relaciones humanas, ni las conversaciones acartonadas que los personajes sostienen. En cierta forma, el espacio en Tarantino es lo opuesto de lo que ocurre en Herbert: mientras el escritor describe la calle como caos y espacios que rebalsan de gente, Tarantino muestra espacios desolados y fríos, llenos de colores que suplanten la comunicación humana, y si hay alguna gran cantidad de gente es solo a consecuencia de una balacera. Lo que prevalece en ambos artistas es la soledad del hombre moderno y la violencia en escalada: para Tarantino, contenida; para Herbert, producto de una ciudad de frontera.

*La parodia y lo sublime en Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino y Django Unchained*

En “Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino” el crítico de cine secuestrado descubre que el búnker es prácticamente el doble de la ciudad, por sus dimensiones, *es* un espejo de la ciudad: “era más vasto de lo que imaginé al principio; en otra época o en una región distinta, bien pudo haber albergado un pequeño complejo militar” (Herbert 2017, 141). Al describirlo, da la sensación de estar en una ciudad subterránea: “fuera de la casa principal había bodegas, pasadizos, áreas de juego sin usar—por ejemplo, una pequeña cancha de basquetbol con una sola canasta, pero equipada con pizarra electrónica, dos líneas de gradas y sus reflectores—salones de clase y de juntas” (Herbert, *Tráiganme la cabeza*, 142). Desde la perspectiva del narrador, el búnker es el doble de la ciudad de Coahuila:

Recorrí cuanto pude nuestra ciudad amurallada. No creo haberla agotado: sus tentáculos se extendían hasta más allá del río Bravo, y ni siquiera sé si alguna vez, sin notarlo, pasé de un lado a otro entre México y Estados Unidos, por debajo de la tierra y el agua. Aquellas caminatas representan, en su confusa

trama, la parte de ficción que me salvó de la desesperanza. Ellas y el cine. (Herbert 2017, 142)

A pesar de la artificialidad que describe—plantas de plástico que Jacobo Montaña riega como si fueran reales—el búnker es la otra cara de la ciudad: su reflejo.

Afuera estaban matándose tan duro que no parecía descabellado quedarse a vivir para siempre en aquel reducto lleno de plantas de plástico con aroma a jardín real que Jacobo Montaña regaba de vez en cuando en el colmo de la locura. En Laredo y Reynosa y la Frontera Chica había tiroteos a diario. El Ejército y la Policía Federal habían ocupado un hotel de lujo en mi ciudad, convirtiéndolo en una suerte de cuartel [...]. En Coahuila, a unos minutos en auto de nuestra cárcel, acababan de encontrar una fosa común donde, se decía, la mitad de los habitantes de un pueblo yacían calcinados bajo tierra. (Herbert 2017, 141)

Mas el juego de dobles idénticos no se reduce a lo espacial. Descubrimos que Jacobo Montaña es, físicamente, el doble de Tarantino: sus facciones son idénticas a las de él. Dice el narrador: “Y si Jacobo Montaña no fuera idéntico a Quentin Tarantino y no me hubiera concedido después—desde la cárcel—la entrevista que intenta explicar esa extraña obsesión suya con decapitar a su reflejo, mi testimonio carecería para ustedes de interés morboso” (Herbert 2017, 136). En el cuento, Montaña ha mandado sicarios a la ciudad de Los Ángeles para que decapiten a Tarantino y le traigan su cabeza, porque no soporta tener a su doble caminando por las calles: “¿No crees que es una afrenta personal que alguien vaya con tu cara por el mundo haciendo lo que le pegue la gana?” (Herbert 2017, 184). El juego de dobles que propone Herbert es más terrorífico: no existe una separación entre el molde y su construcción, entre lo real y su simulacro. En el mundo de Julián Herbert no hay un verdadero original y otro producto que se diferencie de él. El molde es igual a la copia. No existe *lo original*: este y su copia coexisten y, por lo tanto, es imposible descifrar cuál es cuál. En este cuento, el búnker es el doble de la ciudad, Jacobo Montaña cree ser físicamente idéntico al cineasta Tarantino, y el personaje secuestrado es, en cierta forma, el doble de Montaña. Conforme avanza la historia, secuestrado y secuestrador comparten varios intereses: la fascinación por el cine, y el hecho de estar encerrados (Montaña entrevista al narrador desde el búnker, y al final él es entrevistado por el crítico-narrador desde la cárcel). Si Jacobo es físicamente idéntico a Tarantino, el crítico estaría enfrentándose y sintiéndose interpelado por su propio campo de estudio, por aquello que conoce.

Me he detenido en la explicación detallada del juego de dobles en esta última historia porque este recurso es la línea que une la colección de cuentos: ¿es posible

diferenciar la copia del simulacro? La respuesta en Herbert es negativa. En “Caries”, por ejemplo, el paciente Ramón Rigual cree tener la originalidad de una partitura nunca antes escuchada dentro de su boca. El dentista le extrae todos los dientes, y cuando finalmente piensa que va a componer algo único que saldrá de su cuerpo, se da cuenta de que esa melodía ya existía. De manera similar, en “M.L. Estefanía”, un reportero decide convertirse en el escritor español “M.L. Estefanía”, autor prolífico de novelas del oeste. Su farsa es apoyada por gente del gobierno y del Ministerio de Educación. El reportero se convierte en el escritor y lucra haciéndose pasar por él; tanto, que los vecinos de los pueblos cercanos son incapaces de reconocer la farsa. Este reportero sin nombre se transforma en su propio simulacro como la partitura en “Caries” se vuelve el simulacro de la original, y como el búnker simula la ciudad de Coahuila.

Es relevante regresar al último cuento, porque allí el crítico de cine secuestrado desarrolla varias ideas sobre el arte y su construcción en la obra de Tarantino como parte de su tesis, cuyos contenidos incorpora al cuento. Dos reflexiones me parecen particularmente importantes: “Todo texto proviene de un *architexto* (así lo llamó el profesor Gérard Genette; así lo siento yo mientras escribo este relato y pienso, por ejemplo, en lo mucho que me influye Hermann Broch—y en lo poco que se vendieron sus libros” (Herbert 2017, 128). O sea, *lo original* no existe: todo es un doble o una imitación de otra cosa. Cito otro momento de la tesis: “La originalidad es una ilusión: todo relato —por mucho que nos guste y emocione—proviene de otro anterior” (Herbert 2017, 129).

La segunda idea que desarrolla sobre la obra de Tarantino es que lo sublime, que significa “alzado del suelo” o “elevado”, es una construcción. Desde el punto de vista del crítico, todo arte grandioso requiere de un conocimiento técnico, porque la perfección o la belleza no se logran simplemente con la inspiración. Sus ideas están basadas en el tratado *De lo sublime*, de Pseudo-Longino: “la inflexión de considerar la belleza profunda, aquella que de veras nos conmueve, no proviene de condiciones naturales, sino de una práctica metódica y cotidiana de la técnica que acompaña a toda estética” (Herbert 2017, 127). En una de sus reflexiones finales sobre cine, el narrador de “Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino” concluye que la única forma de producir arte sublime es a través de la parodia. Es interesante el caso de *Django Unchained*, película que fascina tanto al secuestrado como al secuestrador, porque en ella se percibe con claridad lo sublime a través de la parodia. Sentados frente a la pantalla, Jacobo y el crítico comentan:

Reconocí la escena: provenía del último acto de *Django Unchained* cuando el protagonista logra librarse del viaje hacia las minas para luego volver a la plantación de Candyland y cobrar venganza. En la pantalla aparece Quentin Tarantino (un poco más gordo que de costumbre y en atuendo vaquero) y a la mitad de una frase, la dinamita que carga en su torso explota. (Herbert 2017, 125)

La de Tarantino es una reelaboración en clave paródica de *Django*, del italiano Sergio Corbucci (1966), un *spaguetti western*. La matriz de este tipo de películas consistía en que un pistolero (casi siempre un hombre blanco) llegaba a una zona “salvaje” del oeste y defendía a los lugareños con violencia y astucia. En el *Django* de Corbucci, el personaje misterioso llega al oeste jalando un ataúd que contiene -el espectador lo descubre más adelante- una ametralladora eléctrica. La zona salvaje es la frontera entre México y los Estados Unidos, donde los bandos enfrentados son el Ku Klux Klan (KKK) y los mexicanos. Tarantino, en su adaptación paródica del original, cambia el ataúd que arrastra misteriosamente Django por una carroza de dentista que lleva un extraño colmillo en el techo, y así nos presenta al personaje que viene a rescatar al esclavo protagonista. El Django de Tarantino es afrodescendiente y va a defender a los suyos, que son representados como lo que son: víctimas del maltrato de los blancos en el sur de los Estados Unidos. Lo meta-cinematográfico de Tarantino nos remite a escenas y música concretas del *Django original* de 1966. Recupero algunos momentos paródicos: el instante en que los ayudantes del primer terrateniente bromean sobre las máscaras incómodas del KKK, la carroza de dentista en lugar del ataúd, la música que en lugar de reflejar la libertad del hombre blanco refleja la libertad de ese único esclavo negro en plena época esclavista, o la explicación del terrateniente de Candyland (interpretado por Leonardo Di Caprio) quien, con una calavera en mano, explica “científicamente” la inferioridad de la raza negra adoptando el discurso de la frenología. Es importante subrayar que, en la adaptación de Tarantino a los *spaguetti westerns*, el mal no viene de afuera (no son el mexicano ni un miembro del KKK los responsables de la destrucción), sino que se origina en los prejuicios y el racismo de la población blanca del sur de los Estados Unidos. Tarantino libera al hombre negro, que no es más víctima de su destino, sino un libertador o héroe para los suyos.

El personaje Django de Tarantino (interpretado por Jamie Foxx) es consciente de su ser personaje: ensaya y viste como *valet* del blanco que le dio la libertad (Dr. King Schultz) y luego actúa como mandinga para ingresar a Candyland y rescatar a su esposa Broomhilda. El metacine ocurre en varios niveles: en la trama, los personajes, la adaptación de la música original y la leyenda alemana que le cuenta el Dr. King a Django,

donde una princesa alemana de nombre Broomhilda es rescatada por su amante (relato que es una síntesis en versión cuento de hadas de toda la película). Tarantino ha creado un género nuevo y, como señala el crítico de cine en la obra de Herbert, ha logrado producir un arte sublime a través de la parodia.

¿Qué podemos pensar del arte de Herbert en “Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino”? ¿Sigue las propuestas del tratado *De lo sublime* y entabla con ello un diálogo más estrecho con Tarantino? En mi análisis la respuesta es negativa. Para ello sería necesario retomar una escena central. En el desenlace, Jacobo Montaña, ya en la cárcel, le cuenta al crítico cómo se hizo mafioso. Le explica que, antes de su conversión, sólo había visto secuestros y robos en el cine. De hecho, el día que comenzó su transformación había ido a la matiné con su novia; quería ser actor. Al salir de la película, fue emboscado por un grupo de delincuentes que lo obligaron a robar un almacén lleno de equipos electrodomésticos. Tras el atraco fueron atrapados por la policía, y el teniente Aldana los obligó a fingir que eran ellos quienes estaban asaltando a los policías. Los policías prepararon la escena de la farsa.

El Chota y el Benja entrarían al minisúper provistos de armas que Jonás y Chacón les proporcionarían. Dos minutos más tarde, yo me dirigía al único despachador de guardia de la gasolinera (eran poco más de las dos de la mañana de un lunes: en esa época nadie cruzaba a las dos de la mañana por allí) y lo encañonaría también con un arma también proporcionada por la fuerza federal. Luego sólo había que esperar a nuestros captores y seguir las instrucciones de nuestro arresto. (Herbert 2017, 173)

Los policías federales construyen una representación, como si fueran asaltados por los delincuentes, cuando en realidad se trata de un montaje. De esta manera, Herbert invierte en este libro el concepto de lo sublime tal y como lo estudia el crítico, asiduo lector de Pseudo-Longino: no es que lo sublime se consiga a través de la parodia del arte (como en Tarantino), sino que en el caso mexicano ocurre al revés: la realidad (el robo como puesta en escena planeado por los policías) es una parodia del atraco ejecutado por la banda de delincuentes, y también una imitación de aquello que los adolescentes vieron en el cine. Jacobo Montaña cuenta que reaccionó al robo teniendo como base las películas: “me recargué contra el muro con las manos en la nuca y las piernas separadas, como había visto en las películas” (Herbert, *Tráiganme la cabeza*, 167) y “Nomás me aseguré que la fusca no tuviera puesto el seguro, como había visto que hacen en el cine” (Herbert, *Tráiganme la cabeza*, 180).

Para Pseudo-Longino, que Tarantino aplica en su cine, lo importante para alcanzar el momento sublime es la construcción de los elementos que componen la

puesta escénica. Michael Shapiro reflexiona sobre dicho tratado y dice que lo sublime lo alcanza el filósofo en la forma en que escribe. El tratado refleja aquello que su teoría propone: “the movement of Longinu’s treatise is clearly not linear, it does not ran in tandem with the process of rhetorical argument but is in some ways cumulative—that is, at certain points one becomes aware of his texture” (Shapiro 2018, 5). Shapiro remarca que el arte de Longinus “is not merely an analysis illustrative of the sublime but rather figures for it” (Shapiro 2018, 5). La determinación de cómo enmarcar una escena, cómo parodiar un género, cómo redirigir el comentario original hacia lo sarcástico, es lo que marca lo sublime en el arte de Tarantino, mientras que Herbert se enfoca en mostrar cómo la realidad mexicana es manipulada de manera tal que ya no es posible entender dónde se encuentra la farsa. La ficticia construcción de una escena, el diálogo elaborado para que el simulacro se convierta en la realidad, es lo que determina una lectura de ésta a favor de los intereses políticos de la clase dominante. Lo sublime radicaría entonces en la realidad engañosa, en su constante falsedad, en esa macabra elaboración de la escena pensada para transmitir un engaño.

### Obras citadas

- Bolaño, Roberto. 2004. *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Coulthard, Lisa. “The Attraction of Repetition: Tarantino’s Sony Style”. En James Wierzbicki. Ed. *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. London: Routledge. 165-174.
- Freud, Sigmund. 1974. “Lo siniestro”. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gallafent, Edward. 2006. *Quentin Tarantino*. Essex: Pearson Longman.
- Herbert, Julián. 2004. *Un mundo infiel*. Barcelona, México, Buenos Aires: Malpaso.
- \_\_\_\_\_. *Canción de tumba*. 2015. México: Debolsillo.
- \_\_\_\_\_. *La casa del dolor ajeno*. 2016. México: Random House.
- \_\_\_\_\_. *Álbum Iscariote*. 2012. México: Era.
- \_\_\_\_\_. *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino*. 2017. México: Literatura Random House.
- Sada, Daniel. 1999. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México: Tusquets.
- Sánchez-Prado, Ignacio. 2017. “La casa del dolor ajeno de Julián Herbert. No ficción, memoria e historicidad en el México contemporáneo”, *MLN* (132.2) 426-440.

- Shapiro, Michael. 2018. *The Political Sublime*. Durham and London: Duke UP.
- Shone, Tom. 2017. *Tarantino: A Retrospective*. San Rafael, California: Insight Editions.
- Stevenson, Robert. 2011. *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Trad. Carmen Criado. Madrid: Alianza Editorial.
- Zavala, Oswaldo. 2012. "El *nomos* del norte". En Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala Eds. *Tierras de Nadie: el Norte en la narrativa mexicana contemporánea*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012. 9-24.

Filmografía:

- Tarantino, Quentin. 1992. *Reservoir Dogs*. Live Entertainment/Dog Eat Dog Productions.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Pulp Fiction*. Miramax, A Band Apart, Jersey Films.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Kill Bill, Vol.1*. Miramax, A Band Apart, Super Cool Manchu.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Django Unchained*. The Weinstein Company/Columbia Pictures.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Death Proof*. The Weinstein Company/Dimension Films.
- Corbucci, Sergio. 1966. *Django*. B.R.C Produzione Tecisa.