



## PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

### EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia  
<http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/>  
[videoteca\\_ivac@gva.es](mailto:videoteca_ivac@gva.es)

### TARANTINO COMO DIRECTOR

*Reservoir Dogs* (1992)  
*Pulp Fiction* (1994)  
*Four Rooms* (1995; película de colaboración, en la que Tarantino dirige la parte "The Man From Hollywood")  
*Jackie Brown* (1997)  
*Kill Bill: Vol. 1* (2003)  
*Kill Bill: Vol. 2* (2003)

### TARANTINO GUIONISTA

*Amor a quemarropa* (True Romance, Tony Scott, 1993)  
*Asesinos natos* (Natural Born Killers, Oliver Stone, 1995)  
*Abierto hasta el amanecer* (From Dusk Till Dawn, Robert Rodriguez, 1996)

### PELÍCULAS QUE HAN INFLUIDO EN TARANTINO

*Forajidos* (The Killers, Robert Siodmak, 1946)  
*La jungla de asfalto* (The Asphalt Jungle, J. Huston, 1950)  
*Atraco perfecto* (The Killing, Stanley Kubrick, 1956)  
*El beso mortal* (Kiss me Deadly, Robert Aldrich, 1956)  
*Río Bravo* (Howard Hawks, 1959)  
*Los cañones de Navarone* (The Guns of Navarone, J. Lee Thompson, 1961)  
*El bueno, el feo y el malo* (Il buono, il brutto, il cattivo, Sergio Leone, 1966)  
*El desterrado de Tokyo* (Tokyo Nagaremono, Seijun Suzuki, 1966)  
*Doce del patíbulo* (Dirty Dozen, Robert Aldrich, 1967)  
*La novia vestía de negro* (La mariée était en noir, François Truffaut, 1968)  
*Grupo salvaje* (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969)  
*Hasta que llegó su hora* (Once Upon a Time in the West, Sergio Leone, 1969)  
*Las noches rojas de Harlem* (Shaft, Gordon Parks, 1971)  
*Foxy Brown* (Jack Hill, 1974)  
*Pelham uno, dos, tres* (The Taking of Pelham One Two Three, Joseph Sargent, 1974)  
*Uno rojo división de choque* (The Big Red One, Samuel Fuller, 1980)

### EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta  
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia  
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>  
[ivac\\_documentacion@gva.es](mailto:ivac_documentacion@gva.es)

### BIBLIOGRAFÍA

CORRAL, Juan M. *Quentin Tarantino: excesos y cinefilia*. Palma de Mallorca: Dolmen, 2005.  
GIROUX, Henri. *Cine y Entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós, 2003.  
GISBERT, Paco. *Guía para ver y analizar Pulp Fiction*. Valencia: Nau Llibres, 2002.  
MONGIN, Olivier. *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós, 1998.  
PALACIOS, Jesús (ed.). *Neo-noir. Cine negro americano moderno*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival de Cine de Las Palmas; T&B Editores, 2011.  
POLAN, Dana. *Pulp Fiction*. London: BFI, 2000.  
QUINTO, Manuel y QUINTO, Gerard. *Reservoir Dogs. La ley del silencio*. Madrid: Dirigido por, 2000.  
TARANTINO, Quentin. *Reservoir Dogs*. London: Faber & Faber, 1994.  
TARANTINO, Quentin. *Jackie Brown*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.  
TARANTINO, Quentin. *Malditos bastardos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.  
WILLIS, Sharon. *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham: Duke University Press, 1997.

### ARTÍCULOS

BÉGHIN, Cyril. "No comment: le top ten de Quentin Tarantino", *Cahiers du cinéma*, nº 652, enero 2010.  
BOURDEAU, Emmanuel y NEYRAT, Cyril. "Quiero rodar escenas de las que se hable eternamente: Entrevista Quentin Tarantino", *Cahiers du cinéma-España*, nº 3, julio/agosto 2007.  
BOZON, Serge. "L'Addition s'il vous plait", *Cahiers du cinéma*, nº 648, septiembre 2009.  
CASAS, Quim. "La película bélica de Tarantino", *Dirigido por*, nº 392, septiembre 2009.  
CIMENT, Michel y NIOGRET, Hubert. "Entretien avec Quentin Tarantino: Un film sur mon amour du cinéma", *Positif*, nº 583, septiembre 2009.  
COSTA, Jordi. "Malditos Bastardos. La última batalla (cinéfila) de Tarantino", *Fotogramas*, nº 1991, septiembre 2009.  
GARSON, Charlotte y MERANGER, Thierry. "Si tenemos película no hace falta dinamita: entrevista Quentin Tarantino", *Cahiers du cinéma-España*, nº 26, septiembre 2009.  
RODDICK, Nick. "An inglorious future?", *Sight & Sound*, vol. XIX, nº 10, octubre 2009.  
VALENS, Gregory. "Inglorious Basterds: cinéma, cinémas", *Positif*, nº 583, septiembre 2009.

## ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

# BÁSICOS FILMOTECA SIGLO XXI



SESIÓN 10  
2 DE FEBRERO DE 2012

## MALDITOS BASTARDOS INGLORIOUS BASTERDS. Quentin Tarantino. Alemania, EEUU. 2009

Presentación y coloquio a cargo de Elisa Hernández, miembro del Aula de Cinema de la Universitat de Valencia

### QUENTIN TARANTINO

Quentin Tarantino nació en Knoxville, Tennessee, en 1963, hijo de una enfermera aún adolescente y de un actor *amateur* que los abandonó antes de que naciera. Ya en California, donde vivió desde muy temprana edad, dejó el instituto a los 15 para tomar clases de interpretación, y fue primero cliente asiduo y luego dependiente del videoclub "Video Archives". Es aquí donde desarrolla su cinefilia y enorme conocimiento del mundo e historia del celuloide, una de las principales inspiraciones a la hora de realizar sus films, ya que él mismo ha hablado en numerosas ocasiones de cómo es el deseo de homenajear a otras películas lo que le lleva a querer plasmar dicho tributo en sus propias creaciones.

Su primera incursión en el mundo de Hollywood es el guión de *Amor a quemarropa* (True Romance, Tony Scott, 1993), aunque esta película quedó materializada con posterioridad al estreno de la "película sobre atraco sin atraco" *Reservoir Dogs* en el Festival de Sundance de 1992, donde fue un inmediato éxito. Su segunda obra, conformada a partir de la presentación no-lineal de varias historias entrecruzadas, fue *Pulp Fiction*, Palme d'Or en Cannes en 1994 y la película que le confirma como

uno de los principales directores del cine contemporáneo.

En la segunda mitad de la década de los 90, además de la que sería su tercera película comercial (en los 80 realizó un film *amateur*, *My Best Friend's Birthday*), *Jackie Brown* (1997), un homenaje al subgénero de la *blaxploitation* protagonizado por Pam Grier, participa en el film colectivo *Four Rooms* (Allison Anders, Alexander Rockwell y Robert Rodriguez, 1995) con un corto inspirado en un episodio de *Hitchcock presenta* (Alfred Hitchcock Presents, CBS y NBC, 1955-1965) y coprotagoniza y realiza el guion de *Abierto hasta el amanecer* (From Dusk till Dawn, 1996), dirigida por su amigo y habitual colaborador Robert Rodriguez.

Parece ser que fue en este momento cuando comenzó a trabajar en el guion de *Malditos bastardos* (Inglourious Basterds), que dejó de lado para la realización de la historia de venganza inspirada en el cine asiático de artes marciales que es *Kill Bill* (estrenada, por su excesivo metraje, como vol. 1, en 2003, y vol. 2, en 2004). Su siguiente proyecto, en colaboración una vez más con Robert Rodriguez, fue *Grindhouse* (2007), una *double feature* con el sensacionalista y violento estilo *exploitation* y *slasher films* de los años setenta, donde realiza uno de



Tarantino en el set de la película Death Proof.

los dos largometrajes, *Death Proof*. Tras *Malditos bastardos* (2009), Tarantino se encuentra actualmente trabajando en *Django Unchained*, cuyo estreno está previsto para finales del presente 2012, y en una secuela de *Kill Bill*.

Tarantino es también productor de films, por ejemplo *Hostel* (Eli Roth, 2005), e incluso es co-fundador de la productora *A band apart*, junto a Lawrence Bender. Es habitual su trabajo como actor, tanto con personajes secundarios en algunas de sus películas, como *Reservoir Dogs* o *Death Proof*, como papeles y cameos en otros films (*Little Nicky*, Steven Brill, 2000) y teleseries (*Alias*, J.J. Abrams, ABC, 2001-2006).

## EL TIEMPO DILATADO

Las últimas películas de Quentin Tarantino han alimentado un horizonte de expectativas previo a su visionado que ha decepcionado a ciertos espectadores, admiradores del cineasta, cuando éstos han comprobado que entre lo prometido y lo ofrecido se han producido curiosos cambios. *Death Proof* (2007) fue esperada como una película típicamente *grindhouse* con hemoglobina a borbotones, pero al final resultó ser una curiosa mezcla entre una *sitcom* femenina y un reportaje sobre las habilidades de unas Amazonas transformadas en conductoras del infierno. *Malditos bastardos* fue esperada en Cannes como el retorno del cine de comandos, pero protagonizado por un batallón de soldados descerebrados capaces de aniquilar a los nazis con un cinismo nunca visto en el género. Sin embargo, la película ha terminado siendo una celebración del poder del cine para alcanzar la utopía de transformar la Historia. El anunciado cinismo del comando ocupa un lugar secundario, pues lo que domina es la historia de venganza de una joven judía, dueña de un cine en el París ocupado. Así, la serie B originaria de Enzo G. Castellari que sirvió de punto de partida a Tarantino (*Aquel maldito tren blindado*, 1978) ha terminado mutando

hacia otros materiales que giran en torno a la historia del cine en los años de la ocupación nazi.

De todos modos la decepción que las películas de Tarantino pueden provocar no viene determinada por la forma en que se han transformado los proyectos, sino por cómo el cineasta juega con una peculiar poética de dilatación del tiempo. Después de su proyección en Cannes, las críticas de los detractores de *Malditos bastardos* se centraban en la excesiva duración de su metraje, manifestaban la necesidad de cortar algunas escenas y criticaban el modo en que el director perdía el tiempo en conversaciones banales poniendo en crisis las anunciadas escenas de acción. De hecho, la gran incógnita que ha rodeado durante los últimos meses el estreno comercial de *Malditos bastardos* no ha sido otra que la de su duración definitiva. En el catálogo del festival de Cannes se anunció una versión de 160 minutos, que finalmente acabó resultando de 140. En la distribución comercial de la película parece que el tiempo se vuelve a alargar hasta los 153 minutos. Particularmente, creo que el principal problema de *Malditos bastardos* reside en que su duración es excesivamente corta, pues debería durar una hora más. La película necesita tiempo para expandir sus largas *set pieces* y para conferir, como sucede en las dos partes de *Kill Bill*, una mayor unidad global a los diferentes elementos de la obra. Para que el genio de Tarantino estalle con fuerza es necesario darle tiempo para la resolución de las secuencias, es preciso dejar que los elementos más banales generen una espera de la que sólo puede estallar la emoción.

En 1993, después de descubrir con inusitado extrañamiento la figura de Quentin Tarantino frente a *Reservoir Dogs*, el crítico José Luis Guarner advirtió que el *thriller* del nuevo cineasta era una extraña mezcla entre el teatro de Samuel Beckett y los iconos de la cultura *pop*. La muerte impidió que Guarner pudiera ver ninguna otra película de Tarantino, pero el crítico ya intuyó que la novedad no venía motivada por las vistosas estructuras narrativas, ni por la pasión por la violencia, sino por la capacidad para hacer convivir el teatro del absurdo con los modelos de la cinefilia. Esta extraña mezcla se ha ido depurando a medida que avanzaba la filmografía del cineasta hasta el punto de convertirse en una curiosa simbiosis estilística. Todas sus películas transitan entre la dilatación y la atracción, entre la creación de una atmósfera de calma tensa y el estallido de algo inusual capaz de alterar los códigos tradicionales de la verosimilitud para encontrar una cierta esencialidad. [...] En *Malditos bastardos* el juego dialéctico de Tarantino llega a los niveles más altos de paroxismo ya que la palabra es plurilingüe. La escena inicial propone una

estructura basada en un curioso ejercicio de reescritura de los momentos iniciales de *Centauros del desierto* (John Ford, 1956) a la manera de Sergio Leone, cambiando el mundo del *western* por el de las películas bélicas. La secuencia describe la masacre de una familia de judíos por un comando nazi. En ella se establece uno de los hilos conductores de la trama, consistente en la creación de una superviviente que se transforma en la típica heroína tarantiniana obsesionada por la venganza. Lo peculiar del momento reside en que Tarantino concentra sus esfuerzos en articular una larga conversación en francés e inglés entre el oficial alemán y el agricultor francés. El juego dialéctico otorga al momento una clara autonomía. Es como si el prólogo, en lugar de servir de vehículo al clásico juego de causas y efectos, sirviera para modelar los personajes.

Lo mismo ocurre en la escena más larga de la película, en la que asistimos a los juegos de los Bastardos norteamericanos y de una doble espía en una taberna llamada “La Louisiane”. El tiempo convierte las situaciones en paradójicas y las diferentes lenguas hacen aún más abstracta la poética beckettiana. Toda la apuesta sobre el absurdo consigue preparar al espectador para los momentos finales. La estilización secuencial permite a Tarantino distanciarse de los mecanismos narrativos clásicos para advertir al espectador de que *Malditos bastardos* no guarda ninguna relación con el mundo factual, sino con un universo construido a partir del propio cine. En ese mundo, las leyes no tienen nada que ver con la verosimilitud y lo paródico se impone como poética.

QUINTANA, Ángel. “El tiempo dilatado”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 26, septiembre 2009.

## ¿IMÁGENES PESE A TODO?

La institucionalización y repetición de determinados códigos cinematográficos para representar a la Segunda Guerra Mundial ha transformado a todas esas ficciones en una calle de sentido único. Sus imágenes han perdido la perspectiva del tiempo amanerándose hasta el punto de exigir un mayor barroquismo visual para continuar funcionando, aunque sea a medio gas. Una prueba de ello es la –moralmente–confusa *Valkyria* (Valkyria, Bryan Singer, 2008), así como *Los gritos del silencio* (The Killing Fields, Roland Joffé, 1984) que, hace veinticinco años, asentó esas bases estéticas en su manera de testimoniar la dictadura de la *Khmer rouge* en Camboya. Para inspirar el sentimiento de pérdida del amigo desaparecido en los campos de la muerte, Joffé hacía gravitar un cúmulo de

referentes cultos –Puccini y su famosa pieza del *Turandot*, por ejemplo– que hipertrofiasen su raquítico sentido de la imagen. Pero continuaban siendo imágenes pese a todo.

Singer, Mark Herman, Lajos Koltai y cualquier otro de los cineastas que se han adentrado en el barrizal de la memoria cinematográfica nunca entenderá que es absurdo perseguir un grado de ficción o de representación de la realidad que, actualmente, ha sido rebasado. Serán cadáveres exquisitos para un cine que “respira contingencia, que carece de cualquier sentido prefijado y apela a nuestra propia responsabilidad como constructores de todo relato” (Nancy, Jean-Luc, *La evidencia del filme*, Errata Naturae, 2008). Ésa misma que exige reconstruir un relato agotado abriendo así nuevas posibilidades para reflexionar hacia dónde nos llevan.

En *Malditos bastardos* Quentin Tarantino remonta la Historia a la manera de Godard. En *Histoire(s) du cinéma* (Histoire(s) du cinéma, 1988-98) el cineasta suizo toma las diferentes imágenes y las superpone. De la tensión entre el rostro de Gelsomina en *La Strada* (La Strada, Federico Fellini, 1954) y el suicidio del niño de *Alemania, año cero* (Germania, anno zero, Roberto Rossellini, 1948) surge el gesto trágico de la ruptura moderna. De la dialéctica que pueda mantener el extracto de un libro escogido al azar de entre el montón que conforma su biblioteca, un itinerario secreto que hace vibrar el sentido de las imágenes del pasado con la posibilidad de un nuevo significado. Tarantino hace lo propio con su visión de la Europa de los 40’, en la que no duda en extrapolar tantos referentes como le sea posible para destruir el carácter orgánico y totalizador de su ficción, y poder construir otra, con tantas ramificaciones como amplía sea nuestra imaginación. Pero de esa apuesta visual se desprende otra aún más potente: la correspondencia que pueda darse entre esa renovación formal y el sentido ético –el nuevo, así como aquel que ya aparece nada más referirnos al Holocausto– al que sus imágenes remiten.

La toma de posición de Tarantino con respecto a la Historia es sencillamente extraordinaria. En su inicio, la llegada del coronel nazi Hans Landa (Christoph Waltz) gira, por un momento, en el eje del despiadado Sentenza (Lee Van Cleef) de *El bueno, el feo y el malo* (Il buono, il brutto e il cattivo, Sergio Leone, 1966). El caballo es sustituido por el coche fabricado en Alemania, pero se mantiene el subrayado musical de Morricone y, sobre todo, la perversa unión que dota de un carácter no banal –el arquetipo cinematográfico preferido para retratar al oficial nazi– y sí, en cambio, maquiavélico al villano de la función. De un golpe, Tarantino confiere a su criatura un aire de enemigo temible, fascinante y repulsivo; pone en relieve a una figura de cuyo

silencio se ha nutrido el dolor de los demás. Porque, y ése es otro detalle, *Malditos bastardos* exorciza el dolor de las víctimas a través de su venganza, devolviéndoles el golpe con las mismas armas con las que el Tercer Reich extiende su hegemonía: el lenguaje, las imágenes.

*El orgullo de la nación*, filme de apología totalitarista, cuyo estreno centra la parte final de la película de Tarantino, es el arma de destrucción masiva que manipula el director de Knoxville. Lo hace transfigurando su significado, tal y como anteriormente hizo con Landa o como hará con los mismos Bastardos. Introduce, a modo de contraplano a la imagen de héroe nacional de Fredrick Zoller (Daniel Brühl), el discurso vengativo de Shosanna (Mélanie Laurent) pervirtiendo así, mediante sus imágenes, aquellas que previamente habían dislocado el sentido del relato –el lenguaje/la imagen nazi como corruptora/instrumentalizadora del hombre y su discurso– y reduciéndolo a cenizas para que nadie más pueda escucharlo; silenciándolo a la manera nazi, como si nunca hubiese existido.

El sentido del desenlace planteado por Tarantino es el de rodar una catarsis metacinematográfica. Rehabilitar las imágenes desgastadas por el fascismo y la representación temerosa de romper con el signo trágico de éstas. Y, para ello, sólo cabe remontar el material previo; redescribir el mundo cinematográfico y tratarlo como una contingencia sobre la que podemos construir un nuevo mundo. Pero que obliga a desmontar el sentido del previo si no queremos acabar cosificados por su valor reverencial, tal y como sucede en otras ficciones sobre el Holocausto. De ahí que rehabilitar las imágenes liquidándolas con la fuerza de esas mismas imágenes implique necesariamente reinventar la historia. (...) Parece que sin Hitler –y Goebbels, y Hess, y el cine de alpinistas; sin su discurso más extendido y popularizado– el resto de atrocidades se desmoronan como un edificio en ruinas. Tarantino es consciente de que eso no es así y de que, en efecto, sin la parte del león el resto del engranaje podía funcionar maquinalmente. Sin embargo, la



muerte de Hitler sí permite desembalsamar ese dolor reprimido y paralizado en nuestro interior a modo de sentimiento colectivo. Es una imagen que desencadena a la ficción, al cine, de todos sus imperativos morales y la libera de su incapacidad para retratar escrupulosamente la realidad tal como fue. Tarantino abre y cierra simultáneamente las puertas de la ficción. Sabe que la clave radica en jugar con los arquetipos, mezclarlos con sus propios códigos forjados durante su carrera, para que adquieran un relieve que, en cierto modo, los vacíe de esa retórica gilipollas que redirige siempre al mismo punto. Pulverizando las imágenes, Hitler y los nazis son hombres sin mundo, porque aquél sólo existe en el sentido de constreñir a la masa con su lenguaje. Sin el lenguaje neutro y aséptico, Hitler sólo es otro cuerpo más preparado para recibir una ráfaga de metralleta. Se acaba esa Historia porque se redescrive, se hace contingente –olvidando la necesaria pleitesía a la memoria–, se barniza de sensaciones y, finalmente, se clausura mediante la emoción de reducir el mal absoluto a una masa reconocible de villanos sin espacio ni arraigo ni pertenencia en la iconosfera parida por Quentin Tarantino.

Michel Foucault señalaba lo inútil que podía llegar a ser seguir una huella cuyo rastro remite a la diferencia. Con *Malditos bastardos*, Tarantino prefiere recorrer un camino alternativo creado a base de cortar-pegar y reformular estructuras pilladas de aquí y de allá, de cuya tensión surja un nuevo mundo de imágenes que bailen frente a nuestros ojos; que rimen a David Bowie con la solución final y la Blitzkrieg con Billy Preston. Pero que estimulen al espectador a reflexionar sobre sus mismos mecanismos de reflexión y, como mínimo, le revuelvan en la butaca sin necesidad de maximalismos ni discursos triunfalistas. Al fin y al cabo, el filme concluye con la presencia de Hans Landa como el futuro *villain* –cruel, amoral, práctico y esencialmente actual– que capitalizará la ficción cinematográfica de ese nuevo mundo. De nuestro mundo.

BROX, Óscar. “¿Imágenes pese a todo?”, *Miradas de cine*, nº 90, septiembre 2009.