

# LAS IMÁGENES SUPERVIVIENTES DE QUENTIN TARANTINO\*

En una escena de *Pulp Fiction* (Tarantino, 1995), Vincent Vega (John Travolta) acompaña a cenar a Mia Wallace (Uma Thurman), la novia del gánster Marcellus Wallace (Ving Rhames). El restaurante seleccionado es el Jack Rabbit's Slim de Los Ángeles. El lugar está decorado con múltiples referentes de la cultura pop de los años cincuenta. Las paredes están adornadas con carteles de películas de serie B. Los dobles de Buddy Holly, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield y Mamie Van Doren sirven a los clientes y la música ambiental está integrada por viejos *hits* de los inicios del rock, provenientes de un viejo *juke box*. Tarantino nos sumerge en un mundo integrado por dobles. Estamos ante algo que podía haberse extinguido pero que ha sobrevivido a partir de sus mitos y de sus iconos. En un momento determinado, la pareja protagonista empieza a bailar al ritmo de un *twist* de Chuck Berry y lo anacrónico se impone como espacio referencial. El actor que sale a la pista para mover el cuerpo al ritmo de *You Never Can Tell* es John Travolta, un ídolo de otra época que regresa para volver a ocupar el centro de la pista. Su presencia sirve para demostrar que alguna cosa sigue

vigente desde los años setenta, cuando fue el rey de la discoteca en *Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*, 1977), de John Badham. El efecto que produce Travolta en un decorado de los cincuenta también remite al musical *Grease* (1978) de Randal Kleiser, otro ejercicio marcadamente *camp* sobre un tiempo perdido en que los adolescentes descubrían el rock en los pasillos de sus *high schools*.

En *Pulp Fiction* observamos cómo Tarantino revisita los iconos de los cincuenta para desplazarlos al contexto referencial del cine de los noventa. Lo retro pretende reavivar los ecos de algo que fue y que emerge como icono de un presente descontextualizado. Sin embargo, en el universo que dibuja Tarantino se superponen los mitos y los símbolos de otros periodos. Toda la herencia del cine popular de los setenta está representada por John Travolta, reconvertido en replicante de sí mismo. El efecto que provoca Tarantino al espectador no es de nostalgia hacia lo desaparecido, sino de afirmación de la *ahistoricidad*. El pasado no existe como tiempo histórico preciso porque convive con un presente que está integrado por las diferentes capas de aquello que

desapareció y que ha conseguido sobrevivir en la nueva cultura de masas. Estamos en un presente sedimentado. La actualidad se eclipsa para dar paso a los estratos y a los residuos de una cultura que ha alcanzado su atemporalidad a partir de la conversión del arte en signos icónicos. En un texto clásico sobre la posmodernidad, Fredric Jameson indicó que la gran transformación estética que marcó el nacimiento de la posmodernidad se produjo en el momento en que la creación artística se integró en la creación de mercancías y los símbolos de la cultura popular pasaron a ocupar un lugar destacado en la esfera del arte. En este contexto Jameson indica que «observamos el pasado desde la postnostalgia como un gran glosario de imágenes en que los diferentes estratos y formas acaban adquiriendo sentido» (JAMESON, 1991: 287). *Pulp Fiction* funciona como si fuera una operación de rescate de esas imágenes del pasado para crear una amplia amalgama de citas diversas en que las películas, los actores, las viejas series de televisión, los *hits* de la música pop y algunos referentes del diseño industrial se mezclan para acabar dando forma a un mundo en que la singularidad adquiere forma a partir del reciclaje de los residuos. El acto de creación cinematográfica funciona como una operación de diseño de una nueva iconografía mítica basada en la recuperación de aquello que ha podido ser rescatado de los escombros de la cultura de masas.

En sus tres primeros largometrajes, Tarantino parte de lo clásico, el cine de gánsteres, pero rechaza todo espesor psicológico. Su objetivo consiste en poder llegar a reinventar la función arquetípica de sus personajes. A diferencia del cine de Martin Scorsese o de Brian de Palma que retoman las figuras del género para actualizarlas u otorgarles una nueva densidad, Tarantino «retoma lo que preexiste, rechaza su revisitación a partir de una renovación del contenido, realza la importancia de las formas otorgándoles una intensa singularidad mediante una serie de modificaciones en el proceso de su caracterización que

sean ínfimas pero perceptibles» (AMIEL y COUTÉ, 2003: 94). Si partimos de las primeras imágenes del cine de *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992) veremos que el efecto de búsqueda de lo nuevo a partir de lo viejo es algo inherente al propio gesto cinematográfico de Tarantino como cineasta. En la escena que funciona como prólogo de *Reservoir Dogs*, un grupo de delinuentes con pseudónimos basados en los colores del arco iris hablan de Madonna, de su posible atracción sexual y de su pérdida de la virginidad. La existencia de una figura mítica de la cultura pop contemporánea parece distraer a los protagonistas de sus asuntos delictivos y ayuda a dilatar el tiempo de la presentación. La conversación nos introduce, a partir de un interesante rodeo por lo aparentemente secundario, en una trama en torno a un atraco perfecto. Los diálogos de los secaces protagonistas sacan a la luz la banalidad de su propia cotidianidad, retardan el paso a la acción y muestran el recurso de la distracción como nuevo método para crear un suspense basado en el uso ingenioso del lenguaje. Más tarde, cuando la trama de la película avanza, descubrimos que sus acciones —el atraco frustrado— son un gesto de homenaje hacia un cine negro que existió en los cincuenta, *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956) de Stanley Kubrick o *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950) de John Huston. Un cine negro que tuvo su vertiente más estilizada en la Francia de los años sesenta con las taciturnas películas de Jean Pierre Melville. Desde sus primeras imágenes, Tarantino busca un camino para resucitar lo perdido en el cruce de elementos del pasado y del presente. El cineasta

quiere recuperar y alterar las imágenes de otros tiempos para poder llegar a renovar el propio cine del presente. La creación solo es posible desde el proceso de transformación de lo anacrónico.

El crítico José Luis Guarner escribió sobre *Reservoir Dogs*: «Tiene el descaro de batir al Kubrick de *Atraco perfecto* en su propio terreno. Hace pensar a la vez en Samuel Beckett y en una tragedia isabelina, cuyos inesperados meandros están filmados con la imaginación de un Fuller, el brío de un Scorsese» (GUARNER, 1993: 232). En la afirmación de Guarner, que falleció pocos meses después de escribir este texto, hay dos intuiciones que se han materializado en la obra de Tarantino. La primera intuición tiene que ver con su deseo de buscar la esencialidad a partir de un juego basado en la espera y en la digresión. En la estructura dramática de *Reservoir Dogs* existe una búsqueda y una afirmación de la esencialidad que se prolonga en *Pulp Fiction*, hasta llegar al paroxismo. La segunda cuestión tiene que ver con el uso del lenguaje como elemento esencial que sirve para dilatar el tiempo. En el cine estadounidense de acción, los asesinos no hablan, actúan y ejecutan. Los personajes de Tarantino son seres perdidos en la esfera de la marginalidad, que representan un mundo sin códigos morales

*Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995) / Cortesía de Savor Ediciones S. L.



dominado por la corrupción y el deseo de venganza. La particularidad de su cine reside en que los justicieros hablan, discuten nimiedades y articulan una dramaturgia basada en la palabra como sistema para crear controversias, aunque muchas veces estas se basen en lo absurdo. Tal como indicó Pascal Bonitzer a propósito de *Pulp fiction*: «El tiempo de la película no es el de la acción sino el de la discusión: es un tiempo libre e interminable, porque toda discusión es interminable. Esto implica una distribución exótica de los acontecimientos en relación a los cánones del guion americano clásico» (BONITZER, 1995: 43). En medio de un universo en que el sadismo y la violencia no cesan de manifestarse en toda su crueldad, la presencia de la palabra es una invitación a la vida, la afirmación de que la existencia funciona gracias al lenguaje. El tiempo de Tarantino es un tiempo dilatado en que lo esencial no es la creación de un suspense basado en lo que los personajes ignoran y el espectador sabe, sino en cómo el uso del lenguaje distrae a los personajes y les hace olvidar los riesgos que corren.

El doble juego entre esencialidad y distracción encuentra quizás su máxima depuración en *Death Proof* (2007), donde Tarantino lleva a cabo un proceso de deconstrucción de las estructuras narrativas, delimitando la frontera entre la duración y la atracción. En *Death Proof*, la utilización del lenguaje de la cotidianidad acaba generando un peculiar absurdo *beckettiano* en torno a las conversaciones de un grupo de chicas que solo piensan en divertirse y en cuidar el encanto seductor de su cuerpo. En la segunda parte de la película, vemos a cuatro jóvenes que viajan en un Ford Mustang de 1972 y que no cesan de intercambiar referencias sobre algunas películas y series de persecuciones automovilísticas. Su referencia es la película *Punto límite: cero* (*Vanishing Point*, 1971) de Richard C. Sarafian, con guion de Guillermo Cabrera Infante. Ellas discuten sobre la mítica película de carretera mientras Tarantino construye *Death Proof* como



*Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995) / Cortesía de Savor Ediciones S. L.

si fuera un proceso de rescritura de la vieja película. Al borde del camino, un cartel de *Scary Movie 4* (Zucker) nos advierte de que lo que vemos acontece en 2006 y que los coches y los *juke box* pertenecen a otro tiempo. En el momento de su estreno, *Death Proof* fue vendida como un homenaje a la estética *Grindhouse*, que inspiró todo un subgénero terrorífico. El espectral personaje de Stuntman Mike que encarna el mal sobre ruedas está interpretado por el actor Kurt Russell, que fue el protagonista de algunos títulos míticos del cine de John Carpenter. Los coches, las películas y las canciones de *Death Proof* nos trasladan hacia un mundo que se diluye en un presente que solo existe como rememoración de los mitos de la cultura popular del pasado. Parece como si este pasado remitiera a una edad de oro instalada en el mismo corazón de la contemporaneidad.

La figura de la *revenant*, la mujer que resucita en otro mundo para acabar llevando a cabo su propia justicia es el elemento clave de las dos entregas de *Kill Bill* (Tarantino, 2003). A partir de una cierta lógica heredada de las películas de artes marciales asistimos a un proceso de renacimiento/nacimiento en que la heroína resurge del umbral de la muerte, aprende las técnicas del

dominio de la katana —la espada japonesa— y descubre la disciplina de la lucha. Este proceso de aprendizaje visto como un acto de renacer no solo surge como un vínculo temático, sino que tiene que ver con los múltiples géneros que el propio díptico resucita, desde las películas de artes marciales de los Shaw Brothers hasta los más míticos *spaghetti western*. Tarantino rescata lo perdido para configurar nuevas formas. Articula una amalgama de gestos y estructuras del cine de acción que rescriben elementos heredados del *manga*, de las películas de Bruce Lee, del cine de Sergio Leone, etc. En el cine de Tarantino lo perdido no es más que un espectro que penetra en la ficción para testificar que aún sigue vivo. David Carradine aparece transformado en un superviviente de la serie televisiva *Kung Fu* (Ed Spielman, 1972-1975), mientras que Pam Grier en *Jackie Brown* (Tarantino, 1997) es la reina espectral de la *blaxploitation* de los setenta vestida de azafata. Otras veces la deriva desemboca en lo fantasmagórico, como es el caso de la presencia de Franco Nero que se transfigura en el actor superviviente de *Django* (1966), de Sergio Corbucci. En una escena de *Django desencadenado* (*Django Unchained*, Tarantino, 2012), Nero se cruza con Jamie Foxx,

pero el marco referencial de la película está más cerca de *Mandingo* (1975), de Richard Fleischer. A Tarantino no le interesa recrear sensaciones cinematográficas del pasado a partir de una réplica perfeccionista basada en la reescritura. Su estrategia consiste en proponer diferentes variaciones en torno a la evocación de ciertos recuerdos brumosos. En *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds*, Tarantino, 2009), los bastardos son personajes que transitan provenientes de *Aquel maldito tren blindado* (*Quel maledetto treno blindato*, Enzo G. Castellari, 1978), pero la cinta italiana solo sirve de pretexto para configurar unos personajes que poseen un valor secundario frente al eje central de la trama: la venganza contra la cúpula del nazismo por parte de una joven judía dueña de un cine en el París ocupado.

M. Keith Booker define la mezcla de géneros, estilos y periodos llevada a cabo por Quentin Tarantino como la culminación de un auténtico gesto posmoderno (BOOKER, 2007: 47-48). *Pulp Fiction* tendría sentido a partir de una auténtica celebración de la cultura del palimpsesto en que no hay historia porque estamos en el fin de la historia y no hay linealidad en el relato porque se ha acabado lo que Jean-François Lyotard definió como crisis de los metarrelatos que pretendían llevar a cabo la emancipación del sujeto racional moderno y de la historia como espíritu universal, en el sentido que fue articulado por Hegel (LYOTARD, 1979). De este modo, la adscripción del cine de Tarantino a la esfera de la posmodernidad se opondría al modo en que la modernidad cinematográfica enunció la cita cinéfila y convirtió el propio texto en sustrato para la reflexión.

En un ensayo teórico sobre la modernidad cinematográfica, Giorgio de Vincenzi considera que esta se articulaba a partir del doble gesto integrado por el deseo de dar visibilidad al mundo y

por el acto de captura distanciada de los referentes icónicos mediante una clara operación de autoconciencia, a partir de «la combinación del deseo metalingüístico basado en la reflexividad con la recuperación del valor que posee el aspecto reproductivo como base ontológica del medio» (DE VINCENTI, 1993: 19). La modernidad abrió un importante camino hacia la reflexión de los propios procedimientos constitutivos del cine, provocó el distanciamiento crítico y estimuló los ejercicios de metalenguaje en los que se interroga la propia naturaleza de las imágenes. No obstante,

## **A Tarantino no le interesa recrear sensaciones cinematográficas del pasado a partir de una réplica perfeccionista basada en la reescritura. Su estrategia consiste en proponer diferentes variaciones en torno a la evocación de ciertos recuerdos brumosos**

en un pequeño tratado sobre el cine moderno, Fabrice Revault d'Allonnes parte de la idea de que el metalenguaje también puede estar presente en el interior del cine clásico y que no puede ser definido como un criterio exclusivo de modernidad. Al llevar a cabo esta afirmación, Revault d'Allonnes se sitúa en un terreno marcadamente fenomenológico al considerar que el elemento característico de la modernidad reside sobre todo en haber vislumbrado cómo en la inmediata posguerra la relación entre el ser humano y el mundo había generado un nuevo tipo de cine que se caracterizaba por su capacidad de no significación (REVAULT D'ALLONNES, 1994: 57). Jacques Aumont, en cambio, se muestra más escéptico al querer definirla. Aumont afirma que el cine ha querido buscar su propia etiqueta de modernidad, pero que la cuestión esencial que debemos preguntarnos es si el

cine ha sido realmente contemporáneo y si ha sabido atrapar los flujos de su tiempo y de sus manifestaciones artísticas (AUMONT, 2007: 12).

La crítica que Jacques Aumont lanza contra la modernidad cinematográfica nos abre el camino hacia una serie de cuestiones esenciales que pueden ayudarnos a definir mejor y a analizar la posición cinéfila de Tarantino. Nos pueden ayudar a estudiar su pasión por la creación desde las imágenes de los otros y el peculiar modelo de apropiación que lleva a cabo, opuesto a toda forma de réplica. Para poder definir mejor esta cuestión y situarla

en el corazón del debate en torno al cine de la posmodernidad, debemos considerar que es cierto que la posmodernidad decidió transformar la autoconciencia moderna en apropiación posmoderna para mostrar, mediante múltiples procesos de reescritura de diversos gestos cinematográficos del pasado, que es posible llegar a construir otra realidad diseñándola como una

realidad de imágenes. Cierta leyenda cinéfila ha visto siempre a Quentin Tarantino como el cineasta formado en el interior de un videoclub, educado en un gusto por todo tipo de películas y capaz de dignificar y exaltar aquellas obras olvidadas y aquellos subgéneros que la cultura cinéfila tradicional había marginado. Tal como escribió Carlos Losilla, «Tarantino es el conservador de una ciudad legendaria, que solo existe en su imaginación, en la cual encuentran refugio determinadas formas del decir cinematográfico despreciadas por la historiografía oficial... Su aparente alusión de citas se transmuta en un libro de historia del cine, del otro cine, que convierte Tarantino en una especie de Heródoto de la cultura *trash*: los une la misma pasión por el rastreo incansable, idénticas preferencias por la pluralidad de las fuentes consultadas, el deseo de dejar constancia de un tiempo de bar-



*Malditos bastardos* (Inglourious Basterds, Quentin Tarantino, 2009) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

barie a través de la paciente reconstrucción de sus ruinas» (LOSILLA, 2007: 24).

Si clasificamos a Tarantino dentro de las coordenadas genéricas del cine de la posmodernidad veremos que no es un cineasta como Brian de Palma, especialista en los procesos de estilización, de la rescritura de un legado cinematográfico. A pesar de que, por ejemplo, en la escena inicial de *Malditos bastardos* parte del inicio de *Centuros del desierto* (The Searchers, 1956), de John Ford, no hay una voluntad de reescribir o amplificar la escena. Solo toma prestados algunos motivos visuales, como la composición de la llegada del oficial alemán Hans Landa que remite a la llegada de Ethan Edwards al inicio de la película de Ford. Tampoco es un cineasta que juegue con el pastiche como proceso de distanciamiento irónico hacia el pasado. Ni es alguien que entienda la cita como simple acto de homenaje. El personaje del líder de los bastardos interpretado por Brad Pitt no remite al protagonista de la película de Enzo G. Castellari que sirvió de base, sino al actor Aldo Ray, protagonista de *Los desnudos y los muertos* (The Naked and the Dead, 1958) de Raoul Walsh. El uso del nombre no es un homenaje, sino un gesto de apropiación de algu-

nas características del personaje del Sargento Croft que Ray interpretaba en dicha película.

La posición de Tarantino es más compleja que las prescripciones articuladas conforme al credo de la posmodernidad en torno a los modelos de cinefilia, según el cual, en el momento de *Pulp Fiction*, Tarantino sería un «recuperador de imágenes de los setenta para lanzarlas a los noventa como confeti visual» (DELGADO, PAYÁN y UCEDA, 1995: 12). Parece como si, a lo largo de su carrera cinematográfica, hubiera querido demostrar que lo fundamental no es concebir la creación de una película como un acto de creación de algo «ya vivido», sino entender la creación como posibilidad para articular una amplia «descarga de mercancías culturales que se va extendiendo hasta llegar a perderse de vista» (VIEILLESCEZES, 2013:14).

La cuestión esencial del cine contemporáneo ya no reside en cómo reescribir el pasado, sino en cómo integrarlo y en cómo crear una imagen que sea superviviente y que desde el anacronismo ayude a visitar el presente. George Didi-Huberman ha partido de una cierta idea del arte heredada del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg para articular el concepto de imagen super-

viviente. Huberman considera que el tiempo histórico no funciona como un continuo, sino por estratos, redescubrimientos, retornos, resurrecciones y supervivencias. El arte no solo forma parte de la historia de la cultura, sino también de la historia de su transmisión y de su supervivencia. Las imágenes sobreviven al pasado y se incrustan en un presente (DIDI-HUBERMAN, 2002). Es evidente que la lógica de Tarantino no es la del investigador sistemático del cine, de su historia, y de sus mitos. Su propia cultura posee alguna cosa de bulimia cinéfila amplificada. No obstante, si consideramos que su mirada tiene alguna cosa de historiador que recicla y transforma, quizás la clave de su relación con el cine no sea otra que la de construir un entorno de imágenes supervivientes de carácter *ahistórico* que acaban revelando algo escondido de la propia historia.

El historiador italiano Franco La Polla considera que en los últimos años se ha llevado a cabo algunas variaciones significativas en la concepción del cine de la posmodernidad de modo que el cine postmoderno está transformándose en otra cosa: en un cine conceptual (LA PULLA, 2000: 19). La Polla pone como ejemplo de este modelo de cine

conceptual la obra de los hermanos Coen y de Quentin Tarantino. Frente al carácter divertido y superficial de un tipo de cine que corría el riesgo de agotarse en sus propias formulaciones, se ha empezado a construir otro modelo, otra atmósfera en que el juego compositivo ha dado paso a la presencia de las ideas.

A pesar de que la definición de Tarantino como un cineasta conceptual emerge de sus tres primeras películas y de la fascinación que en su momento generaron sus giros narrativos y estilísticos, creo que no se ajusta plenamente a la definición de las operaciones llevadas a cabo por Tarantino. Si regresamos al territorio de las ideas podemos empezar a vislumbrar un cineasta que parte de sus engranajes ficcionales —esas imágenes supervivientes— para acabar otorgándoles una dimensión ética en un entorno en el que la propia sociedad los ha puesto en crisis.

Tarantino empieza su carrera con un baño de sangre donde surgen algunos valores que entran en contradicción con todo aquello que se muestra. Si analizamos *Reservoir Dogs* como esa gran tragedia isabelina que intuía Guarner, veremos que en medio del gran charco de sangre que envuelve el cuerpo herido de Mr. Orange (Tim Roth), el policía infiltrado en la comunidad de gánsteres, emerge un fuerte sentimiento de amistad hacia Mr. White (Harvey Keitel). Parece como si el valor de la amistad en una película de apariencia nihilista sirva para realzar la necesidad de encontrar un valor que permita a los seres poder sobrevivir en medio del naufragio. *Pulp Fiction* puede ser vista como una película en que se demuestra cómo la redención es posible gracias al milagro de la revelación. En la parte final, Jules Winnfield (Samuel L. Jackson), que no ha cesado de proclamar la palabra de Ezequiel, vive un extraño milagro al ser tiroteado y salir ileso. En el interior del *drive-in* habla del peso del milagro y de la necesidad de salir del reino de los malvados en que ha sido creado. En su momento, la escena fue vista como una salida irónica del cínico

Tarantino. En cambio, Pascal Bonitzer ya consideró que en ella se mostraba cómo en el caos de un mundo en que importaba poco hablar o matar, los asesinos distraídos compartían la indiferencia a la crueldad con el resto del mundo (BONITZER, 1995: 43). El milagro sirve para que Jules se dé cuenta de que su territorio es el de la tiranía del mal. Tarantino no ironiza, busca la redención a partir de la presencia de una cierta humanidad. Si nos desplazamos hacia *Kill Bill* veremos que el camino hacia la redención se proyecta hacia la infancia. La primera escena nos muestra a La Novia (Uma Thurman) irrumpiendo en la casa de Vernita Green (Vivica A. Fox) dispuesta a matarla en un gesto de venganza. Las dos chicas empiezan a pelear, pero interrumpen la lucha cuando la hija de Vernita llega de la escuela. Es como si su mundo adulto, despiadado y vengativo, estuviera al margen de una infancia que es preciso preservar. A pesar del pacto que establecen entre ambas, llega un momento en que este se rompe. La niña ve cómo matan a su madre. La escena inicial se hace eco de la escena final en la que La

Novia encuentra a su hija, B.B., descubre los motivos que llevaron a Bill a actuar con violencia y decide salvar a la niña. El último plano es una escapada hacia el futuro, como si la salvación de la infancia permitiera romper con la herencia malsana del presente. B.B. tiene más suerte que la hija de Vernita Green ya que puede proyectarse hacia el futuro y su madre ha luchado para preservar su inocencia.

Todos estos ejemplos sobre la hipotética redención de los personajes del cine de Tarantino encuentran un nuevo camino en el díptico formado por *Malditos Bastardos* y *Django encadenado*, donde el acto de redención no pasa por intentar buscar vías de humanización en un presente que emerge como residuo de la ficción, sino en reinventar la historia desde la ficción. La operación es muy curiosa porque consiste en alterar los límites de lo verosímil para acabar dando pistas de lo que realmente sucedió. En *Malditos bastardos* la idea de salvación posee una gran fuerza política. El cine que regenta Emmanuelle Mimieux/Shossanna (Mélanie Laurent) en el París de la ocupación es un espacio simbólico. Es el

*Malditos bastardos* (Inglourious Basterds, Quentin Tarantino, 2009) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



cine por antonomasia. Es el gran contenedor de todas las ficciones, el depósito de todas las imágenes supervivientes. Pero el cine no solo funciona como depósito, sino que alcanza la condición de utopía, ya que puede reescribir y transformar aquello que se ha convertido en historia e incluso puede otorgar otro estatuto a lo real. Emmanuelle/Shosanna lleva a cabo la venganza del pueblo judío contra la barbarie nazi utilizando latas de celuloide. La película se convierte en el arma mortífera que acaba matando a Adolf Hitler y a Joseph Goebbels. Es como si desde el sueño que implica la ficción pudiera establecerse un camino hacia la conciencia y desde la *ahistoricidad* acabar retomando la historia. Parece como si el dilema establecido por la lengua inglesa entre *story* y *history*, planteado por Jacques Rancière, se diluyera para adquirir un solo estatuto: el del doble sentido como relato y como ciencia que en muchas lenguas latinas adopta la palabra historia (RANCIÈRE, 1992).

En la escena final de *Malditos Bastardos*, Hans Landa (Christopher Walz) es marcado con una cruz esvástica mientras pretende integrarse en el nuevo mundo surgido después de la caída del nazismo. Aldo y sus bastardos deciden marcarle la frente para que su maldad sea reconocible y no pueda borrarse. El gesto político con que se cierra la película demuestra cómo tras las imágenes supervivientes está la memoria. Este mismo trabajo contra la desmemoria resume el devenir de *Django desencadenado*, una película que se presenta como un viaje hacia el epicentro del terror: Candieland. Este espacio de negros que remite a Xanadú, Manderley o Shangri-la es un lugar en que puede hacerse visible el tabú y desde el que se muestra el epicentro de una barbarie americana silenciada: la esclavitud. Tarantino nos muestra cómo en los paraísos perdidos del pasado también existía la tortura, la depravación y el desprecio hacia lo humano. El gesto de Tarantino se convierte en un gesto de conciencia. Es preciso sumergirse en la ficción, recuperar las imágenes supervivientes y romper con el tabú. Entrar en Candie-

land implica un acto simbólico de irrupción en el lado oscuro de la historia. El gesto de Tarantino encuentra de nuevo su aprobación en el pensamiento de Jacques Rancière, cuando a propósito de la relación entre historia y ficción escribe:

Existen dos formas clásicas de relacionar el cine y la historia, convirtiendo cada uno de estos términos en objeto del otro. De este modo se trata la historia como objeto del cine, considerando su capacidad para dar cuenta de los acontecimientos de un siglo, del estilo de una época, de una forma de vivir en un momento determinado. También podemos verlo a la inversa. El cine como objeto de la historia que se encarga de estudiar la llegada de una nueva diversión, las formas de su industria, las de su devenir artístico o las formas que lo caracterizan. Sin embargo, yo pienso que los problemas más interesantes surgen únicamente cuando salimos de la relación entre el objeto y el sujeto e intentamos atrapar el conjunto de los dos términos, cuando intentamos ver cómo la noción de cine y la de historia se entremezclan y componen juntos una historia (RANCIÈRE, 1998: 45).

Desde la ficción, el reciclaje y la resurrección de lo oculto, Tarantino ha compuesto su historia como ejercicio de lucha contra la desmemoria y como recuperación de ese humanismo perdido que está presente en ese espacio situado en el *entre-imágenes* de sus películas. ■

### Notas

\*Las imágenes de *Pulp Fiction* (Tarantino, 1995) y *Malditos Bastardos* (Inglourious Basterds, Tarantino, 2009) que ilustran este ensayo han sido cedidas por Savor Ediciones S.L. y Paramount Home Media Distribution Spain, respectivamente. *L'Atalante* agradece a las distribuidoras la autorización para su reproducción en estas páginas. (Nota de la edición).

### Bibliografía

AMIEL, Vincent, y COUTÉ, Pascal (2003). *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*. Paris: Klincksieck.

AUMONT, Jacques (2007). *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. París: Cahiers du cinéma.

BONITZER, Pascal (1995). De la distraction. *Trafic*, 13.

BOOKER, M. Keith (2007). *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*. Westport: Praeger Publisher.

DE VICENTI, Giorgio (1993). *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma: Patriche Editrice.

DELGADO, Francisco; PAYÁN, Miguel Juan y UCEDA, Jacinto (1995). *Quentin Tarantino*. Madrid: Ediciones J. C.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante: Histoire de l'art en temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Editions du Minuit.

GUARNER, José Luis (1993). *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano (1961-1992)*. Barcelona: Laertes.

JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

LA POLLA, Franco (2000) (ed.). *The Body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*. Turín: Lindau.

LOSILLA, Carlos (2007). Tarantino historiador. *Cahiers du Cinéma-España*, 3.

LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Editions du Minuit.

RANCIÈRE, Jacques (1992). *Les noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris: Seuil.

—(1998). L'historicité du cinéma. En A. DE BAECQUE y C. DELAGE (eds.), *De l'histoire au cinéma*. Paris: Editions Complexe.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice (1994). *Pour le cinéma moderne. Du lien de l'Art au Monde: petit traité à l'usage de ceux qui ont perdu tout repère*. Bruselas: Yellow Now.

VIEILLESCAZES, Nicolas (2013). Recommencer. En VV. AA. (eds.) *Quentin Tarantino. Un cinéma déchainé*. Paris: Capricci.

Àngel Quintana (Torroella de Montgrí, 1960) es profesor titular —con acreditación de catedrático— de Historia y Teoría del Cine en la Universidad de Girona. Ejerce la crítica de cine en diversos medios, como *Caiman. Cuadernos de cine* o *El punt avui*. Entre sus últimos libros publicados, destacan *Fábulas de lo visible* (Acantilado, 2003), *Federico Fellini* (Le Monde/Cahiers du cinéma, 2007), *Virtuel? À l'ère du numérique le cinéma est le plus réaliste des arts* (Cahiers du cinéma, 2008) y *Después del cine* (Acantilado, 2011).