

El Hollywood de Quentin Tarantino. Análisis de la intertextualidad falsa en *Pulp Fiction*, *Bastardos sin gloria* y *Había una vez en...Hollywood*

Quentin Tarantino's Hollywood. Analysis of False Intertextuality in *Pulp Fiction*, *Inglourious Basterds* and *Once Upon a Time in...Hollywood*

Gabriel Dumont González



Gabriel Dumont González

Universidad Central de Venezuela

gabrieldg070893@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7571-4513>

Recibido: 07 - 02 - 2024

Aceptado: 18 - 05 - 2024

Publicado en línea: 27 - 05 - 2024

Cómo citar este texto

Dumont González, G. (2024). El Hollywood de Quentin Tarantino. Análisis de la intertextualidad falsa en *Pulp Fiction*, *Bastardos sin gloria* y *Había una vez en... Hollywood*. *Conocimiento y Acción*, v. 4, n. 2, pp. 1-11. <https://doi.org/10.21555/cya.v4.i2.3100>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution -NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



Resumen

A lo largo de la historia, la literatura ha brindado significativas posibilidades prácticas y teóricas al cine. En relación con la última, la teoría de la transtextualidad, elaborada por Gérard Genette, ha cobrado gran relevancia para el estudio de películas y series, debido a la extensa cantidad de citas y alusiones de unas obras dentro de otras. Esto propició que los teóricos cinematográficos Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis elaboraran cinco relaciones transtextuales adicionales pensadas expresamente para el cine. En la actualidad, el cineasta Quentin Tarantino es quien más emplea la mayoría de las formas transtextuales en su filmografía, como parte de su estilo autoral; incluso, ha creado películas y series falsas que solo existen dentro de su filmografía, que se pueden analizar como otra forma de transtextualidad. Por tanto, emplearemos la noción de intertextualidad falsa, de Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis para estudiar estos casos de películas y series falsas creadas por Tarantino, así como los diversos propósitos narrativos y estilísticos que tienen dentro de su filmografía.

Palabras clave: Transtextualidad; intertextualidad falsa; Quentin Tarantino; análisis fílmico y cinematográfico; teoría del cine.

Abstract

Throughout history, literature has offered significant practical and theoretical possibilities to cinema. In relation with the last one, the theory of transtextuality, developed by Gerard Genette, has gained great relevance for the study of films and series, due to the extensive number of quotes and allusions from movies within others. This led film theorists Robert Stam, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis to develop additionally five transtextual relationships designed expressly for cinema. Currently, filmmaker Quentin Tarantino is the one who uses most transtextuals forms in his filmography, as part of his authorial style; he has even created fake films and tv series that only exist within his filmography, which can be analyzed as another form of transtextuality. Therefore, we will use the notion of false intertextuality, by Stam, Burgoyne and Flitterman-Lewis, to study these cases of false films and series created by Tarantino and the various narrative and stylistic purposes that they have within his filmography.

Keywords: Transtextuality; false intertextuality; Quentin Tarantino; filmic and cinematographic analysis; film theory.

Introducción

Casi desde su nacimiento, el cine ha tenido una estrecha relación con la literatura, que abarcó en un principio la práctica y, en años posteriores, la teoría y el análisis. En este campo, el mundo literario le ha provisto de diversos temas a su contraparte audiovisual, que han alcanzado el suficiente desarrollo para independizarse de los esquemas literarios, como los géneros cinematográficos.

Uno de estos temas es la transtextualidad (o intertextualidad, como también se le conoce), que goza de gran relevancia dentro de los estudios cinematográficos y la realización. Inspirado por los trabajos de Mijaíl Bajtín¹ y Julia Kristeva², el teórico Gérard Genette desarrolló el concepto de transtextualidad para estudiar las múltiples relaciones tácitas o explícitas entre textos³; al mismo tiempo, los

1 Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, 2.ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2005).

2 Julia Kristeva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (La Habana: UNEAC – Casa de las Américas – Embajada de Francia en Cuba, 1997), 1-24.

3 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Editorial Taurus, 1989).

teóricos Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis elaboraron cinco tipos de transtextualidades adicionales para el cine⁴, basándose en la propuesta de Genette.

A través de los años, han sido varios los realizadores como Akira Kurosawa o Tim Burton, y series televisivas como *Los Simpson* (*The Simpsons*, Matt Groening, 1989 – presente), que han empleado más de una forma transtextual para elaborar las narraciones y los estilos de sus películas y episodios, respectivamente.

En la actualidad, el director y escritor Quentin Tarantino es quien más produce —de una forma u otra— conexiones transtextuales entre películas, series y otros productos de la cultura popular y sus filmes. Sin embargo, no se ha limitado solo a las producciones reales, puesto que también ha creado un grupo de obras falsas para algunos de sus filmes, con diferentes e interesantes propósitos narrativos y estilísticos.

En virtud de lo anterior, emplearemos el concepto de intertextualidad falsa —creado por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis— para analizar cómo aquellas obras falsas creadas por Tarantino, como si se tratasen de productos reales, han sido utilizadas en *Pulp Fiction* (1994), *Bastardos sin gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009) y *Había una vez en...Hollywood* (*Once Upon a Time in...Hollywood*, 2019)⁵.

De la transtextualidad a la intertextualidad falsa

Inspirado por las teorías del dialogismo, de Mijaíl Bajtín, y la intertextualidad, de Julia Kristeva, Gérard Genette expuso en su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* cinco tipos de relaciones transtextuales más detalladas que las de sus antecesores. Sucintamente, la transtextualidad (o trascendencia textual) se identifica por ser “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁶.

En otras palabras, la transtextualidad estudia las cinco formas en que los textos se pueden construir mutuamente: intertextualidad (dividida en cita, alusión y plagio), paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad (dividida en orden descriptivo y transformación) y architextualidad.

Debido a la especificidad y amplitud del postulado de Genette, así como las similitudes teóricas y prácticas entre la literatura y el cine, Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis desarrollaron en *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* cinco tipos adicionales de transtextualidades pensados principalmente para el cine: intertextualidad de celebridades, intertextualidad genética, intratextualidad, autocita e intertextualidad falsa⁷.

De manera sucinta, para Stam *et al.*: “La intertextualidad falsa evocaría esos textos, por ejemplo, los pseudonoticiarios de *Zelig* o la imitación de las películas nazis en *El beso de la mujer araña*, que crean una referencia pseudointertextual”⁸. De acuerdo con los autores, estos textos (películas, series, etc.) existen solo dentro de una obra real, imitan producciones reales y, por tanto, establecen una referencia cultural a géneros, épocas y estilos⁹. No obstante, este tipo de transtextualidad genera unas

4 Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999).

5 Este artículo es una versión actualizada del ensayo: Gabriel Dumont, “Intertextualidad falsa en el cine de Quentin Tarantino”, *Interlatencias Revista*, tercera edición, 2022.

6 Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, 9-10.

7 Para una descripción y ejemplificación detalla de las teorías de estos seis autores, se recomienda consultar el artículo de investigación, Gabriel Dumont, “Estudio de la transtextualidad en el cine de Quentin Tarantino”, *La palabra* 40 (2021): 1-21, <https://doi.org/10.19053/01218530.n40.2021.12542>

8 Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, 236.

9 Aunque Stam y demás teóricos no lo mencionan, la intertextualidad falsa también puede aplicarse para el análisis de textos literarios falsos dentro de una película o serie, como veremos más adelante.

preguntas que *a priori* no encuentran respuestas en la citada definición: ¿Por qué un artista crearía obras falsas, en vez de emplear otras que sí existen? ¿Qué valor tendrían estas invenciones para el mundo real?

Para empezar a responderlas, tomemos dos casos literarios: *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño¹⁰, y *1984*, escrita por George Orwell. En el primero, Bolaño inventó y escribió un amplio número de biografías de autores afines al nazismo y descripciones de sus obras. En el segundo, Orwell incluyó extractos extensos del libro ficticio *Teoría y práctica del colectivismo oligárquico* (supuestamente escrito por Emmanuel Goldstein) que analizan la ideología del partido fascista dominante en la diégesis¹¹ y ocasionan, además, una suerte de despertar intelectual en Winston, el protagonista.

Entonces, ¿qué podemos deducir de ambos ejemplos? Por una parte, funcionan como ejercicios de imaginación dentro de las obras reales. Asimismo, tienen correlaciones con períodos históricos y corrientes de pensamiento reales: Bolaño trata el interés por el nazismo de varios intelectuales entre los años treinta y cuarenta, como el filósofo Martin Heidegger; Orwell aborda determinadas características inherentes en todas las ideologías totalitarias, y su texto irreal hace que la trama progrese y el protagonista se transforme¹².

El Hollywood de Quentin Tarantino

De forma similar a otros autores cinematográficos como Stanley Kubrick o Wes Anderson, el estilo de Quentin Tarantino es reconocido por diversos aspectos: los diálogos imbuidos de cotidianidad y que pueden anticipar una acción violenta; la violencia que fluctúa entre la ultraviolencia realista y la hiperviolencia exagerada; el uso recurrente de temas musicales propios del género western de Ennio Morricone, por ejemplo, o canciones estadounidenses de los sesenta y setenta; las citas y alusiones que hace a casi incontables películas y series de televisión, entre otros.

En relación con el último, Tarantino ha dejado claro a lo largo de su filmografía, en diversas entrevistas y, recientemente, en su libro *Meditaciones de cine*¹³, dividido entre las memorias de su infancia, análisis de películas y variados ensayos sobre el cine de los setenta, cómo el propio cine ha sido una parte importante tanto de su vida desde temprana edad, así como de su formación cinematográfica, más que ninguna escuela de cine. Esta obsesión por las películas de una amplia variedad de géneros y países, así como de las películas de los sesenta y setenta, principalmente, se ve reflejada en su obra, como ya mencionamos, hasta el punto de que, en la actualidad, es el realizador que más emplea -en mayor o menor medida- muchas de las formas transtextuales citadas.

Específicamente, la intertextualidad falsa ha estado presente casi desde los inicios de su carrera con *Pulp Fiction* (1994), pero ha cobrado mayor importancia con *Bastardos sin gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009) y *Había una vez en...Hollywood* (*Once Upon a Time in...Hollywood*, 2019). Para estos filmes –sobre todo los dos últimos– Tarantino creó películas, series de televisión y textos, con diferentes propósitos narrativos y de estilo y, mayormente, una gran cantidad y calidad de detalles.

En *Pulp Fiction*, uno de los dos ejemplos de intertextualidad falsa lo encontramos en la descripción que hace Mia Wallace (Uma Thurman) a Vincent Vega (John Travolta) de la fallida serie *Fox Force*

10 Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, (Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1999).

11 El término diégesis hace referencia al universo espacio temporal ficticio en el cual se desarrolla la historia de una obra (película, novela, cuento, videojuego, etc.).

12 Ejemplificar este tipo de transtextualidad con libros plantea una pregunta adicional, ¿se pueden emplear teorías cinematográficas para estudiar obras literarias? Podría ser posible puesto que funciona de la manera contraria. Igualmente, la extensión que hicieron Stam y demás autores de la teoría de Genette indica que hay muchas similitudes entre un medio y otro; e incluso, estos ejemplos parecen adaptarse a esta teoría. Sin embargo, el uso de las teorías del cine para estudiar casos literarios debe tomarse con cuidado por ser inusual y, además, porque no encontramos investigaciones de otros autores en español que sustenten esta aplicación.

13 Quentin Tarantino, *Meditaciones de cine* (Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2023).

Five en la que iba a actuar. Esta serie falsa trataba sobre un grupo de mujeres agentes secretas, cada una con diferentes habilidades especiales; el personaje de Mia, por ejemplo, era una asesina experta con cuchillos y sabía un amplio repertorio de chistes que debía contar en cada episodio.

El primer punto de interés de *Fox Force Five* estriba en que su descripción nos remite a películas y series como *El escuadrón de muñecas* (*The Doll Squad*, Ted V. Mikels, 1973) y *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, Ivan Goff y Ben Roberts, 1976-1981), respectivamente, en una suerte de juego nostálgico con las producciones de una década estimada por Tarantino.

No obstante, para la historia de Vincent y Mia, resulta más significativo el único chiste que ella sabía, pero se niega a contarle a Vincent por falta de confianza. Después de la tensa secuencia de la sobredosis y resucitación de Mia, por fin le cuenta el chiste a Vincent, lo que significa, en primer lugar, un alivio cómico para ambos y el espectador, y una muestra implícita de la confianza y el afecto que surge entre ellos.

Por otra parte, resulta más llamativo el versículo bíblico *Ezequiel 25:17* que Jules Winfield (Samuel L. Jackson) recita por primera vez antes de balear a Brett (Frank Whaley). En la realidad, en el *Antiguo Testamento*, el profeta Ezequiel vaticina la destrucción de los amonitas, moabitas, idumeos y filisteos por haber ultrajado a Israel; y el citado versículo expresa y concluye: «Y tomaré de ellos una terrible venganza, castigándolos con furor: y conocerán que yo soy el Señor, cuando me habré vengado de ellos». Tarantino usa y modifica este versículo de la siguiente forma:

La senda del justo está bloqueada por todos lados por las iniquidades del egoísta y la tiranía del malvado. Bendito aquel que por caridad y buena voluntad es pastor del débil en las sombras, pues él guarda a su hermano y encuentra a niños perdidos. Y yo destruiré con gran venganza y con furiosa ira a aquellos que intenten destruir a mis hermanos. Y ustedes sabrán que mi nombre es el Señor cuando desate mi venganza sobre ustedes¹⁴.

Tarantino mantiene un modo narrativo similar al de la versión real y el mismo tono vengativo y grandilocuente propio del Dios del *Antiguo Testamento*, pero prácticamente crea una nueva versión que existe solo en su película, lo cual tiene dos connotaciones: una relacionada con el ser y hacer de Jules; la otra, con su universo cinematográfico.

En cuanto a Jules, este versículo otorga, por una parte, estilo y originalidad al personaje; por otra, significa un probable estallido de violencia, como él mismo menciona al final de la película, que en efecto ocurre cuando termina de hablar y asesina a Brett. Sin embargo, después de la escena en que Vincent y él se salvan milagrosamente de una balacera, la forma en que lo usa y su propio significado cambian drásticamente.

En la última escena, en que Jules trunca el atraco de Pumpkin/Ringo (Tim Roth) y Honey Bunny/Yolanda (Amanda Plummer) en la cafetería, lo vuelve a pronunciar, pero no para balear a ambos con estilo sino para ilustrar su verdadera situación y transformación personal y espiritual y, de una forma u otra, intentar que los atracadores se alejen de la vida criminal: Jules reconoce haber sido malvado y despiadado, un destructor de personas, pero desea redimirse, salir de la vida del crimen y guiar a los débiles de cuerpo y mente, como una suerte de pastor, a través de la senda de la justicia. Al respecto, el escritor Ian Nathan añade:

Tratándose de la Iglesia de Tarantino, la cita de Ezequiel [...] se basa tanto en la serie de televisión *Shadow Warriors*, de Sonny Chiba [...] como en la Biblia. Para Tarantino, lo importante era que en el transcurso de la película Jules cambia y ya no puede recitar su discursito de inicio de fiesta de la misma manera. «Por primera vez se da cuenta de lo que realmente significa. Y ese es el final de la película»¹⁵.

14 Traducción extraída de la versión subtitulada de DVD.

15 Ian Nathan, *Quentin Tarantino. Un paseo por la obra del director más atrevido e innovador* (Barcelona: Editorial Planeta, 2022), 72.

La segunda connotación que tiene este versículo falsificado es que contribuye a la originalidad de la escritura y la personalidad del universo cinematográfico de Tarantino. Nathan alude a una iglesia tarantinesca en la cual su palabra es primordial, idea que se asemeja a la del crítico Tom Shone cuando se refiere a que Tarantino se comporta como un dios en sus películas, parafraseando al autor¹⁶. Y si es capaz de reescribir la *Biblia*, también puede cambiar el curso de la historia como sucedió con *Bastardos sin gloria*.

Tratándose de *Bastardos sin gloria*, el primer ejemplo de intertextualidad falsa está en la entrevista del teniente inglés Archie Hicox (Michael Fassbender) con el general Ed Fenech (Mike Myers) y Winston Churchill (Rod Taylor) para su posible participación en la Operación Kino¹⁷. Como parte de la entrevista, Archie menciona que escribe artículos y reseñas para la publicación *Cine y Cineastas (Films and Filmmakers)*; y ha publicado los libros *Arte del corazón, los ojos y la mente: el cine alemán en los años veinte (The Art of the Eyes, The Heart, and The Mind: A Study of German Cinema in the Twenties)* y *Da Vinci en veinticuatro fotogramas (Twenty Four Frame Da Vinci)*, un estudio sobre la obra del director alemán G. W. Pabst. Pero ¿por qué esto tiene cierta relevancia para la trama?

Estos textos ficticios son referencias intelectuales a otras publicaciones reales que analizan el cine alemán de principios del siglo XX, como *La pantalla demoniaca* (Lotte H. Eisner) y *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (Siegfried Kracauer), dotando de verosimilitud a las publicaciones de Archie. Y, más importante, proveen de información al espectador de que Archie es un gran conocedor del cine alemán y sus realizadores, lo cual, junto con su manejo bastante hábil del idioma alemán, es vital para la Operación Kino¹⁸.

Más relevante que lo anterior es la película falsa nazi *El orgullo de la nación (Stolz der Nation)*, dirigida por el también director ficticio Alois von Euchberg (Eli Roth) y producida por Joseph Goebbels (Sylvester Groth), otrora ministro de propaganda en la realidad. Esta película cuenta las hazañas del soldado Fredrick Zoller (Daniel Brühl), quien se convirtió en un héroe nazi después de matar él solo a 250 soldados aliados; además, está protagonizada por el propio Fredrick. Básicamente, *El orgullo de la nación* cumple cuatro funciones:

1. Es una referencia cultural a una parte importante del cine producido por el régimen nacional-socialista, cuyo contenido era propagandístico, en lo formal tendía a la grandilocuencia, solía rodarse en blanco y negro, y buscaba legitimar la guerra y el antisemitismo, como *El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)*, Leni Riefenstahl, 1935), *El presidente Krüger (Ohm Krüger)*, Hans Steinhoff, 1941) y *El judío Süß (Jud Süß)*, Veit Harlan, 1940).
2. En relación con lo anterior, *El orgullo de la nación* es, a su vez, un curioso ejemplo de meta-cine (cine dentro de cine) porque nos muestra un poco el proceso de creación y, sobre todo, de exhibición de películas¹⁹.
3. Al ser el estreno de *El orgullo de la nación* todo un acontecimiento cinematográfico y mediático, motiva los acontecimientos de los últimos tres capítulos. Así, debido a que Adolf Hitler (Martin Wuttke) asiste al estreno, junto con la plana mayor nazi, Aldo Raine, el Apache (Brad Pitt), el grupo de los Bastardos, Bridget von Hammersmark (Diane Kruger), Hans Landa (Christoph Waltz) y Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) coinciden en el cine de esta última, donde se lleva a cabo el evento y, por ende, la Operación Kino.

16 Tom Shone, *Tarantino. Una retrospectiva* (Barcelona: Blume, 2019), 99. Segunda edición.

17 En alemán *kino* significa cine.

18 Sin embargo, esto no significa necesariamente que Archie conozca a la perfección la cultura alemana, quedando demostrado cuando hace mal el tres alemán en la escena del bar.

19 Debemos mencionar que en la versión de DVD se incluye, como material adicional, un detrás de cámara falso de la creación de *El orgullo de la nación*. Esto acentúa el nivel de detalle al que puede llegar Tarantino para dotar de verosimilitud a sus producciones falsas.

4. Debido a la fuerte balacera ininterrumpida de *El orgullo de la nación* en el último capítulo de *Bastardos sin gloria*, los disparos entre Shosanna y Fredrick, y la matanza de los guardaespaldas de Hitler a manos de los bastardos Donny Donowitz (Eli Roth) y Omar (Omar Ulmer), se confunden con los disparos de la película falsa, haciendo que el resto de los personajes no se percate de nada y se desarrolle la narración sin problemas. Además, el final de *El orgullo de la nación* en que Fredrick pregunta a los aliados derrotados «¿Quién tiene un mensaje para Alemania?», permite a Shosanna empatar una grabación suya en la película nazi, respondiendo de manera irónica y siniestra un mensaje de despedida a todos los alemanes, dejando claro que su venganza es inminente.



Figura 1. Póster promocional de *El orgullo de la nación*. Fuente: imagen extraída de Google. Todos los derechos pertenecen a la productora Weinstein Company.

Parafraseando nuevamente a Shone, el rol de Archie como crítico, que dos proyectonistas de cine (Shosanna y su amigo Marcel [Jacky Ido]) se hayan convertido en héroes, las referencias visuales a *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), las menciones a los directores Pabst y Leni Riefenstahl, incluyendo todo el asunto de *El orgullo de nación*, convierten a *Bastardos sin gloria* en una oda a la cinefilia²⁰. Sin embargo, si en *Bastardos sin gloria* el equilibrio entre películas falsas y reales es relevante en los últimos tres capítulos, en *Había una vez en...Hollywood* abarca toda la trama.

Para su fantasía hollywoodense, Tarantino se inspiró en películas y series de televisión reales de los cincuenta y sesenta para crear las producciones protagonizadas por Rick Dalton (Leonardo DiCaprio): la serie *La ley de la recompensa* (*Bounty Law*) está inspirada en las series westerns *Randall, el justiciero*; *El hombre del rifle* y *Calibre 44.*, según el mismo Tarantino (“Tarantino vuelve a abrir la puerta a dirigir ‘Bounty Law’”, 2021). La película *Los 14 puños de McCluskey* (*The Fourteen Fists of McCluskey*) tiene una estética parecida a la de películas bélicas estadounidenses antinazis como *La brigada del diablo* (*The Devil’s Brigade*, Andrew V. McLaglen, 1968) y *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, Robert Aldrich, 1967). Y, por su parte, *Nebraska Jim* y *Sangre roja, piel roja* (*Red Blood, Red Skin*) siguen la estela de películas del subgénero spaghetti western como *Django* (Sergio Corbucci, 1966).

²⁰ Shone, *Tarantino. Una retrospectiva*, 203.

Fiel a su estilo, Tarantino les proveyó de muchos y variados paratextos²¹ que se pueden apreciar a lo largo de la película como: escenas cortas de estas películas y series; una entrevista a Rick y Cliff Booth (Brad Pitt), su doble de acción y amigo; afiches y productos diversos; ficticias grabaciones detrás de cámaras; etc.²²

Es importante mencionar que estas producciones inventadas coexisten en la diégesis con otras reales como los filmes *El gran escape* (*The Great Escape*, John Sturges, 1963) y *Las demolidoras* (*The Wrecking Crew*, Phil Karlson, 1968); y las series de televisión *El Avispón Verde* (*The Green Hornet*, George W. Trendle, 1966-1967), *Lancer* (*Lancer*, Samuel A. Peeples, 1968-1970) y *FBI* (*The F.B.I.*, Virgil W. Vogel y otros, 1965-1974). Nathan repasa lo siguiente:

Más que al gusto de Tarantino por el cine de culto, su novena película está repleta de referencias a esa dieta constante de televisión que ocupó su ociosa juventud [...]. Casualmente, o no, Manson tenía fama de ser un gran fan de los *westerns* televisivos. La serie de Rick recientemente cancelada, *Bounty Law*, es ficticia, pero nos enteramos de que también ha aparecido como estrella invitada en series reales, como *Lancer*, *F.B.I* y *El avispón verde*. Todo un cóctel de series de culto²³.

Este cóctel audiovisual conforma una suerte de Hollywood de Tarantino, creado con el tipo de obras que le gustan y a la medida de sus necesidades narrativas y estilísticas. Y, similar a *Bastardos sin gloria*, pero más explícito aún, es una representación monumental de cine dentro de cine: acompañamos a los personajes a las locaciones de filmación, asistimos con ellos a proyecciones privadas o públicas, los vemos siendo entrevistados, leyendo sus guiones o en pruebas de vestuarios.

En concordancia con lo anterior, los casos de intertextualidad falsa también son fundamentales para la narrativa y el desarrollo de la historia de Rick. En este sentido, *La ley de la recompensa* es esencial porque catapultó a Rick al estrellato, siendo un referente constante y nostálgico de su época dorada en la televisión. Pero, al mismo tiempo, es un recordatorio de sus fracasos ya que se canceló por su aspiración de ser actor de cine: Rick tiene una buena, aunque breve racha como protagonista de *Los 14 puños de McCluskey* y *Tanner*, pero termina aceptando roles secundarios como villano para subsistir en *El Avispón Verde*, *Lancer* y *FBI*.

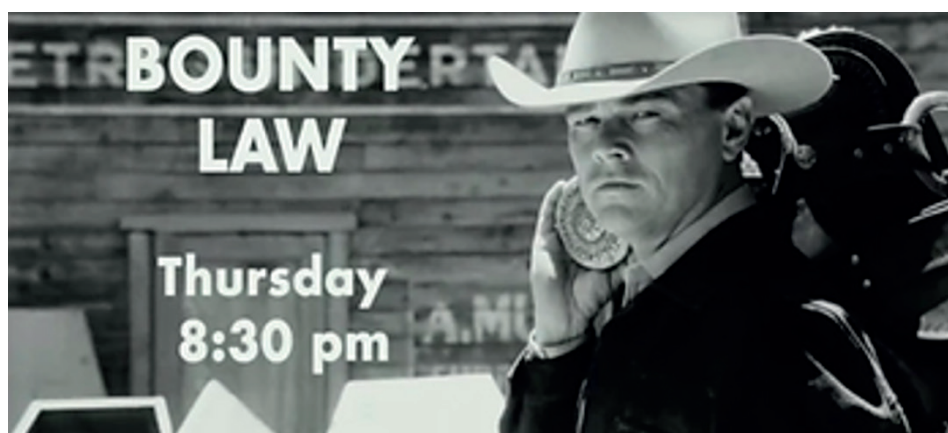


Figura 2. Fotograma publicitario de *La ley y la recompensa*. Fuente: fotograma extraído de la versión de DVD. Todos los derechos pertenecen a la productora Sony Pictures.

21 De acuerdo con Genette, la paratextualidad literaria hace referencia a todos los textos aledaños que complementan al texto principal: prefacios, epílogos, ilustraciones, pies de páginas, etc. En el cine, los paratextos se pueden tomar de forma parecida: escenas complementarias, intertítulos, comentarios adicionales, detrás de cámaras, etc.

22 Incluso, en la edición de lujo de la novela homónima se incluyeron afiches de películas falsas que no se mencionaron en *Había una vez en...Hollywood*, así como más elementos de *La ley de la recompensa*: fotos de algunos episodios, un guion completo de un capítulo titulado *Incident at Inez* y una edición especial de la conocida revista *MAD* alusiva a esta serie, cuya portada se aprecia brevemente en la película.

23 Nathan, *Quentin Tarantino. Un paseo por la obra del director más atrevido e innovador*, 170.

Por su aparición en estas producciones falsas y reales, el agente Marvin Schwarz (Al Pacino) reconoce el talento de Rick y lo invita a protagonizar, a pesar de la negativa inicial de este, los citados filmes *Nebraska Jim* y *Sangre Roja, piel roja* (dirigidos en la diégesis por Sergio Corbucci y Joaquín Romero Marchent, de manera respectiva), así como otras películas italianas ficticias de diversos géneros. Esto eleva a Rick por un tiempo a la gloria cinematográfica europea, hasta su regreso a los Estados Unidos, donde debe enfrentarse de nuevo a la industria de la que forma parte y, sin saberlo, a la familia Manson.



Figura 3. Póster de *Nebraska Jim*. Fuente: imagen extraída de Google. Todos los derechos pertenecen a la productora Sony Pictures.

En este punto debemos acotar que, incluso su habilidad con el lanzallamas, que aprendió a usar en *Los 14 puños de McCluskey*, es determinante en la última parte de la historia, cuando Cliff y él se enfrentan y acaban con tres miembros homicidas del clan Manson, convirtiéndose en los héroes involuntarios de una tragedia que no ocurrió en la diégesis, pero lamentablemente sí en la realidad²⁴.

En otras palabras, el viaje de Rick se puede interpretar no solo como el de un actor fracasado —y su no menos fracasado doble de acción— intentando abrirse camino en una industria cambiante, para demostrarle al público y, especialmente, a él mismo su valor. Es simultáneamente un recorrido ameno y minucioso a través de una cultura popular e icónica, y de una época interesante y convulsa de la historia del cine estadounidense —e italiano, inclusive— de manos de uno de sus más grandes conocedores.

Conclusiones

La aplicación de la teoría transtextual en el análisis de películas y series de televisión está tomando relevancia en la actualidad, debido al creciente número de producciones audiovisuales que hacen citas o alusiones a otras producciones, incluyendo textos literarios. Precisamente, la extensión teórica

²⁴ La noche del 8 de agosto de 1969, la actriz Sharon Tate, quien también estaba casada con el reconocido director Román Polanski, fue asesinada junto con sus amigos Jay Sebring, Wojciech Frykowski y Abigail Folger por tres miembros de la Familia Manson.

de la transtextualidad para el cine —elaborada por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis— es prueba de este auge intertextual y del propio interés en este campo por parte de los académicos del cine.

Desde los inicios de su carrera, Tarantino se ha mostrado como un experto en la construcción de relatos a partir, en gran medida, del empleo de referencias y extractos de las películas y series de su interés. Pero, además, esto le ha permitido experimentar con producciones irreales pensadas para sus películas, convirtiéndose en un prolífico y hábil creador de relaciones intertextuales falsas.

A través de las películas y series creadas por él, incluyendo algunas obras literarias, Tarantino despliega su notoria cinefilia y, más importante aún, reflexiona sobre la creación cinematográfica y artística en general, experimentando con los estilos de los cineastas que admira y desarrollando —de diversas formas— las narraciones y el estilo de sus filmes analizados en el presente artículo.

De *Pulp Fiction* a *Bastardos sin gloria* y, por último, hasta *Había una vez en Hollywood*, su manejo de la intertextualidad falsa ha ido creciendo no solo en número, sino también en profundidad y detalles, como observamos. A su vez, Tarantino aborda períodos específicos de la historia mundial del cine y la televisión, ya que sus obras ficticias son similares a otras que surgieron en realidad en los años cuarenta en Alemania o los sesenta en los Estados Unidos e Italia. O, incluso, se permite reimaginar cómo pudieron o debieron haber sido estas obras, si él hubiese sido un director de otros tiempos: de esta forma, la intertextualidad falsa asemeja el mundo cinematográfico de Tarantino al nuestro, dotándolo de verosimilitud, pero también lo hace distinto, único y personal.

Incluso, su trabajo con los géneros cinematográficos ha llegado a un nivel más profundo, puesto que ahora no solo los mezcla (como el cine de gánsteres y la comedia en *Pulp Fiction*) o reformula (al expandir los límites del cine bélico y la representación de la Segunda Guerra Mundial en *Bastardos sin gloria*), sino que puede introducir en una película de un género otras de otros géneros (por ejemplo, en un filme sobre el arte de hacer cine, ambientado en los sesenta, podemos ver películas bélicas o westerns enmarcadas en épocas y espacios completamente diferentes, como en *Había una vez en... Hollywood*).

Parafraseando al actor Christoph Waltz en el documental *QT8: The First Eight* (Tara Wood, 2019), Tarantino ejecuta con sus filmes la quintaesencia del arte de la narración de ficción: preguntarse, ¿qué hubiera pasado si...?, y la intertextualidad falsa le permite ampliar la pregunta y profundizar la respuesta.

En síntesis, las relaciones intertextuales falsas son ejercicios imaginativos interesantes; contribuyen al estudio formal y narrativo de las películas y series reales; y amplían la formación del personalísimo universo cinematográfico de Quentin Tarantino, construido también con las demás características de su estilo autoral, en el que es posible que la sagrada *Biblia* pueda ser reescrita, Adolf Hitler haya encontrado su final en el estreno de una película y Sharon Tate viva dentro del mundo del cine.

Referencias

- “Tarantino vuelve a abrir la puerta a dirigir ‘Bounty Law’, su serie derivada de ‘Érase una vez en... Hollywood’”. (21/08/2021). *VerTele!*. https://vertele.eldiario.es/series-usa/tarantino-vuelve-abrir-puerta-dirigir-bounty-law-serie-western-derivada-erase-vez-hollywood_1_8156244.html
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski* (2.^a ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1999.
- Dumont, Gabriel. “Estudio de la transtextualidad en el cine de Quentin Tarantino”. *La Palabra* 40 (2021): 1-21, <https://doi.org/10.19053/01218530.n40.2021.12542>.
- Eisner, Lotte H. *La pantalla demoniaca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus, 1989.
- Kracauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, editado por Desiderio Navarro, pp. 1-24. La Habana: UNEAC – Casa de las Américas – Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- Nathan, Ian. *Quentin Tarantino. Un paseo por la obra del director más atrevido e innovador*. Barcelona: Editorial Planeta, 2022.
- Orwell, George. 1984. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2013.
- Shone, Tom. *Tarantino. Una retrospectiva*. 2ª. ed. Barcelona: Blume, 2019.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- Tarantino, Quentin. *Malditos bastardos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.
- Tarantino, Quentin. *Meditaciones de cine*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2023.
- Tarantino, Quentin. *Once Upon a Time in Hollywood*. Estados Unidos: HarperCollins Publishers, 2021.
- Varios autores. *Sagrada Biblia*. Buenos Aires: W. M. Jackson, Inc, 1962.

Filmografía

- Bastardos sin gloria (Inglourious Basterds)*, Quentin Tarantino, 2009).
- Django (Django)*, Sergio Corbucci, 1966).
- El escuadrón de muñecas (The Doll Squad)*, Ted V. Mikels, 1973)
- El presidente Krüger (Ohm Krüger)*, Hans Steinhoff, 1941).
- El judío Süß (Jud Süß)*, Veit Harlan, 1940).
- El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)*, Leni Riefenstahl, 1935).
- Doce del patíbulo (The Dirty Dozen)*, Robert Aldrich, 1967).
- Había una vez en...Hollywood (Once Upon a Time in...Hollywood)*, Quentin Tarantino, 2019).
- La brigada del diablo (The Devil's Brigade)*, Andrew V. McLaglen, 1968).
- Pulp Fiction (Pulp Fiction)*, Quentin Tarantino, 1994).
- QT8: The First Eight* (Tara Wood, 2019).

Series de televisión

- El Avispón Verde (The Green Hornet)*, George W. Trendle, 1966-1967).
- FBI (The F.B.I.)*, Virgil W. Vogel y otros, 1965-1974).
- Lancer (Lancer)*, Samuel A. Peeples, 1968-1970).
- Los ángeles de Charlie (Charlie's Angels)*, Ivan Goff y Ben Roberts, 1976-1981).
- Los Simpson (The Simpsons)*, Matt Groening, 1989 – presente).