

ÁREA ABIERTA Nº 26. JULIO 2010
Referencia: AA26.1007.133

“INFLUENCIA DEL SPAGUETTI-WESTERN EN *MALDITOS BASTARDOS* DE QUENTIN TARANTINO”

AUTORES: Dra. Vanesa F. GUZMÁN PARRA y D. José Roberto VILA OBLITAS.
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

INFLUENCIA DEL SPAGUETTI-WESTERN EN *MALDITOS BASTARDOS* DE QUENTIN TARANTINO

INFLUENCE OF THE SPAGUETTI-WESTERN IN *INGLOURIOUS BASTERDS* OF QUENTIN TARANTINO

RESUMEN

El presente trabajo analiza la influencia del *spaghetti-western* en la película de Quentin Tarantino *Malditos Bastardos* (*Inglorious Basterds*, 2009).

Para llevar a cabo este análisis haremos una breve introducción definiendo el concepto *spaghetti-western* y su relación con la filmografía de Quentin Tarantino, luego analizaremos la banda sonora de la película, ya que en ella se han utilizado varios temas que aparecen en algunos de los títulos más significativos del *spaghetti-western*, y finalmente comparemos tres escenas de *Malditos Bastardos* con tres escenas de las películas a las que hacen referencia: *Salario para matar* (*Il mercenario* 1968) de Sergio Corbucci, *El halcón y la presa* (*La resa dei conti*, 1966) de Sergio Sollima, y *Duelo al Sol* (*Duel in the sun*, 1946) de King Vidor.

El análisis formal de la película denota que la película tiene más que ver con el género *spaghetti-western* que con el bélico, a pesar de transcurrir en la segunda guerra mundial y tener referencias más que evidentes al género bélico, por ejemplo una de las tramas principales es similar a *Doce del patíbulo* (*Dirty Dozen*, 1967) de Robert Aldrich, sin embargo la realización es más propia de un *spaghetti-western* que de un film bélico convencional.

El análisis de la banda sonora nos revela la presencia dominante de temas de algunos títulos míticos del *spaghetti-western* como *El halcón y la presa*, *El retorno de ringo* (*Il ritorno di Ringo*, 1966), de Duccio Tessari, *Salario para matar*, o *De hombre a hombre* (1967) de Giulio Petroni.

El análisis de las tres escenas seleccionadas nos mostrará que su cercanía al *spaghetti-western* no es sólo una cuestión de tomar prestado un tema sino de una influencia global también patente en el estilo formal.

Palabras clave: Quentin Tarantino, Malditos bastardos, spaghetti-western, Salario para matar, El halcón y la presa, Duelo al sol, Sergio Corbucci, Sergio Sollima, King Vidor.

ABSTRACT

This study analyzes the influence of spaghetti-westerns on *Inglorious Basterds* (2009). *Inglorious Basterds* is a planned ensemble war film/spaghetti western written and directed by Quentin Tarantino.

The present work is structured as follow: first, we present a brief introduction defining spaghetti-western concept and its relationship with Quentin Tarantino's filmography, then we analyze the soundtrack of the film, since it include several themes of the most significant titles of spaghetti westerns, and finally we compare some of the scenes of the movies in which those musics originally appeared with the scenes of *Inglorious basterds* where this music is used.

The analysis of the soundtrack reveals the dominant presence of themes of spaghetti westerns like *The Big Gundown* (*La resa dei conti*, 1966), *The Return of Ringo* (*Il ritorno di Ringo*, 1966), *The Mercenary* (*Il mercenario*, 1968) or *As Man to Man* (*Da uomo a uomo*, 1967).

The analysis of the scenes where the music originally appeared shows that its proximity to the spaghetti-westerns is not just a question of borrowing a theme but a global formal style.

Keywords: Quentin Tarantino, *Inglorious basterds*, spaghetti-western, *The Mercenary*, *The Big Gundown*, *Duel in the Sun*, Sergio Corbucci, Sergio Sollima, King Vidor.

1. Concepto y rasgos principales del spaghetti-western

Se podría definir *spaghetti-western* como los westerns europeos rodados entre 1961 y 1977 según la convención de western europeo celebrada en Udine, Italia en 1997 (NAVARRO, 2009).

Los rasgos de identidad del *spaghetti-western* surgieron a partir de *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964) de Sergio Leone, considerada a nivel crítico como la película fundacional del género (AGUILAR, 2002).

Leone instauró las bases estilísticas, argumentales y sonoras del género con esta obra, siendo el *spaghetti-western* en definitiva una simbiosis de referentes culturales, artísticos y formales. Por un lado el western americano aporta del marco histórico-geográfico, la imaginería e iconografía del género, el cine japonés aporta su ceremonioso "Tempo" y la mentalidad mediterránea añade atributos como los siguientes: picaresca, brutalidad, mugre, sudor, comicidad, egoísmo, rapacidad, anticlericalismo, codicia, machismo, respeto y venganza, (AGUILAR, 2002). Como veremos Tarantino adopta los atributos de este género para su obra, realizando una presentación de personajes brutales, sucios, con la venganza como fin vital, así como marcando el tempo característico del género, dilatando el tiempo con técnicas de *spaghetti-western*.

Leone sentó estas bases con *Por un puñado de dólares* y las asentó con el resto de su filmografía y Morricone cambió para siempre el concepto sonoro del western convirtiéndose además en presencia indispensable en un gran número de *spaghetti-westerns*. Luego desarrollaron el género otros directores tan indispensables como Sergio Corbucci, Enzo G. Castellari, Sergio Sollima, Duccio Tessari que hicieron innumerables westerns, y otros como Antonio Margheriti que hicieron aportaciones puntuales al género. Es destacable que muchos de estos directores además se sentían profundamente europeos, como dice Duccio Tessari "cuando hago un western me siento un director de raíces culturales profundamente europeas" (BRUSCHINI, TENTORI, 1998)

Uno de los elementos más perturbadores del *spaghetti-western*, en nítida contraposición al moralismo de los clásicos, es su ausencia de escrúpulos, La violencia en el *spaghetti-western* es, pura y simplemente exhibida en todo su esplendor, porque la violencia es inherente al ser humano. El héroe es violento por necesidad en contraposición a la violencia caprichosa del villano (NAVARRO, 2009), este uso de la violencia y la falta de escrúpulos está muy presente en la película de Tarantino. Se podría entender que los espectadores de cine de género buscan en ellos algún tipo de placer contracultural, mediante una alternancia creciente entre lo cultural y lo contracultural (ALTMAN, 2000). Otros rasgos característicos son dilatación de los tiempos, una realización efectista en los momentos clave para impactar al espectador y la influencia del cómic (BIANCHINI, 1999).

El *spaghetti-western* influyó al propio western americano con títulos como *La venganza de Ulzana* (*Ulzana's raid*, 1972) de Robert Aldrich o *Grupo Salvaje* (*Wild Bunch*, 1969) de Sam Peckinpah,, y más recientemente a westerns como *El jinete pálido* (*Pale rider*, 1985) de Clint Eastwood, *Sin perdón* (*Unforgiven* 1992) también de Eastwood, o *Dead man* (1995) de Jim Jarmusch, pero también a películas que en principio no tienen que ver con el género, como es el caso de *1997: Rescate en New York* (*Escape from New York* 1981) de John Carpenter, o multitud de *road movies*, traspasándose su influencia a todo el cine mundial.

La estructura del presente trabajo es la siguiente: tras analizar el concepto *spaghetti-western*, estudiaremos el papel que este género ha tenido en la filmografía de Tarantino, para luego concretar la influencia que ha tenido en la película objeto del estudio, y posteriormente señalar las influencias de otros géneros en *Malditos Bastardos* para

identificar líneas futuras de investigación. El siguiente apartado lo constituye un análisis de la banda sonora de la película para identificar de la influencia del *spaghetti-western* en la película.

Finalmente se hará un análisis descriptivo de tres escenas representativas de la película *Malditos bastardos*. Como expone DELPONTI (2007), el análisis descriptivo es un instrumento que se utiliza para colaborar con el recuerdo de determinados asuntos del film, como por ejemplo, algunas características de las imágenes, sonidos, narraciones y puestas en escena que en él aparecen.

2. Metodología y objetivos

Con el objetivo de analizar las influencias en el cine de Tarantino, el uso de la banda sonora, así como su montaje y realización, la hipótesis inicial del presente trabajo postula que la influencia del *spaghetti-western* es mayor que la de otros géneros en la película de Tarantino. Para su contrastación mostraremos que la influencia de este género en la banda sonora es mayor que la de otros géneros y por otro lado que la influencia predominante en la propia realización es la del *spaghetti-western*.

Nos hemos basado en el estudio de los atributos característicos de su filmografía tras el visionado de la totalidad de la obra de Quentin Tarantino, en el visionado de más de 100 obras pertenecientes al género *spaghetti-western* y 200 películas pertenecientes al género western.

Para contrastar la hipótesis formulada se ha realizado un análisis descriptivo de escenas concretas de *Malditos Bastardos*, *El halcón y la presa*, *Salario para Matar* y *Duelo al sol* para comprobar si Tarantino utiliza técnicas de realización propias del *spaghetti-western*.

Hemos seleccionado para hacer un análisis más pormenorizado dos escenas del capítulo 2 de la película, porque es junto con el capítulo 1 la parte de la película de Tarantino que se ha identificado a nivel crítico cómo *Spaguetti-western* (HEREDERO, 2009), y una escena del capítulo 5 por tener aparentemente menos que ver con el género, y porque a pesar de hacer referencia a una película clásica cómo *Duelo al sol* la realización elegida por Tarantino nos remite al *spaghetti-western*.

3. Influencia del spaghetti-western en el cine de Quentin Tarantino

Existe una corriente crítica que tiene a relacionar a Tarantino con el *spaghetti-western*, bien con títulos concretos como la influencia que tiene en toda la filmografía de Tarantino *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) (CLARKSON, 2007), la influencia de Leone en *Pulp fiction* y *Reservoir dogs* (DAWSON, 1995), o más recientemente la influencia de Leone en *Malditos Bastardos* (FOUNDAS, 2009).

No es de extrañar que un género tan ecléctico le interese a un autor cómo Tarantino, siempre interesado en la cinefilia más militante hacia todo aquello cercano a explotación y subproducto. Tarantino ama el cine, y conoce el cine clásico pero le interesa una reformulación postmoderna del mismo a través de unos subgéneros que lo distorsionan y lo transforman convirtiéndolo en un juguete de consumo, en una suerte de imaginería pop que en cierto modo lo "bastardiza" igualando el cine de John Ford con el *spaghetti western*, y citando en sus películas de igual forma a obras admitidas por la cinefilia más ortodoxa con subproductos de *Black-explotation*, artes marciales, *pinku-eiga*, *explotations* de coches, *explotations* de motos, *sexplotations* de vampiras, y todo lo que se le cruce por delante (CASAS, 2009).

La relación de Tarantino con el *spaghetti-western* recorre toda su filmografía de principio a fin. Ya en su primera película *Reservoir dogs* (1992) podemos encontrar cámaras ralentizadas e incluso citas a películas míticas del género cómo es el caso de la escena en la que el señor rubio interpretado por Michael Madsen le corta la oreja al policía que tiene atado en una silla para luego intentar prenderle fuego, que muestra similitudes con la

escena de *Django* (1966) de Corbucci en la que el bandido mexicano interpretado por Eduardo Fajardo le corta una oreja a un predicador, para luego metérsela en la boca y pegarle un tiro por la espalda cuando sale corriendo.

En *Pulp Fiction* (1994) y *Jackie Brown* (1997), se repiten técnicas de realización propias del spaghetti-western, pero en estos casos es más una cuestión de tono que de referencia literal. Las referencias textuales volverían con *Kill Bill vol 1.* (2003), *Kill Bill vol 2.* (2004) y en su fragmento de *Grindhouse Death Proof* (2007).

Kill Bill Vol. 2 es (junto con *Malditos bastardos*) la película de Tarantino con más referencias al spaghetti-western donde hemos podido comprobar que llega a utilizar hasta 8 temas de spaghetti-western en la banda sonora, cinco de ellos de Morricone, llegando incluso a utilizar el mítico tema inicial de *Por un puñado de dólares* citando así a la película fundacional del género.

Esta querencia por el género también se puede apreciar en proyectos en los que Tarantino participa como actor y guionista como es el caso de *Abierto hasta el amanecer* (*From Dusk Till Dawn*, 1996) de Robert Rodriguez, o como actor y productor en el caso de *Sukiyaki Western Django* (2007) de Takashi Miike, un remake del *Django* de Sergio Corbucci.

4. Relación formal de *Malditos bastardos* con el spaghetti-western

Aunque en la banda sonora cita literalmente varios títulos de spaghetti-western, es en la realización donde se puede ver perfectamente las huellas del género. Primeros planos de miradas al más puro estilo Leone, angulaciones extremas de la cámara cercanas al cómic, silencios, explosiones de violencia, torturas, ralentizaciones, en definitiva los rasgos estilísticos del spaghetti-western.

Por ejemplo cuando el coronel Hans Landa (interpretado por Christoph Waltz) aparece para intervenir en la conversación que tiene Goebbels con el soldado Zoller (Daniel Brühl), Tarantino resuelve toda la escena con un primer plano de Shosanna (Mélanie Laurent) que permanece en silencio aterrada por la presencia del hombre que mató a toda su familia. Tarantino incide en ello con un breve *flashback* del final de la primera secuencia. Este modo de resolver la secuencia recuerda al estilo de Leone o Corbucci, por ejemplo en *El gran silencio* (*Il grande silenzio*, 1967) de Corbucci una escena de una matanza está resuelta únicamente con un primer plano de Klaus Kinski y el audio de lo que acontece alrededor.

Otra referencia bastante obvia son los nombres de los personajes, cuando los hombres del comando se infiltran en el estreno de la película, el sargento Donny (Eli Roth) dice que se llama Antonio Margheriti, que es el nombre del director de *Y Dios dijo a Caín* (*E Dio disse a Caino* 1969) un western de culto interpretado por Klaus Kinski que probablemente inspiró en parte a Clint Eastwood su personaje protagonista en *El jinete pálido*. Se trata de un western sobrenatural, más en la línea del fantástico italiano (género en el que Margheriti es considerado un maestro) que del spaghetti-western. También es curioso el nombre que elige para el general Ed Fenech interpretado por Mike Myers, ya que es homenaje evidente a la actriz Edwidge Fenech (HEREDERO, 2009), actriz que fue la protagonista de innumerables películas policíacas italianas muy influidas por el spaghetti-western.

5. Referencias a otros géneros cinematográficos en *Malditos bastardos*

El presente estudio no estaría completo si no mencionáramos las referencias que hace la película de Tarantino a otros géneros cinematográficos distintos al Spaguetti-western, si bien a pesar de estas otras referencias la mayor influencia en la realización de la película es este género.

El propio título original de la nueva película de Tarantino no deja lugar a dudas: *Inglorious Basterds* (incorporando una falta de ortografía como seña estilística). *Inglorious Bastards* es el título americano de la película *Aquel maldito tren blindado* (1978) título clave del género que los japoneses bautizaron como *Macaroni Combat*, con lo que Tarantino nos propone aparcar la corrección (histórica, ortográfica, formal) para reivindicar la experiencia cinematográfica como actividad lúdica, tanto para el público como para el propio autor (COSTA, 2009).

El director de *Aquel maldito tren blindado* es Enzo G. Castellari, autor de múltiples spaghetti-westerns, entre ellos *Keoma* (1967) que es considerada una de las obras maestras del género (BRUSCHINI, 2002). Tarantino cita a Castellari en los agradecimientos finales, y le permite a aparecer haciendo un cameo de un general alemán, eco del cameo que Castellari hacía en su propio film (HEREDERO, 2009)

Ante todo debemos aclarar que *Inglorious Basterds* no es un remake de *Inglorious Bastards* (AGUILAR, 2009), pero la elección de este título para la película hace pensar que existan similitudes entre ambas. La película de Castellari es un perfecto ejemplo de *explotation*, en ella aparece un personaje haciendo acrobacias en una moto robada a los alemanes (un soldado con pelo largo y bigote con una estética similar a la de Frank Zappa), mujeres nazis desnudas disparando ametralladoras, y mucha violencia.

Las referencias al cine bélico son constantes a lo largo de toda la película, pero hay que destacar las citas al cine de propaganda nazi, mediante por un lado la aparición de personajes reales como Emil Jannings, el personaje del crítico de cine especializado en W.G. Pabst, la aparición del cartel película *El Infierno Blanco de Piz Palu* (*Die Weiße Hölle vom Piz Palü*, 1929) de Arnold Fanck y G.W.Pabst en el cine de Shosanna y su posterior conversación con el soldado Zoller hablando sobre Leni Riefenstahl, la película ficticia "orgullo de una nación" que es una referencia directa a películas propagandísticas como las de Veit Harlan director entre otras de *Jud Süß* (1940) o *Kolberg* (1943) y Fritz Hippler director de documentales como *Feldzug in Polen* (1939) o *Der ewige Jude* (1940) (GIESEN, 2008). Incluso el propio Tarantino pone como ejemplo a Harlan al comentar "que Goebbles encargó al final de la guerra una película similar a Orgullo de una nación, Kolberg, cuando los nazis ya sabían que la propaganda era el único frente que les quedaba" (GARSON, MÉRANGER, 2009) y el personaje de la actriz alemana Bridget von Hammersmark agente doble que hace referencia a la actriz Lillian Harvey (HEREDERO, 2009).

También es curiosa la cita al cine francés del periodo de entreguerras, en una conversación entre Shosanna y Marcel el proyccionista, con la aparición del cartel de su película *El asesino vive en el 21* (*L'assassin habite au 21*, 1942) de Clouzot en el plano de Marcel y el de la comedia *Domino* (1943) de Roger Richebé en el plano de Shosanna, y posteriormente al ver a Shosanna con su traje de gala Marcel la compara con Danielle Darrieux.

Es destacable la aparición del cartel de la película *El cuervo* (*le corveau*, 1943) de Clouzot en la presentación del personaje de Shosanna porque podría entenderse como una cita intencionada. Al final de esa película la madre de uno de los asesinados resuelve la trama también mediante su venganza dejando en evidencia la inutilidad de los conductos oficiales. Por otro lado Shosanna está cambiando el cartel de esta película por el cartel de *El Infierno Blanco de Piz Palu* que es una película protagonizada por un personaje femenino fuerte (la alpinista interpretada por Leni Riefenstahl), y finalmente la cita a la película *El beso de la mujer pantera* (*Cat people*, 1982) de Paul Schrader protagonizada por Natasha Kinski en otro papel de mujer fuerte que sirve de eje de la acción.

Tarantino a través de estas referencias intertextuales está reafirmando la condición de Shosanna como mujer fuerte que finalmente conseguirá ejecutar su venganza. Estas referencias podrían constituir líneas futuras de investigación sobre la película.

6. Análisis de la influencia del spaghetti-western en la banda sonora de *Malditos bastardos*

La banda sonora de Tarantino es la prueba más evidente de la influencia del spaghetti-western ya que en ella suenan temas de películas como *El halcón y la presa*, *El retorno de ringo*, *Salario para matar* o *De hombre a hombre*. Otras referencias encontradas son a películas bélicas como *Los violentos de Kelly*, *Último tren a Katanga*, o *Amanecer Zulu* (*Zulu Dawn*, 1979) de Douglas Hickox, un tema de *blackexploitation* sacado de la película *Slaughter* (1972) de Jack Starrett, o el inicio de la película con un tema sacado de *El Alamo* (*The Alamo*, 1970) de John Wayne.

Tabla 1. Temas de spaghetti-westerns que aparecen en Malditos Bastados

| Nombre del tema | Compositor | Escena en la que suena | Película de procedencia |
|--|-----------------|--|--|
| <i>After The Verdict (la condanna)</i> | Ennio Morricone | Primera aparición del coronel Landa | <i>El halcón y la presa (La resa dei conti, 1966)</i> |
| <i>L'incontro Con La Figlia</i> | Ennio Morricone | Shosanna escapa del coronel Landa | <i>El retorno de ringo (Il ritorno di Ringo, 1966)</i> |
| Il Mercenario (Reprisa) | Ennio Morricone | Emboscada y cámara lenta del sargento alemán acercándose para que le maten | <i>Salario para matar (il mercenario, 1968)</i> |
| <i>The Surrender (La resa)</i> | Ennio Morricone | Aparece el oso judío y ejecuta al sargento nazi con un bate | <i>El halcón y la presa (La resa dei conti, 1966)</i> |
| <i>One Silver Dollar (Un Dollaro Bucato)</i> | Gianni Ferrio | Persecución romántica del soldado Zoller a Shosanna | <i>Un Dólar Marcado (Un dollaro bucato, 1965)</i> |
| <i>The Saloon</i> | Riz Ortolani | Goebbels diserta sobre los judíos en el restaurante | <i>Más allá de la ley (Al di là della legge 1967)</i> |
| <i>Mystic and Severe</i> | Ennio Morricone | Aparición de Landa en el estreno de la película, bajada de las escaleras y encuentro con los bastardos | <i>De hombre a hombre (Da uomo a uomo, 1967)</i> |

Fuente: Elaboración propia

Analizando la banda sonora encontramos que 7 temas son directamente bandas sonoras de películas del género spaghetti-western, otra es de un western americano clásico, y otras tres son de películas italianas muy influidas por este tipo de cine. Siendo menor la cantidad de temas de películas bélicas usadas, en este caso utiliza sólo 6 temas. Tarantino abre la película con el tema *The Green Leaves of Summer* compuesto por Dimitri Tiomkin para la película *El Alamo*, como si estuviera planteando la película como un western clásico, pero singularmente tras los créditos iniciales aparece es "Érase una vez en Europa..." en un guiño evidente a Leone, y las primeras imágenes contrapicadas y sucias en seguida nos llevan al western a la italiana. La película se abre con los acordes de la *condanna*, que Morricone compuso para el spaghetti-western *El halcón y la presa*; la pieza es una fusión del *Für Elise* de Beethoven con las hiperbólicas orquestaciones de Morricone, es decir la alta cultura alemana absorbida por el western italiano (CUETO, 2009). Continúa haciendo un homenaje al plano final de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) de John Ford para inmediatamente volver al spaghetti con el tema *L'incontro Con La Figlia* de Morricone sacado del spaghetti-western *El retorno de ringo* que sirve de fondo sonoro a la escena de la huida de Shosanna.

Después siguen sonando las melodías del spaghetti-western como puede observarse en la tabla 1, para acabar cerrando la película con el tema de Morricone *Rabbia e Tarantella* perteneciente a la película *Allonsanfán* que si bien no es para nada un spaghetti-western

si tiene bastantes puntos en común con éstos y la banda sonora está compuesta por Morricone que es la base del sonido del *spaghetti-western*.

7. Análisis de la escena de presentación del sargento Rachman

En la secuencia anterior Hitler hace que traigan a su presencia al único soldado superviviente de la emboscada de los bastardos.

Tabla 2. Desglose de planos: escena de presentación del sargento Rachman

| Tipo de plano | Acción | Música | Movimiento de Cámara |
|---|---|---|---|
| Primer Plano soldado nazi muerto | Le cortan la cabellera | Ruido del cuchillo cortando la cabellera y <i>White Lighting</i> de Charles Bernstein de fondo | Cámara fija |
| Primer Plano soldados nazis prisioneros | Los prisioneros avanzan con los brazos en alto, los bastardos les hacen avanzar a empujones | <i>White Lighting</i> de Charles Bernstein de fondo, la música se corta aprovechando el ruido de un empujón | Cámara fija |
| Plano general | Los bastardos les cortan las cabelleras a los soldados muertos y les quitan las botas | Sonido ambiente, luego empieza <i>Il Mercenario (Reprise)</i> de Ennio Morricone | Barrido de izquierda a derecha |
| Plano general | Los bastados vigilan a sus tres prisioneros, el teniente Raine sale de un túnel | <i>Il Mercenario (Reprise)</i> | Barrido de arriba abajo |
| Plano detalle | Rifle del teniente, en la culata tiene escrito: <i>Inglorious Basterds</i> | <i>Il Mercenario (Reprise)</i> | Cámara fija |
| Plano americano del teniente Raine | El teniente ordena que le traigan al sargento alemán | <i>Il Mercenario (Reprise)</i> | Barrido de izquierda a derecha |
| Primer plano sargento Rachman | El sargento Rachman se dirige hacia el teniente Raine | <i>Il Mercenario (Reprise)</i> | cámara lenta siguiendo al sargento mientras camina |
| Plano General bastardos | Vigilan a los prisioneros | <i>Il Mercenario (Reprise)</i> | Cámara fija |
| Primer plano sargento | El sargento Rachman se dirige hacia el teniente Raine | <i>Il Mercenario (Reprise)</i> | Cámara lenta siguiendo al sargento mientras camina, |
| Plano general bastardos | El sargento Rachman se presenta, el teniente Raine hace lo mismo y le pide que se siente | <i>Il Mercenario (Reprise)</i> , la música para al presentarse el sargento y pasa a sonido ambiente | Cámara fija |

Fuente: elaboración propia

El plano del sargento avanzado a cámara lenta en un primer plano abierto es típico del *spaghetti-western* y suele usarse para ralentizar el tiempo de una acción para imprimirle mayor dramatismo. En este caso sirve para subrayar que ese personaje se dirige de modo decidido hacia una muerte segura. Es peculiar el modo en el que Tarantino presenta a este personaje ya que resulta un personaje con gran fuerza ética y moral que se niega a desvelar la posición de sus tropas, y afronta su propia muerte con gran dignidad, en

contraposición con el grupo de héroes de la película que se presentan como unos seres indignos. Esta estrategia es también muy utilizada en los westerns italianos donde se contraponen héroes sucios y harapientos con villanos impolutos y de buenos modales.

Tabla 3. Desglose de planos de escena del duelo de la película *Salario para matar*

| Tipo de plano | Acción | Música | Movimiento de Cámara |
|-------------------------------------|---|---|---|
| Plano medio Polaco | El Polaco entra en la plaza situándose entre Curly y paco | <i>Il Mercenario (Reprisa)</i> de Ennio Morricone | La cámara sigue al Polaco mientras entra lentamente en la plaza |
| Primer plano Polaco | El Polaco saludo a Curly | <i>Il Mercenario</i> | Barrido derecha a izquierda |
| Primer plano de Curly | Curly mira al Polaco | <i>Il Mercenario</i> | Barrido derecha a izquierda |
| Plano detalle rifle | El Polaco recoge el rifle de uno de los esbirros del suelo | <i>Il Mercenario</i> | La cámara sigue al rifle |
| Plano medio del Polaco | El Polaco le quita las balas al rifle, después coge el otro rifle del suelo, le lanza el rifle descargado a curly | <i>Il Mercenario</i> | Barrido derecha a izquierda |
| PM curly | Curly coge rifle | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Primer plano Paco | Paco mira al polaco | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Plano medio de Paco y el Polaco | El Polaco le da el otro rifle a Paco, que se levanta y apunta a Curly | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Plano medio de Curly | Curly mira al rifle | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Primer plano Polaco | Les dice que les va a dar una bala a cada uno | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Plano medio Paco y el Polaco | Le da una bala a Paco, y Paco la mete en el rifle, le lanza otra a Curly | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Plano detalle de las botas de Curly | La bala cae en las botas de Curly | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Plano medio del Polaco | Les ordena que se batan en duelo apuntándoles con una pistola | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Plano detalle rifle Curly | Curly coge la bala | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Primer plano de Paco | Paco apunta a Curly | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Plano detalle rifle Curly | Curly mete la bala en el rifle | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Primer plano del Polaco | Mira a Curly | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Primer plano de Curly | Mira al Polaco | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Primer plano de Paco | Mira al Polaco | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Primer Plano del Polaco | Da las instrucciones para el duelo | <i>Il Mercenario</i> | Cámara fija |
| Primer plano de Curly | Comienza a caminar para el duelo | <i>Il Mercenario</i> | Barrido de derecha a izquierda |

Fuente: elaboración propia

En *Salario para matar* que es para la que se compuso originariamente este tema, la música comienza a sonar al terminar un espectáculo taurino peculiar con un payaso, dos enanos y un becerro. Cuando salen todos los espectadores de la plaza, el payaso (Paco) se queda sólo, aparece el villano de la película *Curly* (Jack Palance) vestido de modo impoluto y con un clavel blanco en la solapa. Paco intenta escapar pero los dos hombre de *Curly* le cazan con dos lazos dejándole indefenso en el suelo, suenan dos disparos y los dos hombres de *Curly* mueren, *Curly* se gira sorprendido.

También es una secuencia dilatada en el tiempo ya que acompaña al Polaco en todo el proceso de bajar las gradas de la plaza de toros hasta llegar al centro de la misma, en este caso también podemos destacar la contraposición de un villano elegante y limpio (Jack Palance) con un héroe (Franco Nero) sucio y desarrapado, y el otro héroe de la película (Tony Musante) que además de estar sucio está vestido de payaso. Este uso del tiempo dilatado sería equivalente a la cámara lenta que utiliza Tarantino para seguir al Sargento Werner cuando se dirige a hablar con el teniente Raine.

En el caso de *Salario para matar* Corbucci utiliza la totalidad de la pieza de Morricone para plantear un tenso duelo, en el que el Polaco obliga a *Curly* a batirse en duelo con Paco, dando una falsa sensación de justicia porque en el fondo el Polaco sabe que en igualdad de condiciones Paco matará a *Curly*. Tarantino hace la misma táctica pero de un modo más evidente, el Teniente Raine hará que el Sargento alemán se enfrente a Donny, pero en este caso se trata de una ejecución sin duda alguna ya que el alemán permanece en el suelo de rodillas y el americano está armado con un bate de béisbol. En la película de Corbucci el duelo finaliza en la misma secuencia, sin embargo Tarantino opta por dividir la secuencia rompiendo con la inserción de un *flashback* con la historia del Sargento Stiglitz.

8. Muerte del sargento Werner Rachman

Tras la historia del Sargento Hugo Stiglitz. El teniente Raine interroga al sargento Rachman. El teniente con gran dignidad militar se niega a desvelar la posición de sus tropas, el teniente Raine le dice que si no habla, uno de los bastardos llamado el Oso judío le reventará la cabeza con un bate de béisbol, el sargento se niega a hablar y el teniente le da la orden al Oso para proceder a la ejecución.

En la película *El halcón y la presa* que es para la que Morricone compuso este tema, la música sirve como fondo sonoro del duelo final que mantienen obligados por Jonathan Corbett (Lee Van Cleef), Cuchillo Sánchez (Tomás Milian) con el auténtico asesino de la niña. Ésta es la escena final de la película, cuyo argumento gira en torno a la persecución injusta a la es sometido un peón mexicano llamado Cuchillo Sánchez al que acusan de matar y asesinar a una niña. El verdadero culpable es el yerno de un terrateniente que es quien envía al Corbett tras Cuchillo. Al final de la película Corbett se da cuenta de la inocencia de Cuchillo y hace que Cuchillo y el Yerno se batan en duelo. Le da un revolver a Cuchillo, pero cómo no sabe usarlo le pide un Cuchillo. Es una película sobre la injusticia social ya que el enemigo de Cuchillo no es Corbett sino la propia Revolución hecha en beneficio de la burguesía (ZANELLO, 2002).

Como se puede observar comparando la tabla 4 y 5, la escena del duelo está resuelta por una cadencia de planos muy similar a la de la película de Tarantino, basada en primeros planos de los protagonistas del duelo, planos detalle y en general ralentización de la acción. Además las secuencias son similares en cuanto a que en la película de Sollima un personaje obliga a otros dos a batirse en duelo sabiendo de antemano cual de los dos va a ganar, Corbett sabe que Cuchillo matará al yerno del terrateniente, y en el caso de Tarantino, Aldo Raine sabe que el Sargento Donny matará al sargento alemán, aunque en este caso esto es más evidente porque el alemán está desarmado e indefenso.

Tabla 4. Desglose de planos: escena de la muerte del sargento Rachman

| Tipo de plano | Acción | Música | Movimiento de Cámara |
|---|--|---|-----------------------|
| Primer Plano Sargento | El sargento mira fijamente hacia el túnel | <i>The Surrender (La resa)</i> de Ennio Morricone | Cámara fija |
| Plano General túnel | | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer Plano Sargento | El sargento mira fijamente hacia el túnel | <i>The Surrender</i> | Se acerca al sargento |
| Plano general teniente y sargento | esperan | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano General túnel | | <i>The Surrender</i> | Se acerca al túnel |
| Primer plano soldado superviviente | Cierra los ojos llorando | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer Plano Sargento | El sargento mira fijamente hacia el túnel | <i>The Surrender</i> | Se acerca al sargento |
| Plano General túnel | | <i>The Surrender</i> | Se acerca al túnel |
| Plano medio teniente | Mastica mientras espera y mira hacia el sargento | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano del sargento | Mira fijamente hacia el túnel | <i>The Surrender</i> | Se acerca |
| Primer plano túnel | | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano General túnel | Sale Donny con un bate | <i>The Surrender</i> | Retrocede |
| Primer plano de Donny | Mira al sargento | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano general bastardos | Aplauden | <i>The Surrender</i> y ruido de estadio | Cámara fija |
| Plano medio del teniente | Aplauden con un trozo de pan en la boca | <i>The Surrender</i> y ruido de estadio | Cámara fija |
| Plano medio del sargento en picado | El sargento mira fijamente hacia Donny | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano de Donny | Mira al sargento y le acerca el bate | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano detalle de la cruz de hierro que tiene el sargento | El bate de Donny roza la medalla | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primerísimo primer plano de Donny | Le pregunta si está dispuesto a morir | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primerísimo primer plano del sargento en picado | Le dice que sí mirándole fijamente | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano general de Donny el teniente y el sargento | Donny acerca el bate a la cabeza del sargento | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primerísimo primer plano del sargento en picado | El bate está en la cabeza del sargento | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano de Donny | Mira al sargento con odio | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio del teniente | Come mientras observa el espectáculo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primerísimo primer plano del sargento en picado | El bate se separa de su cabeza | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primerísimo primer plano de Donny | Donny se prepara para golpear | <i>The Surrender (La resa)</i> de Ennio Morricone | Cámara fija |
| Plano medio de Donny y el sargento con el teniente de fondo | El bate golpea la cabeza del sargento y sale un borbotón de sangre, el teniente come | <i>The Surrender (La resa)</i> , para con el ruido del bate rompiendo el cráneo | Cámara fija |
| Plano medio contrapicado de Donny | Donny sigue golpeando al sargento | ambiente | Cámara fija |

| | | | |
|------------------------------------|--|----------|--|
| Plano general sargento en el suelo | Se convulsiona y Donny sigue golpeándole | ambiente | Cámara fija |
| Plano medio Donny | Golpea con el bate y sonrío | ambiente | Cámara fija |
| Plano general cenital | Donny sigue golpeando al sargento muerto | ambiente | Se eleva a modo de clímax de la escena |

Fuente: elaboración propia

Tabla 5. Desglose de planos: escena del duelo en *El halcón y la presa*

| Tipo de plano | Acción | Música | Movimiento de Cámara |
|---------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------|----------------------|
| Primer plano de Cuchillo | Se coloca el cuchillo | <i>The Surrender (La resa)</i> | Cámara fija |
| Primer plano de Corbett | Esperan | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano americano de Corbett y Cuchillo | Esperan | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano general del Yerno | Se prepara para el duelo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano general Cuchillo | Se prepara para el duelo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio yerno | Se prepara para el duelo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano general Yerno y Cuchillo | Se preparan para el duelo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio yerno | Se prepara para el duelo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio Corbett | Les vigila | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio yerno | Se prepara para el duelo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano general Cuchillo | Se prepara para el duelo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano Corbett | Vigila | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano yerno | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano Corbett | Vigila | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano Cuchillo | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio yerno | Acerca la mano al revolver | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio Corbett | Vigila | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio yerno | Acerca la mano al revolver | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano detalle revolver | Acerca la mano al revolver | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio yerno | Acerca la mano al revolver | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio Cuchillo | Se prepara para lanzar el cuchillo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano general Cuchillo y yerno | Se preparan | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio yerno | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio Cuchillo | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano medio yerno | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano Corbett | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano yerno | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano detalle revolver | Acerca la mano | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano Cuchillo | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |

| | | | |
|--------------------------------|--|----------------------|-------------|
| Primer plano Corbett | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano yerno | Espera | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano detalle revolver | Desenfunda | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Plano general yerno y Cuchillo | Yerno dispara y Cuchillo lanza el cuchillo | <i>The Surrender</i> | Cámara fija |
| Primer plano Corbett | Observa | Ambiente | Cámara fija |
| Plano general yerno y Cuchillo | El yerno se gira y tiene el cuchillo clavado | Ambiente | Cámara fija |
| Plano medio yerno | Cae al suelo | Ambiente | Cámara fija |
| Primer plano Cuchillo | Sonríe | Ambiente | Cámara fija |

Fuente: elaboración propia

9. Muerte de Shosanna

La escena se inicia tras una discusión entre Shosanna y el soldado Zoller, porque él quiere entrar en la sala de proyección. Finalmente, le deja entrar para dispararle por la espalda.

Tabla 6. Desglose de planos: escena de la muerte de Shosanna

| Tipo de plano | Acción | Música | Movimiento de Cámara |
|-------------------------------------|---|------------------------------|--|
| Plano americano Shosanna | Dispara al soldado Zoller | Ambiente | Cámara fija |
| Plano americano Soldado Zoller | Cae por los tres disparos de Shosanna por la espalda | Ambiente | de arriba abajo, siguiendo la caída del soldado al suelo |
| Plano medio Shosanna | Se acerca a la ventana de la cabina para ver si alguien ha escuchado los disparos | Ambiente | Sigue a Shosanna hacia la cabina |
| Primer plano Shosanna | Mira por la cabina | Ambiente | Barrido de arriba abajo |
| Plano general de la sala de cine | Sigue la película del soldado Zoller | Ambiente | Cámara fija |
| Primer plano de la pantalla de cine | Los rusos tratan de matar a Zoller en la película propagandística | Ambiente | Cámara fija |
| Plano americano Shosanna | Mira hacia la pantalla y luego hacia el soldado muerto | Ambiente | Cámara fija |
| Plano general soldado Zoller | Esta tirado en el suelo | Ambiente | Cámara fija |
| Plano americano Shosanna | Mira hacia la pantalla | Ambiente | Cámara fija |
| Plano general Pantalla | Los rusos tratan de matar al soldado, pasa a primer plano del soldado | Ambiente | Cámara fija |
| Primer plano Shosanna | Mira hacia el cadáver de Zoller y luego a la pantalla | <i>Un Amico de Morricone</i> | Cámara fija |
| Primer plano pantalla | Primer plano de Zoller rodeado por los rusos | <i>Un Amico</i> | Cámara fija |
| Primer plano Shosanna | Mira la pantalla, escucha un gruñido y se gira | <i>Un Amico</i> | Cámara fija |
| Plano general soldado Zoller | Esta tirado en el suelo, se mueve | <i>Un Amico</i> | Cámara fija |
| Primer plano Shosanna | Se acerca a Zoller | <i>Un Amico</i> | Cámara fija |
| Plano general cenital | Shosanna se acerca a Zoller | <i>Un Amico</i> | Cámara fija |

| | | | |
|-------------------------------|--|-----------------|--|
| Plano general | Esta tirado en el suelo Shosanna le toca | <i>Un Amico</i> | Cámara fija |
| Plano medio Shosanna y Zoller | Shosanna le da la vuelta a Zoller y él le dispara tres veces | <i>Un Amico</i> | Cámara fija |
| Plano Americano Shosanna | Shosanna sale volando por los disparos y cae al suelo | <i>Un Amico</i> | Cámara lenta fija |
| Primer plano Shosanna | Cae al suelo | <i>Un Amico</i> | Cámara lenta siguiendo la caída de Shosanna |
| Primer plano Zoller | Apunta a Shosanna con la pistola | <i>Un Amico</i> | Cámara lenta fija |
| Plano general de Shosanna | Agoniza llena de sangre | <i>Un Amico</i> | Cámara lenta fija |
| Primer plano Zoller | Apunta a Shosanna con la pistola y le vuelve a disparar | <i>Un Amico</i> | Cámara lenta fija, desenfoca a Zoller y pasa a plano detalle de la pistola al disparar |
| Plano general cenital | Zoller suelta la pistola y Shosanna sigue agonizando | <i>Un Amico</i> | Cámara lenta fija |
| Primer plano Shosanna | Shosanna agoniza y muere | <i>Un Amico</i> | Cámara lenta fija |
| Plano general cenital | Shosanna y Zoller están muertos | <i>Un Amico</i> | La cámara se eleva |

Fuente: elaboración propia

Esta escena hace referencia a la escena final de *Duelo al sol*, donde Perla (Jennifer Jones) y Lewton (Gregory Peck) se matan mutuamente en un tenso duelo final.

Tabla 7. Desglose de planos: escena final de *Duelo al sol*

| Tipo de plano | Acción | Música | Movimiento de Cámara |
|-------------------------|--|----------|--------------------------------------|
| Primer Plano Perla | Dispara | Ambiente | Cámara fija |
| Plano General de Lewton | Recibe el disparo | Ambiente | Cámara fija |
| Primer Plano Perla | Sigue apuntando a Lewton | Ambiente | Cámara fija |
| Plano General de Lewton | Lewton cae | Ambiente | Cámara fija |
| Primer plano Perla | Llora | Música | Cámara fija |
| Plano medio Perla | Llora, escucha a Lewton, y va a buscarle | Música | Sigue a Perla |
| Plano general Perla | Perla avanza, Lewton le dispara y le da | Música | Sigue a Perla de derecha a izquierda |
| Plano medio de Perla | Se toca el pecho y cae | Música | Sigue a Perla |
| Plano general Perla | Cae al suelo | Música | Cámara fija |
| Plano general de Lewton | Apunta a Perla, luego se arrepiente | Música | Se acerca a Lewton |
| Plano medio Perla | Dispara a Lewton | Música | Cámara fija |
| Plano general | Perla sigue disparando Lewton cae | Música | Cámara fija |
| Plano general | Lewton cae por la montaña | Música | Cámara fija |
| Plano medio Lewton | Agoniza y suelta la pistola | Música | Cámara fija |
| Plano general Perla | Perla avanza arrastrándose y cae | Música | Cámara fija |
| Plano medio Perla | Cae cerca de Lewton | Música | Cámara fija |
| Primer plano Lewton | Se disculpa con Perla | Música | Cámara fija |
| Primer plano Perla | Perla sigue avanzando | Música | Cámara fija |

| | | | |
|---------------------|--|--------|--|
| Primer plano Lewton | Se disculpa con Perla, confiesa que está enamorado de ella | Música | Cámara fija |
| Primer plano Perla | Avanza hacia Lewton | Música | Sigue a Perla |
| Contraplano Perla | Se ve que llega al lado de Lewton | Música | Cámara fija |
| Primer plano Perla | Mira a Lewton | Música | Cámara fija |
| Plano medio Lewton | Mira a Perla | Música | Cámara fija |
| Plano General | Perla llega y se dan la mano | Música | Cámara fija |
| Primer plano ambos | Perla se abraza a él, se besan y Lewton muere, Perla le acaricia la cabeza y también muere | Música | La cámara se acerca a ellos hasta ellos |
| Plano general | Perla y Lewton están muertos | Música | Se abre hasta llegar a una panorámica, luego se mueve hacia arriba para mostrar el sol |

Fuente: Elaboración propia

En esta escena Tarantino cita a dos películas, por un lado la escena nos recuerda a la escena final de *Duelo al sol* de King Vidor y por otro lado la música pertenece a la película *Revolver* (1973) una película policiaca dirigida por Sergio Sollima (director muy vinculado con el spaghetti-western) el análisis de esta escena comparándola con la escena final de *Duelo al sol* demostrará que a pesar de citar a una película de western clásica sus técnicas de realización son mucho más cercanas al spaghetti. De hecho, la cita a este western clásico está hecha desde una perspectiva irónica ya que a pesar de las similitudes al final de la película de Vidor los personajes comprenden que se aman y mueren abrazados mientras que en la de Tarantino mueren separados, este tipo de cita irónica al western americano es propia del spaghetti-western, Leone cita a *Centauros del desierto* en *Érase una vez en el oeste* (*C'era una volta il West*, 1968).

Tarantino dilata la acción con técnicas propias del spaghetti-western como es la cámara lenta que utiliza en 7 planos, repetición de primeros planos de modo muy expresivo, y recreación en la violencia. Vidor por otro lado opta por un uso más narrativo de los planos, no usa la cámara lenta, no usa la repetición de planos sino que opta por el plano contraplano con un sentido narrativo, y no se recrea en la violencia. Sólo hay que comparar el modo en el que los personajes reciben los disparos, en el caso de la película de Vidor, los reciben en planos lejanos y sin que se vea el impacto de la bala, en cambio Tarantino nos muestra cómo impacta la bala, cómo sale la sangre disparada del cuerpo y además lo enfatiza con una cámara lenta y un crescendo musical. En la película de Vidor los personajes se besan y mueren, pasando a un plano panorámico en el que no se les ve, en cambio en el caso de Tarantino opta por mostrarnos en cámara lenta y en primerísimo primer plano cómo mueren, y además finaliza la escena con una cámara cenital que nos muestra al detalle toda la sangre que les cubre.

10. Conclusiones

El análisis de *Malditos bastardos* denota que la película tiene más que ver con el género spaghetti-western que con el bélico. Junto al análisis descriptivo y comparativo de tres escenas representativas, el examen de su banda sonora demuestra que las referencias al género spaghetti-western son más que las referencias al cine bélico o a cualquier otro tipo de cine. Analizando la banda sonora encontramos que 7 temas son directamente bandas sonoras de películas del género spaghetti-western, otra es de un western americano clásico, y otras tres son de películas italianas muy influidas por este tipo de cine. Siendo menor la cantidad de temas de películas bélicas usadas, en este caso utiliza sólo 6 temas.

Además el análisis de la realización ha mostrado que la planificación de las secuencias responde a las codificaciones típicas del *spaghetti-western*, por ejemplo Tarantino basa su película en la dilatación de los tiempos y una realización efectista en los momentos clave para impactar al espectador aspectos que marcan la definición del término *spaghetti-western*.

Estudios posteriores podrían analizar el uso de los diálogos en su filmografía, pues analizando la película también hemos podido constatar que la utilización que hace de los diálogos es muy similar al uso que hace de los temas de *spaghetti-western*. Tarantino utiliza los diálogos como elementos de dilatación de la acción para generar una expectación al público que suele culminar con un estallido de violencia salvaje. Este uso de los diálogos de Tarantino está presente desde sus inicios, pero es partir de *Kill Bill Vol.2* donde esta utilización de los diálogos cobra más fuerza, lo que se puede apreciar sobre todo en la secuencia de la taberna, donde unos diálogos que no parecen hacer avanzar la acción, sirven para describir a los personajes, y además para generar unas expectativas en el público; generando una cadencia casi musical que nos prepara para el final de la secuencia en el que se desata una matanza a modo de duelo final y resuelta paradójicamente en unos pocos segundos.

11. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos, "El spaghetti-western. Ética y estética de un género perfectamente europeo", *Nosferatu* 41-42, 2002, pp. 10-20
- AGUILAR, Carlos, "Por algunos tanques menos", pp. 27- 36 en G. ROMERO, Javier, *Hecho en Europa. Cine de géneros europeo, 1960 -1979*, Editorial Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular. Ayuntamiento de Gijón, Meres, Siero, Asturias, 2009
- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Editorial Paidós, Barcelona, 2000
- BIANCHINI, Frances, *La fabbrica dei miti all'italiana: lo spaghetti western*, Tesis doctoral, Università degli Studi di Bologna Università degli Studi di Bologna
- BRUSCHINI, Antonio, "Enzo G. Castellari, un hombre de acción", *Nosferatu*, 2002, 41-42, pp. 186-193
- BRUSCHINI, Antonio, TENTORI, Antonio. *Western all'italiana. The specialiste*. Glittering Images, Florencia, 1998
- CASAS, Quim. "La película bélica de Tarantino", *Dirigido por...* N° 392, septiembre 2009, pp. 26-29
- CLARKSON, Wensley, *Quentin Tarantino. The man, the myths, and his movies*, Sufflok (U.K.) 2007
- COSTA, Jordi. "Revisionismo pop". *El País*, 18/09/2009, http://www.elpais.com/articulo/cine/Revisionismo/pop/elpepuculcin/20090918elpepicin_5/Tes
- CUETO, Roberto, "Queridísimos verdugos" *Cahiers du cinèma España*, N° 26, septiembre 2009, pp. 20-21
- DAWSON, Jeff, *Quentin Tarantino: The cinema of cool*, New York (USA), 1995 habla de la influencia de Leone en el cine de Tarantino
- DELPONTI MACCHIONE, Patricia, "Cómo analizar una película: a propósito de *La Historia Oficial*" *Área abierta* N° 18, Noviembre 2007.
- FOUNDAS, Scott, "Inglorious basterds. Quentin Tarantino makes pulp history with his World

- War II extravaganza", Film comment review, Vol.45 no.4, julio-agosto,2009, pp. 28-35
- GARSON, Charlotte, MÉRANGER, Thierry. "Entrevista a Quentin Tarantino" Cahiers du cinèma España, N° 26, septiembre 2009, pp., 8-15.
- GIESEN, Rolf, Nazi propaganda Films, Editorial McFarland & Company, INC, North Carolina, 2008
- HEREDERO, Carlos F. "Pulp (History) Fiction" Cahiers du cinèma España, N° 26, septiembre 2009, pp., 16-19
- LATORRE, José María. "La generación de la violencia del cine americano", Nosferatu, 53-54, 2006, pp. 4-6
- NAVARRO, Antonio José, "El western europeo, la reformulación de un género", pp. 17- 26 en G. ROMERO, Javier, Hecho en Europa. Cine de géneros europeo, 1960 -1979, Editorial Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular. Ayuntamiento de Gijón, Meres, Siero, Asturias, 2009.
- ZANELLO, Fabio , "Tomás Milian, quiero la cabeza de Arturo Salazar", Nosferatu, 2002, 41-42, pp. 224-228