

Violencia y materialidad de la ficción. Sobre la recepción de *Django Unchained*¹

No voy a hablar de la película, al menos no en principio, sino de su recepción. Me interesa particularmente discutir con dos ideas: *a)* que es una película racista y *b)* que glorifica y por añadidura justifica la violencia. Aclaro de entrada que esta nota contiene spoilers sobre casi todas las películas del director.

En cuanto al primer punto, hubo una catarata de críticas y no precisamente en el sentido kantiano, que cobraron cierto apoyo simbólico por el hecho de que uno de los héroes del cine negro norteamericano, Spike Lee, dijera que no iba a ver la película porque era irrespetuosa para con sus ancestros. El actor y productor Jesse Williams, por ejemplo, se enojó con la ambientación bucólica de las plantaciones esclavistas en la película, que no representarían la verdad histórica. Una gran parte de la recepción del film se orienta en ese sentido. No encuentro mejor respuesta para esto que la de Samuel Jackson: «La película no es sobre la esclavitud. La esclavitud es sólo el telón de fondo. Incluso Django no está buscando terminar con la esclavitud: él solo quiere recuperar a su chica.»² Hay que tomar esas palabras muy en serio. Me resulta sorprendente que tanta gente haya ido a ver la película pensando que iba a ver una película sobre la esclavitud. Ni siquiera estoy seguro de si es posible hacer una película *sobre* un tema en ese sentido, pero aunque lo fuera, lxs espectadorxs que ya hayan visto alguna película de Tarantino deberían haber entendido que no son sobre la guerra, sobre la mafia, sobre los asesinos seriales o sobre la esclavitud, y aún quien haya caído imprevistamente en *Django* tiene todos los elementos para darse cuenta de eso. La pregunta por el tema de sus films debería en todo caso abordarse de un modo mucho más sutil, pero prefiero aplazarla por el momento. Me quedo por ahora con que el film no tiene la más mínima intención de representar realísticamente o de ser “una exploración del fenómeno real de la esclavitud”³, como escribió Williams. *Django Unchained* no es una película sobre la esclavitud, es un spaghetti western, así como *Death Proof* no es una película *sobre* un asesino serial, sino un *slasher*⁴, y en todos los casos la característica fundamental es la puesta en relieve de la materialidad del género. Lo más fascinante de las películas de Tarantino es, seguramente, su habilidad para satirizar un género sin dejar de participar en él, lo cual implica servirse de sus guiños y sus códigos no desde un lugar exterior, sino corroyendo el todo al que pertenecen desde adentro.

Y ya que hablamos de Jackson, está su personaje, el supervisor de Candyland, un trabajador negro que se pone por encima de los esclavos negros e idolatra a su amo blanco. Si cedemos a la comparación tan realizada en las críticas aludidas entre holocausto esclavista y holocausto nazi, el personaje de Jackson se ubicaría en lo que Primo Levi llamó «la zona gris», esa posición anfibia entre víctimas y verdugos que de por sí nos coloca frente a los más difíciles problemas. O para no ir tan lejos y evitar usufructuar la polemicidad de los lugares extremos, digamos sólo que el susodicho Stephen nos recuerda que toda explotación genera una bisagra de explotados colaboradores y ergo privilegiados –llamémosle en este

¹ Escúchese el típico sonido agudo de censura superpuesto sobre el *un*.

² Cfr.: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-27664-2013-01-28.html>

³ Cfr.: <http://edition.cnn.com/2013/02/19/opinion/williams-django-still-chained/index.html>: «It's the opposite of the exploration of the real phenomenon of slavery about which he boasts.»

⁴ Me remito a la definición wikipédica: «El cine slasher o simplemente slasher es un subgénero del cine de terror y el cine de explotación. Su principal característica es la presencia de un psicópata que asesina brutalmente a adolescentes y jóvenes que se encuentran fuera de la supervisión de algún adulto. La mayoría de las veces las víctimas están envueltas en sexo prematuro o consumo de drogas.»

caso, parafraseando un término de raigambre militante, «la aristocracia esclava», vaya paradoja-. El actor que encarna al personaje es nuevamente lúcido a este respecto: «hay cierta gente que está comfortable en la institución de la esclavitud y cierta gente que no. Stephen está comfortable. Es un colaborador.»⁵ Probablemente sea el personaje más terrible de la película, el que hace desandar toda sonrisa posible por todo lo que conlleva.

Por otra parte, está la cuestión del lenguaje -¿cuándo no?-. Es muy curioso cómo, en una entrevista a Tarantino, DiCaprio y Foxx para *abcNEWS* la entrevistadora -una especie Catalina Dlugi yanqui- los inquiere respecto del «uso promiscuo de la ‘n word’». La *n word* en cuestión es la palabra *nigger*, cuyo uso es considerado políticamente incorrecto -tanto más si es utilizada por un blanco-, siendo el término correcto *african-american*. La respuesta de Tarantino apela a la rigurosidad histórica: nadie puede decir que la palabra se usó más en la película de lo que se usaba en 1858 en Mississippi. La misma justificación es usada por el director con respecto a ciertas escenas violentas, pero no quiero adelantarme. Sin embargo, por más que lo que dice Tarantino sea indudable, su argumento apela, al igual que el de Williams, a la rigurosidad histórica y, por ende, se podría preguntarle por qué no retrató con mayor fidelidad las condiciones de la época.

Pero volviendo al lenguaje, lo más llamativo es que, cuando en un momento de la entrevista Foxx menciona la *n word*, solo llegamos a escuchar la *n*, dado que a continuación se le superpone el típico sonido agudo de censura -sonido que Tarantino también usó, aunque de un modo hiperbólicamente más interesante, para ocultarnos el verdadero nombre de Beatrix Kiddo en *Kill Bill*-. Agrava aún más la cuestión el hecho de que en dicho momento Foxx está hablando de su pasado y de cómo sufrió el racismo en carne propia. En otras palabras, que una persona negra diga la palabra que los blancos usaban para dirigirse a él de un modo despectivo; que haga presente en todos sus sonidos ese significante que lo convertía en otra de las víctimas de un fenómeno tan masivo en Estados Unidos, es considerado de mal gusto y merece ser censurado. Es interesante, además, que la escena no se corta sin más, y se trata por ende de un procedimiento de censura más complejo y más obscuro: está ahí, todxs sabemos a qué se refiere, y sin embargo se le superpone ese sonido. Jackson desafió a un periodista que había cuestionado el excesivo uso de la palabra «nigger» por parte de Tarantino en el guión (110 veces, de acuerdo con uno de los recuentos). Sólo que el periodista se refirió a ella como «la palabra con N». Jackson aguijoneó al entrevistador: «¡¡Dígala!! ¡¡Inténtelo!! ¡No tendremos esta conversación hasta que lo intente!».

Es cierto que la violencia, en la obra de Tarantino, excede sin embargo la dimensión de los códigos genéricos o más bien, a fuerza de repetición y acento, su dimensión genérica deviene al mismo tiempo *tema*. Pienso ya en su opera prima, en la cual más allá de las escenas de mutilación y tortura, desangramientos y balaceras, hay una escena que me parece mucho más representativa: aquella en que Mr. Blonde o Vic Vega, al salir de la cárcel, va a ver al capo Joe Cabot. Cuando se reencuentra con el hijo de este y amigo suyo, Nice Guy Eddie, empieza una competencia de degradaciones verbales -entre las cuales no falta, desde luego, la palabra *nigger*- y embestidas físicas a medio camino entre el fútbol americano y la lucha libre por ver quién es el macho alfa frente a los ojos del capo mafia. La escena es por sobre todas las cosas una muestra sin sangre y sin balas de una lógica más profunda que excede y genera aquellas otras situaciones hirientes de sensibilidades: la violencia como código, no ya genérico, sino de relaciones humanas, al menos en determinados círculos que son los que le interesan al director.

Tarantino habló en una entrevista a propósito de su último film de dos clases de violencia presentes en él: la verdadera brutalidad de la esclavitud, por un

⁵ *Ibid.* nota 2.

lado, y la violencia catártica o *movie violence*, por el otro⁶. En otra entrevista habla «la diversión de la violencia en la películas», pero cuando el entrevistador Jian Ghomeshi le pregunta por la escena de los perros, Tarantino lo interrumpe inmediatamente: «esa no es la diversión de la violencia, ese es el horror de la violencia»⁷. En efecto, de todas las escenas violentas de la películas, hay dos –la de los perros y la de la lucha de mandingos– que no son para nada graciosas sino terribles, y el director comenta en varias oportunidades que tuvo que acortarlas porque no las toleraba. En ambos casos, son escenas donde la violencia es ejercida de arriba abajo, del propietario a los esclavos por medio de animales o, peor aún, por medio de ellos mismos.

Admití en el párrafo anterior que hay escenas donde la violencia es graciosa. Efectivamente, hay un goce con la violencia en sus películas, al menos desde *Kill Bill* en adelante. Recuerdo que se habló de «estetización de la violencia» con respecto a esa maravilla cinematográfica. Pero si pensamos, por ejemplo, en la escena que despliega una increíble danza de mutilaciones y charcos de sangre, ¿no va esa *estetización* de la violencia demasiado lejos, hasta un punto donde aquello que se pretende mentar con «estetización» llega hasta opacar el hecho de que lo que se estetice sea en efecto violencia? Llevar hasta el paroxismo los códigos genéricos del cine de artes marciales le da a la escena un tono satírico que la coloca en una posición corrosiva.

Con *Inglourious Basterds* se habló también de «glorificación de la violencia». Pero el trato es infinitamente más complejo. La película juega con la pregunta, hasta chicaneando al espectador, confrontándolo con sus propias fantasías sádicas, obligándolo a admitir que le encantaría ver judíos matando nazis con un bate de béisbol –convengamos que la imagen del bate, además, es ridículamente graciosa en lo que tiene de símbolo excesivo de lo norteamericano– o, en *Death Proof*, a un grupo de amigas cagando a patadas a un asesino de mujeres (¡que una película termine con esa escena!). Y no es la policía, no es la ley: es la víctima la que se venga. Pero al mismo tiempo estas películas no dejan de resaltar la artificiosidad, la materialidad de la ficción –empezando por el nombre de la película que lo hizo conocido y pasando por infinidad de recursos, en especial el trabajo con los códigos de género, con la materialidad del género–. Tal vez, entonces, lo más interesante del cine de Tarantino sea cómo la violencia aparece en un plano excesivamente mediatizado por los materiales hasta el punto de lo ridículo –en este último punto parece un alumno de Godard–, que hace que todo se dispare para otro lado.

Tanto *Kill Bill* como *Death Proof*, *Inglourious Basterds* y *Django Unchained* se insertan en una tradición hollywoodense: la de películas de venganza. En este sentido, juegan y se ríen de esta tradición, que hizo de la justicia por mano propia su *leit motiv*, desde la saga *Death Wish* con Charles Bronson hasta Mel Gibson –de cuya tradición tenemos un triste ejemplo local en la última película argentina ganadora de un Oscar, cuyo caso me parece aún peor por articular perversamente la ley con la justicia por mano propia–, invirtiéndola en un punto. Me interesa recalcar dos cuestiones a este respecto. En primer lugar, que el hecho de satirizar una tradición *insertándose* en ella difiere de la crítica externa algo así como la ética de la moral. ¿No es mucho más honesto admitir que estamos constituidos por una determinada cultura y asumir el desafío de tergiversarla que pretenderse puro e incontaminado? En segundo lugar, estas películas tienen la particularidad de que el lugar del/la vengador/a está invertido con respecto a la tradición: no es en ninguno de los casos un WASP (acrónimo de *white anglo-saxon person*) masculino

⁶ «There's two brands of violence in this movie. [...] We have to deal with the true brutality of slavery. [...] But then you have the cathartic, *movie violence*.». Entrevista con Quentin Tarantino: <http://www.youtube.com/watch?v=fCPTDQkKe3I>

⁷ «That's not the fun of the violence in the film, that's the horror of violence in the movie». <http://www.youtube.com/watch?v=4A-dASRKZLo>

burgués heterosexual de mediana edad, sino una mujer traicionada, un grupo de mujeres contra un asesino misógino, judíos contra nazis, un esclavo negro liberado contra blancos esclavistas. En este sentido, hay que decir que las fantasías con las que juega son fantasías que pertenecen más un imaginario, si se quiere, jacobino, que a un imaginario conservador –baste pensar, en el otro extremo, en la escena en la que Mel Gibson le arranca los aros a un outsider en *Revenge*–. En este punto, no obstante, comienzan los problemas.

Ya que el mayor peligro radica en pensar esas fantasías en relación a la idea de *justicia*. En esta tradición fílmica, cuando al burgués le tocan a la hija y el Estado no llega a cumplir su función (o la persona considera la pena insuficiente), se siente *con derecho* a «apelar al cielo», por decirlo en términos lockeanos, y hacer justicia por mano propia. No me parece que sea el caso de las venganzas irracionales, exageradas y absurdas en Tarantino, de las cuales (por más que en el plano de la fantasía uno pueda sentir una momentánea identificación y por ende sublimar cierto goce macabro) no se puede extraer justificación alguna. Creo que si hay una idea que está completamente ausente en Tarantino es la de justicia, idea que sí atraviesa la mayor parte de la tradición de películas de venganza (y que pertenecen claramente al imaginario republicano), porque subsumen la violencia bajo la ley; es precisamente por eso que se habla de «justicia por mano propia». En Tarantino hay venganza y punto. Venganza que, por otra parte, al ser mediatizada por todo el aparato metaficcional aludido anteriormente, se ubica netamente en el plano de la fantasía: pretender extraer de *Inglourious Basterds*, por ejemplo, una justificación del comportamiento del Estado de Israel con respecto a la población palestina, o de *Death Proof* una justificación de la pena de muerte, es tan desencaminado y políticamente peligroso como culpar a Marilyn Manson por la masacre de Columbine.

Creo que hay un tipo de violencia en el cine que es esencialmente reaccionaria. Pero creo también que a partir del momento en que se desata el nudo entre violencia y derecho que justifica la violencia, esta se transforma en lo que Tarantino llama *movie violence*, y que pertenece a un plano en el que la ficción es tan consciente de sí misma y, por ende, tan hábil para utilizar y subvertir los códigos genéricos, que deviene un caballo de Troya al interior de Hollywood, riéndose de la propia materia con la que está hecha.⁸

⁸ Agradezco a Diego Tajer, Tomás Link, Ignacio Ojea, Danila ST y el colectivo *Amartillazos* por haber mantenido conmigo las discusiones que llevaron a escribir estas palabras.