



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas

# DJANGO UNCHAINED:

LA CONSTRUCCIÓN DEL  
HÉROE A TRAVÉS  
DE ELEMENTOS  
TRANSTEXTUALES

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

MARÍA ISABEL CARRASCO CARA CHARDS

ASESORA:

DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY

MÉXICO, D.F., 2015





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.







**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas**

# **DJANGO UNCHAINED:**

**LA CONSTRUCCIÓN DEL  
HÉROE A TRAVÉS  
DE ELEMENTOS  
TRANSTEXTUALES**

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)**

**PRESENTA**

**MARÍA ISABEL CARRASCO CARA CHARDS**

**ASESORA:**

**DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY**



**MÉXICO, D.F., 2015**



## **Dedicatoria**

**A** mi yayo, Luis Cara Chards, por ser mi guía y mi ejemplo a seguir. Por haberme dado tanto amor, cariño y, sobre todo, por enseñarme tanto. Por seguir mostrándome como ser una mejor persona a pesar de ya no estar aquí. Esta tesina y todo lo que hago está dedicado a ti.

A mi abuelita Flora, aunque pensaba de manera diferente siempre me dio mucho cariño. Jamás olvidaré nuestra última plática sobre el rumbo que tomaré en mi vida profesional y siempre te tendré presente para lograrlo.





# Agradecimientos

**SONIA:** Pollitu, en los veinte años que llevo de conocerte te has convertido en la persona más importante de mi vida, y, pese a que al principio no nos llevamos tan bien (lo siento por las peleas, los gritos y los golpes traicioneros) te agradezco por ser mi mejor amiga en la vida. No sabes como aprecio nuestra relación y la facilidad con la que compartimos todo lo que nos pasa. También te quiero agradecer por hacer hasta lo imposible por llevarme la contra y aguantarte más de un año sin ver Django sólo por hacerme enojar (por poco y no entras en los agradecimientos jaja). Gracias por hacerme reír al definir a intertextualidad como “es cuando el espacio-tiempo”. Ya por último quiero que sepas que siempre estaré contigo en todos tus proyectos como tú lo has estado en los míos. Te amo hermana.

**PAYÍN-RÍN:** Gracias por todo el amor y cariño que me das día con día. No sabes cuanto te quiero y te admiro por lo que eres. Gracias por acompañarme y apoyarme siempre en todo lo que hago, por hacerme reír todos los días y por cuidarme como lo haces. Lo más importante, gracias por sentirte siempre orgullosa de mí en todo momento al grado creer que yo inventé el término “intertextualidad” y hacerme sentir especial al decir: “¿Quién le iba a decir a Quarantino que ibas a hacer tu tesina sobre su película”. La pregunta aquí es: ¿quién iba a pensar que yo haría una tesina sobre el western cuando desde chiquita te molesto por ver Bonanza y a los “Ingalls”? jaja. Mamí gracias por hacerme la persona que soy, te quiero muchísimo.

**PYOTR:** Quiero agradecerte por ser el mejor papá del mundo y siempre procurarme a mí y a mi hermana. Gracias por apoyarme en cualquier proyecto que se me ocurre, por las desveladas haciendo muñecos, por asombrarme todos los días por tu creatividad y alentarme a llevar al máximo la mía. Gracias por consentirme y solaparme, por apoyarme y ser mi cómplice en travesuras, por las fiestas, por los enojos y las alegrías, pero, sobre todo, gracias por ser mi amigo y acompañarme siempre. ¡Te adoro!

**JOSÉ CARA.** Tío, muchas gracias por compartir conmigo tus anécdotas y experiencias de vida. Siempre has sido muy importante para mí, pero ahora, gracias a la cercanía, te has convertido en pieza esencial de mi vida; ahora eres mi yayo y agradezco el tenerte siempre. Quiero agradecerte también tu apoyo al escribir la tesina, el tiempo que le dedicaste a leerla y tus comentarios que me ayudaron bastante. Te quiero mucho.

**SANDRA CARA:** Prima, ¿qué te puedo decir?, no sabes como agradezco el habernos reencontrado en la vida, te has convertido en alguien fundamental para mi vida; no sólo eres mi tía, te quiero como a una amiga a la cual le tengo toda la confianza del mundo. Gracias por todo el apoyo que me has dado, por creer en mí y dejarme compartir contigo un sinfín de momentos. Gracias también por ñoñear conmigo jeje. Te quiero muchísimo y espero estemos así de unidas muchos, pero muchos años más.

DIEGO MARTÍNEZ: Al igual que a tu mamá me da muchísimo gusto el habernos reencontrado y haber iniciado una relación tan cercana. No sabes como me divierto contigo, pero qué te digo, entre “poscos” nos entendemos re-bien jaja. Te agradezco mucho el haberme preguntado todo el tiempo cómo iba con la tesina, por las reuniones en el depa, por ser el único que aguantó despierto hasta que terminó la película y, sobre todo, por tu cariño y compañerismo.

PATRICIA CARA y DAVID ADUNA: Muchas gracias por tomarse tiempo para leer y comentar el trabajo previo a esta tesina, sin la cual no habría podido trasladarlo a mi trabajo de titulación. Paty, siempre me has acompañado y respaldado desde que tengo memoria; gracias por inculcarme muchas cosas, entre ellas, el amor por la lectura. También muchas gracias por siempre procurarme y darme uno de los mejores regalos de mi vida, un viaje que me marcó en muchos sentidos. Gracias, también, por la confianza laboral y el apoyo e interés a lo largo de mi carrera.

GORDO: Bettina, sugar, no tengo palabras para agradecerte todo el apoyo que me has dado a lo largo de mi vida. En lo que concierne a la tesina, gracias por ver la película conmigo tantas veces y en todos los formatos desde ir al cine hasta verla en Blu-ray, regresarle, pausarle y verla en cámara lenta para ver cómo hicieron las escenas con sangre. También por discutir conmigo las ideas que tenía y comentar los avances que hacía de la tesina. De verdad muchas gracias por ser tan fan de la película como yo y no cansarte de verla y comentarla conmigo. Gracias también por siempre estar cuando lo necesito y por haber sido una mamá para mí y Sonia durante mucho tiempo. Aprovechando el párrafo también quiero agradecerte, MICH WOLF, por ser la mejor comadre ever, y a mis niñas ALE y FORCHI por ser tan cool, recibirme con tanto cariño y hacerme sentir la mejor madrina de la historia (sí, madrina de las dos jaja); siempre estaré para ustedes con mucho cariño.

SCARG: Gracias por ser mi hermana, mi compañera, mi mejor amiga, mi cómplice en las mejores (y más estúpidas) ideas y aventuras. De verdad creo que no hay persona en este mundo que me haya acompañado en los mejores años de mi vida y, además, con gusto. Gracias por convertirte en garrapatera y entenderme en mis épocas hippias; por ñoñear conmigo en mi época de beatlemaniaca al grado de dormir en la calle Madero del centro para ver a Paul; por aguantar mis políticamente incorrectos malos chistes. Necesitaría muchas páginas poner todas nuestras aventuras y agradecerte por ser protagonista en ellas pero a lo que concierne a esta tesina, gracias por ver la película conmigo a pesar de sufrir viendo algunas escenas y por estar al pendiente de todo el proceso. Te amo con locura y pasión.

A SANDRA SAAVEDRA y SARA SANABRIA, o ¿cómo era? Jaja. Muchas gracias por hacer que los cuatro años de carrera fueran de los mejores de mi vida por eso les dejo unos fragmentos muy importantes que marcaron nuestro trayecto en la misma: “Comparar el poema “October Salmon” de Ted Hughes con “The Fish” de Elizabeth Bishop, puede parecer sencillo. Y en efecto lo es...”, “I caught a tremendous fish’ con ello se puede inferir que el tamaño del pez es grande”. SANDRIHA, muchas gracias por tu amistad, apoyo y diversión durante este largo proceso al que llamamos carrera jaja. No sabes como te admiro y todo lo que te he aprendido; muchas gracias por demostrarme en varias situaciones tu amistad. SARA: Muchas gracias por compartir conmigo tu amistad, gracias por la confianza y el apoyo en todos y cada uno de los trabajos que teníamos que entregar, también por los momentos divertidos que pasamos. ¡Las quiero muchísimo!

HUMBERTO BATI: Muchas gracias por ser el mejor roomie del mundo, por hacerme reír y por ser tan buen amigo. También muchas gracias por preguntarme constantemente sobre los avances de la tesina y hacer que me sentara a escribir. Gracias por todo el trabajo que haces en la casa (¡casas... dirás!), me caes bien jaja.

A MANUEL MONTES por invitarme al cine a ver Django y hacer tan buena promoción de las películas de Tarantino al grado de emocionarme por ver “Maten a Kill Bill”. ¡Te quiero mucho primo!

MANDOLINA: Gracias por todo el amor y cariño que me has dado en todos estos años, por las salidas ñoñas, los viajes, por estar en los momentos importantes de mi vida, por las fiestas, por bailar conmigo “Down in Mexico” a la menor provocación, por compartir conmigo el gusto por Tarantino (además de otras cosas), por comentar sobre la tesina y lo más importante, por ser mi amiga.

MAURORA: Shiquita, gracias por compartir conmigo tantas alegrías, risas, tonterías y mucha, mucha diversión. En los más de diez años que llevamos siendo amigas me has acompañado y apoyado en todo momento y no sabes como lo aprecio. Gracias, además, por interesarte en mis proyectos de la carrera y, sobre todo de esta tesina. ¡Te quiero harto!

NOEMÍ NOVELL: Muchas gracias por mostrarme el maravilloso mundo de los géneros populares y, en específico, el del western: sin el seminario de investigación y de cine seguiría con un mal prejuicio hacia el género. Gracias por los comentarios y correcciones desde el trabajo previo a esta tesina y, claro, asesorarme en la misma. Quiero agradecerte también por la confianza y la invitación para formar parte del proyecto del PAPIME del cual he aprendido muchas cosas. Pero sobre todo muchas gracias por el apoyo en mi formación académica.

JULIA CONSTANTINO: Gracias el apoyo y la guía durante la elaboración de esta tesina, por los comentarios y correcciones oportunas y por ayudarme a mantenerme firme con el tema de la misma.

EMILIANO GUTIÉRREZ: Quiero agradecerte independientemente de la tesis por la confianza depositada en mí para ser tu adjunta. Durante este tiempo he aprendido y disfrutado mucho. También quiero agradecerte el interés por la tesina y los comentarios que me ayudaron a finalizarla.

ROCÍO SAUCEDO: Muchas gracias por la minuciosa lectura de mi tesina y por ayudarme a analizar más a fondo mi trabajo.

ADRIANA BELLAMY: Gracias por tomarte el tiempo para leer mi tesina y por los comentarios y sugerencias para enriquecerla.

CARLOS WARDEN: Gracias por el apoyo y la confianza desde mis épocas como preparatoriana y durante la carrera. Gracias también por ayudarme a cumplir una de las metas que me propuse desde que tenía trece años, dar clases en Logos jeje. I love you baby!



# Índice



Introducción	<b>13</b>
1. Estructura de la película	<b>21</b>
2. Dimensión espacial	<b>29</b>
3. Dimensión actuarial	<b>45</b>
Conclusiones	<b>55</b>
Bibliografía	<b>65</b>



# Introducción

Quentin Tarantino es uno de los directores y escritores cinematográficos más populares hoy en día, especialmente por las temáticas que toca en sus películas y los géneros cinematográficos en los que se inserta. A lo largo de su carrera, Tarantino ha experimentado con diversos géneros (principalmente los pertenecientes a lo que se conoce como cine de explotación:<sup>1</sup> el *blaxploitation*, el *espagueti western*, el *naziexploitation* y las películas de *kung fu*), haciendo de sus cintas collages genéricos en los cuales la transtextualidad<sup>2</sup> tiene un papel predominante.<sup>3</sup> Así, el principal motor de esta tesina será el análisis transtextual de su última cinta, *Django Unchained* (2012), con la finalidad de entender cómo las referencias son relevantes en tres niveles: 1) cómo Tarantino emplea el uso de la transtextualidad para homenajear y criticar cintas y, sobre todo, géneros que lo han marcado artísticamente; 2) cómo los géneros populares juegan un papel primordial en la cinta, y 3) cómo mediante el uso de referencias transtextuales se reviven géneros que se creían extintos.

---

<sup>1</sup> El cine de explotación (o *exploitation films*) es un género cinematográfico que toma como eje central ciertas temáticas generalmente consideradas tabú. Este género, que surge en la década de los veinte y que fue popularizado en los sesenta y setenta, tiene muchos subgéneros ya que, como el nombre lo indica, explota temas considerados socialmente inmorales (como la sexualidad o el uso de drogas), temas históricos que para la época seguían siendo difíciles de retomar (como el nazismo) además de abordar temas no tratados por la industria como las diferencias raciales y la distinción de géneros. El género recibe el nombre no sólo por lo mencionado anteriormente sino también por explotar sus cintas en términos de publicidad mediante la creación excesiva de carteles y otros medios de promoción ya que al no tener un elenco conocido la publicidad era utilizada para promover sus cintas.

<sup>2</sup> Tomaré los términos que Gérard Genette propone en su texto *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. El autor define la transtextualidad como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9-10). Decidí utilizar este término en lugar del más común, intertextualidad, ya que me parece más incluyente; además, como explica Genette, dentro del término transtextualidad se pueden percibir cinco tipos distintos de relaciones dentro de las que se encuentra la intertextualidad, definida de manera restrictiva como la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Añade que las dos formas más comunes son la cita y el plagio, lo cual a diferencia de la transtextualidad (comprendida como cualquier tipo de relación entre dos textos) la intertextualidad refiere a referencias directas y textuales de un texto en otro.

<sup>3</sup> Más que un director estudioso de la teoría cinematográfica, Tarantino es reconocido como un gran cinéfilo devorador de cintas; es decir, su acercamiento al cine fue como consumidor excesivo de películas. Esto hace que sus filmes estén repletos de referencias cinematográficas y se conviertan en “reciclajes” genéricos.

*Django Unchained* muestra la historia de Django, un esclavo afroestadounidense, quien tras ser liberado por el caza recompensas/dentista, Dr. King Schultz, se convierte en su socio con el fin de encontrar a su esposa Broomhilda. Finalmente, después de sortear diversos obstáculos, Django la rescata y se veng de los esclavistas que la habían comprado. Tanto en los medios publicitarios (como ruedas de prensa, carteles y cortos) como en la película en sí, hay cierta insistencia en catalogar a Django como un héroe. Por otra parte, la película intenta insertarse en distintas tradiciones cinematográficas – principalmente a través de los géneros del western, el *espagueti western* y el *blaxploitation*<sup>4</sup> – y literarias, como *El cantar de los Nibelungos* y *The Saga of the Volsungs*, no obstante, nunca termina de encajar completamente en ellas. Así, tanto géneros cinematográficos como textos literarios coexisten haciendo de la película una especie de collage con dos interpretaciones. Por un lado, presenta una crítica a la esclavitud que hace que la venganza de Django sea vista como un resarcimiento a la población afroestadounidense. Por el otro lado, hay una intencionalidad satírica, es decir, satiriza la imagen mitificada de la identidad estadounidense.<sup>5</sup> Tomando en cuenta lo anterior, el propósito de esta tesina será analizar a través de elementos narrativos de la película cómo se generan referencias transtextuales y cómo éstas contribuyen a la creación de la figura de héroe. Dicho análisis se llevará a cabo utilizando herramientas narratológicas –como las dimensiones espacial y actorial– que permitan estudiar la estructura de la película en relación con los estudios genológicos en el cine. Para ello, es necesario explicar por qué una cinta puede ser analizada narratológicamente; es decir, por qué ésta puede considerarse como un relato.

---

<sup>4</sup> Debido a que el *blaxploitation* y el *espagueti western* se abordarán más a fondo en el capítulo 2 de la presente tesina, por el momento basta con mencionar que el *blaxploitation* es el subgénero del cine de explotación cuya temática principal es el empoderamiento de personajes negros sobre la hegemonía blanca. El *espagueti western* es el subgénero que, mediante la parodia al western estadounidense, intenta mostrar que la imagen idealizada de la ideología estadounidense es falsa.

<sup>5</sup> Estoy consciente de que no existe una sola identidad estadounidense ya que podemos hablar de la multiculturalidad presente en dicho país, no obstante, en la frase me refiero a esa ilusión de identidad que conforma el mito estadounidense.



## **El relato cinematográfico**

Desde los comienzos del cine, éste ha estado relacionado e influido por la literatura tanto en términos estructurales, es decir, en cuanto a las formas narrativas, como en términos de adaptación, el préstamo de historias. No obstante, antes de explicar las formas de narrar del cine, explicaré qué entiendo por relato y por qué una película puede considerarse como tal. En la introducción de *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel define el relato como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (10). Añade que el relato, por ende, puede tratarse de cualquier tipo de narración; así, tanto una anécdota como un texto literario pueden ser considerados como tal. Tomando en cuenta lo anterior, se podría agregar que el texto cinematográfico también encaja en esta definición, sin embargo, Pimentel resalta que aunque “lo narrativo puede observarse en diferentes medios y sistemas de significación” (13), “el término narrativo estará siempre referido a relatos verbales” (16). La autora distingue dos niveles de narratividad siguiendo las ideas propuestas por A.J. Greimas. Explica que en un primer nivel se encuentran las estructuras semio-narrativas (propias de otras artes como la danza, la pintura y el cine). Estas estructuras son superficiales del discurso y, por tanto, no “implican la manifestación del discurso” (14); es decir, son sistemas de significación que funcionan narrativamente sin la necesidad absoluta de un narrador como en el texto literario. Añade que:

el término narrativo estará siempre referido a relatos verbales, aunque la posibilidad de transposiciones intersemióticas no queda descartada, manteniendo siempre, claro está, el deslinde correspondiente entre la narratividad como estructura narrativa profunda –o estructuras semio-narrativas– y la narratividad como modo de enunciación. (14)

Para Pimentel, el cine (y las otras expresiones artísticas) no es considerado completamente como texto narrativo, es por ello que su análisis se centra en el estudio de las narrativas verbales. No obstante, considero su obra primordial para esta tesina ya que es una aproximación muy completa a la narratología. Por lo tanto, pese a que su estudio se limita a lo literario, tomaré algunas de las herramientas propuestas y las trasladaré al análisis cinematográfico.

Ahora, si bien Pimentel menciona brevemente la existencia de un narrador implícito en las narrativas no verbales, no profundiza en ello. Por otra parte, en el capítulo “Principles of Narration” en *Narration in the Fiction Film*, David Bordwell se pregunta acerca del narrador como fuente de la narración en el cine. Explica que hay cintas en las que se cuenta con narradores-actores (actor-narrator), personajes que cuentan su historia ya sea relatándola en escena o mediante *flashbacks*. A su vez, hay narradores explícitos, como los anteriores, que no forman parte del universo diegético pero que se hacen presentes en la narración por medio del *voice over*.<sup>6</sup> En oposición a los narradores explícitos se encuentran los implícitos no personificados. Bordwell señala que muchos críticos relacionan este narrador con el concepto de “autor implícito”, es decir, un “invisible puppeteer, not a speaker or visible presence but the omnipotent artistic figure behind the work” (62).<sup>7</sup> En contraste con la idea de Pimentel de que el narrador es el *mediador de la narración*, Bordwell aclara que la noción de narrador en el cine no es indispensable, más que eso, la narración “is better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story” (62). Así, el narrador, ya sea explícito o implícito, es sólo un elemento de la narración, mas no el mediador.

Si seguimos esta idea de la narración como un conjunto de elementos que construyen una historia, en el ensayo “Observaciones para una fenomenología de lo narrativo” en *Ensayos sobre la significación del cine (1964-1968) Volumen 1*, Christian Metz menciona cinco criterios que

---

<sup>6</sup> El *voice over* es un “comentary spoken off screen over the shots shown” (Chandler).

<sup>7</sup> No debe confundirse al autor implícito con el autor, director o realizador de la cinta.

considera indispensables para el reconocimiento de cualquier relato. El primero es que “un relato tiene *un principio y un final*” (44).<sup>8</sup> Explica que aunque hay cintas en las que se sugiere una continuación (o incluso cintas que tienen precuelas y secuelas), la cinta es una unidad y se debe considerar como tal, con un inicio y un final aunque éste sea no concluyente. El segundo criterio es que “el relato es una *secuencia temporal*. Dos veces temporal” (45). Al igual que Pimentel, el autor señala que hay una *dualidad temporal*, “la de la cosa narrada”, es decir, la sucesión de los eventos de la historia, y “la que deriva del acto narrativo en sí”, o el tiempo que le toma al espectador ver la historia (27).<sup>9</sup> El tercer criterio establece que “toda narración es, por consiguiente, un *discurso*” (47). Retoma de Roman Jakobson la noción de que la narración es una serie de enunciaciones que “remite forzosamente a un *sujeto de la enunciación*” (47). Sin embargo, Metz menciona que este sujeto de la enunciación, al que denomina “instancia narradora”, es lo que toma de Albert Laffay:

el espectador percibe imágenes, evidentemente elegidas y evidentemente ordenadas: hojea en cierto modo, un álbum de imágenes impuestas, y no es él quien gira las páginas, sino forzosamente algún “maestro de ceremonias”, algún “gran imaginador” que está en todo momento sobre el filme en tanto que objeto lingüístico, o más exactamente una especie de “foco lingüístico virtual” situado en algún lugar detrás del filme, y que representa aquello a partir de lo cual el filme es posible. (47-48)

De manera similar a Bordwell, el narrador para Metz es un ser invisible que presenta la película. Como cuarto criterio se toma que la percepción del relato “*irrealiza la cosa-contada*”<sup>10</sup> (48). Esto se refiere a una especie de pacto que el espectador –o el lector en el caso de la literatura– hace en el momento en el que se enfrenta al relato; éste sabe que lo que ve no forma parte de la realidad aun cuando la historia esté basada en hechos reales. Finalmente, el quinto criterio de reconocimiento del relato que propone Metz es que éste “es un *conjunto de acontecimientos*” (50). Se señala que

---

<sup>8</sup> Las cursivas son originales del texto.

<sup>9</sup> Pimentel distingue esta dualidad con los nombres de *tiempo diegético* y *tiempo del discurso* (42).

<sup>10</sup> Las cursivas son originales del texto.

el relato es un discurso cerrado y los acontecimientos ordenados en secuencia son irrealizados, como se mencionó en el punto anterior, al ponerse en contacto con el acto narrativo. Este criterio es muy importante ya que, como menciona el crítico, una cinta puede considerarse relato en tanto que “constituye una sucesión de acontecimientos” (50), es decir, un conjunto clausurado, en tanto que funciona como una unidad, de sucesos. Tomando en cuenta lo anterior, se puede decir que el texto cinematográfico de ficción puede ser visto y entendido como un relato narrativo ya que cuenta con los elementos narrativos principales que tiene un relato literario: 1) un principio y un final, 2) una secuencia temporal, 3) toda narración es un discurso, 4) irrealiza la cosa-contada y 5) es un conjunto de acontecimientos.

Ahora bien, tanto el relato narrativo como el texto cinematográfico tienen estructuras específicas que comparten. En el capítulo antes mencionado, Bordwell propone una teoría de la narración<sup>11</sup> para entender el funcionamiento de las cintas en su totalidad. Para ello, toma algunos términos utilizados en la teoría literaria. Comienza explicando que la *fabula* (historia) “embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field” (49). En otras palabras, la *fabula* son los eventos de la historia en orden cronológico (aunque en algunos textos –tanto literarios como cinematográficos o dramáticos– el orden presentado no esté de esta forma) y es el lector o espectador (en el caso del cine o el teatro) quien debe ordenarlos. Es importante recalcar que Bordwell aclara que la *fabula* nunca está “materially present on the screen or soundtrack” (49). Es decir, la *fabula* la construye el espectador con base en los elementos de la película (tipos o acciones de los personajes, fórmulas utilizadas, espacios reconocibles, etc.). El segundo término es el de *syuzhet* (*argumento o trama*); “the actual arrangement and presentation of the fabula in the film” (50). Se podría decir que el *syuzhet* es la estructura de la película, cómo están presentados los acontecimientos de la historia.<sup>12</sup> Por último, Bordwell

---

<sup>11</sup> Bordwell aclara que su teoría puede ser aplicada a cualquier medio.

<sup>12</sup> Estos dos conceptos son conocidos con distintos términos según el momento en la crítica literaria. La distinción entre *fabula* y *syuzhet*, como explica Pimentel, es propia de los formalistas rusos; ella retoma de los estructuralistas los términos historia y discurso (20). En *Aspects of the Novel* E.M. Forster hace la distinción entre story (historia) y plot (trama).

propone en su teoría el término *style*<sup>13</sup> (estilo), que explica como un “systematic use of cinematic devices” (50). Se entiende por *style* el proceso técnico de la película: el manejo de cámaras, la escenografía, la iluminación, etcétera. Los tres términos trabajan en conjunto a la hora de narrar: “in the fiction film, narration is *the process whereby the film’s syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator’s construction of the fabula*” (53).<sup>14</sup> Esto es importante ya que generalmente se piensa que la narración en el cine sólo se ve en los sucesos de una película, es decir en la trama, y se dejan de lado los elementos estilísticos. Pero, como menciona Bordwell, éstos también “can contribute to narration” (53).

Para englobar lo mencionado anteriormente tomaré nuevamente la definición que Pimentel da del relato: es “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador” (10). Como he indicado, el narrador en el cine no es una figura identificable sino una entidad invisible que mueve el engranaje de la cinta. Al trasladar los criterios de Metz al objeto de estudio de esta tesina podemos decir que la película tiene un inicio y un final; a pesar de que deja interrogantes sobre qué pasará con los personajes al término de la obra, el final es narrativamente concluyente ya que la historia central, el conflicto principal, es el rescate de Broomhilda y la cinta concluye con eso. Ahora bien, pese a que la película está ambientada en un tiempo y espacio específicos, 1858 en el sur de los Estados Unidos, sabemos que se trata de ficción y no de una historia real. Finalmente, retomando a Pimentel y a Metz, la cinta está formada por acontecimientos progresivos en un orden secuencial. Esto nos lleva a la teoría de la narración de Bordwell; la película cuenta con una fabula o historia, un *syuzhet* o trama y un *style* o *estilo*. Dicho lo anterior, es preciso plantear nuevamente la hipótesis de esta tesina. *Django Unchained* intenta insertarse –sin lograrlo completamente– en distintas tradiciones tanto cinematográficas como literarias mediante el uso de referencias transtextuales con la finalidad de construir al protagonista como una figura heroica. Esto crea un choque entre

---

<sup>13</sup> Explica que este término es propio del medio. Se entiende que en el texto se enfoca únicamente en el cine, sin embargo, cada medio tiene su propio *style*.

<sup>14</sup> Las cursivas son originales del texto.

las acciones del personaje (las cuales no pueden ser tomadas totalmente como heroicas) y las perspectivas que crean las referencias a películas pertenecientes a géneros cinematográficos y textos literarios. A lo largo de la tesina se analizarán dichas referencias transtextuales a través de elementos narrativos presentes en la película (como su estructura, la caracterización de los personajes y el escenario) con la ayuda de algunas herramientas narratológicas (tomadas principalmente del texto de Pimentel, como las dimensiones espacial y actuarial) para entender cómo se construye al héroe a través de elementos extratextuales, es decir, las referencias transtextuales a otros textos que no forman parte directa de la trama.

# 1. Estructura de la película

*Django Unchained* está dividida en tres partes que, aunque en conjunto conforman la trama y siguen una historia, se podrían considerar como piezas independientes. Esto se debe a que, a pesar de contar con los mismos personajes centrales, cada bloque cuenta una historia con planteamiento, nudo y desenlace. Las secciones de la película se entienden gracias a especificaciones que se hacen mediante títulos al inicio de cada una. A su vez, cada bloque apela a un género cinematográfico que crea una perspectiva acerca de la figura del héroe que da sentido a cada sección. A lo largo de este apartado dividiré la película en sus distintas partes para entender su estructura. Aunado a ello, propondré una primera referencia transtextual del tipo hipertextual,<sup>15</sup> la cual funge como esqueleto de la película en sí.

## El mito nórdico

La película se desarrolla en paralelo con la leyenda nórdica de Brunilda y Sigfrido. Si bien esta leyenda se popularizó literariamente con el poema épico alemán *El cantar de los nibelungos*, en éste no se ve la historia de amor entre ambos personajes. En este poema, Gunter, hermano de Sigfrido, busca desposar a la princesa valquiria Brunilda; para ello, debe derrotarla en un combate. Sigfrido ayuda a su hermano a derrotarla cubriéndose con un manto invisible; cuando ésta se da cuenta del engaño jura venganza contra Sigfrido (*Nibelungos*). Es, más bien, *The Saga of the Volsungs* (texto islandés escrito en prosa) a la que más se asemeja la historia que se cuenta en la película. En el mito islandés Sigurd (Sigfrido) mata al dragón Fafnir por encargo de su padrastro Regin. Después se dirige a Hind Fell, montaña donde está capturada Brynhild; Sigurd la despierta y ésta se enamora de él.

---

<sup>15</sup> Genette define la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [entendido como crítica]” (14). Explica que hay una derivación “tal que B no [...] podría existir sin A” (14), como es el caso del paralelo que se crea con el mito nórdico.

Posteriormente, el héroe se dirige a la corte de Bekkhild, hermana de Brynhild, donde conoce a Gurdun, quien le cuenta de su amor por Brynhild; así, Sigurd decide ayudarlo. El mito narra que sólo aquél capaz de escalar la montaña y atravesar un aro de fuego podrá casarse con Brynhild. Así, Sigurd disfrazado de Gurdun atraviesa el fuego y la rescata (*Volsungs*). En la película, el Dr. King Schultz narra que Broomhilda<sup>16</sup> era una princesa, hija de Wotan (Odín). Éste, enojado con ella, la pone en la cima de una montaña donde la resguarda un dragón que escupe fuego. Además, Wotan la encierra dentro de un aro de fuego y ahí debe permanecer hasta que la rescate un héroe lo suficientemente valiente. Como explica el doctor, “he [Sigfrido] scales the mountain, because he’s not afraid of it. He defeats the dragon, because he’s not afraid of him. He walks through hellfire, because Broomhilda’s worth it” (*Django Unchained*). Django menciona que sabe exactamente lo que Sigfrido sintió, y es en ese preciso momento en el que se establece que el principal objetivo de Django será la búsqueda y el rescate de Broomhilda.

Ahora bien, en la película los eventos no siguen con exactitud el mito islandés. Lo que Tarantino hace es tomar algunos elementos de ambas versiones del mito para crear una referencia. En el caso de la versión alemana, Tarantino toma los nombres.<sup>17</sup> En el capítulo “La dimensión actorial del relato”, Luz Aurora Pimentel menciona que hay distintas clasificaciones de nombres de los personajes. Una de ellas es la de los personajes referenciales, la cual “remite a una clase de personajes que, por distintas razones, ha sido codificada por la tradición” (64). Dentro de esta clasificación se encuentran los personajes *mitológicos*, como es el caso de Broomhilda. Como Pimentel explica, con los nombres referenciales “la ‘historia’ ya está contada, y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido” (65). Así, en la película cuando Schultz menciona el mito germánico, cuando Django dice que sabe cómo se sintió Sigfried y con el nombre de

---

<sup>16</sup> En la película no se hace distinción entre Brynhild, Brunilda y Broomhilda.

<sup>17</sup> Aunque en la película el nombre de Brunilda es Broomhilda, se entiende que es referencia a ese mito por el nombre de Sigfrido (Sigfried en inglés).



de Broomhilda se activa una lectura paralela no sólo con los personajes sino también con la historia del mito y la de la película. La relación con la versión islandesa recae en la *fabula*.<sup>18</sup> Es la estructura de esta versión (claro está, con algunas diferencias) la que marcará la de la película. Al crearse este paralelo podemos decir que los obstáculos con los que Sigfrido se enfrenta –la montaña, el dragón y el aro de fuego– son metáforas de otros elementos de la película y que, a su vez, cada bloque pertenece a uno de estos obstáculos.

El primer bloque podría considerarse como la montaña que el héroe debe escalar. Para Django, la montaña significa adquirir las habilidades que requiere para poder rescatar a su Broomhilda. Este bloque comienza con la compra de Django por el Dr. Schultz, un dentista alemán que necesita a Django para encontrar a unos esclavistas buscados por la ley. Desde el inicio se dan a conocer las habilidades principales de Schultz, como el uso de las armas y el don de la palabra. El doctor le explica a Django cómo funciona su trabajo y le promete su liberación y una suma de dinero en cuanto asesinen a los esclavistas. Cuando cumple con su parte del trato, Django plantea lo que será la problemática de la película: encontrar a su esposa y liberarla. Al sentirse responsable por la vida de Django, el doctor le propone una asociación en el negocio de la cacería de recompensas hasta que pase el invierno y él mismo se ofrece a ayudarlo en su búsqueda. El bloque termina con la siguiente leyenda: “And after a very cold and very profitable winter, Django and Dr. Schultz came from the mountains and headed for ...” (*Django Unchained*). Así, el primer bloque nos muestra cómo Schultz comparte con Django sus habilidades y le da las herramientas para subsistir por su cuenta en un lugar donde su condición racial no permite la independencia. A pesar de esto, durante todo el bloque, y casi durante toda la película, vemos que Django es dependiente de la figura del dentista.

Lo que la referencia al mito hace, además de marcar la estructura de la película, es crear una imagen heroica de Django por inferencia. Al fijarse el paralelo entre los dos personajes, Django adquiere las características de Sigfrido: “when all the most famous men and kings in ancient tales are mentioned, it

---

<sup>18</sup> Para la explicación de este término véase la página 8 de este trabajo.

is Sigurd who must come first in strength and ability, in eagerness and courage” (*Volsungs*23). Como veremos a lo largo de esta tesina, Django es un personaje imán que adquiere características heroicas cada vez que tiene contacto con héroes de otras tradiciones a través de las referencias transtextuales.

Como señala el fin del primer bloque, después de un invierno redituable Django y el Dr. Schultz se dirigen a Mississippi. Tanto la estética de la película como el tono cambian. Ya no se trata de las aventuras de Django y el Dr. Schultz como cazadores de recompensas. Tampoco se ve la esclavitud como se había visto en el primer bloque; si bien sigue siendo reprochable y denigrante, los esclavos que se muestran en la plantación de Spencer Bennett (Big Daddy) no son tan maltratados como los que se verán en el segundo bloque. Desde que el título “Mississippi” aparece, se ve de fondo a un grupo de esclavos encadenados con máscaras de tortura de metal caminando sobre el lodo. Se sabe que se trata del pueblo de Greenville en el cual, como señala Tarantino en el guión de la película, “the buying and selling of slaves is what the whole town is built around” (Tarantino 53). El cambio en la forma de representar a los esclavos tiene que ver con la evolución de Django como personaje. Mientras que en la primera parte mostrar la esclavitud no era tan relevante para la historia de Django y Schultz como cazadores de recompensas, ya en la segunda parte es necesaria.

Es en ese momento cuando ambos personajes se disponen a rescatar a Broomhilda. El primer paso a seguir es ir a Greenville, donde Django y ella fueron vendidos por separado. Como se mencionó, la esclavitud se convierte aquí en el tema principal del bloque y su representación (cruel y denigrante) es vital por dos razones: la primera es que a través de ésta se formula el plan de Django y Schultz; la segunda razón es hacer que el espectador sienta empatía por Django y al final queden justificadas sus acciones. Todo este bloque lo podríamos relacionar con el obstáculo del dragón. Mi propuesta para este bloque es equiparar al dragón con el personaje de Calvin Candie. Esta sección empieza con la llegada a Greenville, donde ambos personajes averiguan que el comprador de Broomhilda fue Calvin Candie (antagonista en este bloque).<sup>19</sup> El plan que Schultz le propone

---

<sup>19</sup> Éste es uno de los personajes más contradictorios de toda la película. Por un lado, es el dueño de una de las plantaciones más importantes de Mississippi pero a él lo que realmente le interesa es el negocio de la pelea de mandingos. Por el otro lado, se jacta de ser un francófilo, a tal grado que hace que sus esclavos lo llamen “Monsieur Candie”; no obstante, no sabe hablar francés y lo que conoce de la cultura francesa no es más que lo estereotipado.

a Django para rescatar a su esposa es engañar a Calvin diciendo que Django es un esclavista experto en las peleas de mandingos y hacerle “an offer so ridiculous [he] would be forced to consider it” (*Django Unchained*). Calvin los invita personalmente a Candyland para que examinen a los mandingos que posee. Una vez que se aseguran de que Broomhilda está ahí fingen realizar un trato de compra-venta de un esclavo y, como ella habla alemán, le ofrecen a Calvin otra suma por ella. Sin embargo, su plan nunca llega a efectuarse ya que Stephen (el esclavo que dirige la plantación) se da cuenta de las verdaderas intenciones de Schultz y Django. El doctor mata a Calvin y uno de los trabajadores del último le dispara y muere.

Es interesante cómo se hace otra referencia al mito en el sentido de tomar el papel de otro; en la versión islandesa, Sigurd se hace pasar por Gurdun para rescatar a Brynhild. En la película, Django y Schultz fingen ser compradores de mandingos con el mismo fin. Volviendo a la comparación del dragón con Calvin Candie, podemos decir que en ambas historias éstos no son tan peligrosos como aparentan. Ahora bien, en la película se establecen paralelos con los personajes en términos de la dicotomía héroe-villano. Por un lado, tenemos a Django como el héroe principal y su contraparte antagónica es Stephen (y no Calvin). Por otro lado, en un nivel distinto se encuentra Schultz, con cualidades heroicas, y Calvin como villano. Esto se puede ver claramente en las muertes de estos villanos, Schultz asesina a Calvin y Django a Stephen. Si bien Calvin está configurado como un villano, su maldad no aparenta ser tan grave como la que se construye en el personaje de Stephen, quien si es visto como tal ya que él si actúa en contra de Django. Es decir, Calvin vive según las convenciones de su tiempo y las utiliza a su favor para poder ejercer su pasatiempo; podría decir que, hasta cierto punto, es ingenuo y que su pasión por las peleas de mandingos lo ciega. Como explica Tarantino en una entrevista, escribió el personaje de Calvin pensando en un hombre mayor, en un monarca malvado, sin embargo, cuando el actor Leonardo DiCaprio le mostró su interés por interpretarlo, cambió el enfoque del personaje:

I thought, rather than just the evil monarch, evil king, [...], he could be a petulant boy emperor, the King Louis XIV, the Caligula. His father's father and his father, they were the cotton men but now he is not a cotton man, he is bored with it, he's grown up around it his whole life and the farm kind of takes care of its own. So he indulges in hedonistic vices and hedonistic hobbies. (schambess)

En la rueda de prensa de la película *Dicaprio* explica que el personaje, además de que representa todo lo que estaba mal en el sur de esa época y de que fue básicamente criado por personas negras, se puede ver como “a sort of prince wanting to hold on to his position of privilege at all cost and justify the way, [...], he had to find a moral justification to treat people this way and continue his business. He had a plantation to run and so he became this sort of [...] walking contradiction” (movimaniacsDE). Es decir, Calvin, como la mayoría de la gente privilegiada, debía apegarse a las convenciones esclavistas. Por tanto, la aparición de Django y Schultz, o de cualquier persona que tratase de irrumpir en ese orden debía ser confrontada y eliminada del panorama. Stephen, siendo un esclavo, no duda en hacer lo necesario para impedir la liberación de personas en su misma condición social. Asimismo, a pesar de que éste sea construido como villano para finalidad de la trama, debemos tener en mente que también se trata de un personaje que busca comodidad en un régimen que parece interminable, es decir, está formado por las condiciones de su tiempo. Como comenta Tarantino en la misma rueda de prensa que *Dicaprio*:

One of the things that really needs to be taken into account is that we know, because we have historical perspective, that slavery is on its way out; it's two years before the start of the Civil War. They [los personajes] don't know that! They have to think that for at least another fifty years, at least, is the way it is; there is no ending side. (moviemaniacsDE)

Así como Calvin –quien más que estar interesado en su posición como esclavista, su mayor interés es mantener y, de ser posible elevar, su nivel económico para que su pasatiempo no se vea comprometido– en el mito Fafnir es aprisionado en el cuerpo de un dragón a causa de sus ambiciones; es por ello que propongo este símil ya que la ambición es lo que mueve a ambos personajes.

Por último, el tercer bloque trata del rescate de Broomhilda. Pese a que Schultz la compra, Stephen la encierra otra vez y envía a Django a la compañía minera LeQuint Dickey, donde pierde su libertad y vuelve a convertirse en esclavo. Debido a que Schultz fue asesinado, Django se encuentra solo en un lugar hostil, ya no cuenta con el apoyo del doctor que, de cierta forma, era lo que le permitía transitar y vivir libremente. Django, al adquirir características de Schultz, como la habilidad con la palabra, copia la forma de actuar del doctor y se dirige de vuelta a Candyland para rescatar a su esposa tras engañar a los hombres que lo tienen apresado. Esto resulta interesante ya que lo logra gracias a un panfleto de “se busca” que Schultz le había regalado como objeto de buena suerte tras asesinar a su primera recompensa; a pesar de encontrarse solo, el doctor lo sigue ayudando. Así, en esta sección sugiero comparar el aro de fuego con la esclavitud en el sur de Estados Unidos. Si bien el dragón ya fue asesinado, el héroe aún tiene que atravesar el aro de fuego para rescatar a su princesa. Django regresa a Candyland, mata a los blancos sobrevivientes y permite que las esclavas que los acompañaban se vayan por su cuenta, lo cual ha sido visto como un acto heroico. No obstante, a Stephen lo cataloga como uno de los blancos ya que su actitud es completamente esclavista. Asesinarlos se convierte en una metonimia de erradicar la esclavitud.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, la estructura de la película toma los puntos principales de ese episodio del mito nórdico. Así, al final del guión Tarantino hace una anotación interesante: “Django leaves Candyland having rescued his Broomhilda from her Mountain, her Ring of Hellfire, and all her Dragons” (166). Después de que Django rescata a su esposa, lo podemos ver como Sigfrido, el héroe que logra sortear los obstáculos porque Brynhild “is worth it”. Éste es el primer ejemplo de transtextualidad que se puede percibir en la película; el paralelo hace que el espectador tome las características de Sigfrido –ya sea que las tome de los textos originales o de la explicación que Schultz brinda- y las adhiera al personaje de Django. Como veremos en los siguientes capítulos, Django se convertirá en un personaje tipo imán que va adquiriendo cualidades heroicas al ponerse en contacto con otras referencias, específicamente cinematográficas.



## 2. Dimensión espacial

Una vez establecida la estructura de *Django Unchained* y el paralelismo que se crea con el mito nórdico, es momento de pasar a las relaciones architextuales<sup>20</sup> que se generan a partir de la dimensión espacial. Para ello, se establecerá, en primer lugar, qué se entiende por el espacio tanto en los relatos escritos como en los fílmicos. En segundo lugar, se abordará brevemente la teoría perteneciente a los estudios genológicos que utilizaré para poder, así, continuar con el análisis de los espacios en la película.

En el capítulo dedicado a la dimensión espacial del relato, Luz Aurora Pimentel observa que el espacio funciona como un marco que contiene todas las transformaciones narrativas (26). Es, además, dentro de este marco donde se da en gran medida la construcción de los personajes y su entorno, lo que será muy importante para el presente trabajo. André Gaudreault y François Jost concuerdan con Pimentel al decir que el espacio enmarca las actividades narrativas de todo relato, sin embargo, añaden que “el relato fílmico [...] se compromete a ‘decir’ (a significar), de una sola vez, de golpe, todos los acontecimientos que se produc[en] en ese espacio” (89). Es decir, en el texto literario, como también explica la autora, el espacio se crea a través de la descripción brindada por el narrador de manera intermitente a través de las palabras mientras que en una cinta todo se presenta en el mismo momento mediante imágenes.<sup>21</sup> Esto resulta importante ya que en *Django Unchained* rara vez los personajes proporcionan información acerca de los espacios que los rodean, no obstante, el espacio es de gran importancia al momento de analizar la construcción del personaje.

---

<sup>20</sup> Genette define la architextualidad como el “conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular” (9). Se tomará, entonces, como architextualidad la relación que une un texto singular con un género, en este caso cinematográfico.

<sup>21</sup> En el texto cinematográfico la descripción de los espacios es intermitente ya que en un solo cuadro se pueden presentar distintos significados. No obstante, conforme se construye una secuencia (el conjunto de cuadros) también se va describiendo el espacio.

Ahora bien, como se mencionó, Pimentel explica que la espacialización se da a partir de las descripciones brindadas por un narrador; sin embargo, al trasladarlo a los estudios cinematográficos, la figura del narrador funciona de manera distinta a la de los textos literarios. David Bordwell explica que al analizar las descripciones espaciales en el cine las imágenes son “attributed to an invisible observer incarnated in the camera; the observer is at once narrator and spectator” (99). Es decir, el observador es la cámara narradora, la cual es narrador y espectador al mismo tiempo. Así, en la cinta, el espacio se construye a través de un narrador, sin embargo, el espectador real a su vez recibe, interpreta y crea el espacio de la cinta. Aunado a ello Pimentel explica que “el observador no sólo organiza la descripción y se constituye en su deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico-culturales que se le van superponiendo” (41) y añade que las descripciones crean una serie de referencias en el observador, quien puede ser el narrador o el personaje en el que se focaliza la narración. Si tomamos esta idea y pensamos no sólo en un espectador ideal sino en uno de carne y hueso, podemos decir que éste, al enfrentarse al texto filmico, trae consigo todo un bagaje cultural e ideológico que establece una comunicación con la cinta. Esto resulta importante ya que, como Bordwell menciona más adelante, “prior knowledge at the picture’s purpose, its medium, and its stylistic traditions shapes how we construct the spatial percept” (101). Así, otro de los recursos que utiliza Tarantino en *Django Unchained*, precisamente, la revisitación de espacios característicos de géneros cinematográficos para crear un marco narrativo que aporta a la construcción del collage de héroe, principal interés de esta tesina.

## **Género y espacio**

Como se mencionó en la introducción, uno de los ejes principales para el análisis de la película es el estudio de las relaciones transtextuales con otros géneros y subgéneros cinematográficos; es por ello que el género al que pertenece la película, si es que pertenece a uno, es relevante. Así,



antes de continuar con el análisis espacial de la película, es necesario explicar qué se entiende por género.<sup>22</sup> Desde que se empezó a promover la película, se le llamó “el western de Tarantino”. Aunado a ello, en muchas de las entrevistas se han hecho menciones por parte del reparto, y del mismo director, de que la película pertenece a este género. No obstante, la cinta no sólo toma elementos pertenecientes al western, sino que también retoma características del *espagueti western* y el *blaxploitation*.

Para entender cómo funcionan los tres géneros en la película es importante retomar la idea que Jacques Derrida propone en su ensayo “The Law of Genre”. Éste explica que la ley de la ley<sup>23</sup> del género se basa en un principio de contaminación, lo que él llama “a sort of participation without belonging –a taking part in without being part of, without having membership in a set” (206). Así, se puede decir que en la película los tres géneros coexisten en una relación de participación sin que la película pertenezca completamente a ninguno de ellos. Esto resulta significativo para el estudio espacial ya que conforme el personaje de Django se mueve a través de los distintos espacios va adquiriendo características de los géneros que se representan en los mismos, es decir, sitúa al personaje dentro de un contexto genérico específico.

## Western

Como se ha mencionado, el género con el que más se relaciona a *Django Unchained* es el western, ya que en la película se pueden distinguir muchos de los íconos del género como los espacios y los personajes, los cuales se abordarán en el siguiente capítulo. Después de la confusión genérica (entre el western y el *espagueti western*) que se presentó con el estreno de la película, Tarantino comenzó a catalogarla como “Southern” debido a que se sitúa en el sur de Estados Unidos (Schambess).

---

<sup>22</sup> Para este capítulo y el siguiente (“Dimensión actorial”) el análisis se basará en los tres géneros mencionados a lo largo de la tesina y seguirán el siguiente orden: western, *espagueti western* y *blaxploitation*.

<sup>23</sup> Término traducido literalmente del texto de Derrida: “Before going about putting a certain example to the test, I shall attempt to formulate, in a manner as elliptical, economical, and formal as possible, what I shall call the law of the law of genre” (206).

En su estudio sobre el western, *The Six-Gun Mystique Sequel*, John G. Cawelti menciona que así como hay historias situadas en el oeste de Estados Unidos que no se podrían considerar westerns, también hay otras que apelan a las características del género pero que están situadas fuera del oeste (20). El caso de *Django Unchained* es el segundo, ya que la historia de Django se desarrolla fuera de lo que es considerado el Lejano Oeste (véase fig. 1).

El espacio en este género es una de las características más importantes; esto se debe a la dicotomía entre lo civilizado y lo salvaje (uno de los principales temas del western). Es por ello que en la gran mayoría de textos, tanto cinematográficos como literarios, se presta especial atención a los espacios. Se pueden mencionar dos razones principales para esto; en primer lugar, el

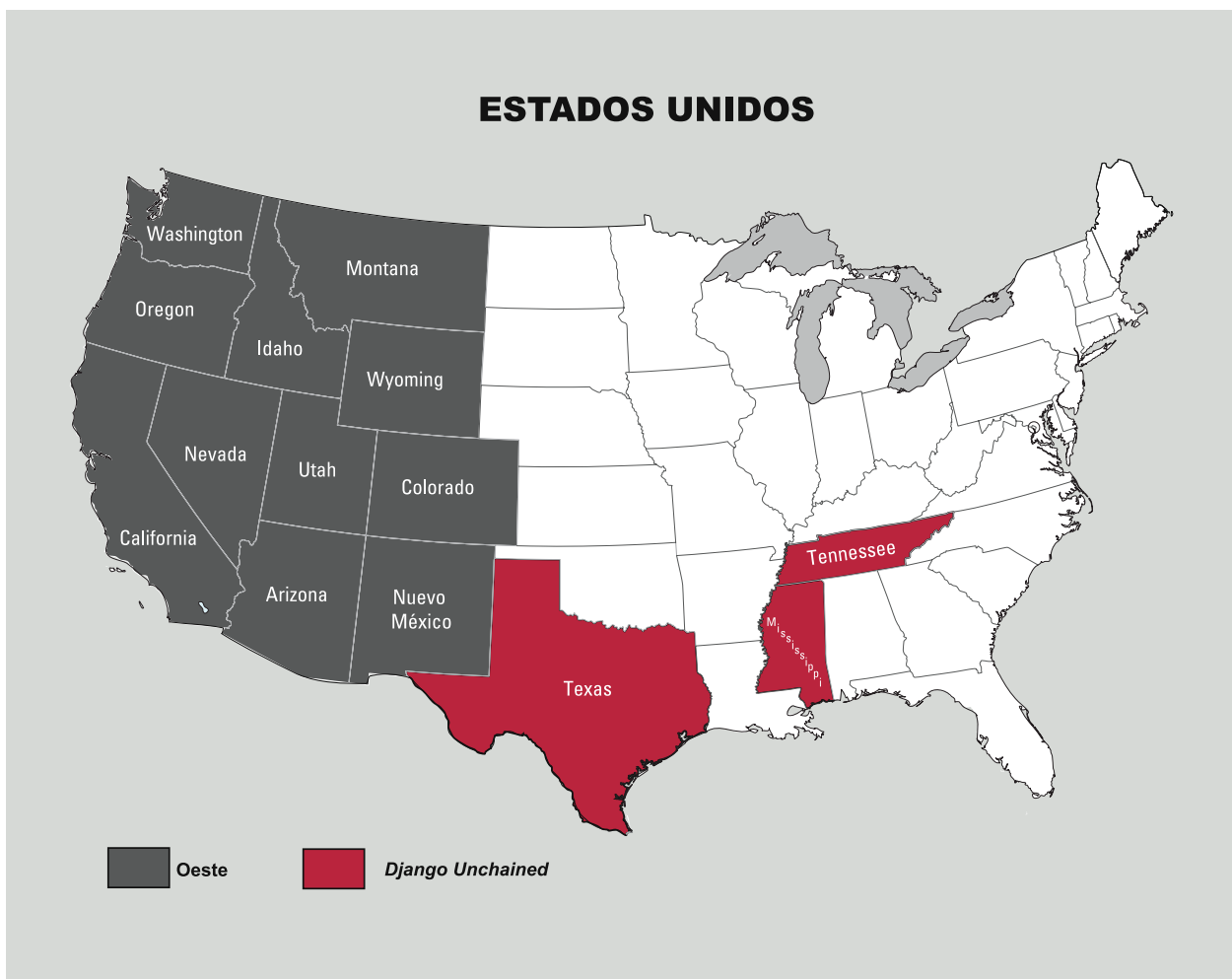


Fig. 1. Mapa comparativo del oeste de Estados Unidos y los estados que se muestran en *Django Unchained*.

género tuvo una gran popularidad en sus inicios (finales del siglo XIX y principios del XX) ya que mostraba la parte de Estados Unidos que en el este, zona urbana, parecía remota, un lugar en el que la tecnología y la civilización eran nulas. En segundo lugar, la descripción de espacios abiertos suponía la posibilidad de expansión y colonización. Así, Tarantino inserta en su historia dos de los tipos de escenarios más importantes dentro del género: los espacios abiertos y los pueblos. La primera secuencia en la que vemos este tipo de ambientación es en la que Django y Schultz llegan a Daughtrey, Texas. Desde el comienzo, mientras ambos personajes se adentran en el pueblo, vemos la distribución de las construcciones de madera al estilo del Viejo Oeste (véase fig. 2). Retomando a Gaudreault y Jost, “el cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones” (89), de tal manera que los más mínimos detalles en el espacio proporcionan datos importantes, aunque no sean parte de la *fabula*, es decir, elementos escenográficos que explican en detalle las diversas situaciones. Por ejemplo, en la misma secuencia cuando ambos personajes



Fig. 2. Pueblo de donde sale la diligencia. *Stagecoach*, 1939, Dir. John Ford.

cabalgan por el pueblo la cámara los sigue mediante un *paneo*, crea un ángulo de picada o *high angle* (la cámara se posiciona arriba del objeto filmado) el cual es “often used to make the audience feel superior” (Edgar-Hunt, Marland y Rawle 122). Aunado a ello, entre los objetos principales (Django y Schultz) y la cámara se encuentra una soga para horca que al pasar los personajes sólo enmarca la cabeza de Django (véase fig. 3). La imagen de la horca y el tipo de ángulo utilizado colocan a Django en un nivel inferior al del espectador lo cual continúa creando el ambiente hostil en el que el personaje ha de desarrollarse, es decir el racismo, el cual nos lleva de cierta forma a los otros subgéneros que se abordarán más adelante.

Tanto el escenario del pueblo en general como la continuación de la escena dentro de la taberna nos siguen remitiendo a los espacios característicos del western ya que, si bien en el *espagueti western* también se reproducen históricamente estos espacios, en el primero la representación de las áreas “urbanas” intenta mostrar una comunidad más bien armónica.<sup>24</sup> En *Six Guns and Society*.



Fig. 3. Schulz y Django entrando al pueblo de Daughtrey, Texas. *Django Unchained*, 2012, Dir. Quentin Tarantino.

<sup>24</sup> En el western, se construye una falsa armonía en torno a la comunidad. Es decir, los villanos se insertan en la sociedad tomando puestos gubernamentales y el pueblo –quien vive bajo las reglas de los representantes del nuevo gobierno corrupto– se acopla a su nueva situación creando, así, una armonía falsa.

*A Structural Study of the Western*, Will Wright estudia los tipos de western y sus diferentes tramas. Explica que el western clásico, el cual él llama “Classical Plot”, es el prototipo de todos los tipos de western y que éste “is the story of the [...] stranger who rides into a troubled town and cleans it up” (32). Así, generalmente una de las principales problemáticas de las historias del western es la intranquilidad y desarmonía de un pueblo, las cuales se dan mediante un personaje o grupo que irrumpen en la estabilidad de una sociedad. En la película vemos que lo que trastoca la tranquilidad de Daughtrey es la presencia de Django por su condición racial y en seguida el asesinato del comisario Bill Sharp a manos de Schultz. Al contrario del western donde, como explica Wright “the hero is a stranger to this society” (41), es decir, el forastero es quien restaura el orden de un pueblo, en la película son los forasteros quienes terminan con la armonía del mismo.

La reproducción de los pueblos del western se repite a lo largo del primer bloque<sup>25</sup> cuando Schultz se construye como el pistolero viejo que enseña a un joven sus habilidades y destrezas para seguir sus pasos. Además es también en este primer bloque en el que se muestran espacios abiertos. Cawelti explica que los paisajes alrededor de los pueblos no sólo funcionan como lugares en donde el salvajismo y la falta de legalidad se asientan sino que fungen como fuentes regenerativas de poder (24). Retomando la idea antes mencionada de que el espacio en el western refleja la dicotomía entre lo salvaje y lo civilizado, cabe recalcar que el Oeste era visto como tierra de nadie, tierra que se debía civilizar según la idea que la doctrina del Destino Manifiesto sembró en la ideología estadounidense.<sup>26</sup> Siguiendo dicha idea, Estados Unidos creía tener el deber de colonizar las tierras desconocidas convirtiendo el oeste en la tierra de las oportunidades. Así, como señala Cawelti, el espacio en el género refleja las características de los tipos de personajes; mientras que la gente del pueblo (o la sociedad como los denomina Wright) rara vez se mueven de esa zona ya “colonizada”,

---

<sup>25</sup> Ya se había visto en el capítulo anterior que la película se puede dividir en tres diferentes bloques.

<sup>26</sup> “Manifest Destiny was the belief that it was the plan of God for the United States to cover the entire North American continent. Many Americans believed that it was their duty to spread democracy throughout the continent” (Petrovich 420).

son los héroes y los personajes que amenazan con romper la armonía de los pueblos los que se mueven por los indómitos espacios abiertos (24). A propósito de la distinción que se hace en el western entre la sociedad y los villanos, Wright explica que en los western clásicos existe también una dicotomía entre el interior y el exterior, la cual está ampliamente relacionada con lo salvaje y lo civilizado. Añade que los villanos “may be outside of society but are always seen as part of civilization” (49). Así pues, a pesar de que los villanos no son parte de la sociedad (en términos de Wright) siempre se encuentran dentro del espacio delimitado como civilización, es decir, el pueblo como unidad espacial. De esta manera, poniendo en diálogo a Cawelti con Wright podemos ver que la idea de los héroes como personajes móviles se clarifica en el primer bloque de la película ya que los habitantes que vemos en los pueblos que visitan Django y Schultz se quedan estáticos mientras que los héroes transitan a lo largo del territorio estadounidense. Es durante estos trayectos donde vemos todo tipo de paisajes, no obstante es a partir de que conocemos las motivaciones de Django y de que accede a convertirse en caza recompensas cuando los espacios se nos muestran insistentemente. Las últimas dos secuencias del primer bloque nos enseñan a manera de resumen las aventuras de Django ahora como cazador de recompensas; esto, junto con la música estilo country,<sup>27</sup> guía al espectador a ver en Django un héroe clásico del western.

### *Espagueti western*

A lo largo de la película y en los medios de promoción, Tarantino también ha insistido en la participación del *espagueti western*, subgénero que personalmente prefiero relacionar –a diferencia de Tarantino y muchos críticos quienes lo consideran como subgénero del western– con el cine de explotación por la consciente separación que el subgénero mismo hace con respecto al western. Antes de continuar con el análisis me parece importante explicar qué es el cine de explotación y por qué relaciono el espagueti western con éste. En el libro “*Bold! Daring! Shocking! True!*” *History*

---

<sup>27</sup> “I Got a Name” de Jim Croce.



*of Exploitation Films, 1919 – 1959*, Eric Schaefer explica que el cine de explotación trataba temas prohibidos por los organismos de censura en el ámbito cinematográfico (2). Así, estas películas tocaban temas tabú como el aborto, la sexualidad, el uso de drogas, las enfermedades venéreas, la prostitución, etcétera (3). Generalmente se definía el género simplemente como películas de baja calidad (B-movies) o películas de “temáticas superficiales”. No obstante, los directores, generalmente independientes de los estudios cinematográficos importantes (en Hollywood), buscaban hacer películas con temas relevantes para la sociedad, sobre todo para la audiencia joven. El término hace referencia a las prácticas de explotación en términos de promoción, es decir, al uso excesivo de carteles, *trailers*, espectaculares, etcétera. Esto se debe a que —a diferencia de los medios promocionales de las películas producidas en Hollywood, las cuales, al contar con elencos famosos garantizaban de cierta forma el éxito de las mismas— las películas del cine de explotación no contaban con este recurso, por ende, los productores optaron por el uso de medios de promoción. A su vez, se utilizó el término ya que las películas “explotaban”, es decir, llevaban hasta sus últimas consecuencias los temas tabú antes mencionados. Ya para la década de los sesenta y con el auge de movimientos culturales como la liberación femenina y la lucha por los derechos civiles de la comunidad afroestadounidense, se comenzó a dividir las películas en subgéneros según el tema que explotaban, de ahí el surgimiento de subgéneros como el *sexploitation*, el *mexploitaition*, el *naziexploitation*, etcétera (4). Además, el cine de explotación tomó características de algunos de los géneros principales de las cintas de Hollywood y las transformó de tal forma que los valores que originalmente proyectaban se convirtieron en los temas a criticar.

Ahora bien, el *espagueti western* ha sido considerado como un subgénero del western; sin embargo, como mencioné, el primero se separa conscientemente del segundo. Debido a que durante la década de los sesenta el western había entrado en decadencia (pues para las nuevas generaciones el género era ya obsoleto y repetitivo), el *espagueti western* encontró una audiencia a quien dirigir sus innovadoras obras. En *From Shane to Kill Bill: Rethinking the Western*, Patrick McGee explica que:

These movies [*espagueti western*] were the culmination of a decade in which the Hollywood Western had been turned inside out –the decade of the Kennedy assassination, the Vietnam War, the emergence of postcolonial nation-states across the globe, the international youth movement, and, generally speaking, the American loss of innocence. (141)

Así, este subgénero tomó las convenciones del western y las exageró reemplazando los ideales estadounidenses por el cinismo y el materialismo; es decir, el *espagueti western* mostró un Lejano Oeste nada idealizado mediante técnicas cinematográficas distintas, como extensos paneos y escenas de larga duración (Johnson 9). Gracias a ello, los críticos y muchos aficionados al western clásico veían el *espagueti western* como extremadamente violento y sin un significado aparente para la población estadounidense. Al ser un género esencialmente no estadounidense (italiano, alemán, español y mexicano), el *espagueti western*<sup>28</sup> pudo hacer una crítica de la sociedad estadounidense mucho más objetiva mediante la parodia al western, género que representaba todos los valores e ideología de Estados Unidos. Además de la parodia<sup>29</sup> que presenta, el *espagueti western* se popularizó por la estética que presentaba. Las cintas tenían cierta estética sucia<sup>30</sup> que, en conjunto con la violencia explícita y la falta de valores de los personajes, en especial de los héroes, contrastaba con los ejemplares del western clásico. Así, en lugar de tomar la base del western y trasladarlo a un subgénero mediante un estilo diferente (que es, en realidad, como mucha gente lo entiende), el *espagueti western* la toma para revertirla y criticarla por medio de características propias del

---

<sup>28</sup> Un claro ejemplo de cómo este tipo de cintas critica a la sociedad estadounidense es *Django* (1966). En esta cinta el héroe se une a un grupo guerrillero mexicano para combatir a los representantes del poder en un pueblo estadounidense. En esta cinta el uso de la violencia es excesivo y es precisamente el héroe quien, por este medio, cumple con su cometido, vengarse del hombre que asesinó a su amada.

<sup>29</sup> Pese a que el *espagueti western* satiriza a la sociedad estadounidense, esto lo hace por medio de la parodia al género del western. Así pues, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* define, por un lado la sátira como un modo de expresión que “exposes the failings of individuals, institutions or societies to ridicule and scorn” (“satire”); y, por el otro, la parodia como “a mocking imitation of the style of a literary work or works, ridiculing the stylistic habits of an author or school by exaggerated mimicry” (“parody”). De tal forma, lo que vemos en los distintos textos pertenecientes a este subgénero es la ridiculización de la sociedad estadounidense y su mito fundacional, sin embargo, esto se logra mediante la parodia del western clásico.

<sup>30</sup> Como método paródico al western, los *espagueti western* proyectaban una estética sucia tanto en la caracterización de los personajes (hombres no aseedos con vello facial desaliñado, atuendos visualmente sucios y con modales nada refinados) como en la estética del filme (cortes de escena que parecieran ser descuidados y un filtro granulado que hace que la cinta se vea desgastada y sucia).



género del cine de explotación; es decir, mediante la explotación de temas tabú (como el uso de la violencia sin una justificación aparente, la venganza, etcétera).

Como explica Alex Cox en *10,000 Ways to Die* la esencia espacial del *espagueti western* radica en la representación de espacios áridos en donde la vida humana queda despiadadamente expuesta y la violencia surge abruptamente (5). En la película encontramos este tipo de escenario desde la secuencia de los créditos que, como veremos en el siguiente capítulo, junto con la reproducción casi exacta de la primera escena de la cinta *Django* (1966) de Sergio Corbucci, sitúa al espectador en el campo del *espagueti western*. Además de colocarnos dentro del subgénero, lo que hace Tarantino al representar este tipo de paisajes desérticos es mostrarnos la hostilidad a la que el personaje habrá de enfrentarse, lo cual dentro del western europeo de cierta forma justifica los actos violentos de los héroes.

En cuanto a la representación de los pueblos, Cox explica que gran parte de las historias pertenecientes al género se llevan a cabo en zonas urbanas, “the principal location is always urban [...] no matter how young the town must logically be, its population is rigidly stratified and systematically exploited, [...] the west is decadent” (7). La principal finalidad del *espagueti western* es “to turn the iconography of the American West inside out and reveal it to be full of lies” (Ebiri). Los *espagueti western* parodian el western clásico al llevar al absurdo sus características más relevantes para mostrar la corrupción y la falsedad de la construcción ideológica estadounidense. Así, en contraste con los pueblos que se habían visto en el primer bloque de la cinta (véase fig. 4), la representación de Greenville, Mississippi se relaciona más con este subgénero del cine de explotación. Aquí encontramos un pueblo desolado en donde la violencia, específicamente infringida en contra de los esclavos, es parte de la construcción del pueblo. En la primera imagen, además de que la iluminación y los colores son más brillantes, se observa la vida cotidiana del pueblo. En la escena queda claro que la presencia de Django, un hombre negro montado a caballo es algo que trastoca la tranquilidad y normalidad del pueblo. Por otro lado, en la imagen en la que se observa el pueblo de Greenville, además de que estéticamente el pueblo se ve deteriorado, nos muestra la realidad

que se vivía en Estados Unidos en ese momento<sup>31</sup> (la vida en el sur de Estados Unidos durante los años de esclavitud) y hace que veamos que lo que el western representa no es más que un mito.<sup>32</sup> El pueblo de Greenville, además de relacionar al héroe con el *espagueti western*, también lo liga con otro subgénero del cine de explotación, el *blaxploitation*, como veremos en seguida.



Fig. 4. Contraste entre el pueblo de Daughtrey, Texas y Greenville, Mississippi. *Django Unchained*, 2012, Dir. Quentin Tarantino.

<sup>31</sup> Desde luego, es muy probable que también existieran pueblos más organizados y armoniosos como es el caso de Daughtrey en la película.

<sup>32</sup> En muchos de los western, sobre todo en los primeros ejemplares en los que la colonización era un tema central, se representan los valores fundacionales de Estados Unidos. Por lo tanto los espacios son representados de manera armónica, en específico los espacios abiertos los cuales se relacionan con la grandeza natural del país. Lo mismo sucede en westerns más recientes, como aquellos que tratan con la vida familiar (pensemos en series de televisión como *Bonanza* (1959 – 1973) y *Little House on the Prairie* (1974 – 1983)).

## *Blaxploitation*

En la película, la trama se sitúa en un referente extratextual específico que establece un vínculo con el mundo real al especificar ciudades y estados de Estados Unidos. Aunado a ello, remite a un momento histórico específico: la esclavitud en el sur de este país dos años antes de la Guerra Civil. Al remitir a esta realidad, la película se entiende como un recurso catártico (sobre todo para la población estadounidense) que permite la reflexión en torno a su propia identidad como nación. Esto se relaciona con el subgénero del cine de explotación llamado *blaxploitation*. Tarantino explica que decidió hacer esta película porque “it seem[ed] to me that most of the movies that deal with slavery are just historical with a capital ‘H’; and I always think that that kind of puts the pain and the anguish apart. Putting this historical distance is like putting history inside a glass” (TheHour). Además, en una rueda de prensa explica:

The thing is, seems to me that so many westerns that actually take place during the slavery time have just bent over backwards to avoid it, as it is America’s way. Which is actually kind of interesting because most of the countries have actually been forced to deal with the atrocities that they’ve committed and actually the world has made them deal with the atrocities that they’ve committed. But it’s kind of everybody’s fault. Here in America white or black people, nobody wants to really deal with it; nobody wants to stare at it. (moviemaniacsDE)

Hacer referencia mediante la época y la ubicación geográfica específica del sur en el siglo XIX, es una forma de enfrentar un tema casi tabú para la mayoría de los estadounidenses. No obstante, y como veremos más adelante, el *blaxploitation*, al ser uno de los subgéneros del cine de explotación, tocaba esos temas que evitaban el cine hollywoodense y la mayoría de la sociedad. Cabe recalcar que *Django Unchained* no es la primera película que participa del *blaxploitation* en la que se trata el tema de la esclavitud con personajes afroestadounidense como protagonistas, pues ya se habían visto desde la década de los setenta películas como *Mandingo*<sup>33</sup> (1975) con estos temas.

---

<sup>33</sup> Esta cinta trata sobre relaciones amorosas interraciales. El dueño de una plantación sostiene una relación amorosa con una de sus esclavas y, a su vez, su esposa con un esclavo que se dedica a las peleas de mandingos. Al final, al igual que en la cinta de Tarantino, el esclavo asesina al hombre blanco. Tarantino también hace referencia a esta cinta principalmente con las peleas de mandingos organizadas por Calvin Candie en el Club Cleopatra.

Como menciona Novotny Lawrence en *Blaxploitation Films of the 1970's. Blackness and Genre*, “blaxploitation films often contain plot themes that address the black experience in America” (20). A lo largo de *Django Unchained* los personajes visitan dos plantaciones, la de Spencer Bennett (Big Daddy) y Candyland (perteneciente a Calvin Candie). La representación de ambas plantaciones en cuanto a los espacios es muy similar. Son campos sureños del siglo XIX en los cuales en una se muestra la esclavitud de manera no tan cruel –al estilo de películas hollywoodenses como *Gone With the Wind* (1939)– y en la otra de forma más despiadada como en el pueblo de Greenville antes mencionado. No obstante, al colocar a los personajes en ese contexto, toda la historia y experiencia de los afroestadounidenses bajo el yugo esclavista juegan un papel importante. Si bien como espectadores somos testigos de la tortura que algunos esclavos sufren en ambas plantaciones cuando los personajes entran en contacto por primera vez con los dueños esclavistas (como el castigo que le infligen a Broomhilda y que planean aplicar a Jodie en la plantación de Spencer Bennett o el encierro de la primera en “the hot box”), los esclavos mostrados no son maltratados directamente o, mejor dicho, ante los ojos de Schultz y Django; es hasta que alguno de ellos se adentra en la propiedad o en la vida de los dueños cuando realmente vemos el trato esclavista. Es decir, se intenta ocultar el trato violento y cruel hacia los esclavos con tal de dejar una buena impresión en los visitantes, especialmente en Schultz, quien como bien menciona Calvin, “[...] is from Düsseldorf. They don't got niggers there” (*Django Unchained*).

Además de las plantaciones mencionadas, los *flashbacks* se sitúan en la plantación Carrucan, lugar donde Django y Broomhilda se encuentran. Como explica Bordwell, “the flashback is usually motivated psychologically, as character recollection” (78); así, en éstos podemos ver, además de la historia de Django, la justificación de las acciones violentas que cometerá más adelante. Esto también se relaciona con el tipo de personajes, especialmente los heroicos, presentes en el *blaxploitation* ya que, como menciona Lawrence, “whether the violence stems from the characters' occupations or emerges as a form of revenge, the motive is always justified by the protagonists’

standard of living” (19). Todas las escenas de Django y su esposa en la plantación funcionan como recurso para justificar la venganza y hacerla parecer justicia y, así, deslindar al héroe de sus faltas morales. Como menciona Tarantino en dos artículos tratando de justificar el exceso de violencia en el filme: “there’s two types of violence in this film: there’s the brutal reality that slaves lived under for... 245 years, and then there’s the violence of Django’s retribution; and that is movie violence, and that’s fun and that’s cool, and that’s really enjoyable and kind of what you’re waiting for” (Gross). Añade respecto al tema que “the important thing to remember is that the revenge should be satisfying; it’s horrible when the heroes don’t personally kill the bad guys” (MailOnline). Así, según Tarantino, el asesinato en forma de venganza se convierte en algo necesario para la trama de la cinta y los *flashbacks* funcionan como recursos justificatorios para ello. Siguiendo la idea de éste, la violencia del tipo de venganza no elimina las cualidades heroicas del personaje. Aunado a ello, y como se verá en el siguiente capítulo, es importante recalcar que no todos los asesinatos de Django son cometidos por venganza.

Si bien las plantaciones nos llevan directamente a pensar en la experiencia afroestadounidense, y ésta a la vez a una de las características más importantes del *blaxploitation*, Lawrence aclara que la mayoría de las cintas producidas en la época de oro del subgénero, es decir, durante la década de los setenta, tomaban como espacio representativo las zonas urbanas de las principales ciudades: “blaxploitation films replace the traditional Southern settings with urban locales [...]. These spaces add to the authenticity of the films and, more importantly, put the conditions of the impoverished communities on full display on the big screen” (19). Esto se hacía principalmente para establecer una brecha entre las películas creadas antes de la década de los sesenta en las cuales la representación de la comunidad afroestadounidense era sumamente racista. Sin embargo, el hecho de situar la historia de Django en el sur de Estados Unidos no cancela su participación del subgénero ya que, como veremos más adelante, toma las principales características de éste para construir en el protagonista la figura de héroe.





### 3. Dimensión actuarial

#### Personajes referenciales temáticos

Al hablar de la caracterización de personajes, Luz Aurora Pimentel retoma de Roland Barthes la idea de que “[el lector] al abstraer secuencias para darles un nombre –que no es otra cosa que poner una suerte de ‘etiquetas temáticas’– también etiqueta los rasgos de personalidad correspondientes y juzga el valor de las acciones que realizan, dándoles un ‘nombre’ abstracto capaz de resumir toda una cadena de acciones concretas” (61). Es decir, el lector toma las acciones de un personaje y las clasifica con un nombre de tipo temático. Esto resulta interesante ya que, por ejemplo, en *Django Unchained* se nos muestra una serie de referencias a otros textos que hacen que en momentos dejemos de lado las acciones del personaje y prestemos mayor atención a la transtextualidad; así, como se explicará a continuación, se establecen etiquetas referentes a los oficios o actividades que remiten a tipos de personaje clásicos de, en este caso, el género del western. No obstante, como se verá más adelante, algunos de los personajes centrales toman de otros géneros características basadas en acciones estereotípicas. Volviendo a Pimentel, la autora menciona que hay personajes referenciales de tipos sociales y pone como ejemplo al obrero y al caballero, entre otros (64). Los personajes referenciales que Tarantino toma prestados del western clásico entrarían en esta categoría ya que son considerados como figuras representativas de una clase social. A este tipo de personajes los llamaré personajes referenciales temáticos pues, en el contexto del western, siguen una fórmula temática. En su libro *Genreflecting. A Guide to Popular Reading Interests*, Diana Tixier Herald menciona que “the focus in traditional Westerns is mainly on character types” (91). Así, en *Django Unchained*, Tarantino toma algunos de los personajes típicos del género como protagonistas; no obstante, y como se verá más adelante, sus personajes no siguen al pie de la letra las características de los íconos del western clásico.

## Django como pistolero

El personaje central de la película es Django y resulta interesante cómo la construcción de éste apela a distintos personajes icónicos del western clásico: por un lado, al pistolero/caza recompensas en la primera parte de la película y, por el otro, al pistolero solitario en la última parte. Así, conforme la trama avanza, Django pasa de ser un esclavo, a ayudante del caza recompensas, a pistolero, a caza recompensas, a esclavista (aunque sea actuado), y por último al pistolero que rescata a su amada.

El pistolero es uno de los personajes más importantes del western clásico ya que, por lo general, es el protagonista de la historia. La figura del pistolero apareció en los últimos años de la época dorada, a finales de la década de los cuarenta y en la década de los cincuenta. Antes de que se consolidara como personaje icónico del género, sus habilidades eran parte de la construcción del vaquero (McVeigh 81). Debido a los cambios sociales que se estaban gestando en Estados Unidos con el inicio de la Guerra Fría, el héroe del western debía cambiar así como la sociedad lo estaba haciendo; surge entonces el pistolero como una alteración de la figura, casi pura, del vaquero. Son hombres que no tienen un pasado limpio y que, no obstante, pueden retomar “el buen camino” y reivindicarse. Ya no se trata de un héroe superior,<sup>34</sup> es un hombre normal que decide hacer lo correcto. Como ya se ha visto, tenemos acceso sólo a una pequeña parte del pasado de Django mediante los *flashbacks* que se insertan en la película, por lo cual no se puede asegurar que éste haya tenido un pasado oscuro; sin embargo, es gracias a la analepsis que sabemos que Django no es un personaje que acepta su condición social ya que desde antes de ser liberado por Schultz había intentado escapar de su situación para hacer lo correcto, tener una vida en libertad a lado de su esposa.

La función principal del pistolero, como menciona John G. Cawelti, “is to enforce the moral law in the face of the weakness and corruption of the secular law” (“Gunfighter” 61). No obstante, su habilidad principal, como su nombre lo indica, es el uso de armas. La forma en la que el pistolero

---

<sup>34</sup> Uno de los ejemplos más representativos de este tipo de héroe es Ringo Kid (interpretado por John Wayne en la cinta de John Ford *Stagecoach* de 1939).



pone orden es violenta; por ello, una vez que ha cumplido su cometido, debe alejarse ya que su naturaleza no tiene cabida en el pueblo recién restaurado. Esto lleva a otra de las características principales del pistolero, su individualidad. Este héroe no busca reconocimiento alguno, sino que sigue sus códigos morales (o más bien los códigos morales que establece el género en sus héroes), el hacer el bien y restaurar el orden. Es interesante recalcar que el tema de la individualidad del héroe es más común en el western clásico, mientras que en el *espagueti western*, el cual se explicará más adelante, hay más ejemplos de héroes acompañados de algún compañero o maestro, como es el caso de Django y Schultz.

Django cumple con las características clásicas del pistolero: es un forastero, no es bien recibido por la sociedad (aunque en este caso tiene que ver con asuntos raciales) y una vez que cumple su propósito se aleja del lugar donde se desarrollan los eventos: “he prefers to ride off as quietly as posible” (“Gunfighter” 57). Al igual que el pistolero, Django encarna la dicotomía entre lo civilizado y lo salvaje. Sin embargo, en la película los roles son invertidos; por un lado, lo salvaje es representado en la sociedad esclavista blanca mientras que lo civilizado es mostrado en los personajes de Django, Dr. Schultz y aquellos que desaprueban la esclavitud pese a que en realidad ambos operan dentro de los métodos de los esclavistas, es decir, el asesinato y la tortura.<sup>35</sup> Así, tanto el tipo de personaje del pistolero como Django se encuentran en el centro de dicha dicotomía. Por un lado, deben vivir acorde a las normas establecidas por la sociedad, pero también encuentran la manera de seguir sus ideales aunque éstos estén en oposición con los establecidos. El hecho de que no pertenezcan totalmente a la sociedad les permite realizar actos violentos como el asesinato y la venganza, que es, finalmente, el tema central de la película. Es por ello que, aunque la trama nos lleve a sentir empatía por Django y Schultz, sus acciones hacen que de cierta forma sean equiparados con lo salvaje. Así, dentro de la cinta no existe realmente una clara separación entre lo civilizado y lo salvaje.

---

<sup>35</sup> Se debe recordar la escena en la que Django tortura a latigazos a uno de los hermanos Brittle antes de asesinarlo.

## Django como cazador de recompensas

La figura del cazador de recompensas es paradójica dentro del contexto histórico del Lejano Oeste. Al ser un territorio en el cual las estructuras gubernamentales carecen de fortaleza (y en algunas ocasiones de códigos morales), el restablecimiento del orden queda en manos del héroe y de los cazadores de recompensas, que en este caso son la misma persona. No obstante, como elemento restablecedor, el cazador se contradice: por un lado, es una persona que hace el “bien” ya que atrapa delincuentes; por el otro, es una persona cuyos valores morales no son precisamente intachables y que se rige por la ambición. A diferencia del vaquero y del pistolero, el cazador de recompensas no busca el bien de la sociedad, es una figura egocéntrica cuya única misión es el intercambio de personas por dinero. Respecto a esto, podríamos hacer una distinción entre los dos cazadores que es clara en la escena en la que Schultz le pide a Django que mate a Smitty Bacall, un bandido buscado por la ley. Django duda en dispararle porque su hijo está presente y Schultz le dice “Do you want to save your wife by doing what I do? This is what I do. I kill people and sell their corpses for cash” (*Django Unchained*). Hasta este punto, Django había asesinado ya a tres personas, no obstante dos de éstas le habían hecho daño a él y a su esposa (dos de los hermanos Brittle) y el último, Spencer Bennet, quería matarlos a él y a Schultz. En el momento en el que tiene que asesinar a una persona completamente desconocida para él, duda en hacerlo y no es hasta que le recuerdan que ésta es una forma para poder rescatar a su esposa que decide asesinarlo. Como se ve en la escena siguiente –cuando se hace una compresión de la *fábula*, es decir, cuando se muestra una aceleración de la historia en una secuencia– Django ya no duda en asesinar y entra por completo en el negocio de la cacería de recompensas a tal punto que el comentario que había hecho anteriormente, “kill white folks and they pay you for it? What’s not to like?” (*Django Unchained*), ahora sí cobra sentido. La mezcla que hace Tarantino en el personaje de Django, de héroe y cazador de recompensas, es importante ya que de no haberse convertido en cazador jamás hubiera podido llevar a cabo su cometido. Además, el hecho de que Django sea negro hace que esta figura sea aún más transgresora dentro de la historia ya que en primer lugar no era común ver libre a una persona negra y mucho menos que llevara consigo una pistola para cazar hombres blancos. Aunado a ello hace una conexión con el subgénero del cine de explotación, *blaxploitation*, el cual analizaré más adelante.

## Personajes referenciales cinematográficos

Dentro de la clasificación que hace Luz Aurora Pimentel de los personajes referenciales, propone los “nombres de personajes asociados con ciertos *géneros narrativos* [...], o bien nombres de *personajes literarios célebres*” (64). Renombraré sus tipos de personaje como personajes referenciales cinematográficos ya que, al igual que con la literatura, estos personajes tienen nombres pertenecientes a la tradición fílmica. Dicho esto, no se debe dejar de lado el nombre del héroe ya que es la principal fuente de intertextualidad en la película.<sup>36</sup>

La participación<sup>37</sup> de *Django Unchained* en el *espagueti western* se da en gran medida mediante referencias a la película *Django* (1966) de Sergio Corbucci. La escena inicial en la que se muestran los créditos de la película es una reproducción casi exacta del inicio de la película de Corbucci. En dicha escena vemos a un hombre caminando por un terreno desértico jalando un ataúd con una cuerda. Al mismo tiempo salen los créditos de la película en letras rojas y de fondo se escucha la canción “Django” de Luis Bacalov (compuesta para la película de Corbucci). En la cinta de Tarantino, en lugar del hombre que arrastra un féretro, se ve a Django caminando con un grupo de esclavos encadenados siendo pastoreados por dos hombres a caballo. Fuera de esa diferencia, la canción, la escenografía y la tipografía de los créditos es la misma. Al realizar una escena casi idéntica a la de Corbucci, Tarantino no sólo sitúa al espectador dentro del subgénero del *espagueti western*, también rinde homenaje tanto al subgénero como al mismo Corbucci. Cabe recalcar que la cinta de 1966 es representativa del género a grado tal que posteriormente se realizaron numerosas cintas con héroes de ese nombre<sup>38</sup> además de que en general a los héroes de películas pertenecientes al

---

<sup>36</sup> Django no es el único personaje referencial cinematográfico en la cinta, como ya se había mencionado en el primer capítulo de la presente tesis, el nombre de Broomhilda remite al personaje del mito nórdico. No obstante su nombre de pila no es la única referencia de este tipo; no debemos olvidar que su apellido, Von Shaft (impuesto por su primera dueña alemana), hace alusión a una de las películas representativas del *blaxploitation*, *Shaft* (1971).

<sup>37</sup> Retomo de Derrida el término “participación” utilizado en “The Law of Genre como “a sort of participation without belonging”. (Esto se explicó más a fondo en el segundo capítulo del presente trabajo).

<sup>38</sup> *Pochi dollari per Django* (1966), *Django il bastardo* (1969), *Se sei vivo spara o Django Kill... If you live, Shoot!* (1967), etcétera.

subgénero se les llamaba “Django” a los héroes que protagonizaban dichos filmes (Jake Hamilton). En cuanto a la banda sonora del primer bloque de la película resaltan canciones pertenecientes tanto a la película de Corbucci como a otras del subgénero.

Tarantino hace dos guiños sutiles al *espagueti western*. En primer lugar, cabe destacar la colaboración de Ennio Morricone en *Django Unchained* ya que éste es considerado como el principal compositor del *espagueti western*. Finalmente, no se puede dejar de mencionar que Franco Nero (actor que protagonizó *Django*) hace una breve aparición en la película al interpretar a un aficionado de las peleas de mandingos, Amerigo Vassepi. Es interesante cómo mediante su participación se hace referencia directa a la película de 1966. El diálogo es el siguiente:

Amerigo: What’s your name?

Django: Django

Amerigo: Can you spell it?

Django: D-J-A-N-G-O. The “D” is silent.

Amerigo: I know. (*Django Unchained*)

El nombre de Django no es común en Estados Unidos; al decir que lo sabe, Amerigo (o más bien Nero) está insinuando que lo sabe porque él es Django. Lo importante de su aparición no es representar un personaje –esto queda claro ya que el personaje de Vassepi no tiene relevancia alguna en la trama– sino hacer la referencia intertextual en forma de cita directa a la otra película. La escena se podría eliminar sin que afectara la trama; el personaje podría ser interpretado por cualquier actor o inclusive un extra. Además, no es casual que en los créditos se ponga énfasis en esta aparición: “with the friendly participation of FRANCO NERO” (*Django Unchained*). El impacto que tuvo esta cinta de Corbucci llegó a tal extremo que, como comenta Christoph Waltz, actor que interpreta al Dr. Schultz, “Django was and still is a synonym for cool. Franco Nero was known by everyone, he was the biggest star and he was Django. Everybody would try to behave like Django; everybody would try to look like Django” (Jake Hamilton). Hacer la referencia directa a la película de 1966

automáticamente sitúa al Django afroestadounidense en un momento cinematográfico específico además de ponerlo en contacto directo con un género, un personaje y un tipo de personaje específicos.

En cuanto a las características del héroe, la película ronda entre el western y los subgéneros del cine de explotación, el *espaguetti western* y el *blaxploitation*. En *10,000 Ways to Die* Alex Cox hace un análisis temático sobre el subgénero del espaguetti western, en el cual menciona la primera gran diferencia entre el héroe del western estadounidense y el propio del espaguetti western; explica que “the essence of the American Western, then, is that *something happens* to make the hero behave the way he does” (18),<sup>39</sup> es decir, el héroe siempre tiene motivaciones que lo impulsan a actuar. Por el contrario, para el héroe del *espaguetti western* la acción es más importante que las motivaciones del personaje; es por ello que, como explicaré más adelante, se tiende a comparar los valores morales de este tipo de héroe con los villanos del western clásico. En el caso de la película de Tarantino, podemos afirmar que el personaje de Django apela más a la descripción del héroe del western clásico ya que lo que mueve al personaje a actuar es rescatar a su esposa y no su naturaleza. Como explica Cox “the Italian Western hero is not learned or practised [como es el caso de Django] *but essential*” (19), de tal forma que el héroe del *espaguetti western*, a diferencia del western clásico, no necesita ninguna motivación sino que actuar es parte de su esencia.

Algo interesante que señala Cox es la necesidad que presentan los héroes de este género de tener un compañero. El autor reserva un capítulo de su libro con el título “The Ugly”<sup>40</sup> para este personaje, en el cual explica que el compañero del héroe se caracteriza por ser extremadamente platicador, no obstante, esto es en un sentido negativo: “He is superficially a comic character” (33); esto hace que se establezca una distinción con el héroe, quien suele ser reservado y serio. En la primera parte de *Django Unchained*, la cual se puede decir que apela más al género del western

---

<sup>39</sup> Las cursivas son originales del texto.

<sup>40</sup> El texto cuenta con tres capítulos titulados “The Good” (enfocado en los héroes del género), “The Bad” (para los villanos) y “The Ugly” (reservado para los acompañantes del héroe). Los títulos hacen referencia a la famosa cinta de Sergio Leone, *The Good, the Bad and the Ugly* (1966), considerada como uno de los ejemplares característicos del espaguetti western.

clásico, Django se muestra como el acompañante del Dr. Schultz. Sin embargo, en la segunda parte, los roles se invierten y Schultz se convierte en una especie de acompañante con características similares a los del *espagueti western*. No obstante, aunque el doctor parezca ser el acompañante parlanchín con tonos bufonescos, dista mucho de ser, el patiño de Django; por ende dichas características no tienen una connotación negativa. A su vez Django periódicamente se va convirtiendo en el misterioso héroe clásico del *espagueti western*. Si bien la relación entre ambos personajes es la del mentor y el aprendiz en la primera parte de la película, para el momento en el que se disponen a rescatar a Broomhilda los papeles se invierten paulatinamente a tal punto que Django se convierte en el conocedor. Cuando se dirigen hacia la plantación de Calvin Candie y Schultz le reclama a Django por sobreactuar el personaje del negro esclavista, éste le responde: “this is my world and in my world you gotta get dirty” y minutos más tarde, cuando Calvin lo cuestiona acerca del disgusto del doctor por el castigo que le imparten a un esclavo, Django reitera su posición al responder “I’m just a little more used to Americans than he is” (*Django Unchained*). Es a partir de este momento en el que podemos ver cómo Django va gradualmente perdiendo la dependencia del doctor, aunque aún no del todo, hasta que en la última parte de la cinta éste se encuentra completamente solo en un lugar hostil para una persona de su condición social.

La muerte de Schultz es vital para comprender la construcción de Django como héroe y se puede ver a partir de las necesidades de los tres distintos géneros de los que participa la película. Primero, para el western clásico la aparición de las mujeres tiene una función específica; como mencionan Gary Heba y Robin Murphy en su ensayo “Go West, Young Woman!”, “the use of a female in a western dictates that the female character first and foremost should be utilized as a narrative vehicle” (313). Agregan que su situación o la problemática que presente la figura femenina será el motivo que mueva al héroe a actuar. En *Django Unchained* esto es más que evidente ya que rescatar a su esposa, Broomhilda, es el motor que impulsa a Django y al Dr. Schultz a actuar. Es, al mismo tiempo, el hilo conductor de la narrativa dentro de la película y lo que une sus tres

partes. Sin embargo, el personaje de Broomhilda resulta de gran importancia ya que, como resalta Cawelti, la mujer amenaza con romper el equilibrio que hay en una relación masculina de amistad o compañerismo: “the presence of women usually threatens the primacy of the masculine group. In many Westerns an interesting resolution of this conflict is worked out. The woman in effect takes over the role of the masculine comrades and becomes the hero’s true companion” (*Six-Gun* 43). En *Django Unchained* esto se clarifica en el momento en el que el Dr. Schultz muere; como socios y compañeros, la relación de Django y Schultz funciona a la perfección, pero con el rescate de Broomhilda dicha relación se ve amenazada. Dentro del universo del western clásico, el doctor debe morir para que ella se convierta en la única compañera de Django.

Segundo, como señala Cox, “the strongest and most intelligent of the revenge stories end with the death of the hero or of someone close to him” (32). Como se ha mencionado, para el *espagueti western* la figura del compañero funciona, en parte, para contrastar con el tipo de carácter del héroe, sin embargo, para el final de la mayoría de estas películas es el héroe solo quien debe encarar su destino. El hecho de que el doctor ya no lo acompañe hace que Django demuestre sus características heroicas y cumpla con la misión en su historia.

Tercero, si ponemos énfasis en la relación de la película con el subgénero del *blaxploitation*, Django se debe deslindar por completo de toda relación con personajes blancos. Una de las principales características del subgénero es la inversión de papeles con respecto a las películas producidas en Hollywood; es decir, los negros se convirtieron en héroes y los villanos eran interpretados por actores blancos. Este héroe, ya fuera hombre o mujer, era social y políticamente consciente de su papel en la sociedad. A su vez, dichos personajes son proyectados como seres capaces de sobrevivir, y algunas veces vencer, al gobierno sin perder su “blackness” (Lawrence 18).<sup>41</sup> Aunado a ello,

---

<sup>41</sup> El subgénero del *blaxploitation* se convirtió en el representativo de la población afroestadounidense. Debido a ello, dentro del subgénero surgieron distintos tipos y temas; así, dentro del subgénero hay cintas que apelan a distintos géneros (horror, comedia, acción, musicales, etcétera) pero que conservan la esencia del mismo, el héroe negro que vence al enemigo blanco. Un ejemplo en el que esta lucha racial es primordial es *Three the Hard Way* (1974) en la que el héroe Jimmy Lait y sus compañeros luchan para derrotar a una organización neo-nazi que busca asesinar a toda la población negra.

estos héroes son vistos, como se describen en estas películas, como “badass heroes”. Una vez que Django ha adquirido las habilidades que Schultz le enseña, se convierte en este tipo de héroe, además de las características que le añaden su actuación como esclavista. En este bloque Django es un héroe que busca engañar al sistema jugando su mismo juego, la esclavitud. Justo cuando está efectuando su venganza Django menciona “now, all you black folks, I suggest you get away from all these white folks” (*Django Unchained*), lo cual provoca que sobresalga y se posicione en un lugar de superioridad ante los blancos; como él mismo señala, “I am the one nigger in 10,000” (*Django Unchained*). Finalmente, el punto principal de estas cintas es que el héroe derrote al enemigo blanco; dicha lucha “operates as a metaphor in which whites represent the oppressive establishment. Hence, their defeat at the hands of the African American protagonists is symbolic of blacks overcoming the racism perpetuated by the machine” (Lawrence 20). Vengarse de los esclavistas se puede entender como un recurso metonímico el cual, a pesar de que sólo asesine a los habitantes de Candyland, se interpreta como una victoria ante el sistema esclavista en general, aunque, en realidad, como menciona Stephen al final: “you can’t destroy Candyland! We been here! There’s always gonna be a Candyland. Can’t no nigger gunfighter kill all the white folks in the world!” (*Django Unchained*). Esto destruye por completo la idea del western clásico del héroe que rescata a un pueblo y restaura el orden para después alejarse del mismo, pese a que puede apelar al subgénero del *espagueti western* al dejar el mensaje de que la sociedad no puede ser restaurada por un solo hombre o no puede ser restaurada en absoluto.

Como se ha visto, los distintos tipos de referencias transtextuales brindan distintas apreciaciones y cualidades al personaje de Django las cuales, si se examinan a fondo, resultan en una caracterización superficial del personaje, es decir, no hacen que las acciones de éste sean las que lo califiquen completamente como personaje heroico. Además, la inserción de características de los tres géneros le brindan atributos reconocibles por la audiencia que, prácticamente en automático, se adhieren a Django. Como se verá a continuación, considero que algunas de las lecturas, si no es que todas, tienen un motivo de fondo, el generar dos interpretaciones diferentes de la película.



# Conclusiones

## El guiño de Tarantino: doble interpretación de la película

Se puede decir que *Django Unchained* no pertenece al western clásico sino que participa de él sobre todo en aspectos temáticos, con el fin de construir a su protagonista como un héroe clásico del western. No obstante, desde su estreno cadenas de cines y medios de promoción han clasificado insistentemente la película dentro de ese género. En su libro *The American Western*, Steve McVeigh señala que el western “explores American history and society consciously” (39). Aunado a ello, resalta que todo western, serio o no, tiene un propósito político (39). Si por un momento se acepta que la película pertenece al western clásico, surgen entonces dos preguntas; en primer lugar, ¿de qué forma se representa la realidad estadounidense? Y en segundo lugar, ¿qué propósito político y social tiene? Además, como ya se había adelantado en la introducción, la película tiene dos interpretaciones. Por un lado, los elementos del western clásico hacen que la película se vea como una construcción contemporánea de la identidad estadounidense. Por el otro lado, a través de detalles sutiles, que se comentarán más adelante, se puede interpretar que la intencionalidad de la película apela a una sátira de la imagen mitificada de la identidad estadounidense.

Si bien ya se ha mencionado que el héroe del western clásico es la personificación de los valores estadounidenses, Django no encarna totalmente dichos ideales. La primera pregunta que surge alrededor de la construcción de Django como personajes es: ¿se le puede considerar un héroe? Como hemos visto a lo largo del trabajo, conforme se muestran las diferentes relaciones transtextuales Django se va transformando y va adquiriendo características de los héroes del género al que apela. Si bien el protagonista se convierte en el héroe del *blaxploitation*, en el del western clásico y en el del *espagueti western*, Django no es más que un “poor devil” (como Schultz lo

llama) que tiene la suerte de ser comprado por el doctor por la simple coincidencia de haber vivido en la plantación Carrucan. Hasta ese momento de la cinta Django no es más que un esclavo sin un código moral que lo impulse a actuar (aunque más adelante se nos muestra mediante *flashbacks* su pasado y su impulso por escapar con su esposa). A lo largo del primer bloque Django no es nadie sin la ayuda y la perspicacia de Schultz. Este último es quien dirige y planea cada uno de sus movimientos. Se puede decir que Django es de alguna manera dependiente del doctor hasta el momento en el que éste es asesinado al final del segundo bloque. Schultz se vuelve su maestro en todos los sentidos ya que no sólo le enseña a disparar (actividad en la que Schultz destaca) sino que también le enseña a leer y a hablar correctamente. La nacionalidad de Schultz es importante; es un alemán que decide probar suerte en Estados Unidos como cazador de recompensas. Este hecho tiene dos implicaciones: en primer lugar, lo que le enseña a Django tiene sus bases en su herencia europea la cual, finalmente, se puede relacionar con los cimientos del *espagueti western*. De tal forma que, como menciona Tarantino, la cinta se trata de “a black man becoming a Spaghetti Western hero” (schambess). En segundo lugar, su nacionalidad le permite poner distancia ante la esclavitud. Es decir, el ser un hombre blanco, extranjero, hace que el tipo de prácticas esclavistas del país le resulten desconocidas y, por ende, hace que las desaprobe.<sup>42</sup> Desde este punto de vista, se puede decir que el héroe del western es realmente Schultz, ya que se puede ver como el forastero que tiene habilidades superiores (no sólo en relación con el uso de armas sino también con el uso del lenguaje) y que ayuda a cierta comunidad. Esto queda claro en la primera escena; una vez que ha comprado a Django por la fuerza insta a los demás esclavos a que se liberen:

now as to you poor devils. As I see it, when it comes to the subject of what to do next, you gentlemen have two choices. One, once I'm gone, you could lift that beast off the remaining Speck, then carry him to the nearest town. Which would be at least thirty-seven miles back

---

<sup>42</sup> No hay que olvidar que Alemania fue un país colonizador y, por tanto, también tuvo relaciones y prácticas esclavistas. Sin embargo, a pesar de que en los países colonizadores hubo afluencia de esclavos, se puede decir que la inserción de éstos en la vida cotidiana no fue tan marcada como en el sur de los Estados Unidos. Es importante tomar en cuenta que las prácticas esclavistas funcionaron de manera distinta en los diferentes países.

the way you came ... Or ... Two, you could unshackle yourselves, take that rifle over there ... put a bullet in his head, bury the two of them deep, and make your way to a more enlightened area of the country. The choice is yours. Oh, and on the off chance that there's any astronomy aficionados amongst you, the North Star is THAT ONE. (*Django Unchained*)

Aunado a esto, al igual que los héroes del western clásico, Schultz tiene un motivo, que pese a que no es un motivo edificante como en la mayoría de los ejemplares del género, es una meta que mueve la historia desde el principio. Si no fuera por el objetivo de Schultz, Django jamás hubiera tenido la oportunidad de ser libre. Se podría decir que, debido a su nacionalidad, Schultz como héroe apelaría más a las películas del *espagueti western*, no obstante, si bien en la mayoría de dichos ejemplares, la producción y los actores son extranjeros, los personajes no lo son. La nacionalidad se podría interpretar como la primera burla de Tarantino tanto si se considera a Schultz como héroe del western clásico o del *espagueti western*. Ahora, tampoco se trata de demeritar a Django. Si bien todo se lo debe al doctor, desde la primera vez que lo vemos con una pistola en la mano, se hace evidente que tiene habilidades, al grado que Schultz lo reconoce al decir “oh! the kid's a natural!” (*Django Unchained*). Aunque desde el principio Django muestra habilidades que posteriormente harán que se convierta en un héroe, en dicha sección no se puede afirmar que Django cumple con los requisitos necesarios para ser considerado como tal.

Volviendo al tema de si Django puede considerarse un héroe del western clásico, resaltan dos cuestiones. Primero, como ya se ha visto, el nombre de Django es conocido gracias a la película de Corbucci. Hacer la referencia directa a la película de 1966 automáticamente sitúa al Django afroestadounidense en el contexto del western europeo, el *espagueti western*. Además, los orígenes del nombre son rumanos, la palabra significa “yo despierto”. Esto es relevante para ambos personajes, tanto el de Corbucci como el de Tarantino; no obstante sigue perteneciendo a otra cultura alejada de la estadounidense. También hay una referencia paródica. En la película de Corbucci el enemigo (evidentemente estadounidense) tiene un séquito de seguidores que cuando emboscan a alguien, en este caso a Django, se ponen una máscara roja. En la película de Tarantino hay una escena en la que

los hombres de Spencer Bennett, con máscaras blancas,<sup>43</sup> emboscan a Django y a Dr. Schultz. En dicha escena hay un *flashback* en el que se ve cómo se organizan para llevar a cabo la emboscada. Esta cómica regresión, de cuatro minutos de duración aproximadamente, muestra la inutilidad de estos hombres que comienzan a pelear entre ellos porque no pueden ver a través de las máscaras.

En conjunto con la referencia al mito nórdico de Brunilda y Sigfrido,<sup>44</sup> con esto se cierra un ciclo en el cual Django no reencarna el mito estadounidense sino un mito fundacional del norte de Europa. Esto nos muestra de manera sutil que las referencias y las bases de este héroe no se fundamentan en la historia de Estados Unidos. Pero Tarantino no se detiene ahí. También satiriza la población estadounidense, sobre todo focalizándose en la cultura esclavista. Cuando Schultz y Django se presentan en la plantación de Bennett, éste exige que Django desmonte el caballo ya que no está permitido que los negros monten. Después de una discusión, Schultz le dice que quiere comprar a una de sus esclavas, Bennett ya molesto se niega, a lo que el doctor contesta: “I have five thousand things I might say, that could change your mind” (*Django Unchained*). La actitud de Bennett evidentemente cambia. Tarantino utiliza un personaje como recurso metonímico para burlarse de un grupo en general. Aquí se burla de la debilidad de convicción de los esclavistas que le dan prioridad a lo económico antes que a sus ideales. La burla se ve cuando Schultz le pide a Bennett que alguna de las esclavas le muestre los alrededores; insiste en que Django es un hombre libre y que debe ser tratado como tal. El diálogo es el siguiente:

Bennett: Django isn't a slave. Django is a free man. Do you understand? You're not to treat him like any of these niggers around here, cause he ain't like any of these other niggers around here. Ya got it?

Betina: Ya want I should treat 'em like white folks?

Bennett: No, that's not what I said.

Betina: Then I don't know what'cha want Big Daddy. (*Django Unchained*)

---

<sup>43</sup> Aquí no sólo está parodiando la película de Corbucci. Que la máscara que usan estos hombres sea blanca y su propósito racista hace referencia y parodia al Ku Klux Klan.

<sup>44</sup> Véase capítulo 1.

Aquí, Tarantino pone en evidencia la falta de entendimiento de los esclavistas en el sur de la preguerra los cuales, al igual que Calvin, aparentan tener una excelente educación y que, sin embargo, demuestran ser de mente cerrada y, algunas veces, ignorantes. Pese a que está haciendo referencia a los esclavistas de esa época, su crítica se extrapola a la actualidad, sobre todo con respecto a la multiculturalidad que hay en Estados Unidos. La comunidad “inferior” ya no es precisamente la afroestadounidense sino las minorías que radican en el país. Tarantino nos muestra con las actitudes de este tipo de personajes una de las características de las sociedades hegemónicas.

El guiño al que se refiere el título de esta sección está relacionado con la doble interpretación que tiene la película. Ya se ha mencionado la interpretación paródica que ésta tiene; ahora es momento de analizar lo político detrás de la misma. Es importante mencionar que la película se estrenó el 25 de diciembre de 2012, apenas un mes después de la reelección del presidente de los Estados Unidos, Barack Obama. En *The American Western*, McVeigh hace un análisis histórico en el que compara a los héroes clásicos del western con los presidentes que gobernaron en el momento en el que surgieron. Esto es interesante ya que muestra, una vez más, cómo el género del western está completamente relacionado con los aspectos políticos de Estados Unidos. Si se analiza un poco la presidencia de Obama, se puede apreciar que aproximadamente a la mitad de su mandato fue perdiendo popularidad. Si se toma lo que se mencionó en la introducción sobre la concepción de *Django Unchained* como una reivindicación y se equipara a Django con Obama, la reelección también se puede interpretar como una reivindicación, volver a la cima de la popularidad que había perdido. Obama lucha contra la adversidad y resurge como un héroe en la reelección. Ahora bien, parece ser que Tarantino tuvo que apresurar la producción de la película con el fin de estrenarla antes de que concluyera el año 2012. Esto se puede observar ya que en la cinta se pueden apreciar aspectos inconclusos como la aparición y omisión de personajes que, mientras que en el guión son realmente relevantes, en la película no hacen nada. Tal es el caso de Sheba, la especie de meretriz de Calvin; el personaje de Scotty Harmony, el comprador previo a Calvin de Broomhilda, al cual

ésta llegó a querer y éste a amarla; el niño esclavo Timmy quien al regreso de Django a Candyland se convierte en su acompañante y ayudante, y los trabajadores de la compañía minera LeQuint Dickey. El estreno precipitado de la película tiene, para mí, dos posibles causas: 1) como se mencionó, emparejar la reelección de Obama con el estreno de la película y así mostrar un nuevo héroe del western con características presidenciales y 2) asegurar un lugar en las premiaciones que comenzarían en enero de 2013, lo cual, además de aumentar los ingresos de la película, le brinda cierta credibilidad en la industria cinematográfica de Hollywood. En mi opinión, las dos teorías explican dicho apresuramiento siendo el segundo el más evidente y lógico. Ahora bien, se podría argumentar que la primera posibilidad es un tanto forzada y, en efecto, no hay referencias confiables que la soporten. No obstante, para unir un poco ambas teorías, es importante recordar algunas de las cintas nominadas a mejor película en los Premios de la Academia de ese año: *Django Unchained*, *Lincoln*, *Argo*, y *Zero Dark Thirty*. Las cuatro cintas trataban temas centrales en la historia estadounidense desde la esclavitud en el sur del país (*Django Unchained*), la Guerra Civil en la que el presidente Abraham Lincoln –considerado un héroe nacional– tomó como bandera la abolición de la esclavitud (*Lincoln*), el rescate de rehenes estadounidenses tras la revolución iraní (*Argo*) y, por último, las constantes misiones para capturar a Osama bin Laden (*Zero Dark Thirty*). Cabe mencionar que las cuatro cintas obtuvieron al menos un premio de la academia siendo las primeras tres las acreedoras a los más importantes;<sup>45</sup> lo interesante de esta premiación no sólo radica en las temáticas que estas películas tocaban sino en la inaudita aparición de la primera Dama, Michelle Obama, en la transmisión de la ceremonia para presentar el premio a mejor película del año. Dicha aparición fue un enlace desde la Casa Blanca en la cual la primera Dama, acompañada por elementos de la marina de los Estados Unidos, nombró a *Argo* como la ganadora. Menciono todo esto ya

---

<sup>45</sup> *Django Unchained* obtuvo los premios a mejor actor de reparto para Christoph Waltz (Dr. King Schultz) y mejor guión original para Quentin Tarantino; además, estuvo nominada a mejor película, mejor fotografía y mejor montaje de sonido. *Lincoln* obtuvo doce nominaciones de las cuales ganó mejor actor para Daniel Day-Lewis y mejor dirección de arte. *Argo*, con siete nominaciones, obtuvo tres estatuillas por mejor montaje, mejor guión adaptado y mejor película. Finalmente, *Zero Dark Thirty* contaba con cinco nominaciones y únicamente ganó a mejores efectos sonoros.

que pareciera que todo estaba conjugado para hacer de dicha premiación un evento en el cual se enalteciera la historia de Estados Unidos así como el papel primordial del cine en la política del país. Finalmente, ya sea que las teorías sean certeras o no, la película deja ciertos hilos sueltos que llevan a una doble interpretación; por un lado, pareciera tratarse de una cinta crítica sobre un hecho crucial en la historia estadounidense –esto llevado a cabo mediante el uso a referencias al género del *espagueti western*– y, por el otro lado, detrás de dichas referencias e interpretación se dejan ver guiños hacia una película más conservadora con referencias al western clásico.

## **El héroe-collage**

En la introducción de este trabajo se dijo que la venganza de Django era vista por muchos como una virtud heroica y como una reivindicación. Esto se debe, en gran medida, a que Tarantino pone énfasis en mostrar el maltrato y la violencia hacia los negros. Al mostrar los crímenes generados por la esclavitud hace que la audiencia sienta empatía por Django y justifique su venganza. No obstante, a pesar de que los personajes asesinados a manos de Django parezcan merecer dicho final, no se debe olvidar que es asesinato y tortura. Si se toma a Django como un héroe contemporáneo que apela a la realidad estadounidense actual (y si se piensa en Django como la personificación de Obama), entonces ¿a qué sociedad le interesaría depender de un héroe capaz de asesinar y torturar a otros hombres?

Esto, finalmente, está relacionado con el género de la película. Como se ha visto, ha habido una insistencia mediática por catalogarla como un western mientras que, en mi opinión, la película apela más a subgéneros del cine de explotación. Es complicado decidir a cuál de los anteriores pertenece o apela más, lo que lleva a dos posibilidades. Primero, se puede considerar *Django Unchained* como un collage de géneros siguiendo la idea de Derrida de participación sin pertenencia que ya se había mencionado. Aquí, el western, el *espagueti western* y el *blaxploitation* coexisten

brindando cada uno sus características sin hacer que la película participe al cien por ciento de ninguno. A lo largo de esta tesina hemos visto a Django como personaje imán que al ponerse en contacto con una tradición, ya sea cinematográfica o literaria, atrae a sí mismo características de sus héroes más representativos. Desde la introducción del presente trabajo se ha mencionado que las referencias transtextuales hacen que Django se edifique como un collage de héroes, cuya intención es que como espectadores dejemos de lado las acciones de Django (ya sean heroicas o no) y prestemos atención a las características que toma el personaje de las distintas tradiciones.

Ahora bien, Genette define el pastiche como “una mezcla de imitaciones diversas” (108) y añade que siempre tienen una función satírica y ridiculizadora. Si bien podríamos decir que la intención de Tarantino era crear un héroe que parodia los distintos géneros y subgéneros, no se podría afirmar categóricamente dicha intención ya que, como se mencionó anteriormente, la película se puede ver a través de dos interpretaciones distintas. Es por ello que prefiero utilizar el término collage que, como lo define *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* es “a work assembled wholly or partly from fragments of other writings, incorporating ALLUSIONS, quotations, and foreign phrases” (“collage”). Así pues, Django es un héroe-collage que se construye a partir de las características de las distintas tradiciones. Esto hace que lo podamos ver como “the fastest gun in the South” (*Django Unchained*), “the one nigger in 10,000” (*Django Unchained*) y, en palabras del mismo Tarantino, “[the] black man becoming a Spaghetti Western hero” (schambess).

Se había planteado la pregunta acerca de la insistencia mediática de catalogar *Django Unchained* como western. Si bien Tarantino toma características icónicas del western clásico, al final sólo las utiliza para alterarlas y así ridiculizar el género. Al hacerlo también ridiculiza el mito de la identidad estadounidense ya que, como se había visto, es el propósito del western encarnar y proyectar los valores de Estados Unidos. Así, los elementos del género hacen que la película se vea como una reformulación contemporánea de la identidad estadounidense; sin embargo, dichos elementos se vuelven transgresores del género y se convierte en una parodia. En todo caso, si se



debiera catalogar la película como western tendría que ser como un western paródico. Si se toma en cuenta el estudio mencionado anteriormente de McVeigh se podría concluir que, al final, la insistencia no tiene que ver con aspectos de género sino que tiene un propósito político.

En la mayoría de la filmografía de Tarantino hay dos interpretaciones o lecturas: por un lado, la intencionalidad de agradar a la industria y audiencia conservadoras (que finalmente son los que le brindan los recursos económicos). Por el otro lado, sutilmente buscan externar una opinión y punto de vista respecto al tema que tocan; de ahí el guiño de Tarantino. En *Django Unchained* la reivindicación del esclavo hizo que un público no afín con las cintas de Tarantino sintiera empatía por la cinta.<sup>46</sup> A su vez, la no tan evidente parodia logró que sus seguidores reafirmaran el gusto por sus películas. Es preciso agregar que *Django Unchained* es la película más exitosa de Quentin Tarantino y la que más dinero ha recaudado hasta el momento. El uso de características de distintos géneros a lo largo de la cinta –y en varios ejemplares de la filmografía de Tarantino– funciona de dos maneras: en primer lugar, se muestra como una forma de homenaje a cintas y géneros que han influenciado a Tarantino; en segundo lugar, hace que se revivan y reformulen géneros que se creían extintos.

Al final, la película participa de géneros y subgéneros distintos, toma sus características más importantes y construye a su personaje como un héroe. Además, las referencias hacen que equiparemos a Django con los distintos héroes de estos géneros. En cuanto a si Django como personaje puede ser considerado un héroe, me parece que sí. Se trata de un hombre que no acepta su situación social, desafía el código que debe seguir como esclavo al casarse e intenta escapar con su esposa para poder hacer una vida en matrimonio. Además, a lo largo de la cinta vemos actitudes de Django que lo construyen como un personaje heroico con valores e ideales; en general Django

---

<sup>46</sup> Aunque también generó reacciones negativas por parte de este sector de la población. Uno de los directores afroestadounidenses más influyentes en Estados Unidos, Spike Lee, se mostró en contra de la película mediante su cuenta de Twitter: “American Slavery Was Not A Sergio Leone Spaghetti Western. It Was A Holocaust. My Ancestors Are Slaves Stolen From Africa. I Will Honor Them” (SpikeLee). Así, muchos usuarios de la red social mostraron su apoyo al director y su disgusto hacia *Django Unchained* (2012).

realiza acciones heroicas. No obstante, me parece que lo que lo enaltece como el gran héroe que se construye en él se debe en gran medida a las distintas referencias a textos y géneros, las cuales le aportan cualidades de las que carece como personaje. Si pensamos en su relación con el mito nórdico Django no es “the first in strength and ability” (*Volsungs* 23) pero el paralelo con el texto lo convierten en tal. Tampoco es el pistolero solitario que busca el bien de una comunidad ya que todo indica que al final sólo busca tener una vida “normal” al lado de su esposa. Si bien el personaje negro se impone ante el villano blanco, debemos recordar que es Schultz quien elimina al dueño de un engranaje esclavista. Django no buscaba terminar con la plantación de Calvin y al final sólo termina el trabajo del doctor. Y, finalmente, Django Freeman no es el misterioso héroe (del cual no conocemos su pasado) cuya forma de actuar es esencial; tampoco es motivado por la venganza, ésta se le va presentando pero su principal motivación es rescatar a su esposa. Empero, consideramos a Django como héroe de estas distintas tradiciones porque las referencias que se nos muestran se adhieren a él.

# Bibliografía

- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Trad. Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985. Impreso.
- . *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. PDF.
- Cawelti, John G. "The Gunfighter and the High-boiled Dick: Some Ruminations of American Fantasies of Heroism". *American Studies*. Vol. 16, No. 2. JSTOR. Chicago: Mid-America American Studies Association, 1975.
- . *The Six-Gun Mystique Sequel*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1999. Impreso.
- Chandler, Daniel. "The Grammar of TV and Film". *Daniel Chandler*. Web. 10 Oct. 2013.
- "Collage" Baldick, Chris Ed. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Inglaterra: Oxford University Press, 2001. PDF.
- Cox, Alex. *10,000 Ways to Die*. Oregon: Exterminating Angel LLC, 2005. PDF
- Derrida, Jaques. "The Law of Genre". *Critical Inquiry* 7.1 Otoño (1980). Web. 14 May. 2013.
- Django Unchained*. Dir. Quentin Tarantino. Perf. Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo Dicaprio, Samuel L. Jackson, Kerry Washington. Weinstein Company, 2012. DVD.
- Ebiri, Bilge. "Why Django Unchained's Slavery Tale Had to be a Spaghetti Western". *Vulture*. 1 Feb. 2013. Web. 16 Mar. 2013.
- Edgar-Hunt, Robert, John Marland, Steven Rawle. *The Language of Film*. Suiza: AVA Publishing SA, 2010. Impreso.
- Forster, E.M. *Aspects of the novel*. Nueva York: RosettaBooks, 2002. PDF.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. PDF.
- Gross, Terri. "Quentin Tarantino, 'Unchained and Unruly'". *National Public Radio*. Washington, 02 Ene. 2013. Web. 15 Oct. 2014.
- Heba, Gary y Murphy, Robin. "Go West, Young Woman! Hegel's Dialectic and Women's Identities in Western Films". *The Philosophy of the Western*. Ed. Jennifer L. McMahon y B. Steven Csaki. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2010. PDF.
- Jake Hamilton. "DJANGO UNCHAINED Interviews: Tarantino, Foxx, Waltz, Jackson and Washington". Video. *YouTube*. YouTube, 15 Dic. 2012. Web. 31 Mar. 2013.
- Johnson, Gary. "The Western Overview. Images, a Journal of Film and Popular Culture". *In Focus*. Web. 20 Abr. 2013.
- Lawrence, Novotny. *Blaxploitation Films of the 1970's. Blackness and Genre*. Nueva York y Londres: Routledge Taylor & Francis Group, 2008. PDF.

- Lee, Spike. (SpikeLee) “American Slavery Was Not A Sergio Leone Spaghetti Western. It Was A Holocaust. My Ancestors Are Slaves Stolen From Africa. I Will Honor Them.” 22 Dic. 2012, 11:18 p.m. Tweet.
- McGee, Patrick. *From Shane to Kill Bill: Rethinking the Western*. Massachussets: Blackwell Publishing, 2007. Impreso.
- McVeigh, Stephen. *The American Western*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2007. PDF.
- Metz, Christian. “Observaciones para una fenomenología de lo narrativo”. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1969) Volumen 1*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2002. PDF.
- moviemaniacsDE. “Django Unchained / meet the press (2013) Quentin Tarantino” Video. *YouTube*. YouTube, 01 Ene. 2013. Web. 06 Abr. 2013.
- El cantar de los Nibelungos*. Ed. Y Trad. Emilio Lorenzo Criado. Madrid: Catedra, 2011. Impreso.
- “Parody” Baldick, Chris Ed. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001. PDF.
- Petrovich, Michael B., Arthur D. Roberts, Christine M. Roberts. *World Cultures*. Estados Unidos: Silver Burdett Ginn, 1995. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI Editores, 2012. Impreso.
- “Satire” Baldick, Chris Ed. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001. PDF.
- Schaefer, Eric. *“Bold! Daring! Shocking! True!” History of Exploitation Films, 1919 – 1959*. Carolina del Norte: Duke University Press, 1999. PDF.
- Schambess. “Quentin Tarantino on Charlie Rose – Django Unchained – Part 1” Video. *YouTube*. YouTube. 26 Dic. 2012. Web. 23 Abr. 2013.
- Tarantino, Quentin. *Django Unchained*. Guión cinematográfico no publicado. 2011. PDF.
- . “Quentin Tarantino on the story behind his Western Django Unchained”. *MailOnline*. Londres, 12 Ene. 2013. Web. 14 Oct. 2014.
- TheHour. “Quentin Tarantino on George Stroumboulopoulos Tonight: INTERVIEW”. Video. *YouTube*. YouTube, 19 Dic. 2012. WEB. 18 May. 2013.
- Tixier Herald, Diana. “Westerns”. *Genreflecting. A Guide to Popular Reading Interests*. Sexta edición. Ed. Wyane A. Wiegand. Wespport, Londres: Libraries Unlimited, 2006. PDF.
- The Saga of the Volsungs*. Trad. R.G. Finch. Londres: Thomas Nelson and Sons LTD. PDF.
- Wright, Will. *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, 1975. Impreso.



