

**Cuadernos de Trabajo
del
Centro de Estudios de Asia y África**

Núm. 5

Los signos en *Kill Bill*

Satomi Miura
El Colegio de México



**El Colegio de México, A. C.
Centro de Estudios de Asia y África
2005**

LOS SIGNOS EN *Kill Bill*

Satomi Miura
El Colegio de México

Quentin Tarantino, el reconocido director de cine, dice en una entrevista que su reciente película *Kill Bill* (2003) posee un “universo especial”. A una pregunta del entrevistador japonés acerca de las espadas de samurai llevadas por la protagonista y otros pasajeros de un avión, el director responde que este universo “no es el mundo real”. Es “*a movie movie universe*”, en el cual la gente trae una espada consigo, y en el que hay un lugar en el asiento del avión para que cada pasajero pueda poner su espada.¹ Pero cuando la vi en el cine en diciembre de 2003 (el volumen 1, el volumen 2 se estrenó más tarde), sin mayor información sobre esta obra, su mundo imaginario me evocó algo real que se vinculaba con mis experiencias. Tuve lo que se conoce como un *déjà vu*.

Esta película trata de la venganza de una mujer, asesina profesional; quien se vale de una violencia sumamente fuerte y estilizada para asesinar² (hay una versión extra dirigida al público japonés que presenta la violencia en forma más fuerte y cruel que la versión para Estados Unidos, América Latina y Europa). Hubo algunas cosas que yo había visto u oído y sentido, en otro lugar, en otro tiempo. Eso no sólo tiene que ver con el hecho de que en varias escenas los protagonistas hablan en japonés. Y me impresionó cómo las actrices extranjeras manejan el lenguaje adecuado para las mujeres que pertenecen a los grupos de *yakuza* (mafiosos japoneses) —este lenguaje tiene formas específicas de verbos, y vocablos y expresiones muy diferentes de los del lenguaje femenino ordinario—. Tampoco tiene que ver solamente con el set, con los accesorios y con los vestuarios con detalles basados en la historia y culturas (alta y pop) de Japón y China.³ Mi sensación de familiaridad también se relaciona con la intertextualidad, así como con la alteración o la extensión del sentido que se lleva a cabo por el cambio del contexto.

Si nos apoyamos en la afirmación de Danesi de que “el objeto primario de la semiótica de los medios consiste en estudiar cómo los

¹ <http://japattack.com/japattack/film/tarantino02.html> (en inglés), p. 6.

² Quentin Tarantino es uno de los directores de cine cuyas películas están enmarcadas en la tendencia llamada *posmodernidad escéptica*. Éstas tienen un tono radical, a la vez violento y distanciado. Véase: Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2003, p. 42.

³ En esta película colaboró un japonés, Yohei Taneda, como diseñador de la producción en Japón y China. Igualmente trabajó un equipo japonés (*PRODUCTION I.G*) las secuencias de *anime* (animación).

medios masivos crean o reciclan los signos para sus fines”, preguntando “qué es lo que algo significa o representa, cómo esto ejemplifica su significado, y porqué tiene este significado que tiene”,⁴ será posible analizar los sentidos mediados del universo de *Kill Bill* considerando esos tres aspectos, y viendo cómo se evoca lo imaginario y lo real en los espectadores (interpretantes en el sentido de Peirce). Para ello, primero será necesario definir el concepto de signo para mi análisis, para lo cual recurriré a Roland Barthes.

El signo para Barthes

En la etapa del libro *Mitologías* (el original en francés se publicó en 1957), el signo es una *correlación* entre el significante y el significado (estos términos vienen de la terminología de Saussure), o sea, el signo constituye “el total asociativo”⁵ de estos dos, que no se separan: el signo es un sentido “lleno”, mientras el significante solo es hueco.⁶ A partir de una cadena semiológica, un sistema semiológico primero, se edifica un sistema segundo y amplificado al que Barthes denomina el “mito”.⁷ El sentido (el signo primario, o el signo lingüístico), que tiene un valor propio y una parte de la historia ya que en él está construida una significación, se convierte en el significante mítico (la forma) del sistema segundo. Esta forma se correlaciona con el concepto (el significado mítico) y de este proceso resulta el signo secundario. A diferencia de la forma, el concepto no es abstracto o purificado, es histórico e intencional, está lleno de una situación y tiene un carácter abierto y no fijo. Al mismo tiempo es funcional, por lo cual se introduce una nueva historia, o un nuevo valor en el mito. Sin embargo, la función del mito no es la de ocultar, sino la de “deformar”. En la analogía con el sistema del psicoanálisis freudiano, en el cual “el sentido latente de la conducta deforma su sentido manifiesto, en el mito, el concepto deforma el sentido” que constituye la forma del mito.⁸ Para comprender esta deformación en la relación del concepto mítico con el sentido (la forma), se requiere una interpretación del lector del signo.

Barthes, que toma las nociones de la denotación y la connotación de los sistemas semióticos de Hjelmslev, en “Elementos de semiología” (1970, 1964 en el original francés), llama al signo primario como signo denotativo y al signo secundario como sistema connotativo.⁹ En ese libro, al igual que en *Mitologías*, Barthes hace hincapié en la importancia de la

⁴ Marcel Danesi, *Understanding Media Semiotics*, Londres, Edward Arnold, 2002, p. 34. La traducción es mía.

⁵ Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2002 (primera edición en español, 1980) p.203.

⁶ *Ibid.*, p.204. “Macizo” en el original.

⁷ *Ibid.*, pp. 205-206.

⁸ *Ibid.*, p. 214.

⁹ Barthes, Roland, “Elementos de semiología”, en Barthes *et al.*, *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 62-65.

interpretación crítica del sistema connotativo, o el mito, en el ámbito ideológico vinculado con la comunicación humana. Ya que, como lo señala en estas obras, los medios masivos producen mitologías o ideologías como los sistemas connotativos, de tal manera que posean una apariencia “natural” del significado primario, velando el sentido connotativo ideológico.¹⁰ En “Elementos de semiología” explica de manera directa: “La *ideología* sería, (...) la *forma* (en sentido hjelmsleviano) de los significados de connotación, mientras que la retórica sería la forma de los connotadores.”¹¹

Respecto a los signos específicos del cine, dice Nöth, Barthes describe en 1960 los signos del cine conforme la teoría de Saussure, como una unidad del significante y del significado filmicos, análogos a los signos generales mencionados arriba. Sin embargo, según Barthes, el significante filmico consiste en los elementos relativamente pequeños de la imagen, así como en las personas (los actores) que interpretan los papeles, en los vestuarios, el paisaje, los gestos y la música, etc. Los rasgos típicos de los significantes filmicos son su heterogeneidad (como signos visuales, y al mismo tiempo acústicos), su polivalencia (en razón de la diversidad de significados) y su dimensión sintagmática. En cuanto al significado filmico, Nöth indica la ambigüedad de Barthes: por una parte está definido como una entidad conceptual, que existe solamente en la mente de los espectadores; por otra parte, se muestra en el significado filmico “todo lo que existe fuera de la película, y lo que es actualizado en ésta”.¹² En relación con ello, Barthes distingue entre la “expresión” filmica (con la que la “realidad”, sea inventada o no, es presentada directamente a los espectadores) y la “significación” filmica que transmite a los espectadores los acontecimientos, los cuales se llevan a cabo fuera de las escenas filmicas, fuera de lo visible en la imagen.¹³

En la fase posterior, se cambia la idea de Barthes sobre la relación entre el sistema denotativo y el sistema connotativo. En *S/Z* se manifiesta: “la denotación no es el primero de los sentidos, pero finge serlo; bajo esta ilusión no es finalmente sino la última de las connotaciones (la que parece a la vez fundar y clausurar la lectura), el mito superior gracias al cual el texto finge retornar a la naturaleza del lenguaje, al lenguaje como naturaleza”.¹⁴ Ya el signo denotativo no es el signo primario o el sistema primario de dos niveles unilaterales, me parece, sino algo con lo cual comienza y se cierra el círculo multiestratificado del proceso interactivo. No obstante, esa nueva definición no desvaloriza la connotación. Se define

¹⁰ Véase, por ejemplo, Barthes, *op. cit.*, pp. 237-241.

¹¹ *Ibid.*, p. 64.

¹² Barthes, “Le problème de la signification au cinéma”, 1960, en *Revue internationale de filmologie* núm. 10, pp. 87 y 88, citado por Nöth, Winfried, *Handbuch der Semiotik 2, Vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzger, 2000, p. 503. La traducción es mía.

¹³ *Ibid.* p.503.

¹⁴ Barthes, Roland, *S/Z*, México, Siglo XX, 1980 (primera edición en francés, 1970), p.6.

claramente que la connotación es “una determinación, una relación, una anáfora, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, posteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto)”.¹⁵

Vale la pena destacar la nueva definición de la denotación, al compararla con “el tercer sentido” presentado por primera vez en *Cahiers du cinéma*, en 1970. Barthes dice que mientras el primero de los tres niveles de sentido es el nivel informativo de la comunicación y el segundo el nivel simbólico o el de la significación, el tercer sentido es el nivel de la significancia, y este último es “lo obtuso”, en contraste con “lo obvio”.¹⁶ Barthes intenta describir y explicar el sentido obtuso: éste “conlleva cierta emoción”, es “una emoción que se limita a *designar* lo que se ama, lo que se desea defender; se trata de una emoción-valor, de una valoración”.¹⁷ El sentido obtuso es “un significante sin significado”, no puede describirse debido a que no representa nada, y es “indiferente a la historia y al sentido obvio”. En consecuencia, impide la estructuración del lenguaje lingüístico y del metalenguaje.¹⁸ En cambio, el tercer sentido entendido como lo “fílmico”, da “otra estructura” u “otro lenguaje” a la película.¹⁹

El tercer sentido es lo que se escapa tanto a la definición vieja como a la nueva de la relación entre la denotación y la connotación. Entonces, sería interesante analizar la película, no sólo en el sistema denotativo y el sistema connotativo, sino también en el nivel más allá de ellos, y hacer un intento por describir lo indescribible o lo no representable.

Kill Bill

La historia de la película, recién producida, trata principalmente de la venganza de una mujer y de la última meta de este personaje que es, como lo dice el título, *Kill Bill*.

En las escenas de cada capítulo (la narración del volumen 1 consiste en el prólogo y cuatro capítulos) aparecen repetidamente los instrumentos para matar, sean armas comunes o no. El arma más importante para las dos protagonistas, The Bride [o Black Mamba] y O-Ren Ishii [o Cottonmouth], es la espada de Samurai.

Antes de que The Bride consiga la mejor espada producida por Hattori Hanzo, se le muestra en el primer capítulo, con el título “2”, yendo a casa de Vernita [o Cooperhead] para vengarse. Después de una lucha, Vernita,

¹⁵ *Ibid.*, p.5.

¹⁶ Barthes, Roland, “El tercer sentido”, *Lo obvio y lo obtruso: imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 1986 (primera edición en francés, 1982), pp. 49-51.

¹⁷ *Ibid.*, p.57 y p.59.

¹⁸ *Ibid.*, p.61.

¹⁹ *Ibid.*, p.64.

convertida de asesina férrea en ama de casa, le ofrece a *The Bride* un café en la cocina. Interrumpen la lucha, debido a que su hija pequeña regresó a la casa. Pero la pausa no dura mucho, finalmente Vernita muere con un cuchillo de su cocina que le arroja *The Bride*. En otra situación, un cuchillo colocado en la cocina limpia de una casa particular de la zona residencial estadounidense significaría en el sistema connotativo el buen funcionamiento de las labores domésticas de la vida cotidiana ordinaria y ordenada de un ama de casa. En la situación de esa escena de la película, se cambia la connotación. El cuchillo, lanzado por una mujer hacia otra mujer, en la cocina, con gran exactitud y velocidad, significa la ruptura extraordinaria radical de la cotidianeidad monótona, lenta, tranquila pero llena de vida, por un instrumento doméstico transformado en un arma para quitar la vida. En otras palabras, el cuchillo en este contexto tiene otra connotación, que es la brutalidad fuera de la vida cotidiana.

Se señala en el prólogo que el deseo de cambiar de vida casándose y teniendo un hijo, fue impedido violentamente: *The Bride* fue atacada, pero sobrevivió, mientras su novio y los asistentes a su boda fueron asesinados. Ella renuncia a ser mujer por rencor y para vengarse, como expresa una de las canciones japonesas populares (se parecen a las canciones mexicanas rancheras), compuestas en los años setenta, utilizadas en *Kill Bill*. Estas canciones, interpretadas por la cantante y actriz Meiko Kaji, fueron los temas musicales de las películas de los setenta en las que ella misma era la protagonista principal. Las suyas eran películas de *Yakuza* —el auge de este tipo de filmes ocurrió en los años sesenta y setenta—, y su tema fue principalmente el conflicto entre las personas marginadas (fuera de la ley), que insistían en sus valores tradicionales en nivel de la “moral”, y los gánsters que buscaban un camino moderno para acercarse al poder social. Los personajes de esas películas, sobre todo aquellos que se resistían a la modernidad y al poder, usaban la espada de samurai (guerreros de las épocas medievales y feudales). En varias escenas, la espada significó la resistencia impotente a la modernización, el ataque vacío de los marginados al proceso socioeconómico progresista.

En las películas de *Yakuza*, mencionadas arriba, la espada de samurai era sustancialmente para los hombres, las mujeres de sus grupos utilizaban un puñal, de forma similar al uso en épocas medievales y feudales. Las *ninja* femeninas (espías que trabajaban para su señor feudal) tampoco llevaban la espada larga de los colegas masculinos, sino una espada ligera y corta. Era el símbolo de la virilidad de los guerreros que significaba también el poder masculino hacia las mujeres, como se presenta en la película de Kurosawa *Rashomon* (1950), en la que la espada del protagonista indica la violación de una mujer.

El significado cambia radicalmente en *Kill Bill* a través del manejo impresionante de la espada de las protagonistas, la lucha de The Bride contra los hombres mafiosos japoneses, y los duelos a muerte entre las mujeres. Cabe agregar que la idea de crear el personaje Hattori Hanzo, el hombre de Okinawa del tercer capítulo que produce la mejor espada de Samurai para the Bride, fue tomado de la serie del telefilm japonés del mismo nombre. “Hattori Hanzo”, fue transmitida en Japón en los ochenta, luego en Los Ángeles por una estación dirigida por norteamericanos de origen japonés, como lo hace constar Tarantino.²⁰ Este personaje, muy popular entre el público japonés, está basado en el personaje histórico homónimo, que fue samurai en el siglo XVI. El actor Sonny Chiba que interpreta el papel de Hattori Hanzo en *Kill Bill*, fue el mismo protagonista de la serie de la televisión. A pesar de la diferencia en el carácter y en la ocupación del personaje entre estas dos producciones, el nombre “Hattori Hanzo” me provoca inmediatamente una asociación con el ámbito del samurai, del ninja y de la sombra del poder político. En consecuencia, me surge una cierta “verosimilitud” sobre el valor de la espada creada por él, aunque sé que es una pura ficción.

Entonces la espada que le otorga a The Bride, a pesar de ser mujer, es especial, ya que tiene la función de guiarla al mundo masculino de los guerreros orientales. Con esta espada, ella ya no es una persona del sexo femenino violada por el sexo opuesto, como en el segundo capítulo, cuando despierta del coma que había durado cuatro años. Ahora está transformada en un super-ser (más allá del *superman* y de la supermujer),

²⁰ Véase la entrevista de la nota 1.

que respeta la quintaesencia de la venganza: “Mate a Dios con la espada, cuando lo encuentre, y mate a Buda, cuando lo vea”, la frase que le enseñó Hattori Hanzo.

The Bride no es la única mujer que conquista el mundo masculino con la espada de samurai. De igual manera O-Ren Ishii, una mujer llena del espíritu de las homicidas, domina la técnica maestra del uso de la espada. Su historia de vida se presenta por medio de la *anime* (animación), que transmite la crueldad violenta de la vida con dinamismo fuerte: nace como hija de un chino y una japonesa, asesinados de manera brutal ante su pequeña. Se hace una asesina profesional muy joven, reconocida mundialmente. A pesar de poseer la nacionalidad norteamericana, logra subir al poder de una organización de *Yakuza* japonesa y dispone de su equipo “Crazy 88”. O-Ren Ishii mata con la espada tradicional a cualquier persona, independientemente del sexo, de la edad y la etnicidad, quien sea que le obstaculice el camino, a diferencia de las figuras femeninas poderosas de la mayoría de las películas japonesas de *Yakuza* quienes no quieren ensuciar su mano directamente, y a diferencia de The Bride quien prefiere no matar a los niños y adolescentes.

Después de una larga lucha agotadora contra el gran equipo “Crazy 88”, en el cuarto capítulo, The Bride se bate en duelo con su enemiga. El signo denotativo del duelo con el movimiento enérgico pero racionalizado de la espada, en el jardín al estilo japonés en la noche bajo la caída de la nieve, se ha repetido en el cine japonés. Sin embargo, el mismo tipo de duelo con una espada de samurai entre dos mujeres —una de ellas tiene un aspecto occidental—, es novedoso. Además, la elegancia y la dinámica del movimiento físico de ellas y de las espadas son más estilizados y estéticos que los de muchos protagonistas masculinos. Algunos elementos de la escena, por ejemplo, la oscilación de la manga larga del kimono, precioso y blanco como el color de la nieve, el movimiento de las piernas y los brazos ocultos de O-Ren, los cabellos despeinados de ambas mujeres, me provocan una emoción, que se podrá llamar el tercer nivel del sentido, que Barthes intentó describir para las películas eisensteianas.

O-Ren es vencida por The Bride, quien entró con la espada creada por Hattori Hanzo al círculo oscuro de enemigos, al mundo que paradójicamente muestra la preferencia por la pureza representada por la nieve y el ambiente congelado del invierno, así como por el vestuario de O-Ren con el kimono, los calcetines japoneses y sandalias en el color blanco, los que se asocian con el vestido o el kimono para la novia en una boda. Aquí, la espada de la vencedora proporciona una nueva dimensión connotativa. Es el poder y la fuerza del super-ser asexual que revela y abre la pureza aparente de la sombra siniestra del mundo, y que saca pus para depurarla. Pero esta parte es superada de nuevo por el signo denotativo. El sentido lleno vuelve al sentido vacío, pero el resultado de este retorno no es hueco. Es el vacío dinámico, que es un nuevo valor encontrado por Roland Barthes fuera del ámbito occidental. Él dice, en el año 1974: “hay que intentar sobre todo agrietar el sistema mismo del sentido, salir del coto occidental, como ya he postulado en mis textos sobre el Japón.”²¹ En su intento veo la interculturalidad del sentido.

En la película *Kill Bill* existen varios signos notables aparte de la espada de samurai: los paisajes, Okinawa (la región más sureña de Japón, gobernado por Estados Unidos durante 27 años después de la Segunda Guerra Mundial), la chica en un uniforme colegial, el edificio “House of Blue Leaves”, etc. Valdría la pena analizar estos signos. Pero será una de mis tareas para el futuro.

²¹ Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Piados, 1990 (primera edición en francés, 1985), p. 14.

Bibliografía

- Barthes, Roland, “Elementos de semiología”, en Barthes *et al.*, *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- _____, *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980 (primera edición en francés, 1970).
- _____, “El tercer sentido”, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós. 1986 (primera edición en francés, 1982).
- _____, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990 (primera edición en francés, 1985).
- _____, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2002 (primera edición en francés, 1980).
- Danesi, Marcel & Paul Perron, *Analyzing Cultures: An Introduction and Handbook*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1999.
- Danesi, Marcel, *Understanding Media Semiotics*, Londres, Edward Arnold, 2002.
- Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1969.
- Nöth, Winfried, *Handbuch der Semiotik 2, Vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart/Weimar, Verlag J.B.Metzer, 2000.
- Saussure, Ferdinand de, 1986, *Curso de lingüística general*, México, Fontamara, 1986.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM-Unidad Xocimilco, 2003.



1964-2004

XL Aniversario del Centro de Estudios de Asia y África