

Peirce con Bajtin. Una lectura icónica de los cronotopos cinematográficos

Gonzalo Abril¹

Enviado: 15/03/2022 / Aceptado: 14/04/2022

Resumen. En la teoría de la novela de M. Bajtin los cronotopos articulan estéticamente el tiempo, el espacio y la “imagen humana”. Esta concepción se puede extrapolar a las narraciones audiovisuales y al análisis fílmico. Y puede también complementarse con la aplicación de los conceptos de imagen, diagrama y metáfora propuestos por Ch. S. Peirce. Una lectura del conocido film *Rashomon*, de A. Kurosawa, se propone como ejemplo experimental y didáctico de este intento teórico-metodológico. Que concierne, más en general, al estudio de la mediación simbólica en la producción artística moderna. **Palabras clave:** Cronotopo; hipoicono; imagen; diagrama; metáfora; narración audiovisual; mediación simbólica; *Rashomon*.

[en] Peirce with Bajtin. An Iconic Reading of Film Chronotopes

Abstract. In M. Bakhtin’s theory of the novel, the concept of chronotope serves to express the aesthetic articulation of time, space and the “human image”. This conception can be extrapolated to audiovisual narratives and film analysis. And it can also be complemented with the application of the concepts of image, diagram and metaphor proposed by Ch. S. Peirce. A reading of the well-known film *Rashomon*, by A. Kurosawa, is proposed as an experimental and didactic example of this theoretical-methodological attempt. That affects, more generally, the study of symbolic mediation in modern artistic production. **Keywords:** Chronotope; hypoicon; image; diagram; metaphor; audiovisual narration; symbolic mediation; *Rashomon*.

Sumario: A qué vienen los cronotopos y los hipoiconos, por qué Peirce con Bajtin. Los cronotopos más allá de la novela. Los tres tipos de hipoiconos. El cronotopo cinematográfico es a la vez imagénico, diagramático y metafórico. Cronotopos y motivos cronotópicos. Policronotopía. Los tres cronotopos de *Rashomon*. La composición hipoicónica. Referencias.

Cómo citar: Abril, G. (2022), Peirce con Bajtin. Una lectura icónica de los cronotopos cinematográficos, en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 27, 113-141.

No puede nunca sernos dado un objeto en la experiencia que no se encuentre bajo la condición del tiempo.
(I. Kant)

En la Atenas de hoy día, los transportes colectivos se llaman *metaphorai*. Para ir al trabajo o regresar a la

¹ Catedrático jubilado de la UCM
E-mail: abril@ucm.es

casa, se toma una “metáfora”, un autobús o un tren. Los relatos podrían llevar también este bello nombre: cada día atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios.

(M. de Certeau)

No hay dos cerros iguales, pero en cualquier lugar de la tierra la llanura es una y la misma.

(J. L. Borges)

A qué vienen los cronotopos y los hipoiconos, por qué Peirce con Bajtin

El concepto de *cronotopo* forma parte de la prestigiosa teoría de la novela de Mijail Bajtin. En este campo de estudio tan reconocidas son su potencia heurística como la imprecisión y la insuficiencia que el propio autor confesó: “no pretendemos que nuestras formulaciones y definiciones teóricas [sobre el cronotopo] sean completas y exactas” (Bajtin 1989: 239).

La teoría de los *hipoiconos* es, por su parte, un segmento de la muy compleja teoría del signo de Charles S. Peirce, desarrollada y alterada a lo largo de su extensa obra, que para él constituía nada menos que la médula conceptual de una nueva lógica científica.

Probablemente ni uno ni otro pensaron que esas aportaciones teóricas pudieran aplicarse al análisis filmico o, más en general al estudio de los lenguajes y discursos audiovisuales, aun cuando Peirce fue contemporáneo de los primeros años del cine y Bajtin de gran parte de su devenir a lo largo del siglo XX.

Pero más allá de la aplicación a universos textuales particulares, la aproximación de estos dos pensamientos y metodologías puede contribuir a una mejor comprensión de los procesos de mediación simbólica y al desarrollo de una poética de la experiencia. No hay mucha audacia en esta confraternización intelectual: entre la perspectiva de las redes de interpretantes de Peirce y las ideas de polifonía, heteroglosia y orquestación de Bajtin, y sobre todo en torno a la concepción del dialogismo, hay coincidencias epistemológicas profundas que incluso han llevado a algún especialista a calificar de pragmatista (más que estructuralista o formalista, como es habitual) al teórico ruso².

Algunos cultivadores actuales de la teoría cronotópica tratan de revalorizar la aportación bajtiniana con diversos argumentos: que puede jugar un papel innovador en la crítica literaria y concuerda con la investigación reciente en narratología sobre las construcciones del mundo ficticio; que también anticipa el que se da en llamar recientemente “giro ético” de los estudios literarios, porque “apunta a una mejor comprensión de la acción de los seres humanos en sus biotopos y semiosferas”. Como también explica Bemong, la propuesta bajtiniana “sirve como una herramienta analítica destinada a comprender cómo la literatura media la acción humana de

² “Bajtin tiene un lugar en la historia de la filosofía como un verdadero filósofo de la imaginación. Su concepto del cronotopo puede ser interpretado como contribución a una tradición en la que Henri Bergson, William James, Charles Sanders Peirce y Gilles Deleuze han sido figuras clave. Como estos cuatro, Bajtin es un filósofo en la escuela del pragmatismo” (Keunen 2010: 36).

una manera profundamente ética” (Bemong *et al.* 2010: IV). Todos estos usufructos intelectuales pueden seguirse igualmente de extrapolar los conceptos bajtinianos al análisis de la narración cinematográfica y audiovisual en general.

En este artículo invitaremos modesta y tentativamente a proponer herramientas analíticas y horizontes de investigación híbridos, en un proceso de ida y vuelta entre los dos autores de referencia, sin someter nuestra invitación a las clásicas territorializaciones teórico-disciplinares del campo semiótico.

Los conceptos peirceanos de hipoicono y sus clases pueden proveer de una mayor precisión teórica y analítica a esas imágenes y experiencias concreto-sensoriales sin las cuales, Bajtin lo asegura, incluso la expresión de pensamientos abstractos se malograría. Pues los cronotopos tienen claramente una función mediadora: “Todos los elementos abstractos de la novela –generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.– tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo” (Bajtin, 1989: 401). El autor descubre en toda novela, y nosotros también en las películas y textos audiovisuales, los cronotopos como mediadores entre las representaciones abstractas y las cualidades visuales o sonoras que sostienen la posibilidad misma de narrar mediante imágenes reconocibles e inteligibles. Esas cualidades y esas imágenes son precisamente las que trató de explorar Peirce bajo la categoría de hipoiconos.

Con seguridad no seremos estrictamente fieles ni al pensamiento del filósofo de Massachusetts ni al del teórico de Oriol. Pero para justificar el ejercicio de esa doble infidelidad contamos con un famoso argumento del propio Bajtin: la repetición es imposible en un contexto dialógico. En los textos literarios la parodia, la cita directa, el pastiche, etc. siempre suponen la emergencia de un sentido diferente al del texto aludido: de confirmación, asentimiento, discrepancia, burla, etc. No de otro modo ocurre en el discurso de las ciencias sociales. Porque si un juicio, del tipo que sea, “se expresa en dos enunciados de dos sujetos diferentes, entre estos enunciados surgirán relaciones dialógicas” (Bajtin 1986: 268). La (aparente) repetición de un concepto, su cita y exégesis, puede dotarlo de nuevos sentidos, al confrontarlo con otro contexto y otros propósitos teóricos y axiológicos, y en el mejor de los casos de mayor productividad. Todo concepto teórico es suigéneris. Y la traición inherente a su traducción no solo altera el idioma de partida sino también, para bien o para mal, el de llegada.

Los cronotopos más allá de la novela

Mijail Bajtin propuso el concepto de “cronotopo” en dos importantes ensayos: uno dedicado al análisis tipológico de algunos géneros históricos de la novela (1989) y otro relativo a la novela de educación (*bildungsroman*) y a la obra novelesca de Goethe (1982). En el primero de ellos expuso la célebre definición del cronotopo como una “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989: 237). Si aquí la reproducimos por enésima vez es solo para agregar inmediatamente (a) una especificación, (b) una extrapolación y (c) un acoplamiento con conceptos derivados de la semiótica de Peirce.

(a) La especificación, ya propuesta en los propios ensayos bajtinianos pero muchas veces inadvertida por sus comentaristas, se refiere a que, junto a la dimensiones espacial y temporal del cronotopo, y profundamente entrelazada con ellas, la “imagen

humana”, o si se quiere, las expresiones intencionales y comportamentales de la subjetividad, cognoscitivas, apreciativas y actitudinales son también un componente fundamental de las estructuras cronotópicas. La imagen humana es “esencialmente cronotópica”, escribe Bajtin, e inmediatamente alude a la postulación kantiana del tiempo y el espacio como condiciones de la experiencia, si bien para oponerle una interpretación, llamémosla, “realista”: a diferencia de las de Kant, las formas espaciotemporales de los cronotopos no son trascendentales, sino “formas de la realidad más auténtica” (Bajtin 1989: 238).

Debido a este encuadre (anti o neo) kantiano del problema, propuesto por el mismo Bajtin, se ha destacado frecuentemente el interés *epistemológico* del concepto de cronotopo (en tanto que modo espacio-temporal del conocimiento en un determinado contexto histórico), aunque mucho menos su carácter *ético*, que sin embargo es fundamental y muy patente en el interés por la eticidad que atraviesa la obra del teórico ruso y de su círculo intelectual: los cronotopos no serían solo ni principalmente categorías de cognición sino de las posibilidades de la acción, siempre relativas a la subjetividad del actor (Steinby 2013: 105). Ambas dimensiones, la epistemológica y la ética, forman parte de la noción bajtiniana no menos que la *estética*, la más frecuentemente explicitada por Bajtin. Coincidimos, pues, con Bubnova, en que “el acto cronotópico es unitario en cuanto que abarca aspectos cognitivos, éticos y estéticos al mismo tiempo, como una totalidad indivisible” (Bubnova 2020). Y en esta aserción encontramos una primera justificación del enlace teórico-metodológico entre Bajtin y Peirce: esa triple dimensión cognitiva, ética y estética del cronotopo bajtiniano remite muy ajustada y biunívocamente a las áreas fenomenológicas en que fundamenta Peirce su edificio lógico-semiótico por medio de las categorías de *terceridad* (la representación), *segundidad* (la acción, la experiencia) y *primeridad* (la cualidad). Y por ende a la distinción de los tres tipos de *hipoiconicidad* de que trataremos enseguida.

(b) La extrapolación se refiere al uso de la noción bajtiniana en el análisis cinematográfico y fílmico. Ciertamente no será esta la primera vez que se reclame la relevancia del cronotopo más allá del análisis del discurso novelesco, de su posible aplicación a los textos informativos, arquitectónicos o a los genéricamente considerados audiovisuales. El propio Bajtin alienta esta apertura cuando se refiere a los cronotopos existenciales, las conformaciones espaciotemporales de la vida, y también a las cronotopías en “otras esferas de la cultura”, como la biología o la estética (Bajtin 1989: 237). En el caso específico del análisis fílmico algunos autores han asimilado, aun sin mayores precisiones, la noción de cronotopo como una especie de instancia integradora de la representación cinematográfica. Por ejemplo Casetti y di Chio ya señalaron que “como todos los mundos, también el de la pantalla está dotado de un espacio y de un tiempo, o mejor, de una dimensión espacio-temporal orgánica y unitaria, que define los caracteres y los coordina. Ahora bien, la misma presencia de este *cronotopo* [citado explícitamente de Bajtin] unifica los tres niveles de la representación” (Casetti y di Chio 1991: 138), que en la valiosa propuesta de estos autores vienen dados por la “puesta en escena”, la “puesta en cuadro” y la “puesta en serie”.

Keunen, para quien la “imaginación narrativa” es el núcleo de una estética de los cronotopos, admite la naturaleza cronotópica de las imágenes cinematográficas, pero no sin reticencia: aunque a su parecer en el medio cinematográfico “todo es mecánicamente capturado” y “se deja muy poco a la imaginación” del espectador (un viejo argumento poco convincente que no nos detendremos a disputar aquí), en

el cine “los procesos del tiempo preservan su condición de piedra angular de la imaginación narrativa”. A pesar de su “poco atractivo para la imaginación”, las imágenes cinematográficas exhiben su mayor poder imaginativo a través de la estructura de la trama, el que aquí consideraremos como un nivel *diagramático* básico de la iconicidad cinematográfica. Y por ende “la edición es la operación clave en la estética del cine” (Keunen 2011: 13). En esta reivindicación el autor parece sumarse a la tradición estética que propugna la atención preferente al montaje, inaugurada poética y teóricamente por la vanguardia soviética.

(c) El acoplamiento teórico que proponemos, entre algunos conceptos de la semiótica peirceana y la concepción bajtiniana de cronotopo, trata de dilatar el rendimiento analítico del pensamiento de ambos autores, y particularmente del de Bajtin, que identifica los cronotopos, ni más ni menos, como *centros temáticos*, “organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela” y el fundamento mismo de la tipificación de las novelas en *géneros* y en variantes de géneros (Bajtin 1989: 400-401).

El recurso a la compleja teoría de los signos de Peirce, y más particularmente a su concepción de los *hipoiconos*, viene inspirado sobre todo por demandas teóricas que Bajtin expresa en esas mismas páginas: además de *temática*, los cronotopos tienen una relevancia *figurativa*: “En ellos, el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo [...] Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos” (1989: 400-401). Aún más, “la entrada completa [del pensamiento abstracto] en la esfera de los sentidos solo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos” (1989: 408). Al dotarlos del carácter de imagen, al figurativizar los que Bajtin denomina “elementos abstractos de la novela”, los cronotopos son también, en un sentido antropológico, operadores de una *polarización simbólica* como la que halla Victor Turner en su análisis de los símbolos rituales (Turner 1980: 568)³. Hay que identificar los dispositivos literarios no solo como “recursos estéticos”, sino también como expresiones particulares de una actividad simbólica que afecta al conjunto de las prácticas y los discursos sociales. En tanto que formas espacio-temporales de la experiencia, los cronotopos son *formaciones simbólicas* que median las actividades cotidianas, los juegos, los rituales o los usos de los espacios arquitectónicos tanto como la producción y la interpretación de las ficciones literarias o audiovisuales. No por casualidad Bajtin hace referencia a la *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer respecto al problema de “la asimilación del tiempo por el lenguaje” (Bajtin 1989: 401).

Los tres tipos de hipoiconos

Los hipoiconos peirceanos, a saber, *imágenes*, *diagramas* y *metáforas*, son intermedios entre los signos de terceridad, signos en sentido estricto, como los *símbolos* o convenciones y los *legisignos* o tipificaciones, por un extremo, y, por el otro, los

³ Al proponer esta aproximación teórica apelamos a la doctrina del sinequismo que propugna Peirce y que insiste “en que todos los fenómenos son de un único carácter, aunque algunos son más mentales y espontáneos y otros más materiales y regulares” (Peirce 2012b: 46), aunque algunos sean reivindicados unas veces como territorio epistémico de la antropología o la historia y otras como objetos propios de la teoría literaria o la semiótica textual.

iconos puros, meras posibilidades, formas primarias de la iconicidad⁴. Un icono puro es “algo mental, solo posible, imaginable; indiscernible sentimiento de la forma o forma de sentimiento, todavía no relativo a ningún objeto, sin poder de representación” (Santaella 2003: 27). Peirce desarrolló el concepto de hipoicono precisamente para distinguir el signo icónico propiamente dicho del icono puro. Sólo cuando se materializa un icono se convierte en un signo y por tanto existe en el nivel de la terceridad y puede dar lugar a una impresión de semejanza (Everaert-Desmedt 2006). Así pues, los hipoiconos “son signos que reconocen representar alguna otra cosa. Por esto, son potencialmente triádicos [...] y cuya referencia al objeto se da por semejanza. Por ser triádicos, los hipoiconos tienen tres facetas que corresponden a la imagen, el diagrama y la metáfora” (Santaella 2003: 28).

La definición más frecuentada de los iconos como signos que “pueden representar a su objeto principalmente por su similitud” (Peirce 2012b: 341) le corresponde justamente a los hipoiconos. No, desde luego, a los “iconos puros” que son meras posibilidades de imagen, o imágenes posibles, ni a los *iconos perceptivos* que se manifiestan y agotan “en el aquí y ahora de la percepción” (Santaella 2003: 27). Ni uno ni otro tipo de iconos remite a la imagen como experiencia visual o auditiva o audiovisual, o de cualquier otra índole, ni como expresión espaciotemporal reconocible de un sujeto que actúa, experimenta e interpreta en interacción dialógica con otros, sujetos o textos. Sólo los hipoiconos, impregnados de las inevitables convenciones socioculturales que rigen, más allá de cualquier naturalismo, el reconocimiento de semejanzas, son capaces de promoverlas. Sólo ellos son experiencialmente activos y nos permiten indagar las variadas dimensiones de la experiencia de lo semejante, desde la mimesis estética a la homología lógica, pasando por la imitación ética.

En el caso de las *imágenes* el signo produce una semejanza, o si se prefiere, un efecto de semejanza, por “participación en cualidades simples” (Peirce 2012b: 341): tal color o línea en un dibujo comparte el tono cromático o la forma del objeto que le sirve de modelo; tal grado de nitidez define la mayor o menor determinación de ese objeto; una melodía cantada comparte la secuencia de alturas sonoras de esa melodía interpretada por otra voz o instrumento, y permite por ende reconocerla, etc.

En los *diagramas*, la semejanza es estructural o relacional, “por relaciones análogas en sus propias partes” (*ibíd.*): en una proposición, la relación de dos entidades (por ejemplo, un cerdo y el barro) viene formulada como correspondencia que una palabra (/revolcarse/) establece entre otras dos (/el cerdo se revuelca en el barro/), de tal modo que la proposición es un diagrama (Jappy 1998: 31)⁵. La extensión del concepto de diagrama en Peirce va mucho más allá de la vulgata que restringe su aplicación a mapas y esquemas geométricos. Las formulaciones silogísticas son diagramas

⁴ A esta función mediadora, en el sentido kantiano, se refiere Dondero (2014: 351) en la siguiente observación, específicamente referida a los diagramas: “la cuestión del diagrama intenta, si no resolver, al menos profundizar la cuestión kantiana de la dualidad entre intuición (representación singular) y conceptos (representación general) [...] pero también entre lo observable y lo imaginable [...] no como opuestos, sino como ligados por una relación tensiva”.

⁵ Jakobson (1988: 119) observa que tanto en la sintaxis como en la morfología lingüísticas cualquier relación de las partes y los todos concuerda con la definición de Peirce de los diagramas y su naturaleza icónica: en las lenguas indoeuropeas los grados positivo, comparativo y superlativo del adjetivo muestran un aumento gradual en el número de los fonemas; el *signans* del plural tiende a reflejar con una dimensión acrecentada de la forma el significado de un incremento numérico, etc. (citado por Abad 1992: 146).

de las relaciones lógicas propias de un razonamiento deductivo (Peirce 2012a: 355). Son diagramáticos los conceptos y los razonamientos. Los textos caligramáticos son también diagramáticos y la mismísima sintagmática filmica. El aporte semióticamente significativo del famoso experimento de Lev Kulechov consistió en explicitar la relevancia del montaje cinematográfico como nivel diagramático superpuesto y concomitante al de los iconos imaginarios y metafóricos de los planos⁶.

Las tramas y subtramas narrativas de los relatos literarios o audiovisuales son diagramas y la sucesión de acontecimientos en un relato se hace inteligible y significativa por referencia a determinadas secuencias culturalmente tipificadas de acciones, como por ejemplo, fechoría > persecución > castigo. Pero más en general, la estructura de la *fábula*, es decir, la serie de acontecimientos lógica y cronológicamente ordenados que constituyen el contenido de un relato, no coincide sino raramente con la secuencia efectiva de los acontecimientos en la trama, que los presenta mediante procedimientos de *prolepsis* y *analepsis* y por ende de forma no lineal. El orden lineal de la *fábula* ha de ser reconstruido por el intérprete mediante un proceso de *inferencia* conforme se va desarrollando la trama, para que los acontecimientos adquieran un sentido cronológico. Esa inferencia narrativa opera diagramáticamente, al establecer correspondencias temporales (“esto / antes de / a la vez que / después de / aquello”) que permitan soslayar anacronismos o inconsecuencias insalvables.

En las *metáforas* “la similitud es mediada por un tercer término, el *tertium comparationis* entre el tenor y el vehículo de la metáfora” (Nöth 2003: 95-96). Próxima al símbolo, que efectúa la relación triádica “auténtica” o “genuina”, como dice Peirce, la metáfora exige la participación en la semiosis de los tres componentes reunidos: *objeto*, *signo* e *interpretante*, que se corresponden respectivamente con los tres correlatos clásicos de la expresión metafórica: *tenor*, *vehículo* y *fundamento*. Un notable ejemplo: los siguientes cuatro versos de T. S. Eliot, en sus *Cuatro Cuartetos* de 1943 (1978: 218), escritos durante la Guerra Mundial, parecen aludir, mediante una impactante metáfora que es también un oxímoron, tanto al ataque aéreo de un bombardero como al descenso del Espíritu Santo y las lenguas de fuego sobre los Apóstoles, en el relato del Pentecostés incluido en los *Hechos de los Apóstoles*⁷:

La paloma bajando rompe el aire /Con llama de incandescente terror /Cuyas lenguas declaran/ El único descargo de pecado y error.

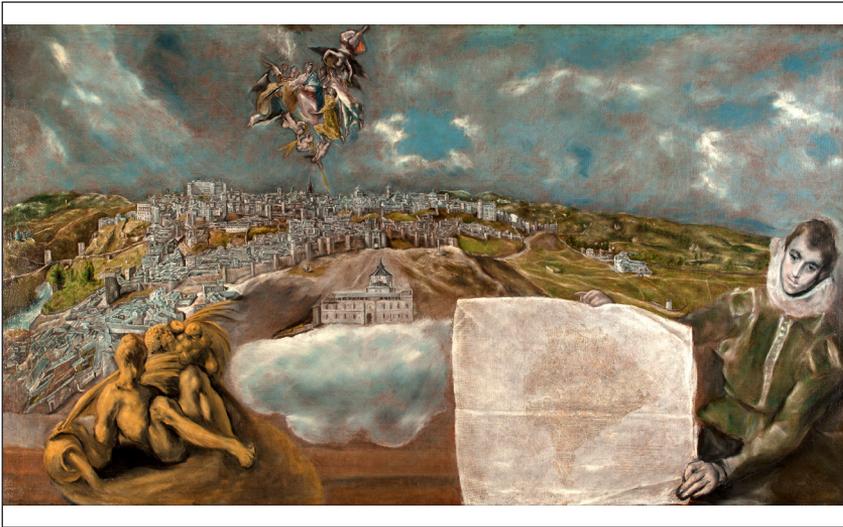
Conforme a la caracterización de la metáfora que acabamos de proponer, las propiedades que el poema atribuye a la paloma: su vuelo, su descenso vertiginoso, etc., sirven de *interpretantes* a la relación metafórica de la paloma tanto con el Espíritu Santo como con un avión de guerra, conforme al siguiente esquema:

⁶ El “efecto Kulechov” evidencia el desplazamiento histórico, en gran medida inconsciente, “desde una teoría *representacionista* de la imagen visual a una teoría *pragmática y conectiva*” (Abril 2003: 131), un desplazamiento cultural con mucha mayor extensión que el campo de la teoría y la praxis cinematográficas. El universo de la imagen y la imaginación digital de nuestros días lo confirma.

⁷ Hay “fusión metafórica” y a la vez “violento contraste” entre las imágenes del amor supremo y del crimen supremo, comenta Arheim (1980: 258) de quien tomamos este ejemplo.

| | | |
|----------|---|--------------------------------|
| Paloma | [MEDIACIÓN] | Bombardero / Espíritu Santo |
| | <i>Vuelo, descenso vertiginoso, llamas en forma de lengua, descarga, castigo...</i> | |
| Vehículo | Fundamento | Tenor |
| SIGNO | INTERPRETANTE | OBJETO |

Un valioso ejemplo de la pintura clásica, o más propiamente manierista, yuxtapone en una representación visual los tres modos de aproximación hipoicónica al mismo objeto: en *Vista y Plano de Toledo*, de El Greco (1608-1614) aparece la *imagen* del paisaje urbano en el centro de la escena. A la derecha un joven sostiene el *diagrama* del plano de la ciudad, ofreciéndolo a la mirada frontal del espectador. Y en el lado izquierdo, una *metáfora* múltiple muestra la nube que “ensalza”, visual y simbólicamente, el Hospital de Tavera, y la alegoría del río Tajo como una escultura dorada de una mujer que derrama el agua de un cántaro, para evocar la fertilidad y la abundancia.



[Figura 1: *Vista y Plano de Toledo*, de El Greco, 1614 (Museo del Greco, Toledo)]
[FALTA]

El cronotopo cinematográfico es a la vez imagénico, diagramático y metafórico

García Aguilar (2018-2019: 107) afirma que “el funcionamiento semiótico del cine” se basa en su “posibilidad de hacer presentes las cualidades de una imagen, en las relaciones sintagmáticas del montaje a manera de diagrama y, finalmente, en el reconocimiento de la metáfora visual, que nos remite a un tercer sentido que adiciona [...] el conocimiento previo sobre las convenciones cinematográficas, las convenciones narrativas generales y las relaciones espaciales, temporales, temáticas y causales entre los sujetos y objetos de la narración”. Dando por cierto que los

hipoiconos, de forma articulada y compleja, constituyen los repertorios de la semiosis cinematográfica, de su producción e interpretación, agregaremos aquí que, más específicamente, dotan de contenido temático y figurativo a esas *formaciones simbólicas* a las que Bajtin denominó cronotopos, tal como se podría inferir de la última parte de la cita.

Se puede analizar un cronotopo cinematográfico según su composición imagénica, diagramática y metafórica, aun cuando no siempre será fácil asignar distintivamente tal o cual efecto de sentido espaciotemporal a uno u otro nivel hipoicónico, pues un signo puede ser activado, y habitualmente lo es, en más de un plano funcional: la penumbra puede determinar las cualidades estéticas de un plano y la descripción de un escenario, en tanto que imagen; pero cuando un relato visual opone sistemáticamente espacios o situaciones de claridad lumínica y de penumbra, hay un diagrama que organiza las significaciones y las expectativas narrativas asignadas a tales espacios. Y cuando la penumbra acompaña los momentos dramáticos de riesgo o de temor o de amenaza, adquiere o recobra un sentido metafórico respecto a tales sentimientos.

En una *road movie*⁸ la “imagen” de un desierto puede venir dada por los planos de un paisaje dotado de determinadas cualidades visuales y por sonidos más o menos tipificados, siendo encomendada a la “enciclopedia” del lector la tarea de activar unas y otros. Coincidimos con Keunen (2011) en privilegiar dentro de la imaginación narrativa las “imágenes cinematográficas”, imágenes de acción que incluyen una dimensión temporal insoslayable, y pensamos, por ende, que en las *road movies* adquieren particular relevancia las de “búsqueda”, “huida” y/o “persecución”, ya se trate de peripecias de supervivencia o de expiación, salvíficas o sacrificiales, degradantes o iniciáticas (sentidos que, obviamente, se consumirán en el nivel metafórico), o como ocurre en los casos más estimables, ambivalentes y complejas.

En este género de filmes, las metáforas del descenso al infierno o del regreso al hogar resultan, entre otras cosas, de haber reconocido escenarios, sujetos o situaciones similares provenientes de relatos míticos proto o arquetípicos: el parche en el ojo de John Goodman permite hallar en su personaje un trasunto del cíclope en *Oh Brother!* (Hermanos Coen, 2000). Pero sin alguna correspondencia al menos sumaria, pero indudablemente “diagramática”, entre la trama de este film y la de la *Odissea* no sería posible inferir el sentido más general de la peripecia ni el de las situaciones particulares⁹.

⁸ No compartimos una concepción esencialista de los géneros cinematográficos ni tampoco de las expresiones cronotópicas que, a partir de las propuestas de Bajtin, orientan de forma determinante la caracterización y el reconocimiento de los géneros y de sus variantes. Entendemos más bien que aquellas y estos pueden ser tomados como categorías estructuradas prototípicamente, en el sentido de la teoría semántica de prototipos. La pertenencia a una categoría de género no sería así excluyente ni binaria, sino gradual (Bemong 2010: 162). Y podría también identificarse por “parecidos de familia” en el sentido wittgensteiniano (Altman 2000). Por otra parte, la hibridación de géneros supuestamente predeterminados es antes una norma que una anomalía en los relatos literarios y audiovisuales contemporáneos. Es esta acepción laxa la que damos a *road movie* o a cualquier otras etiqueta de género.

⁹ Los mitos sobreviven a partir del momento en que sirven de “sustrato simbólico para aspiraciones de sentido en un nuevo campo de recepción”. Su perennidad se cifra, pues, en su “capacidad para prestarse a nuevas reinversiones de significación en un contexto cultural extraño, distante en el espacio o en el tiempo” (Wunenburger 2008: 91). Entendidos como “matrices arquetípicas” a partir de las cuales la imaginación no contemporánea seguirá produciendo historias en un “gran tiempo literario” (Bajtin) o activando alguna de las mil caras del héroe (Campbell), los mitos siguen suministrando las estructuras profundas de la narración moderna, como hoy se

La cualificación del espacio es del todo concomitante a la del tiempo: lugares cerrados o abiertos, apacibles o inquietantes, ordenados o caóticos, interiores o exteriores, “lisos” o “estriados” (en el sentido de Deleuze y Guattari 1988), etc. forman parte del extensísimo repertorio de los espacios cronotópicos en cine y literatura. Las localizaciones y escenarios cinematográficos expresan toda la potencial iconicidad que ya era tan prolija en las sofisticadas prácticas de descripción de la novela decimonónica, y la mirada enunciativa de la cámara despliega icónicamente la actividad de un sujeto de descripción capaz de explorar dinámicamente los grandes panoramas o los más pequeños rincones, de una estancia o de un rostro. Con un componente añadido de iconicidad sonora, el “sonido directo” o su simulación, que la literatura solo puede sugerir.

Las relaciones espaciales son diagramáticas: la distribución de los espacios encuadrados y fuera de campo, junto a las correspondencias y discrepancias entre imágenes visuales y sonoras, se articulan para hacer posible una espacialidad más o menos dinámica, más o menos imantada informativa, emocional y estéticamente, más o menos inteligible o enigmática.

No de otro modo ocurre con el tiempo, del que ya hemos enumerado en otro lugar (Abril, 2007) cuatro modalidades cronotópicas: cíclica, lineal, ucrónica o momentánea¹⁰, pero también sus cualificaciones “aspectuales”: los tiempos incoativo, acontecido, iterativo, agitado, detenido, etc. se cifran en determinados marcadores diagramáticos, generalmente por la combinación de signos espaciales y temporales, y también visuales y sonoros. El turbulento ostinato de B. Herrmann en una de las secuencias más glosadas de la historia del cine, el asesinato en la ducha de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), es obviamente diagramático por la correspondencia entre los golpes sonoros de los violines, las acometidas reiteradas del cuchillo y la entrecortada premura del montaje que los acompasa. Igualmente diagramática es la no menos certera correspondencia entre la retahíla acumulativa de una canción infantil y la creciente y silenciosa llegada de los cuervos al exterior de la escuela, en *Los pájaros* (Hitchcock, 1963).

En el film *Guía de cine para perversos* (Sophie Fiennes, 2006), el filósofo Žižek interpreta psicoanalíticamente las tres plantas de la casa gótica de Norman Bates, en *Psicosis*, teniendo en cuenta las presencias y acciones particulares que ocurren en cada uno de los niveles y en el tránsito entre ellos: el piso superior representa el *superyó*, la instancia moral y coercitiva en la teoría del psiquismo de Freud; la planta principal remite al *yo*, el sujeto consciente; y el sótano expresa el *ello*, la instancia de lo pulsional y lo reprimido. Se acepte de mayor o menor buena gana esta lectura, la estructura arquitectónica de la casa (por no hablar del motel, el espacio de intersección o de umbral en el que el microcosmos psicótico interactúa fatídicamente con su exterior, y cuyo examen debería complementar la observación de Žižek¹¹) proporcio-

admite comúnmente. O, hablando en peirceano, son en parte constitutivos de un *interpretante final* de cualquier relato.

¹⁰ Propusimos estos cuatro marcos cronotópicos al analizar las matrices culturales de los imaginarios masivos contemporáneos y ciertos efectos de sentido inducidos típica y respectivamente por cada uno de ellos: (a) lo ritual y lo mítico, lo territorial; (b) la historicidad, el progreso; (c) el sueño, el éxtasis, lo ficticio; y (d) la fugacidad, la contingencia (Abril 2007: 160-165). No se trata, desde luego, de una tipología exhaustiva.

¹¹ La interacción perversa entre interior y exterior viene metafóricamente aludida por el cuadro que cubre el malicioso agujero en la pared desde el que Norman espía el desnudamiento de Marion: nada menos que una representación del tema clásico de “Susana y los viejos”. En un primer momento, esa pintura propone alegórica-

na un ejemplo de diagramación espacial que lo es a la vez de un potencial metafórico evidente. Y sirve también de ejemplo de conjunción de varios *motivos cronotópicos* en un mismo texto, según la propuesta de Bajtin.

Cronotopos y motivos cronotópicos

Hemos de hacer algunas precisiones sobre la multiplicidad, las clases y las subcategorías de los cronotopos bajtinianos. Por una parte Bajtin habla de los *cronotopos mayores o dominantes* que pueden definir o equivaler a géneros y que, aun no llegando a devenir en ellos, permiten hacer distinciones genéricas¹². Bemong y Borghart (2010) plantean la posibilidad de que los cronotopos genéricos se puedan agrupar en clases aún más abstractas, por ejemplo, la de los cronotopos *monológicos*, o *teleológicos*, y la de los *dialógicos*.

Los primeros caracterizan aquellas narrativas tradicionales en las que toda la trama se mueve hacia el momento final, el “*escatón*”, y la peripecia se construye como una alternancia entre cronotopos de equilibrio y de conflicto; pero los conflictos son simplemente obstáculos externos en el curso del viaje del héroe hacia un estado de equilibrio¹³. Siguiendo a Keunen (2011) estos autores distinguen tres subtipos de cronotopos teleológicos: el cronotopo de la *misión*, en que el conflicto está delimitado por dos estados de equilibrio; el cronotopo de *regeneración*, donde la serie de

mente (de nuevo, como diagrama y como metáfora) la situación misma del acecho voyeurista que se desarrolla en la escena narrada, y con ello, el carácter emboscado e inescrutable de la mirada perversa, pero también, en un segundo momento, metafóricamente extrapolable como calificación de la perversidad de la mirada cinematográfica misma. A la vez ese cuadro es, por su función de tapadera, de camuflaje de la mirilla, el signo de la ocultación de un mal inconfesable.

La imagen en tanto que exhibición y simultáneo escamoteo de lo exhibido fue un hallazgo particularmente perdurable de la obra pictórica de René Magritte, un muy cualificado investigador de los oxímoros y ambivalencias icónicas, en cuya serie “La condición humana”, ejemplarmente, se puede leer una alegoría de toda representación icónica, al tiempo que la mirada del espectador, evocada en el trampantojo como una operación de descubrimiento / encubrimiento (o “enmascaramiento”, que decía el pintor) de lo representado, puede ser tomada como alegoría enunciativa de toda mirada (Abril 2013: 121).

¹² No será de gran ayuda respecto a estra cuestión el pensar en “géneros” al modo esencialista que ya hemos desautorizado ni conforme a las taxonomías informales o estipulativas que usan los medios masivos o las plataformas televisivas. La genericidad que admite el concepto bajtiniano es con frecuencia transversal a esas categorías e incluso a la distinción entre géneros documentales y ficticios. En dos notables filmes de Ridley Scott: *Blade Runner* (1982) y *Black Rain* (1989), se construye un cronotopo urbano de gran vigor estético. Se trata en ambos casos de una ciudad laberíntica, abigarrada, lúgubre y barroca. Y sin embargo en el primero se presenta una Los Ángeles retrofuturista y en el segundo la ciudad de Osaka contemporánea. Es arriesgado dar una denominación precisa a una cronotopia urbana como esta, más allá de reconocer el parecido de familia de las formas arquitectónicas o el tratamiento lumínico o la aglomeración humana (buenos ejemplos de “motivos cronotópicos”, a los que nos referiremos enseguida) que las asemeja, siendo la primera una ciudad ciencia-ficticia y cuasidocumental la segunda.

¹³ Este modelo narrativo tradicional coincide con el que, en el cine mainstream, y según el sagaz análisis de Raúl Ruiz, pone en practica la “teoría del conflicto central”. Esta propone que “una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central”. Se eliminan, pues, las historias que no incluyen confrontación, los acontecimientos a que somos indiferentes o que despiertan solo una vaga curiosidad “—tales como un paisaje, una tormenta lejana o una cena entre amigos—, a menos que tales escenas encuadren combates entre buenos y malos”. Se excluyen, en fin, las “escenas mixtas” o de “sucesos en serie” que no mantienen una misma dirección (Ruiz 2000: 19-20).

conflictos se superan en un equilibrio final; y el cronotopo de *degradación*, en las que el equilibrio inicial aboca a un conflicto no resuelto.

Podremos observar más adelante que en *Rashomon* (Kurosawa, 1950), la película que nos servirá de ejemplo principal, se produce un desfase cronotópico peculiar: en el *nivel epistémico* que corresponde a nuestra comprensión de los acontecimientos y los conflictos, se da el fracaso propio de un problema no resuelto, puesto que el discurso no concluye con el esclarecimiento de lo ocurrido, más allá de las versiones interesadas y contradictorias de los personajes testigos del relato. Resultado que se corresponde, precisamente, con el que se ha bautizado en la literatura posterior a la película como “efecto Rashomon”. Pero contrariamente en el *nivel ético* la historia se presenta como un relato de regeneración: al final de la película el acto generoso del leñador sancionado por la aprobación del sacerdote, todo un *happy end moral*, contradice el fracaso epistémico. El relato no se abre a la expectativa de un saber o de una revelación ulteriores, pero éticamente el tiempo de la catástrofe y la maldad, según las apreciaciones del sacerdote, abre la puerta (incluso mediante la metáfora visual de un marco luminoso) a un tiempo de esperanza humanista.

Esta observación nos permite adelantar que las distintas y a veces contradictorias clases de cronotopos, finalmente ideal-típicas, pueden dar lugar a combinaciones diversas, o como enseguida diremos, “heterocronotópicas”.

A diferencia de lo que ocurre en los monológicos, en los cronotopos *dialógicos* la narración no se dirige a un momento final, a un “telos”, sino que consiste en una red de situaciones conflictivas y cruces que se comunican entre sí; de ahí el término “dialógico”, que rima conceptualmente con los presupuestos epistemológicos más acreditados de Bajtin. Aquí, los cronotopos de conflicto son predominantemente psicológicos en su naturaleza, y lo que importa no es el *telos* hacia el que tienden las narrativas más tradicionales, sino el *kairós*: los momentos críticos y decisivos característicos de la novela moderna, desde el siglo XIX¹⁴.

Pero junto a estos cronotopos mayores o dominantes, los más directamente identificable como géneros, o géneros potenciales, o matrices de género, Bajtin (1989: 402) reconoce “un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues cada motivo [...] puede tener su propio cronotopo”. Estos últimos, *cronotopos menores* o *motivos cronotópicos*, sirven en cualquier caso de “recordatorios condensados” del tipo de tiempo y espacio que normalmente funcionan en un cronotopo mayor (Bemong 2010: 160). En tal sentido, y retomamos al ejemplo de *Psicosis*, las imágenes de animales disecados, o el aislamiento y la oscuridad de la casa gótica, figuras de una muerte suspensa en la perpetuidad, pueden ser interpretados como indicios, índices intrínsecos en el sentido peirceano, que a la vez constituyen y rememoran narrativamente la espaciotemporalidad propia del cronotopo de terror. De uno de los posibles: aquel en el que el espacio (una vieja mansión, una cripta...) y el tiempo (un ciclo periódicamente renovado) mantienen *ad aeternum* la actividad maligna de una muerte no plenamente consumada, como acaece en los relatos de vampiros o de apropiaciones de cuerpos de personas vivas (por ejemplo, el film *La abuela*, de Paco

¹⁴ Famosas producciones del Hollywood menos fútil, como *Vidas cruzadas* (R. Altman, 1993) o *Magnolia* (P. Th. Anderson, 1999) o del cine independiente estadounidense, como *Mystery Train* o *Night on Earth* (J. Jarmusch, 1989, 1991) podrían servir de ejemplos a este modelo cronotópico. Pero también la magistral *Plácido* (L. G. Berlanga, 1961). Esta película evidencia, por cierto, que el conflicto cronotópico dialógico puede también obedecer, más que a motivaciones psicológicas, a la revelación de antagonismos sociales latentes.

Plaza, 2021). En los que la “imagen humana” viene definida por la doble tragedia contradictoria de la vida extirpada y a la vez indeseadamente perpetuada.

La visión bajtiniana de la composición cronotópica está próxima a la que propugnaba el formalismo ruso respecto al análisis temático de la literatura: el contenido de una obra consta de unidades temáticas más pequeñas y no analizables (al modo, diríamos, de los átomos de la antigua física), los *motivos*: «ha caído la tarde», «Raskolnikov asesina a la anciana», «el héroe ha muerto», «llegó una carta», etc. Combinados entre sí, los motivos “constituyen la armazón temática de la obra”. Como advirtieron los formalistas, en el estudio comparativo se hallarán motivos que aparecen y circulan intertextualmente en diversas obras, como por ejemplo el rapto de la novia, los animales que ayudan al protagonista a culminar su empresa, etc. Y también se podrá observar que cada escuela literaria tiene su repertorio típico de motivos determinados por tradición (Tomashevski 1970: 203). Bajtin compartía esta concepción de la arquitectura temática de los cronotopos aunque subrayó, claro está, los rasgos espaciotemporales que los caracterizan: reuniones, caminos y encrucijadas, castillos o salones burgueses son algunos de los motivos cronotópicos que tuvo en consideración. A ellos se podrían añadir hoy los muchos motivos intertextuales que en los géneros narrativos audiovisuales transitan de unas a otras historias, haciendo que participen de las caracterizaciones macrocronotópicas. Por ejemplo, las escaleras remontadas tantas veces en visión subjetiva y en contrapicado o las casas abandonadas, o aisladas en medio del bosque, que se recorren con lentitud e indecisión visual, suponen motivos cronotópicos intertextuales de ciertos géneros o subgéneros de terror contemporáneos.

Para Bajtin los cronotopos, los motivos y sus distintas formas de engranaje pueden alcanzar un carácter arquetípico y, en esa misma medida, transhistórico, pero a la vez insistió en su carácter de *acontecimientos*, en la necesidad de reconocer y leer los tiempos y espacios en la historicidad de los procesos culturales y de las ideas. En sus palabras, se trata de “saber *ver el tiempo*, saber *leer el tiempo* en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena [...] como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos)” (Bajtin 1982: 216).

Policronotopía

Bajtin no supone que en cada texto haya un único cronotopo que demarque una sola forma espacio-temporal de experiencia, sino por lo general una pluralidad de ellos: diferentes cronotopos que proyectan diversas situaciones y visiones del mundo. “El choque de configuraciones espaciotemporales dentro de un texto, o en una familia de textos, proporciona la base para la interiluminación dialógica de cosmovisiones opuestas” (Falconer 2010: 112). Bajtin advierte insistentemente sobre el contraste, unas veces convergente, otras antagónico, entre visiones del mundo inscritas y legibles en el propio lenguaje, no solo en la dimensión cronotópica, sino en todos los niveles semánticos y enunciativos de la literatura y la praxis verbal cotidiana. Así que se puede afirmar, con Falconer, que “la heterocronía (*raznovremennost*) es el equivalente espaciotemporal de la heteroglosia lingüística” (*ibíd.*), a cuyo análisis

dedicó el teórico ruso algunas de sus más conocidas páginas.

En el caso de los textos filmicos no será difícil hallar esas disparidades en forma de *bicronotopías*: representaciones de dos experiencias espaciotemporales fuertemente contrapuestas que se interrelacionan de muy diversas maneras. Pero quizá sea mejor hablar, parafraseando a Foucault, de una más genérica *heterocronotopía*¹⁵ que contempla un número mayor de posibilidades, tanto en la confrontación de cronotopos mayores como de motivos cronotópicos.

Un buen ejemplo de bicronotopía lo proporciona el film *Mi tío* (Jacques Tati, 1958), uno de los grandes clásicos del humor cinematográfico. La acción de la película transcurre entre dos universos cronotópicos enfrentados: el de la vivienda y la fábrica del Sr. Arpel, por un lado, y el de la casa y el barrio de su cuñado Hulot, por otro. La trama (diagramática, recordemos) de la película opone dos mundos de escenarios, acciones y vida social tipificados de modo costumbrista, y con una orientación axiológica precisa: el mundo del matrimonio Arpel es ridículo, risible, el mundo Hulot es extravagante pero benévolo, hace sonreír. De esa contraposición biunívoca, estructuralista, tan obviamente emanada de los procesos socioeconómicos y urbanos de la época de “modernización” y cambio cultural de la posguerra europea, y de la predilección ética por un populismo antiburgués y amablemente libertario (dándose ambos aspectos abrazados en la historicidad del cronotopo) brota el humor irresistiblemente poético de este filme.

Como espacios de acción, el cronotopo Arpel lo es de tiempos y movimientos estrictamente regulados: la circulación y el aparcamiento de los vehículos, las entradas y salidas del jardín, etc. están rigidamente predeterminadas y señalizadas; los comportamientos sociales sometidos a disciplinas corporales ceremoniosas. En el cronotopo Hulot, por el contrario, los movimientos no están programados, los personajes modifican abruptamente sus itinerarios (el borracho) o no consuman sus acciones en curso (el barrendero) o perturban lúdicamente el flujo regular de vehículos y peatones (la pandilla infantil)¹⁶. En el nivel hipoicónico de la imagen, los objetos del mundo Arpel están geometrizados, prevalecen las texturas metalizadas y plastificadas (no por casualidad la fábrica es de tubos de plástico), el minimalismo estético, la tersura y la pulcritud, y la vestimenta está uniformizada.

¹⁵ “*Heteropía*” es un concepto de Foucault con el que quiso caracterizar la yuxtaposición de “varios espacios, varias ubicaciones que son en sí mismos incompatibles”, como las de las instituciones modernas de internamiento en relación a otros espacios de existencia. Pero la extensión del concepto es tal que, según el mismo autor, el propio cine es heterotópico. Asociadas a cortes de tiempo, a rupturas del tiempo tradicional, las heterotopías son a la vez “heterocronías” (Foucault 2008: 17). No es difícil ni imprudente, pensamos, aproximar estas nociones foucaultianas a los cronotopos de Bajtin, cuando en o entre éstos se reconocen desajustes o antagonismos.

¹⁶ Esta contraposición ejemplifica bien la ya mencionada entre espacios “estriados” y “lisos”: el espacio estriado está definido por patrones que se repiten, por sistemas o códigos con los que hay que cumplir, mientras que el liso es “irregular e indeterminado”. En el espacio-tiempo estriado se cruzan “constantes y variables que ordenan la sucesión de formas distintas”, mientras que en el liso “la variación es continua: es el desarrollo continuo de la forma” (Deleuze y Guattari 1988: cap. 14).

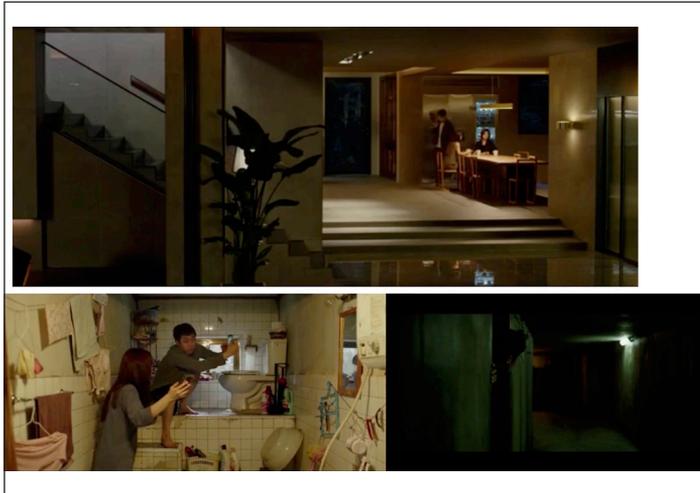


[Figura 2: Escenarios de *Mi tío*: la vivienda y la oficina modernas; la casa y la calle tradicionales.] [FALTA]

En el barrio popular de Hulot prevalecen las irregularidades de las superficies, cierta suciedad, marcas de ruina o desgaste. El acceso al ático de Hulot, que tiene algo de laberinto vertical, puede evocar las arquitecturas de Piranesi o los espacios imposibles de Escher. Pero es también un lugar de encuentros sociales entre vecinos. En contraposición, el laberinto horizontal del jardín de los Arpel, cuyo centro es el tótem fálico y fatuo de un pez surtidor, obliga a recorridos a través de un trazado curvilíneo que en vez de facilitar el encuentro de los deambulantes lo dificulta. Una y otra acción cronotópicas definen de forma muy precisa, en el nivel metafórico, el comunitarismo y el individualismo de las respectivas culturas urbanas, dos “visiones del mundo” y dos “imágenes humanas” antagónicas.

Pero como suele ocurrir en estas construcciones imaginarias duales, sobre todo en los relatos de comedia, los momentos narrativamente más incisivos vienen dados por la *intrusión heterocronotópica*, es decir, por la irrupción de los elementos cronotópicos de una clase en el universo cronotópico contrapuesto. En el mundo escindido de *Mi tío*, del cronotopo Hulot al cronotopo Arpel transitan el verdulero, el chatarrero, los perros vagabundos, y desde luego el niño Gérard y su tío, que se desplaza en bici (por oposición al automóvil de Arpel). Los últimos, para inocular desorden en el orden, o por mejor decir, para desestabilizar el orden moral Arpel, sin que en ello opere alguna voluntad destructiva, desde el orden ético Hulot¹⁷. Lo cual se verifica tanto en la vida social de la familia como en el espacio laboral de la fábrica. El gag de las huellas blancas recorriendo el despacho de la empleada y el de los tubos plásticos que devienen en longanizas ruidosas, combinando este último las imágenes visuales y sonoras más expresivas, trazan los vectores imagénicos, también diagramáticos, de esa continuidad imposible, necesariamente abocada al fracaso, entre ambas cronotopías.

¹⁷ Este que podríamos llamar “heroísmo ético involuntario” aproxima la “imagen humana” del Sr. Hulot a la de los personajes de Buster Keaton en algunas de sus memorables comedias: *El navegante* (1924), *El héroe del río* (1928) o *El maquinista de la General* (1926).



[Figura 3: Las viviendas de *Parásitos*.]

La *intrusión cronotópica* en que se cifra el núcleo dramático de *Parásitos* (Bong Joon-ho, 2019), aunque se va desplegando de forma humorística, desencadena un final terrible. En este film los cronotopos existenciales de la familia adinerada (los Park) y de la familia pobre (los Kim) vienen bien descritos tanto por sus entornos espaciales (casa, barrio) como por sus tiempos vitales y por la caracterización de sus actividades y movimientos corporales. La vivienda de los Park, proyectada por un arquitecto célebre, se nos presenta como espaciosa, ordenada, impoluta y con lujoso mobiliario e iluminación. La de los Kim es un semisótano mal iluminado, sometido a la penetración de suciedad e incluso de los gases tóxicos de la fumigación. Y será arrasada por una inundación que resultará inofensiva para la vivienda de los Park. La diagramación de los cuerpos en el espacio es también discrepante: los Park caminan, se sientan, suben y bajan por sus amplias estancias y se presentan a los visitantes siguiendo las pautas convencionales del decoro burgués. En su infravivienda los Kim se hacinan, han de agacharse y se mueven con una urgencia por momentos reptante. La escena de la fumigación, metafóricamente, los sitúa en el emplazamiento paradigmático de los insectos inmundos¹⁸. En el nivel hipoicónico de la imagen todos estos contrastes cronotópicos quedan bien determinados. Aún más, en los diálogos se alude a un nivel de iconicidad que obviamente el cine no puede satisfacer por sí mismo, pero sí evocar: el olor. Las quejas del padre burgués respecto al supuesto hedor de Ki-taek, su chófer, es una potente marca (meta)icónica de la diferencia y el conflicto de clase en el terreno de la imaginación cronotópica.

La *intrusión heterotópica* de los Kim en la mansión de los Park da lugar también al desvelamiento de una tercera estancia cronotópica: el sótano-refugio donde se oculta clandestinamente el marido del ama de llaves, prisionero voluntario. Se trata

¹⁸ Hay que recordar que para Jakobson, 1985, las operaciones metonímicas y metafóricas son resultantes de conmutaciones virtuales que se dan, respectivamente, en el eje sintagmático (“combinación”) y paradigmático (“selección”) de los discursos. La permuta metafórica adquiere una evidencia especial cuando se opera en el discurso visual, “a la vista”, podríamos decir: tal sujeto u objeto X está en el emplazamiento espaciotemporal habitualmente asignado (y por tanto esperable) a Y, ergo X es Y. Esta caracterización de la metáfora no nos parece contradictoria sino complementaria a la de Peirce.

de un espacio aún más oscuro e invisibilizado que el semisótano de los Kim, pero además ofrece una temporalidad diferenciada de las dos anteriormente conocidas. Si el tiempo de los Park está regido por la naturalizada y apacible rotación cíclica del trabajo, los estudios, el ocio o la celebración festiva (el cumpleaños del niño), en el de los Kim gobierna el *kairós*, la oportunidad contingente de sacar provecho a las situaciones, a los imprevistos, a las serendipias. La del subterráneo, en cambio, es una temporalidad detenida, sin final previsible, de “muerte en vida” o viceversa, como la de las criptas o las mansiones del terror clásico a que hemos aludido más atrás.

Tres regímenes de luz y de visibilidad, tres imágenes de acción conforman estos cronotopos diagramáticamente paralelos y simultáneos. Los tres representan conjuntamente la imposibilidad de una transformación del mundo: quienes se pueden permitir la rutina *están ya en el sitio*, quienes se mueven sin parar, sometidos a la lógica de la flexibilidad neoliberal, *no van a ningún sitio*, y quienes sobreviven en el subsuelo han sido condenados a *estar en su sitio*¹⁹. La crisis de la intrusión hará deflagrar violentamente y sin posible conciliación la coexistencia de esos cronotopos: una resolución de total *degradación*, en el sentido de Keunen. La interpretación metafórica, o alegórica, queda como siempre a expensas de la actividad hermenéutica del espectador, pero ha sido incisivamente orientada para denunciar la feroz desigualdad en una sociedad de clases cuyas marcas semióticas se delinean como tabiques materiales y simbólicos tan rígidos como los de las antiguas sociedades estamentales. Y sin las esperanzadas metáforas de una posible regeneración civil como las que cerraban algunos relatos de posguerra, entre los que se incluye *Rashomon*. En *Parásitos*, la peripecia se consume del modo más trágico, acentuado, si cabe, por el falso y fingido *happy end* de la última secuencia, en que no se brinda otra salida de la desventura que una mera coartada de la fantasía, o del deseo como nuevo aliado de la perpetuación del orden existente.

Los tres cronotopos de *Rashomon*

En un bosque próximo a Kioto, el bandido Tajomaru (interpretado por Toshiro Mifune) ha violado a una mujer (Machiko Kyo) y asesinado a su esposo, un samurái (Masayuki Mori). Un leñador, un caminante y un sacerdote budista, en las ruinas azotadas por la lluvia de la puerta de Rashomon, comentan amargamente este suceso y los sombríos tiempos que corren. A lo largo de la película, en analepsis, asistiremos a los testimonios no coincidentes de los cuatro implicados principales ante un tribunal: el leñador que ha presenciado parte de los hechos, el criminal, la mujer violada e incluso el samurái asesinado, a través de una chamana que le sirve de médium. En el episodio final, sin que se haya llegado a conocer con exactitud la verdad de lo ocurrido, el leñador decide adoptar a un bebé que ha sido abandonado en las ruinas, y el religioso celebra tal gesto y recupera una confianza en la humanidad que hasta el momento parecía insostenible.

¹⁹ Debo esta triple observación a M^a J. Sánchez Leyva.



[Figura 4: La puerta de Rashomon. El tribunal. Dos planos del bosque.]

Rashomon fue dirigida por uno de los grandes cineastas del cine clásico japonés²⁰. El guión de la película, coescrito por el propio Akira Kurosawa, se basó en varios cuentos de Ryunosuke Akutagawa. La historia acaece en el siglo XII, el período Heian, una época turbulenta de guerras y desastres, a los que alude el caminante cuando lamenta los muchos cadáveres que han quedado alrededor y otras calamidades, y de la que dan testimonio las propias imágenes de la ruina de la puerta de Rashomon (recreada en estudio). Como tantos comentaristas del film, producido en la inmediata posguerra, hoy no podemos dejar de leerlo desde presupuestos históricos tan insoslayables como la experiencia bélica y el ataque estadounidense con bombas atómicas contra el Japón imperial²¹: en esta y otras películas Kurosawa expresó los sentimientos y ansiedades de su generación tras la Segunda Guerra Mundial (Yalman 2015: 86).

El relato cinematográfico se sostiene sobre tres cronotopos básicos²²: la puerta de Rashomon (P), el bosque (B) y el tribunal (T), cuyos tiempos, espacios e imágenes humanas se ofrecen al espectador muy claramente trazados. También los dispositivos enunciativos, de puesta en discurso, muestran una gran nitidez diagramática en relación con los componentes imagínicos y potencialmente metafóricos de la puesta en escena. P, B y T son “espacios de acción”, construcciones espaciotemporales

²⁰ Se trata de una gran película, sin duda. Pero la razón principal para haberla tomado como ejemplo es que la suponemos bien conocida por la mayoría de las lectoras y lectores, a quienes ahorramos un esfuerzo adicional de búsqueda y visionado. Hemos seguido el mismo criterio con los otros filmes mencionados en el artículo.

²¹ Aunque aquí tratamos de la composición hipocónica de los cronotopos cinematográficos, desde el punto de vista de la semiótica de Peirce hay que añadir que la correspondencia posible con hechos o experiencias históricas requiere necesariamente del recurso a *índices*. Acabamos de señalar dos referidos a este caso: uno, extratextual, es la proximidad temporal de la producción de la película a la experiencia bélica de Japón; otro, inserto en el relato, las referencias de los personajes a una época de destrucción, y los sentimientos morales y las demandas éticas que el relato atribuye al personaje del sacerdote. Pero la propia imagen de la ruina del templo es a la vez icono e índice de la destrucción de las ciudades japonesas al final de la guerra.

²² Hay un motivo cronotópico menor, apenas un mero enlace narrativo de las escenas del tribunal con las restantes, en la captura de Tajomaru por un agente de la justicia a la orilla de un río.

autónomas, en el sentido de Bajtin y Keunen, pero entre ellos se establecen relaciones dialógicas, que en última instancia interactúan en el espacio global de la trama (*plot-space*) (Keunen 2011: 23). Más específicamente, el espacio B es el *espacio de la acción principal*, en el sentido de que los acontecimientos y comportamientos que en él nos son presentados son el objeto de las *acciones metadiscursivas* que tienen lugar en P, *espacio ético de narración*, y en T, *espacio de veridicción y sanción*.

Esta distinción, a la vez que conjunción narrativa de los espacios, determina las diversas formas de participación, o de no participación, y de interacción de los personajes en cada uno de ellos: el sacerdote no ha estado en B, pero es testigo de la acción judicial en T. El leñador ha sido testigo fáctico en B, pero es también testigo judicial en T y testigo moral o evaluador en P, etc.

Y siendo interesante la actividad dialógica de los personajes en la peripecia narrativa y en la determinación de la *focalización* (en el sentido de Genette 1972) de los distintos relatos, no lo es menos la asignada al espectador-*enunciario*: testigo de los acontecimientos presentados por la cámara, lo será en el modo de la *focalización externa* en P, en *focalización interna intelectual* cuando asiste a los relatos visualmente objetivados de los testigos, y en *focalización interna visual* (la comúnmente llamada “cámara subjetiva”) cuando en T se le incluye e interpela como interrogador mudo y virtual miembro del tribunal. Y en el muy osado momento enunciativo en que, desde la visión subjetiva de un muerto, en el contrafáctico lugar de su mirada, presenciamos la sorpresa del leñador que lo/nos descubre en B (*cf.*: el cuarto fotograma de la Figura 4).

En la que hemos llamado *focalización interna intelectual*, pero no visual, el punto de vista sobre el relato se identifica con el de cada uno de los cuatro personajes que narran los supuestos hechos, pero sin recurrir a la “visión subjetiva”: los eventos y los sujetos son objetivados visualmente por la cámara sin ninguna marca enunciativa que cualifique veridictivamente (como más o menos verdadera o falsa) ninguna de las versiones. Tenemos la impresión de acceder al contenido cognitivo de las diferentes versiones, pero no de compartir las respectivas experiencias visuales u ópticas de los personajes. En cierto sentido se trata de un procedimiento paradójico: todos y cada uno de los relatos se ofrecen verbalmente desde la focalización interna, y sin embargo cada uno de esos cuatro narradores-personajes son vistos, es decir, representados en la imagen cinematográfica, desde el exterior. Por ejemplo, vemos al leñador caminando con su hacha al hombro desde distintos puntos y ángulos mientras visualizamos su relato (Jost 1983: 206)²³.

Al haber evitado ofrecer los relatos contradictorios con el procedimiento discursivo de la mirada subjetiva y presentarlos desde la mirada impersonal de la cámara,

²³ La imagen “objetivada” por la cámara en focalización externa y sin marcas de mirada subjetiva sirve para dar cuenta de un relato falso, en analepsis, en *Pánico en la escena*, de A. Hitchcock, también de 1950. En este caso la falsedad del relato será descubierta, sin incertidumbre, al final de la película, junto con la culpabilidad del asesino que es quien lo había narrado al principio. Pero hay otros ejemplos de este procedimiento en el cine clásico: “así, un segmento que cuenta un episodio pasado aparece no como una versión objetiva [...] sino como «la versión de X o de Y». Concretamente cuando hay un *flash-back* como el iniciado por el personaje interpretado por Joan Fontaine y que constituye casi todo el guión de la película *Rebecca* (Hitchcock, 1940), el espectador tiene la sensación de presenciar una versión subjetiva de los hechos, la que da la heroína. Películas como *Rashomon* (Kurosawa, 1950) o *Ciudadano Kane* (Welles, 1941), que proporcionan diferentes versiones de los mismos acontecimientos, juegan con este efecto de enfoque creando contrastes entre las diferentes narrativas” (Châteauevert 1993: 23).

este efecto “imagénico” de la verosimilitud viene sustentado, sí, por la semejanza hipoicónica, pero ésta también exige un fundamento fenomenológico que Christian Metz analizó como expresión de una “identificación primaria”, de raíz psicoanalítica, en un ensayo histórico: “al identificarse a sí mismo como mirada, el espectador no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora” (Metz 1979: 50).

La composición hipoicónica

Sin alcanzar la minuciosidad analítica que sería deseable para leer los niveles imagénico, diagramático y metafórico de los tres cronotopos, haremos sobre ellos algunas observaciones generales tendentes también a mostrar la solidaridad y las interacciones que mantienen.

El bosque (B)

Desde el punto de vista de la imagen es notable la virtuosa profusión de luces y sombras, el abigarramiento del escenario y su contaste desplazamiento. Se sabe del gran esfuerzo técnico y artístico que se invirtió en la producción de las escenas de B, de la originalidad en la captación directa de la luz del sol entre las copas de los árboles y de su reflejo en las zonas inferiores. Una calificación sumaria de este estilo icónico ha recurrido en más de una ocasión a la categoría de “impresionista”. La atmósfera de indeterminación y misterio visual, que desdibuja también las figuras humanas que se mueven en la espesura, se ve reforzada por un tema musical en el que Fumio Hayasaka, el autor de la banda sonora, evoca, a petición de Kurosawa, el repetitivo *Bolero* de Ravel, no por casualidad adscrito generalmente al impresionismo musical.

Los personajes, a excepción de la siesta de Tajomaru y del avance ceremonioso del samurái y su esposa a caballo, al ritmo “caminante” de la banda sonora, justo hacia el trágico encuentro con el bandido, se moverán rápidos y agitados. También por momentos recelosos y vigilantes.

Diagramáticamente, en el espacio-tiempo global de la trama contrastan formas características de *hexis* corporal de los personajes: los movimientos convulsos y las escenas de lucha de los personajes en B se contraponen a la quietud reflexiva que muestran en P, a veces sentados en los escalones y con la mirada baja o perdida en una lejanía que parece más introspectiva que prospectiva. Y contrastan con la exposición corporal a la mirada del otro en T, una ostensión que moviliza también los recursos persuasivos del gesto (histriónicos en el bandido, dancísticos y demoníacos en la chamana). Bien podría hablarse para tipificar y contraponer estas diferentes acciones y gestos de “diagramas corporales” que articulan correlativamente temporalidades aspectuales, o rítmicas, como lo repentino (B), lo iterativo (T), lo reposado (P), con estados sentimentales como el frenesí (B) la afectación o la contención (T) la mansedumbre (P)²⁴.

²⁴ Podrían aproximarse estos diagramas corporales a la noción de *Pathosformel* (fórmula del *pathos*) de Aby Warburg, de la que el pensador alemán se sirvió para caracterizar ciertos arquetipos visuales procedentes del arte grecolatino y renacentista (como la ninfa que corre con una cesta de fruta en su cabeza para denotar jovialidad,

| Diagramas corporales | | | |
|----------------------|-----------------------|------------------------|---------------|
| | BOSQUE | TRIBUNAL | PUERTA |
| <i>Tempo</i> | Repentino, apresurado | Iterativo | Reposado |
| <i>Pathos</i> | Frenesí | Contención, afectación | Mansedumbre |
| <i>Hexis</i> | Combativo, vigilante | Exhibido, extrovertido | Introspectivo |

El guerrero, el religioso, el bandido o la mujer vejada por la violencia masculina son tipificaciones de “imágenes humanas”, en el sentido bajtiniano, o “roles temáticos” en el sentido greimasiano, que admiten una caracterización diagramática. Y diagramáticas son también las relaciones actanciales²⁵ que en B oponen a los dos sujetos masculinos en pugna, con la dama que es el inicial objeto de posesión, también contrincante activa en alguna de las versiones testificales, y secundariamente con el leñador testigo y parcialmente interesado en el desenlace de la lucha.

Los dos cronotopos fundamentales de *Trono de sangre* (Kurosawa, 1957) y de *Rashomon*, a saber, el castillo y el bosque, son laberintos (Richie 1970: 120). Y el laberinto, en tanto que icono, es diagramático, quizá la expresión paradójica del diagrama cuando este se entiende, según la acepción popular, como un esquema gráfico que sirve para ejemplificar relaciones o estructuras; precisamente porque, como Borges escribió en diversos lugares, es una estructura creada no para clarificar sino para confundir, pero estructura al fin, y rica en simetrías. Las del bosque son muy evidentes: abierto/cerrado, luminoso/oscuras, elevado/bajo, denso/ralo... Y las posibles derivaciones metafóricas igualmente obvias.

Richie (1970: 77) señala algunas imágenes visuales y sonoras que sustentan interpretaciones metafóricas en los episodios de B: el sol sale detrás de una rama, deslumbrante; la daga se clava en el suelo, trepidando; la brisa descorre el velo de la dama mientras suena una melodía de celesta... Pero por encima de estos y otros motivos metafóricos destaca sin duda la metáfora cronotópica general del bosque como emplazamiento por antonomasia de la incertidumbre y la indeterminación, que a veces simboliza la imposibilidad del conocimiento (Schmidt di Friedberg 2018: 184). La alternancia de claridad y oscuridad del bosque “es paralela a la vida exteriormente invisible del inconsciente» (Biedermann 1992: 141). La penumbra, el abrupto contraste de destellos y claroscuras, la visión dispersa, son metáforas comunes de la irresolución cognitiva. El diagrama laberíntico lo es de la aporía intelectual. Ya en la primera frase de la película, en boca del leñador, escuchamos: “Simplemente no lo

juventud y alegría). Es cierto que no los definió explícitamente, pero parecía entenderlos como estructuras antropológicas que, aun históricamente ancladas, son potencialmente perdurables e incluso universales, quizá porque remiten a experiencias comunes de la humanidad. Cuando Agamben, 2008, habla de la fusión de forma y contenido que implica la imbricación aparentemente contradictoria de la emoción y de la fórmula iconográfica en las *Pathosformeln* de Warburg (a las que sería preciso añadir las cualificaciones del tiempo y el movimiento en el caso de la imagen cinematográfica), proporciona un argumento añadido para tratar de considerar tales expresiones como diagramáticas.

²⁵ Adoptamos el concepto de “esquema actancial” con el doble presupuesto ofrecido por la teoría de Greimas de: a) un nivel de agencia narrativa más abstracto que el de la identidad figurativa, psicológica o accional de los personajes, y b) que se define por relación a los predicados de acción: es aquel que..., para quien..., con quien... etc. se desarrolla la peripecia, y por su posicionamiento respecto a “ejes” competenciales como el querer, el deber, el saber o el poder. El diagrama actancial cuya utilidad metodológica propugnamos no tiene por que coincidir necesariamente con el de seis actantes inicialmente propuesto por el semiólogo lituano (Greimas 1973).

entiendo”. Al calificar de incomprensibles los acontecimientos que se nos narrarán en analepsis, se anticipa el fracaso veritativo que confirmaremos al final del film.

Pero además de cognitivo, el extravío es moral, como no dejará de lamentar el sacerdote en P, y como según parece quiso evidenciar Kurosawa²⁶. El cineasta no pretendió anclar el simbolismo del film en la cultura étnica japonesa, y probablemente habría aceptado de buen grado que el bosque, como la llanura de Borges, es uno y el mismo en cualquier lugar de la tierra. Sin embargo Schmidt di Friedberg (2018: 187) afirma que el bosque como lugar terrorífico sigue ocupando un lugar destacado en el imaginario y las representaciones japonesas contemporáneas.

El tribunal (T)

Si las imágenes del bosque venían caracterizadas por la confusión y la profusión lumínica y por la débil definición de los contornos, las de T se dan bajo la plena luz del mediodía, en un escenario muy esquematizado, el patio de un cuartel atravesado por las rectas paralelas de un muro que sirve de fondo. La rica expresividad facial de los personajes se enmarca en la alta homogeneidad compositiva y en la ritualidad gestual que podrían corresponder, en el nivel metafórico, al efecto de equidad o ecuanimidad judicial que sería propio de esta situación narrativa. Y que como composición estética de la imagen y prescripción de la mirada espectral resultan de aplicar el reputado “*plano tatami*” de Yasujiro Ozu.

Ahora bien, la teatralidad escenográfica que correspondería a un modelo de “cuarta pared” se ve rápidamente contradicha por la ausencia de voz de la contraparte interrogadora, que la focalización visual ubica en el *locus* enunciativo del espectador. Es el enunciatario, a la vez interior y exterior al proscenio, quien participa imaginariamente en el relato con la función de juez, cuya misión narrativa es, obviamente, interrogar, escuchar los testimonios y finalmente sancionar su verdad o falsedad y proponer un dictamen veridictivo. Que conforme al sentido global de la trama versará sobre las acciones y acontecimientos pasados. Contrariamente al dictamen ético de P, que concernirá al futuro.

El artificio poético y discursivo que confía al espectador-enunciatario la última responsabilidad interpretativa no deja de sostenerse sobre una evidente paradoja que ha sido señalada por Brinkema: “los testigos se dirigen a nosotros como el lugar desde el cual podría emanar el la sentencia (la interpretación final, el lugar del significado). Pero, por supuesto, este es simultáneamente el lugar del que ningún significado puede emanar jamás: el espacio del espectador [...] Los personajes se dirigen, en otras palabras, a la fantasía de una posición en la que la “verdadera” historia de Rashomon podría ser conocida” (Brinkema 2012: 33).

El diagrama corporal impuesto a los declarantes, tanto como el de los testigos del fondo del patio, los ejes de sus miradas y sus distancias proxémicas vienen dictados

²⁶ El cineasta escribió: “[Se] entra en las profundidades del corazón humano como si fuera con el bisturí de un cirujano dejando al descubierto sus oscuras complejidades y sus giros extraños. Estas extraños impulsos del corazón humano se expresarían a través del uso de un elaborado juego de luces y sombras” (cit. en Davis *et al.* 2015: 42).

D. Richie narra la anécdota según la cual Kurosawa sugirió a Kyo y a Mifune que tomaran por modelos inspiradores para su trabajo actoral a una pantera negra y a un león de un documental sobre animales, buscando supuestamente un efecto de bestialidad o salvajismo en sus interpretaciones (cit. en Davis *et al.* 2015: 41).

por un supuesto ritual institucional. Pero las correspondencias diagramáticas más interesantes se dan, a nuestro entender, en ese rico juego autorreferencial que vincula el proceso del enunciado, el relato, con la enunciación narrativa: por efecto de la que hemos llamado “focalización visual interna”, T es el espacio que dota de iconicidad a la confrontación entre un yo enunciatario y el enunciado narrativo. En otras palabras, el “escenario” discursivo (y no es irrelevante el carácter teatral de la puesta en escena que acabamos de señalar) es actualizado por las operaciones cinematográficas justamente como una representación hipoicónica. A través de la interpelación en “visión subjetiva” el universo de relaciones entre personajes, diagramados por la trama filmica, incorpora al espectador, en principio exterior al relato, en tanto que “observador” enunciativo, y crea un esfera de participación narrativa imaginaria. En ese marco, el silencio de la parte interrogadora a la que responden los declarantes parece señalar a ese observador como un personaje ausente, sí, pero para patentizar con mayor énfasis la voz y el rol que el relato le adjudica y solicita como sujeto enunciativo de la valoración²⁷.

De esta forma la deixis actúa diagramáticamente, y las actividades dadas en el relato: atracción, rechazo, alianza, complicidad, etc. suministran diagramas de la propia implicación narrativa del enunciatario. Esta diagramación enunciativa es una operación constitutiva de la que, extrapolando la “imaginación literaria” de Bajtin, llamaríamos imaginación narrativa. Y de la adscripción de la enunciación ficticia (literaria o audiovisual) a la actividad propia del registro de lo imaginario en el orden psíquico.

Se logrará finalmente un dictamen moral, en P, pero no la claridad veridictiva en P ni en T. Lo sabe el espectador, que no encuentra evidencias suficientes para salvar las discrepancias entre las versiones, y lo saben desde el principio los contertulios de P que ya conocen retrospectivamente lo que poco a poco va sabiendo e ignorando el espectador. Según afirman distintos autores esta indeterminación respondía a la voluntad de Kurosawa de no cualificar como más o menos verdadera alguna de las versiones. No era la “verdad” de lo ocurrido lo que le interesaba al director, sino más bien el exponer cinematográficamente los puntos de vista subjetivos, y dejar la elucidación última en suspenso: “el hecho de que no se resuelva [la trama] es en sí mismo uno de los significados de la película” (Richie 1970: 75). Pero más allá de las obviedades habitualmente asociadas al “efecto Rashomon” (siempre hay distintas versiones sobre un hecho, raramente una puede tomarse como la definitiva, etc.), el cronotopo T, que tiene mucho de trampantojo enunciativo, puede ser pensado como una metáfora posible del fracaso de la representación en general, en el mismo sentido en que más atrás interpretamos los trampantojos de Magritte. O como alegoría de la

²⁷ La falta de voz del interrogador no puede ser interpretada como negación (por carencia o privación) de una voz del enunciado: no interpretamos que el juez invisible sea mudo, habla con lengua de signos o formule sus preguntas en una pantalla luminosa oculta al espectador. Simplemente es una negación que opera en el nivel de la enunciación: ha de ser un sujeto de la dimensión de la enunciación, el enunciatario, literalmente im-presentable en el enunciado, en el sentido que decía Brinkema, pero señalado indicialmente por la propia ausencia de voz, y presupuesto por el acto de la respuesta, quien formula las preguntas. Aun más, preguntas posibles, hipotéticas, no efectivas en el intercambio verbal del relato, y por ende dotadas de la carencia o privación de voz como única cualidad, o iconos negativos, si tal clase de iconicidad fuera admisible.

La ausencia de voz remitiría también a esa falta (*manque*) que sostiene la necesidad de una “identificación diégetica primordial” tan decisiva para la consecución del sentido cinematográfico como la “identificación primaria” con el sujeto de la visión (Aumont *et al.* 1996) a que antes nos referimos citando a Metz.

paradoja enunciativa de la mirada que quiera mirar hacia sí misma: recordemos el plano en que el personaje muerto mira a quien lo ha encontrado. En la exposición de esas paradojas tanto el pintor belga como el cineasta japonés logran hacer de la necesidad del malogro epistémico la virtud del hallazgo poético.

La puerta (P)

Las imágenes de la puerta de Rashomon ofrecen una gran variedad de ángulos y distancias. También en ellas se presentan contrastes visuales aptos para las inferencias paradójicas: se trata de un lugar ruinoso pero que a la vez conserva sus robustas columnas. La primera y la última imagen del film muestran el rótulo que mantiene solemnemente el nombre de la puerta sobre un dintel²⁸. Icónicamente son varias las dicotomías que se presentan en la exploración visual de P a lo largo del relato: el exterior y el interior, la llegada y la partida, el emplazamiento trasero y el delantero. Son los *topoi* visuales que permiten describir la puerta como un lugar de tránsito, y se nos van ofreciendo a la vez que los personajes refugiados en él conversan o se recogen en una quietud intimista, para al final ponerse en pie e intercambiar los gestos y las palabras resolutivas. Casi siempre en un tempo distendido.

Pero hay una imagen imperiosamente persistente en este cronotopo: la de la lluvia, visual y sonoramente destacada, una lluvia que forma cortinas, que salpica la tierra y empapa las ropas²⁹. Sólo al final escampará y el sol brillará con esplendor.

Al igual que los de B y T, el espacio de P es diagramático. Como venimos observando, los sitios y los desplazamientos espaciales son interpretantes (signos) de representaciones temporales: por ejemplo, la posición de espaldas remite al pasado y a la destrucción, la posición de frente propone el futuro. El caminante llega a P corriendo desde la posición del espectador, es decir, desde el espacio-tiempo de la violencia y las calamidades que enseguida denunciará verbalmente. El leñador con su bebé recién adoptado saldrá de P hacia el lugar del espectador al final, pero ahora como hacia un porvenir esperanzado.

Todas estas conformaciones del tiempo y de la acción, las tensiones hacia el pasado, el presente o el futuro son obviamente las propias de un espacio-tiempo de evaluación.

Si algún efecto de verdad sobrevive al relativismo del “efecto Rashomon”, es decir, a la irreductibilidad de las cuatro versiones e interpretaciones, es la propia trama (diagramática, recordamos) que el espectador ha de sostener como presupuesto general, aun con modificaciones parciales, para ensamblar los acontecimientos particulares, sus interrelaciones y su exposición temporal. Y en esa trama hay eventos y conjunciones que no son negados por ninguna de las versiones: Tachibana dormía cuando quienes serán sus víctimas pasan por el camino; hay violación y asesinato;

²⁸ Según Walls (2015: 15), Akutagawa, el autor de los cuentos que inspiraron el film, sustituyó el nombre de la antigua puerta de Kyoto, *Rajōmon* (“puerta de la muralla exterior de la ciudad”) por *Rashōmon*, que podría traducirse como “puerta de las vidas enredadas” y que aludiría a los personajes de la historia, e implicaría también la crítica budista a los falsos dilemas de los yoes ilusorios y a sus limitadas visiones de la realidad.

²⁹ Son también muy conocidos los alardes urdidos en la producción de la película para dar notoriedad a la lluvia, un meteoro cuya presencia icónica y simbólica destaca en varios filmes de Kurosawa. Wild (2014 :112) narra que en un encuentro personal con John Ford, además de recomendar a Kurosawa el consumo de güisqui escocés, el cineasta estadounidense le dijo: “Tú de veras amas la lluvia”. A lo que Kurosawa respondió: “Tú de veras has visto mis películas”.

el samurai muere y el bandido escapa finalmente de la escena del crimen para posteriormente ser apresado, etc. En otras palabras: el diagrama básico es el último sostén de una verdad precaria que el espectador ingenuo (es decir, cualquiera que se somete a la experiencia de la “inmersión” narrativa) ve satisfecha.

En la secuencia final ha dejado de llover y el leñador sale de la ruina con el recién nacido en sus brazos; primero, de espaldas, luego de frente, descendiendo por las escaleras y encaminándose hacia el espectador, y en ambos planos consecutivos dentro del radiante marco luminoso de la puerta, que solo admite un parangón icónico con la pantalla cinematográfica misma. El mismo enunciario que, antes fue interpelado discursivamente en el tribunal para desempeñar una función epistémica frustrada, la de determinar la verdad de los hechos, lo es al final como destinatario de una proclama ética de esperanza³⁰. Se confirma con ello que la eficacia de los tiempos y movimientos cronotópicos del relato se ve reforzada por los movimientos discursivos que interpelan e implican al enunciario en las propuestas valorativas e ideológicas, como pensaba Bajtin. Y que nuevamente la interacción entre relato y discurso, entre enunciados narrativos y enunciación, se ofrece al sentido a través de las ricas correspondencias entre imágenes, relaciones diagramáticas y solicitudes metafóricas.

La lluvia, que más acá de los sentidos metafóricos traza con su viveza visual y su ritmo monótono una imagen-tiempo estéticamente irreductible, le sirve también a Kurosawa para puntuar los períodos de intensa autorreflexión, “desgarradores períodos de iluminación” (Wild, 2014:68). Pero, claro está, la lluvia simboliza la purificación en muchas tradiciones culturales y en tanto que procede de cielo, se emparenta con la luz (Cirlot, 1997: 288)³¹.

En el relato de *Rashomon* se puede, pues, reconocer la homología³²:

(B) Penumbra : (T) Luz : (P) Lluvia : (B) Incertidumbre : (T) Esclarecimiento epistémico : (P) Purificación moral

La puerta de Rashomon es un umbral a la entrada de Kioto, y tal como escribió Bajtin, el umbral es un cronotopo “impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa [...] Puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital [...] En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita” (Bajtin 1989: 399).

³⁰ Schwartz (2001) lee el relato de *Rashomon* como un trasunto cuasialeológico de una cura psicoanalítica, en la que los personajes son adscritos a un particular esquema actancial de raíz freudiana: el caminante hace las veces de analista; el bandido la del niño que presencia la “escena primaria” con la llegada del samurái y su esposa; el leñador, cuyo relato parece provenir del “id”, las funciones infantiles de la mente, representa al paciente que finalmente se libra de su culpabilidad y sus autoengaños, los relatos del sacerdote llevan la impronta del superego, etc.

³¹ También a su manera la lluvia torrencial de *Parásitos* tenía una función purificadora: la de dejar al descubierto la brutalidad de las diferencias sociales, haciendo salir a la superficie las “aguas sucias” del antagonismo y la violencia reprimida, y la de “despejar” la escena dramática para la resolución del conflicto en una especie de duelo a muerte final.

³² La analogía narrativa, que en muchos estudios antropológicos (sobre creencias animistas, magia o análisis mitológico) tomará la forma de “homología” estructural, constituye una matriz cultural muy poderosa, la que fundamenta la posibilidad misma de alegorías míticas, religiosas, literarias o políticas en el imaginario colectivo. El célebre análisis del mito de Asdiwal cifraba en esta clase de configuraciones homológicas la articulación de los “esquemas conceptuales” subyacentes a las “secuencias” narrativas de los mitos (Lévi-Strauss 1967).

En su ensayo sobre los procesos rituales, V. Turner (1988) estudió los “períodos liminales”, ocasiones rituales en que los neófitos son convertidos en gente de umbral, desterritorializada. Frente a la sociedad estructurada y jerarquizada de la vida corriente, en los períodos liminales se manifiesta la sociedad como *comitatus*, comunidad, incluso comunión. En P esa comunidad se activa a lo largo del relato, en gran medida como un proceso iniciático en el que los sujetos se sobreponen a la experiencia de una etapa de destrucción y de nihilismo, también de sospecha y culpa, como las que afloran en algunos diálogos.

Con sus tejados, viguerías y entablados rotos, colgando algunos tan mustiamente como los harapos del sacerdote, el cronotopo P proporciona los signos arquitectónicos e indumentarios que delatan la decadencia o la extinción de una pretérita autoridad religiosa y moral: “cuando uno de los personajes arranca tablones de sus paredes interiores para hacer fuego, comprendemos fácilmente que estamos viendo en forma concreta el derrumbe de la vieja estructura moral” (Schwartz 2001). Que no era ni mucho menos endeble: también vemos la grandeza del edificio y la imponente solidez de columnas, que como recuerda Cirlot (1997: 91, 141) pueden evocar la “estabilidad eterna” y también representar junto a otros “símbolos axiales” (como la montaña, la pirámide o el obelisco) el “eje del mundo”, que conecta tierra y cielo y es constitutivamente lugar de enfrentamiento de los contrarios. Un simbolismo que, aparte de su obvio entronque con tradiciones religiosas asiáticas, complementa en este caso la muy sobresaliente potencia simbólica del umbral.



[Figura 5: *La adoración de los magos*, Sandro Botticelli, 1476 (Galería de los Uffizi, Florencia).]

P es la ruina de un lugar sagrado. Que esta imagen pueda metaforizar a la vez la desaparición de anteriores creencias y convicciones morales no es un rasgo cultural específicamente japonés o atribuible exclusivamente a la tradición budista. Jappy comenta un ejemplo canónico de la tradición iconográfica europea: *La adoración de los magos* de Botticelli (1476), donde el pesebre visitado en la epifanía resulta ser un edificio en ruinas. En el que también puede haberse metaforizado la desaparición de un mundo de creencias y la esperanza de regeneración religiosa y moral: “el establo

está ubicado en el contexto de una construcción semidestruida, se entiende que la imagen representa la forma en la que el mundo de los antiguos griegos y romanos, y sus creencias paganas, se redujeron a ruinas y fueron reemplazados por el nacimiento de la cristiandad” (Jappy 2018).

Esa esperanza de regeneración, personificada en la figura de un niño precariamente venido al mundo, tiene también su equivalente metafórico en el niño que el leñador de *Rashomon* adoptará al final de la película.

Referencias

- Abad, Francisco (1992): “Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y el lenguaje”, *Signa – Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 1, Madrid: UNED, págs.143-151.
- Abril, Gonzalo (2003): *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid: Cátedra.
- (2007): *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- (2013): *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Agamben, Giorgio. (2008): “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- Altman, Robert. (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, Rudolph. (1980): *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza.
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc (1996): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bajtin, Mijail. (1982): “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
- (1989): “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bemong, Nele (2010): “Internal Chronotopic Genre Structures: The Nineteenth-Century Historical Novel in the Context of the Belgian Literary Polysystem”, en Bemong, N. et al. (2010), págs. 159-178.
- Bemong, Nele, Borghart, Pieter De Dobbeleer, Michel, Demoen, Khristoffel, De Temmerman Koen & Keunen, Bart (eds.) (2010): *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gante: Academia Press.
- Biedermann, Hans (1992): *Dictionary of Symbolism*. Nueva York – Oxford: Facts On File.
- Bubnova, Tatiana (2020): “Bajtin y la hermenéutica”, *Interpretatio*, 5.1, marzo-agosto, 2020, págs. 49-68.
- Brinkema, Eugénie (2012): “The Fault Lines of Vision: Rashomon and The Man Who Left His Will on Film”, en Russell, D. (ed.): *Rape in Art Cinema*, Bloomsbury Academic & Professional, págs. 27-40.
- Casetti, Francesco. y di Chio, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Châteauevert, J. (1993): “Focalisation et structure du texte scénarique”, *Études littéraires - Le scénario de film*, Vol. 26, 2, otoño 1993, págs 20-26.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Davis, Blair, Anderson, Robert y Walls, Jan (eds.) (2015): *Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and their legacies*. Oxford, Nueva York: Routledge.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Dondero, María Giulia (2014): “La forma diagrammatica fra matematica e arti”, *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 2015, págs. 349-361.
- Eliot, Thomas S. (1978): *Poesías reunidas, 1909/1962* (Traducción de J. M. Valverde). Madrid: Alianza.
- Everaert-Desmedt, Nicole (2006), “Peirce’s Esthetics”, in Louis Hébert (dir.), *Signo* (online), Québec: Rimouski: <http://www.signosemio.com/peirce/esthetics.asp>
- Falconer, Rachel, 2010: “Heterochronic Representations of the Fall: Bakhtin, Milton, DeLillo”, en Bemong, N. et al. (2010), págs. 111-129.
- Foucault, Michel. (2008): “Des espaces autres”, *Empan* 2004/2, 54, pags. 12-19. <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>
- García Aguilar, Raul R. (2018-2019): “La metáfora del discurso cinematográfico. Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce”, *Interpretatio*, 3.2, 2018-2019, págs. 91-111.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*. París: Seuil.
- Greimas, Algirdas J. (1973): *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Jakobson, Roman (1985): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostoni.
- (1988): *Obras selectas, I*. Madrid: Gredos.
- Jappy, Tony (1998): “Sémiotiques du texte et de l’image”. *Protée*, 26 (3), 1998, págs. 25–34.
- (2018): “Dos aproximaciones peirceanas a la imagen: hipoiconicidad y semiosis” *Revista La Tadeo DeArte*, vol. 4, 2018 (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano). <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/195/1951231004/html/index.html>
- Jost, François. (1983): “Narration(s): en deçà el au-delà”, *Communications*, 38: *Enonciation et cinéma*, págs. 192-212.
- Keunen, Bart (2011): “The Chronotopic Imagination in Literature and Film. Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time”, en Bemong, N. et al. (2010), págs. 35-55.
- Keunen, Bart (2011): *Time and imagination. Chronotopes in Western narrative culture*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1967): “La Gesta de Asdiwal”, en VVAA.: *Estructuralismo, mito y totemismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, págs. 27-77.
- Metz, Christian (1979): *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: G. Gili.
- Nöth, Winfried (2003): “Iconicidade na linguagem”, *De Signis*, 4, 2003, págs. 95-103.
- Peirce, Charles S. (2012a): *Obra filosófica reunida. Tomo I (1867-1893)* [Eds. Houser, Nathan y Kloesel, Christian]. México: FCE.
- (2012b): *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1910)* [Eds. Houser, Nathan y Kloesel, Christian]. México: FCE.
- Richie, Donald (1970): *The films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California Press.
- Ruiz, Raúl (2000): *Poética del cine*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana.
- Santaella, Lucia (2003): “Icono y cognición: el icono puro, los iconos perceptivos y los hipoiconos”, *De Signis*, 4, págs. 27-44.
- Schmidt di Friedberg, Marcella (2018): *Geographies of Disorientation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Schwartz, T. (2001): “*Rashomon*: The Analyst Who Came in from the Rain”, *Psychoanalytic Association of New York Bulletin*, vol. 39, nº 2.

- Steinby, Lisa (2013): “Bakhtin’s concept of the chronotope: The viewpoint of an acting subject”, en Steinby, L. y Klapuri, T. (eds.) (2013): *Bakhtin and his Others. (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Londres: Anthem Press.
- Tomashveski, Boris (1970): “Temática”, en Todorov, T. (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, págs. 199-232.
- Turner, Victor (1980): *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Turner, Victor (1988): *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Walls, Jan (2015): “From Konjaku and Bierce to Akutagawa to Kurosawa: Ripples and the evolution of Rashomon” en Davis, B., Anderson, R. y Walls, J. (eds.), págs. 11-18.
- Wild, Peter (2014): *Akira Kurosawa*. Londres: Reaktion Books.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2008): *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Del Sol.
- Yalman, Nur (2015): “The Rashomon effect: Considerations of existential anthropology”, en Davis, B., Anderson, R. y Walls, J. (eds.), págs. 86-94.