

EL 'EFECTO RASHOMON'. ANÁLISIS FILOSÓFICO PARA EL CENTENARIO DE AKIRA KUROSAWA

GONÇAL MAYOS
Universitat de Barcelona

RESUMEN

Antropólogos y epistemólogos llaman “efecto Rashomon” a la subjetividad detectable en la percepción y la memoria, cuando testimonios de un mismo acontecimiento pueden ofrecer relatos o descripciones de éste substancialmente distintos pero, sin embargo, igualmente plausibles. Analizaremos las consecuencias filosóficas del “efecto Rashomon” en la película de Kurosawa que le da nombre y que interpretaremos.

Términos clave: subjetividad, emic, inconmensurabilidad, cinismo, verdad.

ABSTRACT

‘Rashomon effect’, as referred either by anthropologists and epistemologists, is subjectivity linked to memory and perception; equal plausibility to substantially diverse recount or recollection on the same event. We will go through, analyse and render the philosophical outcome of ‘the Rashomon effect’, named after the same name’s Kurosawa’s movie.

Key-words: Subjectivity, emic, incommensurability, cynicism, truth.

1. Aproximación antropológica y epistemológica al “efecto”

“Dos grupos cuyos miembros tienen sensaciones sistemáticamente distintas al captar un mismo estímulo, *en cierto sentido* viven en mundos diferentes.” Thomas S. Kuhn¹

1. Kuhn, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, México: FCE, 1977, p. 295.

Según el antropólogo norteamericano Karl G. Heider² el llamado “efecto Rashomon” se refiere a la subjetividad detectable en la percepción y la memoria, cuando testimonios de un mismo acontecimiento pueden ofrecer relatos o descripciones de éste substancialmente distintos pero, sin embargo, igualmente plausibles.

El “efecto rashomon” (bajo esa denominación o no) ha sido muy analizado en contextos epistemológicos, siendo quizás el ejemplo más conocido y estudiado la famosa tesis del teórico e historiador de la ciencia Thomas S. Kuhn sobre la inconmensurabilidad de los paradigmas científicos. Al menos en los momentos revolucionarios, cuando subsisten paradigmas diferentes, fácilmente pueden ofrecer explicaciones alternativas, coherentes y sostenibles dentro de cada uno de ellos, pero totalmente incompatibles entre sí. Simplificando y en concreto, dice Kuhn en la Postdata de 1969 de *La estructura de las revoluciones científicas*³: dos personas pueden encontrar “la respuesta a un mismo estímulo mediante descripciones y generalizaciones incompatibles”.

Evitando remontarnos a teorías de la sofística griega o a los tropos del escepticismo clásico y moderno, apuntaremos algunas influencias contemporáneas clave para la tematización del “efecto” psicológico y epistemológico que consideramos. Es el caso de la conocida tesis de Benjamin Lee Worf⁴ y Edward Sapir⁵ sobre la determinación de las lenguas en la percepción del mundo, o la reflexión de Wittgenstein que vincula los límites de “mi” lenguaje con los límites de “mi” mundo o de W. O. Quine⁶ sobre la indeterminación de la traducción entre lenguajes distintos y la inescrutabilidad de la referencia. Sin duda influido por esta tradición, en especial Quine, Kuhn (1977: 270) afirma: “los hombres que sostienen puntos de vista inconmensurables, deben ser considerados como miembros de comunidades lingüísticas diferentes y sus problemas de comunicación deben ser analizados como problemas de traducción.” En esta línea hay que destacar también los trabajos del psicólogo y

2. Heider, Karl G., “The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree”, *American Anthropologist*, March 1988, Vol. 90, n° 1, pp. 73-81. Especializado en antropología visual, Heider publicó en 1976 el libro *Ethnographic Film*, Austin: University of Texas Press. Véase también Alberto Cardín “El efecto Rashomon en etnología”. *Tientos etnológicos*. Gijón: Júcar, 1988, p. 3-8 y Manuel Delgado en el programa de mano de la Filmoteca Nacional de Catalunya, 1-15 setembre 2002, para el ciclo cinematográfico que celebraba el IX Congrés d’Antropologia en Barcelona.

3. Kuhn 1977: 306.

4. Véase la recopilación de los escritos de Benjamin Lee Worf *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona: Barral, 1971.

5. Véase por ejemplo el clásico Edward Sapir *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, México: FCE, 1966.

6. Véase sus obras “Two dogmas of Empiricism” (1951) y *Word and Object* (1960).

epistemólogo norteamericano Jerome Bruner, en especial destacamos su libro *Actual Minds, Possible Worlds* de 1985.

El “efecto rashomon” se ha mostrado también muy relevante y por tanto ha sido objeto de larga polémica en los estudios antropológicos y etnográficos. Se presenta –como veremos– tanto donde se dan distintas versiones “emic”⁷ de un fenómeno o evento, como –aún más fácilmente– en el habitual gran contraste entre las versiones “emic” y las “etic”. Son versiones “emic” aquellas que usan los conceptos propios –aunque sean inconscientes y/o inconsistentes– del agente o cultura analizada; en cambio son versiones “etic” las que usan los conceptos –a veces pretendidamente “objetivos” –de la cultura y “cientificidad” del antropólogo analista⁸.

2. ¿Por qué la película *Rashomon* de Kurosawa?

Los psicólogos, epistemólogos y filósofos contemporáneos que utilizan la denominación “efecto Rashomon”, lo hacen en reconocimiento a la película *Rashomon* de Akira Kurosawa de 1950 (que ganó el León de oro y el Premio de la Crítica en Venecia y el Oscar a la mejor película extranjera⁹). Ello es debido a la mencionada inconmensurabilidad, subjetividad e indecidibilidad entre las cuatro versiones que se presentan de unos mismos hechos criminales, cuya exacta y concreta verdad resulta imposible de determinar unívoca, indudable y apodícticamente.

7. En la segunda parte del XX se ha generalizado la distinción entre el análisis “emic” y “etic” (término que, en este uso, no tiene nada que ver con la moral o con cuestiones éticas). Esa distinción fue introducida por el lingüista Kenneth Pike basándose en la distinción entre los términos ingleses *phonemics* (fonología) y *phonetics* (fonética). La lingüística contemporánea ha establecido rigurosamente la distinción entre las distinciones sonoras fonémicas, que son las consideradas significativas en un sistema lingüístico dado, frente a las distinciones meramente fonéticas, que son todas las determinables sean o no lingüísticamente significativas en un sistema.

8. La distinción entre “emic” i “etic” se ha difundido sobre todo en antropología y etnología, pero es muy útil también en los análisis histórico-culturales. Refiriéndose a las distinciones “emic” como el “punto de vista del nativo”, Malinowski considera que pueden y tienen que ser investigadas objetiva y rigurosamente, aunque apunten a comportamientos y creencias poco o nada científicos. Los antropólogos Malinowski, Lévi-Strauss, Goodenough o Geertz han defendido sobre todo la relevancia en antropología de la perspectiva “emic”, mientras que Marvin Harris (a pesar de reconocer y destacar algunas contradicciones muy significativas entre lo “emic” y lo “etic”) ha defendido y considerado inevitable el enfoque “etic”. Véase “Conocimiento cultural e histórico” de G. Mayos en *Teoría del Conocimiento*, F. Núñez (coord.), Barcelona: UOC, 2007, pp. 1-64. Hay edición castellana y catalana.

9. Al parecer, este nuevo tipo de oscar fue creado precisamente en 1951 con ocasión de *Rashomon* (pues los norteamericanos que ocupaban Japón tenían pronto y directo conocimiento de la película y sus muchas virtudes).

Tanto por ser anterior en su concepción como por la brillantez de la película y el impacto más masivo que el cine permite hoy en día por encima de la literatura, *Rashomon* mereció el honor de nombrar ese “efecto”. Aunque sin duda podría haberlo merecido también el escritor británico Lawrence Durrell, que escribió entre 1957 y 1960 un ciclo de novelas llamado *El cuarteto de Alejandría*. Curiosamente también son cuatro versiones distintas de unos mismos hechos y cada una de las cuatro novelas tiene por título el nombre de uno de los personajes implicados, aquél que allí da su versión –particular e inconmensurable con la de los otros– de los acontecimientos protagonizados conjuntamente. Los cuatro libros de *El cuarteto de Alejandría* se llaman pues: *Justina*, *Balthazar*, *Mountolive* y *Clea*.

Pero como hemos dicho, el honor se lo ganó la película dirigida por Akira Kurosawa con guión de él mismo y de Shinobu Hashimoto, a partir de dos cuentos de Ryunosuke Akutagawa (1892-1827) titulados “Rashomon” y “En el bosque”. Con ella además, Kurosawa se consagró internacionalmente y popularizó por primera vez fuera de su país al ya por entonces muy potente y creativo cine japonés. Analicemos como se presenta y formula en la película *Rashomon* el famoso efecto de relatos inconmensurables, y extraigamos algunas consecuencias filosóficas.

3. Vivir en el “efecto” o reflexionar sus consecuencias

Tras su complejidad de tres escenarios, dos triplas de personajes, cuatro versiones de unos mismos hechos y cuatro partes a distinguir en su desarrollo, la película *Rashomon*¹⁰ de Kurosawa está toda ella estructurada por una significativa dualidad. La ha formulado profunda y bellamente Hegel en el Prefacio a su *Filosofía del derecho* aunque, mucho antes, ya había definido los dos grandes recorridos que dan sentido a su *Fenomenología del espíritu*.

En una parte de la dualidad, nos encontramos con las acuciantes experiencias personales, vitales, subjetivas e incluso violentas de unos acontecimientos (en *Rashomon*: el crimen y la violación cometidos en el bosque). Intercalados como sucesivas declaraciones ante la justicia, esos hechos son narrados en primera persona y desde su punto de vista por los tres implicados (bandolero, dama y samurai) y –más tarde– por un oculto observador. Como esos relatos se muestran totalmente incompatibles e inconmensurables entre

10. Destacamos los artículos recogidos con muy buen criterio por Richie, Donald (ed.) en el libro *Rashomon*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1987, Davidson, James F. “Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of Rashomon” pp. 159-166; Kauffman, Stanley “The Impact of Rashomon”, pp. 173-177; McDonald, Keiko “The Dialectic of Light and Darkness in Kurosawa’s Rashomon”, pp. 183-192; Richie, Donald “Rashomon”, pp. 1-21; Sato, Tadao, “Rashomon”, pp. 167-172; y Tyler, Parker, “Rashomon as Modern Art”, pp. 149-158.

sí, desorientan y amenazarán la posibilidad de la verdad como tal. Los hechos reales tienen que ser únicos y los mismos, pero los relatos son incompatibles y parecen imposibilitar que emerja una verdad única e incuestionable. Ésta es la cuestión de la segunda parte de la dualidad que marca las disputas de tres personajes más en el templo-puerta y bajo la espesa lluvia. Aquí surge otro tipo de conflicto –ahora filosófico y en apariencia exclusivamente teórico– que será objeto de riguroso escrutinio reflexivo, pero también de angustioso debate.

Un cínico recién llegado, pese a su explícito desprecio para con la verdad y su búsqueda, impulsa ese debate entre dos testigos del interrogatorio de la justicia. La voluntad de verdad y la confianza en humanidad de ambos se ha visto amenazada por los relatos incompatibles entre sí e inconmensurables con una única versión que se pudiera considerar “la verdadera”. Curiosamente el cínico resulta clave para que avancemos y la película llegue a un desenlace mínimamente esperanzador, aunque por momentos amenace con devorarlo todo en el peor de los nihilismos. Ahora bien ¿cómo superar el “efecto Rashomon” de los relatos incompatibles y recuperar unas mínimas bases para reestablecer las condiciones de verdad, fiabilidad y legitimidad de una verdad objetiva que valga para todo el mundo? ¿Es posible determinar la superior fiabilidad de un testimonio por encima de aquellos otros que ofrecen relatos absolutamente incompatibles e inconmensurables entre sí? ¿Cómo debería ser ese testimonio y en qué basaría su legitimidad superior? Ese es el tema de la película que nos ocupa y también un objetivo mayor que, como hemos visto, afecta a la epistemología, la antropología y la filosofía.

Analicemos las causas del “efecto Rashomon” y como éste afecta a los testimonios enfrentados. Hegel argumenta que hay un tipo de testimonio que, marcado totalmente por su punto de vista personal, es incapaz de trascender su rol inmediato y vital, y por tanto no puede alcanzar la perspectiva objetiva (Hegel usa el término “absoluta” pues dará origen al “saber absoluto” de la *Fenomenología*)¹¹. Es incapaz, pues, de superar su “yo” y su determinación particular –aunque tenga origen social– que lo aísla del todo; no pudiendo adoptar la perspectiva del “nosotros”. Ésta –dice Hegel– no es tan sólo colectiva sino que, especialmente, incluye la perspectiva epistémica desde el todo, desde la totalidad que deviene dialécticamente, y por lo tanto se reviste de la absolutez que debe caracterizar a la verdad.

11. Ramon Valls Plana contrapuso brillantemente ambas perspectivas, que Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* vincula dialécticamente, en *Del yo al nosotros (Lectura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel)*, Barcelona, Estela, 1971.

El “efecto Rashomon” sólo se puede soslayar en la medida que, sin invadir las perspectivas vitales personales de los agentes implicados¹² (pues no olvidemos que éste es el único posible punto de partida), se consigue una perspectiva global que, integre y justifique aquellas perspectivas vitales, a la vez que ofrezca otra de mayor garantía y legitimidad. Sin duda estamos ante una vieja y constante aspiración filosófica, al menos desde que Pitágoras argumentara que, aquellos que van a las olimpiadas a contemplarlas teóricamente, adquieren de ellas un conocimiento superior a aquellos otros que van a ellas movidos por un interés más inmediato y personal, ya sea para competir y ganar fama, ya sea a negociar o aprovecharlas para vender. Para Pitágoras la distanciada contemplación teórica era la auténtica actitud filosófica y la única garantía de acceder a la verdad completa y rigurosa del hecho olímpico, mientras que todas las demás quedan prisioneras de la muy concreta opción e interés de los participantes. Éstos tendrán sin duda su personal e incuestionable vivencia, que debe ser tenida en cuenta, pero tan sólo el distanciado contemplador filosófico (coinciden Pitágoras, Hegel y Kurosawa) podrá acceder a un conocimiento verdadero o máximamente certero de la completa realidad sucedida.

Ahora bien, ello obliga a que el debate o reflexión propiamente filosóficos sólo pueda producirse “post festum” y “post factum”, pues como dice bellamente Hegel: “la lechuza de Minerva” (el símbolo de la filosofía) “tan sólo inicia su vuelo con la irrupción del anochecer”¹³. Es decir –argumenta Hegel–, “la filosofía llega siempre tarde. En cuanto *pensamiento* del mundo, sólo aparece en el tiempo después que la realidad ha culminado su proceso de formación y ha sido completada. Lo que enseña el concepto, lo muestra la historia con igual necesidad: sólo en la madurez de la realidad aparece lo ideal frente a lo real, y erige a aquel mismo mundo, aprehendido en su sustancia, en la forma de un reino intelectual. Cuando la filosofía pinta gris sobre gris, entonces una forma de la vida ya ha envejecido, i con gris sobre gris no puede ser rejuvenecida, sino sólo conocida.”¹⁴

12. Aunque se trata de un criterio tremendamente exigente, no podemos sino estar de acuerdo con el principio director formulado por Quentin Skinner: “De ningún agente puede decirse finalmente que haya dicho o hecho algo de lo que nunca se lo pueda inducir a aceptar que es una descripción correcta de lo que ha dicho o ha hecho.” Citado por R. Rorty en Rorty, R. Schneewind, J.B. y Skinner, Q. (comp.), *La filosofía en la historia. Ensayos de historiografía de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1990: 70.

13. Hegel, G. W. F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Helmut Reichelt (ed.), Frankfurt/M, Ullstein Buch, 1972, p. 14. La traducción es de G.M.

14. *Ibidem*.

Pareciera que Kurosawa o su coguionista tuvieran noticia de este texto y de la idea de Hegel¹⁵, pues ciertamente la película *Rashomon* se estructura en una estricta dualidad, tanto de contenido como de presentación visual, que recuerda estrictamente la que acabamos de citar en Hegel. Veamos como estructura visual y temáticamente la película *Rashomon*, esa dualidad mencionada.

4. Bosque de vida y conflicto. Puerta de verdad y reflexión

Gran parte de la genialidad del guión de Shinobu Hashimoto y Kurosawa estriba en unir las dos narraciones de Akutagawa bajo la débil unión de dos personajes: el monje y el leñador. Significativamente el primero siempre se mueve tangencialmente a los hechos, mientras que el segundo los presencia en secreto, aunque no quiera tiene que intervenir y –precisamente por ello– al final recuperará la legitimidad de su testimonio que casi había perdido.

Ahora bien, nosotros queremos destacar sobre todo la genial estructuración de la película¹⁶ y como responde a la dicotomía que hemos mostrado en Hegel. Es totalmente decisivo el profundo y constante contraste entre sus dos grandes escenarios y problemáticas que, además, están vinculadas como las dos caras de una misma moneda: el bosque y el templo-puerta. Por una parte, el bosque donde se producirá la vivencia personal, subjetiva, contrastada, conflictiva, incluso violenta y cruel, y que acabará bajo el aplastante dominio del “efecto *Rashomon*”. Por otra parte, el templo-puerta japonés donde se producirá la distanciada, pero también angustiada, reflexión teórica para determinar –objetiva o intersubjetivamente– la verdad de lo sucedido en el bosque; e incluso para legitimar, hacer posible o, al menos, abrir una esperanzada puerta a un futuro no vacío de verdad.

Kurosawa resaltará conscientemente y con gran ingenio el contraste entre el frío y lluvioso escenario de un viejo y semidestruido templo-puerta, y el cálido y extrañamente luminoso bosque. Así, Kurosawa mandó mezclar tinta con el agua para acentuar la visibilidad de la lluvia torrencial y omnipresente que cae sobre el templo donde se han refugiado los que reflexionan

15. No nos consta explícitamente, pero tampoco podemos descartar que Akira Kurosawa tuviera algún conocimiento de estos aspectos de Hegel, pues tuvo una excelente formación (su padre era maestro) y tenía muy buen conocimiento de la cultura occidental. Estudió literatura rusa y occidental que puede constatarse sin ninguna duda en sus obras inspiradas en Shakespeare (*Trono de sangre* adapta *Macbeth*, *Ran* se basa en *El rei Lear* y *Los malvados duermen bien* s’inspira en *Hamlet*), Tolstoi, Dostoievski (*El idiota*), Gorki (*Bajos fondos*) o Georges Simenon (el comisario Satô de *Perro salvaje* se basa en Maigret). Véase Kurosawa, Akira (trad. Michel Chion), *Comme une autobiographie* en *Cahiers du cinéma*, 1997.

16. Nos referiremos siempre y citaremos los diálogos por la versión en DVD de *Rashomon* de Akira Kurosawa en DeAPlaneta y Orient Express, Depósito Legal: B-17.756-2004, duración aprox. 90’, blanco y negro.

sobre el “efecto Rashomon” y las narraciones incompatibles. En cambio, en las escenas del bosque y puesto que faltaba luz dada la sensibilidad de las películas de la época, Kurosawa filmó las escenas iluminadas por grandes espejos, pero haciendo pasar sus reflejos por entre el follaje. Así, además de conseguir una luz cálida y veraniega, le da una gran verosimilitud, contraste y evita el efecto artificial de una luz directa y plana.

Además Kurosawa aumenta el contraste al inicio de la película, pues el vivaz e incluso alegre “galope” del leñador (aunque progresivamente inquietante a medida que encuentra unos rastros dispersos) bajo la música del bolero de Ravel resalta la tradicional simbología misteriosa y mágica del bosque, y además enlaza con el erotismo bucólico con que el bandido yacente y medio dormido descubre la dama del samurai a caballo, cubierta de un etéreo velo blanco que el viento levanta levemente para despertar su deseo. Por unos instantes parece que nos encontremos ante el inicio de una idealizada fábula fantástica, pues en ese momento todavía no se ha manifestado la magnitud de violencia y apasionamiento del drama vivido en el luminoso bosque. Ello contrasta aún más con el sorprendente, angustioso y en ese momento inexplicable silencio (que luego veremos que oculta grandes dudas, dilemas y secretos) del leñador y el monje en el templo bajo la lluvia.

Los sencillos pero muy ingeniosos y potentes efectos especiales no pasaron desapercibidos en su época, así como el gran y significativo contraste que con ellos consiguió Kurosawa. Incluso facilitaron una interpretación de la película que resaltaba el contexto social postbélico en el Japón derrotado y todavía ocupado por los Estados Unidos¹⁷. Así se interpretó bastante generalizadamente que la cálida, luminosa pero violenta parte en el bosque simbolizaba el Japón tradicional y milenario, mientras que el semidestruido y lluvioso templo simbolizaba el Japón contemporáneo y postnuclear. La lluvia negra (pues como hemos dicho, Kurosawa mandó mezclar el agua con tinta) fue asimilada a las cenizas de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki¹⁸.

Desde esa perspectiva, la película adquiriría el sentido de una contundente crítica a la historia vivida por el Japón, ya sea por su cruel destino frente a la avanzada tecnología occidental, ya sea por su peligrosa evolución interna pues, el conflicto en el bosque mostraría que no había estado fiel a sus propios valores. En cualquier caso, de alguna manera, *Rashomon* sería interpretado principalmente desde el desastre de la guerra mundial, la derrota y la bomba

17. Es el caso, por ejemplo, del artículo ya citado de Davidson, James F., “Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of *Rashomon*”, cuya interpretación ha sido muy influyente al ser una recepción muy temprana de la película, pues fue publicado en 1954.

18. Es, por ejemplo, la interpretación que se da en el reportaje japonés y canadiense de 1995 *Hiroshima*, dirigido por Koreyoshi Kurahara y Roger Spottiswoode, con guión de John Hopkins y Toshiro Ishido, 186 min.

atómica, a las aludiría la destrucción del templo, de la misma manera que la negra y persistente lluvia aludiría a la caída de las cenizas radiactivas.

No descartamos esta interpretación, pero preferimos otra más amplia que, da cuenta de muchos elementos de la película que la anterior interpretación negligió y le da mayor contenido filosófico. Además evita caer en los habituales tópicos occidentales o norteamericanos que tienden a interpretar las aportaciones ajenas en función de occidente o de unas pocas claves históricas siempre las mismas¹⁹.

Por otra parte y en sus artículos ya citados, tanto Tadao Sato como Keiko McDonald analizan pormenorizadamente los aspectos formales y simbólicos del contraste buscado por Kurosawa, especialmente entre luz y oscuridad. Coincidimos en su importancia, pero discrepamos de la tesis principal tanto de uno como de otro. Tadao Sato apunta que la luz –en el bosque– significa en contra de lo habitual el mal y el pecado. Tiene razón en que el deseo del bandido es despertado por el insinuante contraluz con que ve por primera vez a la dama y afirma que ésta se le entrega finalmente cuando es iluminada por el sol. Por su parte McDonald le argumenta que propiamente se le entrega justo cuando el sol se desvanece. Por tanto MacDonalld considera que, coherentemente con la tradición ilustrada, la luz simboliza en *Rashomon* más bien bondad y razón, mientras que la oscuridad simboliza mal y instintividad.

Ahora bien, nosotros interpretaremos el consciente y forzado contraste que comentamos, desde la dualidad que hemos mostrado en Hegel entre vida y reflexión, experiencia personal y especulación epistemológica, implicación apasionada y crítica filosófica, entre los contrastados colores de la vivencia inmediata y los grises tonos del distanciado debate conceptual, entre el calor del conflicto vital y la frialdad del conflicto teorético... Los contrastes formales, luz-penumbra, calor-frialdad, día-noche, verano-lluvia... que oponen el bosque con el templo-puerta, remiten a dos tipos (muy vinculados pero distinguibles) de conflicto y de realidad. En el templo-puerta se discute sobre la verdad o legitimidad de los relatos y los fenómenos que presuntamente acontecieron en el bosque, ciertamente con un apasionamiento y una violencia que ya no se pueden evitar o, ni tan siquiera, suavizar.

5. Prólogo y epílogo en la puerta-templo

Notemos que el prólogo o presentación de la película se sitúa en el frío y decrepito templo-puerta japonés, donde se congregan bajo una fuerte llu-

19. Por esta tendencia *Rashomon* es interpretada desde la perspectiva de la 2ª Guerra mundial, la ocupación norteamericana y sus secuelas, de manera similar a que la mayor parte de las películas españolas se interpretan en relación con la Guerra civil y sus secuelas.

via y terriblemente afectados: un monje y un leñador. Éste se exclama: “no lo entiendo”, “no entiendo absolutamente nada”. El monje, obstinadamente cabizbajo, afirma que han presenciado algo muy sorprendente y “horroroso” pues, “después de haberlo visto, no creo que pueda confiar en nadie más”.

Ello despierta el interés de un recién llegado que busca refugiarse de la lluvia y que, significativamente, hace leña con el viejo templo para secarse al fuego. Se sorprende de esas angustiadas exclamaciones y, con desparpajo y mientras se seca al fuego, inquiere por ellas, propiciando que le expliquen las versiones del bandolero, la dama y el samurai sobre lo sucedido en el bosque.

Como vemos, el debate en el templo (como la lechuza de Minerva) tan sólo puede formularse *postfactum*, tan sólo levanta su vuelo *postfestum*, cuando los acontecimientos en el bosque han culminado y periclitado, pero –y esto es muy significativo– cuando todavía no han desvelado su secreto, cuando todavía no han sido conocidos, conceptualizados rigurosamente, ni elevados a idea –diría Hegel–.

Como la reflexión respecto a la vida, el conflicto teórico en el templo se refiere metalingüísticamente y filosóficamente al conflicto vivido en el bosque. Usando expresiones de Hegel, cuando el debate teórico y filosófico “pinta gris sobre gris, entonces una forma de la vida ya ha envejecido, y con gris sobre gris no puede ser rejuvenecida (ni enmendada), sino sólo conocida.”²⁰ Es decir tan sólo se puede intentar superar las consecuencias psicológicas y epistemológicas del “efecto Rashomon”, y determinar la verdad.

En el templo-puerta el recién llegado mostrará progresivamente sus actitudes muy cínicas, escépticas e, incluso, nihilistas, que contrastan con la sincera angustia del leñador y el monje. Ésta nace claramente del “efecto Rashomon”, de la imposibilidad de desentrañar el misterio de unos relatos incompatibles entre sí a pesar de remitir a unos mismos hechos, y de la imposibilidad para entresacar de ellos una verdad única, unívoca y objetiva. Además, distintos indicios nos van mostrando que el leñador también intenta comprender por qué tanto el bandido como el samurai y su esposa mienten o dan una versión que no encaja con lo que él secretamente ha presenciado.

La cuestión es pues determinar la verdad y por qué mienten. Aunque pueda sorprender, la angustia que atenaza al leñador y al monje no procede directamente de las violencias cometidas en el bosque pues comparten con el cínico un profundo pesimismo y conformismo sobre la inevitable maldad humana. Al menos hasta el momento final, en el templo-puerta, más que de la cuestión ética o pragmática de evitar crímenes como los del bosque, se trata de una cuestión puramente teórica: determinar la verdad de lo que pasó y,

20. Op. Cit.

en cierta medida, legitimar una vía para salvar la verdad frente al “efecto Rashomon”.

Ello coincide con la mirada prácticamente de taxidermista que preside toda la película. Kurosawa se muestra fríamente analítico y evita hasta el final tomar partido por ninguno de los personajes: el bandolero es claramente desmitificado y ridiculizado; el samurai aún es tratado más críticamente; algo más amable se muestra con la doblemente violentada mujer (primero por el bandolero y luego por su propio marido), pero su transformación final, que muestra una fuerza que aparentaba no tener, no oculta que pide la muerte de su marido. Y por supuesto, como exclama el leñador –que lo ha contemplado todo– “todos mienten”, “todos son unos egoístas”.

Aparentemente esa distanciada y desencantada mirada de taxidermista de Kurosawa se suaviza cuando se posa sobre los tres personajes en el templo. Pero eso es muy relativo pues, a pesar que su inteligencia es clave para llegar al desenlace, el cínico recién llegado es finalmente desacreditado pues se le hace ¡robar la ropa y únicas pertenencias de un recién nacido abandonado! Ciertamente y en todo momento, el monje es presentado como muy consciente y preocupado, pero su angustia parece provenir tan sólo de la necesidad de salvar su fe en la verdad, en la humanidad y, en cierta medida, en algún tipo de teodicea u orden sagrado/divino en el mundo. Sin duda sorprende la rapidez y cierta irreflexión que le lleva a entregar el niño abandonado al leñador.

Por mucho que el monje pueda estar contento porque éste finalmente ha salvado su voluntad de verdad-fe, permitiéndole encontrar un relato que puede considerar verídico y más legítimo que los del bandido, el samurai y su esposa; no puede olvidar que el leñador había presenciado, sin intervenir, la violación de la dama y el asesinato del samurai; que luego había robado una valiosa daga y que, más tarde, había mentido sobre todo ello a la justicia. Pues bien, a pesar de ello y con una peligrosa tendencia a la pasividad (por ejemplo es incapaz de reaccionar cuando el cínico expolia de sus pertenencias al niño y siempre se muestra pusilánime frente a los argumentos del cínico), el monje entrega el niño al leñador después de una brevísima vacilación.

Podemos anticipar que, sin duda, para Kurosawa (como para el monje) el leñador representa la única esperanza de superar el “efecto Rashomon”, abrir una cierta esperanza de verdad y –probablemente también– de una acción finalmente ética y vital (aspecto éste del que parece adolecer el monje). Por ello, el leñador se erige de alguna manera en el portavoz del propio Kurosawa en la película. Pero, tendrá que superar su propio infierno, el “efecto Rashomon” y expiar sus errores (ha mentido a la justicia, ha robado la valiosa daga del lugar del crimen y –sobre todo– no ha intervenido en ningún momento para ayudar las víctimas).

6. Cuartel e interrogatorio, aparece el “efecto”

Además de los dos grandes escenarios del bosque y del templo-puerta, hay un tercer escenario que a veces pasa desapercibido: el patio del cuartel de policía donde se toma declaración sobre el crimen.

Es en una especie de metaescenario donde se evidencian o narran los relatos de los tres grandes protagonistas del conflicto en el bosque, y así se prepara el debate posterior en el templo-puerta. Tenemos que destacar, pues, el papel intermedio y de enlace que juega el patio del cuartel entre los otros dos escenarios y planteamientos: por una parte, lo vivido violentamente en el bosque (que ahora se manifiesta bajo el “efecto Rashomon” como una diversidad de relatos inconmensurables e incompatibles entre si) y, por otra, lo reflexionado dramáticamente en el templo-puerta.

Coincidiendo con la tesis kantiana, en *Rashomon* la realidad nouménica o la cosa-en-sí queda velada, y tan sólo disponemos de la versión fenoménica tal como es percibida y vivida por los distintos testimonios. Notemos que el precioso y largo plano, bajo una alegre y trepidante música in crescendo muy parecida al famoso bolero de Ravel, donde el leñador se interna en el bosque y va descubriendo los primeros indicios del drama del que ya tenemos noticia (el sombrero con velo de la dama, una zapatilla, unas cuerdas rotas, un amuleto...), termina bruscamente cuando el leñador queda sorprendentemente admirado... Pero tan sólo vemos en un muy corto plano unos brazos agarrotados y mudos, que tan sólo revelarán su historia, con las cuatro narraciones incompatibles mencionadas. Además se trata de una “licencia poética” de Kurosawa o una mentira del leñador, pues luego sabremos que llegó secretamente a la escena del crimen antes de que el samurai muriera.

Pues bien, las versiones formuladas bajo el interrogatorio de la justicia (siempre implícito y nunca explícito, pues sólo lo intuimos por lo que dicen los interrogados) concluyen con la más contundente manifestación del “efecto Rashomon”: unos relatos, unas certezas e, incluso, unas “verdades” incompatibles e inconmensurables entre si. Para simplificar: tanto el bandido, la mujer y el samurai se autoinculpan de la muerte de éste (el último por el suicidio ritual “Harakiri” como corresponde al código de honor de los samurais “Bushido”). Además queda disputada la respuesta “real” de la dama, ante los avances pasionales del bandido, y su posterior actitud para con su marido.

Kurosawa enfatiza el “efecto Rashomon” presentando sucesivamente esas tres versiones con una elegante pero muy inquietante progresión respecto el dramatismo, la crueldad y la violencia. El efecto resultante es impactante, pues a la contrastada vivencia de la violencia física del bandido, se suma la terrible violencia psicológica (que se muestra tan mortal como la anterior) entre marido y mujer, entre el samurai y su esposa.

Por tanto, el cuartel de policía es el ámbito del fenómeno, aún más: donde se confrontan las distintas vivencias y los relatos incompatibles entre sí; pues lo realmente sucedido en el bosque se oculta inefable –como el noumeno o la realidad en sí–. El cuartel es pues el ámbito donde se manifiesta con toda su contundencia el “efecto Rashomon”. Ello tiene una importante lectura filosófica, pues parece indicar (o resulta de las opciones adoptadas por Kurosawa y colaboradores) la limitación intrínseca que amenaza toda simple investigación, fría, distante, un tanto coactiva sobre los testimonios, que se limita a querer determinar un culpable (que no es lo mismo que la “verdad”) de lo acontecido en el bosque...

Aunque intenta obviar el “efecto Rashomon”, sometiéndolo a los testimonios a un frío, distante e incluso coactivo interrogatorio, buscando desencarnar su subjetividad y vivencias para establecer los hechos fríamente objetivos, no consigue sino caer bajo el “efecto” de unas vivencias i perspectivas inconmensurables entre sí.

Creemos que es por ello que Kurosawa filma siempre el patio del cuartel y el interrogatorio con el mismo enfoque subjetivo maravillosamente minimalista y geométrico: un muro al sol, el testimonio interrogado en primer plano, los otros en un segundo plano esperando sentados en la grava, las armoniosas sombras de todos ellos... Significativamente la autoridad que juzga nunca es vista, puesto que siempre se nos ofrece una visión subjetiva desde ella. Además nunca se la oye hablar, pues sólo podemos intuir su interrogación por lo que dicen los interrogados.

Se trata pues una búsqueda totalmente “objetivista” de la verdad, podríamos decir que completamente “empirista” o “positivista”: determinar los hechos tal y como se produjeron. Para ello –se presupone–, basta con que se interroguen fría y coactivamente los testimonios y se confronten entre sí y con la realidad sus declaraciones. Se presupone la irrelevancia o trascendencia (como quiera verse) del juez, es decir el sujeto que inquiere, juzga y dictamina la verdad de los hechos en sí mismos. Coherentemente y como hemos dicho, Kurosawa mantiene siempre la imagen subjetiva y soslaya incluso la voz que interroga. Ahora bien, esta aproximación a la verdad resulta insuficiente y así lo deja claro Kurosawa mostrando la angustia que atenaza al monje y al leñador (que ciertamente no ha revelado su secreto) después del interrogatorio. En ese momento, el “efecto Rashomon” lo señorea todo.

7. Nudo en el bosque, triunfa el efecto Rashomon

Como vemos, la segunda y larga parte de la película presenta el conflictivo nudo de la trama que conlleva el “efecto Rashomon” y pone en cuestión la posibilidad misma de la verdad. Convocados por haber estado en el bosque

cuando se cometió el crimen, el monje y el leñador presencian los alegatos que proponen tres versiones distintas e incompatibles de aquél. En adelante, la película avanza intercalando las distintas versiones, con los comentarios de los tres refugiados en el templo y, por tanto, los dos grandes escenarios: una arboleda en un día radiante de verano y el inhóspito templo bajo la lluvia.

Interrogado, el bandolero confiesa desafiador que –movido más por deseo ante la dama que por codicia²¹– hábilmente engañó al samurai y le maniató, consiguiendo seducir ante él a la dama. Luego, el bandolero afirma que quiso retirarse sin matar al samurai, pero la mujer exigió: “uno de los dos tiene que morir, me da igual”, pues “sólo podré vivir con el que de los dos sobreviva”. Después de una lucha, en que el bandido destaca su superioridad guerrera sobre el samurai, le mata. Como la mujer había desaparecido, el ladrón huye con la espada, las flechas y el caballo del samurai, aunque se olvida una valiosa daga.

Aparentemente esta versión explica lo que sucedió y cierra la cuestión, pues el cínico recién llegado comenta la fama que tenía de mujeriego ese ladrón. Pero, para su sorpresa, bajo la lluvia el monje y el leñador continúan desesperados y desorientados: “¡Todos mienten!” se exclama el leñador. El cínico se limita a comentar que “los hombres siempre decimos mentiras. Tenemos tantas cosas ocultas que no somos sinceros ni con nosotros mismos” y, displicentemente, propone continuar con la narración afirmando cínicamente que “me da igual que sean mentiras o no, mientras sean interesantes”.

A partir del interrogatorio de la esposa del samurai, otra versión se abre paso: después de haberla violado, el bandido mira burlescamente al samurai y huye. La mujer se abraza entonces a su marido, pero queda sorprendida por la mirada “sin pena ni rabia, fría, no decía nada, me miraba como si yo no estuviese”. Ante la impasibilidad de su marido, la mujer proclama que no es justo que la mire de esta forma y le pide que la mate. Toma la daga para liberar a su marido, pero a medida que se le acerca, repite “ya basta” ante la mirada acusadora y el profundo desprecio de éste. Poco a poco la daga más que para cortar las cuerdas adopta la posición de un arma. Finalmente la mujer se desmaya pero implícitamente se acusa de haber matado ella misma a su marido.

El cínico reconoce que son versiones totalmente diferentes y manifiesta desconfianza en lo que cuentan las mujeres, pues “se engañan a si mismas”. Pero, para su sorpresa, hay todavía una tercera versión; pues, a través de una medium, ha testificado el propio samurai muerto. “¡El muerto también ha mentido!” exclama el leñador, mientras que el monje considera que “es lógico que un muerto diga la verdad”. “¿Por qué?” pregunta el cínico y el monje contesta: “no puedo creer que los hombres sean tan pecadores” como para mentir

21. Claramente el bandido se esfuerza por dar una imagen mitificada de sí mismo.

después de muertos. “Éste es tu problema” le contesta el cínico y proclama que “todos creemos ser sinceros”, “nos olvidamos de lo que no nos conviene” y nos “creemos nuestras propias mentiras”.

En su versión de ultratumba, el samurai destaca que, después de haber violado a su mujer, el bandido intenta convencerla para que vaya con él. Ahora que “has perdido tu blancura”, tu marido ya no te respetará –le dice–. Finalmente el samurai afirma que mirándolo con un “embeleso” que antes no había visto nunca en ella, su mujer le responde “llévame, llévame donde tu quieras”. Pero cuando iban a partir, fue su propia mujer la que insiste al bandolero: “mátale por favor, no puedo ir contigo mientras él esté vivo”. Ante estas palabras, el bandido la pisotea y le dice al samurai si quiere que la mate, por ello el samurai piensa en “perdonarle por lo menos a él”.

Horrorizada por la reacción del ladrón, la mujer consigue huir y éste libera el samurai, llevándose las armas. En su versión i sin pretender en ningún momento perseguir el bandido o vengarse, el samurai ve la daga caída de su mujer y se suicida. Curiosamente cuando ya está agonizando, en la paz y oscuridad anterior al estertor, siente que alguien se le acerca y le saca lentamente la daga²².

8. Primer desenlace: ¿disolución del efecto Rashomon en el bosque?

Así llegamos a la tercera parte de la película que corresponde al primer y aparente desenlace, que no obstante se muestra limitado y exige un segundo desenlace posterior y más complejo. Ello se debe a que el primero presenta adecuadamente una conclusión por lo que respecta a los hechos que se produjeron en el “bosque”; pero todavía no para los que se producen en el templo, pues continua el “efecto Rashomon” poniendo en duda la fiabilidad de un testimonio desprestigiado como por entonces lo estaba el leñador.

“Todo es mentira, no tenía ninguna daga en el pecho, lo mataron con la espada” no puede menos que exclamar el leñador. El cínico se da cuenta que éste sabe más de lo que dice y consigue que dé su versión. Seguro que es “la más interesante”, afirma sardónicamente, mientras el monje proclama que no

22. Así desaparece uno de los posibles elementos discriminatorios entre las distintas versiones ya que, así, incluso en la versión del suicidio el samurai muerto aparece sin el arma asesina. Por otra parte Kurosawa consigue que en cada una de las versiones, en un momento u otro reaparezca la cuestión de la valiosa daga desaparecida. Ésta tiene un alto valor simbólico y –sin duda– la tácita confesión de haberla robado da verosimilitud a que el leñador haya sido testimonio de todo lo sucedido en el bosque. También es significativo y altamente simbólico que, mientras en las versiones del bandido y del leñador, el samurai muere por la espada del bandolero, tanto en la versión del samurai como de su esposa, el primero muera por la daga de la segunda. Es una señal inequívoca que, para ellos, la imposible reconciliación del vínculo marital pasa a ser de alguna manera más importante que las acciones del bandolero.

quiere vivir más y que está “harto de oír historias terribles”. El desarrapado responde que “el mundo está lleno de historias terribles” y cuenta que, ante la puerta donde se han refugiado, vivía un demonio que huyó porque tenía miedo a los hombres.

Entonces, el leñador narra que escuchó como el bandido le pedía perdón a la mujer y se ofrecía a casarse con ella, a entregarle la fortuna que tenía escondida o, incluso, a trabajar honradamente. Ésta, al tiempo que corta las cuerdas del samurai, la contesta: “no puedo decidirlo, ¿qué puede decidir una mujer!” En un primer momento el ladrón proclama: pues “lo decidiremos nosotros”.

Ahora bien y sorprendentemente, el samurai ya libre se niega a “jugarse la vida” por “una mujer como ésta” y le espeta: “has mostrado tu vergüenza ¿por qué no te matas?” Cuando la doblemente ultrajada mujer vuelve los ojos hacia el ladrón, éste también parece haber perdido el interés por ella. Entonces el samurai insiste cruelmente diciendo a su mujer: “ya no te quiere ninguno de los dos”. Tratándola de “mujer idiota”, el ladrón y el samurai parecen haber llegado a la conclusión de que “no vale la pena pelear por una mujer como ésta”.

Un nuevo y sorprendente giro se produce en este momento: esa débil dama que en las anteriores versiones siempre se había mostrado tan dulce y pura como falta de carácter y de autonomía, se transforma radicalmente. Doblemente ultrajada, explota con gran vehemencia y con rotundas palabras avergüenza al marido incapaz de defenderla y al bandolero que le había prometido tantas cosas. Afirma que había pensado huir con el ladrón “harta de la vida tan aburrida con su marido”, pues la “quería cambiar”, pero que ahora ve que éste es exactamente igual que su marido. Acusa a ambos de perder el control por las mujeres y, finalmente, les apostrofa que a éstas “hay que ganárselas aunque sea peleando”.

Sorprendentemente su exhortación surte rápido efecto²³ y se inicia una lucha ciertamente mucho menos valiente y arrojada de lo que se decía en otras versiones. Consideramos que Kurosawa lleva a cabo una sutil burla del código de honor y valentía “Bujido” de los samurais y del cine “jidaigeki” que tanto le había influido. En una memorable antiescena de cobardía y malas artes, pero con mucho ritmo y realismo, finalmente el bandolero mata al samurai previamente desarmado. Entonces cuando todavía no está recuperado del combate, el bandido intenta acercarse a la dama, la cual se resiste y consigue huir.

23. Dejamos el análisis pormenorizado de las reacciones del samurai, su esposa y el bandido para otro artículo. Ello nos llevaría a un detallado análisis “emic” de los valores del Japón medieval como un ejemplo de lo que los antropólogos llaman una “sociedad de la vergüenza”. Véase Benedict, Ruth, *El Crisantemo y la espada. Patrones de la cultura japonesa*, Madrid, alianza, 2003.

La consciente oposición de las dos grandes escenas de lucha de *Rashomon* con la representación (normalmente muy ritualizada) del duelo a espada "jidaigeki", ha provocado una significativa interpretación en Martín Heidegger²⁴. En un figurado diálogo filosófico, Heidegger (pág. 95) pone en boca de su interlocutor japonés la denuncia de que *Rashomon* es "excesivamente realista" y un "ejemplo de la europeización que lo consume todo", una muestra de "cómo la europeización del hombre y de la tierra roe en sus raíces todo lo esencial." Heidegger opone el tipo de representación tan bella como técnicamente realista de *Rashomon* con el "gesto incomprensible para un europeo" (p. 98) y el "recogimiento inhabitual" (p. 97) que requiere el vacío del escenario del teatro japonés *No*. Aún más, Heidegger (p. 96) afirma que "el mundo del extremo-oriente y el producto técnicamente estético de la industria cinematográfica son mutuamente incompatibles".

Heidegger considera que *Rashomon* es una representación a la manera occidental o norteamericana, es decir a la manera "realista" y tecnicada profundamente inscrita (aunque no lo parezca a los legos) en el discurso "de la metafísica" y donde "el mundo japonés, en general, venía captado en lo objetual de la fotografía y que este mundo estaba dispuesto propiamente para posar ante ella" (p. 96). Muchos intérpretes han visto en estas afirmaciones la confirmación de una extensa percepción entre el público nipón de que el cine de Kurosawa (a pesar de ser muy japonés) es tremendamente occidental. Ahora bien, hay que decirles que Heidegger apunta (p. 97) mucho más allá y profundamente, pues esa "europeización" creciente e imparable está implícita –dice– en toda "película como objetualización fílmica".

9. Segundo desenlace, el "efecto" en el templo-puerta

"La verdad es la verdad, la diga Agamenón o su porquero", dicen que dijo Agamenón. "No es verdad", dicen que dijo su porquero.

Aunque pueda parecerlo, esa versión mucho menos heroica y con importantes elementos de miseria humana, no es la conclusión definitiva o el desenlace último de la película. Y ello nos obligará a preguntarnos ¿qué aporta la cuarta y última parte? ¿Cual es el sentido de esa especie de epílogo con que culmina la película?

Como hemos dicho, la versión desmitificadora del presunto espectador neutral (el leñador) no elimina totalmente el "efecto Rashomon". Y el cínico es el encargado de así atestiguarlo y obligar a que continúe la trama y el deba-

24. Heidegger, Martin, "De un diálogo del habla" en *De camino al habla*, Barcelona: Serbal, 1990, p. 95ss.

te. Por una parte el cínico celebra esta última versión afirmando que seguramente es la más creíble, pero tampoco da mucho valor a las protestas de veracidad del leñador. Éste no se conforma con que se le reconozca una mayor plausibilidad, sino que proclama: “es la verdad, lo vi con mis propios ojos”. Pero el cínico insiste en sentenciar que “ningún mentiroso dice que lo es”, mostrando que el ácido del “efecto Rashomon” continúa todavía plenamente vigente y el testimonio del leñador permanece también bajo su “efecto”.

También el monje confirma la vigencia en ese momento del “efecto Rashomon”, pues se lamenta de que “si no puedes creer en las personas, el mundo es un infierno”. Recordemos que la figura del monje es muy ambigua pues parece importarles mucho más la voluntad de fe o creencia más que la presencial del mal y la crueldad en el mundo, o incluso que la certeza o verdad. Aparece más dolido y afectado porque ya no puede subjetivamente creer, que no porque el mundo sea tan malvado y cruel. Acoge con resignada fatalidad los crímenes narrados y la maldad dominante, pero muestra una enorme angustia y desespero cuando ve cuestionada por el “efecto Rashomon” su voluntad de fe (fe en la humanidad –dice–, fe en una verdad). Sólo entonces se hunde el monje en la desesperación y proclama una y otra vez que la vida sin esa fe es el infierno, el nihilismo más absoluto.

Todavía bajo el total dominio del “efecto Rashomon” el cínico le argumenta al monje “aunque te desgañites no cambiará nada”; proponiéndole “escoge la versión que te parezca más creíble y quédate con ella”; y concluyendo: pues “en esto tienes razón: el mundo es un infierno”. Insistiendo en su radical escepticismo nihilista y como el leñador continúa quejándose de que “no entiende nada”, el cínico le dice: “yo no me preocuparía”, pues “esto quiere decir que los hombres hacemos cosas muy misteriosas”.

Con el dominio del “efecto Rashomon”, la posición del cínico (casi diríamos el postmoderno avant la lettre) parece imponerse totalmente, de tal manera que el público aventura un desenlace totalmente lúgubre, en que el “efecto Rashomon” no podría ser superado de ninguna manera. Recordemos que incluso la versión de un testimonio neutral respecto a los acontecimientos narrados no parece poder imponerse plenamente; sobre todo porque su relato y su propio valor como testimonio no consiguen distinguirse de los anteriores y cae bajo el “efecto Rashomon”. La nula fiabilidad de una humanidad egoísta y egocéntrica, así como su propio comportamiento hasta ahora, tienden a invalidar al leñador como portador de la verdad y degradar su testimonio a otra versión más bajo el “efecto”.

Coincidiendo con cierta deriva del postmodernismo, sólo el cínico y su actitud nihilista saldrían triunfantes por encima del creyente o –en otro sentido– el racionalista dogmático (el monje) y del observador sensible o –en otro sentido– el empirista ingenuo. En términos nietzscheanos, el monje experimentaría en sí mismo la muerte de Dios (la muerte para él de su Dios: su fe o

creencia). Mientras que el leñador caería bajo todos los tropos escépticos, las dudas, las desconfianzas y las sospechas cínicas.

Habíamos visto que el aparente primer final (la narración “neutral” del leñador) no acaba con el disolvente “efecto Rashomon”. El motivo es muy claro y el cínico lo denuncia con contundencia: todo el mundo miente, incluso sin saberlo,... o al menos cabe esa posibilidad. A nadie se le escapa la similitud de esa fórmula nihilista con el momento culminante de la duda hiperbólica y radical de Descartes, cuando se plantea la posibilidad que un genio maligno (o un Dios engañador, dirá en otro momento,) usen todo su poder para que nos equivoquemos continuamente o nos hallan hecho de tal manera que no podamos sino engañarnos en todo momento. Es más, en este momento la duda está presidida por una variante de la reflexión cartesiana: no podemos fiarnos nunca (cuando se trata de fundamentar la verdad o legitimar apodícticamente su posibilidad) de quien nos ha engañado alguna vez.

Pues no olvidemos que el leñador tan sólo ha revelado su versión de los hechos, después de haber mentido a la justicia y a todo el mundo hasta el momento, autoculpándose implícitamente de haber presenciado los hechos criminales sin haber ayudado a las víctimas y, más tarde, tendrá que confesar haber robado una valiosa daga del escenario de los hechos. Sin ninguna duda su testimonio está profundamente desvalorizado. ¿Cómo se puede creer a quien ha actuado así? ¡La verdad no puede depender de alguien así, por muy humano que todo ello sea!

Ésta es la cuestión clave que obligará al giro que representa la última parte de la película, con la sorprendente aparición de un recién nacido abandonado y las muy significativas reacciones que provocará en los tres interlocutores.

Sin duda somos muchos que hemos pensado, llegados a este punto, que precisamente por no haber intervenido en los hechos delictivos sucedidos en el bosque, pero habiéndolos observado, el leñador es el prototipo del tradicionalmente deseado “testigo neutral y no implicado en los hechos” que es el más fiable para establecer la verdad. Ahora bien, no haber actuado en ayuda de las víctimas y haber permanecido observando sin ser visto, también es una actuación y no de las más loables. Además es muy discutible que esa cobarde y pasiva observación, haya salvaguardado efectivamente su neutralidad y no implicación con los hechos. Pues si hubiera sido así, no hubiera tenido necesidad de mentir a la justicia y todo el mundo, hasta que la mala conciencia le lleva a confesar ante la aguda perspicacia del cínico.

Por tanto, tenemos que concluir que el testimonio del leñador (aunque coincidamos con el cínico que seguramente es el más verosímil) ha quedado contaminado por el “efecto Rashomon” e, incluso, devaluado éticamente. Por tanto difícilmente puede ser recuperado o valioso como fuente decisiva de verdad. Ciertamente no es suficiente con haber presenciado los hechos, par

ser un buen testimonio de la verdad, Pitágoras sin ninguna duda concluiría que el leñador, que se ha lucrado robando la valiosa daga, ha actuado como aquellos que van a las olimpiadas a hacer negocios y no como un desinteresado contemplador. Fácilmente se puede pensar que su principal preocupación cuando observaba los hechos, era no ser descubierto o, incluso, mirar que beneficio podría obtener finalmente de todo ello.

Ciertamente todo buen testimonio tiene que ser totalmente fiable en su voluntad de verdad (ser sincero y no querer mentir). Su valor como testigo depende de su credibilidad. Por eso, Kurosawa introduce el sorprendente episodio del recién nacido abandonado en el templo-puerta. Representa una segunda oportunidad, para que el leñador reconquiste su credibilidad perdida bajo el “efecto Rashomon” y su actuación personal anterior.

Al respecto, parece claro que Kurosawa y su coguionista han dispuesto astutamente el recién nacido abandonado como una piedra de toque de la categoría o calaña moral de los implicados en el debate sobre la verdad en el templo-puerta. Ciertamente cuesta imaginar una manera más clara y de interpretación más unívoca de mostrar la calaña que quieren adjudicar al cínico, que éste lo primero que haga sea abalanzarse sobre el niño abandonado para despojarle de sus únicas pertenencias: su ropa y un amuleto (que el leñador pone como muestra que importaba a sus padres, a pesar de tener que abandonarlo). Finalmente, el cínico culmina su robo, después de haber obligado a confesar al leñador que él también era un ladrón pues había robado la valiosa daga, y huye con su miserable botín bajo una cruel risa sarcástica.

En cambio, el leñador mostrará su valía moral adoptando el niño abandonado y despojado. Con una sorprendente rapidez, quizás además peligrosamente confiada, atenderá el monje el deseo de adopción por parte del leñador. ¿Qué significa éste último acto, dentro de la película? Sin duda, es la muestra de que con su enfrentamiento con el expoliador del recién nacido, al que luego adopta, el leñador además de mostrar su valía moral, de alguna manera, ha recuperado a los ojos del monje (y de los guionistas) su credibilidad que le convierten en el revelador de la verdad y el triunfador sobre el “efecto Rashomon”. Aunque son muchos los ejemplos filosóficos o cotidianos en sentido contrario (que Kant teorizó separando estrictamente el uso teórico y cognoscitivo de la razón del uso práctico o ético), Kurosawa parece decirnos que no puede haber verdad sin ética y que la búsqueda teórica de la verdad debe ir complementada con la acción buena.

Por eso Kurosawa nos dice que, del enfrentamiento final entre el leñador y el cínico, el primero triunfa sobre el segundo no sólo éticamente y por su bondad, sino que de alguna manera ese triunfo legitima su credibilidad como testimonio y afianza el triunfo de la verdad por encima del ácido disolvente del “efecto Rashomon”, del nihilismo, cinismo y escepticismo absolutos. Por

eso, sólo en ese momento, amaina la negra lluvia y sale un sol débil, tímido, incipiente pero esperanzador²⁵.

10. Giro a la ética

Para abrir una esperanzada brecha a la verdad (y también como veremos al bien), Kurosawa introduce en ese momento un elemento sorprendente y totalmente nuevo. Justo cuando el cínico parece haber enunciado la única verdad posible (no hay posibilidad alguna de determinar apodícticamente ninguna verdad que supere el "efecto Rashomon")..., se oye el llanto de un recién nacido.

O bien éste había sido abandonado antes y ahora se ha despertado, o bien alguien ha aprovechado la lluvia para abandonarlo en el templo-puerta. Como hemos dicho, mostrando su talante moral, el cínico desarrapado despoja el niño de las pocas ropas y del amuleto que lleva. Indignado, el leñador le afea su "egoísta"²⁶ actitud, pero éste se revuelve: "¿qué te importa lo que haga?", "no llegaré a ninguna parte poniéndome en su lugar", "¿por qué no puedo ser egoísta? Hoy en día nadie se preocupa por los demás", "es difícil sobrevivir si no eres un egoísta".

25. En su artículo ya citado, McDonald afirma que Kurosawa quería acabar *Rashomon* con la llegada de una nueva nube de tempestad para avisar que podría haber pronto otra lluvia (con todo lo que hemos visto que simboliza). Ahora bien, como que no pudo filmarla por la meteorología, rodó la escena final como nos ha llegado y fomentando una interpretación final más optimista de lo que pretendía.

Hemos mencionado el profundo pesimismo y crítica de Kurosawa sobre prácticamente todos sus personajes y evidentemente no tenemos ninguna información privilegiada sobre sus intenciones para otra filmación de la escena final. Pero consideramos que Kurosawa ha mostrado de sobras su talento e ingenio como para encontrar otra solución a la nube que no quería llegar, si efectivamente lo hubiera deseado, especialmente para una escena tan importante como la final. Por tanto tendemos a interpretar (y creemos que no se puede hacer otra cosa) *Rashomon* tal y como nos ha llegado y sin pretender enmendarla o modificarla, especialmente si es a partir de débiles consideraciones o informaciones no plenamente confirmadas.

Además, dada la profundidad del "efecto Rashomon" y la descalificación que había sufrido el leñador, nos parece demoledor y absolutamente nihilista un final (como el que prevé Mac-Donald) en que éste se lleva al recién nacido (bajo la mirada complaciente del monje, que ciertamente ha confiado mucho en él) mientras se congregan en el cielo negros y amenazadores nubarrones. Si se hubiera filmado así, el mensaje resultante sería que, al menos en potencia, el leñador era aún más amenazador para el recién nacido (pero también para la verdad y el bien) que el cínico que le ha robado de sus únicas pertenencias. Consideramos que ello está muy lejos de la intención de Kurosawa y, por supuesto, de la película tal como nos ha llegado.

26. Obviamos por falta de espacio el análisis a fondo de éste término, su significado en japonés y el sentido que le hace jugar Kurosawa en la película, así como distinguirlo de términos más puramente éticos como "malo" o "malvado" (que en cierto sentido y para un occidental parecerían más adecuados al contexto).

Pero, después de una breve vacilación, el leñador insiste: “¡Maldita sea! Todo el mundo sólo piensa en sí mismo” como el samurai, la mujer y el ladrón “e incluso tu mismo”. El cínico responde: “¿cómo te atreves a juzgar a los demás?” y, astutamente, le recuerda que llevándose la daga y mintiendo en la investigación se había mostrado como un ladrón y un egoísta. Pues ¿quien si no se ha llevado la valiosa daga? Proclama. Aturdido ante esta certera acusación y consciente de haber mentido a la justicia, el leñador se queda quieto y el cínico aprovecha para llevar-se las ropas del niño abandonado, quedando éste en manos del monje.

De nuevo –y aún más que antes– parece triunfar el cínico, que huye bajo la negra lluvia riéndose burlona y cruelmente. Además su hábil denuncia del robo de la daga por parte del leñador parece haber destruido toda confianza en la bondad de éste, así como el “efecto Rashomon” lo había hecho respecto a la fiabilidad en general de todo testimonio humano de la verdad. Pues, otra vez solos el leñador con el monje que lleva el niño, el primero hace gesto de coger a éste, provocando la reacción airada del monje que le espeta si quiere ahora robar al recién nacido la única camisa que le ha quedado. Ciertamente el ácido de la duda, la desconfianza y el “efecto Rashomon” parece haberse apoderado totalmente del mundo, de la verdad o, al menos, de los congregados bajo la puerta-templo.

Pero entonces y como arrepentido de no haber intervenido en los crímenes del bosque, de haber robado la daga y de haber mentido a la justicia, el leñador rechaza que tuviera la intención de robar al recién nacido, sino que más bien piensa en adoptarlo, pues tiene seis hijos y donde comen seis pueden comer siete. El monje parece surgir del embrujo del “efecto Rashomon” pues, por una parte, se ha hecho conciente de que, sólo gracias al leñador, tiene una versión verídica que satisfaga su voluntad de fe-verdad y supere el “efecto Rashomon” (la incompatibilidad, falta de criterio y, por tanto, degradación conjunta de todas las versiones). El monje entiende que sólo el leñador y su acto altruista de adoptar el niño le permiten evitar la muerte de Dios o, al menos, la muerte de su voluntad de fe y su convicción de verdad. Por eso afirma ahora: “Puedo seguir creyendo en los hombres”.

Notemos que (de la manera como dispone la trama Kurosawa) la actitud moral manifestada por el leñador, primero defendiendo el niño abandonado del expolio del cínico ladrón y luego queriendo adoptarlo, refuerza su credibilidad como testimonio. Sólo el leñador parece reunir la aspiración a la verdad con la aspiración al bien; *verum* y *bonum*. Además sólo él –a diferencia del benevolente pero muy pasivo monje– parece ser capaz de una acción válida y ética (una primera resistencia, ciertamente fallida, y la posterior adopción), frente al canallesco expolio del recién nacido por parte del cínico. El lector que pueda sorprenderse de esta deriva de la interpretación y de la trama, debe recordar que ha sido el leñador quien, sutilmente pero con insistencia, había

introducido la cuestión ética que los otros interlocutores obvian.

Recordemos que el leñador unía a la acusación “todos mienten”, la más puramente ética (si bien en una versión propia de una cultura de la vergüenza²⁷): “todos son unos egoístas”. Pues los tres personajes del bosque –al igual que el cínico ladrón– coinciden en vulnerar el comportamiento y código de honor que les corresponde. Recordemos: un samurai derrotado y cobarde que quiere enterrar su vergüenza deshaciéndose de su mujer; ésta que a su manera también intenta hacer lo mismo; y un asesino ladrón que vende una imagen heroica de sí, totalmente falsa.

Kurosawa ha conseguido, mediante una muy breve escena, que brillara diáfananamente la calaña moral del cínico ladrón del recién nacido, frente al leñador atribulado y ciertamente no perfecto, pero que une voluntad de veracidad, voluntad de bien y voluntad de enmienda. También muy rápidamente y aunque pueda sorprender al espectador, en un instante todo ello se hace consciente para el monje y le permite salir del “efecto Rashomon” y –según dice– recuperar la confianza en la humanidad e –implícitamente– en su dios-fe. Como prueba de ello y de su recuperada confianza en la humanidad, encarnada ahora en el leñador y hecha posible únicamente por él, el monje tomará ciertamente una decisión (que a muchos puede parecer arriesgada, pero que Kurosawa destaca claramente): entrega el recién nacido al leñador, agradeciéndole haberle arrancado de la desesperación y del “efecto Rashomon”. “Perdona estoy avergonzado de haber dudado de ti” –dice el monje–.

En los últimos planos, el leñador se va con el niño diciendo “Soy yo quien debe avergonzarse... no entiendo que siente mi corazón”. Ciertamente ha cometido muchos errores y –como no pretende ser un gran filósofo– tampoco comprende demasiado bien cómo ha superado el “efecto Rashomon”, cómo ha recuperado –a la vez y conjuntamente– su credibilidad como testimonio de la verdad y su dignidad como agente moral (*verum* y *bonum*). Por ello, ante el reiterado agradecimiento del monje simplemente dice: “no he hecho nada” (que podemos interpretar como: no he hecho nada que, alguien “como debe”, no hiciera). Y se aleja con el recién nacido que acaba de adoptar, con la lluvia ya amainada y saliendo un tímido sol. Mientras, el monje permanece en el templo-puerta, en cuyo dintel –contra la luz del fondo– se perfila su quieta figura. ¿Liberado del “efecto Rashomon” y dispuesto a reconstruir el templo semiderruido de la fe en la verdad?

27. Véase el libro citado de Ruth Benedict. Y para un contexto más cercano griego occidental, véase “De una cultura de vergüenza a una cultura de culpabilidad” en Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 39-71.

11. El monje en el dintel

Ciertamente entregar el recién nacido al leñador puede parecer una decisión muy arriesgada y el rápido desenlace final puede sorprender dentro del conjunto de la película, pero claramente significa y simboliza para Kurosawa el fracaso último del “efecto Rashomon” y la reunión decisiva de lo teórico y lo ético (de *verum* y *bonum*) frente al cínico, que si bien aparece muy lúcido e inteligente en sus argumentaciones, por otra parte, se muestra como un canalla inmoral al expoliar el recién nacido.

Aunque ciertamente es una superación meramente poética y teórica, pues no se recuperará la ropa robada, ni se cambiarán los acontecimientos sucedidos, se abre paso una renovada esperanza, a la vez cognoscitiva y ética, en la reflexión veritativa y la acción correcta.

Creemos que así lo ejemplifica la escena final, en que ciertamente la lluvia amaina y se insinúa el tímido brillo del sol. Aunque el monje se queda solitario en el dintel del derruido templo de Rashomon y Kurosawa renuncia a dar alguna pista sobre su comportamiento o destino posterior. No se nos escapa que el mundo, como el templo-puerta de la verdad, continúa amenazado por la ruina y la violencia (en la película se ha dicho más de una vez que guerra, miseria y hambre señorean por todas partes), tan sólo el “efecto Rashomon” parece haber sucumbido... ¿Temporalmente?²⁸

Nos parece muy significativo y simbólicamente relevante que el cínico huya, todavía bajo una espesa lluvia, por el lado opuesto de la puerta-templo japonesa por el que saldrá el leñador, cuando ya ha amainado y con el niño que ha adoptado; mientras –y esto también es significativo– que el monje queda sólo (con la pasividad que le ha caracterizado en toda la película) justo en el dintel de la puerta-templo semidestruida, en un bello contraluz que constituye el último fotograma del templo-puerta.

Podemos imaginar –pero Kurosawa lo deja totalmente abierto– que el monje –recuperada su fe– se quedará y restaurará ese templo-puerta, que de alguna manera simboliza el templo-puerta de la verdad teórica (de los tonos grises que presiden el vuelo de la lechuza de Minerva), como el bosque simboliza el ámbito de la existencia, las pasiones, los conflictos vitales, el caos social... con toda su crueldad pero también su abigarrado colorido. Ambos son reales –nos recuerda Hegel– pero no de la misma manera y la prioridad existencial del segundo es tan clara como la prioridad conceptual y epistemológica del primero.

28. Pues cabe pensar que no siempre habrá ese testimonio neutral y moralmente fiable que representa el leñador, o tal vez no siempre habrá una confianza tan arriesgada como para poner la nueva vida (el recién nacido) en manos de alguien –como diría Nietzsche– tan humano, tan demasiado humano.

Pero a pesar del radical contraste entre los dos grandes escenarios y de lo que se manifiesta en ellos, Kurosawa quiere recordarnos que en última instancia remiten a una misma problemática humana. Pues –como también decía Hegel– lo que se vive (y todo lo vivido es verdad para aquel que así lo vive, con lo cual el “efecto Rashomon” es aquí inevitable), será luego reflexionado, analizado, discutido y dictaminado en su verdad o falsedad intersubjetiva, buscando superar el “efecto Rashomon”.

Por tanto, finalmente y con gran astucia, Kurosawa ha querido unir verum y bonum, verdad y bien, en una gran y bella obra de arte. Sólo en la escena final vuelven a unir-se, como bellamente se unieron los dos cuentos originales, las cuatro versiones incompatibles de unos mismos hechos y los tres escenarios complementarios..., en una misma, armónica y bella película: *Rashomon*.