

# RASHOMON O LA VERITAT MÚLTIPLE. CINEMA I EXPERIÈNCIES VITALS INCOMMENSURABLES

Gonçal Mayos\*

En homenatge a Akira Kurosawa (1910-1998), en el centenari del seu naixement.

«Dos grups els membres dels quals tenen sistemàticament sensacions diferents en la recepció dels mateixos estímuls viuen *en cert sentit* en dos móns diferents».

Thomas S. Kuhn<sup>1</sup>

**E**n la vida hi ha només una veritat? O com afirmen molts pensadors, sovint hi ha tantes veritats vitals com persones implicades? Només una veritat objectiva, única, científica, demostrable, absoluta? O diverses veritats subjectives segons els

---

\*. Professor titular i coordinador del doctorat «Historia de la subjectivitat» de la UB i consultor de la UOC. Les publicacions de G. Mayos es poden consultar gratuïtament en el seu web universitari personal: [www.ub.es/histofilosofia/gmayos](http://www.ub.es/histofilosofia/gmayos).

1. T. S. Kuhn, *L'estructura de les revolucions científiques*, Santa Coloma de Queralt, Edèndum, 2007, p. 257.

agents implicats, segons les seves actituds, valors, perspectives personals, intencions, interpretacions?

I en el cinema, només hi ha una veritat o diverses? El cinema és com la vida? Fins i tot: el cinema ens pot ajudar a captar com és la veritat en la vida quotidiana? Aquestes són algunes de les preguntes que intentarem abordar a partir de la pel·lícula *Rashomon* del director japonès Akira Kurosawa.

*Rashomon* va guanyar en 1950 el Lleó d'or i el Premi de la Crítica a Venècia i el 1951 l'Òscar a la millor pel·lícula estrangera.<sup>2</sup> Amb ella Kurosawa<sup>3</sup> es va consagrar internacionalment i va popularitzar per primera vegada fora del seu país el molt potent i creatiu cinema japonès. El guió de *Rashomon* era de Kurosawa i Shinobu Hashimoto, a partir de dos contes de Ryunosuke Akutagawa (1892-1827) titulats «Rashomon» i «Al bosc».

També analitzem com es formula en la pel·lícula *Rashomon* el famós efecte de relats incommensurables que precisament s'anomena «efecte Rashomon». I mirarem d'extreure'n algunes conseqüències filosòfiques.

- 
2. Va ser la primera guanyadora d'aquest premi, en gran mesura creat el 1951 en ocasió de *Rashomon*, ja que els nord-americans que aleshores ocupaven Japó van tenir un coneixement ràpid i directe de la pel·lícula i les seves moltes virtuts.
  3. Entre les fonts més interessants sobre el director japonès destaquem: P. Erens, *Akira Kurosawa. A guide to references and resources*, Boston, G.K. Hall, 1979; S. Galbraith, *The Emperor and the Wolf. The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshirō Mifune*, Londres, Faber & Faber, 2002; M. Yoshimoto, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Durham, Duke University Press, 2000; S. Prince, *The Warrior's Camera*, Princeton, Princeton University Press, 1999; D. Richie, J. Mellen, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999.

## El cinema al servei de «l'efecte»

Segons l'antropòleg nord-americà Karl G. Heider,<sup>4</sup> l'anomenat «efecte Rashomon» es refereix a la subjectivitat detectable en la percepció i la memòria, quan testimonis d'un mateix esdeveniment en poden oferir relats o descripcions substancialment diverses però, no obstant això, igualment plausibles.

Els psicòlegs, epistemòlegs i filòsofs contemporanis que utilitzen la denominació «efecte Rashomon», ho fan en explícit reconeixement a la pel·lícula d'Akira Kurosawa ja que s'hi mostra meravellósament la incommensurabilitat, subjectivitat i indecidibilitat entre quatre narracions d'uns mateixos fets. D'una manera absolutament innovadora, Kurosawa aconsegueix filmar quatre versions diferents, l'exacta i concreta veritat de les quals resulta impossible de determinar de forma unívoca, indubtable o apodíctica.

Per la brillantor amb què posa de manifest el mencionat «efecte» (i potser també per ser anterior en la concepció i per l'impacte més massiu que el cinema permet avui dia per sobre de la literatura), hom parlarà en el futur d'«efecte Rashomon». I aquesta serà la denominació que predominarà per a parlar en contextos similars, ja que seran munió les obres de tot tipus que s'han apropiat a «l'efecte». Només una però ho farà amb tanta brillantor i eficàcia com la pel·lícula *Rashomon*: el famós cicle novel·lístic escrit entre 1957 i 1960 pel britànic Lawrence Durrell i anomenat *El quartet d'Alexandria*.

- 
4. K. G. Heider, «The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree», *American Anthropologist*, Vol. 90, n° 1, pp. 73-81. Especialitzat en antropologia visual, Heider va publicar en 1976 el llibre *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press.

Curiosament, aquí també es tracta de quatre versions diferents d'uns mateixos fets narrats en quatre novel·les diferents. Cadascuna té per títol el nom d'un dels personatges implicats, aquell que hi dona la seva versió—particular i incommensurable amb la dels altres— dels esdeveniments protagonitzats conjuntament. Els quatre llibres del «quartet d'Alexandria» es titulen doncs: *Justina*, *Balthazar*, *Mountolive* i *Clea*.

Tant *Rashomon* com *El quartet d'Alexandria* mostren brillantment com diversos implicats poden vivenciar de forma diversa i —en l'extrem— incompatible uns mateixos fets. Així cada un dels protagonistes o testimonis d'uns mateixos esdeveniments té una diversa i subjectiva veritat vital malgrat que totes aquestes presumpes «veritats» són incompatibles entre si.

A més *Rashomon* conté també una profunda reflexió sobre com es pot viure o encarar la vida en un món on la veritat no és única ni absoluta. Com les fes i seguretats quotidianes poden trontollar i convertir-se en angoixa quan hom experimenta «l'efecte Rashomon». Fins i tot com recuperar l'esperança i la confiança en el progrés després d'experimentar aquest efecte.

Això és especialment rellevant perquè el cinema sol imposar una perspectiva enganyosament objectiva, absoluta i quasi divina.<sup>5</sup> Fàcilment es pot filmar una escena des de presumpes plans globals, zenitals, etc. normalment impossibles per als testimonis en la vida quotidiana i que ofereixen un molt enganyós simulacre<sup>6</sup> de veritat objectiva. També es pot projectar una veu en off que posi de manifest presumptament els pensaments més secrets dels personatges o insinuar la correcta interpretació de tot plegat. El

muntatge final es pot fer de manera tal que desaparegui qualsevol dubte o incoherència, o encara més: que generi en algun moment dubtes o sospites, que més endavant quedin totalment confirmades o descartades segons vulgui el director.

Per això és molt destacable que Kurosawa (com certament altres directors) hagi aconseguit convertir l'enorme màquina de somnis «d'hiperrealitat» i «ultraveritat» en què sovint es converteix el cinema comercial. *Rashomon* aconsegueix evidenciar que la vida s'experimenta des de la diversitat i que els fets «nus» (com es diu) no manifesten inequívocament les actituds, valors, perspectives personals, intencions, interpretacions dels implicats. Perquè l'objectivitat nua dels fets —suposant que puguem accedir-hi— exclou les vivències i, per tant, també la seva multiplicitat, diversitat i particularitat. Perquè els «esdeveniments nus» estan totalment despulats —de forma inevitable— de la subjectivitat dels agents implicats i de la personalitat que ha animat o impulsat els seus actes.

En tot cas els fets «nus» només insinuen tot això i, per tant, quan els agents narren o expliquen la seva vivència, són d'alguna manera «completats» o «superats» adquirint prioritat les actituds, valors, intencions, interpretacions... en definitiva: el sentit. Només aquest i aquells configuren la vivència humana i la vida, que no són mai cap veritat unívoca, cap realitat plana, cap revelació divina amb enfocament zenital i veu en off que posa de manifest els pensaments més ocults dels implicats.

A *Rashomon*,<sup>7</sup> Kurosawa ha usat els «poders» tradicionals del director, que normalment es posen al servei del fingiment d'una

5. Com tracta la Dra. Laura Llevadot en el seu article en aquest mateix llibre.

6. Vegeu G. Mayos, «Baudrillard i la societat simulacre», Barcelona Metròpolis. *Revista d'informació i pensaments urbans*, núm. 78, primavera 2010, pp. 36-39.

7. Ens referirem sempre i citarem els diàlegs per a la versió en DVD de *Rashomon* d'Akira Kurosawa publicada per DeAPlaneta i Orient Express, Depòsit Legal: B-17.756-2004, duració aprox. 90', blanc i negre.

veritat absoluta, per a mostrar l'efecte d'incommensurabilitat i subjectivitat que sol presidir la vida. Enloc de construir «la» interpretació autoritzada dels fets, Kurosawa (tot i que sembla tenir en el llenyataire el seu portaveu principal) mostra la profunda multiplicitat de la veritat vital i «l'efecte». Invertint l'ús tradicional del cinema, Kurosawa fins i tot fa «declarar» un mort (a través d'una medium), no perquè brilli la veritat «absoluta», sinó perquè «visqui» la veritat subjectiva del difunt i, en conjunció a la resta de versions, «l'efecte Rashomon».

### Excursus antropològic i epistemològic

L'«efecte Rashomon» (ja sigui sota aquesta denominació o una altra) ha estat molt analitzat en contextos epistemològics, l'exemple més conegut i estudiat és potser la famosa tesi del teòric i historiador de la ciència Thomas S. Kuhn sobre la incommensurabilitat dels paradigmes científics. Almenys en els moments revolucionaris, quan subsisteixen paradigmes diferents, fàcilment es poden oferir explicacions alternatives, coherents i sostenibles dins de cadascun d'ells, però totalment incompatibles entre si. Simplificant i en concret, diu Kuhn en la Postdata de 1969 de *L'estructura de les revolucions científiques*: «no és pas estrany que dos científics, els discurs dels quals havia assolit fins llavors una entesa aparentment completa, descobreixin sobtadament que responen als mateixos estímuls amb descripcions i generalitzacions incompatibles entre si».<sup>8</sup>

Sense remuntar-nos a teories de la sofística grega o als trops de l'escepticisme clàssic i modern, apuntarem algunes influències

8. T. S. Kuhn, *L'estructura de les revolucions científiques*, p. 265.

contemporànies clau per a la tematització de l'«efecte» psicològic i epistemològic que considerem. És el cas de la coneguda tesi de Benjamin Lee Worf<sup>9</sup> i Edward Sapir<sup>10</sup> sobre la determinació de les llengües en la percepció del món, o la reflexió de Wittgenstein que vincula els límits del «nostre» llenguatge amb els límits del «nostre» món, o de W. O. Quine<sup>11</sup> sobre la indeterminació de la traducció entre llenguatges diferents i la inescrutabilitat de la referència. Sense dubte influït per aquesta tradició, especialment Quine, Kuhn (2007: 238s) afirma: «els qui sostenen punts de vista incommensurables els hem de considerar membres de comunitats lingüístiques diferents, de manera que llurs problemes de comunicació han d'ésser analitzats com a problemes de traducció». En aquesta línia cal destacar també els treballs del psicòleg i epistemòleg nord-americà Jerome Bruner, especialment destaquem el seu llibre *Actual Minds, Possible Worlds* de 1985.

«L'efecte Rashomon» s'ha mostrat també molt rellevant i per tant ha estat objecte de llarga polèmica en els estudis antropològics<sup>12</sup> i etnogràfics. Es presenta –com veurem– tant on es donen diferents versions

9. Vegeu la recopilació dels escrits de Benjamin: L. Worf, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Barral, 1971.

10. Vegeu per exemple el clàssic E. Sapir, *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, México, FCE, 1966.

11. Vegeu –per exemple– les obres *Two dogmas of Empiricism* (1951) i *Word and Object* (1960).

12. Són molt interessants les aportacions (que també vinculen «l'efecte» amb la dualitat èmic-ètic) dels antropòlegs barcelonins Manuel Delgado (publicada en el Programa de mà de la Filmoteca Nacional de Catalunya: «Les mirades i les coses» de l'1 al 15 de setembre del 2002) i el malaguanyat A. Cardín, «El efecto Rashomon en etnología», *Tientos etnológicos*, Gijón, Júcar, 1988.

«èmic»<sup>13</sup> d'un fenomen o esdeveniment, com –encara més fàcilment– en l'habitual gran contrast entre les versions «èmic» i les «ètic».<sup>14</sup> Són versions «èmic» aquelles formulades en els conceptes propis –encara que siguin inconscients i/o inconsistents– de l'agent o cultura analitzada; en canvi són versions «ètic» les que usen els conceptes de la cultura i «cientificitat» de l'antropòleg analista (que no necessàriament han de ser més «objectius» que els de l'agent o cultura analitzats).<sup>15</sup>

13. Durant la segona part del segle XX s'ha generalitzat la distinció entre l'anàlisi «èmic» i «ètic». Fou introduïda pel lingüista Kenneth Pike basant-se en els termes anglesos *phonemics* (fonologia, «èmic») i *phonetics* (fonètica, «ètic»). Així la lingüística contemporània distingeix amb tot rigor entre les distincions sonores fonèmiques, que són les considerades significatives en un sistema lingüístic donat, davant les distincions merament fonètiques, que són totes les perceptibles siguin o no lingüísticament significatives en un sistema o llengua.

14. Cal destacar que «èmic» i sobretot «ètic» són termes que, en aquest ús, no tenen res a veure amb la moral ni amb les qüestions ètiques. Per això i per a minimitzar els contextos confusos, s'opta generalitzadament per no aplicar-los-hi les flexions morfològiques de gènere i nombre.

15. La distinció entre «èmic» i «ètic» s'ha difós sobretot en antropologia i etnologia, però és molt útil també en les anàlisis històriques, sociològiques i culturals. Referint-se als conceptes «èmic» com el «punt de vista del nadiu», Malinovski considera que poden i han de ser investigades objectiva i rigorosament, encara que puguin apuntar a comportaments i creences poc o gens científics. Els antropòlegs Malinowski, Lévi-Strauss, Goodenough o Geertz han defensat sobretot la rellevància en antropologia de la perspectiva «èmic», mentre que Marvin Harris (tot i reconèixer i destacar algunes contradiccions molt significatives entre l'anàlisi «èmic» i l'anàlisi «ètic») ha defensat i considerat inevitable l'enfocament «ètic». Vegeu «Coneixement cultural i històric» de G. Mayos a *Teoria del Coneixement*, F. Núñez (ed.), Barcelona, UOC, 2007, pp. 1-64. Hi ha edició catalana i castellana.

## Dualitat: viure «l'efecte» o reflexionar-ne les conseqüències

Hem apuntat que «l'efecte Rashomon» es posa de manifest a partir de la contraposició de les diverses narracions del que ha esdevingut al bosc. Però també hi ha la profunda i angoixada reflexió sobre la veritat que resulta d'haver experimentat «l'efecte». Aquesta significativa dualitat estructura tota la pel·lícula de Kurosawa<sup>16</sup> i subordina tota la seva enorme complexitat: tres escenaris, dos triplets de personatges, quatre versions d'uns mateixos fets i quatre parts a distingir en el seu desenvolupament.

Anem però per parts i centrem-nos en la dualitat principal: experimentar o viure l'efecte versus teoritzar-lo o pensar-lo. Potser qui més profunda i bellament ha exposat aquest tipus de dualitat és Hegel en el Prefaci a la seva *Filosofia del dret* encara que, molt abans, aquesta mateixa dualitat ja havia definit els dos grans recorreguts que donen sentit a la seva *Fenomenologia de l'esperit*.

En una part de la dualitat, ens trobem amb les apressants experiències personals, vitals, subjectives i fins i tot violentes d'uns esdeveniments (en *Rashomon*: el crim i la violació comesos al bosc). Tres de les narracions són intercalades com a successives declaracions davant la justícia i es fan en primera persona i des del punt de vista de cada un dels tres implicats (primera triada: el bandoler, la dama i el samurai).<sup>17</sup> Només més tard s'hi afegirà –amb relativa

16. Al respecte destaquem els articles recopilats amb molt bon criteri per D. Richie (ed.) en el llibre de 1987 *Rashomon*, New Brunswick, Rutgers University Press: J. E. Davidson, «Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of Rashomon», pp. 159-166; S. Kauffman «The Impact of Rashomon», pp. 173-177; K. McDonald, «The Dialectic of Light and Darkness in Kurosawa's Rashomon», pp. 183-192; D. Richie, «Rashomon», pp. 1-21; T. Sato, «Rashomon», pp. 167-172; i P. Tyler, «Rashomon as Modern Art», pp. 149-158.

17. A través –com veurem– d'una *médium*.

sorpresa— una quarta narració d'un testimoni que havia restat ocult tot el temps.

Com que aquests quatre relats es mostren totalment incompatibles i incommensurables entre si, desorienten tots els oients —inclòs el públic cinematogràfic— i amenacen la concepció tradicional de veritat i fins i tot la possibilitat de la veritat com a tal. La veritat i la realitat imposen que els fets reals han de ser únics i objectivament determinables (l'episteme platònica), també quan hi hagi diversitat en els relats (la *doxa*) d'aquells fets. Per això, quan les narracions no són només diverses, sinó també incompatibles entre si, semblen impossibilitar que emergeixi una veritat única i inqüestionable, objectiva i epistèmica.

D'aquí sorgeix la qüestió que centra tota la segona part de la dualitat i que marca les disputes d'una segona triada de personatges refugiats sota la pluja en un temple porta mig demuït. Són un llenyataire i un monjo (que han presenciats les declaracions dels anteriors en el judici) i un cínic nou vingut. Entre ells i en aquest nou escenari (tan diferent de la càlida i il·luminada arbreda) sorgeix un altre tipus de conflicte —ara filosòfic i en aparença exclusivament teòric— que serà objecte de rigorós escrutini reflexiu, però també d'un debat angoixant.

El cínic nou vingut impulsa el diàleg amb els dos testimonis de l'interrogatori judicial. Aquests estan molt angoixats pel que hi han sentit, ja que «l'efecte» que en resulta amenaça la seva voluntat de veritat i confiança en la humanitat. Els relats incommensurables entre si que han escoltat no semblen compatibles amb una única versió dels fets que es pogués considerar «la veritable». Malgrat el seu explícit menyspreu envers la veritat, el cínic resulta clau perquè el llenyataire, el monjo i tot el públic avancin en la recerca de la veritat. Entre *flashbacks* i un complex guió arriben a un desenllaç mínimament esperançador, tot i que el pitjor dels nihilismes amenaci amb devorar-ho tot per moments.

Com superar, però, «l'efecte Rashomon» dels relats incompatibles i restablir les mínimes condicions de fiabilitat i legitimitat d'una veritat objectiva que valgui per a tothom? És possible determinar la superior fiabilitat d'un testimoniatge per sobre d'altres o trobar una explicació que faci els relats finalment compatibles entre si? Com haurien de ser aquest testimoniatge o explicació? En què es basaria la seva legitimitat superior? Aquest és el tema de la pel·lícula de Kurosawa, però també d'una part primordial de l'epistemologia, l'antropologia i la filosofia.

Hegel argumenta que hi ha un tipus de testimoniatge que, marcat totalment pel seu punt de vista personal, és incapaç de transcendir el seu rol immediat i vital, i per tant no pot aconseguir la perspectiva objectiva (Hegel usa el terme «absoluta», que donarà origen al «saber absolut» de la *Fenomenologia*). És incapaç, doncs, de superar el seu «jo» i la seva determinació —que és particular encara que tingui origen social— que l'aïlla del tot, i no pot adoptar la perspectiva del «nosaltres».<sup>18</sup> Aquesta —diu Hegel— no és tan sols col·lectiva sinó que, especialment, inclou la perspectiva epistèmica des del tot, des de la totalitat que esdevé dialècticament,<sup>19</sup> i per tant es revesteix de l'absolutesa que ha de caracteritzar la veritat.

---

18. Ramon Valls Plana va contraposar brillantment les dues perspectives que Hegel en la *Fenomenologia de l'Esperit* vincula dialècticament a *Del yo al nosotros* (R. Valls Plana, *Lectura de la Fenomenologia del Espíritu de Hegel*, Barcelona, Estela, 1971).

19. Sobre la totalització hegeliana (en la seva forma gens ingènua «idealista», malgrat les crítiques «materialistes» de Marx) vegeu G. Mayos, *Hegel. Vida, pensamiento y obra*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2007; i G. Mayos, *Entre lògica i empiria. Claus de la filosofia hegeliana de la història*, Barcelona, Editorial PPU, 1989.

Hegel ens aporta la gran ensenyança que «l'efecte Rashomon» només es pot superar en la mesura que, sense invalidar les perspectives vitals personals dels agents implicats<sup>20</sup> (no oblidem que aquest és l'únic possible punt de partida), s'aconsegueix una perspectiva global, que integri i justifiqui aquelles perspectives vitals, alhora que n'ofereixi una altra de major garantia i legitimitat. Sens dubte estem davant d'una vella i constant aspiració filosòfica, almenys des que Pitàgores argumentés que, aquells que van a les olimpíades a contemplar-les teorèticament n'adquireixen un coneixement superior a aquells altres que hi van moguts per un interès més immediat i personal, ja sigui a competir i guanyar fama, ja sigui a fer-hi negocis. Per a Pitàgores, la distanciada contemplació teorètica era l'autèntica actitud filosòfica i l'única garantia d'accedir a la veritat completa i rigorosa del fet olímpic, mentre que totes les altres queden presoneres de la molt concreta opció i interès dels participants. Aquests tindran sens dubte la seva personal i inqüestionable vivència, que ha de ser tinguda en compte, però tan sols el distanciat contemplador filosòfic (coincideixen Pitàgores, Hegel i Kurosawa) podrà accedir a un coneixement veritable o màximament precís de la completa realitat esdevinguda.

Ara bé, això obliga que el debat o la reflexió pròpiament filosòfica només pugui produir-se *post festum* i *post factum*, ja que com

---

20. Tot i ser un criteri tremendament exigent, estem d'acord amb el principi director (clarament emparentat amb l'enfocament «èmic») formulat per Quentin Skinner de la següent manera: «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.» Citat per Rorty a R. Rorty, J.B. Schneewind, Q. Skinner (ed.), *La filosofía en la historia. Ensayos de historiografía de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 70.

diu bellament Hegel: «l'òliba de Minerva» (el símbol de la filosofia) «tan sols inicia el seu vol amb la irrupció del capvespre».<sup>21</sup> És a dir –argumenta Hegel–, «la filosofia arriba sempre tard. En tant que *pensament* del món, només apareix en el temps després que la realitat ha culminat el seu procés de formació i ha estat completada. El que ensenya el concepte ho mostra la història amb igual necessitat: que només en la maduresa de la realitat apareix l'ideal enfront del real, i erigeix aquell mateix món, aprehès en la seva substància, en forma d'un regne intel·lectual. Quan la filosofia pinta gris sobre gris, llavors ja ha envellit una forma de la vida, i amb gris sobre gris no se la pot rejuvenir, sinó només conèixer.»<sup>22</sup>

Gairebé sembla que Kurosawa o el seu coguionista haguessin tingut notícia d'aquest text o de la idea de Hegel,<sup>23</sup> ja que certament la pel·lícula *Rashomon* s'estructura en una estricta dualitat (tant pel contingut com per la presentació visual) que recorda es-

---

21. G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Frankfurt am Main, Ullstein Buch, 1972, p. 14. Traducció de G. Mayos.

22. *Ibidem*, p. 14.

23. No ens consta explícitament, però tampoc no ho podem descartar, que Akira Kurosawa tingués algun coneixement d'aquestes idees de Hegel. Es sabut que va tenir una excel·lent formació des de molt jove (el seu pare mestre d'escola, a més de procedir de família samurai) i tenia molt bon coneixement de la cultura occidental. Va estudiar literatura russa i occidental que es nota especialment en les seves obres inspirades en Shakespeare (*Tron de sang* adapta *Macbeth*, *Ran* es basa en *El rei Lear* i *Els malvats dormen bé* s'inspira en *Hamlet*), Tolstoi, Dostoievski (*L'idiota*), Gorki (*Baixos fons*) o Georges Simenon (el comissari Satô de *Gos salvatge* es basa en Maigret). Vegeu Akira Kurosawa (trad. Michel Chion) «Comme une autobiographie» a *Cahiers du cinéma*, 1997.

trictament la hegeliana. Vegem ara com a *Rashomon* s'estructura visualment i temàticament la dualitat esmentada.

## Bosc de vida i passió. Porta de veritat i reflexió

Probablement gran part de la genialitat del guió de Shinobu Hashimoto i Kurosawa neix d'unir com les cares d'una mateixa moneda les dues narracions de Ryunosuke Akutagawa. Aparentment l'enllaç és feble perquè es redueix a la continuïtat de dos personatges: el monjo i el llenyataire, que a més tots tenen molt poc a veure amb el crim al bosc. El monjo fins i tot es manté sempre (molt significativament, com veurem) allunyat de l'acció i tangencial als fets. Del llenyataire només cap al final sabrem que sí que hi «tenia a veure», ja que havia presenciat secretament els fets; però fins i tot llavors la veritat del seu relat queda enteranyinada per haver mentit prèviament i pel robatori d'una valuosa daga de l'escenari dels fets.

Ara bé, darrera d'aquest relativament dèbil i misteriós enllaç, en tota la pel·lícula hi ha una profunda unitat temàtica, conceptual, i que remet a una mateixa problemàtica: les dues maneres d'enfrontar «l'efecte Rashomon». L'una el viu amb tot el seu apassionament, l'altra el pensa amb totes les seves conseqüències. Per tant, darrera la genial estructuració de la pel·lícula hi ha la unitat i dualitat, que es remeten dialècticament, que hem mostrat en Hegel.

Una comuna problemàtica rau sota el radical i constant contrast entre els seus dos grans escenaris, que són com les dues cares d'una mateixa moneda: el bosc i el temple porta. D'una banda, el bosc on es produeix la vivència personal, subjectiva, contrastada, conflictiva, fins i tot violenta i cruel, i que posa de manifest «l'efecte Rashomon». D'altra banda, el temple porta japonès on es produ-

eix la distanciada, però també angoixada, reflexió teòrica sobre «l'efecte Rashomon» i amb la voluntat de determinar –objectivament o intersubjectiva– la veritat del que s'ha esdevingut al bosc; on es dirimeix la claudicació definitiva davant «l'efecte», o bé l'obertura d'una esperançada porta a un futur on la veritat és possible.

Kurosawa ressalta conscientment i amb gran enginy el contrast entre el fred, obscur i plujós escenari d'un semidestruït temple porta, i el càlid, sec i estranyament lluminós bosc. Així, Kurosawa va manar barrejar tinta amb l'aigua per accentuar la visibilitat de la pluja torrencial que contínuament cau sobre el temple on s'han refugiat els que reflexionen «l'efecte» i les narracions incompatibles. En canvi, en les escenes del bosc –on faltava llum, donada la sensibilitat de les pel·lícules de l'època– Kurosawa va filmar amb grans miralls, els reflexos dels quals passaven entre el fullatge. Així, a més d'aconseguir una llum càlida i estiuenca, obté una gran versemblança, contrast i evita l'efecte artificial d'una llum directa i plana.

El contrast també és present, quan hi ha a l'inici de la pel·lícula, el vivaç i fins i tot alegre «galop» del llenyataire (encara que progressivament inquietant a mesura que troba uns rastres dispersos) sota la música del bolero de Ravel. Serveix per ressaltar la tradicional simbologia misteriosa i màgica del bosc. També enllaça amb l'erotisme bucòlic amb què el bandit jacent i endormiscat descobreix la dama del samurai a cavall, coberta d'un eteri vel blanc que el vent aixeca lleument, despertant el seu desig. Per uns instants sembla que ens trobem davant l'inici d'una idealitzada rondalla fantàstica, just abans que es manifesti la violència i l'apassionament del drama.

Tot això contrasta amb el persistent, angoixant i misteriós silenci (que després veurem que oculta grans dubtes, dilemes i secrets) del llenyataire i el monjo al temple sota la pluja. Amb uns



senzills, però molt enginyosos i potents efectes especials, Kurosawa va subratllar eficaçment el contrast que necessitava l'argument. Alguns intèrprets fins i tot van pensar que la pel·lícula oposava el context social postbèl·lic del Japó derrotat i ocupat, al de l'edat mitjana.<sup>24</sup> Així es va considerar bastant generalitzadament que la càlida, lluminosa però violenta part en el bosc simbolitzava el Japó tradicional i mil·lenari, mentre que el semidestruït i plujós temple simbolitzava el Japó contemporani i postnuclear. La pluja negra (ja que com hem dit, Kurosawa va manar barrejar l'aigua amb tinta) va ser assimilada a les cendres de les bombes atòmiques sobre Hiroshima i Nagasaki.<sup>25</sup>

Des d'aquesta perspectiva, la pel·lícula adquiria el sentit d'una contundent crítica a la història viscuda pel Japó, ja sigui la recent sota la cruel tecnologia bèl·lica occidental, ja sigui l'anterior marcada per una perillosa evolució interna. Així el conflicte al bosc s'interpretava com causat per la infidelitat als propis valors. En molts casos, *Rashomon* fou interpretat principalment a partir del desastre de la guerra mundial, la derrota i la bomba atòmica; hi al·ludiria la destrucció del temple i la negra pluja, com cendres radioactives.

No descartem aquestes interpretacions, però en preferim una altra més àmplia que valora molts elements de la pel·lícula que aquelles negligeixen i en mostra un profund contingut filosòfic. A més, relativitza els habituals tòpics nord-americans que ten-

deixen a interpretar les aportacions alienes en funció d'Occident o d'unes poques claus històriques sempre les mateixes.<sup>26</sup>

En tot cas són indiscutibles els importantíssims aspectes formals i simbòlics que Kurosawa cercava amb els mencionats i sistemàtics contrastos entre llum i foscor, calidesa i fredor, sequedat i pluja, pujant naturalesa i decrèpita construcció humana, acció i reflexió, etc. Tadao Sato i Keiko McDonald analitzen detalladament els aspectes visuals mencionats en els seus articles ja citats. Malgrat que també n'hem destacat la importància, discrepem de la tesi principal tant de Sato com de McDonald. En contra del simbolisme habitual, Tadao Sato apunta que la llum –al bosc– significa mal i pecat. Té raó que el desig del bandit és despertat per la insinuant contrallum amb què veu per primera vegada la dama, però més discutible és que aquesta se li lliuri finalment quan és il·luminada pel sol. Així McDonald li argumenta que pròpiament se li lliura just quan el sol s'esvaeix i, per tant, la simbologia usada per Kurosawa seria coherent amb la tradició il·lustrada. La llum simbolitzaria –afirma– en *Rashomon* més aviat bondat i raó, mentre que la foscor simbolitzaria el mal i la instintivitat.

Nosaltres, però, interpretarem el conscient i forçat contrast que comentem, des de la dualitat que hem mostrat en Hegel entre vida i reflexió, experiència personal i especulació epistemològica, implicació apassionada i crítica filosòfica, entre els contrastats colors de la vivència immediata i els grisos tons del distanciat debat

---

24. És el cas, per exemple, de l'article ja citat de J. F. Davidson «Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of *Rashomon*» publicat en 1954. La seva interpretació ha estat molt influent ja que va ser una de les primeres.

25. Així s'interpreta clarament el reportatge japonès i canadenc de 1995 *Hiroshima*, dirigit per Koreyoshi Kurahara i Roger Spottiswoode, amb guió de John Hopkins i Toshiro Ishido, i que dura 186 min.

---

26. Creiem veure en aquesta tendència els mateixos tòpics i anacronismes que presideixen moltes interpretacions de pel·lícules espanyoles sempre i únicament a partir de la Guerra civil. Les grans obres d'art solen ser més profundes i tenir més registres, allí i aquí.

conceptual, entre la calor del conflicte vital i la fredor del conflicte teòretic...

Els contrastos formals, llum/penombra, calor/fredor, dia/nit, estiu/pluja que oposen el bosc amb el temple porta, remetent a dos tipus (molt vinculats però distingibles) de conflicte i de realitat. Així, en el temple porta es discuteix sobre la veritat o legitimitat dels relats i els fenòmens que presumptament van esdevenir en el bosc, l'apassionament i la violència dels quals ja no es poden evitar, esmenar, ni tan sols suavitzar.

## Pròleg i epíleg en la porta temple

Notem que el pròleg o presentació de la pel·lícula se situa en el temple porta japonès, fred, decrepit i sacsejat per la forta pluja. S'hi aixopluguen terriblement compungits: un monjo i un llenyataire. Aquest s'exclama: «no ho entenc», «no ho entenc absolutament gens». El monjo, obstinadament capcot, afirma que han presenciats alguna cosa molt sorprenent i «horrorosa», perquè «després d'haver-la vist, no crec que pugui confiar en ningú més».

Això desperta l'interès d'un nou vingut que busca refugiar-se de la pluja i que, significativament, fa llenya amb el vell temple per assecar-se al foc. Se sorprèn d'aquestes anguixades exclamacions i, amb desimboltura i mentre espera que amaini, fa preguntes que propicien l'explicació de les versions del bandoler, la dama i el samurai sobre el que ha passat al bosc.

Com afirmava Hegel, el debat epistèmic en el temple tan sols pot formular-se *postfactum*, ja que l'òliba de Minerva tan sols aixeca el seu vol *postfestum*, quan els esdeveniments al bosc han culminat i periclitat. Ara bé, aquest debat teòretic és clau perquè aquells esdeveniments ja peri-

clitats encara no han desvetllat el seu secret, encara no han estat coneguts epistèmicament, conceptualitzats rigorosament, ni elevats a idea.

Com la reflexió respecte a la vida, el conflicte teòretic en el temple es refereix metalingüísticament i filosòficament al conflicte viscut al bosc. Usant expressions de Hegel ja comentades, quan el debat teòretic i filosòfic «pinta gris sobre gris, llavors ja ha envellit una forma de la vida, i amb gris sobre gris no se la pot rejuvenir {ni esmenar}, sinó només conèixer». És a dir: tan sols es pot intentar superar les conseqüències psicològiques i epistemològiques de «l'efecte Rashomon», i determinar-ne la veritat.

Significativament és en el temple porta on el cínic mostrarà progressivament les seves actituds escèptiques i nihilistes, que contrasten amb la sincera anguixa del llenyataire i el monjo. La seva anguixa neix de «l'efecte Rashomon», de la impossibilitat de desxifrar el misteri d'uns relats incompatibles entre si malgrat remetre a uns mateixos fets, i de la impossibilitat per treure'n cap veritat única, unívoca i objectiva. A més i poc a poc, anem descobrint que el llenyataire també intenta comprendre per què tant el bandit com el samurai i la seva esposa menteixen o donen una versió que no encaixa amb el que ell secretament ha presenciats.

En el debat del temple porta, doncs, la qüestió és determinar la veritat i per què els relats són diversos. Encara que pugui sorprendre, l'anguixa que domina el llenyataire i el monjo no procedeix directament de les violències comeses al bosc ja que comparteixen amb el cínic un profund pessimisme i conformisme sobre la inevitable maldat humana. Fins l'escena final de *Rashomon*, sembla que només té importància la qüestió teòretica i epistemològica de determinar què va passar realment al bosc i, en canvi, la qüestió ètica queda totalment relegada. Sembla, doncs, que, en principi, «l'efecte Rashomon» no té res a veure amb l'ètica.

Això coincideix amb la mirada pràcticament de taxidermista que presideix tota la pel·lícula. Kurosawa es mostra fredament analític i evita fins al final prendre partit per cap dels personatges. Així el bandoler és clarament desmitificat i ridiculitzat; el samurai encara és tractat més críticament; una mica més amable es mostra amb la dona doblement violentada (primer pel bandoler i després pel seu propi marit), però no amaga que en la seva transformació final, també demana la mort del seu marit. I per descomptat, com exclama el llenyataire –que ho ha contemplat tot– «tots menteixen», «tots són uns egoistes».

Aparentment aquesta distanciada i desencantada mirada de taxidermista de Kurosawa se suavitza quan es posa sobre els tres personatges en el temple. Però això és molt relatiu ja que a pesar que la seva intel·ligència és clau per arribar al desenllaç, el cínic és finalment desacreditat perquè el veiem robar la roba i les úniques pertinences d'un nadó abandonat! Certament i en tot moment, el monjo és presentat molt conscient i preocupat, però la seva angoixa sembla provenir tan sols de la necessitat de salvar la seva fe en la veritat, en la humanitat i, en certa mesura, en algun tipus de teodicea o ordre sagrat. Fins i tot en el desenllaç final no deixa de sorprendre la rapidesa i certa irreflexió amb què lliura el nen abandonat al llenyataire.

Certament el monjo pot estar content perquè el llenyataire amb el seu testimoni ha salvat la seva voluntat de veritat,<sup>27</sup> permetent-li trobar un relat que pot considerar verídic i més legítim que els del bandit, el samurai i la seva esposa. Però no pot oblidar que el llenyataire havia presenciado, sense intervenir, la violació de la dama i l'assassinat del samurai; que després havia robat una valu-

---

27. En aquest context voluntat de veritat i voluntat de fe o de creença resulten gairebé indistingibles.

osa daga i que, més tard, havia mentit sobre tot això a la justícia. Per tot això la qualitat ètica del llenyataire està tant o més tocada que la credibilitat del seu relat i el seu penediment, per molt que sigui sincer, tot just s'acaba de manifestar. Doncs bé, malgrat això i confirmant una perillosa tendència a la passivitat (per exemple sempre es mostra pusil·lànim enfront dels arguments del cínic i, sobretot, és incapaç de reaccionar quan aquest espolia de les seves pertinences al nen), el monjo lliura el nen al llenyataire tot just després d'una breu vacil·lació.

Podem pensar que per Kurosawa (com per al monjo) el llenyataire representa l'única esperança de superar «l'efecte Rashomon», d'obrir una certa esperança de veritat i –probablement també– d'una acció finalment ètica i vital (aspecte aquest del que manca el monjo). Per això, el llenyataire s'erigeix d'alguna manera en el portaveu del propi Kurosawa en la pel·lícula. Però també el llenyataire ha de superar el seu propi infern, «l'efecte Rashomon» i expiar els seus errors (ha mentit a la justícia, ha robat la valuosa daga del lloc del crim i –sobretot– no ha intervingut en cap moment per ajudar les víctimes).

### Caserna i interrogatori, apareix « l'efecte »

A més dels dos grans escenaris bàsics en els dos contes de Ryunosuke Akutagawa «Rashomon» i «Al bosc» que van inspirar la pel·lícula, en aquesta hi ha un tercer escenari que de vegades passa desapercebut: el pati de la caserna de policia on es pren declaració sobre el crim.

És en una espècie de metaescenari minimalista on es narren els relats dels tres grans protagonistes del conflicte al bosc, i així es prepara el debat posterior en el temple porta. Hem de destacar,

doncs, el paper intermedi i d'enllaç que juga el pati de la caserna entre els altres dos escenaris i plantejaments: d'una banda, el viscut violentament en el bosc (que ara es manifesta sota «l'efecte Rashomon» com una diversitat de relats incommensurables i incompatibles entre si) i, per una altra, el reflexionat dramàticament en el temple porta.

Coincidint amb la tesi kantiana, a *Rashomon* la realitat noumènica o «la cosa en si» queda vetllada, i tan sols disposem de la versió fenomènica tal com és percebuda i viscuda pels diferents testimoniatges. Notem que el preciós i llarg plànol, sota una alegre i trepidant música *in crescendo* molt semblant al bolero de Ravel, on el llenyataire s'interna en el bosc i va descobrint els primers indicis del drama (el barret amb vel de la dama, una sabatilla, unes cordes trencades, un amulet...), acaba bruscamment quan el llenyataire queda sorpresivament admirat. Però tan sols veiem en un plànol molt curt uns braços engarrotats i muts, que tan sols revelaran la seva història, a través de les quatre narracions incompatibles esmentades. A més, es tracta d'una «llicència poètica» de Kurosawa o d'una mentida del llenyataire, perquè després sabrem que va arribar secretament a l'escena del crim abans que el samurai morís.

Doncs bé, les versions formulades sota l'interrogatori de la justícia (sempre implícit i mai explícit, ja que no en sentim les preguntes, ni veiem els rostres i només sabem el que responen els interrogats) conclouen amb la més contundent manifestació de «l'efecte Rashomon»: uns relats, unes certeses i, fins i tot, unes «veritats» incompatibles i incommensurables entre si. Per simplificar: tant el samurai, com el bandit, com la dona s'autoinculpen de la mort del samurai. (El bandit afirma que l'ha vençut en una lluita, i el samurai mor en un suïcidi ritual *Harakiri* com correspon al codi d'honor dels samurais *Bushido*). La resposta de la dama

és qüestionable, tenint en compte les apassionades propostes del bandit i la seva posterior actitud envers el seu marit.

Kurosawa emfatitza «l'efecte Rashomon» presentant successivament aquestes tres versions amb una elegant però molt inquietant progressió en dramatisme, crueltat i violència. L'efecte resultant és impactant, ja que a la contrastada vivència de la violència física del bandit, s'hi afegeix la terrible violència psicològica (que es mostra tan mortal com l'anterior) entre marit i muller, entre el samurai i la seva esposa.

Com hem dit, la caserna de policia és l'àmbit del fenomen. Encara més, és on es confronten les diferents vivències i els relats incompatibles entre si; ja que el realment esdevingut en el bosc s'oculta inefablement —com el noumen o la realitat en si—. La caserna és, doncs, l'àmbit on es manifesta amb tota la seva contundència «l'efecte Rashomon».

Això té una important lectura filosòfica, ja que sembla indicar (o resulta de les opcions adoptades per Kurosawa i col·laboradors) la limitació intrínseca que amenaça tota simple investigació, freda, distant, un xic coactiva sobre els testimoniatges, que es limita a voler determinar un culpable (que no és el mateix que la «veritat») del que ha esdevingut al bosc. L'inquisidor al pati del quarter intenta obviar «l'efecte Rashomon», sotmetent els testimoniatges a un fred, distant i fins i tot coactiu interrogatori, buscant desmuntar-ne subjectivitat i vivències per establir els fets fredament objectius. Però no aconsegueix sinó caure sota «l'efecte» d'unes vivències i perspectives incommensurables entre si.

Creiem que és per això que Kurosawa filma sempre el pati de la caserna i l'interrogatori amb el mateix enfocament subjectiu meravellósament minimalista i geomètric: un mur al sol, el testimoni interrogat en primer plànol, la resta en un segon pla esperant as-

seguts en la grava, les harmonioses ombres de tots ells. Com hem dit, l'autoritat que jutja mai no és vista, ja que sempre se'ns ofereix una visió subjectiva des d'ella. Tampoc no se la sent mai parlar i només podem intuir les seves preguntes pel que diuen els interrogats.

Es tracta, doncs, d'una recerca totalment «objectivista» de la veritat, podríem dir que completament «empirista» o «positivista»: determinar els fets tal com es van produir, prescindint de tota vivència o de les subjectivitats implicades. Pressuposa que n'hi ha prou a interrogar fredament i coactivament els testimoniats, confrontar-los entre si i amb la realitat dels fets que s'hi han pogut determinar. Pressuposa també la irrellevància o transcendència (com vulgui veure's) del jutge, és a dir el subjecte que inquireix, jutja i dictamina la veritat dels fets en si mateixos. Coherentment i com hem dit, Kurosawa manté sempre la imatge subjectiva i prescindeix fins i tot de la veu que interroga.

Ara bé, Kurosawa és mostra conscient que aquesta aproximació a la veritat resulta insuficient i així ho deixa clar en mostrar l'angoixa que tenalla el monjo i el llenyataire (que certament no ha revelat el seu secret) després de l'interrogatori. El fracàs d'aquest pretès accés empirista o positivista a la veritat és clar perquè només ha aconseguit que «l'efecte Rashomon» ho senyoregi tot.

## Nus al bosc, triomfa l'efecte Rashomon

Com veiem, la segona i llarga part de la pel·lícula presenta el conflictiu nus de la trama que comporta «l'efecte Rashomon» i posa en qüestió la possibilitat mateixa de la veritat. Convocats per haver estat en el bosc quan es va cometre el crim, el monjo i el llenyataire presencien els al·legats que en donen tres versions diferents i

incompatibles. D'ara endavant, la pel·lícula avança intercalant les diferents versions, amb els comentaris dels tres refugiats al temple i, per tant, els dos grans escenaris: una arbreda en un dia radiant d'estiu i l'inhòspit temple sota la pluja.

Interrogat, el bandoler confessa desafiador que –més per desitjar la dama que per cobdícia–<sup>28</sup> hàbilment havia enganyat i lligat el samurai. A més –diu– havent seduït la dama davant d'ell mateix, va voler retirar-se sense matar-lo, quan la muller va exigir: «un dels dos ha de morir, m'és igual», ja que «només podré viure amb el que sobrevisqui dels dos». Per això l'havia mort després d'una lluita, on –segons el bandit– havia mostrat clarament la seva superioritat guerrera sobre el samurai. Finalment, com que la dona havia desaparegut, havia fugit amb l'espasa, les fletxes i el cavall del samurai, però oblidant la valuosa daga de la dama.

Aparentment aquesta versió explica el que va succeir i tanca la qüestió, ja que, a més i com comenta el cínic, el bandit tenia fama de faldiller. Però, per a la seva sorpresa, sota la pluja el monjo i el llenyataire continuen desesperats i desorientats: «Tots menteixen!» s'exclama el llenyataire. El cínic es limita a comentar que «els homes sempre diem mentides. Tenim tantes coses ocultes que no som sincers ni amb nosaltres mateixos» i, displicentment, proposa continuar amb la narració afirmant cínicament que «m'és igual que siguin mentides o no, mentre siguin interessants».

A partir de l'interrogatori de l'esposa del samurai, una altra versió s'obre pas: després d'haver-la violat, el bandit menysprea el samurai i fuig. La dona s'abraça llavors al seu marit, però queda sorpresa per la mirada «sense pena ni ràbia, freda, no deia gens, em mirava com si jo

---

28. Clarament el bandit s'esforça a donar una imatge mitificada de si mateix, com si fos un lladre bo que roba els rics per donar-ho als pobres.

no hi fos». Davant la impassibilitat del seu marit, la dona proclama que no és just que la miri d'aquesta forma i –finalment– li demana que la mati. Pren la daga per deslligar el seu marit, però a mesura que se li apropa, repeteix «prou» davant la seva mirada acusadora i el seu profund menyspreu. A poc a poc la daga més que per tallar les cordes adopta la posició d'un arma. Finalment la dona es desmaia però implícitament s'acusa d'haver matat ella mateixa el seu marit.

El cínic reconeix que són versions totalment diferents i manifesta desconfiar del que expliquen les dones, ja que «s'enganye a si mateixes». Però, per a sorpresa seva i del públic, hi ha encara una tercera versió; ja que, a través d'un mèdium, ha atestat el propi samurai mort. «El mort també ha mentit!» exclama el llenyataire, mentre que el monjo considera que «és lògic que un mort digui la veritat». «Per què?» pregunta el cínic i el monjo contesta: «no puc creure que els homes siguin tan pecadors» com per mentir després de morts. «Aquest és el teu problema» li contesta el cínic i proclama que «tots creiem ser sincers», «ens oblidem del que no ens convé» i ens «creiem les nostres pròpies mentides».

En la seva versió d'ultratomba, el samurai destaca que, després d'haver violat la seva dona, el bandit intenta convèncer-la perquè vagi amb ell. Ara que «has perdut la teva blancor», el teu marit ja no et respectarà –li diu–. Finalment el samurai afirma que mirant-ho amb un «embadaliment» que abans no li havia vist mai, la seva dona va respondre «portá'm, portá'm on tu vulguis». Però quan anaven a partir, va ser la seva pròpia dona qui va insistir al bandoler: «mata'l sisplau, no puc anar amb tu mentre ell estigui viu». El bandit es regira esglaiat per aquestes paraules i li diu al samurai que –si vol– mata la dona, per això el samurai pensa «perdonar-lo almenys a ell».

Horroritzada per la reacció del lladre, la dona aconsegueix fugir, aquest allibera el samurai i s'enduu les armes. Llavors, en la

seva versió i sense pretendre en cap moment perseguir el bandit ni venjar-se, el samurai veu la daga caiguda de la seva dona i se suïcida.<sup>29</sup> Fent coherent la seva versió –ja que hom no fa desaparèixer l'espasa amb què s'ha suïcidat i el cadàver va aparèixer sense l'arma assassina–, el samurai narra que, en la pau i foscor just abans de la mort, sent que algú se li apropa i li treu lentament la daga.<sup>30</sup> Aquest serà el signe que farà sospitar al cínic del llenyataire, el qual però afirma que simplement va recollir la valuosa daga del terra.

### Primer desenllaç: dissolució de l'efecte Rashomon al bosc?

Així arribem a la tercera part de la pel·lícula que correspon al primer i aparent desenllaç. Aquest, però, aviat es mostrarà limitat i exigirà un segon desenllaç més complex. Efectivament, el primer presenta adequa-

---

29. És molt simbòlic que, tant en la versió del samurai com en la de la seva muller, el primer mori per la daga de la segona. És senyal inequívoca que per a ells dos, aviat la presumpta traïció o la relació de la parella passa a ser més important que les accions del bandoler. Significativament, en les altres dues narracions, el samurai és mort per l'espasa del bandoler (amb importants diferències però).

30. Així desapareix un dels possibles elements discriminats entre les quatre versions (obviem les anàlisis forenses de la naturalesa de les ferides, etc.). A més Kurosawa aconsegueix que en cada un dels relats aparegui la qüestió de la valuosa daga desapareguda. Com destacarem, la tàcita confessió d'haver-la robat té un important doble efecte sobre el testimoni del llenyataire: confirmaria la seva presència en l'escenari dels fets, però no assegura que efectivament els hagi presenciats i, a més, el desprestigia en tant que mentider i lladre.

dament una conclusió pel que fa als fets que es van produir al «bosc»; però encara no pels que es produeixen al temple. Aquí «l'efecte Rashomon» continua posant en dubte la fiabilitat d'un testimoniatge desprestigiat com en aquell moment ho era el del llenyataire.

«Tot és mentida, no tenia cap daga en el pit, el van matar amb l'espasa» no pot menys que exclamar el llenyataire, davant la versió del samurai. Així posa de manifest que sap més del que diu i ràpidament el cínic burxa el llenyataire perquè doni finalment la seva versió. Segur que és «la més interessant», afirma sardònicament, mentre el monjo proclama que no vol viure més i que està «fart de sentir històries terribles». El cínic respon que «el món està ple d'històries terribles» i conta que, davant el temple porta on s'han refugiat, vivia un dimoni que va fugir perquè tenia por als homes.

Finalment, el llenyataire narra que va veure com el bandit demanava perdó a la dona i s'oferia a casar-se amb ella, a lliurar-li la fortuna que tenia amagada o, fins i tot, a treballar honradament. Aquesta, mentre talla les cordes del samurai, li contesta: «no puc decidir-ho, què pot decidir una dona!» Llavors el lladre proclama: doncs, «ho decidirem nosaltres!».

Ara bé i sorprenentment, el samurai ja alliberat de les lligadures es nega a «jugar-se la vida» per «una dona com aquesta» i li etziba: «has mostrat la teva vergonya, per què no et mates?» Quan la doblement ultratjada dona torna els ulls cap el lladre, aquest també sembla haver perdut l'interès per ella. Llavors el samurai insisteix cruelment dient a la seva dona: «ja no et vol cap dels dos». Tractant-la de «dona idiota», el lladre i el samurai semblen haver arribat a la conclusió que «no val la pena combatre per una dona com aquesta».

Un nou i sorprenent gir es produeix en aquest moment: la feble dama, que en les anteriors versions sempre s'havia mostrat tan dolça i pura com mancada de caràcter i autonomia, es transforma radicalment.

Doblement ultratjada, explota amb gran vehemència i amb rotundes paraules avergonyeix el marit incapaç de defensar-la i el bandoler que li havia promès tantes coses feia només uns instants. Afirmar que havia pensat fugir amb el lladre «farta de la vida tan avorrida amb el seu marit», però que ara veu que aquest és exactament igual que el seu marit. Acusa a ambdós de perdre el control per les dones i, finalment, els apostrofa que a aquestes «cal guanyar-se-les encara que sigui lluitant».

Sorprenentment la seva exhortació té un ràpid efecte<sup>31</sup> i s'inicia una lluita, si bé molt menys valenta del que deia el bandit en la seva versió. Considerem que aquí Kurosawa –anomenat «l'emperador» pels seus col·laboradors– fa una subtil burla del *bujido* –el codi d'honor dels samurais– i també del *idaigeki* –cinema basat en lluites a espasa– que tant l'havia influït. En una memorable anti-escena de covardia i males arts, però amb molt ritme i realisme, finalment el bandoler mata el samurai prèviament desarmat. Llavors, encara no recuperat del combat, el bandit intenta agafar la dama, que es resisteix i aconsegueix fugir.

L'esmentada subversió, ja que és filmada molt realistament, de la representació molt ritualitzada i simbòlica del duel a espasa *jidaigeki*, va provocar una significativa interpretació en Martín Heidegger.<sup>32</sup> En un figurat diàleg filosòfic, Heidegger posa en boca del seu interlocutor japonès la denúncia que *Rashomon* és «excessivament realista» i un

---

31. Per manca d'espai deixem l'anàlisi detallada de les reaccions del samurai, la seva muller, el bandit i, fins i tot, el llenyataire per a un altre article. Ens duria a una detallada anàlisi «èmic» dels valors en el Japó medieval, com a exemple del que els antropòlegs anomenen una «societat de la vergonya». Vegeu per exemple R. Benedict, *El Crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa*, Madrid, Alianza, 2003.

32. M. Heidegger, «De un diálogo del habla» a *De camino al habla*, Barcelona, Serbal, 1990, pp. 95ss.

«exemple de l'europeïtzació que ho consumeix tot», una mostra de «com l'europeïtzació de l'home i de la terra rosegava tot l'essencial en les seves arrels». Heidegger oposa el tipus de representació tan bella com tècnicament realista de *Rashomon* amb el «gest incompreensible per a un europeu» i el «recolliment inhabitual» que requereix el buit de l'escenari del teatre japonès No. Encara més, Heidegger afirma que «el món de l'extrem orient i el producte tècnicament estètic de la indústria cinematogràfica són mútuament incompatibles».

Heidegger considera que Kurosawa a *Rashomon* opta per una representació a la manera occidental o nord-americana, és a dir a la manera «realista» i tecnificada profundament inscrita (segons Heidegger) en el discurs «de la metafísica» i on «el món japonès, en general, ve captat en l'objectualitat de la fotografia» de tal manera que «aquest món està pròpiament disposat com posant davant ella». Molts intèrprets han vist en aquestes afirmacions la confirmació d'una estesa percepció entre el públic nipó que el cinema de Kurosawa és tremendament occidental (si bé d'altra banda és molt japonès). Ara bé, cal dir-los que Heidegger apunta molt més allà, vers la seva reflexió sobre la tècnica, ja que la mencionada «europeïtzació» creixent i imparabile està implícita –diu– en tota «pel·lícula en tant que objectualització fílmica».

## Segon desenllaç, «l'efecte» al temple porta

«La veritat és la veritat, la digui Agamèmnon o el seu porquer», diuen que va dir Agamèmnon. «No és veritat», diuen que va dir el seu porquer.

Encara que pugui semblar-ho, la versió realista, molt menys heroica i amb importants elements de misèria humana del llenyataire, no és

la conclusió definitiva o el desenllaç últim de la pel·lícula. I això ens obliga a preguntar-nos què aporta la quarta i última part? Quin és el sentit d'aquesta espècie d'epíleg amb què culmina *Rashomon*?

Com hem apuntat, la versió desmitificadora del presumpte espectador neutral (el llenyataire) no elimina totalment «l'efecte *Rashomon*». Així ho confirma el cínic, que obliga a continuar el debat i la trama. D'una banda el cínic celebra la darrera versió afirmant que segurament és la més creïble,<sup>33</sup> però d'altra banda no dona molt valor a les protestes de veracitat del llenyataire. Aquest no es conforma que se li reconegui una plausibilitat més gran, per això proclama: «és la veritat, ho vaig veure amb els meus propis ulls!». Però el cínic sentència que «cap mentider diu que ho és», mostrant que l'àcid de «l'efecte *Rashomon*» continua encara plenament vigent i el testimoniatge del llenyataire roman també sota el seu «efecte».

Fins i tot el monjo confirma la vigència de «l'efecte *Rashomon*», exclamant que «si no pots creure en les persones, el món és un infern!». Recordem que a *Rashomon* el monjo juga un paper molt ambigu: sembla amenaçar molt més la seva fe, la manca de veritat en abstracte que no la presència concreta de mal i crueltat en el món. Així es mostra sempre esclau del que Nietzsche anomenava la voluntat de veritat o de fe. Certament el monjo es mostra més dolgut i afectat perquè ja no pot subjectivament creure en «Una Veritat», que no perquè indubtablement el món és molt malvat i cruel. Així acull amb resignada fatalitat els crims narrats i la maldat dominant, però mostra una enorme angoixa i desesper quan «l'efecte *Rashomon*» qüestiona la seva voluntat de

---

33. Cal notar que el cínic en tot moment evita qualificar cap versió de «veritadera».



fe i de veritat. Només llavors s'enfonsa el monjo en la desesperació i proclama una vegada i una altra que la vida sense aquesta fe és l'infern, el nihilisme més absolut.

Sempre sota el total domini de «l'efecte Rashomon», el cínic insisteix: «encara que t'esgargamellis no canviarà gens», «escull la versió que et sembli més creïble i queda't amb ella», ja que «en això tens raó: el món és un infern». Persistint en el seu radical escepticisme nihilista i com que el llenyataire continua queixant-se que «no entén gens», el cínic li diu: «jo no em preocuparia», perquè això només «vol dir que els homes fem coses molt misterioses».

Malgrat la versió d'un presumpte testimoni neutral «l'efecte Rashomon» ho domina ara tot i la posició del cínic (gairebé diríem el postmodern *avant la lettre*) sembla imposar-se totalment. El públic aventura un desenllaç totalment lúgubre on «l'efecte Rashomon» no podria ser superat de cap manera, ja que fins i tot la versió d'un testimoniatge neutral no aconsegueix una legitimitat superior als de la resta. La nul·la fiabilitat d'una humanitat egoista i egocèntrica, i que també ell menteix i roba invaliden el llenyataire com a portador de la veritat i degraden el seu testimoniatge a una altra versió sota «l'efecte Rashomon».

Coincidint amb certa deriva actual del postmodernisme, només el cínic i la seva actitud nihilista semblen sortir triomfants per sobre del creient o –en un altre sentit– racionalista dogmàtic (el monjo) i de l'observador sensible o –en un altre sentit– empirista ingenu (el llenyataire). En termes nietzscheans, el monjo experimentaria en si mateix la mort de Déu (la mort per a ell del seu Déu: la seva fe o creença). Mentre que el llenyataire cauria sota tots els trops escèptics, els dubtes, les desconfiances i les sospites cíniques.

Havíem vist que l'aparent primer final (la narració del presumpte testimoni «neutral») no acaba amb el dissolvent «efecte

Rashomon». El motiu és molt clar i el cínic ho enuncia amb contundència: tothom menteix, fins i tot sense saber-ho, o almenys no podem descartar aquesta possibilitat. A ningú no se li escapa la similitud d'aquesta fórmula nihilista amb el moment culminant del dubte hiperbòlic i radical de Descartes, quan es planteja la possibilitat que un geni maligne (o un Déu enganyador, dirà en un altre moment) usi tot el seu poder perquè ens equivoquem contínuament o que estiguem fets de tal manera que no puguem sinó enganyar-nos en tot moment. Certament, en aquest moment de *Rashomon*, presideix el debat una variant molt cartesiana del dubte, ja que –es diu– no podem fiar-nos mai (quan es tracta de fonamentar la veritat o legitimar apodícticament la seva possibilitat) de qui ens ha enganyat alguna vegada.<sup>34</sup>

Cal no oblidar que el llenyataire tan sols ha revelat la seva versió dels fets, després d'haver mentit a la justícia i a tothom. A més, és clar que ha presenciat els fets criminals sense haver ajudat les víctimes i, més tard, haurà de confessar haver robat una valuosa daga de l'escenari dels fets. Sense dubte el seu testimoniatge està profundament desvaloritzat. Com es pot creure a qui ha actuat així? La veritat no pot dependre d'algú així, per molt humà que tot això sigui.

Aquesta és la qüestió clau que obligarà al gir ètic que representa l'última part de la pel·lícula, quan la sorprenent aparició d'un nadó abandonat provocarà unes reaccions molt significatives i diverses en els tres interlocutors. Aquest fet actuarà com a pedra de toc del tipus de subjecte que cadascú és i esdevindrà –com veurem– clau de la validesa dels seus testimoniatsges.

---

34. Per a la nostra interpretació de l'argumentació cartesiana vegeu G. Mayos, «Fundamentación de la metafísica y gnoseología del sujeto en Descartes» a revista *Pensamiento*, Madrid, vol. 53, N° 205, 1997, pp. 3-31.

Certament i arribats aquí, hom pot pensar que precisament per no haver intervingut en els fets delictius del bosc, però havent-los observat, el llenyataire és el prototip del tradicionalment desitjat «testimoni neutral i no implicat en els fets» que seria el més fiable per establir la veritat. Ara bé, no haver actuat en ajuda de les víctimes i haver romàs observant sense ser vist, també és una actuació i no de les més lloables. A més és molt discutible que aquesta covarda i passiva observació, hagi salvaguardat efectivament la seva neutralitat i no implicació amb els fets. Ja que si hagués estat així, no hauria tingut necessitat de mentir a la justícia i a tothom, fins que la mala consciència el porta a confessar davant l'aguda perspicàcia del cínic.

Per tant, hem de concloure que el testimoniatge del llenyataire (encara que coincidim amb el cínic que segurament és el més versemblant) ha quedat també contaminat per «l'efecte Rashomon», a més de devaluat èticament. Per tant difícilment pot ser recuperat o valuós com a font decisiva de veritat. Kurosawa n'és conscient i per això el guió en desenvoluparà en la direcció del segon desenllaç que analitzem.

No és suficient haver presenciats els fets, per ser un bon testimoniatge de la veritat. Pitàgores sense dubte conclouria que el llenyataire, que s'ha lucrats robant la valuosa daga, ha actuat com aquells que van a les olimpíades a fer negocis i no com un desinteressat i epistèmic contemplador. Fàcilment es pot pensar que la seva principal preocupació quan observava els fets era no ser descobert o, fins i tot, mirar quin benefici podria obtenir finalment de tot això.

Tot bon testimoniatge ha de ser totalment fiable en la seva voluntat de veritat (ser sincer i no voler mentir), ja que el seu valor depèn de la seva credibilitat. Per això, Kurosawa introdueix el sorprenent episodi del nadó abandonat al temple porta. Representa una segona oportunitat, perquè el llenyataire reconquisti la credi-

bilitat perduda sota «l'efecte Rashomon» i la seva actuació personal anterior. Kurosawa i el seu coguionista han disposat astutament el nadó abandonat com una pedra de toc de la categoria o mena moral dels implicats en el debat sobre la veritat al temple porta.

Certament costa imaginar una manera més contundent de mostrar la mena d'ésser que era el cínic, ja que el primer que fa és abalancar-se sobre un nen abandonat per espoliar-lo de les seves úniques pertinences: la seva roba i un amulet (que el llenyataire posa com a mostra que importava als seus pares, malgrat haver-lo abandonat). I no millora les coses que el cínic culmini el seu robatori, després d'haver obligat a confessar al llenyataire que ell també era un lladre perquè havia robat la valuosa daga, i fugí amb el seu miserable botí amb un riure cruel.

En canvi, el llenyataire mostra una altra vàlua adoptant el nen abandonat. Amb una sorprenent rapidesa, perillosament confiada, li ho lliura el monjo. Què significa aquest últim acte, dins de la pel·lícula? Sense dubte, en enfrontar-se amb l'espoliador del nadó, al qual després adopta, el llenyataire recupera als ulls del monjo (i dels guionistes) la seva credibilitat. Només aquest plus ètic i de sinceritat el legitima com a revelador de la veritat i triomfador sobre «l'efecte Rashomon».

Encara que són molts els exemples filosòfics o quotidians en sentit contrari (que Kant teoritzà separant estrictament l'ús teòretic i cognoscitiu de la raó de l'ús pràctic o ètic), Kurosawa sembla dir-nos que no pot haver-hi veritat sense ètica i que la recerca teòretica de la veritat ha d'anar complementada amb l'acció bona. Kurosawa ens diu que, de l'enfrontament final entre el llenyataire i el cínic, el primer triomfa sobre el segon no només èticament i per la seva bondat, sinó que —a més— aquesta és en última instància la font de legitimitat del seu testimoniatge. Només així triomfa la

veritat sobre «l'efecte Rashomon», el nihilisme, el cinisme i l'escepticisme absoluts. Per això, només en aquest moment, amaina la negra pluja i surt un sol feble, tímid, incipient però esperançador.<sup>35</sup>

## Gir a l'ètica

Com veiem i per obrir una nova esperança, Kurosawa introdueix en aquest moment un element sorprenent. Just quan el cínic sembla haver enunciat l'única veritat possible (no hi ha cap veritat que superi «l'efecte Rashomon»), se sent el plor d'un nadó. Immediatament i mostrant el seu ésser, el cínic espolia el nen. Indignat, el llenyataire l'acusa d'«egoista», però el cínic contraataca: «què t'importa el que faci?», «no faré res posant-me en el seu lloc», «per què no puc ser egoista? Avui dia ningú no es preocupa pels altres», «és difícil sobreviure si no ets un egoista».

Després d'una breu vacil·lació, el llenyataire insisteix: «Malleïda sigui! Tothom només pensa en si mateix» com el samurai, la muller i el lladre «i fins i tot tu mateix». El cínic respon: «com t'atreveixes a jutjar els altres?» i, astutament, li recorda que robant la daga i mentint en la investigació s'havia mostrat com un ego-

---

35. A l'article ja citat, McDonald afirma que Kurosawa volia acabar *Rashomon* amb l'arribada d'un nou núvol de tempesta, avisant així que s'aproximava una nova pluja (amb tot el que simbolitza). Ara bé, com que la meteorologia se li va resistir, va rodar l'escena final com ens ha arribat, suggerint una interpretació més optimista del que volia. Reconeixem el profund pessimisme de Kurosawa, però creiem que tenia prou talent i recursos com per trobar una solució a la manca de núvols. Per això considerem que s'ha d'interpretar *Rashomon* tal i com efectivament ens ha arribat i sense pretendre esmenar-la.

ista. «Doncs, qui si no s'ha emportat la valuosa daga?» proclama. Atordit el llenyataire, el cínic aprofita per portar-li les robes del nen abandonat, i aquest queda en mans del monjo.

De nou triomfa el cínic, que fuig sota la negra pluja rient burleta i cruelment. A més en haver descobert el robatori de la daga, ha destruït tota confiança en el llenyataire. «L'efecte Rashomon» triomfa també. Així quan, el llenyataire fa el gest d'adoptar el nadó, el monjo l'acusa airadament de voler robar-li l'única camisa que li ha quedat. Com veiem, l'àcid del dubte, la desconfiança i «l'efecte Rashomon» sembla senyorejar-lo.

El llenyataire rebutja que tingués la intenció de robar al nadó, sinó que més aviat pensa a adoptar-lo, té sis fills i —diu— on mengen sis poden menjar-hi set. Mentrestant el monjo s'ha fet conscient que, només gràcies al llenyataire té una versió que satisfaci la seva voluntat de fe veritat i superi «l'efecte Rashomon». Només el llenyataire i el seu acte altruista d'adoptar el nen eviten la caiguda en «la mort de Déu», la mort de la seva voluntat de fe. Per això afirma ara: «Puc seguir creient en els homes».

Notem que l'actitud moral manifestada pel llenyataire, primer confessant el que amagava, després defensant el nen abandonat de l'espoli del cínic lladre i —finalment— volent adoptar-lo, salva la seva credibilitat com a testimoniatge. De la manera com disposa la trama Kurosawa, només el llenyataire reuneix l'aspiració a la veritat amb l'aspiració al bé; *verum* i *bonum*. A més només ell —a diferència del benivolent però molt passiu monjo—<sup>36</sup> sembla ser capaç d'una acció vàlida i ètica, malgrat haver comès errors.

---

36. Que, malgrat tot, serà finalment capaç de reconèixer la veritat i així recuperarà la seva capacitat de creure.

Cal recordar que era el llenyataire qui unia a l'acusació «tots menteixen», la més purament ètica (si bé en una versió pròpia d'una cultura de la vergonya):<sup>37</sup> «tots són uns egoistes». Els tres personatges del bosc –igual que el cínic– coincideixen a vulnerar el comportament i codi d'honor que els correspon. Recordem: un samurai derrotat i covard que vol enterrar la seva vergonya desfent-se de la seva muller; aquesta que també intenta fer el mateix; i un bandoler criminal que ven una imatge heroica de si mateix totalment falsa.

Mitjançant una escena molt breu, Kurosawa ha aconseguit que brillés diàfanament l'ésser del cínic, enfront d'un llenyataire confós i certament no perfecte, però que uneix voluntat de veritat, voluntat de bé i voluntat d'esmena. Encara que pugui sorprendre a l'espectador, en un instant tot això es fa conscient al monjo i li permet sortir de «l'efecte Rashomon» i –segons diu– recuperar la confiança en la humanitat i –implícitament– en la seva fe. Aquestes són ara possibles només per al llenyataire i el monjo (en una decisió que pot semblar arriscada, però que Kurosawa destaca) li lliura el nadó com a penya d'haver-lo arrencat de la desesperació i de «l'efecte Rashomon».

«Perdona estic avergonyit d'haver dubtat de tu» –diu el monjo al llenyataire– i aquest li respon: «Sóc jo qui ha d'avergonyir-se, no entenc que sent el meu cor». Com veiem el llenyataire ha comès molts errors i –ara mateix– tampoc es massa conscient que d'alguna manera ha superat «l'efecte Rashomon», que ha recuperat –ahora i conjuntament– la seva credibilitat com a testimoniatge de la veritat i la seva dignitat com a agent moral (*verum i bonum*).

---

37. *Vegeu* el llibre ja citat de Ruth Beredict i, per un context que ens és més proper com el grec clàssic, l'apartat «De una cultura de vergüenza a una cultura de culpabilidad» a E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 39-71.

Per això, davant el reiterat agraïment del monjo simplement diu: «no he fet res» (que podem interpretar com: no he fet res que, algú «com cal», no fes). I s'allunya amb el nadó que acaba d'adoptar, amb la pluja ja amainada i sortint un tímid sol. Mentrestant, el monjo roman en el temple porta, en el llindar del qual –contra la llum del fons– es perfila la seva quieta figura. Alliberat de «l'efecte Rashomon», es disposa a reconstruir el temple semiderruït de la fe en la veritat?

## El monjo al llindar

Amb aquest sorprenent final, Kurosawa simbolitza el fracàs últim de «l'efecte Rashomon» i l'aliança del teorètic i de l'ètic (*verum i bonum*) enfront les actituds del cínic. Perquè cal recordar que aquest, si bé apareix molt lúcid i intel·ligent en les seves argumentacions, es mostra com un canalla immoral en el seu comportament ètic. Certament els terribles esdeveniments no poden ser canviats (ni al bosc, ni al temple porta), però s'obre pas una renovada esperança, alhora cognoscitiva i ètica, en la reflexió veritativa i l'acció correcta. Així ho simbolitza l'escena final, on certament la pluja amaina i s'insinua la tímida lluentor del sol.

D'altra banda però, el monjo roman solitari al llindar del derruït temple porta i Kurosawa evita donar cap pista sobre el seu comportament posterior. Certament el món, com el temple porta de la veritat, continua amenaçat per la ruïna i la violència (en la pel·lícula s'ha dit més d'una vegada que era un temps marcat per la guerra, la misèria i la gana). Però d'altra banda «l'efecte Rashomon» ha perdut una petita gran batalla. Només temporalment?

Amb un simbolisme força clar, Kurosawa fa fugir el cínic, encara sota una espessa pluja, pel costat oposat de la porta tem-

ple per on sortirà el llenyataire amb el nadó, quan ja ha amainat. També significativament, el monjo resta (amb la passivitat que l'ha caracteritzat) just al llindar del temple porta semidestruït, en un bell contrallum que constitueix l'últim fotograma de la pel·lícula.

Podem imaginar –però Kurosawa ho deixa totalment obert –que el monjo –recuperada la seva fe– restaurarà el temple porta, que d'alguna manera simbolitza la veritat teorètica i reflexiva, com el bosc simbolitza l'àmbit de l'existència, les passions, els conflictes vitals, el caos social amb tota la seva crueltat, però també la seva acolorida riquesa. Ambdós móns són reals –ens recorda Hegel– però no de la mateixa manera i la prioritat existencial del segon és tan clara com la prioritat conceptual i epistemològica del primer.

Però malgrat el radical contrast entre els dos grans escenaris i del que s'hi manifesta, remetent a una mateixa problemàtica humana. Certament tot el que s'ha viscut és veritat per a aquell que així ho ha vivenciat («l'efecte Rashomon» és aquí inevitable), però després serà reflexionat, analitzat, discutit i dictaminat en la seva veritat o falsedat intersubjetiva. Llavors hom intentarà superar «l'efecte Rashomon» i conèixer epistèmicament.

Amb gran astúcia, Kurosawa ha unit *verum* i *bonum*, veritat i bé, en una gran i bella obra d'art. Els dos contes originals de Ryunosuke Akutagawa, les quatre versions incompatibles d'uns mateixos fets, els tres escenaris complementaris, els dos triplets de protagonistes, el bé i la veritat... conflueixen en una mateixa, harmònica i bella pel·lícula: *Rashomon*.