

VIDA, PENSAMIENTO Y VERDAD EN RASHOMON DE KUROSAWA

Gonçal Mayos Solsona*

Resumen: El artículo analiza la película *Rashomon* de Akira Kurosawa, explorando la tríada vida, pensamiento y verdad a través del llamado "efecto Rashomon", donde múltiples relatos subjetivos de un mismo evento criminal se presentan como inconmensurables. El autor vincula esta narrativa con la filosofía hegeliana, destacando la dialéctica entre el espíritu subjetivo (experiencias vitales), el objetivo (juicio institucional) y el absoluto (reflexión filosófica). Kurosawa muestra cómo la verdad se oculta tras perspectivas egoístas y contradicciones, pero sugiere que la ética y la acción redentora – encarnadas en el leñador que adopta a un niño abandonado – permiten recuperar la credibilidad humana. El análisis enfatiza que la verdad no puede desligarse de la bondad, siguiendo la visión sistémica de Hegel, donde filosofía, arte y ética convergen para superar la fragmentación de la subjetividad. La película, además, critica códigos de honor tradicionales y refleja el contexto posguerra japonés, simbolizado por la lluvia y la reconstrucción moral.

Palabras clave: Efecto Rashomon; Verdad; Subjetividad; Hegel; Ética.

LIFE, THOUGHT, AND TRUTH IN KUROSAWA'S RASHOMON

Abstract: The article examines Akira Kurosawa's film *Rashomon*, exploring the triad of life, thought, and truth through the "Rashomon effect," where multiple subjective accounts of the same criminal event are presented as irreconcilable. The author connects this narrative to Hegelian philosophy, emphasizing the dialectic between subjective spirit (lived experiences), objective spirit (institutional judgment), and absolute spirit (philosophical reflection). Kurosawa reveals how truth is obscured by selfish perspectives and contradictions but suggests that ethics and redemptive action – embodied in the woodcutter who adopts an abandoned child – restore human credibility. The analysis underscores that truth cannot be separated from goodness, aligning with Hegel's systemic view, where philosophy, art, and ethics converge to overcome subjective fragmentation. The film also critiques traditional honor codes and reflects post-war Japan's context, symbolized by rain and moral reconstruction.

Keywords: Rashomon Effect; Truth; Subjectivity; Hegel; Ethics.

VIDA, PENSAMENTO E VERDADE EM RASHOMON DE KUROSAWA

Resumo: O artigo analisa o filme *Rashomon* de Akira Kurosawa, explorando a tríade vida, pensamento e verdade por meio do chamado "efeito Rashomon", em que múltiplos relatos subjetivos de um mesmo evento criminal se apresentam como inconciliáveis. O autor relaciona essa narrativa à filosofia hegeliana, destacando a dialéctica entre o espírito subjetivo (experiências vitais), o objetivo (julgamento institucional) e o absoluto (reflexão filosófica). Kurosawa demonstra como a verdade se oculta atrás de perspectivas egoístas e contradições,

* Professor Titular de Filosofia na Universitat de Barcelona, Catalunya, Espanha. Coordenador do Doutorado em Cidadania, Direitos Humanos, Ética e Política (UB). Editor-chefe dos periódicos *Astrolabio*; *Revista internacional de filosofia* e *Las Nubes – Filosofía, Arte y Literatura*. Diretor dos grupos de pesquisa *Crise da Razão Prática*, *Open-Phi* (Rede Aberta para Pós-disciplinaridade e Macrofilosofia) e o Grupo Internacional de Pesquisa em '*Cultura, História e Estado*' (GIRCHE). Presidente do Liceu Maragall de filosofia e consultor da UOC. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9017-6816>. Contato: gmayos@uoc.edu.

mas sugere que a ética e a ação redentora – personificadas no lenhador que adota uma criança abandonada – permitem recuperar a credibilidade humana. A análise enfatiza que a verdade não pode dissociar-se da bondade, seguindo a visão sistêmica de Hegel, em que filosofia, arte e ética convergem para superar a fragmentação da subjetividade. O filme também critica códigos de honra tradicionais e reflete o contexto pós-guerra japonês, simbolizado pela chuva e pela reconstrução moral.

Palavras-chave: Efeito Rashomon; Verdade; Subjetividade; Hegel; Ética.

1 Autocrítica o – más bien – autodenuncia y crítica de la ridiculez académica

El presente artículo – aquí publicado sin cambios, más allá de este mensaje inicial – fue presentado a publicación a un ¿sesudo? libro colectivo sobre películas que los distintos autores habíamos comentado en eventos universitarios. Al poco tiempo, me comunicaron que no podían publicarlo porque no era totalmente original ya que habían muchas reiteraciones de un artículo mío anterior también sobre Rashomon de Akira Kurosawa, el cual citava explícitamente en la nota 5 y otras.

No puedo negar la realidad, tenía algunas ideas nuevas y comencé a redactarlas a partir de la previa redacción de mi artículo. Quería ver ¿qué continuaba aceptando, qué no y reintroducir mi visión de la película en una nueva interpretación global de tenor hegeliano? Pensé que superaría el purito vigilante de los organizadores simplemente poniendo entre comillas y, por tanto, citándome a mí mismo en el mencionado artículo. Pero no estaba seguro que eso funcionara y venciera el purito académico.

Por un instante, pensé redactar de nuevo y libremente los mencionados fragmentos, sin tampoco esconder lo que creía que había de mantener de mi artículo anterior. Incluso valoré irónicamente que podría utilizar un dispositivo de inteligencia artificial para esa labor. Lo que no hacía gracia – aunque ciertamente era gracioso – es que ¿entonces el artículo sería valorado como totalmente inédito sin que lo hubiera reescrito yo, me lo publicarían y podría firmarlo! Creo que en arte plástico hay paradojas famosas como esa, que ponen de manifiesto la condición creativa humana.

Lo cierto es que muchas partes del primer artículo me continúan gustando y yo continuo sintiéndome comprometido con él, porque una idea nueva no tiene por qué eliminar o desvirtuar otras ideas anteriores. Pero se me han ido ocurriendo otras nuevas ideas que – en mi mente – se suman a las ya publicadas. Creo que la cultura, la tradición e incluso la innovación se basan más en la suma y diálogo entre ideas previas, que no en una amnesia total de lo anteriormente hecho o -incluso- en una redacción destinada a borrar cualquier referencia a lo que uno ha pensado antes. Pues el pensamiento es diálogo, tradición e innovación que no

destruye los lazos, vínculos, reminiscencias y compromisos que persisten incluso en la turbohumanidad amnésica que hoy se nos pide encarnar completa y esclavizadamente.

Pienso que ¿quizás a alguien más que a mi mismo, le podría interesar ver cómo lo nuevo nace de lo viejo? ¿Cómo ideas rupturistas dialogan con otras bien establecidas? ¿Cómo recuerdos del pasado enriquecen y potencian creaciones del presente? ¿Cómo el presunto ‘autor’ que ahora soy es resultado ‘autorizado’ del autor que fui ayer? ¿Cómo los humanos nunca somos completamente creadores ex nihilo, ‘autores’ de algo radicalmente diferente, algo nuevo que no esté también relacionado con lo viejo, lo añejo, lo bien envejecido, lo perenne...?

Y quizás si las musas nos fueran un día propicias ¡dar por fin con algo improbablemente intemporal! Algo ni tuyo ni mío sino de todos... eternamente vivo, infinitamente revisitado. Algo que se ha enriquecido no tanto por nosotros, sino porque ese algo -incluso en su permanencia- nos ha enriquecido a nosotros y, por tanto, a nuestro discurso. ¡Destrucción creativa o creatividad salida de la desconstrucción de algo que nos afecta e ilumina también desconstruyéndonos creativamente!

Y mientras tanto continuar persiguiendo desesperadamente ese algo que merece ser eternizado. Algo misterioso que se confirma por la vitalidad renovada de los pensadores en acto que están aupados en la infinita potencialidad del horizonte cultural de un presente preñado de futuro y – también – de todos los pensadores del pasado que nos siguen hablando a través de los siglos. ¡Es un diálogo inagotable, interminable, enriquecedor y donde el humilde receptor también crea!

2 De nuevo la vida, da sentido al pensamiento y rederdece la verdad

Muchas veces, la vida parece separar más que unir a la gente, pues confronta sus deseos, intereses y – en definitiva – sus experiencias y valores personales. Por ejemplo, cuando hay un solo paracaídas en un avión en caída libre y varias personas que lo necesitan para sobrevivir, el pensamiento xoca con los impulsos vitales y, tanto la verdad como la razón, se ocultan tras ellos.

Los implicados no solo pueden luchar a vida o muerte por ese paracaídas que marcará su destino inmediato, sino que se confrontarán sus relatos y argumentaciones hasta el punto que se puede dudar de que hayan vivido exactamente lo mismo y no en mundos paralelos. La verdad común de los acontecimientos compartidos parece entonces desaparecer, ocultarse, devenir imposible...

Quizás por eso el término griego que traducimos por ‘verdad’ es aletheia, que etimológicamente significa: desocultamiento, desvelamiento o superación del olvido de aquello

primordial que hay detrás de todo y que sería la fuente de toda ‘verdad’. Pues bien, muchas veces bajo el fragor de la lucha vital, los humanos pierden el contacto directo y claro con esa verdad compartida, que se les oculta, queda velada e – incluso – es olvidada como si nunca hubiera existido, como si fuera una mera quimera, una ilusión que la humanidad busca pero que nunca encuentra, porque – quizás – nunca ha existido.

Platón decía que, cuando eso sucede, la humanidad vive como encadenada a mirar los reflejos y sombras en la pared de una cueva, sin poder volverse hacia la verdad de las cosas. Evidentemente el pensamiento atento, reflexivo, avisado de la posibilidad de equivocarse, cuidadosamente racional, guardando una difícil distancia crítica y sinceramente dispuesto a ser instruído por la realidad, es el mejor camino a la verdad. ¡Quizás el único!

Pero a veces, el pensamiento reflexivo, profundo, filosófico, amigo del saber y amante de la verdad también puede ocultarse o bloquearse frente a la inmediatez impulsiva del querer vivir a toda costa. Todo el mundo quiere sobrevivir y miles de impulsos mueven a cada uno, no siempre egoístamente. Pero con facilidad, tales impulsos nacen de la angustia obsesionada por lo que le está pasando a uno a flor de piel, a vida o muerte.

Tenemos un maravilloso ejemplo de esas complejidades características de la condición humana en la película **Rashomon** que Akira **Kurosawa**¹ filmó en 1950, que admiró a todo el mundo y ganó ni más ni menos que el León de oro y el Premio de la Crítica en Venecia y el primer Oscar de la historia a la mejor película extranjera. El guión es del propio Kurosawa en colaboración con Shinobu Hashimoto, e integra creativamente dos cuentos de Ryunosuke Akutagawa (1892-1927) titulados “Rashomon” y “En el bosque”.

Esa brillante película no sólo consagró internacionalmente Kurosawa sino que mostró al mundo de forma inequívoca el ya por entonces muy potente y creativo cine japonés². Analizaremos como se presenta en la película el llamado ‘efecto Rashomon’ que resulta de la coexistencia de una multiplicidad de relatos inconmensurables entre sí, a pesar de referirse a unos mismos acontecimientos. Y procuraremos extraer algunas consecuencias filosóficas.

La película que nos ocupa está toda ella estructurada por esa tríada de vida, pensamiento y verdad, que no siempre está bien avenida. Kurosawa manifiesta complejamente

¹ 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.

² Véanse por ejemplo las obras de ERENS, Patricia. *Akira Kurosawa. A guide to references and resources*. Boston: G.K. Hall, 1979; GALBRAITH, Stuart. *The Emperor and the Wolf. The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. Londres: Faber & Faber, 2002; KUROSAWA, Mitsuhiro Yoshimoto. *Film Studies and Japanese Cinema*. Durham: Duke University Press, 2000; PRINCE, Stephen. *The Warrior's Camera*. Princeton: Princeton University Press, 1999; RICHIE, Donald; MELLEN, Joan. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

esa triplicidad en los escenarios diferenciados del bosque del acontecer, en el tribunal que juzga hechos y personas, y en la puerta – templo sintoísta donde se encara la tarea de recomponer y determinar la verdad.

Esa misma tríada compleja la ha formulado profunda y bellamente **Hegel** en su sistema cuando distingue el ‘espíritu subjetivo’, del ‘objetivo’ e institucionalizado, y del ‘absoluto’ del arte, la religión y la filosofía. Hegel incluso la subsume en dos temporalidades muy contrastadas: la primera marcada por los conflictos existenciales a vida o muerte, y la segunda centrada en el esfuerzo teórico y reflexivo por determinar la verdad, lo justo y lo racional.

Es la idea que inspira el llamado pasaje de la ‘lechuza de Minerva’ en el **Prefacio** a la **Filosofía del derecho** de Hegel y, mucho antes, en la dualidad tan contrastada entre el panagonismo trágico de la vida frente al panlogicismo de la especulación filosófica (véase la espléndida **Fenomenología del espíritu** de Hegel³).

En la película *Rashomon*, Kurosawa sintetiza y visualiza todo ello presentando diferenciada y bellamente las acuciantes experiencias personales, vitales, subjetivas e incluso violentas de unos acontecimientos criminales cometidos en un bosque tornasolado. Las va intercalando con las sucesivas declaraciones ante la justicia, donde esos hechos son narrados por los reos (el bandolero, la dama y el samurai) en primera persona y desde su subjetivo punto de vista.

Como sus relatos se muestran totalmente incompatibles e inconmensurables entre sí, Kurosawa va intercalando la discusión que se produce en un tercer escenario de la película. Allí se retoma la cuestión de la realidad de los hechos y la verdad de las declaraciones en un angustiado debate entre un monje – que está perdiendo su fe en la verdad por todo lo que ha presenciado en el juicio –, un cínico que nunca ha creído en ella y un leñador que descubriremos que fué el oculto observador de los hechos. Como siempre afirmaba Hegel, sólo al final y bajo la reflexión penetrante, brillan los hechos reales en su racionalidad y lo racional en su realidad, a pesar o más bien gracias a la dialéctica capaz de pasar por la negatividad y superar la subjetividad.

Así se puede evidenciar la verdad de los hechos y, a la vez, se comprende el porqué de la incompatibilidad de los relatos, de la angustia de los que temen caer en la postverdad y el poder regenerador ético vivencial de la implicación del mísero leñador. En la oscuridad de la noche, bajo la espesa lluvia y en la pobre protección del templo-puerta desvencijado, surge la filosofía con su compleja preocupación tanto cognitiva, como ética y vivencial. Pues la filosofía es

³ Véase también el libro MAYOS, Gonçal. *Hegel. Dialéctica entre conflicto y razón*. Barcelona: Linkgua, 2014.

también una forma de vida que parte de los violentos y aparentemente caóticos conflictos existenciales, pero aspira a sintetizarlos en una verdad superior y racional.

Kurosawa – como Hegel – se muestra aquí seguidor de **Pitágoras**, el cual insistió en que los que van a las olimpiadas a contemplarlas teóricamente, adquieren de ellas un conocimiento superior a aquellos otros que van a ellas movidos por intereses más inmediatos y personales, ya sea para competir y ganar fama, ya sea para hacer negocio y enriquecerse. Tanto Hegel como Kurosawa superan Pitágoras, porque niegan que la distanciada contemplación teórica sea la auténtica actitud filosófica y la única garantía de acceder a la verdad completa y rigurosa, pues piensan que la verdad racional debe partir (como en Aristóteles) de la experiencia concreta y parcializada de los vivientes confrontados.

Pues como dice bellamente Hegel⁴: “**la lechuza de Minerva**” (el símbolo de la filosofía) “tan sólo inicia su vuelo con la irrupción del anochecer”. Eso obliga a que “la filosofía llegue siempre tarde. Pues, 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, y con gris sobre gris no puede ser rejuvenecida, sino sólo conocida.”

3 Lucha, acción y pasión em el bosque; declaración, juicio e incommensurabilidad ante el juez; concepto, reflexión y búsqueda de la verdad em el templo

En Rashomon, el bosque es el escenario de las vivencias personales, subjetivas, contrastadas, conflictivas, incluso violentas y crueles, sobre las cuales disputaran los personajes, reivindicando su punto de vista y evitando cualquier acuerdo. Se trata del llamado “**efecto Rashomon**”⁵ que el antropólogo Karl G. Heider⁶ define como la subjetividad en la percepción y la memoria, que se evidencia cuando testimonios de un mismo acontecimiento

⁴ 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.

⁵ MAYOS, Gonçal. El 'efecto Rashomon'. Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa. *Convivium*. Revista de Filosofía, Barcelona, Universitat Barcelona, n. 23, p. 209-233, 2010; y MAYOS, Gonçal. Rashomon o la veritat múltiple. Cinema i experiències vitals incommensurables. In: *Art i filosofia*. Barcelona: La Busca, 2011, p. 195-234.

⁶ HEIDER, Karl G. The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree. *American Anthropologist*, v. 90, n. 1, p. 73-81, March 1988.

pueden ofrecer relatos o descripciones de éste substancialmente distintos pero, sin embargo, igualmente plausibles.⁷

Efectivamente, Kurosawa nos presenta cuatro versiones detalladas y razonables de unos mismos hechos, pero profundamente incompatibles entre sí y cuya verdad o falsedad resulta imposible de determinar unívoca, indudable y apodícticamente. Los relatos de un bandido, un samurai, la esposa de éste y de un leñador que ha sido involuntario testigo no encajan entre sí e, incluso, remiten a interpretaciones y valores muy diferentes. Ello da la sensación de que esos cuatro personajes han experimentado los mismos acontecimientos de forma totalmente diferente, incluso incompatible entre sí y como si vivieran en mundos paralelos, aunque – por un momento – hubieran coincidido en unas mismas coordenadas espacio temporales.⁸

Ello contrasta con el templo-puerta japonés donde se producirá la distanciada, si bien también angustiada, reflexión teórica para determinar – objetiva o intersubjetivamente – la verdad de lo sucedido en el bosque. Significativamente, antes se intenta dilucidar esa verdad en un tercer escenario: un tribunal de justicia. Pero – como en Hegel – a pesar de la importancia del ‘espíritu objetivo’, que encarna el poder y la verdad efectivamente existente, esta solo alcanza su formulación más rigurosa en el eterno debate filosófico que se lleva a cabo en el momento sistémico del ‘espíritu absoluto’.

Es muy interesante ver como Kurosawa diferencia visualmente los escenarios mandando – por ejemplo – 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 sobre los relatos incompatibles. Aquí hay muy poca acción y sí – en cambio – mucha reflexión, tensión teórica y el inexplicable silencio (que luego veremos que oculta grandes dudas,

⁷ En la ciencia se produce un ‘efecto Rashomon’ cuando coexisten en un mismo momento distintos paradigmas científicos inconmensurables entre sí. Thomas S. Kuhn lo estudia y analiza sus causas en su obra ya clásica *La estructura de las revoluciones científicas*, México: FCE, 1977, por ejemplo en la ‘Postdata’ que añadió después de su primera edición. El ‘efecto Rashomon’ tiene antecedentes en la llamada ‘tesis de Sapir-Worf’, véase WOLF, Benjamin Lee. *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona: Barral, 1971, y SAPIR, Edward. *El lenguaje*. Introducción al estudio del habla, México: FCE, 1966. También se desarrollan aspectos de las bases epistemológicas del ‘efecto Rashomon’ en la teoría de W. O. Quine sobre la indeterminación de la traducción entre lenguajes distintos y la inescrutabilidad de la referencia (en castellano se ha publicado bajo el título *Realidad mental y mundos posibles* en Barcelona por Editorial Gedisa el 2004).

⁸ Algo parecido logró plasmar brillantemente el escritor Lawrence Durrell en su ciclo de novelas *El cuarteto de Alejandría* escrito entre 1957 y 1960. En cada una de las cuatro novelas que llevan por título el nombre de uno de los personajes implicados (Justina, Balthazar, Mountolive y Clea), se narran los mismos acontecimientos en que participan todos ellos, pero sin que coincidan sus vivencias, interpretaciones, consecuencias ni valoraciones. En definitiva, los personajes coinciden en un mismo contexto espacio temporal, en una misma geografía e, incluso, interactúan profundamente entre sí, pareciendo que se entienden pero, en cierto sentido, viven en mundos paralelos de gran riqueza pero notable incomprensión mutua. Paradójica y afortunadamente, ello ayuda a los lectores a aproximarse – como también hace *Rashomon* – a una mejor comprensión de la compleja condición humana.

dilemas y secretos) del leñador y del monje. Incluso parece que la lluvia, de la que se refugian, parece simbolizar en el Japón derrotado, semidestruido y entonces ocupado por los Estados Unidos, las cenizas de las recientes bombas nucleares lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki.⁹

Es un escenario casi tétrico, donde prácticamente solo se ven las caras y los cuerpos iluminados por el pequeño fuego central, al menos hasta el esperanzador final cuando ya en la mañana, amainada la lluvia, salido el sol y recuperada la verdad, los congregados se separan conformados.

El contraste es total con las escenas del bosque, que Kurosawa filma iluminadas por grandes espejos, pero haciendo pasar sus reflejos por entre el follaje. Así, además de conseguir una luz cálida y veraniega, obtiene imágenes de gran verosimilitud, contraste y evita el efecto artificial de una luz demasiado directa y saturada. En el bosque sí que hay mucha acción, luchas a vida o muerte, pasión y traición, acusaciones mútuas y miedos, deseo hasta la violación... Ya en el inicio, Kurosawa filma (al ritmo vivaz de una versión del Bolero de Ravel) el caminar veloz del leñador al trabajo que progresivamente va descubriendo rastros dispersos que le llevan hasta los acontecimientos principales. En otros momentos, Kurosawa intercala escenas explicativas como el encuentro erótico y bucólico del bandido que, medio dormido, descubre con deseo a la dama del samurai a caballo.

Creemos que el contraste fílmico perfecto entre el bosque y el templo remite a la dualidad 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 teórico... Así hemos de interpretar los contrastes formales que Kurosawa dispone con magnífica maestría: luz-penumbra, calor-frialdad, día-noche, seco-húmedo, acción-reflexión, emoción-intelección, atención a los acontecimientos y focalización en las ideas... Esa sistemática oposición y lo que filosóficamente se juega en esos dos escenarios, va alternándose con el patio de los interrogatorios judiciales. Este también es luminoso, pero mucho más ordenado, jerárquico, quieto, minimalista y con consciente equilibrio zen.

⁹ Véanse las interpretaciones de James F. Davidson "Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of Rashomon", del reportaje japonés y canadiense de 1995 Hiroshima, dirigido por Koreyoshi Kurahara y Roger Spottiswoode, con guión de John Hopkins y Toshiro Ishido, 186 min., de Tadao Sato y de Keiko McDonald.

4 Conflicto y ‘espíritu subjetivo’ em el bosque

Analicemos ahora la trama que desarrolla y opone tanto la tornasolada acción vital en el bosque, como la reflexión conceptual cuando el día ha oscurecido y el momento del ‘espíritu objetivo’ del juicio ante el juez. **Rashomon** se inicia en el templo-puerta japonés, donde se congregan bajo una fuerte lluvia 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 alimentar el fuego. Se sorprende de esas angustiadas exclamaciones y, con desparpajo, inquiere por ellas, propiciando que la película avance porque el monje narra las declaraciones (filmadas en flashback) del bandolero, la dama y el samurai sobre lo sucedido en el bosque.

Como vemos, el debate riguroso sobre la verdad de los hechos tras las versiones contradictorias (como la ‘lechuza de Minerva’) tan sólo puede ‘levantar el vuelo’ postfactum, cuando los acontecimientos ya se produjeron. En tanto que reflexión metalingüística y propiamente filosófica, dice Hegel (op cit) “pinta gris sobre gris, una forma de la vida que ya ha envejecido, y con gris sobre gris no puede ser rejuvenecida [ahora tampoco puede evitarse que sucediera], sino sólo conocida.” Es decir, ahora tan sólo se puede intentar superar las consecuencias psicológicas y epistemológicas del “efecto Rashomon”, y determinar la verdad, pero no cambiarla. Aquí vemos la alegría desenfadada del cínico que acepta pírrónicamente que no hay verdad y que es imposible determinarla. Ahora bien, por distintos indicios astutamente dispuestos, Kurosawa nos va 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 de la compleja trama y por qué todos parecen mentir o perderse en la particularidad de sus vivencias y pasiones. Con mirada de taxidermista, Kurosawa se muestra fríamente analítico y evita – hasta el final – tomar partido por ninguno de los personajes: el vanidoso bandolero es claramente desmitificado y ridiculizado; el samurai se muestra cobarde e inhumano; algo más amable se muestra con la doblemente violentada mujer (primero por el bandolero y luego por su propio marido) que, herida en lo más profundo, se transforma y muestra una fuerza que aparentaba no tener. Llega a pedir el asesinato de su marido – el samurai – que la había acusado primero silenciosamente y luego con cruel menosprecio de una infidelidad que claramente no podía haber evitado. El leñador – que ha sido oculto testigo

de los acontecimientos – sintetiza la percepción del público: ¡“todos mienten”, “todos son unos egoístas”!

También en el templo, Kurosawa se muestra muy crítico con el cínico que no sólo se alegra de la falta de verdad, sino que ¡roba la ropa y únicas pertenencias de un recién nacido abandonado! Con mucho más comprensión nos presenta Kurosawa al monje preocupado hasta casi perder la fe en la verdad, en la humanidad e, incluso, en una teodicea religiosa. Como signo de la plena recuperación de la fe en la verdad y la sinceridad humana, Kurosawa sitúa el momento culminante cuando el leñador pide adoptar el niño abandonado y el monje accede comprendiendo su deseo de redención por el robo de la daga enjoyada.

Para Kurosawa y para el monje (encarnación del espíritu absoluto de Hegel) el leñador reinstaura la verdad y la credibilidad ética humana, superando el “efecto Rashomon”. Pues, el leñador se erige en el portavoz del propio Kurosawa en la película.

5 Mediación del interrogatorio y del ‘espíritu objetivo’

Hay un tercer escenario que a veces se menosvalora: el patio del cuartel de policía donde las autoridades toman declaración sobre el crimen. Contrastando con su solemnidad, minimalista y zen, allí se narran en sendos flashbacks los relatos de los tres grandes protagonistas del conflicto en el bosque, y así se prepara el debate posterior en el templo-puerta. Como el espíritu objetivo de Hegel, juega un decisivo papel mediador entre el espíritu subjetivo y panagonista del bosque, y el espíritu absoluto y panlogicista del templo.

En un giro genial, tanto el bandido, la mujer y el samurai se autoinculpan de la muerte de éste último, quien – a través de una médium – afirma falsamente que ha llevado a cabo el suicidio ritual “**Harakiri**” como corresponde al código de honor “**Bushido**”. Kurosawa enfatiza el “efecto Rashomon” presentando sucesivamente esas tres versiones incompatibles entre sí, con una elegante pero muy inquietante progresión respecto el dramatismo, la crueldad y la violencia. Así, a 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. Ambos, sintiéndose avergonzados por su comportamiento frente al otro – que lo ha presenciado –, terminan deseando la muerte de éste, para así ocultar su deshonra.

Por tanto, el cuartel de policía es todavía ámbito del fenómeno, de la contradicción y de la lucha dialéctica entre perspectivas incompatibles entre si. Es sin duda el ámbito donde se manifiesta con más contundencia el “efecto Rashomon”, pues en las declaraciones hablan los distintos personajes llevados por sus pulsiones, valores e intereses. Significativamente, en el

cuartel, como sobre todo se busca determinar un culpable (que no es lo mismo que la “verdad”), ésta se oculta bajo el “efecto Rashomon”.

Kurosawa filma en todo momento el patio del cuartel y el interrogatorio con el mismo enfoque maravillosamente minimalista, geométrico y zen: un muro al sol, el interrogado en primer plano, los otros en un segundo plano esperando sentados en la grava, las armoniosas sombras de todos ellos... En cambio, las autoridades permanecen invisibles porque ocupan el foco de la cámara fija... Como si de un panóptico de Jeremy Bentham se tratara, el poder nunca es visto, precisamente porque impone su perspectiva escrutadora. Tampoco se le oye hablar, pero podemos intuir su interrogación por lo que responden los interrogados.

Como piensa Hegel, no basta con esa aproximación completamente “empirista” o “positivista” a los hechos y a la verdad para determinarlos. Y por eso, tanto el monje como el leñador (que ciertamente no ha revelado su secreto ante el juez) salen absolutamente frustrados y angustiados de un interrogatorio que no ha hecho sino culminar el “efecto Rashomon”.

Pues, en un discurso automitificador, el bandolero manifiesta que – movido más por deseo ante la dama que por codicia – hábilmente engañó al samurai y le maniató, consiguiendo seducir ante él a su esposa, quiso retirarse sin matar al samurai, pero que la mujer se lo exigió: “uno de los dos tiene que morir, me da igual quien”, pero “sólo podré vivir con aquel que de los dos sobreviva”. Ante tal decisión, se entablaría una lucha, donde el bandido destaca su superioridad guerrera sobre el samurai y afirma haberlo matado. Pero, como por entonces la mujer había desaparecido, el ladrón huye solo con la espada, las flechas y el caballo del samurai, aunque olvida una valiosa daga.

Cuando oye este relato, el cínico lo da por bueno y comenta la fama que tenía de mujeriego ese bandido. Pero, para su sorpresa, bajo la lluvia el monje y el leñador continúan desesperados y desorientados: “¡Todos mienten!” se exclama el leñador. Y el cínico proclama: “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 incompatible con la primera se abre paso. Dice: después de haberla forzado, el bandido mira burlonamente al samurai y huye. Entonces la mujer quiere buscar consuelo en los brazos de su marido, pero se detiene ante la mirada “sin pena ni rabia, fría, no decía nada, me miraba como si yo no estuviese”. Avergonzada y culpabilizada, ella verbaliza que no es justo que la mire de esa forma y le pide que la mate. Toma la valiosa 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 de ataque. Finalmente la mujer se desmaya pero implícitamente se acusa de haber asesinado ella misma a su marido todavía maniatado.

Ante esta versión, el cínico reconoce sin problema que son versiones totalmente diferentes y manifiesta desconfianza en lo que cuentan las mujeres, pues “se engañan a sí mismas”. Pero, para su sorpresa, hay todavía una tercera versión; pues, a través de una medium, incluso ha testificado el propio samurai muerto. “¡El muerto también ha mentido!” exclama el leñador, mientras que el monje verbaliza que considera “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 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 todo caso, la versión de ultratumba del samurai afirma que, después de haber violado a su mujer, el bandido intenta convencerla para que vaya con él. Ahora que “has perdido tu pureza”, tu marido ya no te respetará – le disse – y ella mirándolo con un “embeleso” que antes no había visto nunca en su cara, le pide “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”, esas palabras horribles indignan incluso al bandido que la lanza al suelo y le pregunta al samurai si quiere que la mate, haciendo que el samurai piense en “perdonarle por lo menos a él”.

Horrorizada por la reacción del ladrón, la mujer aprovecha para huir y, entonces, el bandido libera el samurai y también huye con las armas. Entonces, sin pretender en ningún momento perseguir al ladrón y violador, ni tampoco vengarse, el samurai ve la daga caída, la toma 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 daga enjoyada. Éso tiene un alto valor simbólico y – sin duda – la posterior confesión de haberla robado da verosimilitud a que el leñador haya sido testimonio verídico de todo lo sucedido en el bosque.

6 ¿Basta con que haya un testigo?

Sin dejar tregua, el leñador proclama incluso ante la versión del difunto: “Todo es mentira, no tenía ninguna daga en el pecho, lo mataron con la espada”. Así, da la pista al cínico de que sabe más de lo que dice y le fuerza para que dé su versión. Seguro que es “la más interesante”, afirma sardónicamente, mientras el monje proclama que no quiere vivir más y que está “harto de oír historias terribles”. Eso hace feliz al nihilista que proclama 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.

Finalmente, el leñador relata lo que no contaba ninguna de las versiones: el bandido pide a la dama que se case con él, promete entregarle la fortuna que tiene escondida e, incluso, a trabajar honradamente. Pero, la dama tiene otras angustias y, mientras corta las cuerdas de su marido, le contesta: “no puedo decidirlo, ¿qué puede decidir una mujer!” En un primer momento el bandido proclama: pues “lo decidiremos nosotros”, pero 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 efecto¹⁰ y se inicia una lucha ciertamente mucho menos valiente y arrojada de lo que se decía en las otras versiones. Esta escena es muy criticada en el mundo japonès, pues Kurosawa filma realistamente y con una sutil burla una lucha cobarde que desmitifica el código de honor y valentía “**Bujido**”¹¹ de los samurais y del cine “**jidaigeki**”. En medio de cobardía y malas artes por parte de los dos contendientes, Kurosawa filma con mucho ritmo y realismo como finalmente el bandolero mata al samurai previamente desarmado. Pero eontonces, cuando intenta acercarse a la dama, esta se resiste y huye.

¹⁰ Es una reacción típica de lo que los antropólogos llaman una “sociedad de la vergüenza”. Véase por ejemplo BENEDICT, Ruth. *El Crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa*. Madrid: Alianza, 2003.

¹¹ HERDEGGER, Martin. De un diálogo del habla. In: HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal, 1990, p. 95ss.

Notemos que los tres personajes del bosque coinciden en vulnerar el comportamiento y código de honor que les corresponde. Recordemos: el samurai derrotado y cobarde quiere enterrar su vergüenza deshaciéndose de su mujer; la cual – a su manera – también intenta hacer lo mismo y hace creer al bandido que le seguirá si la ayuda en tal sentido; mientras que éste solo se preocupa de vender una imagen heroica de sí, que es totalmente falsa.

7 ‘Espíritu absoluto’, veracidad y credibilidad ética

Con total consciencia, Kurosawa decide no concluir con esa realista y desmitificadora versión del leñador y filma una cuarta y última parte. ¿Por qué?

A pesar de ser el espectador neutral que daría la interpretación objetiva y "real" de los hechos, también el leñador podría mentir. Por eso, riendo, el cínico afirma que seguramente su relato es el más creíble, pero niega que tenga mucho más valor que los otros. En cambio, el leñador proclama: “es la verdad, lo vi con mis propios ojos”. Pero el cínico sentencia que “ningún mentiroso dice que lo es” y duda de la "credibilidad" del leñador, mientras que desesperado el monje lamenta que “si no puedes creer en las personas, el mundo es un infierno”.

Entonces el cínico celebra su triunfo diciéndole al monje “aunque te desgañites no cambiará nada”, porque “el mundo es un infierno”. Y como resaltaba Descartes en el momento culminante de la duda hiperbólica y radical: no podemos fiarnos nunca (cuando se trata de fundamentar la verdad o legitimar apodóticamente su posibilidad) de quien nos ha engañado alguna vez.¹² 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.

Implícitamente reconoce que ha presenciado los hechos criminales sin haber ayudado a las víctimas y, más tarde, tendrá que confesar haber robado la valiosa daga enjoyada. Sin ninguna duda, en este momento 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! Es por eso, que Kurosawa y su coguionista tienen que llevar a cabo un sorprendente giro con la aparición de un recién nacido abandonado y las muy significativas reacciones que provocará en los tres interlocutores. Pues la reacción del leñador ante el recién nacido le redimirá como persona y testigo creíble.

En cambio, el cínico se hunde aún más en el oprobio abalanzarse sobre el niño abandonado para despojarle de sus únicas pertenencias: su ropa y un amuleto (que el leñador pone como muestra de que importaba a sus padres, a pesar de tener que separarse de él). Es

¹² Véase MAYOS, Gonçal. Fundamentación de la metafísica y gnoseología del sujeto en Descartes. *Revista Pensamiento*, Madrid, v. 53, n. 205, p. 3-31, 1997.

entonces cuando el cínico obliga a confesar al leñador que él también era un ladrón pues había robado la valiosa daga, y huye con su miserable botín dejando una cruel risa sarcástica. Significativamente, en ese momento el leñador quiere tomar el recién nacido de brazos del monje, el cual por un momento teme que le quiera robar 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 puertatemplo.

Ahora bien, no era esa la intención del leñador que, al contrario, quiere redimirse y mostrar su valía moral adoptando el niño. El leñador primero ha defendido el bebé abandonado del expolio y luego propone adoptarlo, sumando la aspiración a la verdad con la aspiración al bien; *verum* y *bonum*. Además ya antes, el leñador siempre había unido a la acusación “todos mienten”, la más puramente ética: “todos son unos egoístas”. Solo a partir de esos significativos gestos, el leñador puede recuperar a los ojos del monje y de los guionistas su credibilidad como testimonio de ‘La Verdad’ y puede deshacer finalmente el “efecto Rashomon”.

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. El monje entiende que el acto altruista de adoptar el niño pone un límite a la muerte de Dios y de la verdad. Por eso afirma: ahora “Puedo seguir creyendo en los hombres”. Y precisamente, sólo en ese momento, amaina la negra lluvia y un sol naciente, débil, tímido, incipiente pero esperanzador va disolviendo la negra noche.

Kurosawa ha conseguido, en esta muy breve escena final, que brillara diáfananamente la calaña moral del cínico ladrón del pobre ajuar del bebé, frente al leñador atribulado y ciertamente no perfecto, pero que une voluntad de veracidad, voluntad de bien y deseo de enmienda. Entonces el monje recuperado en su fe en la humanidad y la veracidad, le dice: “Perdona estoy avergonzado de haber dudado de ti”, mientras que el leñador – en los últimos planos de la película – se va con el niño diciendo “Soy yo quien debe avergonzarse... no entiendo que siente mi corazón”.

Ciertamente el leñador no es perfecto, ha cometido muchos errores y – como no es ningún 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 digno y ético, no hiciera). Y se aleja con el recién nacido

que acaba de adoptar, cuando la lluvia amaina, sale un tímido sol y mientras el monje lo contempla esperanzado mientras se aleja.

También el final es hegeliano, pues muestra (como sostiene el prusiano) que la filosofía no puede desgajar la verdad y el conocimiento, de la bondad y la ética, de las instituciones objetivas ni de la infinita búsqueda humana del saber más pleno y ‘absoluto’. La filosofía y sus respuestas son siempre sistémicas, macro, interdisciplinarias e incluso artísticas y de alguna manera religiosas. En caso contraria, la humanidad fracasaría en entender el mundo y su papel y sentido en él.

Imagen 1 – *Rashōmon*



Fuente: RASHOMON, 1950.¹³

¹³ RASHOMON. Dirección: Akira Kurosawa. Producción: Jingo Minoura. Japón: Daiei, 1950.

Tabela 1 – *Rashōmon***TÍTULO PELÍCULA: *Rashōmon* (羅生門)**

SINOPSIS: En el Japón medieval, un crimen involucra a un bandido, un samurai y su esposa. Pero sus relatos son totalmente incompatibles, lo cual provoca que un monje, un leñador y un desvagado cínico discutan sobre la verdad y la existencia humana en un mundo donde aquella no parece existir. Kurosawa filma magistralmente las distintas versiones de los hechos y busca como salvar y reconocer finalmente a la verdad.

FICHA TÉCNICA:

Dirección Akira Kurosawa

Guion Shinobu Hashimoto y Akira Kurosawa

Producción Jingo Minoura

Fotografía Kazuo Miyagawa

Montaje Akira Kurosawa

Música Fumio Hayasaka, Ravel

Una producción de Daiei Film

Distribuida por Daiei

FICHA ARTÍSTICA (Los intérpretes principales, indicando el papel)

Intérpretes: Takashi Shimura (leñador), Minoru Chiaki (monje), Tabi Hōshi, Kichijiro Ueda (cínico), Toshiro Mifune (bandido), Machiko Kyō (esposa del samurái), Masayuki Mori (samurái, el esposo)

DATOS TÉCNICOS

Blanco y negro

Año de producción 1950

Nacionalidad Japón

Fecha de estreno (25-8-1950)

Duración: 88 min.

V.O. en japonés.

Fonte: RASHOMON, 1950.¹⁴

¹⁴ *Idem.*

Referências Bibliográficas

- BENEDICT, Ruth. *El Crisantemo y la espada*. Patrones de la cultura japonesa. Madrid: Alianza, 2003.
- ERENS, Patricia. *Akira Kurosawa*. A guide to references and resources. Boston: G.K. Hall, 1979.
- GALBRAITH, Stuart. *The Emperor and the Wolf*. The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune. Londres: Faber & Faber, 2002.
- HEGEL, G. W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Helmut Reichelt (ed.), Frankfurt/M: Ullstein Buch, 1972.
- HEIDER, Karl G. The Rashomon Effect: When Ethnographers Disagree. *American Anthropologist*, v. 90, n. 1, p. 73-81, March 1988. Disponible en: https://ccsuedd.yolasite.com/resources/Heider_Rashomon%20Effect.pdf. Acceso en: 03 abr. 2025.
- HERDEGGER, Martin. De un diálogo del habla. In: HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal, 1990, p. 95ss.
- KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 1977.
- KUROSAWA, Mitsuhiro Yoshimoto. *Film Studies and Japanese Cinema*. Durkam: Duke University Press, 2000.
- MAYOS, Gonçal. El 'efecto Rashomon'. Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa. *Convivium*. Revista de Filosofía, Barcelona, Universitat Barcelona, n. 23, p. 209-233, 2010. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/184479>. Acceso en: 03 abr. 2025.
- MAYOS, Gonçal. Fundamentación de la metafísica y gnoseología del sujeto en Descartes. *Revista Pensamiento*, Madrid, v. 53, n. 205, p. 3-31, 1997. Disponible en: http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos_old/PDF/fundamentacionmetaf.pdf. Acceso en: 03 abr. 2025.
- MAYOS, Gonçal. *Hegel*. Dialéctica entre conflicto y razón. Barcelona: Linkgua, 2014.
- MAYOS, Gonçal. Rashomon o la veritat múltiple. Cinema i experiències vitals incommensurables. In: *Art i filosofia*. Barcelona: La Busca, 2011, p. 195-234.
- PRINCE, Stephen. *The Warrior's Camera*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- RASHOMON. Dirección: Akira Kurosawa. Producción: Jingo Minoura. Japón: Daiei, 1950. 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.
- RICHE, Donald; MELLE, Joan. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.
- SAPIR, Edward. *El lenguaje*. Introducción al estudio del habla. México: FCE, 1966.
- WOLF, Benjamin Lee. *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona: Barral, 1971.

Como citar este artigo: MAYOS SOLSONA, Gonçal. Vida, pensamento y verdad en Rashomon de Kurosawa. *Revista de Ciências do Estado*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 1–19, 2025.

Recebido em 07.12.2024

Publicado em 09.04.2025