

La ley encarnada. *Hýbris* y corporalidad en el cine de Akira Kurosawa

LORENZO J. TORRES HORTELANO

Universidad Rey Juan Carlos
lorenzojavier.torres.hortelano@urjc.es

The law incarnate. *Hybris* and corporeality in Akira Kurosawa's cinema

Abstract

We analyse the concept of *hýbris* from its roots in Ancient Greece to its representation in the cinema of Akira Kurosawa. *Hybris* as immoderation and transgression of limits, both individual and social, and the mechanisms that allow its containment. To this end, the concept of «law incarnate» is introduced, which explains how the law manifests itself through the bodies of the characters. Drawing inspiration from Schopenhauer, who links the will to the body, the article draws a parallel between the visual representation of Raphael's painting and the embodiment of the law in Kurosawa's cinema. Through concrete examples, it explores how *hýbris* is expressed through gestures, postures and actions, and how its management is only possible when the law is physically embodied in the individual.

Key words

hýbris, Kurosawa, embodied law, embodiment, corporeality.

Resumen

Analizamos el concepto de *hýbris* con sus raíces en la Antigua Grecia hasta su representación en el cine de Akira Kurosawa. La *hýbris* como desmesura y transgresión de límites, tanto individuales como sociales, y los mecanismos que permiten su contención. Para ello, se introduce el concepto de «ley encarnada», que explica cómo la ley se manifiesta a través del cuerpo de los personajes. Inspirándonos en Schopenhauer, quien vincula la voluntad con el cuerpo, el artículo establece un paralelismo entre la representación visual de la pintura de Rafael y la encarnación de la ley en el cine de Kurosawa. A través de ejemplos concretos, se explora cómo la *hýbris* se expresa mediante gestos, posturas y acciones, y cómo su gestión solo es posible cuando la ley se encarna físicamente en el individuo.

Palabras clave

hýbris, Kurosawa, ley encarnada, corporalidad

La *hýbris* es un concepto originario de la Antigua Grecia que representa un orgullo y arrogancia desmesurados hasta el punto de desafiar la ley divina y el orden social. Este concepto ha evolucionado hasta influir en la noción moderna de lo híbrido, siendo el cine, específicamente el de Akira Kurosawa, un lugar ejemplar para analizarlo.

La *hýbris* se vincula con el uso egoísta del poder y la falta de autocontrol: ello amenaza tanto al individuo como a la cohesión social. A través de ejemplos concretos de películas de Kurosawa, analizamos cómo la *hýbris* se materializa y redefine en el cuerpo y las decisiones de los personajes, dando lugar a lo que se llamaremos «ley encarnada».

La relación entre la *hýbris* y el concepto de voluntad en Schopenhauer resulta fundamental para comprender la manifestación física del exceso y la transgresión. Para Schopenhauer, la voluntad constituye una fuerza primordial, ciega e irracional que subyace a toda realidad, manifestándose particularmente en el cuerpo y el deseo humanos. Esta voluntad, que el filósofo identifica como la verdadera esencia del mundo más allá de las apariencias fenoménicas, encuentra en la *hýbris* su expresión más extrema: el desbordamiento del deseo individual contra los límites impuestos por la naturaleza y la sociedad.¹

1. SCHOPENHAUER, Arthur (1819-1844-1859). *El mundo como voluntad y representación* I. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid: Trotta, 2009, cap. 19, pp. 155-158.

Schopenhauer señala que el ser humano experimenta una dualidad singular en relación con su cuerpo: por un lado, lo conoce como representación, es decir, como un objeto más del mundo percibido por los sentidos y procesado por el intelecto; por otro, lo experimenta como voluntad, accediendo a una dimensión interior donde deseos, impulsos y sufrimientos se manifiestan de manera inmediata, sin mediación representacional. Esta doble naturaleza del cuerpo humano —como objeto de conocimiento y como manifestación directa de la voluntad— resulta crucial para entender cómo la *hýbris* se encarna y expresa en los personajes de Kurosawa².

La segunda forma de conocimiento que aporta Schopenhauer, donde el cuerpo se revela como «voluntad objetivada», constituye una experiencia única y privilegiada en nuestra comprensión del mundo. A diferencia de otros objetos que solo podemos conocer externamente, el cuerpo nos ofrece un acceso directo a la voluntad en su manifestación material. Cada gesto, cada movimiento corporal, representa la cristalización inmediata de un impulso interior: la voluntad misma materializada en acción. Este proceso de objetivación corporal trasciende la mera apariencia externa para revelarnos la esencia misma de nuestro ser, manifestándose como el punto donde confluyen la experiencia interior y la expresión física³.

2. *Idem*.

3. *Idem*.

Así pues, nuestro conocimiento, que está siempre ligado a la individualidad y en ello precisamente tiene su limitación, lleva consigo que cada cual solo pueda ser uno y, en cambio, pueda conocer todo lo demás, limitación esta que genera la necesidad de la filosofía.⁴

Esa *individualidad* viene caracterizada, en primer lugar, por nuestro cuerpo, que es su propia *limitación* —condición de toda ley— y provoca el deseo de conocer, de *filosofía* y de ética. La ley, entonces, como límite externo que confronta la voluntad y que puede llegar a encarnarse en el cuerpo a través de sus acciones, posturas y gestos.

4. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 157.

En el cine de Kurosawa, los personajes que experimentan *hýbris* representan una voluntad que se desborda y desobedece los límites impuestos por la sociedad o la ética. El cuerpo de estos personajes refleja esa voluntad interior que transgrede los márgenes y lucha contra la ley.

Si consideramos, con Schopenhauer, que la voluntad es una fuerza que impulsa y atraviesa al individuo de manera irrefrenable, esta debe ser regulada para que no derive en desmesura o *hýbris*, con el cuerpo como campo de batalla donde puede encarnarse la ley. La disciplina física, por ejemplo, de los samuráis, refleja la internalización de normas y valores, mostrando que la ley no es algo externo, sino una fuerza que habita y se expresa a través del cuerpo.

Schopenhauer señala que, en esta lucha entre voluntad y ley, si bien la voluntad impulsa al cuerpo a actuar, la experiencia del dolor y la resistencia externa —otras voluntades o leyes naturales— limitan sus expresiones. El cine de Kurosawa muestra este conflicto entre impulso y contención como una lucha entre el deseo personal —voluntad desbordada— y la necesidad de ajustarse a un orden superior: la ley.

El cuerpo, visto desde esta perspectiva, se convierte en el campo donde se manifiestan tanto la voluntad —entendida como pulsión, deseo o ambición— como la ley —entendida como contención, justicia o norma—.

En el cine de Kurosawa, los personajes con *hýbris* muestran físicamente su desafío a la ley mediante posturas altivas, miradas desafiantes o gestos violentos. Por otro lado, los personajes que representan la justicia suelen adoptar gestos mesurados, firmes y equilibrados, reflejando así un cuerpo encarnado en la ley, pero no por ello menos sufrientes,

Encontramos un buen ejemplo en *Los siete samuráis* (*Shichinin no samurai*, 1954), donde los protagonistas, a través de su austera disciplina corporal, encarnan la ley y el honor, mientras que los bandidos representan la voluntad desbordada, la búsqueda de poder y supervivencia a cualquier costo. El duelo

físico no es sólo una confrontación armada, sino una pugna simbólica entre la voluntad desatada y la ley que busca imponerse y equilibrarla.

Rafael y *La Escuela de Atenas*

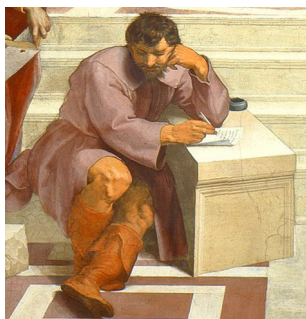


Rafael Sanzio, *La Escuela de Atenas*, 1510-1512,
Museos Vaticanos (Palacio Apostólico).

En la obra de Rafael, los cuerpos robustos y monumentales de los filósofos griegos, con una fuerte influencia del estilo escultórico de Miguel Ángel, transmiten la búsqueda de un equilibrio entre razón y pasión, entre el orden y la transgresión.

Los grandes filósofos de la Antigua Grecia reunidos en un espacio monumental, con Platón y Aristóteles en el centro, debaten sobre el idealismo y el empirismo, rodeados de figuras como Sócrates, Heráclito, Pitágoras o Diógenes. Se celebra el conocimiento y el pensamiento humanista del Renacimiento, lo que se refleja en una composición muy armónica y en profundidad. Pero debajo de esa armonía y racionalidad, como pretendo mostrar, aguarda la *hýbris*.

Rafael no pudo no haberse inspirado en el estilo escultórico de Miguel Ángel, si nos fijamos en la monumentalidad y el sentido de volumen corporal que el florentino desarrollaba en esos momentos en los frescos de la Capilla Sixtina, lugar que Rafael llegó a visitar mientras se pintaba. De hecho, incluyó un homenaje a Miguel Ángel en *La Escuela de Atenas* representándolo como



*La Escuela de Atenas, fragmento
(Miguel Ángel como «Heráclito»)*

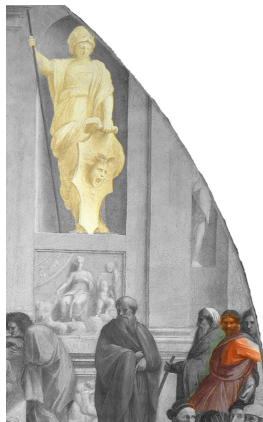
Heráclito, con una figura robusta, pose introspectiva y escribiendo poesía, a la que Miguel Ángel era aficionado.

Ambos, Rafael y Miguel Ángel, pero seguramente más el segundo, fueron artistas de ambición desmesurada, deseosos de superar los límites del arte y la naturaleza, creadores de obras de una grandeza casi divina que desafiaban constantemente las normas y con un afán por alcanzar la perfección —por cierto, al igual que Kurosawa, al que, en los *sets* de rodaje, llamaban «El Emperador».

La representación del cuerpo en el arte renacentista, especialmente en las obras de Rafael y Miguel Ángel, anticipa la manera en que Kurosawa plasmará siglos después la corporeidad en el cine. Si en *La Escuela de Atenas* los cuerpos monumentales de los filósofos transmiten la tensión entre razón y pasión, entre orden y transgresión, el cine de Kurosawa heredará esta tradición visual traduciendo al lenguaje cinematográfico la expresión corporal de la *hýbris*.

Esta genealogía de la representación corporal, que va desde la pintura al cinematógrafo, revela una preocupación constante por mostrar cómo los grandes dilemas morales y filosóficos se encarnan inevitablemente en el cuerpo humano. El cine de Kurosawa, heredero tanto de la tradición visual occidental como de la cultura japonesa, encontrará en el medio cinematográfico nuevas posibilidades para explorar esta encarnación de la ley y la *hýbris* a través del movimiento, el gesto y la mirada de sus personajes.

En estos tres artistas, lo corporal y carnal tanto como lo divino, cobran una especial dimensión en los personajes de sus obras. En el caso de *La Escuela...* mostrando el pensamiento más avanzado hasta su época. Pero un pensamiento —como el de Heráclito— consciente de su transitoriedad. Y, por ello, necesitado de una Ley Simbólica que guíe al ser humano en medio del caos.



La Escuela de Atenas, fragmento (Rafael y Atenea)



Miguel Ángel, *Moisés*, 1514-1537, San Pietro in Vincoli, Roma

Pero hay otro tipo de personajes en esta obra que podemos emparentar claramente con la *hýbris*, pues desafiaron las convenciones sociales y religiosas de su tiempo, promoviendo una vida centrada en el placer (Epicuro) o el rechazo de las normas sociales (Diógenes).

Rafael se autorretrata en el extremo derecho de la obra. Justo encima de él, Atenea (o Minerva, en su versión romana) parece observarle. La diosa, símbolo de la *hýbris*, encarna una dualidad significativa: por un lado, representa la sabiduría, el equilibrio y la reflexión; por otro, es la diosa de la guerra. Esta fusión de intelecto y voluntad marcial refleja la tensión constante entre el autocontrol y el impulso de dominar, elementos esenciales en la naturaleza de la *hýbris*.

Atenea sostiene un escudo del que sobresale la cabeza de Medusa: el Escudo de la Égida, un emblema de protección y poder en la mitología griega que simboliza la capacidad de la diosa para defenderse de sus enemigos, petrificándolos con la mirada de Medusa. La cabeza de ésta domina visualmente, más que el propio escudo. No se trata de una imagen grabada o esculpida sobre la piel de cabra de la Égida, sino que Medusa parece emerger del escudo, proyectándose hacia el espectador. Su mirada de *hýbris* y su grito parecen dirigirse directamente a Rafael, estableciendo una conexión entre el artista y el mito.

Es una mirada de una intensidad similar a la que observamos en la escultura del *Moisés* de Miguel Ángel, cuya fuerza y expresividad cautivaron a Sigmund Freud. Aunque el psicoanalista no abordó explícitamente el concepto de *hýbris*, su análisis de la escultura revela una profunda fascinación por la tensión interna que emana de la obra, una tensión que bien podría interpretarse como una manifestación de esa desmesura contenida y al borde de desbordarse.

Para Freud, *Moisés* encarna un instante de extrema tensión y autocontrol, en el que el profeta refrena su furia para no quebrar las Tablas de la Ley. En esta representación, Moisés protege las tablas con su brazo derecho, mientras que su brazo izquierdo se adelanta con un gesto que sugiere, al mismo tiempo, protección y advertencia. La escultura refleja así el conflicto entre el deber moral y el impulso destructivo, una



Miguel Ángel, *Moisés*, 1514-1537, San Pietro in Vincoli, Roma

dialéctica que subyace a la *hýbris*, donde el equilibrio entre poder y contención define la verdadera autoridad.

De manera análoga, Atenea porta la Égida en su brazo izquierdo, simbolizando la protección y el resguardo frente a las amenazas, mientras que con el derecho sostiene una lanza, emblema del poder ofensivo y la capacidad de ejercer fuerza. Esta disposición refleja la dualidad inherente a la diosa: el equilibrio entre la defensa y el ataque, entre la sabiduría que preserva y la fuerza que impone límites. Al igual que en el *Moisés* de Miguel Ángel, la tensión entre contención y acción se manifiesta en el gesto corporal, encarnando la *hýbris* como una fuerza que oscila entre el control y la transgresión.

La mirada del *Moisés* revela *hýbris*, pero su cuerpo encarna la ley con una firmeza que contrasta con la intensidad de su expresión. Aunque las Tablas de la Ley poseen un valor simbólico inmenso, permanecen parcialmente ocultas, eclipsadas por la imponente presencia física del profeta. Es como si Miguel Ángel sugiriera que la verdadera fuerza de la ley no reside únicamente en su forma escrita o en su significado abstracto, sino en la capacidad del cuerpo para sostenerla, protegerla y encarnarla. Moisés se convierte así en el vehículo a través del cual la ley adquiere peso y autoridad, destacando que sin un cuerpo que la respalde, la ley corre el riesgo de desvanecerse en el ámbito de lo intangible.

Mifune

Esta *hýbris* y encarnación se representan a menudo a través de las interpretaciones de Toshiro Mifune, concretamente en sus interpretaciones para Kurosawa, por ejemplo, en: *Rashomon* (1950), *Los siete samuráis*, *Trono de Sangre* (*Kumonosu-jô*, 1957), *La fortaleza escondida* (*Kakushi Toride no San-Akunin*, 1958), *Yojimbo* (1961) o *Barbarroja* (*Akahige*, 1965).

En el cine de Kurosawa, el concepto de *hýbris* se traduce en cómo los personajes lidian con su propia identidad, poder y posición ética en situaciones que constantemente desafían su equilibrio interior, experimentando sus propias transgresiones a través del cuerpo: la postura, la violencia física, las miradas de arrogancia o sufrimiento se convierten en manifestaciones de este exceso de confianza y de un desafío a las fuerzas que los rodean.

Kurosawa, inspirado tanto por el arte japonés como por los clásicos occidentales, construye personajes que, como los héroes griegos, deben aprender a equilibrar su *hýbris* con el respeto al orden y a la comunidad, una constante lucha entre el individuo y la ley encarnada en el tejido social en el que viven.

No se trata de sostener una postura moral respecto a la sociedad, o ética hacia el interior de esos personajes; sino también de mostrar cómo se debe poner en juego el cuerpo para que surja una ley.

La manera en que Kurosawa fotografía y dirige a sus actores resalta esta tensión entre el deseo y la realidad, entre la ambición y la limitación, siendo el cuerpo el lugar donde todo ello se juega.

Rashomon

Los gestos y la postura de Tajomaru (Toshiro Mifune), el asesino en *Rashomon*, destilan *hýbris*. Con frecuencia semidesnudo, muestra movimientos serpenteantes, cargados de energía desbordante, o extasiado si empuña una espada, todo ello símbolo de su descontrol y desmesura. Su exceso no se limita a la agresión o la violencia, sino que se manifiesta en su propio cuerpo como una arrogancia destructiva.



Rashomon

Ni siquiera atado frente al tribunal, con el cuerpo inmovilizado, es Tajomaru capaz de mantener a raya su *hýbris*: la cuerda que lo retiene se clava en su carne, se trata, pues, de una encarnación forzada de la ley.

A pesar de estar prisionero, Tajomaru continúa desafiando, escupiendo palabras con la misma desmesura con la que empuña su espada. Su *hýbris* permanece intacta, adherida a su ser más profundo, como el veneno de la serpiente que le emponzoña y que le hace caer del caballo robado a la dama.



Rashomon

Se refuerza así el ciclo de deseo, transgresión y castigo: Tajomaru no sólo roba a la mujer, sino también la dignidad y el poder que ella encarna al cabalgar.

La narración fragmentada, tejida a través de múltiples perspectivas, difumina la verdad, dejando al espectador atrapado en la misma incertidumbre que el tribunal. La *hýbris* de Tajomaru no se limita a su destino individual, sino que se expande como una sombra sobre lo humano, cuestionando la posibilidad de alcanzar una justicia incontaminada por el deseo violento y la mentira.

Su *némesis*⁵ o castigo, respuesta social a su *hýbris*, va más allá de las acciones concretas de robar, matar o violar. Su verdadera condena es razón directa por la arrogancia de asumir el papel de aquello que desea poseer de forma violenta, de cruzar la línea entre el agresor y el objeto de su obsesión.

Al intentar ocupar el lugar de la mujer —quien se presenta inicialmente como una figura inalcanzable y poderosa sobre el caballo—, Tajomaru se condena a sí mismo. La caída del caballo, con su cuerpo retorciéndose como una serpiente, simboliza la inversión de roles: el depredador se convierte momentáneamente en presa de sus propios excesos. Su desliz físico es también un descenso moral, una advertencia mitológica que conecta con el destino de aquellos que osan desafiar el orden natural y social.

5. La *némesis* es la consecuencia inevitable que castiga la *hýbris*, restaurando el equilibrio tras la desmesura y la transgresión de los límites. Cfr: DODDS, E. R. (1951). *The Greeks and the Irrational*, University of California Press y GEORGANTA, Chryssa (2023). «El concepto de la *hýbris* en la tragedia», *Revista [SIC]*, 34, pp. 29-35.



Rashomon

Al final de esta escena, la espada revela una dimensión más compleja que la de mera extensión de la voluntad destructiva de Tajomaru. Se convierte en significante de su vulnerabilidad narcisista (masturbatoria): el arma se alza no como instrumento de poder sino como gesto que evidencia una carencia fundamental. La espada emerge del cuerpo de Tajomaru como un apéndice que, paradójicamente, señala su impotencia simbólica: la incapacidad de estable-

cer y respetar límites, tanto propios como ajenos. Este momento cristaliza la tensión central del film: el conflicto entre el descontrol corporal y la presencia silenciosa del orden simbólico representado por la espada. Es precisamente en esta dialéctica donde se articula la noción de «ley encarnada» que vertebra la película.

La serpiente

En el *Génesis* bíblico y la mitología griega, la serpiente encarna la tentación de transgredir los límites, simbolizando la *hýbris* que impulsa a desafiar el orden y provocar la caída. La serpiente implica transgresión y ruptura de límites, reflejando el deseo de lo prohibido y la inevitable caída que sigue a la desmesura.



Miguel Ángel, *Pecado original y expulsión del Paraíso terrenal*, Capilla Sixtina, 1509.



Rashomon

En el fresco *Pecado original y expulsión del Paraíso* de Miguel Ángel, el cuerpo se revela también como lugar de encarnación de la ley. Adán y Eva muestran una especial cualidad escultórica —corporal—. Al igual que la serpiente antropomorfizada en el árbol: éste es prolongación de ambos, como el ángel expulsor, que marca la frontera entre el Paraíso y el exilio⁶.

6. Cabe recordar que Eva había nacido de la costilla de Adán mientras éste dormía profundamente, sumido en el sueño que Dios le había impuesto.

Esta función divisoria encuentra un eco visual en el árbol de la escena analizada de *Rashomon*, una frontera primigenia que refuerza la conexión entre la transgresión, la *hýbris* y la ley.

La ley encarnada (I)

El final de *Rashomon* —que considero uno de los más injustamente olvidados en la historia del cine— encierra una clave esencial que, hasta donde sé, la mayoría de los analistas no han logrado desentrañar, conformándose con el atractivo de *la relatividad de la verdad* que emana del «efecto Rashomon»⁷.



Rashomon

Sin embargo, es precisamente en ese final donde se manifiesta con mayor nitidez la encarnación de la ley.

Sin haber llegado a un acuerdo sobre lo que ha ocurrido y habiendo mostrado todos los personajes su parte de *hýbris*, aparece en el último momento un bebé abandonado. En este momento crucial, el leñador (Takashi Shimura), quien previamente había dado su testimonio sobre el crimen y había sido acusado de robar una daga desaparecida, decide adoptar al bebé a pesar de que ya es padre de seis hijos⁸.

8. No nos da tiempo ahora, pero este séptimo hijo resuena inevitablemente, a modo de filiación simbólica, a una película de Kurosawa cuatro años posterior a *Rashomon*: *Los siete samuráis*.

Este acto de bondad y responsabilidad moral contrasta con la historia de engaño, violencia y egoísmo que se ha relatado a lo largo de la película. El monje, que había perdido su fe en la humanidad debido a los testimonios contradictorios y la naturaleza corrupta que revelaban, encuentra renovada su esperanza al ver este gesto altruista del leñador.

La película termina con la lluvia cesando mientras el leñador se lleva al bebé, sugiriendo un mensaje de redención y esperanza en la bondad humana, a pesar de la ambigüedad moral y la incertidumbre sobre la verdad que domina el resto de la narrativa.

Este final es particularmente significativo porque trasciende la discusión sobre la naturaleza relativa de la verdad para ofrecer un comentario más profundo sobre la capacidad humana para aceptar una ley en medio de la incertidumbre y la decepción, precisamente, encarnándola literalmente en un cuerpo recién nacido.

7. El «efecto Rashomon» se refiere a la subjetividad y variabilidad en la percepción y narración de un mismo acontecimiento por diferentes individuos, lo que conduce a relatos divergentes de una misma situación. Este fenómeno ha sido analizado en diversos campos, incluyendo la filosofía. Cfr: MAYOS, Gonçal (2010). «El "efecto Rashomon". Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa», *Convivium*, 23, 209-233

Freud

Aunque no lo nombra directamente así, podemos pensar que para Freud la ley se encarnaría en el cuerpo a través del superyó, la instancia psíquica que internaliza las normas sociales y reprime las pulsiones del ello, originadas en el cuerpo, generando tensiones que pueden manifestarse en síntomas físicos o psicosomáticos⁹.

9. Cfr.: FREUD, Sigmund (1923). *El yo y el ello*. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XIX, pp. 1-66), Buenos Aires: Amorrortu, 1992. FREUD, Sigmund (1930). *El malestar en la cultura*. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XXI, pp. 57-140), Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

Los síntomas neuróticos y la angustia de castración ejemplifican cómo la ley afecta al cuerpo, evidenciando el conflicto entre deseos instintivos y restricciones morales. Así, la ley se inscribe en la corporalidad mediante la tensión entre demandas psíquicas y límites sociales.

El *ronin* (Toshiro Mifune) de *Yojimbo* (1961) y *Sanjuro* (1962) sacude, en momentos de tensión o ambigüedad, sus hombros y espalda. Este síntoma corporal muestra la encarnación de la ley pues, aunque se trata de un samurái sin amo, cínico y pragmático en su manipulación del caos, evoluciona, a medida que su cuerpo recibe castigo físico, hasta convertirse en un mentor protector, revelando una responsabilidad moral y un honesto deseo de ayudar a resolver el caos o *hýbris* social. Ambas películas exploran la *hýbris* a través de este protagonista que sabe de ella y que oscila entre justicia y transgresión, frontera que se manifiesta en ese síntoma revelador.



Yojimbo (1961)

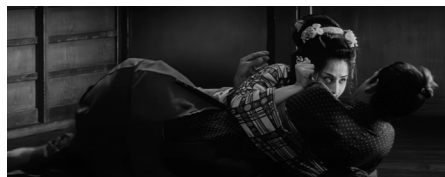


Sanjuro (1962)



Barbarroja

El protagonista de este film, el Dr. Kyojō Niide («Barbarroja», Toshiro Mifune), es médico del cuerpo y del alma. Asignan a su clínica rural al recién licenciado Dr. Noboru Yasumoto (Yūzō Kayama), pero a éste, inicialmente, le disgusta quedarse allí, cegado por su ambición y arrogancia, incapaz de ver el valor tangible —corporal— de esa humilde clínica.



Barbarroja (Dr. Yasumoto y «La Mantis»)

El recorrido de Yasumoto es un aprendizaje de lo real, un proceso de encarnación de la ley que le permite atravesar el sufrimiento sin desintegrarse. Su primer enfrentamiento con esta realidad llega con el peligroso encuentro con una paciente conocida como «La Mantis» (Kyōko Kagawa), internada tras sufrir abusos sexuales. Su comportamiento impredecible conmociona a Yasumoto, obligándolo a enfrentar el dolor humano y la fragilidad del cuerpo. Este punto de inflexión despierta en él empatía y le revela la importancia de la compasión en la medicina, llevándolo a adoptar los valores humanitarios de Barbarroja.



Barbarroja («suicidio»)

El aprendizaje de Yasumoto no es solo corporal, sino también anímico. Un ejemplo es el relato de Sahachi (Tsutomu Yamazaki), un paciente moribundo que narra la trágica historia de su amada Onaka (Miyuki Kuwano). Se amaron profundamente, pero las obligaciones familiares de Onaka la ataron a otro hombre. Tras un terremoto, Onaka desapareció y, años después, regresó con

un hijo, confesando que había vuelto con su antiguo prometido por culpa y temor al castigo.

Al reencontrarse, su felicidad se vio truncada nuevamente y Onaka, abrumada, terminó suicidándose con la intervención involuntaria de Sahachi. Éste, devastado, la enterró en secreto y dedicó su vida a ayudar a otros en su memoria: este suicidio indirecto refleja la encarnación de una ley que une y separa.

Al final de ese episodio, tras un breve terremoto, surge de los escombros, a modo de recordatorio de esa ley, el cuerpo de Onaka —que Sahachi había enterrado en las inmediaciones de su casa.



Barbarroja («ser sombra»)



Barbarroja (ley encarnada)

La ley también se encarna físicamente en otro episodio, cuando Barbarroja acude a un prostíbulo para rescatar a una adolescente a la que han convertido en una sombra. Deja a los matones maltrechos aplicando artes marciales y se lleva a la joven a la clínica donde atravesará un proceso de curación que implicará salir de su «ser sombra», corporeizarse.

Barbarroja, al final de la escena, repite una frase con lo que se iniciaba, asimismo, *Rashomon* en boca del leñador: «No lo entiendo, no lo comprendo», refiriéndose a la *hýbris*.

Kantō

Un Kurosawa de 13 años debió pensar lo mismo cuando su hermano mayor, Heigo, lo llevó a presenciar la devastación y los cadáveres que dejó el gran terremoto de Kanto de 1923 donde murieron más de 100.000 personas.

Heigo, cuatro años mayor, una segunda figura paterna para Akira, era una estrella *benshi*, aquellos narradores que acompañaban las películas mudas en Japón.

Tras el terremoto, Heigo guió a su hermano por las ruinas, enseñándole a mirar sin apartar los ojos del horror. Aquella experiencia debió formar parte de la sensibilidad artística de Kurosawa y su forma de entender la naturaleza humana, un acceso brutal a lo real que moldeó su cine.

Pero lo que Akira nunca comprendió fue el suicidio de Heigo, siete años después de este suceso: la llegada del cine sonoro acabó con la profesión de *benshi*, sumiendo a Heigo en una profunda crisis, dejando en Akira una herida indeleble.

En su autobiografía, Kurosawa narra aquel recorrido por Tokio en llamas:



Gran terremoto de Kantō, 1 de septiembre de 1923 (1 y 2)

El gran terremoto Kanto fue para mí una experiencia horrible, pero también extremadamente importante. Con ella no sólo aprendí los poderes de la naturaleza, sino también cosas importantes que yacen en los corazones humanos. Para empezar, el terremoto me abatió transformando de repente mi alrededor.

La gente lo miraba todo como fugitivos del infierno, y todo el paisaje adoptó un extraño y misterioso aspecto. Me quedé sujeto a uno de los pequeños cerezos plantados a lo largo de la orilla del río, y aún temblaba al mirar a mi alrededor y pensar: «Esto debe ser el fin del mundo».

Al principio sólo vimos un cuerpo calcinado, pero a medida que nos acercábamos al centro veíamos más. Mi hermano me llevaba de la mano y caminaba resuelto [...].

En medio de esta extensión de rojo vomitivo yacían todo tipo de cadáveres inimaginables. Vi cuerpos negros carbonizados, cuerpos medio calcinados, cuerpos en cunetas, cuerpos flotando por el río, cuerpos apiñados en puentes, cuerpos que bloqueaban toda una calle en el cruce, y todas las maneras posibles de la muerte humana representada en cuerpos. Cuando de manera involuntaria apartaba la mirada, mi hermano me regañaba: «Akira, presta atención ahora».

Me resigné a mirar apretando los dientes. Incluso aunque hubiese tratado de cerrar los ojos, la escena se me había quedado impresa para siempre en la parte interior de los párpados. Convencido de que no tenía otra escapatoria, me sentí un poco más calmado. Pero no hay manera de describir el horror que vi. Recuerdo que pensé que el lago de sangre que dicen que existe en el infierno budista no podía ser tan malo como esto [...].

En algunos lugares la pila de cuerpos formaba una pequeña montaña. En una de estas montañas estaba sentado un cuerpo ennegrecido en la posición de loto de la meditación Zen. El cadáver se parecía con exactitud a una estatua budista. Mi hermano y yo lo estuvimos mirando un largo tiempo totalmente inmóviles. Luego mi hermano, como si hablara para sí mismo dijo: «Magnífico, ¿no?». Yo también pensaba así [...].

La noche que volvimos de la terrorífica excursión estaba seguro de que me iba a resultar imposible dormir, o que iba a tener horripilantes pesadillas si es que me quedaba dormido. Pero nada más apoyar la cabeza en la almohada, se hizo de día en realidad, había dormido como un tronco, y no recordaba haber tenido ningún sueño aterrador. Me pareció tan extraño que le pregunté a mi hermano la razón. «Si cierras los ojos ante una visión aterradora, acabas aterrado. Si miras a todo con aplomo, no hay nada que te pueda asustar». Ahora, mientras pienso en esa excursión, me doy cuenta de que para mi hermano también tuvo que ser horrible. Había sido una expedición para conquistar el miedo.¹⁰

Esa mirada sin red ante la muerte fue la primera encarnación de una ley en el joven Akira, una experiencia que le enseñó a enfrentar lo real y lo ineludible. Su cine, marcado por la tragedia y la dignidad humana, refleja ese aprendizaje: en él la ley se manifiesta en los cuerpos y sus gestos, en la fragilidad y resistencia del espíritu humano.

El perro rabioso (Nora inu, 1949)

En este *noir* ambientado en la posguerra japonesa, Murakami (Toshiro Mifune), un joven detective de homicidios sufre el robo de su pistola reglamentaria durante un trayecto en autobús. Más que la pérdida material, lo que lo atormenta es el deshonor y la culpa de saber que su arma está siendo utilizada en una serie de crímenes.

10. KUROSAWA, Akira. (2017). *Autobiografía (o algo parecido)* (4ª ed.), Editorial Fundamentos, pp. 88-92.

Avergonzado, Murakami inicia una búsqueda obsesiva para recuperar el arma, mientras el ladrón continúa matando. Cuando su jefe, el veterano detective Sato (Takashi Shimura), descubre la situación, ambos emprenden una frenética investigación que los arrastra por los bajos fondos, como otros perros callejeros de Tokio.

La impaciencia y la obstinación de Murakami revelan una *hýbris* creciente que lo consume —paralela a la del asesino—, hasta el extremo de sentir que cada crimen cometido con su arma es una herida infligida directamente a su conciencia.

Finalmente, la búsqueda lo conduce a una estación de tren, donde Murakami descubre al asesino. Este, al percatarse, huye hacia los campos cercanos. Kurosawa recurre entonces a un elemento que, aunque inesperado en ese momento, ya había aparecido al inicio del filme: la voz interior del detective. Se trata de un flujo de conciencia que reverbera como el eco de su tormento, una voz que podríamos identificar como la expresión de su alma, pero cuyo sufrimiento pronto se trasladará al cuerpo. Esa *hýbris* que ha consumido a Murakami durante toda la película alcanza aquí su punto de inflexión.

Murakami persigue al asesino y se enfrenta a él desarmado y recibe un disparo. Este acto de sacrificio, impulsado por su sentido del deber y la culpa, logra romper el ciclo de asesinatos. A pesar de las heridas, resiste y consigue detener al asesino, quien queda paralizado por una *hýbris* diferente a la suya, una que muestra la voluntad inquebrantable, encarnada, de Murakami.



El perro rabioso

En una de las últimas imágenes del filme, Murakami esposa al asesino mientras un grupo de niños atraviesa el horizonte cantando. Murakami encadena la *hýbris* destructiva del asesino, mientras la suya, canalizada en el acto de justicia, se disipa. Ambas se encarnan en sus cuerpos agotados por la lucha. El canto infantil y el horizonte abierto sugieren una reconciliación con el orden y la posibilidad de redención, proyectando la trabajosa posibilidad de gestionar esa *hýbris*.

La ley encarnada (II)

En el cine de Kurosawa, la ley no es una abstracción: se forja en el cuerpo, en la carne y en el sufrimiento de sus personajes. Se encarna. Esta manifestación física de la ley encuentra su fundamento filosófico en el pensamiento de Schopenhauer, quien entendía el cuerpo como el punto de intersección entre la voluntad y la representación. Así como Schopenhauer veía el cuerpo como la objetivación inmediata de la voluntad, Kurosawa muestra cómo la justicia solo alcanza su verdadero significado cuando se inscribe en la experiencia física, cuando deja una marca indeleble en el ser.

Esta visión nos obliga a repensar la naturaleza de la inteligencia y la justicia: sin cuerpo, ambas quedan vacías, incompletas, incapaces de transformar la realidad. La voluntad schopenhaueriana, que impulsa toda existencia, encuentra su límite y su sentido precisamente en esta encarnación de la ley. En tiempos dominados por la mal llamada Inteligencia Artificial, Kurosawa nos advierte con una claridad que resuena a través de su obra: no hay inteligencia plena ni ley verdadera sin cuerpo. La ley que no se encarna es una simulación sin peso ni consecuencia.

Así, Kurosawa nos recuerda que toda justicia auténtica y todo conocimiento profundo nacen del contacto con lo real, con la corporeidad y el sacrificio. En *El perro rabioso*, esta verdad se revela con fuerza en la última imagen analizada: tras el sacrificio de Murakami y el control de la *hýbris*, unos niños cantan en el horizonte. La ley ha sido restaurada, pero solo a través de la encarnación de ésta en cuerpos sufrientes y, por ello mismo, abre paso a otros cuerpos. Este proceso refleja la dialéctica schopenhaueriana entre voluntad y representación: el cuerpo como campo de batalla donde la voluntad ciega encuentra sus límites necesarios. Sin encarnación, no hay ley. Y sin ley encarnada, no hay horizonte simbólico.

Referencias

- DODDS, E. R. (1951). *The Greeks and the Irrational*, University of California Press.
- FREUD, Sigmund (1930). *El malestar en la cultura*. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XXI, pp. 57-140), Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- FREUD, Sigmund (1923). *El yo y el ello*. En J. Strachey (Ed.), J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas* (Vol. XIX, pp. 1-66), Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

- GEORGANTA, Chryssa (2023). «El concepto de la *hybris* en la tragedia», *Revista [SIC]*, 34, 29-35.
- MAYOS, Gonçal (2010). «El “efecto *Rashomon*”. Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa», *Convivium*, 23, 209-233.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1819-1844-1859). *El mundo como voluntad y representación I*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María, Madrid: Trotta, cap. 19, pp. 155-158, 2009.

Imágenes

BUONARROTI, Miguel Ángel (1514-1537). *Moisés* [Escultura]. San Pietro in Vincoli, Roma.
— (1509) *Pecado original y expulsión del Paraíso terrenal* [Pintura] Capilla Sixtina, Vaticano.

Fotografías del Gran terremoto de Kanto:

1. IDIS (proyectoidis.org), *Cine mudo japonés*, por sebastianbravo. <https://proyectoidis.org/cine-mudo-japones/> Consulta: 2 de enero de 2025.
2. KI-WEON, Cho (2017). «Japanese government deletes online report about Kanto Earthquake massacre of Koreans», *Hankyoreh* (International). https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_international/791558.html

KUROSAWA, Akira. *El perro rabioso* (*Nora Inu*). Japón: Tōhō. 1949. Película.

- *Rashomon*. Japón: Daiei Film, 1950. Película.
- *Barbarroja* (*Akahige*). Japón: Tōhō. 1965. Película.
- *Yojimbo*. Japón: Kurosawa Production Co. 1961. Película.
- *Sanjuro*. Japón: Tōhō. 1962. Película.

SANZIO, RAFAEL (1510-1512). *La Escuela de Atenas* [Pintura]. Museos Vaticanos (Palacio Apostólico).



Horacio Silva, pintor