

Los canallas duermen en paz (Akira Kurosawa, 1960), o de cómo la madre de Hamlet deviene corporación devoradora

LORENZO J. TORRES HORTELANO

Universidad Rey Juan Carlos / Facultad de Ciencias de la Comunicación

lorenzojavier.torres.hortelano@urjc.es

The scoundrels sleep in peace (Akira Kurosawa, 1960),
or how Hamlet's mother becomes a devouring corporation

Abstract

This essay proposes a reading of Akira Kurosawa's *The Bad Sleep Well* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960) as a reinterpretation of Hamlet based on the Freudian concept of the 'blind spot', as formulated by Jesús González Requena: the omission of the destructive role of the mother figure. In his adaptation, Kurosawa dispenses with the character of Gertrud, replacing her with a symbolically analogous and even more disturbing figure: a business corporation invested with a maternal and deadly character. As in Shakespearean tragedy, the metatheatrical device plays a key role, as does the introduction of a symbol that refers to both Hamlet and Ophelia: a black rose, emblem of systemic corruption. In this transposition, Hamlet is Koichi Nishi, a figure close to the Freudian superego, while Yoshiko is configured as a contemporary Ophelia. Through them, the film not only adapts Shakespeare's tragic structure, but subverts it, turning it into a denunciation of modern forms of corruption as they appear in business corporations.

Key words

Hamlet, *The Bad Sleep Well*, Kurosawa, superego, corporate motherhood.

Resumen

Este ensayo propone una lectura de *Los canallas duermen en paz* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960), de Akira Kurosawa, como una reinterpretación de Hamlet a partir del concepto de «punto ciego» freudiano, tal como lo formula Jesús González Requena: la omisión del papel destructivo de la figura materna. En su adaptación, Kurosawa prescinde del personaje de Gertrud, sustituyéndolo por una figura simbólicamente análoga y aún más inquietante: una corporación empresarial investida de un carácter maternal y mortífero. Como en la tragedia shakespeariana, el dispositivo metateatral desempeña un papel clave, al igual que la introducción de un símbolo que remite tanto a Hamlet como a Ofelia: una rosa negra, emblema de la corrupción sistémica. En esta transposición, Hamlet es Koichi Nishi, una figura cercana al superyó freudiano, mientras que Yoshiko se configura como una Ofelia contemporánea. A través de ellos, la película no solo adapta la estructura trágica de Shakespeare, sino que la subvierte, convirtiéndola en una denuncia de las formas modernas de la corrupción cuando éstas aparecen en las corporaciones empresariales.

Palabras clave

Hamlet, *Los canallas duermen en paz*, Kurosawa, superyó, corporación materna

Los canallas duermen en paz (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960) de Kurosawa es un *noir* japonés donde Koichi Nishi (Toshirō Mifune) se infiltra en una poderosa corporación gubernamental mediante su matrimonio con Yoshiko (Kyōko Kagawa), hija de un alto directivo. Su objetivo es vengar a su padre, empujado al suicidio por descubrir la corrupción corporativa. El vínculo emocional con Yoshiko y la impunidad del sistema complican su plan hasta su desenlace trágico: Nishi es finalmente eliminado y la corporación preserva su poder, evidenciando la futilidad de la justicia individual frente al poder institucional.

González Requena, en su artículo sobre el punto ciego freudiano en *Hamlet* que abre este número¹, revela un aspecto crucial original que el psicoanálisis ignoró: Gertrud como madre asesina. Su análisis invierte el mito edípico tradicional al presentar a la madre como autora intelectual del asesinato del rey Hamlet, generando la parálisis melancólica del hijo. Esta figura materna destructiva, ausente en la teoría freudiana, resulta central para entender la melancolía y la psicosis.

1 Véase pp. 9-40 de este número de T&F.

Kurosawa materializa esta intuición en *Los canallas duermen en paz* mediante una transformación radical: Gertrud deviene corporación empresarial. Esta entidad, responsable del suicidio forzado del padre de Nishi, encarna la dimensión letal de lo materno institucionalizado. Lejos de distanciar la adaptación del original, esta decisión intensifica el núcleo dramático del texto shakespeariano.

2 Esta corporación remite a los *keiretsu*, conglomerados empresariales que dominaron la economía japonesa tras la disolución de los *zaibatsu*. Estructurados en torno a bancos y núcleos industriales, los *keiretsu* mantenían vínculos jerárquicos, accionarios y culturales que articulaban no solo la producción y las finanzas, sino también las trayectorias profesionales y la estabilidad del sistema. Más allá de su función económica, representaban un orden social basado en la lealtad, el secretismo y la subordinación, lo que los convierte en blanco de crítica en la película, donde la corporación aparece como una institución casi feudal disfrazada de modernidad.

Akira Kurosawa intuyó el punto ciego freudiano al adaptar *Hamlet* en su película *noir* *Los canallas duermen en paz*. Es lo que cristaliza en la decisión más importante en esta adaptación libre, que se relaciona con la figura de Gertrud: desaparece como personaje y se transforma en una corporación empresarial. Ésta es responsable del suicidio forzado del padre de Nishi, quien encarna al Hamlet moderno. Aparentemente, esto distancia ambos textos; sin embargo, como analizaremos, Kurosawa refuerza su sentido profundo al enfatizar ese aspecto letal de lo femenino materno.

La traición de Gertrud en *Hamlet* —simbolizada en su apresurado matrimonio con Claudio— es el origen de la podredumbre que contamina Dinamarca. Kurosawa, al trasladar esta estructura al Japón corporativo de posguerra, no solo convierte la corte danesa en empresa moderna y transforma el poder real en poder económico, sino que configura la corporación como una autoridad absoluta que, en su ejercicio del poder, destruye sistemáticamente cualquier amenaza potencial a su dominio.²

El metarrelato

Hamlet y *Los canallas duermen en paz* utilizan el *mise-en-abyme* como dispositivo revelador de la verdad, pero con funciones distintas. En *Hamlet*, «la ratonera» («The Mousetrap») aparece como instrumento de verificación: el príncipe, dudando del testimonio del fantasma, monta una representación teatral del asesinato para observar la reacción de Claudio. El teatro deviene «espejo a la naturaleza» (acto III, escena II)³ que refleja la culpa oculta.

Tanto *Hamlet* como *Los canallas duermen en paz* comparten un nivel meta-narrativo basado en la técnica del *mise-en-abyme*, donde una representación dentro de la representación revela la verdad oculta del drama. Este recurso aparece desde el inicio en la película de Kurosawa, mientras que en *Hamlet* se introduce más adelante, como parte del proceso de verificación de la culpa.⁴

La reacción de Claudio tras la representación confirma las sospechas del príncipe. A partir de ese momento, la trama se precipita: Hamlet mata a Polonio, es enviado a Inglaterra, Ofelia enloquece y los acontecimientos avanzan hacia la tragedia final.

Kurosawa invierte radicalmente el recurso metateatral desde la escena inicial: la boda es la representación. La cámara, moviéndose como espectador entre bastidores, revela dos espacios simbólicos: los periodistas en la antesala —un coro griego— (F1) y los ejecutivos en el banquete —actores involuntarios de su culpa— (F2). A diferencia de la «ratonera» hamletiana, aquí la ceremonia es simultáneamente real y teatral. Nishi, único consciente de esta dualidad, opera como Hamlet y Horacio: participante y observador de una verdad que se revela en los gestos y silencios de los culpables.

3 SHAKESPEARE, William (2015).

Hamlet, ed. electrónica bilingüe de Tomás Segovia, Penguin Clásicos, 11.262.

4 *Idem*.



F1



F2

La inversión estructural es significativa, mientras Hamlet duda y busca pruebas, Nishi conoce la verdad desde el inicio. La boda, filmada como evento mediático, no revela sino encubre. Los periodistas, buscando la verdad tras la fachada ceremonial, son parte involuntaria de este encubrimiento. La teatralidad, que en Shakespeare funciona como revelación, aquí expone la corrupción

sistémica del poder corporativo. Iwabuchi Mori, pese a su rol paterno, encarna el punto ciego de lo femenino ominoso que caracteriza a la corporación.

Los canallas duermen en paz marca la independencia productiva de Kurosawa a través de su recién fundada Kurosawa Production Company, en colaboración con Toho para la distribución. Esta autonomía del sistema de estudios tradicional —Toho, Shochiku, Daiei, Nikkatsu— le permitió criticar directamente la corrupción de las élites económicas, tema improbable bajo el control de los grandes estudios japoneses.

Esta inversión del recurso metateatral, que transforma la revelación shakespeareana en encubrimiento corporativo, prepara el terreno para entender cómo la película reelabora la figura de Gertrud, convirtiendo la traición maternal individual en una estructura institucional de poder. Por ello, no es casual que *Los canallas duermen en paz* marque también la independencia productiva de Kurosawa, como si la libertad creativa fuera necesaria para abordar esta crítica del poder corporativo.

Gertrud y la corporación

En *Los canallas duermen en paz*, la corporación asume un papel análogo al de Gertrud en *Hamlet*: es el núcleo de la traición y la corrupción. La película critica las prácticas empresariales que destruyen a quienes defienden la verdad y la justicia.

La corporación, que actúa como origen del crimen al igual que Gertrud en *Hamlet*, se convierte en la asesina del padre simbólico cuando éste, al representar la ética en el mundo corporativo, amenaza su poder; así, cuando el padre de Nishi descubre y denuncia las prácticas ilícitas, la institución lo empuja al suicidio para silenciarlo, encubriendo la podredumbre sistémica que lo sustenta.

La transposición de Gertrud a una entidad institucional permite a Kurosawa representar el «punto ciego» freudiano señalado por González Requena: la omisión del papel activo y destructivo de la madre. En *Duelo y melancolía* (1917)⁵, Freud sugiere que la pérdida no elaborada puede llevar a una identificación con el objeto perdido, generando una culpa sin objeto claro. En este caso, la corporación-madre no solo elimina al padre, sino que induce una melancolía estructural en sus empleados, quienes perciben la corrupción, pero no pueden nombrarla ni combatirla: la rosa negra, fúnebre, que analizaremos enseguida.

⁵ FREUD, Sigmund (1917). *Duelo y melancolía*, en *Obras completas*, vol. XIV, KLEIN, Melanie (1957). *Envidia y gratitud*, (Trad. José Luis Etcheverry), Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 230-258, 1976-1992.

Desde la teoría kleiniana, esta figura se aproxima a la «madre mala» —descrita por Melanie Klein en *El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos*⁶—: una figura internalizada que, en lugar de nutrir, devora. La corporación, como madre institucionalizada, no protege a sus hijos-empleados, sino que los absorbe, silencia o destruye cuando amenazan con revelar la verdad.

6 KLEIN, Melanie (1940). *El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos*, en *Obras completas I*, Barcelona: Paidós, pp. 346-371, 1975.

A lo largo de la trama, quienes conocen la verdad y buscan justicia son empujados al suicidio o son aniquilados. Del mismo modo, Gertrud, en complicidad con Claudio, contribuye a la caída de Hamlet y otros personajes en la tragedia shakespeariana. Pero mientras en Shakespeare la madre conserva un rostro humano, en Kurosawa se ha disuelto en una maquinaria sin rostro, más letal por su impersonalidad.

Yoshiko (Ofelia)

Si la corporación representa la institucionalización del aspecto destructivo de lo materno, su contrapunto dramático emerge en la figura de Yoshiko, cuyo nombre (義子)⁷, que significa «niña virtuosa», trascendiendo su función inicial para encarnar la posibilidad —aunque frágil— de una feminidad no corrompida por el poder, para convertirse en el núcleo moral del relato, mientras que su presencia introduce una tensión fundamental, pues el amor genuino que despierta en Nishi no solo complica su venganza, sino que revela la humanidad subyacente en el conflicto. Por ello, su presencia introduce una tensión fundamental: el amor genuino que despierta en Nishi complica su venganza, mientras su vulnerabilidad y virtud exponen la humanidad residual en su esposo y su padre Mori.

7 <https://mujeres-nombre.com/sig-nificado-del-nombre-yoshiko-origen-y-historia/>

Yoshiko, como Ofelia, es víctima de una trama que la excede. Sin embargo, a diferencia del personaje shakespeariano, su influencia altera el destino de los hombres que la rodean. Humaniza a Nishi hasta el punto de comprometer su tarea de vengar a su padre, y revela en Mori una capacidad de cuidado que lo vuelve aún más trágico en su corrupción. Pese a ello, el desenlace es tan sombrío como el de Hamlet.

Yoshiko —como Ofelia— encarna el vínculo entre el afecto y la corrupción. Su cuerpo y lealtad son el campo de batalla entre justicia y crimen, pasado y presente, amor y traición, ya que es hija del poder y esposa del vengador. Su tragedia radica en no poder elegir: arrastrada por las decisiones de los hombres que la rodean, su sufrimiento es el precio de esa pasividad estructural que, según González Requena, Freud no vio. Sin embargo, en esta versión, ese punto ciego se transforma en una grieta donde asoma la posibilidad de una ética afectiva, aunque frágil.

La boda



F3

La secuencia inicial sitúa la boda en un lujoso salón corporativo donde convergen apariencia y verdad oculta. Kurosawa la inicia en torno a unos *hiroen goannai ban* —banderolas ceremoniales japonesas que anuncian la unión familiar— donde los apellidos Nishi y Mori, en blanco sobre negro, anticipan la dualidad del conflicto (F3)⁸. La irrupción de periodistas investigando un suicidio corporativo ocurrido cinco años atrás rompe la fachada celebratoria, mientras Yoshiko emerge como figura vulnerable en medio de una ceremonia con intenciones oscuras.

8 Salvo que se indique lo contrario, todos los fotogramas de este análisis pertenecen a *Los canallas duermen en paz*.

Mientras los invitados esperan nerviosos, un grupo de reporteros observa y murmura sobre el banquete que ha organizado Iwabuchi, vicepresidente de la Corporación de Desarrollo Público, quien acaba de casar a su hija Yoshiko con Nishi, su secretario.

Los *hiroen goannai ban*, aunque ignorados por los invitados no sólo revelan la naturaleza instrumental de la ceremonia, sino que, a través de los apellidos Nishi y Mori, marcan el inicio de un enfrentamiento entre la integridad individual y la corrupción institucional, mientras que la relación Nishi-Yoshiko, que se desarrolla paralelamente, alcanza una complejidad emocional que trasciende los límites de la mera venganza.

Este enfoque visual y narrativo, basado en el juego entre el centrado simbólico de sus apellidos y su ocultamiento progresivo, establece desde el inicio los ejes de la trama: el enfrentamiento entre Nishi y la corporación de Iwabuchi, que encarna la tensión entre la integridad individual y la corrupción institucional. La escena inicial introduce a los personajes y revela el teatro de apariencias sobre el que se construye el poder.



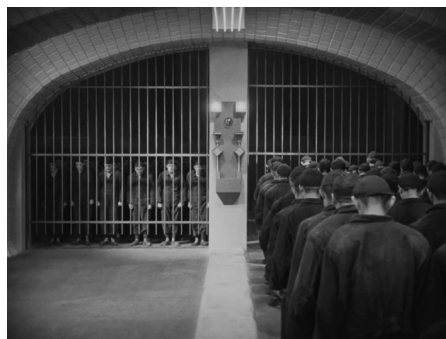
F4



F5



F6



F7 *Metropolis*, Fritz Lang (1927)



F8 *Metropolis*, Fritz Lang (1927)

La coreografía inicial de empleados que reciben a los invitados (F4, F5 y F6) —que evoca la opresión sistematizada de *Metrópolis* (1927) de Lang (F7 y F8)—, ve quebrada su falsa armonía cuando se producen dos irrupciones sucesivas: primero la de los periodistas y luego la de la policía que detiene a Wada (F10), cuyo arresto no solo conecta presente y pasado, sino que permite a los reporteros vincular el caso con el «suicidio» del padre de Nishi desde el séptimo piso.



F9



F10

El interrogatorio a Wada sobre sobornos entre la constructora Dairyu y la Corporación Pública revela la fachada ceremonial, exponiendo la colusión entre poder económico e instituciones estatales.

La secuencia del banquete de boda, que muestra la maestría técnica de Kurosawa al emplear una profundidad de campo total, mantiene en foco simultáneamente a los periodistas y el fondo de los invitados, creando así dos espacios dramáticos que simbolizan la dualidad entre apariencia y verdad, mientras que los *travellings* laterales que siguen a los periodistas establecen un ritmo nervioso que contrasta deliberadamente con los planos estáticos de los invitados, generando una tensión visual que anticipa la ruptura de la ceremonia.

La segunda tarta nupcial (corporativa con rosa negra)



F11



F12

9 «El amo es la conciencia que existe para sí, pero ya no simplemente para sí, sino para sí mediante otra conciencia; es decir, mediante una conciencia que ha sido reconocida y que, sin embargo, no se reconoce a sí misma», HEGEL, G. W. F. (2017). *Fenomenología del espíritu* (W. Roces y G. Leyva, Eds. y Trads.), México: Fondo de Cultura Económica, p. 157.

La ambivalencia de Iwabuchi, quien prefigura el simbolismo de la tarta nupcial, se manifiesta tanto en su faceta de padre afectuoso que cocina para su familia —encarnando lo femenino-doméstico (F11 y F12)— como en su rol de ejecutivo corrupto que representa el poder institucional. Su subordinación y humillación frente a la «Gran Madre Corporativa» —una relación amo-esclavo del tipo teorizado por Hegel⁹— no solo le impide dimitir al final del relato, sino que lo protege maternalmente, otorgándole unas «vacaciones» en lugar de un verdadero castigo. En el mismo sentido, en la secuencia de arranque, un periodista informa que se ha detenido al encargado del departamento de «Tierras no utilizadas de Japón»: lo maternal-terrenal en su grado máximo.



F13



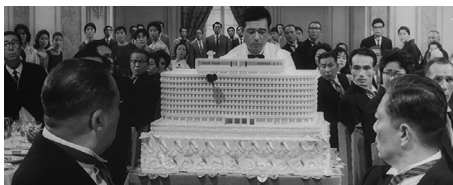
F14

En un momento dado, aparece, por detrás del vicepresidente, la tarta nupcial del convite (F13).

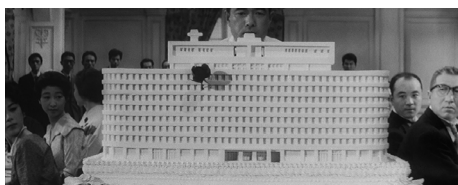
Justo cuando la colocan entre los recién casados (F15), punto culminante del banquete de bodas, los periodistas se percatan de la llegada de otra tarta, también nupcial, pero cualitativamente diferente, pues su forma recuerda a un edificio de oficinas, así como a un ataúd (F16).



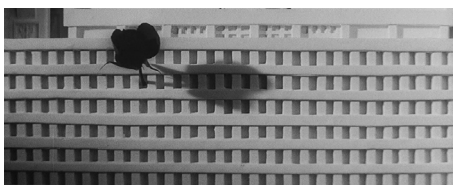
F15



F16



F17



F18

Esta segunda tarta nupcial va a venir a ocupar el centro de atención del banquete, fusionando lo ceremonial-femenino con lo institucional-mortuorio, mientras establece un vínculo visual entre el presente celebratorio y el pasado trágico. Réplica del edificio corporativo, marcada por una rosa negra en la ventana del séptimo piso —lugar del «suicidio» paterno—, materializa el crimen fundacional que Freud analiza en *Tótem y tabú*¹⁰. Si la feminidad es para Freud «un continente oscuro»¹¹ esta tarta —artificial, ceremonial y fúnebre— es su manifestación arquitectónica: un monumento a la culpa colectiva disfrazado de celebración nupcial (F17 a F18).

La tarta, que deviene «trofeo fúnebre» al parodiar la opulencia corporativa, presenta un merengue tan artificial como la institución misma, ocultando bajo su dulzura la amargura de una tragedia inevitable, mientras que la rosa negra, al incrustarse en esta maqueta comestible, no solo fusiona lo femenino-ceremonial con lo mortuorio-institucional, sino que materializa la perversión del ritual nupcial.

El momento más significativo de la presentación visual de la tarta se alcanza cuando Kurosawa ejecuta un complejo movimiento de cá-

10 FREUD, Sigmund (1913). *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, vol. XIII (Trad. José Luis Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu. 1976-1992.

11 Como idea general en FREUD, Sigmund (1933). *La feminidad*. En *Obras completas*, Vol. XXII, pp. 104-15 (Trad. José Luis Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976-1992; y literalmente en (1926). *¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial* en *Obras completas*, Vol. XX, pp. 165-166, J. L. Etcheverry, Trad. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.

mara de progresivo acercamiento hacia la tarta. Esto provoca una aprehensión ambigua del ángulo del punto de vista que parece transformarse hasta casi convertirse en cenital. Este cambio de ángulo no es casual: reproduce la perspectiva de la caída desde la ventana del séptimo piso, pero en sentido inverso, convirtiendo la tarta en figuración visual del «suicidio»¹². De esta manera, a través de esta opción formal, Kurosawa fusiona el presente ceremonial con el crimen del pasado que es anticipado en la futura repetición del acto cuando Nishi también es empujado hacia la muerte.

12 Casi como si se tratase de uno de los bucles extraños descritos en *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle*, de Douglas Hofstadter (1987), como una estructura en la que, al seguir una serie de niveles o jerarquías aparentemente ordenados —como en sistemas matemáticos, artísticos o musicales—, se termina regresando al punto de partida de manera paradójica, creando una autorreferencia que desafía la lógica lineal. Este fenómeno se manifiesta en los teoremas de Gödel —donde las matemáticas se autorreferencian al demostrar su propia incompletitud—, en las obras de Escher —como sus escaleras infinitas que suben y bajan simultáneamente— y en la música de Bach —con cánones que se repiten en bucles ingeniosos—. Hofstadter explora cómo estos bucles, al plegar jerarquías sobre sí mismas, revelan mecanismos profundos detrás de la conciencia humana, donde sistemas físicos como el cerebro generan un «yo» que parece trascender su base material, sugiriendo que el significado y la autoconciencia emergen de dinámicas circulares similares. HOFSTADTER, D. R. (1979). *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle* (J. Fernández Zulaica, Trad.), Contrapunto, 1987.

Klein, al analizar «El caso del señor B.», comentó a pie de página:

Mirar hacia abajo significaba mirar dentro de sí. En otros casos he podido descubrir que mirar a la distancia representaba introspección¹³. Parecería que para el inconsciente nada es más distante o más inaccesible que el interior del cuerpo de la madre y aún más, el interior de su propio cuerpo.¹⁴

La fantasía del interior materno como amenaza y destrucción se materializa en la arquitectura corporativa del filme, donde el edificio-madre deviene espacio de muerte en el que los empleados-hijos son empujados al suicidio, mientras que la ventana del séptimo piso no solo marca el punto específico, sino que representa el umbral donde la fantasía de devoración materna se transforma en una realidad institucional concreta.

Una tarta nupcial de merengue, tan femenina como la corporación y la rosa. En *Hamlet*, Ofelia declama:

13 Esta sería, en parte, la mirada de los periodistas.

14 KLEIN, Melanie (1932). *Los efectos de las situaciones tempranas de ansiedad sobre el desarrollo sexual del varón en Obras Completas*, vol. 1, Barcelona: Paidós, p. 274, 1994.

There's rosemary, that's for remembrance; pray you, love, remember. And there is pansies, that's for thoughts... There's fennel for you, and columbines. There's rue for you, and here's some for me; we may call it herb of grace o' Sundays. O, you must wear your rue with a difference. There's a daisy. I would give you some violets, but they withered all when my father died: but they withered all when my father died: they say he made a good end, For bonny sweet Robin is all my joy.

Aquí hay romero, es para los recuerdos. Por favor, amor, recuerda. Y aquí hay pensamientos, son para pensar [...] Aquí hay hinojo para vos, y pajarillas; aquí hay ruda para vos, y un poco para mí. Podemos llamarla hierba de la gracia de los domingos. Ah, debéis llevar la ruda de modo diferente. Aquí

*hay una margarita, quería daros unas violetas, pero se marchitaron
todas cuando mi padre murió: dicen que tuvo un buen fin.
Porque el lindo petirrojo
ha de ser mi único amor.
(acto IV, escena V).*

Mientras en *Hamlet* Ofelia distribuye flores naturales cuyos significados tradicionales expresan la descomposición moral y su locura, Kurosawa concentra toda esa simbología en un único elemento artificial, de modo que la rosa negra sobre la tarta nupcial, al materializar este desplazamiento del simbolismo floral, ya no funciona como la expresión individual de Ofelia, sino que se convierte en la manifestación visible de una patología institucional.

La ubicación de la rosa en la ventana fatal no solo convierte el detalle decorativo en evidencia criminal, sino que, mediante el contraste entre el negro de la flor y el blanco de la tarta, replica la tensión fundamental entre apariencia y verdad, de modo que la celebración nupcial, lejos de ser un momento de júbilo, se transforma inevitablemente en el prólogo de una caída inminente.

El simbolismo floral en *Hamlet*, que se expresa a través de las flores que Ofelia distribuye en su locura, encuentra en Kurosawa una condensación moderna cuando la rosa negra sobre la tarta nupcial, al materializar este desplazamiento desde lo natural-lírico hacia lo artificial-acusatorio, transforma el gesto poético en evidencia criminal.

El enigma de la rosa negra, que articula una fusión entre lo ceremonial de las nupcias y lo mortuario de los asesinatos y suicidios forzados, se despliega en tres niveles de significación, donde como signo visual, no solo señala el instante de la muerte al destacar sobre el merengue blanco, sino que genera una tensión cromática que anticipa y materializa el conflicto narrativo central. Además, en tanto construcción simbólica, la tarta nupcial se transforma en un monumento fúnebre: la rosa negra subraya la dimensión artificial —y potencialmente letal— del orden corporativo. Finalmente, desde un punto de vista psicoanalítico, como objeto ritual, la rosa negra condensa el crimen originario y lo convierte en materia visible. La oposición cromática entre el blanco y el negro revela la escisión entre la fachada institucional y el núcleo corrupto, entre lo manifiesto y lo latente.

Esta caída evoca la muerte de Ofelia en *Hamlet* y su cuerpo flotante —narrado por Gertrud en el acto IV, escena VII— sostenido por ropas extendidas «como una sirena» mientras entona melodías antiguas. La tarta, con su rosa negra, sostiene también un cuerpo ausente, el del padre de Nishi, cuya caída/suicidio marca el inicio de la disolución moral que el filme denuncia.

*her clothes spread wide,
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes...*

*sus vestidos se abrieron, y a modo de sirena,
la mantuvieron por un tiempo a flote,
durante el cual ella cantaba
trozos de antiguas melodías...*

En *Los canallas duermen en paz*, la rosa negra de la tarta nupcial, lejos de embellecer o acompañar la muerte, se convierte en acusación, pues mientras las flores de Ofelia expresaban tanto su desintegración psíquica como la corrupción moral de la corte danesa, esta flor artificial, al señalar el lugar exacto del crimen en la maqueta del edificio corporativo, materializa la institucionalización y racionalización del asesinato.

La corporación como madre asesina

Kurosawa radicaliza el «punto ciego» freudiano cuando transforma a Gertrud en corporación empresarial, donde la figura materna, al devenir estructura institucional, no solo perpetúa el crimen original como norma sistémica, sino que convierte el suicidio forzado del padre de Nishi en un patrón que define la lógica institucional.

El filme, al invertir el mito freudiano de *Tótem y tabú*¹⁵, presenta una estructura donde no es el hijo quien mata al padre para acceder al poder, sino la «madre corporativa» quien lo elimina para preservar su dominio, de modo que esta maternidad institucionalizada y letal, al desplazar al padre como centro simbólico, transforma los emblemas —como la tarta— de fertilidad y celebración en monumentos fúnebres.

La corporación, al eliminar a quienes descubren su verdad, no solo invierte el mito de Cronos, donde el padre devoraba a sus hijos temiendo el relevo, sino que establece un nuevo orden en el que la madre-corporación devora sistemáticamente a su progenie, de modo que Nishi, al enfrentarse a este poder sin rostro, encarna un Hamlet cuya tragedia personal se amplifica hasta alcanzar dimensiones institucionales.

Kurosawa traslada el conflicto edípico al ámbito corporativo, donde el poder burocrático-capitalista amplifica ciertas dinámicas familiares patológicas. La tarta de bodas invierte la escena primaria freudiana: la madre-corporación, lejos de ser un objeto pasivo de deseo, emerge como un agente activo que elimina al padre y ejerce un dominio absoluto sobre sus hijos-empleados.

¹⁵ *Op. cit.*

Esta estructura genera una melancolía colectiva que Freud describiría como el conocimiento de «a quién» se perdió sin poder nombrar «lo que» se perdió, de modo que los empleados, al igual que el padre de Nishi, aunque perciben la corrupción, no pueden articularla y quedan atrapados en una parálisis que refleja, a escala institucional, la misma impotencia hamletiana:

El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico (*Ichgefühl*), un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo.¹⁶

Esta descripción captura el estado de los empleados corporativos: no solo experimentan el vacío del mundo corrompido, sino un vaciamiento de su subjetividad.

16 FREUD, 1917, *op. cit.*, p. 243.

Kurosawa reescribe la maldición edípica: la corporación —como figura materna— no es el premio tras la muerte del padre, sino la fuerza que elimina al padre y al hijo para mantener su poder. Esta inversión revela el «punto ciego» freudiano que González Requena identifica: lo femenino destructivo institucionalizado como poder absoluto. La película trasciende la adaptación de *Hamlet* para criticar el poder corporativo sin límites, donde el deseo y la ética quedan subordinados a una lógica de aniquilación sistemática.

En el filme, la madre desarrolla la hostilidad y el anhelo filial se convierte en terror ante una institución devoradora. Esta dualidad se enmarca en el psicoanálisis kleiniano:

El primer objeto de amor y odio del lactante, su madre, es deseado y odiado a la vez con toda la fuerza e intensidad características de las tempranas necesidades del niño.¹⁷

En el filme, la corporación materializa lo que Klein denomina «posición esquizo-paranoide»: una institución que aparenta cuidado —madre «buena» que ofrece empleo y estatus— pero esconde un núcleo persecutorio —madre «mala» que devora a sus hijos—¹⁸. Esta dualidad, que Klein identifica como fundacional en el desarrollo psíquico, se institucionaliza aquí como principio organizativo del poder corporativo. La tarta nupcial, con su contraste entre el blanco inmaculado y la rosa negra, visualiza esta escisión kleiniana entre objeto ideal y persecutorio.

17 KLEIN, Melanie (1937). *Amor, culpa y reparación, y otros trabajos* (1921-1945), en *Obras completas I*, Barcelona: Paidós, p. 310, 1975.

18 *Idem*.

Esta conceptualización kleiniana de la madre escindida, que tiene su antecedente en Freud cuando éste establece que la primera vivencia de angustia corresponde al nacimiento como separación objetiva de la madre, encuentra

en el filme de Kurosawa una actualización donde la corporación no solo reproduce, sino que intensifica esta angustia primordial:

La primera vivencia de angustia, al menos del ser humano, es la del nacimiento, y este objetivamente significa la separación de la madre.¹⁹

19 FREUD, Sigmund (1926). *Inhibición, síntoma y angustia*, en *Obras completas*, vol. XX, Buenos Aires: Amorrortu Editores, p. 123.

La corporación no solo actualiza esta angustia primordial, sino que invierte su dinámica, pues mientras que para Freud la separación de la madre genera el primer trauma, aquí es la imposibilidad de separarse de la institución-madre lo que resulta traumático, de manera que los empleados, atrapados en una matriz corporativa, experimentan la angustia de una fusión forzada con la madre devoradora.

20 KLEIN, Melanie (1957). *Envidia y gratitud*, (Trad. M. L. de Etcheverry), Buenos Aires: Paidós, 1988

Klein describe unas *fantasías primitivas de devoración*²⁰ que actuarían como el *pecho malo* kleiniano, pues no solo frustra, sino que amenaza con aniquilar. En este sentido, en la arquitectura corporativa, se transforma el edificio-madre en una boca devoradora que sistemáticamente engulle a sus empleados-hijos. El suicidio forzado desde la ventana del séptimo piso representa la última fase de esta devoración institucional: el cuerpo que cae es literalmente tragado por el vacío que la propia corporación ha generado. Klein señala que:

[...] las fantasías destructivas dirigidas contra el interior del cuerpo de la madre constituyen la forma más profunda de angustia.²¹

21 KLEIN, *op. cit.*, p. 43.

Kurosawa traduce esta angustia primitiva al lenguaje del poder corporativo moderno: la institución-madre no solo controla, sino que incorpora y destruye a quienes la amenazan. Este es el origen de la angustia de Hamlet.

Nishi como superyó

Nishi, quien se enfrenta al sistema desde dentro, encarna el superyó freudiano no solo como instancia moral que juzga la corrupción sistémica, sino también como figura que busca restaurar el orden simbólico perdido. A diferencia de la parálisis de Hamlet, actúa con determinación desde el inicio. Sin embargo, Yoshiko —con su vulnerabilidad y dulzura— matiza su venganza. Su misión trasciende el deseo personal para intentar restaurar un orden simbólico quebrado.



F19



F20



F21

Nishi, quien interioriza la figura paterna traicionada por el sistema tal como describe Freud en *El yo y el ello*²², se distingue del Hamlet shakespeariano por su vigilancia y sacrificio, pues mientras éste se paraliza en la duda, Nishi encarna una subjetividad ética que resiste al poder, aunque su derrota final no solo revela los límites del superyó individual, sino que también expone la impotencia frente a un sistema que ha vaciado de sentido la justicia.

Esto se evidencia desde el inicio cuando Yoshiko, quien es la única capaz de provocar cierto orden en medio del caos, hace su aparición, momento en que los periodistas e invitados abren un respetuoso pasillo (F19) no solo por su condición de novia, sino por su cojera (F20); así, cuando ella tropieza en el límite entre los dos espacios, Kurosawa aprovecha para que la cámara adopte un punto de vista subjetivo que fusiona ambas realidades (F21).

Kurosawa, quien utiliza el gran formato²³ para crear encuadres divididos horizontalmente, establece un contraste entre la luz dura que recae sobre los periodistas (F19) y la iluminación difusa del fondo, donde se ubican los invitados (F21). Esta división lumínica no solo subraya la dualidad temática, sino que alcanza su clímax visual con la presentación de la tarta nupcial: esta se acerca a la cámara mediante un reencuadre progresivo con *travelling* combinado, de modo que parece ser la tarta la que devora a la cámara. Al mismo tiempo, la profundidad de campo mantiene en foco las reacciones de los presentes en segundo término, fusionando puesta en escena y contenido en una imagen que sintetiza el conflicto central del filme.

La cámara se detiene finalmente a la altura del padre de Yoshiko, lo que refuerza el carácter femenino de éste al fundirse con la tarta, a la vez nupcial y mortuoria. Esta, a su vez, parece pesarle: él se inclina, baja la mirada y su rostro se vuelve rígido bajo el poder omnívoro de la madre devoradora, convertida materialmente en un edificio corporativo que recibe y escupe los sacrificios que demanda (F22).

22 FREUD, S. (1923). *El yo y el ello*. En *Obras completas* (Vol. XIX, pp. 3-66). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976-1992.

23 Formato panorámico TohoScope con una relación de aspecto 2.35:1.



F22

Conclusión

Los canallas duermen en paz trasciende así la mera adaptación de *Hamlet* para articular una crítica fundamental del poder moderno, donde la transformación de Gertrud en corporación no solo actualiza el drama shakespeariano, sino que revela las estructuras profundas del poder contemporáneo. La rosa negra sobre la tarta nupcial, condensando el simbolismo floral de Ofelia en un único elemento acusatorio, materializa esta transformación: ya no es la locura individual la que revela la verdad, sino el propio sistema el que exhibe, en sus rituales y arquitecturas, los signos de su corrupta naturaleza. El triunfo final de la corporación sobre Nishi sugiere que, en el mundo moderno, ni siquiera un Hamlet dotado de determinación puede enfrentarse exitosamente a un poder que ha institucionalizado lo materno destructivo como principio de organización social. Desde los márgenes, como su protagonista, Kurosawa utiliza el arte no como espejo sino como bisturí que revela lo que el poder oculta.

Este fracaso revela el verdadero trauma de la modernidad: no la represión del deseo por el orden simbólico, sino la fusión angustiosa e inevitable con una instancia materna institucionalizada que devora a sus sujetos. En este sentido, *Los canallas duermen en paz* puede leerse como una dramatización de lo que Freud, en *Duelo y melancolía*²⁴, describió como la experiencia de pérdida no simbolizable, y de lo que Klein²⁵ formalizó como el terror primitivo ante un objeto materno escindido entre cuidado y destrucción. La rosa negra sobre la tarta nupcial, imagen tan teatral como siniestra, condensa esta inversión simbólica: ya no hay promesa de fertilidad ni celebración del lazo social, sino denuncia muda de un crimen fundacional convertido en norma.

Nishi, un Hamlet moderno cuya Ofelia/Yoshiko humaniza, encarna un superyó trágico que intenta restaurar la ley en un sistema que ha vaciado la justicia de sentido. Su derrota revela los límites de la resistencia individual frente al poder institucionalizado, ya sea en la Dinamarca renacentista, el Japón de posguerra o cualquier estructura de poder contemporánea —como la España actual.

24 FREUD, 1917, *op. cit.*, pp. 243-244.

25 KLEIN, 1930, *op. cit.*, pp. 9-10.