

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
LA MÁS BELLA

Autor/es:  
Carlos Losilla

Citar como:  
Carlos Losilla (2003). LA MÁS BELLA. Nosferatu. Revista de cine. (44).

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41352>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



## La más bella

*Carlos Losilla*

**N**oël Burch, en un prestigioso libro sobre el cine japonés titulado *To the Distant Observer*, analiza una escena de esta película para llegar a la conclusión de que el estilo de Kurosawa es diametralmente opuesto al de Ozu. La excusa son los famosos *pillow-shots*. En determinado momento de *La más bella* (1944), la protagonista, Watanabe, que trabaja en una fábrica de instrumentos ópticos para armas durante la Segunda Guerra Mundial, se queda una noche en vela para comprobar unas lentes. Kurosawa empieza la escena con varios planos que se van acercando progresivamente a ella, que permanece sentada primero al fondo, luego cada vez más cerca de la cámara. La última imagen de ese proceso es un plano de Watanabe, de perfil. Entonces se produce algo así como el breve vislumbre de un sueño: un avión en el punto

de mira de la lente de un objetivo. En efecto, sigue a éste otro plano del perfil de Watanabe, a punto de dormirse. Kurosawa vuelve a filmarla desde la distancia más alejada, como al principio de la escena, mientras se levanta. A ello siguen cuatro planos de espacios vacíos correspondientes al taller y a la fábrica. Nuevo plano desde lejos, con Watanabe al fondo. Plano próximo de la muchacha, que reza, de nuevo de perfil. Plano frontal del rostro de Watanabe, que sigue rezando. Plano del microscopio. Plano de un altar. Plano de dos chicas, compañeras de Watanabe, de espaldas, rezando por ella. Plano de varias chicas rezando, más alejado. Plano de más chicas rezando, aún más alejado. Plano de un amplio grupo de chicas que rezan, todavía más alejado. Plano general de muchas chicas que rezan. Primer plano de perfil de Watanabe, primero con los ojos ce-

rados, luego de vuelta al trabajo. Nuevo plano en la distancia, con Watanabe al fondo.

Ésta es mi descripción de la escena según la copia que se proyectó en el ciclo dedicado a Kurosawa, hace unos años, por algunas filmotecas españolas. Sin duda, Burch escribía de memoria, por lo que su enumeración de planos resulta incompleta. Por ejemplo, de la serie dedicada a las compañeras que rezan, sólo menciona el primero de los planos que la componen. Y se olvida de la compleja progresión de escalas realizada a partir de la figura de Watanabe. Si se deja aparte la comparación con Ozu, queda su conclusión: lo que le interesa a Kurosawa es el suspense, de modo que incluso los planos vacíos, en absoluto *pillow shots*, están dedicados a demorar la acción para subrayar el clímax, la clausura de la escena: Watanabe lo ha conseguido. Si se añaden los planos que Burch pasa por alto, ese momento, sin embargo, se convierte en otra cosa: no tanto un ejercicio de suspense como una serie de variaciones musicales sobre el papel del tiempo en el cine, sobre el montaje y sus infinitas posibilidades. Para Kurosawa, la reacción del espectador no tiene ninguna importancia, nada cambiará por mucho que varíen las informaciones de que disponga. Al contrario, lo obliga a permanecer en el exterior de la acción, acercándolo y alejándolo a voluntad. Le interesa únicamente la relación del actor con el espacio y, por lo tanto, su inserción en un tiempo cinematográfico

que puede resultarle incluso hostil. El tiempo pasa y deja sus huellas, de modo que la única experiencia posible es envejecer.

Hay otra escena parecida. Watanabe sospecha que una de las chicas oculta que sufre accesos de fiebre para que no la obliguen a abandonar el trabajo. El fragmento empieza cuando Watanabe entra en la sala y coge un librito en el que constan los horarios de trenes de la zona, pues pretende visitar a su padre enfermo. Entonces aparece la muchacha y discuten sobre el asunto de la fiebre. Hay un plano de la chica de espaldas, inmóvil. Luego, varios planos de Watanabe, en distintas posturas, mientras la otra se toma la temperatura. De nuevo la chica de espaldas, como una estatua. Un *travelling* hacia atrás encuadra a Watanabe en el plano. Y finalmente cinco planos más que recogen a la pareja más cerca o más lejos, sin variar el eje, como sucedía también en la escena anterior. Al término de la conversación, Watanabe deja el horario en su sitio, sin haberlo consultado, en un plano idéntico al que abría la serie. Otra vez la simetría encierra una dilatación temporal que, más que en el suspense, se centra en la lucha de los personajes contra un tiempo que los acosa. Igualmente, en el fragmento previo a la búsqueda de la lente por parte de Watanabe, el tiempo aparece troceado de tal forma que el espectador debe emprender una verdadera reconstrucción de su secuencia lógica. Dos de las muchachas discuten, y otra corre



en busca de Watanabe, que está trabajando con las lentes en el taller. Sin embargo, no sabemos qué ha ocurrido hasta que se produce un nuevo acontecimiento: el regreso de la encargada de los dormitorios, que vuelve de un viaje emprendido para acompañar de vuelta a la fábrica a otra trabajadora que había caído enferma, ahora ya recuperada. La mujer se sorprende del ambiente de tristeza en que están sumidas las muchachas y pregunta qué está pasando. Mientras una de ellas le explica que Watanabe perdió una lente por ocuparse de la riña, vemos en pequeños *flashbacks*, de un solo plano de duración, su sorpresa cuando la chica va en su busca, su precipitación al abandonar el puesto de trabajo, el olvido de la lente al lado del microscopio... Primero: la riña. Segundo: el regreso de la encargada. Tercero: las consecuencias de la riña. La alteración temporal juega con las expectativas del espectador, pero, sobre todo, presenta los acontecimientos simultáneamente, como si el tiempo pasara en sentido horizontal y todo transcurriera a la vez. De hecho, lo más trascendental de esta película de propaganda ocurre en *off*, al mismo tiempo que la acción del relato: mientras las chicas trabajan en la fábrica, los soldados luchan y mueren en el frente.

Acostumbrado a las películas sobre la Segunda Guerra Mundial producidas en Hollywood, el espectador occidental puede sentirse incómodo ante la historia que cuenta *La más bella*. ¿Cómo aceptar una trama en la que se glorifica el esfuerzo de las mujeres japonesas en su contribución a la economía de guerra? Es decir, ¿de qué manera instalarse en una narración que ensalza el apoyo de la población civil a un régimen fascista, responsable de millones de muertes? Pero entonces, ¿sería un valor añadido para la película pensar en Hiroshima y Nagasaki, en la barbarie del otro lado? Hay que aceptar que *La más bella* es una película fascista, igual que se acepta que *Objetivo: Birmania* (*Objective, Burma*; Raoul Walsh, 1945) es una película racista y, aun así, o precisamente por ello, entre otras cosas, una obra maestra. La cuestión no es ésta. La cuestión es cómo interpretar ese fascismo, cómo analizar su productividad aun en un marco ajeno a él. El cine posterior de Kurosawa, humanista y liberal, según los tópicos, arrastra no obstante un plus de crueldad, como seguramente hubiera dicho André Bazin, basado en una estética de la rabia y del dolor, de la autopenalización y el sufrimiento. Digamos que una cierta herencia del fascismo se cuela por sus grietas dando lugar a figuras retóricas cercanas a la imaginación del valor y la voluntad, en la que no caben los débiles de espíritu. De *Los siete samuráis* (1954) a *El idiota* (1951), las películas de Kurosawa presentan personajes fuertes, opuestos al resto del cuerpo social por la fe inquebrantable que tienen en sí mismos, independientemente de la opinión de la mayo-

ría. O por su confianza en la posibilidad de que su propio sufrimiento, o su propia bondad, sean más importantes que cualquier otra cosa. De ahí surge su culto a la figura del líder, por atípico que sea, cuyo responso fúnebre es *Madadayo* (1993). O a los solitarios, como el protagonista de *Dersu Uzala* (1975). En *La más bella*, el líder es una mujer, algo bastante insólito en la filmografía de Kurosawa, y su perseverancia es tan insistente que está a punto de conseguir la meta final de cualquier fascismo: la abolición del tiempo en favor de la perfecta sincronía de la masa, que a su vez conduce a la inmortalidad espiritual.

Sin embargo, todo totalitarismo tiene sus fisuras, y también la gramática clásica ideal del cine. Un fascismo en quiebra representa un deseo de democracia, de la misma manera que un sistema expresivo agredido en su más íntima esencia representa una cierta ansia de modernidad. El fanatismo suicida de los kamikazes se convierte en una especie de santidad laica, sacrificada y masoquista, cuando llega la paz. Y las rupturas sintácticas, cuando se estabiliza el idioma, se suavizan y entran en un periodo de equilibrio en el que son asimiladas por el conjunto del sistema. Por eso *La más bella* parece una película más atrevida, estilísticamente hablando, que los trabajos más famosos de Kurosawa, lo cual lleva a muchos a situarla en la etapa menos occidentalizada de su filmografía. Salvando las distancias, el estilo maduro de Kurosawa posee el mismo grado de "transparencia" que el de los directores hollywoodienses de la segunda generación. Pero *La más bella* es más drástica: esa sustitución del *travelling* por los planos sincopados, o cualquiera de los procedimientos comentados, llevan a su extremo la negación de la "sutura" propia del clasicismo de la que hablaba Jean-Pierre Oudart. En lugar del mecanismo plano-contraplano, se suceden los cambios de escala. Y la circulación de la mirada del espectador por un espacio cerrado y seguro se ve obstaculizada por la brusca variabilidad del encuadre. El tiempo no desaparece, sino que se transforma en otra cosa, más flexible y etérea. En las películas de la etapa siguiente, Kurosawa integrará esas rupturas en una tonalidad más fluida.

Pero hay otros intentos de detener el tiempo en la película: los planos estáticos, o que filman objetos inmóviles, casi naturalezas muertas. Las chicas que trabajan en la fábrica rezan de continuo ante las fotos de sus padres o familiares, siempre acompañadas de inscripciones y leyendas. Una de ellas guarda celosamente la espada de samurái y la camisa de su marido, dispuestas en una silla como un objeto de culto. La flauta de una de las chicas enfermas también es aislada en un plano, sin presencia humana alguna. Y la carta que le escribe el padre de Watanabe aparece en la pantalla como una sucesión de ca-



racteres, leídos de izquierda a derecha, por la voz *over* del autor de la epístola. Son planos fantasmagóricos, que rompen el flujo de la narración y se presentan al espectador como espectros de un mundo exterior que nunca toma cuerpo en la película. Representantes de la ausencia, uno de los motivos centrales del relato, interrumpen la continuidad temporal y de nuevo la amplían, confirmando su carácter ondulante. Sin embargo, el paso del tiempo, su carácter ineludible, se impone por otros medios, hace ostensible la presencia de la vida incluso allí donde sólo se rinde culto al sufrimiento y a la muerte. La enfermedad es una verdadera obsesión para las protagonistas. Una de ellas cae y se rompe una pierna, para aparecer luego con muletas y con el pie vendado. Otra, como decíamos, sufre de frecuentes fiebres. Otra es enviada a casa de sus padres para que descanse una temporada. Si el estatismo de las cosas, y de algunas personas filmadas como estatuas, pretende detener el tiempo, las heridas abiertas, como las "suturas" descosidas del estilo, dejan escapar a borbotones el fluido vital de la existencia. Kurosawa

parece preluir con esta película el que será uno de sus temas recurrentes, la lucha contra el dolor que provoca a su vez un gran dolor en sí misma: **Duelo silencioso** (1949), **Barbarroja** (1965), **Vivir** (1952)... Pero **La más bella** ocupa un lugar único en su larga carrera. En el último plano de la película, Watanabe intenta seguir mirando por el microscopio mientras las lágrimas que derrama por la muerte de su padre le impiden cualquier tipo de visión. Fundido en negro. Fin. Como al espectador, a ella tampoco le está permitido contemplar íntegramente la continuidad del espacio, del tiempo, de todas las cosas. En lo que a mí respecta, éste es uno de los planos de la obra de Kurosawa que me provoca más emoción.