

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
NO AÑORO MI JUVENTUD

Autor/es:
Carlos Losilla

Citar como:
Carlos Losilla (2003). NO AÑORO MI JUVENTUD. Nosferatu. Revista de cine.
(44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41354>

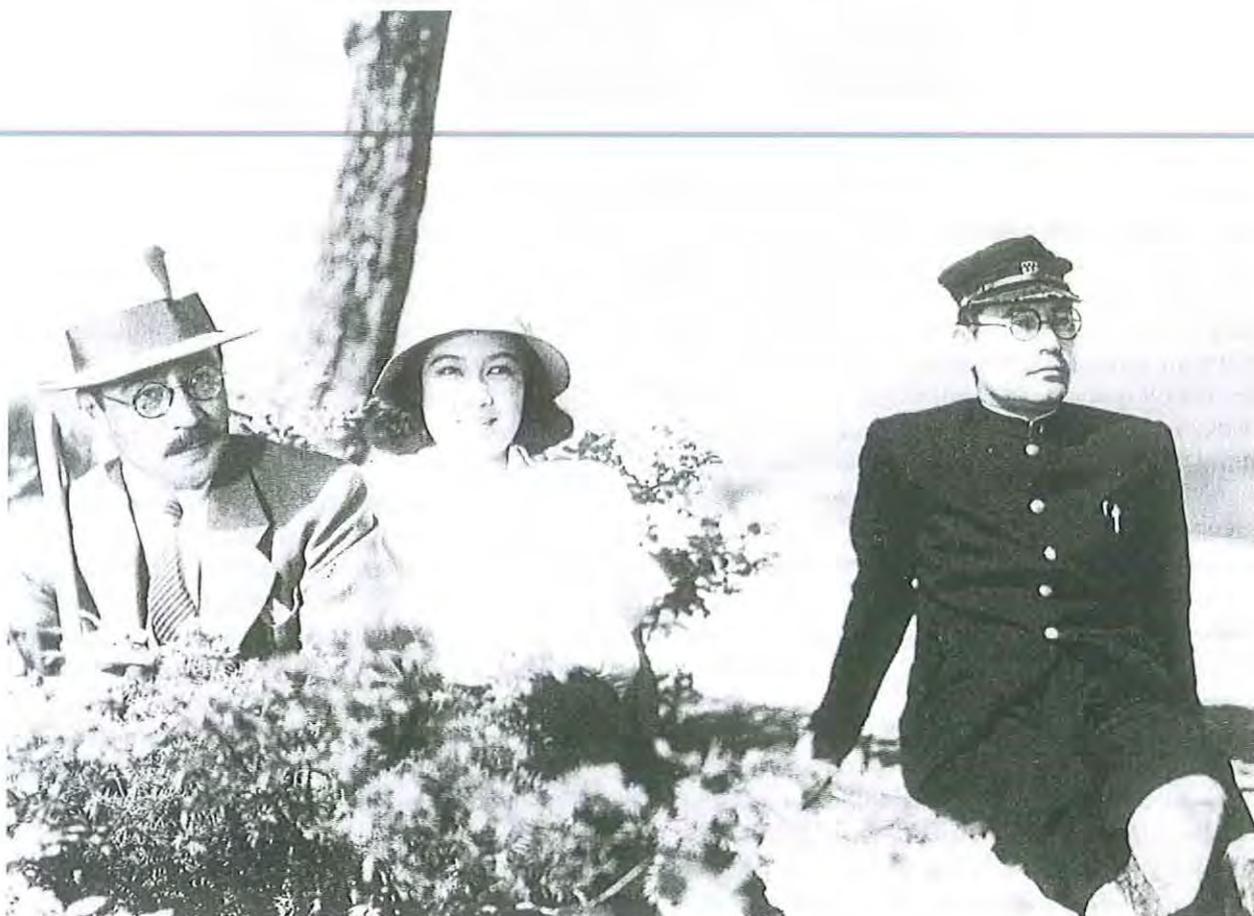
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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



No añoro mi juventud

Carlos Losilla

Francis Ford Coppola y George Lucas, productores ejecutivos de la versión internacional de **Kagemusha, la sombra del guerrero** (1980), no han ocultado nunca su fascinación por el cine de Kurosawa. De hecho, la percepción de la filmografía de este último por parte de las últimas generaciones de cinéfilos tiene mucho que ver con ello. Para los cineastas norteamericanos, Kurosawa es el maestro del cine de samuráis, el grandilocuente adaptador de Shakespeare, el creador de formas desmesuradas y operísticas. Muchos de los elementos presentes en la serie de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1977) parten directamente de su universo personal: los combates a espada, la lucha entre el bien y el mal, el culto a la disciplina y la autoexigencia... Y películas como **Drácula de Bram Stoker** (*Bram Stoker's Dracula*; Francis Ford Coppola, 1992) deben mucho a su universo pictórico y cromático. Martin Scorsese no dudó en incorporar a van Gogh en uno de los episodios de **Sueños de Akira Kurosawa** (1990). Incluso Richard Gere colaboró con el maestro en **Rapsodia en agosto**

(1991). Como ocurre con Mizoguchi y Ozu, Naruse y hasta Nagisa Oshima, la mayor parte de los espectadores occidentales se han formado una imagen de Kurosawa que corresponde sólo a una parte de la vasta herencia que nos ha dejado.

No añoro mi juventud (1946) es la historia de una mujer, Yukie, que pasa de los agitados sueños de juventud a la decepción de la madurez, para llegar finalmente a la aceptación de sí misma. El protagonismo femenino es bastante infrecuente en la obra de Kurosawa, pero no lo es tanto el contexto en el que se mueve esta película: por un lado, la historia del Japón desde la invasión de Manchuria hasta la derrota bélica en la Segunda Guerra Mundial; por otro, los apuntes políticos que proporciona, desde la reflexión sobre la posibilidad de la libertad en una nación devastada por el fascismo hasta la deriva del comunismo en medio de ese entorno caótico. De todos modos, **No añoro mi juventud** no es una película "típica" del Kurosawa conocido por la mayoría. De la misma manera que durante la guerra filmó productos propagandísticos, ahora, una vez finalizada la con-

tienda, recurre a su acervo izquierdista y expresa su confianza en el futuro. ¿Oportunismo? Quizá sí, pero igual que puede utilizarse esa palabra respecto al Rossellini de **Roma, ciudad abierta** (*Roma, città aperta*, 1945) en relación con el de **La nave blanca** (1941) o **Un pilota ritorna** (1942). De hecho, **No añoro mi juventud** podría considerarse la **Roma, ciudad abierta** del cine japonés. En ella, campesinos e intelectuales, comunistas y liberales, unen sus fuerzas para construir el nuevo Japón, algo parecido a lo que ocurre en la película de Rossellini con la Iglesia, la Resistencia y la población civil. Y, curiosamente, la famosa escena de la muerte de Anna Magnani, en pos de una camioneta que nunca alcanzará, tiene aquí su adecuada réplica cuando Yukie, al final, se une a sus compañeras campesinas encaramándose a uno de esos vehículos en marcha.

Pero Yukie también sabe tocar el piano, y la primera pieza que interpreta para la audiencia es un fragmento de los *Cuadros de una exposición*, de Mussorgski. Son bien conocidas de todos las fluidas relaciones que Kurosawa mantuvo con la cultura rusa, sobre todo con su literatura, y principalmente con Dostoievski. Sin embargo, **No añoro mi juventud** es algo así como *Guerra y paz*, de Tolstoi, aplicada a la historia japonesa. Yukie es una especie de Natasha Rostov nipona cuyas ingenuas ilusiones se ven superadas poco a poco por la realidad. Al principio la vemos en una bucólica excursión campestre, acompañada de sus dos pretendientes, Itukawa y Noge. Pero estamos en el inicio del fascismo, de modo que las auto-

ridades expulsan a su padre, profesor universitario de talante liberal, de su empleo en la universidad. Yukie, en realidad, quiere a Noge, un intelectual comprometido. Pero cuando consigue su amor la policía política los detiene, coincidiendo con el ataque a Pearl Harbour, y él muere en la cárcel, en extrañas circunstancias. Yukie, entonces, se instala en casa de los padres de Noge, en el campo, y allí empieza una nueva vida de "*sacrificio y responsabilidad*", en palabras de su padre. O "*una vida sin quejas*", como le había dicho su amado con talante inequívocamente tolstoiano.

No obstante, ésta es una película de Kurosawa, y el espiritualismo del escritor ruso cede terreno ante la condición extremadamente física de las imágenes. Hacia el final, extenuada tras haber plantado todo un campo de arroz con la madre de Noge, la pobre Yukie se refresca sus maltratadas manos en las aguas del río, una imagen que se complementa con un pequeño *flashback* que muestra esas mismas manos al piano. La secuencia de la plantación, prácticamente muda, es un prodigio de composición y montaje, pero sobre todo de sensaciones -el dolor corporal, la indiferencia de la naturaleza, los cielos sombríos, las figuras recortadas sobre fondos en tinieblas, la piel mojada por la lluvia-, hasta el punto de que ha sido comparada con el cine de Flaherty y Pudovkin. No creo que se trate de eso. Para Kurosawa, el cuerpo no sólo está en constante conflicto con el entorno, sino que parece buscar, desear el dolor. Al final de su aventura rural, el cuerpo de





Yukie resulta irreconocible: la encantadora muchacha que amó a Noge se ha convertido en una campesina apergaminada y ojerosa, el sacrificio y la responsabilidad sin quejas la han transformado en carne doliente, una evolución que la delicadeza de la actriz Setsuko Hara, habitual de Ozu, expresa con admirable economía de medios.

No añoro mi juventud se sitúa, en el fondo, cronológicamente cerca de algunas películas de Kurosawa mucho más familiares para el espectador occidental, como **El ángel borracho** (1948) o **Duelo silencioso** (1949). Pero ciertos rasgos de estilo tienen más que ver con la excelente **La más bella** (1944) que con estos trabajos posteriores. Se trata de una saga histórica y sentimental que se extiende diez años en el tiempo y que, por lo tanto, posee matices novelescos, dotados de un intenso sentido de la narración. A Kurosawa, sin embargo, parece interesarle más la mezcla, la yuxtaposición, la acumulación, y por eso, ante esta estandarización estilística que más tarde

matizaría y perfeccionaría hasta llegar a **Rashomon** (1950), opone alguna que otra quiebra destinada a provocar en el espectador un cierto distanciamiento frente a aquello que se le está contando. Como en **La más bella**, hay falsos remedos de *pillow shots*, sin intención narrativa alguna, pero también sin una función sintáctica definida: simplemente están ahí para enfrentar la condición inanimada del profilmico al relleno constante que crea la propia narración. Cuando Yukie y Noge deciden formar una pareja, Kurosawa intercala varios planos de jarrones con flores que se reparten por distintas partes de la casa como cuadros de una exposición. Y cuando la muchacha llega a la casa de los padres de él, tras su muerte, esa serie de imágenes inmóviles encuentra su correspondencia en otros planos fijos que son otras tantas instantáneas de la desolación: los carteles injuriosos escritos por los vecinos, unos cuantos papeles arrugados que el viento lleva de un lado a otro, paredes desconchadas, telarañas e incluso dos planos de un pájaro disecado cuyos ojos sin vida riman con la mirada ausente del padre, sentado junto al fuego. Cuando Yukie, exhausta, se desploma en las escaleras de la comisaría, Kurosawa inserta tres brevísimos planos sincopados de los escalones a medida que cae, convirtiendo así la visión subjetiva en una recreación cubista del accidente.

Pero hay más. En **La más bella**, durante la escena en que Watanabe toma la temperatura a una de sus muchachas, la espera se resuelve mediante varios planos medios de su figura en distintas posiciones, a través de cortes que dejan en *off* la transición de una postura a otra. En **No añoro mi juventud**, cuando detienen a la pareja, un plano fijo muestra a Yukie de espaldas, y los dos siguientes la filman de frente y de perfil, pero con un cartel de identificación en el pecho: el salto espacial y temporal, de la casa a la comisaría, es también un cambio de estatus y un cambio físico, del cuerpo libre al cuerpo derrotado. Otra estación de esa caída en el abismo: Yukie está en la cárcel, sentada tras los barrotes, y un vigilante pasea, con sus pies vistos en *travelling*, arriba y abajo, arriba y abajo, de modo que cuando vuelve a la altura de Yukie ya ha caído la noche, todo ello con el péndulo de un reloj en sobreimpresión. Esa estilización, esa utilización de los objetos y las figuras para obstaculizar la visión, o para hacerla más compleja, otorgan espesor al relato y proponen un nuevo modelo de cine que Kurosawa no continuó: una mezcla de fluencia lírica y distancia deconstructiva que seguramente hubiera hecho muy distintas muchas de las películas posteriores de su autor. ¿Será el Kurosawa posterior a **Rashomon** una mera invención de la cinefilia occidental?