

## CONVERSACIONES SOBRE MI OFICIO

(Publicado originalmente en *Tokyo Shinbun*, 5, 12, 19, 26 de diciembre de 1952)

Será tal vez porque el oficio de director de cine parece un trabajo interesante y con el que se gana mucho dinero, pero hay ocasiones en las que incluso a mí viene alguien a decirme que quiere ser director. Es verdad que también yo tomé ese camino porque me gustaba, por lo que no soy quién para decir nada a los demás. Pero tanto si lo hacen porque les divierte como si es para ganar dinero lo cierto es que, en esta profesión, para llegar a algo hay que tener mucha paciencia y suerte. Simplemente conseguir entrar en una productora cinematográfica no es nada fácil; luego, una vez que has entrado, lo habitual es pasar diez o quince años haciendo de asistente.<sup>7</sup> Pero si uno no prueba no sabe si lo logrará o no. Por eso es tan complicado.

Creo que las probabilidades que tiene cualquiera de llegar a ser director son inferiores a las de abrir un gabinete médico privado al terminar los estudios. A los estudiantes que, incluso sabiendo esto, me preguntan qué hace falta para ser director de cine, yo les respondo siempre: «Lo primero de todo, estudiar bien lo que tengas que estudiar. Para ser director ya te prepararás después».

Si he de ser franco, ni siquiera yo tengo claro qué debe uno estudiar para ser director de cine. Seguramente hace falta leer muchos libros y, antes de eso, conocer bien la sociedad y las cosas de la vida. Pero también es preciso tener nociones de

determinados oficios: yo, por ejemplo, me presenté para ser director, pero como la sección de directores estaba al completo entré en la de operadores. El hecho de haber trabajado como asistente de los operadores supuso para mí un importante adiestramiento que, al contrario de lo que pueda pensarse, me resultó muy útil. Era la época del cine mudo, obviamente, y entonces uno de los trabajos que con más frecuencia tenían que realizar los asistentes era el de colocar las películas. Años después esa experiencia se reveló extraordinariamente útil. En otras palabras, hacía aquello que hoy en día es el montaje de lo que se ha rodado. En aquellos tiempos no había una persona especializada que se encargara de ello siguiendo el guion: a nosotros nos llegaban las películas ya impresionadas en negativo y solo en la cantidad necesaria para distribuir las a las salas. Las cortábamos y hacíamos los empalmes con total precisión. Había que darse prisa para tenerlas listas para un primer visionado, y una sola persona no bastaba para hacer todo el trabajo. Los asistentes nos repartíamos la tarea, pero como yo podía encargarme sin ayuda de una película entera, luego me entregaba al placer, es decir, a la mezcla de tomas más largas o de *flashbacks*, o probaba a cambiar la posición de los intertítulos.

Por todo esto podía suceder que la copia número uno de una película tuviese ocho mil fotogramas y la copia número tres solo seis mil. En aquellos tiempos era normal. Y gracias a aquel periodo yo aprendí rápidamente a modificar la estructura de una película y también cuál es el resultado general en función de los cortes que se practican.

Por otra parte, como todos sabían que yo quería ser director de cine aunque estuviese en la sección de operadores, me tenían en la reserva. Precisamente por ello me encontré en la

afortunada situación de tener momentos libres, con la comodidad de poder observar el trabajo del realizador desde muy cerca. El sueldo, es verdad, era bajo. Veinticinco yenes al mes. Y aunque también la vida, en aquellos tiempos, costaba poco, con ese dinero no podía ni pagarme los cigarrillos. Pero la vida siempre nos reserva una oportunidad y, además de la tarea de montaje, todas las tardes había algún equipo que rodaba de noche: si andaba por donde estaban ellos siempre había alguno que me decía: «Oye, ¿nos puedes echar una mano?», y así me pagaban horas extras nocturnas y llegaba a los cuarenta y cinco yenes. Con aquella suma ya sí podía salir adelante.

Fue así como adquirí una cierta familiaridad con el ambiente de los estudios; luego me llamaron para hacer el servicio militar y allí estuve un año; cuando regresé pude al fin entrar en la sección de realizadores. Al principio fui asistente del director Tadamoto Okubo, que ya está retirado. Éramos tres: Torajiro Saito,<sup>8</sup> el primer asistente, Keisuke Sasaki<sup>9</sup> y yo, que había sido el último en llegar. La especialidad de Okubo era la comedia, y si parece natural que haya salido de la escuela un director como Torajiro Saito, también parecerá extraño que haya salido otro como yo. Aunque lo cierto es que también yo, en los primeros tiempos, hice mucha comedia. Por ejemplo, *Nyobo funshitsu* (*La esposa perdida*, 1928), *Hikkoshi fufu* (*Los esposos de la mudanza*, 1928), *Nikutaibi* (*La belleza del cuerpo*, 1928) o *Takara no yama* (*La montaña del tesoro*, 1929), son algunas de las películas de este tipo que rodé entre 1928 y 1929.

Volviendo a lo que decía antes, ahora veo que el periodo en el que trabajé con Okubo fue una buena época. Pero era frecuente que él no estuviera en los rodajes porque le dolía el estómago o que desapareciese diciendo «Continuad vosotros». En su

ausencia, los asistentes dirigiámos y lo discutíamos todo entre nosotros. Gracias a esto pude hacer el trabajo del director en un momento en el que no era más que un ayudante.

En aquellos tiempos empecé a escribir guiones. Era otra de las consecuencias del ritmo frenético de la época del cine mudo. Como todas las semanas teníamos que hacer una película de tema contemporáneo (*gendai geki*), un *jidaigeki* y quizá alguna película cómica breve, no solo los guionistas, a veces también los directores tenían que aportar alguna buena idea para la trama y escribir un guion. Y así, con Okubo persiguiéndonos y diciéndonos «¿Es que no se os ocurre nada?», y atraídos por el hecho de que podríamos ganar algo de dinero extra, escribíamos un guion consultándonos unos a otros. Y también esta experiencia se reveló muy útil para mí con el correr del tiempo.

El nivel cultural de los espectadores del cine japonés de aquellos años era muy bajo, y era preciso adaptar los guiones. Sin embargo, por bajo que sea el nivel, una película debe tener estructura, trama y descripción de los personajes y todo ello sostenerse en pie. Y eso es lo que marca la diferencia. También entonces fue cuando empecé a escribir, más o menos en aquel periodo. Y entonces, igual que ahora, Kido se basaba en una lógica según la cual «si un director no sabe escribir, tampoco sabrá valorar si un guion es bueno o no»; y cuando seleccionaba a un asistente que parecía tener las cualidades necesarias para convertirse en director, siempre le decía: «Tráeme un guion escrito por ti». En virtud de esta práctica, antes o después yo también recibiría «la llamada imperial» y tendría que presentarle un guion, según me dijeron confidencialmente mis «compañeros de fatigas», Heinosuke Gosho<sup>10</sup> y Hiroshi Shimizu.<sup>11</sup> Si pasaba el examen, me nombrarían director.

Movido por este propósito me puse a escribir y, pasados dos o tres días, como esperaba, Kido me dijo: «Tráeme un guion». Terminé a toda prisa el que estaba escribiendo y se lo presenté. Se titulaba *Kawaraban Kachikachiyama* (*Kachikachiyama, una versión periodística*), del que años después (1934) haría una película Kintaro Inoue.<sup>12</sup> El guion de *Kawaraban Kachikachiyama* lo escribí convencido de que yo sería el director de la película. Pero cuando se lo presenté a Kido me dijo: «Has hecho un buen trabajo, pero para un director de cine novato el tema no es lo bastante vivaz». Así que mi guion quedó descartado. «¿Y qué me dice de este?», le pregunté al presentarle otro que, en realidad, no había escrito yo: le había pedido a Kogo Noda<sup>13</sup> que me lo escribiera. Era un *jidaigeki* titulado *Zange no yaiba* (*La espada de la penitencia*) y que acabó por convertirse en mi primera película. Creo que la colaboración con Noda, que se inició en aquel momento y dura todavía, fue algo predestinado. He de decir que para la historia me había inspirado en la película americana *Paraocchi*,<sup>14</sup> que había visto poco antes y había reinterpretado a mi manera transformándola en un *jidaigeki*. Es un episodio que me provoca cierta vergüenza, pero en aquel momento estaba muy desorientado sobre lo que de verdad suponía ser director.

Cuando era asistente anulaba inmediatamente al director que había en mi interior, diciéndome: «En esa escena bastaba con hacer entrar al personaje por esta puerta y hacerle salir por la izquierda. ¿Qué diablos está haciendo Okubo?»; pero cuando llegué a director me di cuenta de que era preciso comenzar por la construcción de la escena. Ya solo encargar el vestuario o la escenografía era una tarea comprometida. No hace falta añadir que cuando había que explicar detalladamente a un actor cómo interpretar, las cosas empeoraban aún más. Al trabajar de

director era cuando más cuenta me daba de que, mientras era ayudante, podía criticar a Okubo solo por una razón: que él ya había hecho parte del trabajo. Mientras estaba filmando las primeras tomas me llamaron para ir de maniobras con los reservistas y me mandaron al regimiento de Ise. El montaje final cayó, por tanto, en manos ajenas, y las primeras escenas las rodó Torajiro Saito. En el cuartel me enteré de que la película había salido finalmente bastante aceptable, y lancé un suspiro de alivio. Al poco tiempo me licenciaron. Cuando llegué a Kamata me quedé de piedra.<sup>15</sup> La producción de los *jidaigeki* se había trasladado a Kioto y el equipo de Kamata había sido desmantelado. Lo poco de utilidad que había aprendido se había convertido en humo y, presa del desánimo, rechacé uno tras otro todos los guiones que me llegaban de la dirección. Aquellos compañeros míos que eran algo mayores que yo, como Heinosuke Gosho, Tsutomu Shigemune<sup>16</sup> o Hiroshi Shimizu, me reprendieron: que no los rechazara, que no fuera tan puntilloso, que tenía que aceptar cualquier cosa que me propusieran... de manera que me puse a escribir algún guion. Uno de los que salieron fue el de *Sueños de juventud* (*Wakodo no yume*, 1928), que hoy en día se tildaría de comedia juvenil ligera. Después continué trabajando a un ritmo constante. Dicen que soy poco prolífico, pero en 1928, además de *Sueños de juventud*, hice otras cuatro películas y en 1929 llegué hasta siete.

En aquella época no existían ni los visionados diarios ni encargados de montaje. Todo lo que había que hacer, de principio a fin, tenía que hacerlo yo, porque era la época del cine mudo. No tenía ni un momento libre.

Los rodajes nocturnos eran la norma, y no era raro que trabajáramos toda la noche. Cuando rodé *La montaña del tesoro*, para

llegar a tiempo al primer visionado, estuve cinco días seguidos sin cerrar los ojos. Me encontraba en un estado en el que no sabía ni en qué día vivía. A la mañana del sexto día, terminadas las tomas, salí del estudio; fuera estaban mis amigos, jugando a lanzarse una pelota de béisbol, y acabé por unirme a ellos. Es verdad que era joven, pero también tenía mucha resistencia.

Todos estos esfuerzos imposibles, sin embargo, los pagué después. Desde entonces tengo una especie de malestar, como si tuviera una paja metida en la cabeza. Por fortuna no es nada grave: la salud es mi única riqueza. En el oficio de director se sobrecarga el cuerpo o el espíritu: si ambos no son robustos, es imposible salir adelante.

En aquel periodo, además de las comedias de las que he hablado antes, como *La esposa perdida*, *Calabaza (Kabocha)*, 1928), *Los esposos de la mudanza*, *La belleza del cuerpo...* empecé a hacer películas de un estilo completamente distinto, como *Me he graduado, pero...* (*Daigaku wa detakeredo*, 1929) o *Vida de un oficinista (Kaishain seikatsu)*, 1929). En otras palabras: me había convertido en un director de cine que, al menos en parte, podía hacer el tipo de películas que quería. Pero como los directores más punteros de entonces, como Hotei Nomura, Yasujiro Shimazu, Kiyohiko Ushihara o Yoshinobu Ikeda acaparaban a todas las grandes estrellas y rodaban las películas más importantes, los que habíamos llegado los últimos no podíamos hacer gran cosa: los actores que nos estaba permitido seleccionar eran todos novatos, y las películas que podíamos rodar eran solo comedias o filmes de género estudiantil. Estábamos obsesionados con los plazos del primer visionado. El motivo por el que yo empleaba solo actores que habitualmente hacían papeles secundarios, como Chishu Ryu, Tatsuo Saito, Mitsuko Yoshikawa, Takeshi Sakamoto<sup>18</sup> o

Choko Iida era exactamente el mismo. También el hecho de que actrices como Hiroko Kawasaki o Mitsuko Mito pasaran de ser desconocidas a convertirse en estrellas fue el feliz resultado de aquella situación. Hay excepciones, pero en general creo que las estrellas se elegían y crecían solo después de un periodo bastante largo de trabajo. Quien viene de lo más bajo conoce bien el ambiente de los estudios y las dificultades de los actores menos importantes, no crea problemas en cuestiones de trabajo, tiene una gama expresiva más amplia y acepta retos imposibles. Estoy convencido de ello. Y cuando uno hace películas de esta manera, es como surgen cosas como la serie llamada *Kihachi-san*. Había un personaje interpretado por Takeshi Sakamoto, y debo decir una cosa al respecto.

El guion era de Tadao Ikeda. Hacía algún tiempo que yo no trabajaba con Noda, mi antiguo camarada. Yo era de Fukagawa e Ikeda era de Shitaya; los dos veníamos de una zona popular de Tokio, y construimos así una historia cuyo protagonista recordaba a Kumako y Hachiko.<sup>19</sup> Partiendo de ahí, habíamos hecho juntos *Corazón vagabundo* (*Dekigokoro*, 1933), *Un albergue en Tokio* (*Tokyo no yado*, 1935) e *Historia de la hierba errante* (*Ukikusa monogatari*, 1934). Y fue más o menos en aquella época cuando yo empecé a hacer largometrajes.

Yo tengo unas preferencias muy marcadas, por lo que es inevitable que también mis películas tengan cierta continuidad. Una de esas preferencias es el hecho de colocar una cámara en bajo y hacer las tomas desde ahí. Empecé a rodar así *La belleza del cuerpo*, cuando solo hacía comedias. Cuando rodábamos la escena de un local nocturno, por ejemplo, a diferencia de hoy se hacía con pocas lámparas, y después de cada toma teníamos que ir cambiando las lámparas de un sitio a otro. Al cabo de dos o tres

tomas los cables eléctricos estaban enredados por el suelo, por todas partes. Era una lata tener que volver a ordenarlos después de cada toma y antes de pasar a la siguiente, así que para evitarlo decidí colocar muy abajo la cámara con la que filmaba, mirando hacia arriba. El resultado que obteníamos con esto no estaba mal del todo, y se ahorra tiempo. Fue así como me acostumbré a hacer las tomas desde una posición cada vez más baja. Terminé incluso por utilizar uno de esos trípodes especiales para cocer el arroz que llaman *okama no futa*, o «trébedes del perol».

Con este trípode, que concebí y construí junto al operador Hideo Shigehara<sup>20</sup> —con el que trabajaba habitualmente—, para filmar una escena teníamos que tirarnos al suelo boca abajo y mirar a través de una mira. Por este motivo los operadores que trabajaban conmigo se quejaban siempre de que les dolía el cuello. Después de Shigehara el problema pasó a su alumno, Yuharu Atsuta, con el que sigo trabajando en la actualidad. Pero en los últimos tiempos la posición de la cámara cinematográfica se ha elevado bastante.

A propósito de los compañeros de trabajo, se discute con frecuencia si es bueno o malo trabajar siempre con los mismos: yo no podría encontrarme a gusto con personas con las que no pudiera entenderme de manera espontánea. Suelo escribir los guiones con Kogo Noda: durante un mes o dos meses seguidos vivimos los dos en Chigasaki y, tanto si es por la cantidad de sake que bebemos como por nuestro gusto por los tentempiés o por nuestra tendencia a estar despiertos hasta tarde y luego levantarnos bien entrada la mañana, lo cierto es que somos muy parecidos y estamos compenetrados. Yo no podría trabajar con una persona a quien por la noche enseguida le entra sueño y me deja solo. Con los actores sucede lo mismo: no me sería fácil

tener que trabajar con actores a los que no conozco un poco. Cuando se trata de una película donde lo principal es la trama no es preciso que me implique mucho, pero si es una película donde lo más importante es hacer un retrato detallado del carácter de los personajes, ahí tengo que ser mucho más exigente.

Si cada vez que ruedo una película tuviera que estar explicando cómo interpretar cada detalle, escena por escena, haría falta un trabajo de preparación enorme. Por eso tiendo a contratar siempre a los mismos actores, a los que conozco bien. En el pasado, además, como quería a toda costa que los actores interpretasen a mi manera, les hacía repetir muchas veces la toma y a veces sucedía que rodábamos una sola escena en toda la noche. Pero ya no tengo tanta perseverancia. Me he resignado a aceptar lo mejor que pueden dar los actores, tal como son.

Creo que soy distinto a los demás, por mi carácter y por mi manera de tratar a los actores. Cuando rodamos *El comienzo del verano* (*Bakushu*, 1951) me sugirieron que llamara al actor Hiroshi Nihon'yanagi. Fui a verlo en *Más allá del campo de batalla* (*Senka no hate*, 1950) y me gustó. Así que decidí emplearlo y resultó perfecto para hacer un personaje que yo quería que fuese un hombre honesto, serio y discreto. A Yamamura So, sin embargo, le vi comiendo en la cantina de los estudios de Ofuna cuando se encontraba allí rodando otra película, enseguida me gustó y le pedí que hiciese *Las hermanas Munekata* (*Munekata Kyodai*, 1950). También en esa ocasión funcionó la cosa. Llamé a Setsuko Hara para *Primavera tardía* (*Banshun*) y para *El comienzo del verano*, aunque entonces circulaban rumores poco agradables sobre ella: decían que no sabía interpretar. Cuando empecé a rodar tenía cierta preocupación, pero resultó del todo infundada. En mi opinión, es una persona que no consigue transmitir ni alegría ni rabia con una interpretación

sobrecargada, y sin embargo transmite esas mismas emociones de una manera extraordinaria con los mínimos gestos.

En otras palabras, se debería poder transmitir una explosión de rabia sin alzar la voz. Si pido a Setsuko Hara que interprete de esa forma, ella consigue hacerlo sin la menor dificultad, y acierta incluso en los matices más sutiles. Pero también me ha ocurrido lo contrario: he elegido a un actor que tenía fama de ser muy bueno y me ha causado problemas porque todo lo que interpretaba lo hacía de manera exagerada, encorsetada. Si tenía que interpretar a un anciano, por ejemplo, se excedía gesticulando. No puedo soportar a esos actores sin personalidad que se mueven en escena como si dijeran: «Aquí me tiene, ¿qué desea que le interprete?».

Para el papel del presidente de la compañía de *El sabor del arroz con té verde* (*Ochazuke no aji*, 1952) me permití llamar a Kin'ichi Ishikawa.<sup>21</sup> Era en la vida real el presidente de una empresa, por lo que resultaba perfecto para el papel aunque no hiciera otra cosa más que estar sentado sin decir nada.

Dicen que soy muy meticuloso cuando se trata de la calidad de los pequeños detalles de la escena, o de los vestidos que llevan los actores. Es cierto. Si por ejemplo el rollo que han colgado o el objeto decorativo colocado en la *tokonoma*<sup>22</sup> son auténticos, en lugar de una imitación creada solo para rodar esa escena, yo me siento diferente. Y creo que los actores también. En cualquier caso, aunque se pueda engañar al ojo de la gente no se puede engañar a la cámara de cine. Las cosas auténticas ganan cuando se ven filmadas.

Por mi manera de ser a mí no me gusta nada esta costumbre que recientemente han adquirido los actores de trabajar en dos películas al mismo tiempo. Me crea problemas. Aunque trate de meterme en la piel de un actor, no puedo entender cómo

se puede hacer frente con seriedad a dos papeles simultáneamente. Si invierte todas las energías en mi película, no podrá dedicarse adecuadamente a otra. Este es un problema del cine japonés que es preciso resolver a toda costa y cuanto antes. Si seguimos así los actores serán meros mercenarios. Y por muy bueno que sea, un mercenario tiene sus limitaciones. Por suerte, después de acabarse la guerra, y en los últimos dos o tres años sobre todo, ha cambiado la consideración del cine que tiene la gente.

En mis tiempos, ya solo hablar de entrar en el mundo del cine era algo que se consideraba poco respetable. Si uno decía que quería ser actor, o algo por el estilo, solo podía ser porque tenía que vivir de algo, o porque había en su familia alguien que se dedicaba a ello. Hoy en día no hay problemas para que quien quiera pueda entrar en el mundo del cine. Los jóvenes que de ahora en adelante deseen hacer cine tendrán más suerte: nosotros tenemos que ir empalmando una película con otra para no traicionar las expectativas de la gente.

Estamos ya en diciembre. Todos empiezan a tener mucho trabajo. Yo mismo he tenido que venir hace tres o cuatro días a Yugawara, a preparar mi próxima película. Como de costumbre, estoy con Kogo Noda y nuestra manera de trabajar, los dos juntos, no se basa tanto en partir de una trama definida como en bosquejar alguna idea mientras charlamos de todo un poco. Hablando de esto y aquello siempre surge algún vago propósito sobre el tema que queremos tratar en la película: qué tipo de existencia lleva el personaje, qué clase de persona es, y así sucesivamente. Después llega alguna idea sobre los acontecimientos o episodios que podemos incluir en la historia. También se

concreta algún fragmento de los diálogos entre personajes. Y de ese modo, en algún momento toma cuerpo la verdadera trama.

Al final se perfilan los diálogos con todo detalle. Y después, dada la forma que tenemos de trabajar, la que hemos llamado «primera versión» del guion acaba por convertirse en la definitiva. Naturalmente, nos hacemos más o menos una idea de qué actores queremos que la interpreten, y escribimos teniendo ya presente la personalidad y las características de cada uno. Puede suceder también que cuando comienzo a rodar cambie alguno de los actores previstos, o que uno de los elegidos interprete de manera completamente distinta a la que yo había imaginado. En estos casos, no sé realmente qué hacer.

Se dice que yo insisto siempre en repetir la misma escena varias veces, pero lo cierto es que esto solo sucede cuando quiero que la interpretación de un actor quede exactamente como la he proyectado, o cuando —como sucede a menudo— una toma sale bastante bien pero yo digo «Otra más», solo porque pienso «Lo mismo sale algo mejor...». En ambos casos esta forma de proceder se debe únicamente a mi afán de lograr unos resultados satisfactorios. También puede ocurrir que en una escena con los actores A y B, A interprete bien pero B no, o viceversa. En estos casos la cosa se complica. Y si ya es complicado para el director, me imagino que para el que concibe la trama tiene que resultar muy decepcionante. La cuestión es que rara vez se acomodan el personaje que imagina el autor de la trama y el que interpreta el actor en cuestión. Rhett Butler, al que interpretó Clark Gable en *Lo que el viento se llevó*, es un raro ejemplo en el que este discurso ha salido bien. Esta es una de las razones por las que yo hago películas siempre a partir de una idea original.

No estoy hecho para el melodrama. Es un género que aprovecha la teoría de que a la gente le gusta llorar al ver sufrir a otro que está peor que ellos. Sus personajes suelen ser estúpidos y carecen del más mínimo sentido común. Las cosas que les ocurren tampoco son normales. Yo no consigo digerirlo. Si buscara que los espectadores llorasen, quisiera que fuesen lágrimas de verdad, y no las que provoca un agente lacrimógeno.

Hice *Las hermanas Munekata* por encargo, con un argumento original de Osaragi<sup>23</sup> y me dieron los actores ya escogidos. Para *Primavera tardía* me inspiré en una novela de Kazuo Hirotsu, *Chichi to musume (Padre e hija)*. En ambos casos son muchos los aspectos en los que la película difiere de la idea original, pero creo que esto es inevitable, dado que existen muchas diferencias entre cine y literatura. Un día, después del visionado de *Primavera tardía* previo al estreno, Satomi<sup>24</sup> me dijo: «La tarde de la boda de su hija el padre vuelve a casa completamente solo. Manda a casa a la criada y la hace salir no por la puerta principal, sino por la de servicio. Cuando está a punto de entrar en la habitación donde está el tatami mira hacia el piso de arriba, donde está la habitación que era de su hija. ¿Qué dices a eso?». Le agradecí la sugerencia. Este tipo de comentarios, aunque lleguen después, siempre pueden ser de utilidad para posteriores proyectos. Yo no uso casi nunca el movimiento de la cámara, el fundido cruzado ni los fundidos de apertura y cierre. Cuando se emplean estas técnicas, si no se tienen equipos de calidad, la imagen queda movida, sucia. El fundido cruzado, especialmente, siempre me huele a estafa. Claro que hay películas en las que no da esa sensación, al contrario: resulta una forma de expresión de muy alto nivel. Son ejemplos de esto *Los peligros del Flirt* (1924), del viejo Lubitsch; *Una mujer de París* (1923), de Chaplin, y

más recientemente *Un lugar en el sol* (1951). Pero, desde luego, no es sencillo conseguir lo que han logrado hacer estos directores.

Confesaré otra de mis manías: a mí no me gusta rodar en exteriores. Si pienso que una escena se puede rodar en un estudio, la ruedo en el estudio. Las tomas en exteriores están condicionadas, inevitablemente, por la situación atmosférica, y es más difícil ser exigente con las estrellas delante de una multitud. Por eso me siento limitado, no puedo trabajar a gusto. Lo que sucede es que cuando ruedo en exteriores me organizo como en el estudio. A Yasujiro Shimazu le pasaba lo contrario que a mí: rodaba en el estudio como si estuviera en exteriores. Entre estos dos extremos está Hiroshi Shimizu; él no tiene problema ninguno: si está en exteriores rueda como se rueda en exteriores, si está en estudio, rueda como se rueda en estudio.

Por lo que respecta a la música no se puede decir que sea yo un director complicado. Un buen sonido, que no estropee la atmósfera y que no desentone con las imágenes, es suficiente para mí. Pero no me gustan las selecciones musicales al uso: una melodía triste para una escena trágica, un fragmento cómico para una escena de risa. Si se utiliza la música para dar énfasis a la escena, esta se vuelve de mal gusto. Una música ligera en una escena triste, al contrario de lo que se piensa, puede aumentar el tono trágico. Esto me ha sucedido a mí en la segunda guerra chino-japonesa, durante la batalla del río Xiushui. Estaba en primera línea. Junto a la trinchera había un árbol de albaricoques con flores blancas bellísimas. En un determinado momento comenzó el ataque enemigo y empezaron a llover proyectiles de los morteros, que caían silbando. El fragor de la artillería pesada resonaba entre el crepitar de las ametralladoras y los fusiles. Con los vaivenes del viento las flores blancas empezaron a soltarse y

caían al suelo danzando suavemente. Era una imagen bellísima. Contemplando aquellas flores pensé que se podía representar la guerra también así. Y este es otro ejemplo de la relación entre la música y las imágenes...

He llegado a los cincuenta años y, por suerte, con muy buena salud. Ahora dos o tres *go*<sup>25</sup> de sake es para mí la cantidad justa. Ya no soy capaz de trabajar toda la noche y mi transgresión favorita es la siestecita de la tarde. Estoy a punto de cumplir veintisiete años de vida como director de cine. Estuve siete años sin rodar películas a causa de la guerra, pero con *El sabor del arroz con té verde* he cumplido las cuarenta y cuatro. Espero vivir todavía mucho tiempo y hacer un buen trabajo.