

# MIS PELÍCULAS FAVORITAS

Akira Kurosawa

Kazuko Kurosawa, hija del renombrado director de cine Akira Kurosawa, ha editado y publicado en la editorial japonesa Bungei Shunju un texto titulado *Las cien películas favoritas de Kurosawa*. Antes de morir, el realizador japonés había dejado preparada una lista con los títulos de cien películas. El libro de Kazuko ilustra ahora esta lista con comentarios hechos por Akira Kurosawa. Son observaciones hechas a la salida de películas que fueron a ver juntos, o en conversaciones mantenidas otras veces entre ellos o con diversas personas, lo mismo que entrevistas concedidas a varios medios. El texto de Kazuko mantiene habitualmente la primera persona y es fiel al carácter coloquial de muchas de las expresiones originales. «Mi padre —comenta Kazuko— me dijo una vez que no había podido hacer una lista de sus películas favoritas; como eran tantas, le resultaba difícil seleccionárselas. Algunas películas que le gustaban mucho no figuran en mi libro, porque he decidido que en él sólo aparezca un título por director. Mientras trabajaba en la elaboración de esta lista, echaba mucho de menos a mi padre y lloraba al recordarle. Ahora me doy cuenta de que tenía que haber aprendido más de él. No

obstante, este trabajo me ha resultado muy grato, pues me siento como si mi padre estuviera conmigo, ayudándome y mirándome... Mi padre se pondría contento si supiera que vais a ver las películas de su lista. Ahora, nuestro equipo proyecta rodar una película, titulada *Terminó de llover / Después de la lluvia*, sobre un guión escrito por mi padre antes de morir, y que dirigirá Koizumi, Todos estamos persuadidos de haber perdido a un gran hombre; y aunque él ya no esté entre nosotros, queremos honrar su memoria con una película de calidad. Confío en que también vayáis a ver esta película».

\* \* \*

Siempre he deseado tener mis propios cines, a los que pensaba llamar «Cines Kurosawa», porque en ellos exhibiría mis películas favoritas. Sí, actualmente hay grandes cines, pero en la mayoría no se exhiben buenas películas. Las buenas se ponen siempre en los cines pequeños y, encima, terminan pronto. Hay muchas buenas obras que los jóvenes de hoy deberían conocer. Por eso he hecho una lista de películas que proyectaría en mi propio cine, si lo tuviera. Quisiera que las vierais todas pero quizá sean demasiadas; las hay anteriores y posteriores al cine hablado. Por ejemplo, en *El hundimiento de la casa Usher* (Francia, 1928, Jean Epstein), uno de los personajes toca la guitarra al son del movimiento del mar; a pesar de ser una película muda podemos escuchar la guitarra y el rumor de las olas. ¡Es cierto! Algunos amigos míos me comentaron que después de verla en color y con sonido ya no les apetecía verla; lo entiendo perfectamente. Cómo diría... su expresión va más allá de la simple imagen.

## DEL CINE MUDO AL CINE HABLADO

Las películas contienen muchos modos de expresión. Creo que hay que volver al origen del cine. Cuando me propongo dirigir una película siempre empiezo pensando cómo la haría si se tratara de cine mudo. Por ejemplo, en una de mis películas, *Rashomon* (1950), me inspiré en el estilo del director Avangiardo.

Al principio el cine hablado era casi infantil... pero pronto todo el mundo lo asimiló y se empezaron a hacer películas muy buenas. *La sinfonía inacabada* (Alemania-Austria, 1933, Willi Forst), por ejemplo, es una obra muy bella, que explica el misterio de por qué Schubert no terminó esa obra. Cuando la música de Schubert empezó a sonar, la imagen y la música se reunieron como en un solo cuerpo.

*El congreso se divierte* (Alemania, 1931, Erik Charell) fue la primera película que utilizó el sistema de *playback*. En aquel tiempo, en Japón no podíamos imaginar cómo lo hicieron ni que técnica utilizaron. Pero gracias a esa película aprendimos que una música grabada anteriormente podía simular la interpretación de una orquesta. Por ello, esta película significa un hito en la historia del cine.

Durante los primeros tiempos del cine hablado los directores se concentraron demasiado en el sonido y la música. Lo mismo sucedió con la aparición del color. Pero todo es cuestión de tiempo.

## EL COLOR

Un día, hace ya muchos años, Henri Langlois, el fundador de la Cinemateca francesa, me dijo: «Tienes que rodar una película en color». Le contesté: «Es que no me gustan las

películas en color». Después de la conversación me mostró una película en color llamada *Iván el Terrible* (URSS, 1944-46) y me dijo que había sido rodada hacía ya veinte años por Eisenstein. Vi la escena del banquete y no me podía creer que era tan antigua. Era magnífica. Desde entonces empecé a rodar en color.

Para empezar, rodé una película llamada *Dodeskaden* (1970) y luego *Kagemusha* (1980), ya más en serio. Pensé enseñársela a Langlois, quien me había animado a hacer películas en color; pero antes de haberla acabado yo, Langlois falleció. Me sentí fatal. Al preestreno de *Kagemusha* vinieron Willy Wilder y su esposa. Les hablé de la historia de Henri Langlois y la señora Wilder me dijo: «Langlois ha muerto, pero su espíritu vendrá al festival de Cannes para ver su película en color, señor Kurosawa». Desde ese año empecé a asistir al festival de cine de Cannes. Aquella conversación con los Wilder fue publicada en un periódico de Cannes, y el día del festival Mary Melson, la mujer de Henri Langlois, vino a visitarme. Fue un día maravilloso.

#### JOHN FORD ES MI MAESTRO

Hay muchos directores influyentes en el mundo. En mi caso ha sido fundamental la influencia de John Ford. En una de sus películas había una escena en la que un señor prendía un cigarrillo en el fuego de una lámpara. Yo lo repetí en una de mis películas; quería saber si eso era posible o no. Hoy en día, la gente que se dedica al cine no habla mucho sobre las películas; pero antes, cuando veíamos una película o una buena escena, nos inquietaba y durante días no hablábamos de otra cosa.

John Ford tiene obras de carácter social como *Qué verde era mi valle* (EE.UU., 1941) o *La ruta del tabaco* (EE.UU., 1941), pero quiero decir que para mí John Ford es el director de películas como *La diligencia* (EE.UU., 1939) o *Pasión de los fuertes* (EE.UU., 1946). Sobre todo esta última me sirvió de modelo para mis películas. John Ford me apreciaba mucho. Una vez, los reyes de Inglaterra organizaron una reunión para celebrar mi película *Trono de sangre* (Japón, 1957). Estaba esperando que empezara la película cuando un señor se sentó a mi lado; entonces le vi cara a cara. ¡Qué sorpresa! Era John Ford. Luego aún me sorprendió más todavía cuando me dijo que había estado en Japón varios años antes, al término de la Segunda Guerra Mundial, para controlar las operaciones militares de los japoneses. En esa ocasión visitó mi estudio mientras yo rodaba *Los hombres que pisan la cola del tigre* (Japón, 1945). Yo sabía que habían llegado unos militares americanos, pero ignoraba que uno de ellos fuera John Ford. Me dijo que dejó una nota para mí: «Saludos al director», y me preguntó si lo había recibido o no. Desde entonces mantuvimos una relación muy cordial; él me llamaba cariñosamente «Akiiiiira» (*risa*).

EL DIRECTOR QUE MEJOR  
HA TRATADO EL AGUA: TARKOVSKI

Jean Renoir fue a visitarme al hotel de París en el que me hospedaba. Un empleado del hotel llamó por teléfono a mi habitación y me anunció que había alguien esperándome en el recepción del hotel. Bajé enseguida y vi a un señor que estaba de pie. Me dijo: «Es un honor conocerle». Yo no me sentí muy cómodo porque Jean Renoir era un director muy

importante. Era demasiado cortés conmigo. Esa misma noche me invitó a cenar a un restaurante francés muy pequeño. Estábamos solos y la comida era deliciosa. En Japón no hay mucha gente que haya tenido la oportunidad de charlar con Jean Renoir.

En mi vida he conocido mucha gente en varios lugares del mundo. Tengo buena relación con John Ford, Andréi Tarkovski, Theo Angelopoulos, Nikita Mikhalkov, etc.

Siguiendo con los directores de cine, a Sidney Lumet le conocí por primera vez en casa de William Freedkin, con ocasión de una fiesta que éste organizó para gente del cine. Disfrutábamos de nuestra conversación a solas, pero la gente de alrededor no nos lo permitió y nos dijo que ellos también querían participar en nuestra interesante conversación (*risas*). Tengo un buen recuerdo de esa cena. Entonces tuve una idea para un nuevo proyecto, pero no tenía suficiente dinero para costearlo. Toda la gente que estaba allí quiso ayudarme a buscar dinero y aunque al final no pude llevarlo a buen fin, todos colaboraron activamente.

Lumet es una persona muy interesante. Una vez empieza a hablar, no para, y así, hablábamos sin terminar... Como sabes, en la ciudad de Nueva York cada manzana es muy grande. Como director, me parece muy duro rodar en esa ciudad, porque es necesario cambiar muchas veces de lugar de rodaje. Un día me encontré a Lumet en Nueva York patinando por las calles con unos patines que había comprado en una tienda de juguetes ¡Imagínate! El pobre ayudante de dirección hacía lo que podía para seguirle arriba y abajo.

Tenía muy buena relación con Tarkovski. Antiguamente, yo tenía un despacho en un hotel llamado Akasaka Prince

Hotel, en Tokio. Una vez pasó él por allí para saludarme. Era nuestro primer encuentro. Tarkovski vio el paisaje de la noche de *Akasaka* desde la ventana de mi despacho, el mismo que luego utilizaría para la escena de la ciudad del futuro en la película *Solaris* (URSS, 1972). Claro, no fue simplemente una escena de *Akasaka* sino que utilizó diversas técnicas con espejos para conseguir efectos de reflexión de luz. Cuando vi esta película en Moscú, me sentí un poco raro porque en ella aparecía una autopista igual que la que utilizo para ir de mi casa al trabajo. A pesar de estar en Moscú, me sentí en aquel momento como si estuviera viajando a mi despacho.

Me gustan todas las obras de Tarkovski: *Solaris*, *Sacrificio* (Suecia, 1986) y otras. Quiero decir que es el director que mejor ha rodado escenas de agua, en lagos, charcos, etc. En todos ellos se puede ver el fondo. Las tomas de agua son muy difíciles porque normalmente el cielo y las nubes se reflejan en la superficie y no podemos apreciar el agua en sí. Cuando rodé la película *Yume* (*Los sueños de Kurosawa*, 1990), en la escena del pueblo y el molino quería sacar el río al estilo de Tarkovski. ¿Sabes qué hice? Cogí una grúa muy grande y tapé el cielo con una enorme tela negra. Así pude evitar los reflejos y tomar una imagen del agua del río en la que podía verse hasta el fondo.

Los protagonistas de *Solaris* están en el interior de una base espacial y sienten una especie de añoranza, siempre pensando en la Tierra y sus elementos. Por eso hay tantas escenas de naturaleza, como esas plantas que se ven en el fondo del río. Cuando estaba contemplando esa película tuve deseos de volver a la Tierra, aunque ya me encontrara

en ella. Los productores pidieron a Tarkovski que cortara algunas escenas de naturaleza porque, según ellos, había demasiadas. Pero, como comenté antes, estas escenas son muy importantes y él se negó rotundamente.

Sus obras son muy complejas pero creo que es un director excelente. Son muy diferentes a otras películas. Su padre era un poeta muy famoso y él heredó el talento de los poetas.

Él me comentó que le gustaba ver mi película *Los siete samuráis* (Japón, 1954) antes de rodar sus propias películas. Sin embargo, yo también veo *Andrei Rublev* (URSS, 1966) antes de hacer las mías. Tarkovski era un hombre muy simpático y agradable. En una de mis visitas a Europa, supe que estaba enfermo en el hospital. Quise visitarle e intenté buscar el hospital pero no lo conseguí. Tenía que irme corriendo al aeropuerto para coger el avión a Japón, así que no pude verle. Luego murió. Para mí era... como un hermano.

#### LA MEJOR OBRA: LA CANCIÓN DEL CAMINO

Empecé a tener relación con Theo Angelopoulos por casualidad. Le conocí en la presentación de una película a los críticos. Me preguntó si me gustaba un cierto director muy famoso en aquella época. Pensé un momento cómo tenía que contestarle, pero al final le dije: «No me gusta», porque de verdad no me gustaba. Él me contestó: «A mí tampoco» (*risas*). Desde entonces mantenemos una buena relación. Cuando vi su película *El viaje de los cómicos* (Grecia, 1975), me sorprendió que en una sola escena rodara desde que el protagonista sale de la prisión hasta que vuelve a trabajar en la calle. La cámara gira 360 grados y tal vez el equipo de

rodaje tuvo que correr para no salir en el plano. Pero hay una cosa que quiero comentar. Si observamos bien esta película, en la última parte los actores tienen una actitud muy nerviosa porque como se equivocó al rodar en una toma, se tuvo que repetir de nuevo una escena tan larga (*risas*).

Pero eso también le pasaba a Mizoguchi. Al principio de mi carrera rodé una escena de cuatro minutos en una sola toma y pensaba que era muy largo, claro que hoy en día eso ya no es nada. Luego rodé una escena de 16 minutos y emocionado fui a contárselo a Angelopoulos. Él me contestó que había hecho una película de un solo corte desde el principio al final ¿Cómo lo hizo? Como la cinta sólo tiene mil pies de longitud, tuvo que unir una con otra, y para evitar el corte, aprovechó la sombra de la espalda de uno de los actores cuando la pantalla se volvía negra, de modo que el corte no se notaba. ¡Imagínate!

Cuando hablo del tema de los directores, siempre recuerdo a Satyajit Ray. Mi mujer me dijo que nunca había conocido a una persona tan respetable. Era muy grande y tenía unos ojos negros brillantes y un carácter muy tranquilo. Tenía un carácter profundamente indio. Sus películas fluyen como la corriente del río Ganges. Enorme, fuerte, se mueve sin prisas. Todas sus obras son buenas pero *La canción del camino* (India, 1955) es para mí una de las mejores películas de la historia. La vi con el director Nekojiro Honda y estuvimos de acuerdo que es una película muy buena; después de verla, ya no nos apetecía ver otras.

Un día fuimos a una fiesta en la casa de Ray. Era verano, pero esa noche hacía mucho frío. Mi mujer es muy sensible al frío. Como él es una persona muy afectiva, se nos acercó

enseguida y dijo: «¿Tu mujer está bien? Como hace frío podéis marcharos para que no os enfriéis». Gracias a sus palabras pudimos marcharnos tranquilos y sin remordimientos de ser descorteses. Era una gran persona. Como tú sabes, el director Bertolucci rodó una película sobre Buda. Pero para mí, sólo Ray puede rodar una película sobre Buda, y además interpretar su papel.

En India hay unos árboles llamados gajuma. Sus ramas, al tocar el suelo echan raíces, de modo que las ramas se convierten en árboles. Por eso hay algunos árboles de más de mil metros cuadrados de tamaño. Hace un tiempo me pidió que le identificara con una palabra y yo le dije : «Eres una gran persona, sólo tú podrías ser un árbol de mil metros de tamaño». Era una persona magnífica.

PENSÉ QUE ERA UNA PERSONA EXTRAÑA PERO...

Como he viajado mucho, en ocasiones personas muy raras han ido a visitarme a mi habitación del hotel.

Un día un señor se presentó en mi habitación y me dijo que quería regalarme un libro. «He buscado mucho en mi equipaje pero no he podido encontrarlo», me dijo, y añadió: «Lo siento, pero hoy tengo que coger un avión. Me tengo que ir». Pero ¿sabes que ocurrió? Al día siguiente volvió a presentarse (*risas*) y dijo: «Lo he encontrado», y yo le contesté: «Pero me dijiste que tenías que tenías que marcharte ayer en el avión, ¿verdad?». Él me contestó que había cancelado el vuelo para seguir buscando su libro (*risas*). No me dijo nada sobre sí mismo y pensé que era una persona un poco rara, aunque en realidad se trataba del famoso director Werner Herzog. Más adelante lo comprendí todo.

A partir de entonces empecé a ver las películas de Herzog. ¡Uf!, qué buenas escenas rodó en *Fitzcarraldo* (Alemania, 1982).

El director Martin Scorsese también hizo algo tan raro como lo de Herzog. Un hombre entró en mi habitación de repente, enfadado y gesticulando con las manos. Me dijo que había que guardar bien las cintas porque si no los colores se pierden y otras cosas por el estilo. Pensé para mí quién podía ser esa persona tan nerviosa; resultó ser Scorsese, con quien desde entonces hemos mantenido la amistad. Un día le pedí que actuara en una de mis películas interpretando a Van Gogh y me dijo que sí en una carta a la que acompañaba una cinta en la que salía actuando. Luego me preguntó qué me había parecido. La verdad, como estaba muy nervioso y hablaba muy deprisa, no entendí nada. Scorsese siempre parece ocupado y nervioso, pero es una buena persona y muy trabajador. Por ejemplo, se dedica a proteger las películas para que no pierdan el colorido.

Cuando Ray estaba enfermo, Scorsese hizo lo que pudo para que Ray recibiera el *oscar*. Cuando se le entregó el premio a Satyajit, estaba ya muy enfermo y no pudo ir a recogerlo. Scorsese tomó una foto de Ray en el hospital y la enseñó al público. Poco después, Satyajit moría.

Tuve relación con John Huston. Un día, recibí una carta de un hombre desconocido de Estados Unidos en la que decía: «Tienes que dar las gracias a John Huston». Según la carta, cuando él fue invitado a un programa de televisión dijo: «Acabo de ver una película magnífica» y hasta el último momento del programa siguió hablando acerca de mi película *Kagemusha* (1980).

Unos años después tuve oportunidad de hacer de presentador en la entrega de los *oscar* de la Academia. Entré en el auditorio y alguien me gritó «¡Kurosawa!». Era John Huston. No nos conocíamos pero daba la sensación que éramos muy amigos (*risas*). Quise conocerle más a fondo pero para entonces ya estaba muy enfermo e iba acompañado a todas partes por una asistente. En ese estado rodó su última película, *El dublinés* (EE.UU., 1987), una obra muy buena.

#### MUCHOS DIRECTORES SON TÍMIDOS

Mucha gente piensa que los directores tienen un carácter difícil, pero no hay para tanto. Se dice que muchos periodistas tienen miedo a Michelangelo Antonioni, por ejemplo, pero yo tengo una excelente relación con él. Cuando viajamos con ellos a la India, su mujer quiso montar en elefante y subimos juntos. Los periodistas dijeron que no se lo podían creer. Pero en realidad, los directores no tenemos un carácter tan difícil. Antonioni es tímido y como tal rehúye las cámaras y las fotos. Es una persona muy interesante y le gusta bromear.

Sin embargo, a los periodistas les gusta inventar historias sobre los directores. También tienen miedo de mí (*risas*) pero no puedo estar enfadado todo el día, no tengo suficiente energía para eso. Yo también tenía miedo de directores como Mizoguchi o Seto cuando trabajaba para ellos, porque Mizoguchi hablaba poco y Seto era una persona muy callada. Un día les dije: «Por favor, no me maltraten» y ellos se rieron. En realidad no eran tan duros pero la gente inventa leyendas y los directores van quedándose solos. A mí esto no me gusta. Cuando rodamos una película me gusta comer con mis ayudantes, con los actores, con todo el equipo. Gracias

a esto, mi estudio siempre es bullicioso. El director Kajiro Yamamoto, mi maestro, también era muy ruidoso.

Hay muchos directores tímidos. Por ejemplo, cuando tuve oportunidad de hablar con el director François Truffaut, no pudo contestarme nada, se limitaba a moverse vergonzosamente. Pero es interesante, aunque tímido, quiso actuar en su película *Encuentro con desconocido* (*La mujer de al lado*, 1981), cosa que, siendo él tan vergonzoso, parecería imposible.

Tengo una buena relación con Fellini. Hemos hablado muchas veces, pero siempre que yo empezaba a hablar de sus temas, de sus películas, él sentía vergüenza y su mirada se dirigía al suelo.

Cassavettes también era tímido. Un día fui a ver *Sombras* (EE.UU., 1961) porque me lo recomendó Henri Langlois, el director de la Cinemateca francesa. La película fue rodada en 16 mm y era de gran calidad. Él se encontraba en la sala donde se proyectó la película y quise hablar con él, pero como era muy tímido se escapó a toda prisa con la cara sonrojada. Entonces, él tendría treinta años o menos. Yo esperaba sus nuevas películas pero ninguna llegó a Japón durante los veinte años siguientes. Al fin vi su nueva película, *Gloria* (EE.UU., 1980), y pensé que había valido la pena esperar.

Tengo una anécdota acerca de George Lucas. Cuando fui a Los Ángeles me invitó a comer y me dijo: «Sr. Kurosawa, saqué la idea del robot de *La Guerra de las Galaxias* de su película *La fortaleza escondida*». Un señor que estaba con nosotros le dijo: «Claro, Kurosawa está aquí para ponerte un pleito por plagio». Pobre Lucas, su cara se puso azul de repente. Por supuesto, yo no pretendía nada al respecto,

aunque es verdad, la gente me dice que se parecen un poco. Pero los occidentales son muy sinceros y directos, como George Lucas, quien pensó: «Ah, qué escena tan bonita, la utilizaré en mi película».

William Friedkin me dijo que él también había copiado una escena de mi película *El infierno del odio* (Japón, 1963) para su obra *French Connection* (EE.UU., 1971). Pero sólo se trataba de una escena general de un convoy de metro en movimiento. De todos modos, lo dicen con tanta sinceridad que su reconocimiento es un placer para mí. En Japón eso no ocurre; si alguien copia dirá: «Qué casualidad, ¿verdad?», o: «No sé por qué se parece ya que no he visto tu película», o cosas por el estilo.

De todos modos, creo que en Japón no hay otro director que haya tenido oportunidad de hablar con tantos directores de todo el mundo como yo. Muchos directores japoneses viajan a festivales pero siempre se les encuentra aferrados a los suyos. No es un problema de lengua, porque llevan a intérpretes. Muchos directores japoneses me han dicho: «Usted es diferente. Nadie se acerca a nosotros para entablar conversación». No obstante, yo creo que si quieren hablar con otros directores, pueden dirigirse a ellos sin complejos porque la mayoría son simpáticos y sociables. Claro, hay de todo, también los hay muy desagradables.

Hablando de personas desagradables, recuerdo una experiencia interesante. Un actor de una de mis películas me dijo: «No me gusta el modo en que me mira, lo hace con una expresión de odio». Le contesté: «Te miro con cara de odio porque así puedes contagiarte y representar perfectamente el papel de una persona que odia». Realmente creo que las

buenas personas pueden llegar a interpretar muy bien los papeles de personas odiosas. Igualmente, la gente que no bebe puede interpretar muy bien el papel de un borracho. Así, el actor Shimamura puede interpretar magníficamente el papel de un borracho aunque no bebe ni gota.

#### LAS PELÍCULAS JAPONESAS SON BUENAS

Si empiezo a pensar en las películas que exhibiría en mi cine, no puedo parar. ¡Hay tantas que me gustan! Aun cerrando los ojos y descartando muchas, todavía hay más de cien películas. Sólo han pasado cien años desde el descubrimiento del cine y ya hay tantos talentos.

Todo el mundo dice que hoy en día el cine en Japón pasa por un mal momento; pero es preciso recordar que no hace tanto tiempo desde que el cine empezó en nuestro país. En realidad empezamos ahora, estamos naciendo. Pero quiero decir que los espectadores no siempre tienen buen gusto a la hora de elegir; una película buena de verdad es amena, fácil de entender, interesante y no muy complicada.

Dentro de las películas buenas las hay muy buenas, bastante buenas y buenas. Hay obras muy pequeñas pero muy hermosas pero también grandes obras y muy bien hechas, ¿no es cierto?

Hoy en día una parte de los espectadores sólo quiere ir a ver películas extranjeras. Antes de ver las películas japonesas ya piensan: «¡Qué aburrido!». Por eso quiero seleccionar algunas películas japonesas entre mis cien favoritas. Si ven las películas que selecciono, entenderán la belleza de las películas japonesas. No tienen mucho ornamento, porque la belleza es simple.

John Gillette, un famoso crítico inglés, dijo en un discurso en el National Film Theatre que, «al examinar la historia del cine en Japón, vemos que hubo un momento en que surgieron muy buenas obras y directores. No existe un ejemplo comparable en ningún otro país». Él me preguntó por qué sucedió ese milagro y le contesté que era natural, puesto que en esa época los directores rodaban lo que les gustaba, hasta que poco a poco empezaron a aparecer las distribuidoras, las productoras... Claro, ya no se hacen películas como las de entonces. Últimamente las películas japonesas son bastante malas. ¿Por qué gastar dinero en películas mediocres? Más vale gastarlo en mejorar o restaurar aquellas obras maestras realizadas antaño, ya que existen técnicas para hacerlo. Sólo vale la pena invertir dinero en proyectos que realmente sean de calidad.

Cuando la Twentieth Century Fox estaba en peligro, Zanuck, su presidente, decidió no emprender ningún nuevo proyecto, sino dedicarse a aplicar nuevas técnicas a las películas antiguas. Después de medio año, la empresa se recuperó. Los japoneses deberíamos hacer lo mismo.

Los directores como Sadao Yamanaka o Mikio Naruse tienen más fama fuera que dentro de Japón. Ellos enseñaron que se pueden hacer buenas películas basadas en las pequeñas cosas de la vida. Para ello analizaron a fondo los pequeños detalles del rodaje, los sentimientos de las personas, etc.

En Francia gustaron mucho las películas japonesas y se adquirieron las buenas obras más antiguas para exhibirlas en la Cinemateca francesa. De ese modo los extranjeros han llegado a conocer a los directores japoneses con talento olvidados actualmente en Japón.

En Japón se piensa que el cine es un arte menor. En muchos países hay entidades financieras dedicadas a la promoción del cine y también hay cines públicos para exhibir películas de calidad. Sobre todo, los directores de cine extranjeros disfrutan de una buena posición y pueden retirarse pronto. Por ejemplo, Frank Capra. En cambio, los japoneses no tenemos más remedio que trabajar hasta la muerte, ¿verdad? (*risas*) y tenemos que vivir de alquiler. Si Inoshiro Honda hubiera dirigido *Godzilla* (Japón, 1954) en otro país podría vivir en una gran mansión. Muchos directores de Estados Unidos y Europa tienen muchísimas propiedades. René Clement ya no trabaja pero tiene un lujoso yate y Francis Ford Coppola vive como un rey. Cuando rodaba *El infierno del odio* estuve en su casa. ¡Uf, qué sorpresa! Para ir de mi habitación al comedor había que tomar un ascensor.

Aunque mi padre era un militar con un carácter muy fuerte, le gustaba llevar a sus hijos al cine. Gracias a él me aficioné al cine desde pequeño. La primera película que recuerdo haber visto fue *Cuore*. Un día hablaba con el crítico de cine Yodogawa acerca de esta película aunque no acertaba a repetir el título, pero él lo adivinó enseguida. Cuando fui a ver *Cuore* al cine, protesté porque no aparecía Chaplin y mi hermana me dijo que si no dejaba de gritar y protestar vendría la policía. También fui muy influido por los gustos de mi hermano, buen conocedor del cine y la literatura. En cierto modo actuó como un profesor, puesto que a la edad de ocho o nueve años ya iba a ver las películas que él me aconsejaba. Gracias a él vi obras magníficas que hoy ya se han perdido. Aficionado al *Benshi* (dobladores de cine en las salas) —era él un fan de Musei Tokugawa—, mi herma-

no se convirtió en un *Benshi* de cierta popularidad con el sobrenombre de Tadaaki Suda.

Antes de la llegada del cine hablado había muchos cines en los que se proyectaban películas extranjeras, como el Kanda Cinema Palace, donde trabajaba mi hermano, o el Toyo Cinema en el que trabajaba el narrador de cine mudo Musei, el más famoso de todos. Los *Benshi* más famosos programaban las películas del cine donde actuaban, hacían la introducción a la película y pregonaban la publicidad. Algunos carteles eran maravillosos, como el de *El doctor Mabuse* (Alemania, 1922, F. Lang), donde el título aparecía escrito de abajo hacia arriba<sup>1</sup>, o bien el de *Sangre y arena* (EE.UU., 1922, Fred Niblo), que parecía solamente un papel negro pero que al acercarnos nos dábamos cuenta que en realidad eran infinitos títulos en pequeño de *Sangre y arena*. La música también era elegida por el *Benshi*. Por ejemplo, recuerdo en una película en la que Musei actuaba como *Benshi*: en una escena, un hombre lleva arrastras a otro borracho hasta la casa de un hombre rico y le deja tendido boca bajo; éste intenta despertarle y al ver que no se mueve le da la vuelta para descubrir con espanto que se trata de su hijo. En esa escena no había música ni doblaje, sólo silencio, pero en el preciso momento de descubrir la identidad del borracho, la música irrumpe con fuerza al tiempo que empieza una escena en la que aparece la ciudad en pleno carnaval. Aprendí mucho de Musei; ¡bueno!, mucha gente lo hizo. Y en realidad quisiera tener un cine del estilo *Benshi*.

Musei me dijo que me parecía a mi hermano y a veces se nos confundía. No obstante, en opinión de Musei, mientras mi hermano tenía un carácter más bien pesimista y sombrío,

yo siempre he sido optimista. Siempre decía que las personas, al rebasar los treinta años, son más feas cada año que pasa, que él deseaba morir antes de los treinta, y así fue. Yo empecé en el mundo del cine tres años después de su muerte.

El modo de ver las películas cambió desde que me convertí en director. Quiero decir que ya no las veo como un aficionado, pero eso no es bueno. La mejor técnica para analizar una película es verla como un aficionado. En realidad, las obras no necesitan ser analizadas. Hay personas que tienen muchas teorías y critican eso y lo otro. Pienso que eso no es correcto. Mucha gente me pregunta qué es lo más relevante de la película; pero cada uno tiene su propio gusto y tiene que sacar su conclusión sin escuchar a los demás. Las películas son como una figura poliédrica, de modo que las podemos ver varias veces y descubrir aspectos nuevos cada vez.

Suelo decir que las películas son como plazas en las que se reúne mucha gente de todo el mundo. Si los personajes de la película están contentos, los espectadores también lo están, y si están tristes, los espectadores entristecen con ellos. Al mirar películas de otros países, podemos llegar a conocer sus culturas. El cine es un excelente medio para acercar a las personas de todo el mundo. Por ejemplo, al ver una película de John Wayne uno no piensa que es un desconocido. Uno tiene la sensación de que se trata de un amigo, ¿verdad? Eso es muy importante. La magia del cine está en el hecho de que los espectadores pueden vivir la misma experiencia que los actores; en realidad, vivimos junto a ellos mientras vemos una película.

Para mí, lo más importante es que al ver una película lo hagamos con naturalidad, como Yodogawa, apreciando lo bello de una escena aunque sea triste. Ese es el punto de vista de quienes de verdad les gusta el cine.

## LAS CIEN PELÍCULAS DE KUROSAWA (por orden de antigüedad)

1) *La culpa ajena* (EE.UU., 1919, David W. Griffith). Me gusta mucho Lillian Gish. Era una mujer serena y sencilla. Hace poco vi *Las ballenas de agosto* (Reino Unido, 1987, Lindsay Anderson) y aunque en ella ya es mayor no ha cambiado mucho.

2) *El gabinete del doctor Galigari* (Alemania, 1919, Robert Wiene). Es una película representativa del expresionismo alemán aunque totalmente actual. Los platóf fueron contruidos siguiendo la corriente pictórica futurista.

3) *Doctor Mabuse* (Alemania, 1922, Fritz Lang). La vi cuando era pequeño, con mi hermano. En ese tiempo Mu-sei Tokugawa actuó como *Benshi* en esta película muda.

4) *La quimera del oro* (EE.UU., 1925, Charles Chaplin). Chaplin tenía un gran talento como actor. Pienso que hacer dramas es fácil, pero hacer comedia es muy difícil. Además, era un director con un gran talento y tenía conocimientos de música. Tal vez, su problema era su excesivo talento. Para mí Takeshi Kitano tiene el mismo talento que Chaplin.

5) *El hundimiento de la casa Usher* (Francia, 1928, Jean Epstein). Aunque sea una película muda podemos sentir sus sonidos. Su expresión es magnífica. Antes de rodar mis

películas, me gusta pensar en cómo lo haría si se tratara de una película muda.

6) *Un perro andaluz* (Francia, 1928, Luis Buñuel). Aparece una mano con una navaja que corta un ojo. Es muy fuerte. El faro brilla como loco. La película describe el comportamiento de una persona que coge la rabia. Me sirvió para analizar el surrealismo, que luego utilizaría en mi película *Rashomon*.

7) *Marruecos* (EE.UU., 1930, Josef von Sternberg). Es una película en mayúsculas. Sternberg no gastó mucho dinero en el rodaje pero consiguió un magnífico movimiento de sombras basado en el cambio de posición de las cámaras.

8) *El congreso se divierte* (Alemania, 1931, Erik Charell). Es la primera película en la que se utilizó el *playback*. Se trata de una opereta, muy bien rodada, una excelente obra. Es la película que me hizo reconocer el encanto de las películas antiguas.

9) *La comedia de la vida* (*Die Dreigroschenoper*, Alemania, 1931, G. W. Pabst). La obra ha conocido muchas versiones, pero la de Pabst es la mejor de todas. Yo mismo quise hacer mi propia película. Es un gran filme.

10) *La sinfonía inacabada* (Alemania-Austria, 1933, Willi Forst). Es una película estupenda en la que se narra por qué Schubert no pudo terminar el tercer movimiento de su sinfonía.

11) *La cena de los acusados* (*The Thin Man*, EE.UU., 1934, W. S. van Dyke). Dyke era director de teatro y eso se notaba en el ritmo de sus películas. La película se basa en la obra de *Hamlet*. La pareja y el perro son personajes muy diver-

tidos. Dado éxito de la película se hicieron luego muchos *remakes*, pero la suya fue la mejor de todas.

12) *Mi vecinita Yae* (Japón, 1934, Yasuhiro Shimazu [1897-1945]). La gente llamaba a su director «el tío Shimazu». Acumuló mucha experiencia a lo largo de sus muchos años de trabajo paciente como ayudante de dirección. Por eso sus obras son como las de Ford o Wilder, muy bien hechas técnicamente, muy profesionales.

13) *El bote de un millón de yens* (Japón, 1935, Sadao Yamanaka [1909-1938]). Yamanaka era una persona muy tranquila que hablaba poco, en voz muy baja, aunque al convertirse en director su carácter cambió y se transformó en un locuaz hablador. Tenía muchísimo talento; fue una pena que muriera tan joven porque, además de ser una gran pérdida para el cine japonés, sus películas están en muy mal estado. Esto me indigna y me pregunto por qué nadie se preocupó de su conservación.

14) *Akanishi Kakita* (Japón, 1936, Bansaku Itami [1890-1966]). Es una obra muy original y actual en la que se experimentó mucho. Tuve la suerte de recibir de Itami muchos consejos y recomendaciones. Siempre hablaba bien de mí.

15) *La gran ilusión* (Francia, 1937, Jean Renoir). En la película aparece el director Von Stroheim (*Esposas frívolas*, EE.UU., 1922), quien, además de ser director, era un actor con luz propia. Renoir me visitó en uno de mis viajes a Francia. A pesar de ser un gran maestro con una inmensa experiencia, me dijo que se alegraba mucho de conocerme. Cuando nos despedimos, él me acompañó hasta el coche y se quedó allí hasta que el vehículo se perdió de vista al doblar la esquina. Este detalle me emocionó mucho.

16) *Stella Dallas* (EE.UU., 1937, King Vidor). En esta película se demuestra que las mujeres son fuertes, que pueden ser capaces de cualquier cosa por sus hijos. Barbara Stanwyck cuajó una interpretación magnífica. En la última escena se me saltaron las lágrimas. Años después, una cantante llamada Bette Midler interpretó ese papel con bastante acierto.

17) *La clase de composición* (Japón, 1939, Yamamoto Kajiro [1902-1974]). «Yama Kaji» (Yamamoto Kajiro) fue un gran profesor para mí. La verdad es que al principio no me agradaba demasiado porque siempre estaba dándome instrucciones y encargos de todo tipo. Un día su mujer me dijo: «Yamamoto está muy contento porque ahora eres capaz de hacer cualquier cosa». Sólo después entendí el interés que tenía en enseñarme muchas cosas, razón por la que me encargaba la confección de vestidos, accesorios, trabajos de guión, montaje, etc. Ahora comprendo la utilidad de las cosas que me enseñó y me siento muy agradecido.

18) *La tierra* (Japón, 1939, Tomu Uchida [1898-1970]). Uchida tiene un pasado muy interesante. Durante una época de su vida fue mendigo. Después trabajó como actor y como ayudante de dirección con un director de Hollywood. Rodó grandes películas pero las que más me gustan son las primeras, como *El camino sin fin* (Japón, 1937). Lástima que no queden muchas de sus películas. Los japoneses debemos pensar más en el modo de conservar las películas antiguas.

19) *Ninotchka* (EE.UU., 1939, Ernst Lubitsch). Es una película muy refinada. La imagen de Garbo era muy distinta de la de otras películas. Hizo un sorprendente trabajo de comedia. Creo que el guión fue escrito por Wilder; los diálogos son magníficos. Lubitsch era un hombre de gran ta-

lento que tenía obras de cine mudo y también había rodado algunas «películas opereta».

20) *Iván el Terrible* (URSS, 1.ª parte: 1944; 2.ª parte: 1946, Sergéi M. Eisenstein). Ya he contado cómo fue Henri Langlois, mi benefactor y la persona que llevó *Rashomon* a Venecia, quien me recomendó ver esta película y quien me aconsejó empezar a rodar en color.

21) *Pasión de los fuertes* (EE.UU., 1946, John Ford). Si hablamos de John Ford, pensamos en el director de las películas del Oeste, y esa película es un modelo del género. Los jinetes aparecen galopando en la pantalla y salen de escena en el momento justo, plásticamente, como si se tratara de una poesía. Es una verdadera maravilla.

22) *¡Qué bello es vivir!* (EE.UU., 1946, Frank Capra). Para mí, las películas deben producir una sensación de felicidad en quien las ha visto. Después de ver ésta uno siente la alegría de vivir y el corazón se llena de afecto y buenas intenciones. Así son las películas de Capra.

23) *El sueño eterno* (EE.UU., 1946, Howard Hawks). Es la mejor película del cine negro. Es muy difícil rodar este tipo de películas, pero él, que adquirió una gran experiencia como director artístico antes de ser director, era capaz de hacerlo con el mejor estilo.

24) *El ladrón de bicicletas* (Italia, 1948, Vittorio de Sica). La historia, el color y todo lo demás de la película hacen de ella una obra muy dura. Un ejemplo del neorrealismo que marcó un nuevo estilo de películas. Es una obra excelente.

25) *Los montes azules* (Japón, 1949, Tadashi Imai). En todas las cosas, las primeras son las mejores, en el caso de Imai, también. Por ejemplo, *Izu no Odoriko* y *Aoi Samniaku*.

26) *El tercer hombre* (Reino Unido, 1949, Carol Reed). El tema de la película es complicado, pero Reed lo trata muy bien. Destacaría el trabajo con la cámara. Estudié la técnica empleada en el movimiento de cámaras de la película. Al verla, puedo disfrutar de ese trabajo. Creo que es una película de primera categoría. Reed construye sus obras como documentales; es un director excelente.

27) *Primavera tardía* (Japón, 1949, Yasuhiro Ozu [1903-1963]). Ozu tiene un estilo muy original en la utilización de la cámara. Muchos directores extranjeros le imitan. Su obra es estudiada a fondo por personas del cine de todo el mundo, quizás más que los japoneses. Me gustaría que vierais con atención sus películas, sobre todo las personas que estudian cinematografía. Podríamos decir que el tiempo de Ozu, Naruse y Mizoguchi fue la época de oro del cine japonés.

28) *Orfeo* (Francia, 1949, Jean Cocteau). Jean Cocteau era un poeta y por eso sus películas son como poesías. En esta obra, la muerte aparece conduciendo una moto... Él tiene su propio concepto de belleza.

29) *Carmen vuelve a casa* (Japón, 1951, Keisuke Kinoshita). Es una de las primeras películas en color que se hicieron en Japón. Me gustó mucho. Carmen y algunos amigos suyos vuelven a su pueblo de origen y con su llegada se arma un gran alboroto.

30) *Un tranvía llamado deseo* (EE.UU., 1951, Elia Kazan). Conocí a Elia en el festival de cine de Tokio, y aunque la gente dice siempre que tiene un carácter muy difícil, conmigo fue muy simpático. Hablamos mucho rato, empezando por que a ninguno de los dos nos gustaba vestirnos de

esmoquin. Diría que sus obras tienen un carácter social o crítico, es decir, siempre tienen un trasfondo.

31) *Teresa Raquin* (Francia, 1952, Marcel Carné). Su capacidad para escribir buenos guiones le distingue de otros directores.

32) *Vida de O-Haru, mujer galante* (Japón, 1952, Kenji Mizoguchi). Muchas veces, en conversaciones con amigos míos, me he referido a que Mizoguchi tuvo muy malas experiencias con las mujeres; quizás por ello describe a las mujeres de forma tan horrible en esa película. ¡De verdad que asusta un poco! Yo sería incapaz de rodar un tema así y además reconozco que lo hizo muy bien y muy artísticamente. De Mizoguchi aprendí muchas cosas.

33) *Viaje a Italia* (Italia, 1953, Roberto Rossellini). Estudié mucho acerca de él y su obra. Es uno de los mejores ejemplos del realismo italiano. Godard y Truffaut tuvieron por maestro a Rossellini en el movimiento de la *nouvelle vague*. Sus descripciones son crudas y su modo de acercarse al realismo es muy fresco.

34) *Godzilla* (Japón, 1954, Inojiro Honda). Honda es una buena persona y además muy honesto. ¡Imagínate, si de verdad apareciera Godzilla, dejaría mi trabajo inmediatamente y correría a esconderme! En cambio, en esta película los policías no se esconden ni corren sino que ayudan con diligencia a la gente a escapar y tranquilamente les conducen a los refugios. Honda es mi mejor amigo. Realmente, para mantener una larga y buena relación como una persona tan egoísta como yo, hay que tener la paciencia de un santo.

35) *La strada* (Italia, 1954, Federico Fellini). El estilo de Fellini es precioso. Sus películas son obras de arte. Ya

no hay gente con un talento como el suyo. Hay algo impactante en la personalidad de Fellini. He coincidido muchas veces con él pero como tiene un carácter tan tímido, siempre rehuía hablar acerca de sus obras.

36) *Una nube flotando* (Japón, 1955, Mikio Naruse [1905-1969]). Era un director muy temible. Si no le gustaba la interpretación de los actores en una escena, simplemente decía: «No es eso», y se quedaba sentado silenciosamente esperando que ellos comprendieran el modo en que debían hacerlo. Los pobres actores se partían la cabeza pensando cómo debían actuar para hacerlo bien, de modo que tenían que realizar muchas pruebas antes de dar por buena la toma. Comparado con él, yo soy un director muy indulgente. No obstante, los actores que pasan por las manos de directores como Naruse, Ozu o Mizoguchi llegan a interpretar magníficamente sin necesidad de ser enseñados.

37) *La canción del camino* (India, 1955, Satyajit Ray). Entendí bien sus obras cuando le conocí. Sus ojos eran brillantes y su personalidad maravillosa. En el festival de Venecia perdí con mi película *Trono de sangre* frente a *La canción del camino*, pero entendí perfectamente las razones de su triunfo.

38) *Papá piernas largas* (EE.UU., 1955, Jean Negulesco). Con Fred Astaire y Lesley Caron. Creo que esta película no recibió ningún *oscar* pero a mí me gusta mucho. Quizás alguien piense que es raro que me guste pero yo la encuentro muy bien hecha. Bueno, la verdad es que me encanta Lesley Caron.

39) *Un hombre orgulloso* (EE.UU., 1956, Robert D. Webb). Recuerdo que en esa época estaba de moda la música de

Lionel Newman. Era magnífico. El director utilizó su música. El movimiento de las cámaras es excelente. Creo que Lucian Barard es un modelo de operador.

40) *Bakumatsu Taiyouden* (Japón, 1958, Yuso Kawashima). El *tempo* de la película es muy bueno. Se basa en una obra de *Rakugo*<sup>2</sup>, llamada *Inokori Saheiji*, a partir de la cual realizó las adaptaciones para la película. Este director tiene una habilidad especial para realizar comedias de una calidad excepcional.

41) *El baile de los malditos* (*The young lions*, EE.UU., 1958, Edward Dmytryk). Es una película rodada en cine-mascope pero el contraste del blanco y negro describe muy bien el ambiente de la guerra. Dmytryk empezó desde abajo y con el tiempo se convirtió en un gran profesional.

42) *Los primos* (Francia, 1959, Claude Chabrol). Los acontecimientos se miran desde un punto de vista exterior a la película. Un buen director.

43) *Los cuatrocientos golpes* (Francia, 1959, François Truffaut). Buena película, ¿verdad? Dirigió muy bien a los niños. Hice los máximos elogios a esta película cuando fue estrenada en Japón, pero la película cayó de las carteleras muy pronto. Creo que la culpa fue de la traducción del título en Japón.

44) *Al final de la escapada* (Francia, 1959, Jean Luc Godard). Es un director muy prolífico capaz de mantener el nivel de calidad en sus obras gracias a un extraordinario talento. Hoy en día todo el mundo le imita, como el nuevo cine de los Estados Unidos. Pero no debe imitarse, hay que pensar en nuevos estilos; si no, el cine y la técnica no avanzan.

45) *Ben Hur* (EE.UU., 1959, William Wyler). Las últimas escenas de *Ben Hur* sólo pueden conseguirse con cámaras de 70 mm. Si no es así, es imposible obtener unas imágenes de tanta fuerza. Hay seis tipos de sonido, igual que si nos encontráramos en ese lugar. Está muy bien rodada.

46) *Su hermano* (Japón, 1960, Kon Ichikawa). Me gusta especialmente el trabajo del cámara. Creo que ganó el premio de fotografía en Cannes. Ichikawa sigue rodando, ayudado por la señora Natsutou (esposa y dramaturgo). La gente opinó que *La olimpiada de Tokio* (Japón, 1964-65) era una obra menor, pero a mí me gusta porque llevaba impresa el carácter del director.

47) *Una larga ausencia* (Francia, 1960, Henri Colpi). Este director es una autoridad del montaje. Creo que era su primera obra, pero es extraordinaria. Recuerdo esa escena en la que una señora está tomando café cuando de pronto pasa por delante de ella un hombre muy parecido a su marido que había fallecido en la guerra. Esta escena me impactó. Colpi sabe lo que es el montaje; se puede decir que entre secuencia y secuencia hay una película.

48) *Viaje en globo* (Francia, 1960, Albert Lamorrisse). Las imágenes de la película sólo pueden obtenerse de las manos de un profesional. El final es lo mejor, cuando un niño va persiguiendo un globo. Me dijo que utilizó a su hijo y que luego se sintió culpable, porque era un papel demasiado peligroso.

49) *A pleno sol* (Italia, 1969, René Clement). Es una película fácil de comprender, especialmente buena para iniciarse en el cine, es muy recomendable. Nos permite comprender el sentimiento del protagonista principal. La

película tiene un buen ritmo. También el final es muy bueno.

50) *Zazie en el metro* (Francia, 1960, Louis Malle). Cuando la vi, me pareció una película exquisita. Vemos las cosas desde la perspectiva de unos niños que silban. Era muy hábil dirigiendo a los niños, como en *Adiós a los niños*. También me gustó mucho *Mil de mayo*, es muy original.

51) *El año pasado en Marienbad* (Francia, 1960, Alain Resnais). Es un precursor de la *nouvelle vague*. Quizás esta obra tiene su base en la obra escrita de Alain Robe-Grillet, muy polémico en su época. Conjunto de pasado y presente, realidad y fantasía, su comprensión es difícil y su realización provocadora.

52) *¿Qué fue de Baby Jane?* (EE.UU., 1962, Robert Aldrich). Bette Davis siempre ha tenido una cara muy interesante. Era muy atractiva. En *Eva al desnudo* (1950, J. L. Mankiewicz), siendo ella todavía joven y muy fuerte, realizó una interpretación extraordinaria.

53) *Lawrence de Arabia* (EE.UU., 1952, David Lean). Creo que es una de las mejores películas rodadas en 70 mm. Cuando O'Toole se cayó de un camello, se lastimó considerablemente. No obstante, Lean le preguntó si todavía estaba en condiciones de seguir con el rodaje. Claro, eso es un poco fuerte, pero lo entiendo; cuando un director ve que las cosas le están saliendo, no le gusta interrumpir su trabajo. Bueno, yo soy un poco más condescendiente.

54) *Gran jugada en la Costa Azul* (*Mélodie en sous-sol*, Francia 1963, Henri Verneuil). Sus películas de suspense son de una calidad excepcional y muy interesantes por su

modo tan moderno de combinar la música en la película. Los caracteres de los protagonistas salen a la superficie nítidamente gracias a la maestría del director. Además, los tonos de blanco y negro están muy logrados.

55) *Los pájaros* (EE.UU., 1963, Alfred Hitchcock). Las películas de Hitchcock presentan siempre algunos puntos de contradicción en el misterio que contienen, pero en mi opinión, si las películas logran captar nuestra atención puede decirse que también son buenas. Tantos pájaros realmente llegan a asustar, ¿verdad? Me pregunto cómo se las arregló para rodar esas escenas; todavía no lo entiendo.

56) *El desierto rojo* (Italia, 1964, Michelangelo Antonioni). Cuando participé en el festival de cine en la India, Antonioni y yo disfrutamos de un paseo en elefante juntos. Los dos terribles directores juntos, dijeron los periodistas.

57) *¿Quién tema a Virginia Wolf?* (EE.UU., 1966, Mike Nichols). Me impresionó mucho ver a Elizabeth Taylor en el papel de una mujer tan despiadada y poco agraciada. En Japón nadie puede creer que una actriz japonesa guapa y con éxito aceptase este tipo de papeles. Nuestras actrices deberían aprender de Taylor.

58) *Bonny & Clyde* (EE.UU., 1967, Arthur Penn). En un viaje a Estados Unidos me vi con él y me recibió muy amablemente; me pidió un actor para su película *Cuatro amigos* (1981). Le recomendé a Kamatari Fujiwara; éste me preguntó por qué le había elegido y yo le respondí: «Porque no tienes que decir nada» (*risas*).

59) *En el calor de la noche* (EE.UU., 1967, Norman Jewison). El libro es magnífico, pero Jewison logró una excelente adaptación al cine. Me gusta mucho Sidney Poiter por

su inteligente mirada. A pesar de que en la película sufre problemas de discriminación, él es capaz de sobrellevarlos y cumplir con su cometido.

60) *La última carga* (Reino Unido, 1968, Tony Richardson). Esta película no fue un éxito en su día, pero a mí siempre me ha parecido muy buena. Está llena de detalles, como por ejemplo las moscas y el zumbido de sus alas cuando vuelan sobre unos cadáveres tendidos en el suelo.

61) *Cowboy de medianoche* (EE.UU., 1969, John Schlesinger). A pesar de ser un director inglés hizo un gran trabajo al retratar el ambiente enfermizo de la ciudad de Nueva York. La gran interpretación de los actores (Dustin Hoffman, John Voight) nos permite percibir el sentimiento desconsolado de los personajes en medio de las ruinas de la gran ciudad.

62) *M.A.S.H.* (EE.UU., 1970, Robert Altman). La película es un constante devenir de situaciones, pero en la base hay un guión muy sólido. Está llena de humor negro pero muy pensado. Alguien me dijo que el autor de la obra original era un médico y por eso hay un montón de detalles y es tan divertida. Yo la veo como un manifiesto contra la guerra.

63) *Johnny cogió su fusil* (EE.UU., 1971, Dalton Trumbo). Hay muchas películas contra la guerra, pero rodar buenas escenas de batallas es muy complicado porque hay multitud de disparos, explosiones, movimiento, etc. Mucha gente aprecia una gran belleza en esas escenas. Pero para mí, *Johnny cogió su fusil* es una verdadera película antibélica.

64) *French Connection* (EE.UU., 1971, William Friedkin). «¡Bium, bium!», los coches iban a toda velocidad. Era casi la primera película de persecuciones de coches y por eso la

recuerdo muy bien. En las películas de hoy en día, hay demasiadas escenas de coches: abriendo la puerta, saliendo del estacionamiento... Si cortamos esas escenas, la película se reduce un tercio de la duración.

65) *El espíritu de la colmena* (España, 1972, Víctor Erice). En apariencia es una película simplemente bella, pero en realidad es extraña y terrible, donde sale a luz la parte más cruel de los niños. Los niños actores lo hacen muy bien y los trabajos de cámara e iluminación están muy logrados.

66) *Solaris* (URSS, 1972, Andréi Tarkovski). Tarkovski y yo éramos como hermanos. Una vez, en el Dom Kino, bebimos demasiado y como estábamos borrachos cantamos juntos la canción de *Los siete samuráis*. Sus películas son únicas, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento del agua. Cuando veo *Solaris*, siento unas ganas irresistibles de «regresar» al planeta Tierra.

67) *Chacal* (EE.UU., 1973, Fred Zinnemann). El protagonista de la película prepara minuciosamente un asesinato. El director reflejó cada paso del plan, de un modo frío, tranquilo. La buena factura del relato hace que no le sobre nada, simple pero cargado de una constante tensión.

68) *Confidencias* (*Gruppo di famiglia in un interno*, Francia, 1974, Luchino Visconti). Visconti era un aristócrata de verdad. Tal vez su peculiar estilo se deba a su sangre azul, no sé... En ocasiones coincidimos pero siempre en un ambiente poco propicio para acercarme. Además, dicen que cuando alguien entra en su estudio mientras se encuentra rodando le despide muy enfadado con un terminante: «¡Fuera de aquí!!».

69) *El padrino* (EE.UU., 1974, Francis Ford Coppola). Es la que más me gusta de la serie, con su crueldad, el am-

biente desgarrador reinante en la familia y esa música tan adecuada. La película penetra en lo más hondo de nuestros sentimientos.

70) *El burdel n.º 8 de Sanda Kan* (Japón, 1974, Kei Kumai). Kumai es serio y tranquilo. Acostumbra a rodar películas de contenido social, por lo que me sorprendió mucho que decidiera hacer una sobre un tema de mujeres. Quisiera destacar la interpretación de Kinuyo Tanaka. Otra de las películas de Kumai que me parece muy buena es *El mar y el veneno*, cuyo tema yo jamás sería capaz de tratar, me produce escalofríos<sup>3</sup>.

71) *Alguien voló sobre el nido del cuco* (EE.UU., 1975, Milos Forman). Aparecen un montón de excelentes actores que realizan un trabajo de gran calidad. Cada personaje encarna a un enfermo mental que arrastra experiencias vitales muy duras y donde los detalles de su vida aparecen narrados con gran detalle. Destacaría el papel de la enfermera jefe del manicomio.

72) *El viaje de los cómicos* (Grecia, 1975, Theo Angelopoulos). Este director es una persona magnífica, que mira directamente al corazón, una representación de la madurez. La película también se enfoca desde el punto de vista de la mirada de una persona madura.

73) *Barry Lindon* (EE.UU., 1975, Stanley Kubrick). De tantas buenas películas de Kubrick creo que ésta es una muy especial, porque consigue rodar a la luz de las velas, gracias a unos objetivos especiales. El resultado es brillante y además muy estético.

74) *La canción de cuna de la tierra* (Japón, 1976, Matsu-mura Yasuzou). La película está muy bien elaborada.

Cuando vi la actuación de Harada la pedí que actuara en *Ran* (1984) y muchas personas de fuera de Japón me comentaron que había hecho un gran trabajo como actriz, por lo que me sentí muy satisfecho de la elección.

75) *Annie Hall* (EE.UU., 1977, Woody Allen). Al ver sus películas puedo sentir su inteligencia. En cambio, las mías son muy simples. De hecho, yo pensaba que a él no le gustaban mis películas hasta que Richard Gere me dijo que eso no era así, que de verdad le encantaban, cosa que me alegró muchísimo.

76) *Pieza incompleta para piano mecánico* (URSS, 1977, Nikita Mikhalkov). Nikita es una persona muy habladora, de gran energía, como la de un oso blanco. Pero contrariamente a su apariencia, es capaz de dirigir las películas más delicadas. Cuando vi *Ojos negros* (1987) no pude creer que pudiera ser obra suya. Tiene gran energía y talento.

77) *Padre padrone* (Italia, 1977, Paolo y Vittorio Taviani). Las obras de los hermanos Taviani son estupendas, con imágenes muy plásticas y con una gran habilidad para adaptar a la pantalla obras literarias complejas. Su inteligencia sale desde muy adentro, no podría explicarlo con claridad pero es como si su fuerza saliera desde el corazón de la tierra para estremecernos. Siento una gran admiración por el modo en que trabajan, colaborando codo a codo para obtener una mayor dimensión y calado de sus películas.

78) *Gloria* (EE.UU., 1980, John Cassavettes). Esta película es una de las mejores obras de Cassavettes. Gena Rowlands estaba soberbia en su papel. Sentí una gran pena por la muerte prematura de un hombre de tanto talento como Cassavettes.

79) *El eco de la montaña* (Japón, 1980, Yoji Yamada). Expresé a Yamada mi admiración por el mérito de producir tantas entregas de la serie *Tora San*. Su éxito está en la capacidad para describir con precisión cada uno de los caracteres de los protagonistas.

80) *La Traviata* (Italia, 1982, Franco Zeffirelli). Rodar películas basadas en obras de ópera es un trabajo muy complicado. El director de orquesta Seiji Ozawa me pidió en una ocasión que hiciera la adaptación al cine de una de sus obras, pero yo tuve que rechazarlo porque yo soy un director de cine y carezco de la experiencia y conocimientos de los directores de teatro. En cambio, Zeffirelli sí tenía una experiencia teatral, conocía las técnicas, los vestuarios adecuados, la iluminación, etc.

81) *Fanny y Alexander* (Suecia-Francia-Alemania, 1982, Ingmar Bergman). *Fanny y Alexander* es una obra bastante larga, aunque el relato transcurre durante una sola noche. El brillante trabajo de las cámaras consigue un efecto artístico y un colorido magníficos. Personalmente, también me gustan mucho *El manantial de la doncella* (1960) y *Fresas salvajes* (1957).

82) *Fritzcarraldo* (Alemania, 1982, Werner Herzog). Lamento pensar que mucha gente no haya tenido oportunidad de ver esta película. Es impresionante sólo pensar en ese barco de vapor cruzando el Amazonas que luego es arrastrado a fuerza de sogas por una montaña. Al verla nos invade su espíritu épico. Herzog es una persona muy formal y metódica, lo que explica el rigor con que hace sus películas.

83) *El rey de la comedia* (EE.UU., 1983, Martin Scorsese). Scorsese es un extraordinario director y actor, aunque,

conociéndole, te das cuenta que su mejor aspecto es el humano.

84) *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (Reino Unido-Japón, 1983, Nagisa Oshima). Con Oshima he hablado muchas veces acerca de la asociación de directores de cine en Japón. La gente dice que es un poco impaciente pero yo le considero una persona cabal y muy serio. En alguna ocasión que hemos cenado juntos, discutimos el futuro del cine en Japón, y yo le he animado a que persevere y ayude a liderar ese futuro. Dado su gusto por las cosas bien hechas, debe haber sido muy duro para él rodar esta película tan difícil y con un reparto tan heterogéneo.

84) *Los gritos del silencio* (Reino Unido-EE.UU., 1984, Roland Joffé). Cuenta la historia de la guerra en Camboya y cómo ésta afecta a las personas que la sufren, llegando incluso a hacerlas perder el juicio. También narra cómo se somete a un niño a un lavado de cerebro... Es terrible. Destacarí­a la gran interpretación, muy natural, de una guía camboyana que aparece en la película.

86) *Extraños en el paraíso* (EE.UU., 1984, Jim Jarmusch). Nunca he tenido oportunidad de conocerle pero me alegro de que haya llegado a ser un director tan interesante y creo que tiene un gran futuro. Alquilé todas sus obras en vídeo para verlas en casa. Se puede decir que existe una película entre secuencia y secuencia. Utilizó cintas antiguas y se valió de un presupuesto muy modesto pero con su talento creó una gran obra.

87) *Las vacaciones de Tonton* (Taiwán, 1984, Hou Chao-chin). Quizás no podamos entender la obra si no conocemos la historia de su país, pero él la analiza desde una óp-

tica de completa sinceridad. Me recuerda otros tiempos, cuando en Japón hacíamos películas más serias. Me gusta esta obra y creo que su director promete mucho.

88) *Paris-Texas* (Francia-Alemania, 1984, Wim Wenders). Durante una entrevista que se nos hizo conjuntamente a él y a mí en Japón, con motivo del estreno de mi película *Rapsodia de agosto*, fue curioso que él no prestara atención a las preguntas que le hacían, sino que me hizo a mí un montón de preguntas acerca del modo de rodar el agua, la lluvia, la técnica, etc.; cosas muy específicas; así que creo que el entrevistador pasó un mal rato.

89) *Único testigo* (EE.UU., 1985, Peter Weir). También me gustó mucho su *Picnic en Hanging Rock* (Australia, 1975) por su originalidad, su color, etc. En esta película John Buck, su protagonista, se ve inmerso en un mundo (la sociedad mormona) que el director recrea, aprovechando la trama para describir a sus gentes y costumbres. La película tiene una base muy sólida y está bien construida.

90) *El viaje a Bountiful* (EE.UU., 1985, Peter Master-son). Es una muestra de cómo un tema pequeño puede convertirse en el eje sobre el que gira una película, y también de cómo se puede hacer una gran película con poco presupuesto.

91) *Papá está de viaje de negocios* (Yugoslavia, 1985, Emir Kusturika). Me llevé una sorpresa cuando vi esta película. Kusturika es todavía muy joven pero ya es capaz de dirigir películas de calidad. Tiene muchas posibilidades de triunfar. En Cannes hablamos del talento de los nuevos directores y de que los que somos mayores no debemos dormirnos en los laureles.

92) *El dublinés* (EE.UU., 1987, John Huston). Aparecen algunos caballos negros, coches de tiro también negros, símbolos de la muerte. Claro, al rodar la película se estaba muriendo y tenía que inhalar oxígeno constantemente. Su espíritu y su ánimo se proyectan con mucha fuerza en toda la película. Muy poco antes de morir se enfadó mucho con la productora y un día, en un ataque de rabia dijo a los que estaban a su alrededor: «¿Tenéis pistolas? ¡Pues matadles!»; ésas fueron sus palabras.

93) *Dónde está la casa de mi amigo* (Irán, 1987, Abbas Kiarostami). Como sucede con todos los buenos directores, cuando le conocí pensé que era una buena persona. En su película aparecen actores que no tienen aspecto de profesionales porque actúan con gran naturalidad. Le pregunté por qué lo hacía; me contestó que sus personajes son gente normal y que los actores deben reflejar lo que hace y dice la gente normal.

94) *Bagdad Café* (Alemania, 1987, Percy Adlon). Mis hijos me recomendaron verla y me gustó mucho. Los colores son preciosos y además aprendí de su director. Los actores son muy naturales y me hizo recordar aquella película japonesa, *Donzoko*. Tanto me gustó que la vi dos veces.

95) *Las ballenas de agosto* (EE.UU., 1987, Lindsay Anderson). Le conocí cuando me concedieron un premio en Inglaterra. Él era un crítico cinematográfico y sólo tenía experiencia de documentales. Tiene una gran habilidad y buen ojo para el oficio. Sin embargo no podía imaginar que llegara a rodar largometrajes; cuando vi su película *If* (Reino Unido, 1968), pude intuir su talento, que se confirmó en *Las ballenas de agosto*.

96) *El momento de partir* (EE.UU., 1988, Sidney Lumet). Me gustó mucho aquella escena en la que se marcha de la ciudad en el coche y abandona al perro. Lumet es mi mejor amigo. Es simpático y risueño aunque sea capaz de rodar películas de cine negro sobre policías de Nueva York. Una vez me dijo que como Nueva York es grande, se compró unos patines con los que iba de acá para allá durante el rodaje, de modo que su ayudante no tuvo más remedio que comprarse otro par; peor suerte corrió el segundo ayudante, para quien no quedaban en la tienda más patines, ¡y tuvo que perseguir corriendo a sus jefes a todas partes!

97) *Mi vecino Totoro* (Japón, 1988, Shun Miyazaki). Aunque es una película de dibujos animados me emocionó mucho. Me gustó especialmente el *nekobus*, un autobús en forma de gato, por su gran originalidad. Hoy en día hay muchas personas con gran talento en las películas de animación. Los demás directores tenemos que esforzarnos más para conseguir atraer al público.

98) *Aún* (Japón, 1989, Yasuo Furuhashi). Mantengo una larga relación con Shinobu Muiraki, el director artístico de la película. Kuniko Mukoda, la autora del guión, era una gran escritora y su muerte en accidente fue una enorme pena. La esposa del protagonista se parece a mi mujer Kyoko.

99) *La belle noiseuse* (Francia, 1991, Jacques Rivette). Yo también quise hacer esta adaptación de la obra de Balzac. Los buenos pintores son capaces de ver cosas en todas partes, donde los demás no las descubrimos. Yo pinto pero deseo terminar la obra rápido. En cambio, ellos ven tantos detalles que nunca están contentos. Admiro la habilidad que Rivette tuvo en tratar un tema tan difícil.

100) *Hana-Bi* (Japón, 1997, Takeshi Kitano). Cuando vi *Este hombre es peligroso*, me di cuenta del talento de Kitano. La gente de talento como él tiene dentro de sí muchas imágenes y por eso a veces sus obras nos parecen desordenadas. Disfruté de las situaciones extremas que se plantean en la película y de los fuertes caracteres de sus personajes. ■

## NOTAS

- <sup>1</sup> El lenguaje japonés se escribe de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, de ahí la singularidad del póster que señala Kurosawa.
- <sup>2</sup> Género teatral japonés similar a la comedia, que consiste en la recitación de cuentos, monólogos o historias cómicas, muy popular en Japón.
- <sup>3</sup> La película, de gran crudeza, trata las pruebas médicas que se realizaron durante la Segunda Guerra Mundial en personas enfermas, mujeres embarazadas, etc., con propósitos científicos.

PUBLICADO EN NUEVA REVISTA N.º 64 (1999)