

SIN duda, el director-revelación de 1971 a escala internacional ha sido Nagisa Oshima, japonés, de casi cuarenta años, cuyas cinco últimas películas han provocado el entusiasmo de los asistentes a cuantos certámenes han concurrido. Son estos films: «La ejecución» y «Diario de un ladrón de Shinjuku» (1968), «Shonen» (1969), «Historia secreta de posguerra después de la guerra de Tokio» (1970) y «La ceremonia» (1971), a los que habría que añadir el mediodiámetro «Diario de Yunbogi» (1965). De ellos se ha visto sólo en España «Shonen» («El niño»), exhibido en salas especiales sin demasiado éxito de taquilla. En la última Semana de Benalmádena se proyectaron todos los restantes, pero el carácter minoritario de estos certámenes —agravado por el hecho de que «Diario de un ladrón de Shinjuku» e «Historia secreta...» únicamente fueron autorizados por censura para un pase al que sólo tenían acceso los informadores acreditados— motiva el que Oshima sea aún hoy en España un realizador perfectamente desconocido por el gran público, aun cuando se haya escrito bastante sobre él en los últimos meses.

La entrevista que figura a continuación fue realizada en Benalmádena, ya que Oshima se trasladó hasta la Costa del Sol para presentar la sección informativa a él dedicada, reflejo incompleto en dos títulos de la que la Mostra de Pérsaro había ofrecido un par de meses antes. Entrevistamos a Oshima conjuntamente mi compañero de «Revista Europa» Enrique Brasó —al que se debe, por tanto, el cincuenta por ciento de las preguntas— y quien esto firma. Sin embargo, la deficientísima labor del traductor japonés causó el que a las normales barreras idiomáticas tuviéramos que añadir, por desgracia, la torpeza del intérprete. Desconfiando del valor de sus traducciones, queriendo evitar a toda costa el poner en boca de Oshima respuestas que él no había dado, o contestaciones a preguntas que nosotros no habíamos formulado, llevé las cintas magnetofónicas al agregado cultural de la Embajada del Japón, quien, tras examinarlas, me aconsejó las hiciera transcribir por un traductor profesional. Así se ha hecho y ha aquí el resultado, dos meses después de la charla.

Ahora sólo queda esperar que la



EL CINEASTA DE 1971

NAGISA OSHIMA

ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO

Filmoteca Nacional se decida a programar el «ciclo Oshima», que anunció el pasado mes de diciembre, y que Mizoguchi consiga, a través de la Segunda Cadena de TVE, un buen número de adeptos para el importante cine japonés:

TRIUNFO.—Hay algo en su biografía que nos extraña bastante y es cómo habiendo conseguido la licenciatura de Derecho en mil novecientos cincuenta y cuatro, de repente decide meterse en el mundo del cine...

NAGISA OSHIMA.—Bueno, no es que la licenciatura en la Facultad de Derecho y mi entrada en el mundo cinematográfico tengan una relación directa. Lo que pasa es que cuando yo terminé en la Universidad todavía estábamos en el caos de la posguerra y resultaba muy difícil encontrar un empleo. Enton-

ces, un amigo me informó de que en unos estudios de cine —los «Ofuna» de la productora «Shōchiku»— estaban admitiendo gente nueva. Me presenté a los exámenes para ayudante de dirección y los pasé. El motivo de interesarme por el cine ya se ve que fue muy sencillo: pura y simplemente, ganarme la vida.

»Por otra parte, yo nunca había sido un estudiante demasiado ortodoxo, demasiado fiel a los libros. Participé muy activamente en el Movimiento Estudiantil y, en cuanto tenía un rato libre, me ponía a hacer teatro con grupos universitarios.

T.—Usted está encuadrado dentro de un notable renacimiento del cine japonés, producido a partir de mil novecientos sesenta, aproximadamente, fecha en que un amplio

grupo de directores jóvenes accede a los grandes estudios para, años después, independizarse con sus propias productoras. Nos gustaría saber, entonces, cuál es su situación dentro de este grupo, qué es lo que le une y qué le separa de hombres como Yoshishige Yoshida, Yasuzo Masumura o Susumu Hani...

N. O.—Quizá un dato que nos una es que todos nosotros hemos sido «criados» dentro de las normas tradicionales de los grandes estudios japoneses, normas que se venían manteniendo incluso desde antes de la guerra. Creo haber sido el primero en intentar romper con esa tradición, pues aunque Masumura empezó a dirigir dos años antes que yo, su ruptura era menos voluntaria, menos consciente que la mía. En cuanto a Yoshida, le conozco desde hace mucho tiempo, juntos hacíamos nuestra revista «La crítica de cine» (entre mil novecientos cincuenta y seis y mil novecientos cincuenta y nueve) y casi siempre hemos coincidido. También Susumu Hani escribió cosas para la revista, pero se diferenciaba de nosotros en que su campo era el documental, no el rodaje en estudios.

T.—Y con respecto a anteriores cineastas japoneses como un Ozu o un Mizoguchi, a otros contemporáneos, como Kurosawa, por ejemplo, ¿cuál es su postura?, ¿cuáles cree que son los elementos que aproximan o distancian el cine de Oshima del de estos autores?

N. O.—No es fácil para mí decirlo, pero creo que hay una diferencia fundamental: Mizoguchi o Kurosawa se adaptaban a los límites marcados por las compañías cinematográficas, motivados a su vez por los gustos del público. Podrían hacerlo maravillosamente bien o pésimamente mal, pero siempre dentro de unos planes de producción muy estrictos. En cambio, yo hago la película que quiero hacer; desde mil novecientos cincuenta y nueve, en que rodé mi primer largometraje, estoy funcionando así, sin controles. Sobre todo desde mil novecientos sesenta y cinco, en que puse en marcha mi propia productora, la «Sōzōsha».

T.—Y las compañías independientes, como la suya, ¿han puesto en peligro el predominio monopolista creado por el «trust» de las «cinco grandes» («Tōhō», «Nikkatsu», «Daiei», «Shōchiku», «Toei»), a las que —hasta mil novecientos sesen-

"YO, LO QUE QUIERO ES DESTRUIR EL NATURALISMO. INTENTO QUE LO REAL SE CONVIERTA EN IMAGINARIO Y LO IMAGINARIO EN REAL".

NAGISA

ta y uno— se añadia la «Shintôh»?

N. O.—Sin exagerar, podría decirse que la industria cinematográfica japonesa ya ha quedado destruida. Esas cinco compañías que usted mencionaba han venido haciendo la triple función de producción, distribución y exhibición. Sin embargo, dos de ellas ya han suspendido la producción este mismo año (mil novecientos setenta y uno) y las otras marchan de mala manera. Ante esta situación, han aparecido muchas productoras independientes, agrupada cada una de ellas en torno a un determinado actor o a un determinado director. Ahora bien, el independizarse sigue siendo difícil, porque las grandes compañías continúan su dominio en la distribución y la exhibición y, como no producen, pretenden supervivir a base del material que les suministran las pequeñas firmas independientes, a las que explotan en más de una y de diez ocasiones. Yo mismo tuve que firmar un contrato de distribución con la «Shôchiku», para que las películas producidas por la «Sôzôsha» se pudiesen en los cines.

T.—Lo que más sorprende del éxito actual de Nagisa Oshima en Europa es la rapidez con que se ha producido. En poco más de dos años, usted ha pasado de ser un perfecto desconocido a constituir el centro de atención de diversos festivales, en los que se dedica a su obra secciones informativas completas o sesiones de homenaje. Y

digo que esta difusión sorprende porque el pensamiento y la estética orientales siguen siendo bastante poco conocidos en Occidente, y usted nos parece un autor muy enraizado en ese pensamiento y en esa estética...

N. O.—No sé..., pero creo que toda mi forma de pensar la he aprendido de Europa, de la cultura europea. No se trata de unas determinadas influencias, o de una formación particular en mi caso, sino de que es el propio pensamiento japonés el que está muy occidentalizado. El problema surge cuando al enfrentarnos con cuestiones típicamente asiáticas y, aún más, típicamente japonesas, esa manera occidentalizada de pensar no nos sirve para resolverlas.

«Tampoco hay que exagerar: por supuesto que aún quedan en nosotros muchos elementos de una cultura tradicional, lo europeo no nos ha absorbido al cien por cien. La situación en la que se encuentra Japón hoy me parece, ante todo, contradictoria. En alguna medida, mi postura no puede dejar de serlo, aunque sólo sea como habitante físico de ese país. Y, lógicamente, esta contradicción aparecerá en mis películas.

«Resumiendo, creo que lo japonés está dentro de nuestro espíritu sin que nosotros nos demos cuenta de ello, mientras que todo lo que hemos aprendido conscientemente, intelectualmente, es occidental.

T.—Existen una serie de temas,

de constantes, en su obra sobre los que nos gustaría hablar un poco. Por ejemplo, la continua fusión o mezcla entre lo real y lo imaginario, entre un nivel de realidad y un nivel de fantasía, siguiendo incluso ciertas teorías surrealistas, movimiento del que usted se ha declarado entusiasta en diversas ocasiones...

N. O.—Ante todo, yo lo que quiero es destruir el naturalismo, lo rechazo plenamente. Pero, por otra parte, no puedo prescindir de un cierto grado de realismo a la hora de narrar una historia en imágenes. Entonces, dada esta dualidad, intento que —confundiéndose— lo real se convierta en imaginario y lo imaginario en real. Deseo que se fusionen entre ambos, que alcancen un punto equis donde ya no se sepa distinguir una categoría de la otra.

«Hasta ahora, lo imaginario se planteaba en el cine como «aquello que imagina tal o cual persona», veíamos lo que pasaba por el cerebro de alguien en concreto. Por el contrario, yo trato de describir la «imaginación colectiva»; es decir, cómo en la imaginación de una determinada persona van participando las demás, cómo unos hombres van tomando parte en lo que imagina otro hombre... No sé... pienso que viendo «La ejecución» o «El diario de un ladrón de Shinjuku» esto queda bastante claro. Y, sobre todo, en el caso de esta última película, si no se llega a captar cuanto significa la «imaginación co-

lectiva», me parece realmente difícil de entender.

T.—En toda su obra existe una profunda relación entre sexo, violencia y muerte. Estos tres elementos se entremezclan continuamente, llegan a sustituirse incluso. Y no es que se trate de una característica particular suya, todo el arte oriental los contiene en alguna medida, pero en su cine se evidencia con una mayor fuerza si cabe...

N. O.—Sí; verdaderamente, sexo, violencia y muerte son los tres grandes temas que a mí me interesan de una manera especial. ¿Por qué? Pues porque el sexo y la muerte son cuestiones muy, muy personales, mientras que la violencia me interesa en cuanto que si es ejercida como fuerza colectiva se convierte en fuerza social. De todas formas, estas tres cosas, que son muy individuales, que se manifiestan por impulsos situados en lo más profundo del ser humano, nos relacionan al mismo tiempo con la sociedad, son como los cordones umbilicales por los que el individuo se halla ligado a la sociedad. Y creo que la constatación de todo ello es una de las columnas vertebrales de mi cine. Aunque es una tontería hablar de esto, la verdadera respuesta a su pregunta está en mis películas. A ellas debe acudir.

T.—Usted muestra una constante preocupación por la infancia y por las minorías oprimidas (o por la infancia en cuanto minoría oprimida y los oprimidos en cuanto minorías

Un momento del rodaje de «Diario de un ladrón de Shinjuku», con Oshima (al fondo) dirigiendo a sus actores, estudiantes universitarios en su mayoría.



Reflexión —entre otras muchas cosas— sobre la incidencia del cine con respecto a la realidad política, «Historia secreta de la posguerra después de la guerra de Tokio» constituye una de las obras más apasionantes de Oshima.



OSHIMA

infantilizadas). ¿Existe algún motivo concreto que le lleve a tratar con tanta frecuencia esta doble temática?

N. O.—Los motivos no son los mismos para ambos temas. Más que de las minorías, yo hablaría de la gente oprimida y discriminada que vive en el Japón. Coreanos, chinos... víctimas aún en gran parte de nuestro imperialismo. En otro sentido, quiero que el espectador preste mucha atención a los criminales que aparecen en mis películas. Todo ello, porque siempre quiero tratar a la gente que choca de alguna forma contra la sociedad, incluso que choca directamente contra el país.

«Sobre la infancia es otra cosa. Me asombra continuamente la pureza que tienen los niños y quiero expresarla desde su nacimiento. Y comprobar después cómo, de forma quizá irreversible, se va torciendo a medida que llegan al estado de adultos.

T.—Seguramente su interés ante todo aquello que choca contra la sociedad sea uno de los motivos por los que su cine nos parece eminentemente político, lo que no significa —de ninguna forma— exclusivamente político... Ello nos llevaría a plantear la consabida cuestión de la eficacia de ese cine, de su poder de influencia cara a un espectador sentado en una butaca...

N. O.—No, no, no. Para mí, la película en sí misma o la política en sí misma son cosas triviales y sin importancia. Nunca he pensa-

do limitar mi vida a estas cosas pequeñas, el cine, la política... Por otra parte, creo que no, que las películas no sirven demasiado para fines políticos. Pero insisto en que no soy un hombre que quiera hacer tal película o tal política. Quizá por ello —o por otras causas, no lo sé muy bien— no me siento demasiado contento de haber entrado en el mundo del cine, ni de dirigir, ni de todo lo que he hecho...

T.—Pero aunque usted personalmente no se encuentre satisfecho, si nos parece importante —y casi incomprendible— el que a los treinta y nueve años haya llegado al nivel de clasicismo y serenidad, de perfección incluso, que demuestra «La ceremonia», su última película...

N. O.—No estoy de acuerdo en absoluto. Si «La ceremonia» fuera solamente serena y clásica no atraería la atención de ustedes. Además, sus ideas sobre el clasicismo deben ser muy diferentes a las mías, porque la estructura de «La ceremonia» no tiene nada de clásica.

T.—Enlazando en cierto sentido con lo que antes hablábamos sobre realidad-imaginación, existe también, en la mayor parte de su obra, una teatralidad como factor esencial. Teatralidad no en el sentido de que lo que vemos sea teatro filmado, ni muchísimo menos, sino en cuanto que los personajes de sus películas casi siempre están representando otros papeles que no son los suyos; asumen otro cometido que el que les correspondía vitalmente. Un ejemplo muy claro es

el niño de «Shonen», obligado a representar el papel de atropellado que le impide, además, su normal desarrollo como niño... No sé si queda claro lo que planteo...

N. O.—¡Sí, ya lo creo que está claro! Usted ha descubierto una característica muy importante de mis películas. Pero le ruego que no utilice una palabra tan general como teatralidad para hablar de ella, no me convence nada. Y si usted ha entendido hasta tal punto mi cine, entonces no necesita preguntarme más, al menos sobre este aspecto concreto. Sacará mejores frutos si usted piensa y descubre por sí mismo.

T.—El núcleo dramático de buena parte de sus films es la familia, de su configuración y funcionamiento nacen muchos de los problemas con que unos determinados personajes se tienen que enfrentar. Parece, entonces, que la importancia del sistema familiar en Japón no ha decrecido con la misma intensidad que la de otras instituciones tradicionales de su país... ¿Es esto cierto?

N. O.—Hasta la terminación de la guerra, la familia japonesa estaba apoyada legalmente, existía un sistema patriarcal según el cual el primogénito heredaba todos los derechos. Y aunque desde la posguerra este sistema ha quedado legalmente disuelto, aún está muy arraigado en la mente de los japoneses, no se han podido liberar —incluso entre gente de izquierda— de esta concepción arcaica,

de este sistema vertical de jorjulas dominado en la cumbre por el Emperador. Creo que este sistema patriarcal de la familia japonesa se está resquebrajando, ciertamente, pero su desaparición no es ni para hoy ni para mañana, porque, insisto, aún existe en el interior de mucha gente.

T.—Queríamos tener algunos datos sobre la difusión de su cine en Japón, de su posible popularidad...

N. O.—Haciendo una comparación fácil, creo que mis películas son más populares en Japón que en Occidente. Y no es que tenga grandes éxitos comerciales, simplemente me mantengo. Ni he ganado mucho ni he tenido déficit. Trabajo con presupuestos muy justitos, andando siempre en la cuerda floja, pero prefiero esto a hacer un cine más comercial que a mí no me satisfaga, en el que yo no pueda expresarme.

T.—Para terminar, una pregunta tópica: ¿qué directores asiáticos, americanos o europeos le interesan más?

N. O.—Ninguno especialmente (1).

(Entrevista registrada en magnetófono por FERNANDO LARA. Traducción del japonés: MASAE YAMAMOTO y SANTIAGO GOY. Fotos: TORREMOCHA.)

(1) En una rueda de prensa posterior a esta entrevista, Oshima declaró que le gustaba el tipo de cine de un Dreyer o un Buñuel.

Como una búsqueda de la pureza original, del retorno a los orígenes, «La ceremonia» destaca por un clasicismo y una serenidad «impropios» de un hombre de treinta y nueve años.

«Shonen» («El niño») es, hasta el momento, la única película de Oshima exhibida en pantallas comerciales españolas. Uno de los temas preferidos del realizador japonés, el de la infancia, aparece aquí en muy primer plano.

