

ENTREVISTA CON SHUJI TERERAMA

! "EMPERADOR TOMATE CAPSUP" se rodó en 1971. Después usted aceptó que fuera dividida en dos partes por su ayudante. Hoy, ¿qué representa esta versión con relación a la otra?

- Como autor, estoy evidentemente unido a este film, pero creo que en un cincuenta por ciento también está realizado por mi equipo, y sobre todo por los espectadores. De todos modos, no creo que un film tenga que tener una duración determinada: hoy, el film dura 28 minutos, este otoño podría durar un hora y media, y el año próximo doce minutos. En cuanto a las dos versiones, es como las dos manos, derecha e izquierda; no considero que la primera sea más mía que la segunda. La mano izquierda tiene distinta función que la mano derecha. Puede que en la actualidad, retocase algunos detalles del film, pero en lo esencial no habría gran diferencia. De otra parte los niños reflejan mi concepción política, y como esto no cambia, procedería de igual manera.

- Generalmente sus films reflejan una voluntad de liberación, especialmente de los jóvenes, (aquí son los niños), pero, esta voluntad, ¿es hoy día efectiva en el Japón, en una sociedad todavía marcadamente estructurada?

- La opresión y la necesidad de liberación, van siempre parejos: opresión social interna ó externa. Siempre se tienen deseos de liberación. Es un tema que me preocupa bastante, aunque no se trata de un problema japonés solamente, sino que es universal. De otra parte, la liberación de algo y liberarse de algo, son aspectos bien distintos: podemos liberarnos de la opresión política, por ejemplo; pero aspirar a una liberación espiritual, interior, es otra cosa. Para mí, se trata siempre de la búsqueda de la libertad por medio de un lenguaje, por ejemplo, el cine; el aspecto formal de mis films, sólo es el método, el medio, pero no la finalidad de la obra. Se trata de un medio para exteriorizar aquello que deseo decir.

- Hece dos años, usted me decía: "el cine es inútil: mis films no pueden curar una erupción de granos", ¿sigue usted pensando igual?

- Quizás precisaría un poco más: efectivamente se trata de un problema de utilidad real. Seguramente, el cine no puede "curar los granos" pero eso no quiere decir que lo que no sirva para curar los granos, sea "inútil". Es lo que llamamos "cultura": se puede perfectamente vivir sin ella, aunque no por ello deba ser necesariamente inútil.

- ¿Y la liberación por el lenguaje: cree de verdad en ello?

- Es un tema muy interesante; aunque no se a ciencia cierta si puede llegarse a él; lo que si se, es que se se puede matar por medio del lenguaje: en cierta ocasión escribí un libro titulado "iniciación al suicidio", y dos de mis lectores se suicidaron!

- Usted ha esperado cerca de tres años, para rodar "Den'en ni shisu" (escondite pastoral), ¿unicamente por cuestiones de tipo económico?, ¿tenía usted otros proyectos?

- Efectivamente no encontraba la ocasión, ni el dinero, para rodar este film, pero de todos modos he trabajado mucho en el teatro durante esos tres años, en dos vertientes: el teatro libre, en la calle, fuera de su marco habitual, y el teatro totalmente hermético, a puerta cerrada. En cuanto al cine, quería rodar, por ejemplo, "el último film del mundo", un proyecto con Kinugasa, ó una historia que se desarrollaba íntegramente en el W.C., ó un film de samurais en el Pleno Tokio moderno etc... También rodé tres films experimentales, en 16 MM., que espero puedan verse pronto.

- ¿Cuál es el significado de la palabra "pastoral" (Den'en) que figura en el título del film?

- Esta idea de "muerte pastoral" expresa la muerte del "sí" que se descompone. Para mí hay en este "den'en", ó la campiña, el campo, que se opone al presente: en efecto, siendo que la campiña es un elemento no sólo alrededor de las ciudades, sino también en pleno Tokio, en Shinjuku, como usted vé al final del film. Se trata entonces del conflicto entre esta campiña de mi infancia y el presente ciudadano, donde ella subsiste a pesar de todo. Puede pensarse que la campiña está ligada al

pasado, pero de todas formas todo lo que se refiere al pasado es una ficción. En cierto sentido; todo lo que se refiere al presente, (en blanco y negro en el film), también es una ficción.

- Pero lo que interesa, ¿no es recomponer la memoria para liberarse?

- Estoy muy interesado por el futuro de la memoria, pero no por el futuro en tanto que ciencia-ficción social, como es el caso en general. Efectivamente debería hacer un film cada año ó más a menudo, para reorganizar periódicamente mi memoria, y también otros elementos del film. Por ejemplo, en la decoración, todos los objetos que se encuentran habitualmente en el interior de la casa, aquí están fuera, mientras que los elementos del paisaje se encuentran en el interior, penetrando por las oberturas. He intentado anular la frontera tradicional entre el interior y el exterior.

- Estos planos de oberturas (ventanas, tatamis etc.), hacen pensar, por referencia cultural, a los famosos espejos de Cocteau, por los cuales los personajes "atraviesan el reflejo" y pasan al mundo imaginario: ¿tal es su interpretación?

- A través de los espejos, se pasa al mundo de la vida y de la muerte. Por el espejo mismo podría darse una interpretación muy metafísica de cuanto pasa ante él y de la otra parte pero; en este film, todo cuanto pasas más allá de las oberturas practicadas, "Le Mont de L'effroi". Nuevamente lo que me preocupa es mi campiña natal, siempre presente en mi vida actual, de una manera ó de otra. En lo que respecta al espejo, añadiría que Borges dice que compara el espejo al papel del padre: se multiplica su existencia a través de los hijos, mientras que el espejo multiplica nuestra existencia por el reflejo; entonces también hay un papel de reproducción muy interesante.

- Usted habla del padre, pero no de la madre, cuyo papel es capital en el film: ¿tuvo usted muchos problemas con ella?

- Me separé de ella siendo muy joven: la veía a veces, pero mi recuerdo real es muy distinto al que reflejo en el film. La madre representa para mí, que había perdido a mi padre siendo muy niño, los dos sexos: es una especie de "androgyné". En el film, el niño se comunica con su padre por mediación de la sacerdotisa y a propósito de la madre; está obsesionado por la presencia de la madre, de quien se quiere desembarazar.

"Le mont de L'effroi" pasa a tener una importancia capital tanto en la vida del niño como en la suya, ¿qué importancia tiene la niña que baila en el monte?

- Sólo es una secuencia lírica. Todos los personajes tienen una interpretación simbólica, evidentemente, fuera de su función propia. Si tomamos por ejemplo "la mujer balón", vemos que el interior está vacío, como el interior de la tierra. También es un símbolo sexual pero, cuidado, pues ella cuanto más se hincha, más placer siente, pero también más vacía está en su interior!

- De nuevo como en "...tomate catsup" y "tiremos los libros..." los temas musicales ¿ocupan un lugar importante y representan cierta liberación?

- La canción es una firma de monólogo, del mismo modo que las conversaciones entre dos personas son un diálogo. Desde un punto de vista cinematográfico, también es un medio de sobrepasar la simple representación de la realidad ó de la literatura. En un sentido, el cine no es más que un medio de representar la poesía, aunque muy bien puede, ir más allá.

- La escena en la que el film se detiene y donde estamos en la sala de montaje con el cineasta sólo se da una vez: no hay conversación dialéctica entre la "ficción" y la "realidad" dentro del film. ¿Aceptaría usted el film sin esta escena?

- Para mí esta escena de ruptura es necesaria, y pienso que hace al film más accesible. ARRABAL, a quien le gustó el film, dice que esta escena se repite con aquella del niño y el "YO" jugando al ajedrez, y que no es indispensable.

- En Europa, se tiene la impresión de que un film de tales características necesita tiempo y dinero, ¿es cierto?

- El presupuesto previsto era de 50.000 dólares, y se ha rodado el film en tres semanas con un gasto de unos 60.000 dólares (aproximadamente 250.000 F.).