

homenaje a

NAGISA<sup>1</sup>  
OSHIHIMA

a modo de presentación

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

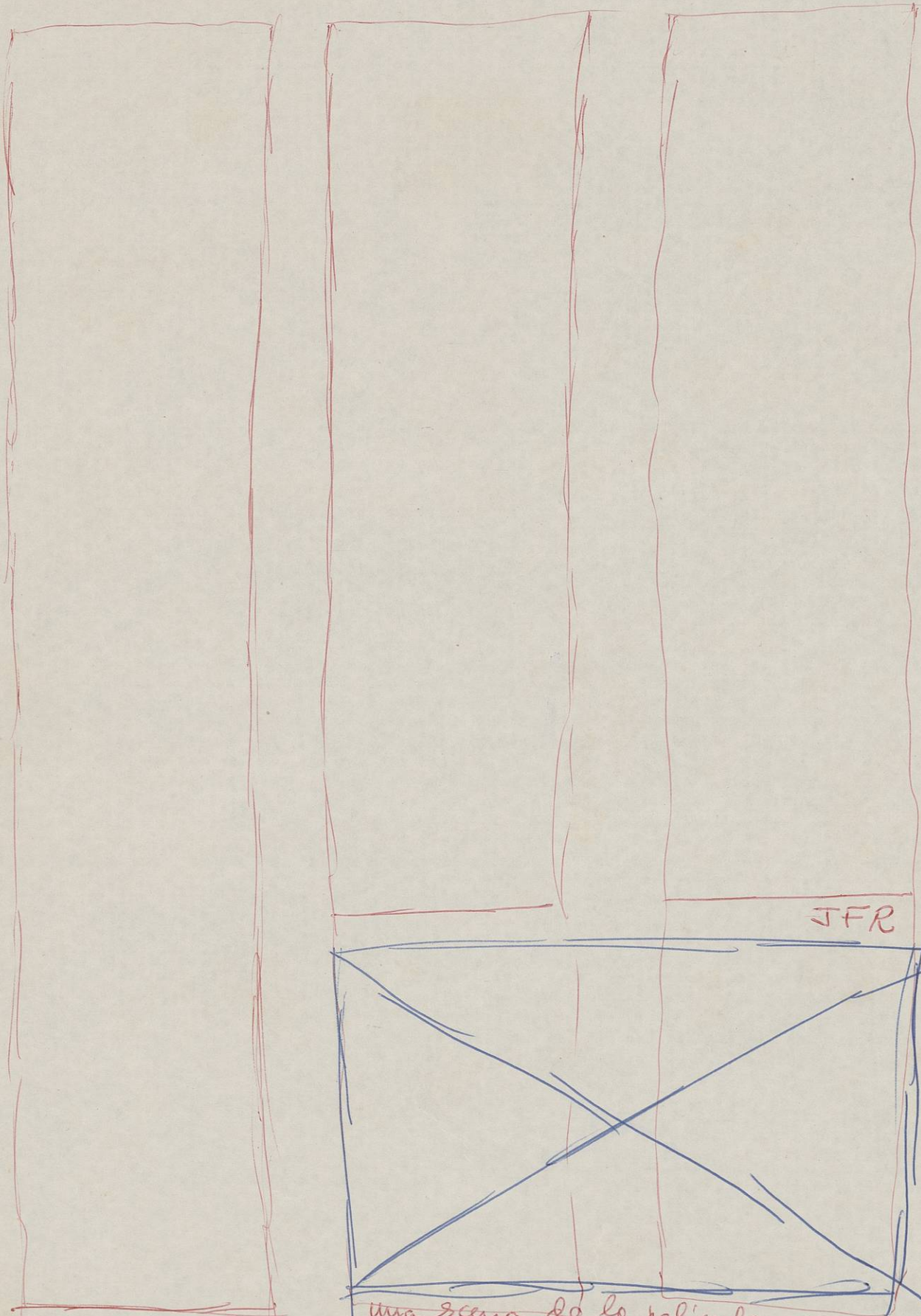
\_\_\_\_\_

foto

autor

②

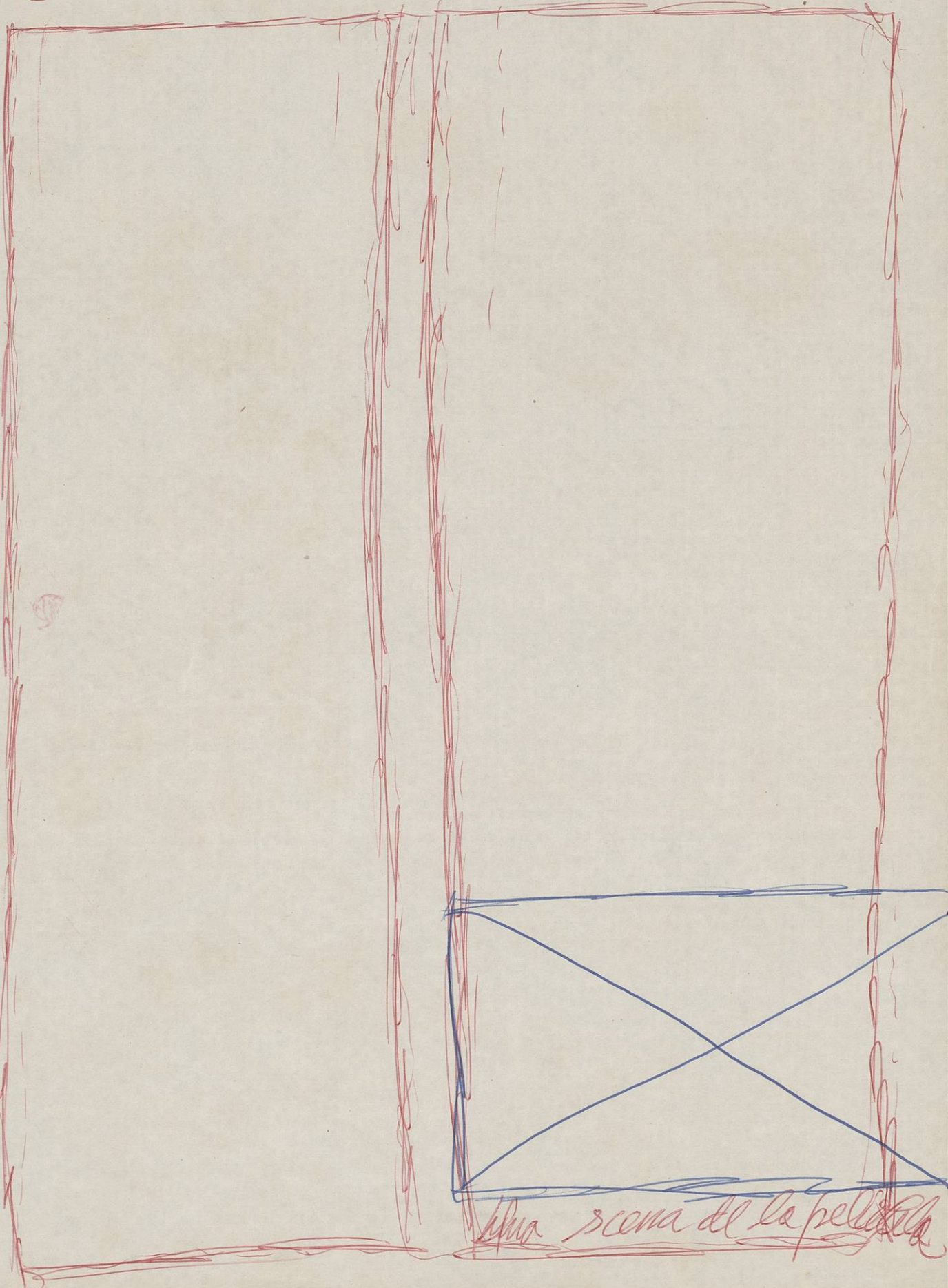
# artículo



JFR

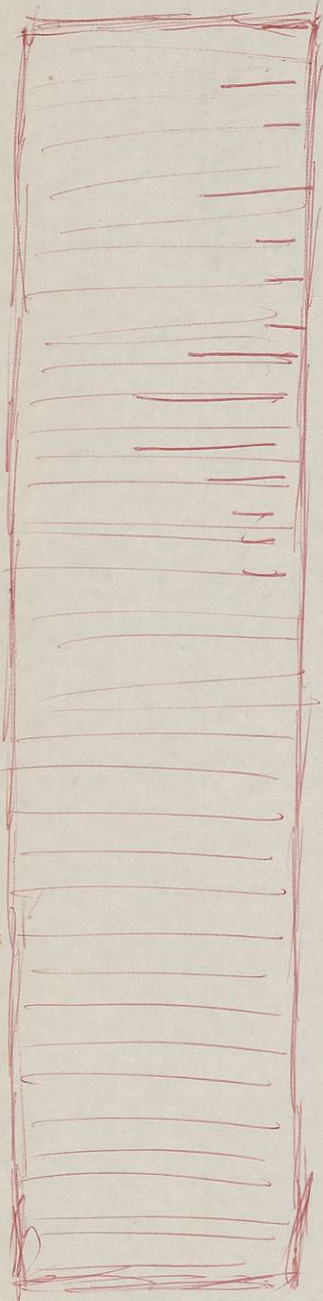
una escena de la película

entrevista

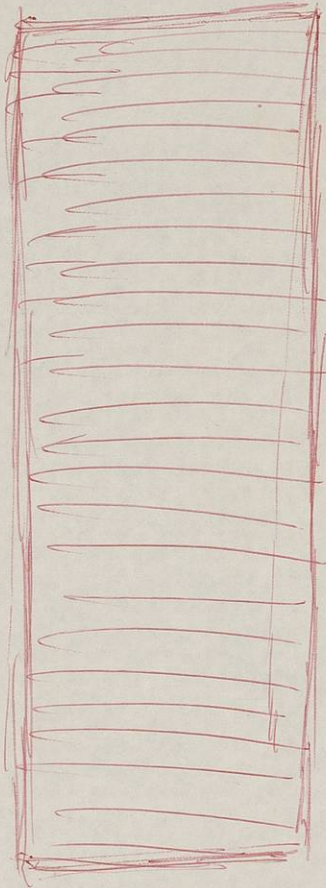


una scena de la película

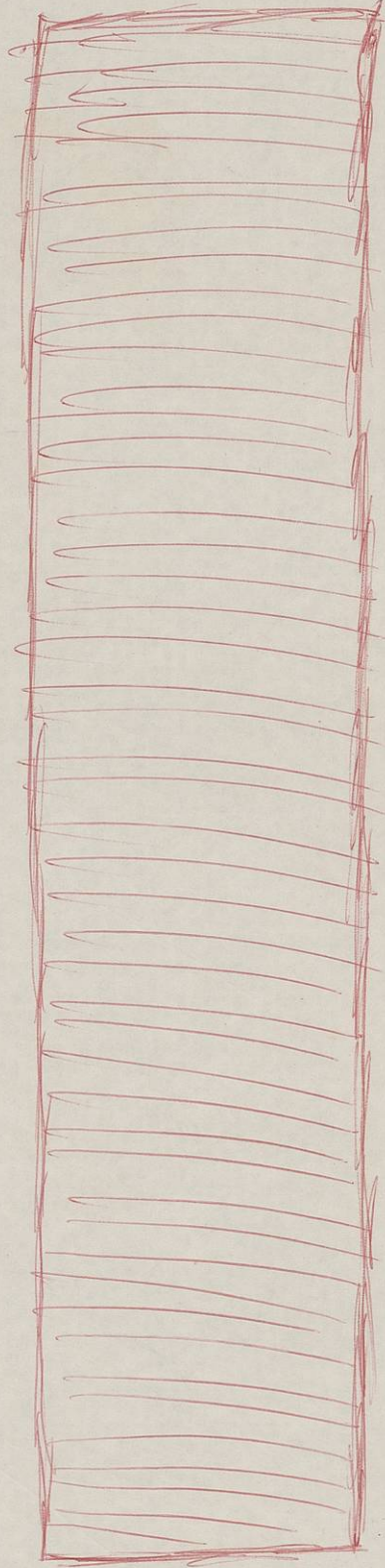
NAGISA OSHIMA



FILMOGRAFIA



LA PENDAISON



NAGISA OSHIMA

[Red scribbled lines]

FILMOGRAFIA

[Red scribbled lines]

LA PENDAISON

[Red scribbled lines]

[Vertical red scribbled lines]



LA PENDAISON (da horca)

JAPÓN  
1968

Fecha *terminada*

Una escena de la  
película, ~~de la~~  
que vemos a los  
actores A.B. y  
C.D., en primer  
término, y a  
E.F. leyendo  
la prensa local

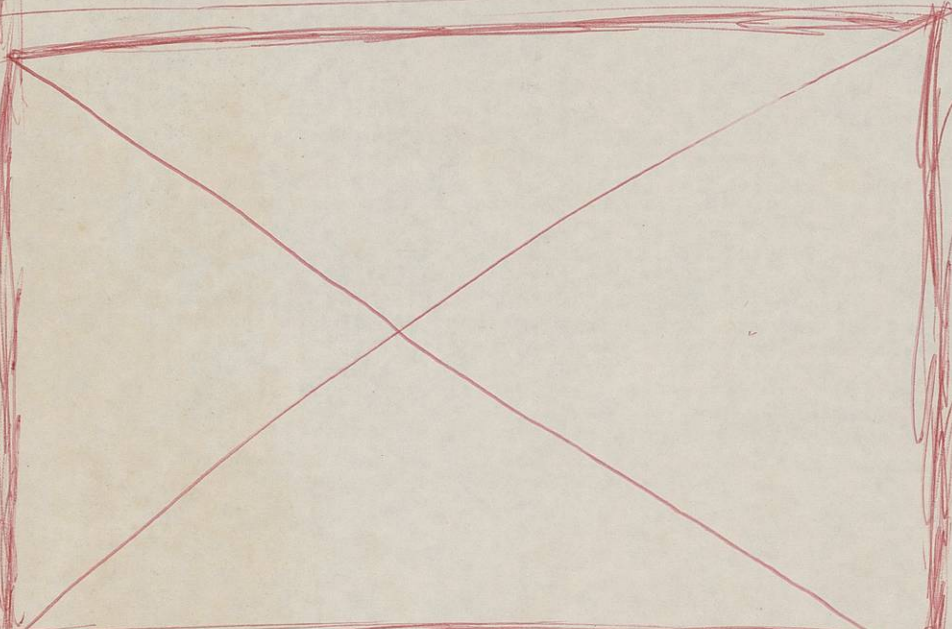
Nagisa Oshima

LA PENDAISON (de horca)

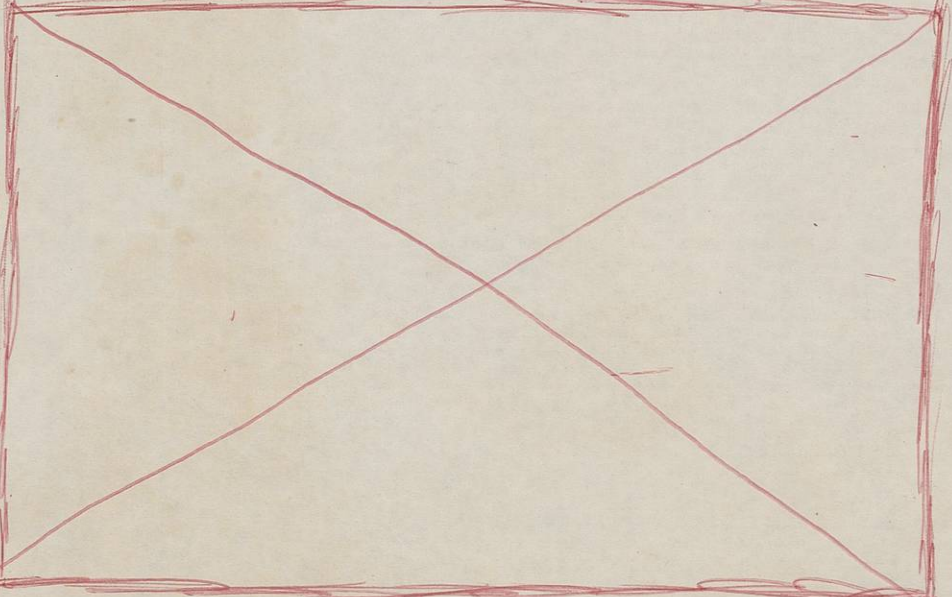
JAPON

1968

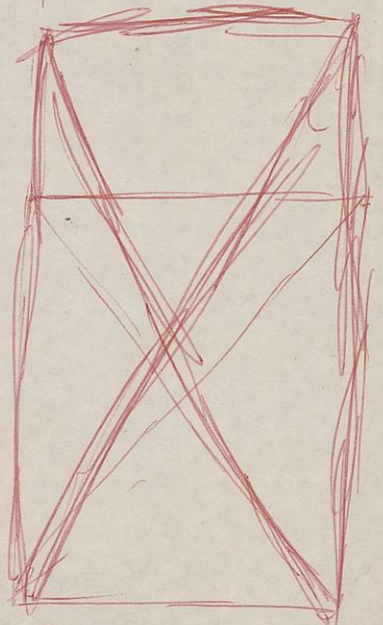
Gilda <sup>Técnica</sup>



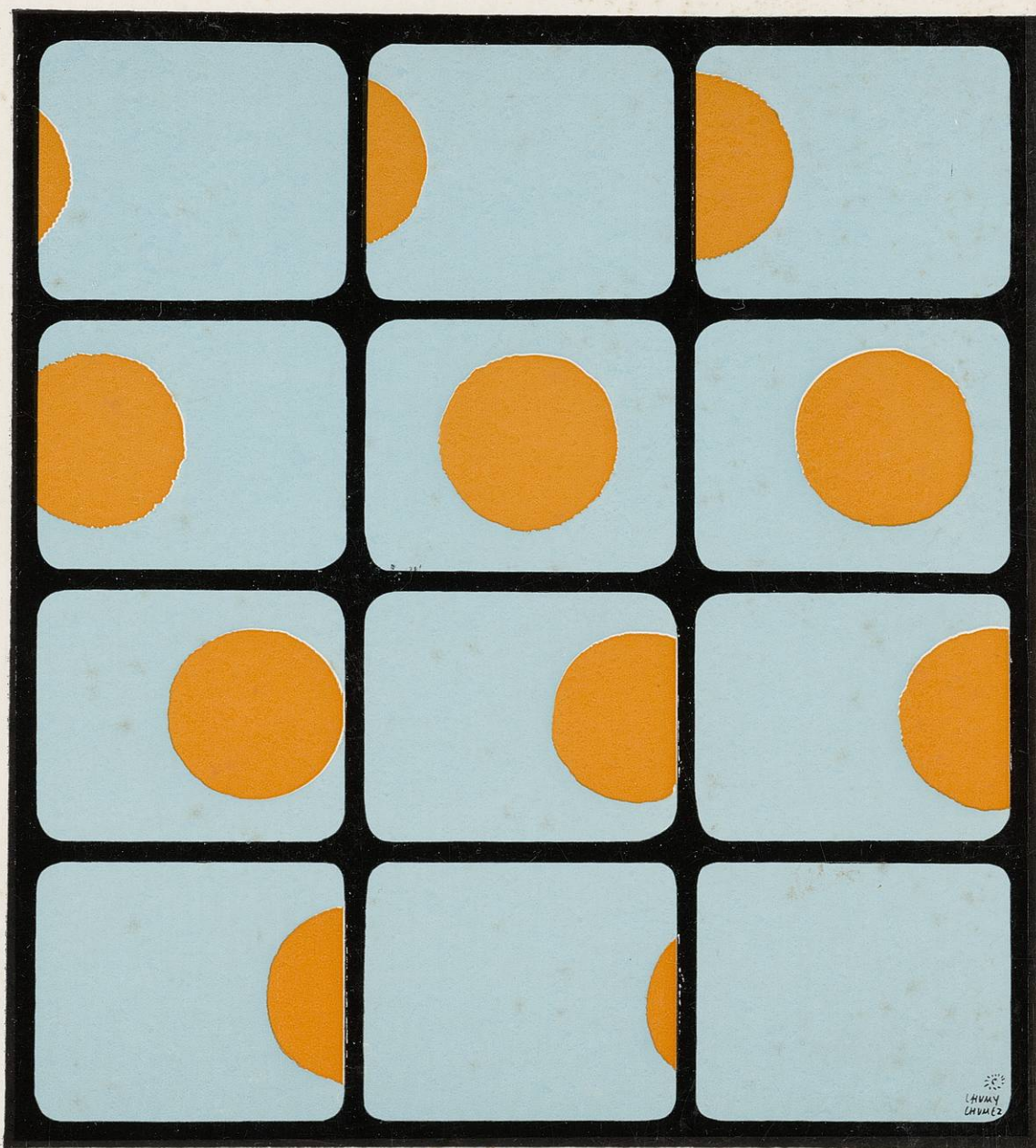
~~Una escena de la película~~



~~Una escena de la película~~



Nagisa Oshima



**III Semana Internacional  
del Cine de Autor**

*22 al 28 de Noviembre 1971*

**BENALMADENA**

(Málaga - Costa del Sol)

**ESPAÑA**

BEN C3S31D2

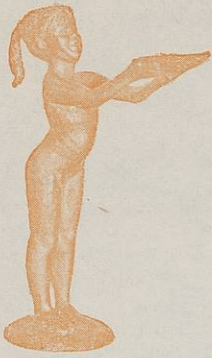
1008552238

72027

SICAB

v.





### III SEMANA INTERNACIONAL DEL CINE DE AUTOR

BENALMADENA (COSTA DEL SOL) ESPAÑA 22-28 NOVIEMBRE 1971

#### INFORMACION HOMENAJE OSHIMA NAGISA - 1

#### BIOFILMOGRAFIA DE OSHIMA NAGISA

Oshima Nagisa nació el 31 de marzo de 1932 en Kyoto, de una familia de origen aristocrático de la isla de Tsushima. A la edad de 6 años perdió a su padre, que era administrador en el ministerio de los productos marítimos y volvió a Kyoto con su madre y su hermana pequeña. Tiene trece años al acabar la guerra del Pacífico. Empieza a escribir novelas. En el instituto, interviene en numerosas actividades extraescolares: teatro, movimiento estudiantil, en el que participa activamente como "inorganizado" (sin pertenecer a ninguna organización o grupo político). En la Facultad de Derecho de la Universidad de Kyoto se especializa en historia política y sobre todo en la historia de la revolución rusa. Se diploma en 1.954.

Entra inmediatamente en los estudios Ofuna de la Shochiku, donde trabaja como ayudante de dirección durante cinco años, a la vez que escribe guiones. En 1.959 realiza su primer largometraje. En 1.960 se casa con la actriz Koyama Akiko. Este mismo año, a raíz de los problemas surgidos con Nihon no Yoruto Kiri, deja la Shochiku y funda su propia productora, la Sozoshu. El fracaso comercial de Amakusa Shiro Tohisada, en 1.962, le obliga a permanecer alejado del cine durante tres años. Trabaja para la televisión y viaja a Corea y al Vietnam. Finalmente, en 1.965 puede realizar su primera película independiente en la Sozoshu.

#### Películas:

1.959.- Hato o Uru Shonen (El muchacho que vende palomas), distribuida con el título de Ai to Kibo no Machi (El barrio del amor y la esperanza).

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Oshima Nagisa.- Fotografía: Kusuda Hiroyuki.- Decorados: Uno Koji.- Música: Manabe Riichiro.- Soni-

do: Kurita Shujuro.- Montaje: Sugihara Yoshi.- Ayudante de dirección: Tamura Tsutomu.- Producción: Ikeda Tomio, para Shochiku.- En Scope, blanco y negro.- Duración: 63 minutos.

Intérpretes: Fujikawa Hiroshi (Masao, el muchacho que vende palomas), Ito Michiko (Yasuo, su hermanita), Mochizuji Yoko (Kuniko, la madre), Chino Kakuko (señorita Akiyama, profesora del instituto de Masao), Tominaga Yuki (Kyoko), Watanabe Fumio (Yuji, hermano mayor de Kyoko), Suga Fujio (Hisahara, padre de Kyoko y Yuji).

Oshima tiene 27 años cuando rueda esta película. En aquella época era excepcional ver a un realizador tan joven en el interior de una gran productora. Pero el marasmo en el que se encontraba la compañía permitió convertirse en director a Oshima, quien había insistido ya varias veces, junto con sus compañeros, en la necesidad de un rejuvenecimiento del conjunto de los realizadores.

En esta película se encuentra un tema característico de Oshima: el protagonista, en el ambiente inexorable de la sociedad, comete un pequeño crimen ante los ojos de una maestra idealista. Este asunto, ampliado y enriquecido por diversos elementos, reaparecerá en Hakuchu no Torima. Y el impulso destructor nacido de un ideal destruido se convertirá en un tema importante, en el marco de la violencia del Japón actual.

La última escena, en principio feliz, acaba con la muerte de una paloma, símbolo de la amistad nacida entre un muchacho pobre y una chica rica. Este detalle no le gustó a Kido Shiro, presidente de la Shochiku. A partir de entonces, las relaciones de Oshima con la productora iban a empeorar progresivamente.

1.960.- Seishun Zakoku Monogatari (Cuento cruel de juventud)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Oshima Nagisa.- Fotografía: Kawamata Ko.- Decorados: Uno Koki.- Música: Manabe Riichiro.- Sonido: Kurita Shujuro.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Ayudante de dirección: Ishido Toshiro.- Producción: Ikeda Tomio, para Shochiku.- En Scope,

Eastmancolor.- Duración: 97 minutos.

Intérpretes: Kawazu Yusuke (Fujii Kiyoski), Kuwano Miyuki (Shinjo - Makoto), Kuga Yoshiko (Shinjo Yuki, su hermana), Watanabe Fumio - (Akimoto, el doctor), Tanaka Shinji (Ito, amigo de Kiyoshi), Matsuzaki Shinjiro (Terada, malcante), Kobayashi Toshiko (Shimonishi Teruko, profesor), Hamamura Jun (Shinjo Mashahiro, padre de Makoto y Yuki), Ujiie Shinko (Sakaguchi Masae), Torishima Aki (Ishikawa Yoko), Sato Kei (Matsuki Akira), Tominaga Yuki (Hishioka Toshiko), Sano Asao (el inspector), Nihonyanagi Kan (Horio Keizo).

Se reconoce en esta película la influencia de los escritos de Ishihara Shintaro, que era en aquel momento el ídolo de la juventud, y la de Masumura Yasuzo, joven y prometedor cineasta a quien se debían películas "positivas" sobre la juventud, en reacción contra el sentimiento derrotista que había predominado hasta entonces. El principal (y único) rasgo común entre Oshima, Ishihara y Masumura era su descripción de jóvenes de mala vida y espíritu destructor.

1.960.- Taiyo no Hakaba (El entierro del sol)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Oshima Nagisa, con la colaboración de Ishiro Toshiro.- Fotografía: Kawamata Ko.- Decorados: Uno Koji.- Música: Manabe Riichiro.- Sonido: Kurita Shujuro.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Ayudante de dirección: Ishido Toshiro.- Producción: Ikeda Tomio, para Shochiku.- En Scope, Eastmancolor.- Duración: 88 minutos.

Intérpretes: Honoo Kayoko (Hanako), Sasaki Isao (Takeshi), Tsugawa Masahiko (Shin), Nakahara Koji (Tatsuo), Kawazu Yusuke (Yasu), Ban Junzaburo (Yosematsu, padre de Hanako), Watanabe Fumio (Yosehei), Fujiwara Kamatari (Batasuke), Ozawa Eitaro (el agitado), Kitabayashi Tanie (Chika, mujer de Batasuke), Koike Asao ("Gafas de color"), Rashomon ("Gran Hombre"), Hamamura Jun (Murata Goro), Sato Kei (Sakaguchi), Toura Mitsuhiro (Masa), Yoshino Kenji (Ponta), Shimizu Gen

(el jefe de la banda de Ohama), Nagai Ichiro ("La Torre"), Ito Kyu ("Caballo"), Komatsu Hosei (el vagabundo), Tanaka Kunie (el ladrón), Tominaga Yuki (la estudiante violada), Hidari Bokuzen (el trapero del cadáver).

Saishun Zankoku Monogatari y Taiyo no Hakaba, descripción de los bajos fondos de Osaka, fueron dos éxitos comerciales que la Sociedad Shochiju interpretó como una victoria de la joven generación, dando a más de diez ayudantes de dirección la oportunidad de realizar su primera película sin tener en cuenta su experiencia. El periodismo japonés tomó de Francia el término de "Nouvelle Vague" y llamó a Oshima y sus compañeros "la nueva ola de Shochiku". De la noche a la mañana, Oshima y luego Shinoda Masahiro, Yoshida Yoshishige y los guionistas Tamura Takeshi e Ishido Toshiro, fueron consagrados por la moda. Los progresistas creyeron ver en este fenómeno un buen ejemplo de "resistencia en el interior de una empresa".

1.960.- Nihon no Yuro to Kiri (Noche y niebla del Japón)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Oshima Nagisa, Ishido Toshiro.- Fotografía: Kawamata Ko.- Decorados: Uno Koki.- Música: Manabe Riichiro.- Sonido: Kurita Shujuro.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Ayudante de dirección: Ishido Toshiro.- Producción: Ikeda Tomio, para Shochiku.- En Scope, Eastmancolor.- Duración: 107 minutos.

Intérpretes: Watanabe Fumio (Nozawa, periodista, recién casado, ex-militante del movimiento estudiantil de los años 50), Kuwano Miyuki (Reiko, su mujer, participante en el movimiento estudiantil de 1.960), Tsugawa Masahiko (Ota, uno de los líderes del movimiento de 1.960, buscado por la policía), Ajioka Toru (Kitami, militante de 1.960), Sakonjo Hiroshi (Takao, militante de los años 50, desaparecido), Hayami Ichiro (Takumi, militante de los años 50), Toura Mutsuhiro (Tooura, ex-militante de los años 50), Akutagawa Hiroshi (profesor Udagawa), Ujile Shinko (su mujer), Yoshizawa Takao (Nakayama, ex-militante, que preside el banquete de bodas), Koyama Aki-

ko (su mujer), Yamakawa Osamu (Kawasaki, compañero de Ota), Nihei - Koichi (Ono, compañero de Ota).

En 1.960 hubo un movimiento nacional y una serie de manifestaciones contra el pacto de seguridad norteamericano-japonés impuesto por el gobierno. Oshima emprendió inmediatamente Nihon no Yuro to Kiri para la Shochiku, que estaba satisfecha de la buena reputación de las dos películas precedentes. Con el guionista Ishido, criticaba violentamente la actitud y las debilidades internas de los movimientos estudiantiles en esta lucha, en la que él - había participado con ardor. En Nihon no Yuro to Kiri no había escenas de - sexo ni escenas de violencia, sino una interminable discusión sobre la acti- tud de la gente con respecto a la política y sobre el movimiento estudian- til (la película consta de 45 secuencias y 45 planos. Se ponía en la picota el "maquiavelismo de un grupo de estudiantes afiliados al partido comunista"; en cuanto a los grupos de tendencias políticas diferentes, se les criticaba por sus defectos tácticos.

Si la Shochiku dejó hacer la película a Oshima fue por dos razones: la - productora contaba con el talento recientemente manifestado del cineasta y, en cuanto a éste, retrasó adrede el acabamiento del guión hasta la víspera del rodaje, sin dar a conocer sus intenciones a los productores.

La película se estrenó el 9 de octubre de 1.960 en el circuito de la Sho- chiku. Tres días después, el presidente del partido socialista japonés, Asa- numa Inejiro, fue asesinado por un joven **nacionalista** frenético. Al día si- guiente, la Shochiku retiraba la película de la distribución, bajo el pre- texto de que no atraía al público. Pero los responsables de la película que- daron convencidos de que se trataba de una intervención política. El propio Oshima acusó públicamente a la Sociedad en este sentido. Durante los tres - años siguientes, la Shochiku no atendió a ninguna solicitud de proyección - de esta película por parte de los estudiantes o de los cine-clubs. Este in- cidente decidió a Oshima a dejar la Shochiku junto con sus compañeros y a - fundar una productora independiente, la Sozoshu (Sociedad de Creación).

1.961.- Shiiku (La domesticación).- Título francés: Une Bête à nourrir.

Director: Oshima Nagisa.- Guión:- Tamura Tsutomu, según la novela de Ohe Kenzaburo. Colaboración en el guión: Matsumoto Toshio, Ishido Toshiro, Tomatsu Shomei.- Fotografía: Tonegawa Yoshitsugu.- Decorados: Hirata Itsuro.- Música: Manabe Riichiro.- Sonido: Okazaki Michio.- Montaje: Miyamori Miyuri.- Producción: Tajima Saburo y Nakajima Masayuki, para Palace Film.- Distribución: Tahio. En Scope, blanco y negro.- Duración: 105 minutos.

Intérpretes: Mikuni Rentaro (Takano Kazumasa o Issei, gran propietario del pueblo), Sawamura Sadako (Katsu, su madre), Oshima Eiko (Mikiko, sobrina de Kazumasa), Nakamura Masako (Hisako, nuera de Kazumasa), Sazanka Kyu (Tsukada Denmatsu, granjero), Kishi Terujo (Masu, su mujer), Mihara Yoko (Sachiko, su nuera), Makie Shigeyuki (Osamu, su sobrino), Kyosu Masaomi (Takashi, su sobrino), Kato Yoshi (Kokubo Yoichi, granjero), Ishido Toshiro (Jiro, su segundo hijo), Irizumi Toshio (Hachiro, su hijo menor), Shimada Ton (Madoya, el tendero), Kurosaka Meiji (Haruo, su hijo), Imahashi Tsuno (el cazador furtivo), Yokota Toshio (Tadao, su hijo), Takeda Hoichi (Jisaku, granjero), Koyama Akiko (Ishii Hiroko, evacuada de Tokyo), Uehara Kyoko (yurie, su hija), Uehara Itsuko (Momoko, su hija), Toura Mutsuhiro (el secretario del pueblo) Komatsu Hosei (el policía del pueblo), Maki Nobuko (la loca), Hamamura Jun (Akisan), Hugh Hart (el soldado negro).

1.962.- Amakusa Shiro Tokisada.- Título francés: Le Révolté.

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Ishido Toshiro, Oshima Nagisa.- Fotografía: Kawasaki Shintaro.- Decorados: Kon Yasutaro.- Música: Manabe Riichiro.- Sonido: Sasaki Toshio.- Montaje: Miyamoto Shintaro.- Producción: Okawa Hiroshi, para Toei.- Productores asociados: Tsujino Kimiharo, Nakamura Yurin, Mori Yoshio.- En Scope, blanco y negro - Duración: 100 minutos.

Intérpretes: Okawa Hashizo (Amakusa Shiro Tokisada), Oka Satomi (Sa

kura), Mihuni Rentaro (Emosaki), Tachikawa Sayuri (Okiku), Sasaki Ta-  
kamaru (Jinbe), Mori Kikue (Marthe), Hanazawa Tokue (Yozaemon) Mito-  
be Sue (Maki), Kiuchi Mieko (Ume), Yoshizawa Takao (Kakuzo), Ashida  
Tetsuo (Yama Zenemon), Kato Yoshi (su abuelo) Kawarazaki Choichiro -  
(Tamezo), Hira Mikihiro (Matsukura Katsue), Sato Kei (Taga Mondo),  
Chiaki Minoru (Tanaka Soho), Toura Mutsuhiro, Otomo Ryutaro (Oka -  
Shinbe).

Historia del jefe de la insurrección de los campesinos cristianos japone-  
ses contra el poder shôgunal, en el siglo XVIII. Oshima rodó esta película  
para la Toei a petición de Okawa Hashizo, por entonces una de las estrellas  
de la casa. Era una película sobre el mundo de los samurais, realizada con -  
la misma técnica que Nihon no Yoru to Kiri. Pero era sólo una repetición de  
la técnica empleada por Oshima en sus películas precedentes y la película -  
fue un fracaso. Durante tres años, Oshima no pudo rodar ningún largometraje.

1.964.- Chiisana Boken Ryoko (Primera aventura de un niño).

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Ishido Toshiro, Oshima Nagisa, se-  
gún una idea de Ishihara Shintaro.- Fotografía: Tonegawa Yoshitsugu.-  
Decorados: Kon Yasutaro.- Música: Manabe Riichiro.- Producción: Yo-  
neyama Dan y Nakajima Masayuki, para la compañía de seguros Nissei.-  
En color. Duración: alrededor de una hora.

Intérpretes: Nakagawa Haruki (el niño), Sato Kei (el padre), Kimura  
Toshio (la madre), Koyama Akiko (la mujer), Toura Mutsuhiro (el ins-  
pector), Watanabe Fumio (el bombero), Hamamura Jun (el diablo), Kusa  
ka Takeshi (el hombre de la publicidad), Tomotake Masanori (el can-  
tante), Hidari Bokuzen (el hombre del parque), Yoshizawa Takao (otro  
hombre del parque), Komatsu Hosei (el profesor), Yauvu Hiroshi (el -  
cobrador del tranvía), Yano Sen (el carterista).

Pequeño viaje simbólico de un niño que sale de una H.L.M.

1.964.- Watashi Wa Bellett (Aquí estoy, Bellett)

Director: Oshima Nagisa.- Supervisión: Ozu Yasujiro.- Guión: Oshima

■■■■

Nagisa.- Fotografía: Tonegawa Yoshitsugu.- Decorados: Kon Yasutaro.- Música: Nakamura Hachidai.- Sonido: Okazaki Micho.- Montaje: Numazaki Umeko.- Producción: Sociedad de Realizadores Cinematográficos Japoneses, en colaboración con una marca de coches. Colaboración en la producción: Yamamoto Kajiro, Koishi Eichi, Goshō Heinosuke, Ushiwara Kiyohiko, Tanaka Shigeo, Matsubayashi Sokei, Nakahira Ko (Yasushi) Nomura Yoshitaro, Sekigawa Hideo.- Duración: alrededor de una hora. Intérpretes: -Primer episodio-: Sato Asao (el muchacho), Kato Sumio (la chica); -segundo episodio-: Koyama Akiko (directora de una agencia de actores), Yagyu Hiroshi (el muchacho); -tercer episodio-: Saguwara Kenji (el marido), Ieda Yoshiko (la mujer), Saito Yoriko (una chica).

Película producida para reanudar las actividades económicas normales de la Sociedad de Realizadores. Tres episodios publicitarios sobre el automóvil: los maníacos de los coches, una agencia de Tokyo y una relación matrimonial triangular con el coche.

1.965.- Etsuraku (Los placeres)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Oshima Nagisa, según la novela de Yamada Futaro Kan no Naka no Etsuraku (Los placeres de estar en un ataúd).- Fotografía: Takada Akira.- Decorados: Kon Yasutaro.- Música: Yuasa Joji.- Sonido: Nishizaki Hideo.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Producción: Nakajima Masayuki, para Sozoshu.- Distribución: Shochiku.-

En Shochiju Grandscope, Eastmancolor.- Duración: 96 minutos.

Intérpretes: Nakamura Katsuo (Wakisaka Atsushi), Kaga Mariko (Higuchi Toshiko (Keiko), Shimizu Hiroko (Mari), Kobayashi Shoji (el joven), Ozawa Shoichi (Hayami), Toura Mutsuhiro (Sakurai), Hamada Akira (primer gánster), Emori Toru (segundo gánster), Watanabe Fumio (tercer gánster), Komatsu Hoesi (el chulo, amante de Shizuko), Sato Kei (el inspector).

Un joven reprimido sexual pasa de una mujer a otra, gracias a una fuerte

herencia recibida a la muerte de un pariente. La traición de la mujer a la que quiere, señala el final de su juventud.

1.965.- Yunbogi no Nikki (El diario de Yunbogi)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Oshima Nagisa, según El diario de Yunbogi.- Fotografía: Oshima Nagisa.- Operador: Kawamata Ko.- Comentario: Oshima Nagisa, dicho por Komatsu Hosei.- Música: Naito Takatoshi.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Producción: Oshima Nagisa, para Sozosha. Colaboración en la producción: Shinozaki Toshio, Yoshikawa Jun, Sasaki Mamoru, Yamaguchi Takuji.- Distribución: Sozosha.- En blanco y negro.- Duración: 30 minutos.

Película en imágenes fijas. La vida cotidiana, contada en poemas, de un pobre muchacho coreano de diez años.

1.966.- Hakuchu no Torima (Violencia al mediodía).- Título francés: L'Obsédé en plein jour.

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Tamura Tsutomu, según el relato de Tajeda Taijun.- Fotografía: Takada Akira.- Decorados: Toda Jusho - (Shigemasa).- Música: Hayashi Hiraku.- Sonido: Nishizaki Hideo.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Ayudante de dirección: Sasaki Mamoru.- Producción: Nakajima Masayuki, para Sozosha.- Distribución: Shochiku.- En Scope, blanco y negro.- Duración: 99 minutos.

Intérpretes: Sato Kei (Eisuke), Kawaguchi Saeda (Shino), Koyama Aki-ko (Matsuko, maestra del colegio del pueblo), Toura Mutsuhiro (Hiuga Genji), Komatsu Hosei (el padre de Shino), Kawaguchi Hideko (la madre de Matsujo), Mishi Teruko (la abuela de Shico), Tonoyama Taiji - (el director del colegio), Yano Sen (el comisario del pueblo), Kanze Hideo (Inagaki, el marido de la mujer violada), Watanabe Fumio (el inspector Haraguchi), Takahara Ryoko (la mujer del hospital), Kayashima Shigemi (maestra).

En la lista de las diez mejores películas del año de los críticos japoneses esta película es completamente ignorada por los críticos de antes de la

guerra, pero consigue la mayoría de los votos entre los de la postguerra.

Hasta ese momento, en las películas de Oshima, los actos y la moral de los personajes estaban claramente definidas en el interior de su marco ético y político. A partir de Hakuchu no Torima, presenta impulsos que escapan a estos esquemas preestablecidos y rígidos.

"En 1.962, la Sozoshu se hizo independiente, lo que hizo que no pudiese rodar películas durante tres años. Pero ahora, cuatro años más tarde, Shinda y Yoshida ruedan películas independientes; Ishido escribe los guiones de Yoshida y Tamura los míos. Ahora es posible ya montar una película con un presupuesto de tres millones de yens (unos cuatro millones de pesetas). En el mundo del cine japonés, el "movimiento" está siempre a punto de desaparecer y de restablecerse. Hakuchu no Torima refleja quizá este algo que se destruye y sin embargo se construye" (Oshima).

#### 1.967.- Ninja Bugeicho (Banda de Ninjas)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Oshima Nagisa, Sasaki Mamoru, según los comics de Shirato Sanpei.- Fotografía: Takada Akira.- Dibujos: Shirato Sanpei.- Música: Hayashi Hikaru.- Sonido: Nishizaki Hideo, con la colaboración de Shinozaki Toshio.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Producción: Nakajima Masayuki, Yamaguchi Takuji, Oshima Nagisa, para Sozoshu.- Distribución: A.T.G. (Art Theatre Guild).- En blanco y negro.- Duración: 132 minutos.

Con las voces de Ozawa Shoichi (el narrador), Yamamoto Kei (Yuki Jutarō), Koyama Akiko (Akemi), Sato Kei (Sakagami Shuzen), Matsumoto Noriko (Hotarubi), Fukuda Yoshiyuki (Mufu Dojin), Kanze Hideo (Kamizumi Nobutsuna), Tanaka Nobuo (Yagyū Munetoshi), Hayano Juro (el jefe de Raiun-to), Tsuguyuchi Shigeru (Akachi Mitsuhide), Watanabe Fumio (Oda Nobunaga y Kennyo), Hayashi Hikaru (Kinoshita Tokichiro), Tōura Mutsuhiro (Kagemaru), Komatsu Hosei (Onikichi y/o Zoroku).

Dibujos filmados a partir de un comic popular entre los estudiantes. Resistencia popular y sublevaciones campesinas en el Japón del siglo XIII.

1.967.- Nihon Shunka-Ko (De las canciones obscenas japonesas)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Tajima Toshio, Oshima Nagisa (título sacado del ensayo de Soeta Tomomichi).- Fotografía: Takada Akira.- Decorados: Toda Jusho.- Música: Hayashi Hikaru.- Sonido: Nishizaki Hideo.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Producción: Nakajima Masayuki, para Sozoshu.- Distribución: Shochiku.- En Scope, Eastmancolor.- Duración: 103 minutos.

Intérpretes: Araki Ichiro (Nakamura), Iwabuchi Koji (Ueda), Kushida Kamuzi (Hiroi), Sato Hiroshi (Maruyama), Tajima Kazuko (Fujiwara Mayuko), Itami Ichizo (el profesor Otake), Koyama Akiko (Tanigawa Takako), Yoshida Hideko (Kaneda Sachiko, estudiante coreana), Miyamoto Nobuko (Satomi Sanae).

Un grupo de estudiantes va a Tokyo para examinarse de bachillerato, imaginan que violan a una estudiante a la que encuentran en la sala de exámenes.

En Nihon Shunka-Ko, lo mismo que el año siguiente en Koshikei, Oshima trata una forma de obsesión que estaba ya en el centro de Hakuchu no Torima. Pero esta vez la aborda, dejando al margen la causalidad lógica, como impulso universal en el hombre actual. La pone en escena bajo la forma de un sueño, añadiendo el procedimiento literario del "stream of consciousness". Como materiales actuales de esta obsesión, elige el suplicio del bachillerato en la primera película y el problema de los coreanos en la segunda.

1.967.- Muri Shinju Nihon no Natsu (Verano japonés: doble suicidio forzoso)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Oshima Nagisa.- Fotografía: Yoshioka Yasuhiro.- Decorados: Toda Jusho.- Música: Hayashi Hikaru.- Sonido: Nishizaki Hideo.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Producción: Nakajima Masayuki, para Sozoshu.- Distribución: Shochiku.- En Scope, blanco y negro.- Duración: 98 minutos.

Intérpretes: Sakurai Kaiko (Najiko), Sato Key (el hombre), Taura Mutshiro (WTV), Mizoguchi Shunsuke (el acólito de "TV"), Tonoyama Taiji ("El chapucero"), Tamura Masazuku (el muchacho), Komatsu Hoseni ("El Ogro"), Kanze Hideo (el bandido), Fukuda Yoshiyuki (él mismo),

T. Clay (el "demonio del fusil").

Una chica desorientada y un extraño hombre en busca de un individuo que quiera ser su asesino, se ven envueltos en un arreglo de cuentas entre gángsters; al final, son muertos por la policía junto con el "demonio del fusil".

1.968.- Koshikei (La ejecución).- Título francés: La Pendaison.

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Fukao Michinori, Oshima Nagisa, según un hecho real.- Fotografía: Yoshioka Yasuhiro.- Decorados: Toda Jusho.- Música: Hayashi Hikaru.- Efectos sonoros: Suzuki Akira.- Sonido: Nishizaki Hideo.- Montaje: Shiraishi Sueko.- Producción: Nakajima Masayuki, Yamaguchi Takuji, Oshima Nagisa, para Sozoshu.- Distribución: A.T.G.- En Vistavision, blanco y negro.- Duración: 117 minutos.

Intérpretes: Sato Kei (el oficial a cargo de la ejecución), Watanabe Fumio (el oficial de educación), Yun Yun-do (R), Toura Mutsuhiro (el médico), Komatsu Hosoi (el fiscal), Koyama Akiko (la coreana), Ishido Toshiro (el sacerdote), Adachi Masao (el oficial de seguridad), Matsuda Masao (el testigo oficial de la ejecución), y la voz de Oshima Nagisa (el narrador).

1.968.- Kaette Kita Yopparai (El regreso de los tres borrachos)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Tamura Tsotomu, Sasaki Mamoru, Adachi Masao, Oshima Nagisa.- Fotografía: Yoshioka Yasuhiro.- Decorados: Toda Jusho.- Música: Hayashi Hikaru.- Sonido: Nishizaki Hideo.- Montaje: Uraoka Keiichi.- Ayudantes de dirección: Ogasawara Kiyoshi, Yun Yun-do.- Producción: Nakajima Masayuki (con la colaboración de Yamaguchi Takuji), para Sozoshu.- Distribución: Shochiju.- En Scope, color.- Duración: 80 minutos.

Intérpretes: Kato Kazuhiko (el mayor), Kitayama Osamu (el mediano), Hashida Norihiko (el menor), Sato Kei (un joven, el soldado coreano Y Tchong-II), Tcha Doi-Dang (un muchacho, el estudiante coreano Kim

Fhua), Watanabe Fumio ("Misericordias", el chulo), Midori Mako (la Bella, nuera o amante de "Misericordias"), Tonoyama Taiji (la anciana del estanco), Komatsu Hosei (el pescador), Adachi Masao (policía A), Ueno Takashi (policía B), Mutsuhiro Toura.

Comedia política. Tres estudiantes se hacen pasar por coreanos fugitivos de Corea del Sur para no ser movilizados en Vietnam; después son capturados por los coreanos, que quieren matarlos para adoptar su identidad.

1.968.- Shinjuku Dorobo Nikki (Diario del ladrón de Shinjuku).- Título francés: Journal du voleur de Shinjuku.

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Adachi Masao, Oshima Nagisa.- Fotografía: Yoshioka Yasuhiro, Sengen Seizo.- Decorados: Toda Jusho, Arakawa Dai.- Efectos sonoros: Suzuki Akira.- Sonido: Nishizaki Hideo.- Montaje: Oshima Nagisa.- Ayudante de dirección: Ogasawara Kiyoshi.- Producción: Nakajima Masayuki (con la colaboración de Yamaguchi Takuji), para Sozosha.- Distribución: A.T.G.- En blanco y negro y color.- Duración: 94 minutos.

Intérpretes: Yokoo Tadanori (el muchacho llamado el Pájaro de la Colina), Yokoyama Rio (la chica llamada Suzuki Umeko), Tanabe Moichi (Tanabe Moichi, director de la librería), Takahashi Tetsu (Takahashi Tetsu, sexólogo), Sato Kei (Sato Kei, actor de cine), Watanabe Fumio (Watanabe Fumio, actor de cine), Toura Mutsuhiro (el hombre que hace el amor en el pabellón), Kara Juro (Kara Juro, director de los Situation Players), Ri Reisen (su mujer), los Situation Players.

1.969.- Shonen (El muchacho)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Tamura Tsutomu, basado en un hecho real.- Fotografía: Yoshioka Yasuhiro, Sengen Seizo.- Decorados: Toda Jusho.- Música: Hayashi Hikaru.- Efectos sonoros: Suzuki Akira.- Sonido: Nishizaki Hideo.- Montaje: Shiraishi Sueko.- Ayudantes de dirección: Ogasawara Kiyoshi, Yun Yun-do, Ozeki Daiji.- Director de -

producción: Kinoshita Toshimi.- Producción: Nakajima Masayuki, Yamaguchi Takuji, para Sozōsha.- Distribución: A.T.G. En Scope, color y blanco y negro.- Duración: 97 minutos.

Intérpretes: Watanabe Fumio (el padre), Koyama Akiko (la madre), Abe Tetsuo (el muchacho), Kinoshita Tsuyoshi (el hermanito).

## Guiones:

=====

## 1.956.- Shinkai Gyogun (Los peces pelagianos)

No realizado.

Historia de estudiantes contestatarios, en la que la dirección del instituto representa metafóricamente la dirección del Partido Comunista Japonés. Cf. "Libros".

## 1.959.- Tsukimiso (Una hermosa planta)

Director: Iwaki Kimio, según el guión de Oshima Nagisa Utsukushiki Suisha Goya no Musume (La bella molinera).- Producción: Shochiku.

El amor entre dos hermanos y una chica, que acaba con el suicidio de ésta.

1.959.- Donto Ikooze (¡Vamos, vamos!)

Director: Nomura Yoshitaro.- Guión: Nomura Yoshitaro, Oshima Nagisa.

Comedia sobre la juventud.

1.959.- Jusan Nichi no Kinyobi (Viernes y trece)

No realizado. Guión escrito por Oshima Nagisa y Nomura Yoshitaro.

Farsa satírica con asesinatos.

1.969.- Yoiyami Samareba (Cuando se levanta la noche)

Director: Jissoji Akio.- Guión: Oshima Nagisa.- Distribución: A.T.G.-

Duración: 43 minutos.

Distribuido en el Japón como complemento de Shinjuku Doprobo Nikki.

Fué escrito como una emisión de TV de 30 minutos para la serie "Teatro de arte en la TV", que debía realizar Oshima en 1.964. En una habitación cerrada, cuatro jóvenes, entre ellos una chica, se aburren e inician un juego: dejando el gas abierto, ¿hasta dónde se puede soportar el aburrimiento?.

## Telefilms:

=====

(Todos los telefilms son en 16 mm. y blanco y negro y, salvo indicación en contra, están producidos por la "Nihon Television").

1.962.- Kori no Naka no Soishun (Una juventud bajo el hielo)

Director: Oshima Nagisa.- Comentario y narración: Oshima Nagisa.- Fotografía: Tonogawa Yoshitsugu.- Música: Manabe Riichiro.- Serie: - "Non Fiction Gekijo" (Teatro sin ficción).- Productor de la serie: Ushiyama Junichi.- Duración: 30 minutos.

Documental sobre un pueblo de Hokkaido, cuyos habitantes tienen que ganarse la vida pescando debajo del hielo.

1.963.- Wasurerareta Kogun (Un ejército olvidado)

Director: Oshima Nagisa.- Comentario: Oshima Nagisa, dicho por Komatsu Hosei.- Investigación: Noguchi Hideo.- Fotografía: Shibata Sadanori.- Montaje: Tamario Kurahai.- Serie: "Non Fiction Gekijo".- Duración: 30 minutos.

"Los miembros de la Asociación de Inválidos de guerra coreanos residentes en el Japón y antiguos soldados del ejército japonés, sólo son 17. Fueron heridos durante la guerra y, después de la guerra, se hicieron de nuevo ciudadanos coreanos. No disfrutaron de la seguridad social japonesa ni de pensiones militares. Todos los inválidos de guerra que en la actualidad hacen colectas en la calle vestidos de blanco son coreanos. Quise que los japoneses vieran las heridas y la trágica vida de esta gente" (Oshima).

1.964.- Aisurebakoso (A mayor razón)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Oshima Nagisa, según un ensayo de Yokoto Masatoshi.- Serie: "Matrimonio de una chica".- Duración: 60 minutos.

Intérpretes: Saburi Shin (Wakita), Todoroki Yukiko (su mujer), Ieda

Yoshiko (Toshiko, su hija), Yagyū Hiroshi (el amigo de Toshiko), Suganuki Taro (el novio de Toshiko), Watanabe Fumio (el hijo mayor de Wakita), Toura Mutsuhiro (hijo segundo de Wakita).

Comedia: una chica prefiere una unión libre a un matrimonio de conveniencias.

1.964.- Aru Kojutetsu Jomuin (Un ferroviario)

Dirección: Oshima Nagisa, Tsuchimoto Noriaki, Hani Susumu, Sekigawa Hideo, Onuma Tetsuro, Tamura Tsutomu, Okamoto Yoshihiko.- Comentario: Oshima Nagisa, dicho por Toura Mutsuhiro.- Fotografía: Donegawa Yoshitsugu, Kimura Akira.- Montaje: Oshima Nagisa.- Serie: "Non Fiction Gekijo".- Duración: 30 minutos.

Documental sobre la huelga de los ferroviarios.

1.964.- Gimei Shojo (La chica del nombre falso)

Dirección: Oshima Nagisa, Ichioka Yasuko, Nagano Chiaki, Nakajima Tatsumi.- Comentario: dicho por Komatsu Hosei, Sakaguchi Minako.- Fotografía: Okada Tadao, Ichimura Hiroshi, Kimura Akira.- Serie: "Non Fiction Gekijo".- Duración: 30 minutos.

Documental sobre una chica que sufrió la bomba de Hiroshima, abandonó su familia y vive bajo un nombre falso.

1.964.- Hankotsu no Toride Hachinosu-Jo. (El castillo de un rebelde)

Director: Oshima Nagisa.- Comentario: Oshima Nagisa, dicho por Tokugawa Musei.- Colaboración: Yoshida Minoru.- Fotografía: Kimura Akira, Ichimura Hiroshi.- Serie: "Non Fiction Gekijo".- Duración: 30 minutos.

Documental sobre un hombre que se ha construido un castillo en el lugar previsto por el gobierno para la construcción de una presa.

1.964.- Seishun no Hi (La tumba de la juventud)

Director: Oshima Nagisa.- Comentario: Oshima Nagisa, dicho por Akutagawa Hiroshi y Naraoka Tomoko.- Colaboración: Murai Makoto.- Fotografía: Komuro Yoshizaku.- Serie: "Non Fiction Gohijo".- Duración: 47 minutos.

Documental rodado en Corea del Sur sobre una chica que perdió el brazo derecho en la revolución estudiantil de 1.960 y se convirtió en prostituta para ganarse la vida.

1.964.- Ageba Totoshi (El diploma)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Oshima Nagisa.- Música: Manabe Riichiro.- Producción: JOTX-TV.- Duración: 30 minutos.  
Intérpretes: Kuwayama Shoichi (Suoyoshi, profesor), Watanabe Fumio (Tanabe), Komatsu Hosei (Kato).

Los antiguos alumnos de un profesor de instituto, que le habían dado puñetazos el día de la entrega de diplomas, son corregidos por él diez años más tarde.

1.964-1.965.- Asia no Akebano (El amanecer de Asia)

Director: Oshima Nagisa.- Guión: Sasaki Mamoru, Tamura Tsutomu, según una novela de Yamanaka Minetaro.- Fotografía: Hishida Makoto.- Música: Tsukasa Ichiro.- Productores: Nakajima Masayuki, Shimamura Tappo.- Producción: Sozosha, para TBS.- Doce episodios de 30 minutos  
Intérpretes: Mikimoto Shinsuke (Yamanka Minetaro), Sato Kei (el chino), Toura Mitsuhiro (el camarada de Yamanaka), Komatsu Hosei (un general chino), Kanze Hideo (un general chino), Koyama Akiko (la mujer de Yamanaka), Matsumoto Noriko (la chica), Yoshimura Mari (la militante china).

Historia de un aventurero japonés en China hacia 1.904.

1.968.- Daitoa Senso (La guerra del Pacífico)

Director: Oshima Nagisa.- Comentario: Oshima Nagisa, dicho por Toura Mutsuhiro y Komatsu Hosei.- Montaje: Oshima Nagisa.- Serie: "Nijussei ki Hour" (La hora del siglo XX).- Productor de la serie: Ushiyama Junichi.- Duración: 120 minutos.

1.969.- Mo Takuto to Bunka Dai-Kakumei (Mao Tsé-Tung y la revolución cultural)

Director: Oshima Nagisa.- Comentario: Oshima Nagisa, dicho por Toura Mutsuhiro y Kanze Hideo.- Montaje: Oshima Nagisa.- Serie: "Nijussei ki Hour".- Duración: 60 minutos.

Película de montaje con comentarios de Oshima, que constantemente formula preguntas a Mao sobre la Revolución Cultural.

## Guiones para televisión:

=====

1.960.- Satsui (Veleidad criminal)

Director: Inoue Hiroshi.- Guión: Oshima Nagisa.- Producción: NHK Televisión.- Duración: 60 minutos.  
Intérpretes: Sawamura Sadako.

1.961.- Seishun no Fukaki Fuchi Yori (El abismo de la juventud)

Director: Hori Yasuo.- Guión: Oshima Nagisa.- Producción: Kansai Televisión.- Duración: 60 minutos.  
Intérpretes: Irikawa Yasunori, Kusunoki Toshiaki, Toura Mutsuhiro.

Dos estudiantes quieren ingresar en una editorial. La madre del que fracasa denuncia al otro por haber participado en los movimientos estudiantiles y vivir con una chica.

1.962.- Anato o Yubu Koe (Esta voz que te llama)

Director: Jissoji Akio.- Guión: Oshima Nagisa.- Producción: TBS Televisión.- Duración: 30 minutos.

Intérpretes: Ikeuchi Junko, Toura Mitsuhiro, Ikeda Hidezaku.

Una mujer sin hijos lleva a su casa a un niño que le había llamado "mamá" en la calle. Pero el niño había mentado.

1.963.- Atsuki Chishio Ni (Con la sangre ardiente)

Director: Nakagawa Nobuo.- Guión: Oshima Nagisa.- Serie: "Judo Ichidai" (Vivir en el judo).- Producción: TBS Televisión.- Duración: 30 minutos.

Intérpretes: Mikimoto Shinsuke, Koyama Akiko.

1.963.- Itsuka Aurora no Kagayaku Machini (Un día en la ciudad donde despuntará la aurora)

Director: Jissoji Akio.- Guión: Oshima Nagisa.- Producción: TBS Televisión.- Duración: 60 minutos.

Intérpretes: Koyama Akiko, Watanabe Yasuko, Tamagawa Isao, Komatsu Hosi.

Una relación entre un director de la oficina de trabajo y una prostituta. El hombre siente que pierde los ideales de su pasado mientras que la mujer recupera estos ideales.

1.963.- Fufu Hyakkai (El rosario conyugal)

Director: Haruyama Kazunori.- Guión: Oshima Nagisa.- Serie: "Sembarazu" (Parejas).- Duración: 30 minutos.

Un matrimonio sin problemas: el marido trabaja lejos de Tokyo, la mujer recibe regularmente el salario. Ella tiene un hijo, está satisfecha y espera que todo siga igual.

1.963.- Sakebi (El grito)

Director: Eto Jun.- Guión: Oshima Nagisa.- Música: Manabe Riichiro.-  
Producción: Mizoguchi Yoshio, para Kyushu Asahi Hoso Television.- Du-  
ración: 60 minutos.

Intérpretes: Arata Katsutoshi, Nakagawa Toyoko, Toura Mutsuhiro.

En una islita, la única fuente de vida es un pozo. Los campesinos, por ra-  
cismo, quieren expulsar a una familia; los hermanos de esta familia eligen -  
el pozo como lugar de su suicidio.

1.964.- Maru to Shikaku to (El círculo o el cuadrado)

Director: Yamamoto Kazuo.- Guión: Oshima Nagisa.- Serie: "Sichinin -  
no Mago" (Siete nietos), según la novela de Genji Koita.- Producción:  
TBS Television.- Duración: 56 minutos.

Intérpretes: Morishige Hisaya, Osaka Shiro.

Comedia familiar. El título alude a la forma del vaso de noche, que cada  
uno debe elegir.

1.964.- Joi (Odio)

Director: Iwaida Hisashi.- Guión: Oshima Nagisa.- Serie: "Aru Nikushi  
mi" (La mujer doctor).- Producción: JOTX-TV.- Duración: 30 minutos.

Intérpretes: Koyama Akiko.

1.964.- Katei no Kofuku (La felicidad familiar)

Director: Shimizu Toru.- Guión: Oshima Nagisa.- Serie: "Teatro NHK".-  
Producción: NGK Television.

Intérpretes: Fujita Makoto, Yokoyama Michiyo.

Comedia sobre la tendencia "my-home" (deseo de tener una casa propia) de  
los japoneses.

1.966.- Tsuyaku (El intérprete)

Director: Hori Yasun.- Guión: Oshima Nagisa.- Serie: "Matsumoto Sai-cho", según este autor policíaco.- Producción: Kansai Television.

Intérpretes: Sato Kei, Nogawa Yumiko.

Drama social sobre la secretaria de un político.

Guiones para la radio:

=====

(Todos ellos para TBS-Radio)

1.964.- Gendai Semon-Ka (Carta de amor contemporánea)

Realización: Shinozaki Toshio.- Duración: 30 minutos.

Voces: Iwashita Shima, Nakamura Mannosuke.

Las extrañas relaciones y la correspondencia entre una chica que ha sido violada y su agresor.

1.964.- Ogon no Toki Wa Sugiyuku (La edad de oro se pasa)

Realización: Miyagawa Shiro.- 30 emisiones de 20 minutos.

Voces: Matsumoto Noriko, Watanabe Fumio.

Nuevo tratamiento del tema de Itsuka Aurora no Kagayaku Machini. La situación cuatro años más tarde, de los estudiantes que habían participado en la lucha contra el tratado de seguridad norteamericano-japonés.

1.964.- Hoiwa no Densetsu (La leyenda de una paz)

Realización: Shinozaki Toshio.- Duración: 60 minutos.

Voces: Ishizaka Koji, Kume Akira, Watanabe Misako, Toura Mitsuhiro.

La historia transcurre en la India, en el momento de la ceremonia de la independencia de la India a través de la leyenda de Buda. Junto con la serie Asia no Akebano, es el último trabajo de Oshima antes de la producción de Etsuraku para la Sozsha.

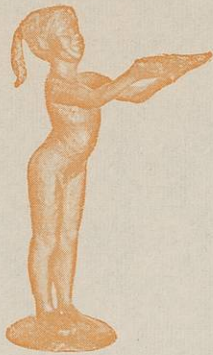
## Libros:

=====

- 1.961.- Nihon no Yoru to Kiri  
 Guiones de las cuatro primeras películas de Oshima y de Shinkai Gyogun, Seishun no Fūkaki Fuchi Yori, Takebi, Wasurerareta Kogun y Yunbogi no Nikki.
- 1.963.- Sengo Eiga. Hakai to Sozo (El cine de la posguerra. Destrucción y creación)  
 Ensayos escritos entre 1.956 y 1.963.
- 1.966.- Ma to Zankoku no Hasso (Concepción del demonio y de la crueldad)  
 Ensayos escritos entre 1.963 y 1.966.
- 1.968.- En un volumen, guiones de Nihon Shunka-Ko, Muri Shinju Nihon no Nat-su y Koshikei, y declaraciones de Oshima sobre las tres películas.

- - -

Biofilmografía establecida por Bernard Eisenschitz a partir de documentos facilitados por "Japan Independent Film" Comentarios críticos sobre las películas de Sato Tadao.



### III SEMANA INTERNACIONAL DEL CINE DE AUTOR

BENALMADENA (COSTA DEL SOL) ESPAÑA 22-28 NOVIEMBRE 1971

INFORMACION HOMENAJE OSHIMA NAGISA - 2

#### OSHIMA NAGISA.- ENTREVISTA I

PREGUNTA.- ¿Cómo entró usted en la compañía Shochiku? ¿Sus guiones originales estaban escritos a partir de un tema que le imponían? ¿Era completamente libre para trabajar? ¿Cuáles eran las condiciones de trabajo en una gran compañía al principio de los años 60?.

OSHIMA.- Al contrario que en el cine francés de la época, en el que había un sector comercial y un sector más experimental, más artístico, en el Japón só lo existía el cine de las grandes compañías. Era el cine como mercancía. En 1.954 entré en la Shochiku como ayudante de dirección, que era el camino nor mal para llegar a director. Pero en esa época ello significaba convertirse - en un artesano que responde a los encargos de las compañías y los satisface y no en un cineasta, un autor. En lo que a mí concierne, desarrollé una actividad teatral en el instituto y en la universidad. Pero entre esta actividad y el convertirme en director de cine no había, en realidad, ninguna rela ción. Entré en la compañía, muy pronto me sentí insatisfecho y me encolericó contra su manera de hacer cine. Yo quería hacer películas de autor y recurrí a los amigos míos que eran ayudantes; creamos una revista periódica para publicar nuestros guiones originales y ejercitarnos en la crítica de cine. Esta revista se llamaba "La Crítica de Cine". Duró desde 1.956 hasta la prima vera de 1.959. Queríamos redefinir el marxismo y encontrar una postura que - englobara las ideas marxistas y las surrealistas. Hani Susumu participaba en ella, así como el crítico Sato Tadao. Para volver a la Shochiku, se me consi deraba por entonces, cuando era ayudante, como un hombre de talento, pero pe ligroso. Nos hallábamos frente a la ascensión de la TV, que ponía al cine en peligro. La Shochiku era la compañía más tradicional y sus métodos de roda je, su tipo de películas, estaban superados. Tenían que dar un giro, adoptar una nueva política, elegir hombres nuevos. Y por esto me dieron una oportuni

dad. Realicé mis cuatro primeros largometrajes con toda libertad, eligiendo mis temas. Mi primera película, Aito Kibo no Machi, era poco comercial y sólo se distribuyó en un circuito secundario. Mi segunda película, por el contrario, fue bien acogida por los jóvenes y tuvo éxito. Era Seishun Zankoku - Monogatari. De pronto, la compañía decidió hacer debutar a otros directores jóvenes para hacer películas de este tipo. Fue con mi cuarta película cuando tuve problemas. Nihon no Yoru to Kiri trataba, en efecto, de política. Se rodó durante el otoño de 1.960, en el momento de la lucha contra el pacto de seguridad militar norteamericano-japonés. En esta película intenté hacer la crítica revolucionaria del movimiento revolucionario comparando los movimientos de 1.960 y de 1.950. Es una película-discusión, que empieza con la escena del matrimonio entre un hombre que había desarrollado una actividad política cuando era estudiante en 1.950 y una estudiante de 1.960. El hombre es buscado por la policía y durante la ceremonia todos los participantes explican su postura política. Todas las películas de izquierdas anteriores a 1.960 estaban dictadas por la política del partido comunista, incluso desde antes de la guerra. Después de la muerte de Stalin nació una nueva izquierda. 1.960 era, pues, un momento importante, sobre todo con relación a 1.950.

PREGUNTA.- ¿Cuál es su postura con respecto a las películas sociales de Imai, como Ombres en plein jour, o de Yamamoto, como Quartier sans soleil?

OSHIMA.- Estas películas se han producido de manera independiente, pero su contenido es tradicional y melodramático. Hemos decidido acabar con este tipo de películas y empezar de nuevo. El hecho de que estas películas adopten muy ingenuamente la estructura de los viejos melodramas de los grandes estudios, se corresponde perfectamente con el hecho de que el PC Japonés mantenga su vieja estructura en el Japón moderno.

PREGUNTA.- ¿Por qué razón dejó usted la Shochiku?

OSHIMA.- Retiraron de las pantallas Nihon no Yoru to Kiri cuatro días después de su estreno. Dieron el pretexto de que la película no funcionaba comercial-

mente, pero yo pensaba que había razones políticas, porque esto sucedió inmediatamente después del asesinato de un líder socialista. A pesar de las peticiones de los exhibidores, la compañía se negó a dar la película durante tres años y medio. Consideré, pues, que ya no podía trabajar con ella.

PREGUNTA.- ¿Cómo fundó usted su propia productora, la Sozoshu?

OSHIMA.- Dejé la Shochiku junto con cuatro o cinco guionistas y algunos actores, y fundamos la Sozoshu. En aquella época apenas había otra productora independiente que la de Shindo Kaneto, que fuese realmente activa. Después de Shindo, nosotros establecimos una base esencial para la producción independiente japonesa, que se ha desarrollado considerablemente desde hace cinco años.

PREGUNTA.- Para su debut como productor independiente rodó un documental de 30 minutos, Yunbogi no Nikki. ¿Cuál era su tema?

OSHIMA.- Debo decir que después de dejar la Shochiku hice un largometraje, Shiiku, para la compañía "Palace Film". Después para la Tosi, una de las cinco grandes compañías, realicé Amakusa Shiro Tokisada. Durante tres años no pude rodar. Después firmé un acuerdo con la Shichiku: yo producía mis propias películas (en la Sozoshu) y la Shochiku las distribuía. Mi primera película independiente, antes de este documental, fue Etsuraku. Yunbogi no Nikki se basaba en el diario de un niño coreano de diez años que se publicó en el Japón. El año anterior había tomado una serie de fotos en Corea del Sur, que utilicé en esta película. Es una versión coreana de Shonen. Es la historia de un pobre muchacho que debe vivir con su familia adoptando una actitud positiva, lo que nosotros llamamos en japonés la shutaisei. Por ejemplo, en Corea del Sur, en aquella época, había muchos niños que iban a la puerta de los coches para vender goma de mascar al precio de 5 yens. Sin duda la habían comprado por 3 yens; era una especie de mendicidad, puesto que la vendían a 2 yens más de su precio normal, pero querían diferenciarse de los mendigos y hacer algo, por orgullo. Esto me impresionó mucho.

PREGUNTA.- ¿Qué perspectiva ha adoptado usted en sus documentales para la TV sobre la guerra del Pacífico y Mao Tsé-Tung?

OSHIMA.- En el Japón se han hecho muchas películas sobre la guerra del Pacífico, pero al transcurrir de los años el tono era cada vez menos crítico. Utilizando los documentos de la época, quise hacer una película que fuese realmente una reflexión crítica sobre esta guerra, pero hablando como un contemporáneo de la misma y no con ese tono distante que se emplea actualmente. Para Mao Tsé-Tung, reuní el mayor número de documentos y señalé a lo largo de la película los momentos cruciales de la revolución china y en cada giro decisivo hago preguntas a Mao Tsé-Tung, le interpelo. Le digo: "Usted ha hecho tal cosa o tal obra, ¿qué pensaba de ello en su momento?. Quería que los espectadores pudieran imaginar las respuestas de Mao. Lo que quería es mostrarle la película y pedirle que respondiera.

PREGUNTA.- Para Koshikei, ¿le influyó el teatro del absurdo?

OSHIMA.- El personaje de R, protagonista de la película, está inspirado en la historia real de un coreano, Rikiu, conocido por muchos japoneses, porque su historia levantó mucho ruido entre nosotros. Elogí la letra R para hacer pensar en él y al mismo tiempo para simbolizarlo. Me gusta mucho el teatro contemporáneo y también las novelas de Kafka. Con esta película esperaba producir un choque a los japoneses y creo que lo he conseguido, pero en realidad sólo ha alcanzado a un público reducido de estudiantes y de intelectuales. Creo que he conseguido concretizar un crimen de Estado.

PREGUNTA.- De una película a la otra adopta usted un estilo muy diferente.

OSHIMA.- Con frecuencia decido la puesta en escena al escribir el guión, o incluso después de haberlo escrito, al ocuparme de los problemas del rodaje, o más a menudo todavía la mañana misma del rodaje. Entonces decido de golpe: "Es así", se me impone esto. Escribir el guión es plantearse la pregunta: "¿Cómo integrar?" Y rodar es preguntarse cómo analizar lo que se ha integrado. Ciertos elementos materiales determinarán también la puesta en -

escena. A veces mi guión es muy preciso, pero para Nihon Shunka-Ko, por ejemplo, sólo tenía algunas indicaciones e improvisé mucho con los actores. Por esto elijo siempre actores a los que conozco desde mucho antes o a aficionados.

PREGUNTA.- Superficialmente Shonen parece una película neorrealista italiana. Pero se distingue de ella en que rechaza el sentimiento y cede su lugar a los sueños.

OSHIMA.- A partir de Nihon Shunka-Ko, que realicé en 1.967, me he planteado la cuestión de lo imaginario, he tratado de saber qué era. En Koshikei creo que hemos llegado a un punto en el que se puede describir lo imaginario colectivo. Después de Koshikei hice otras dos películas en esta dirección. Con Shonen me planteé el problema de la posibilidad de hacer una película en la que lo imaginario fuese paralelo a la realidad coexistiese con ella. En este sentido, tuve que rechazar cualquier sentimentalismo. Cuando escribía en mi revista de cine, uno de los problemas que nos planteábamos era el de la integración del documental y del surrealismo. Quizá Shonen hubiera podido rodarse como un documental, pero yo quería mezclar los dos elementos. Después de la guerra se ha imitado de forma muy escolar un surrealismo importado. Se han copiado de forma muy escolar, por ejemplo, las imágenes surrealistas de El perro andaluz. Ahora tratamos de encontrar un surrealismo japonés.

PREGUNTA.- Sus películas muestran predilección por los criminales.

OSHIMA.- Quizá, como todos los autores, al principio yo no era consciente de lo que quería describir. Pero poco a poco uno se da cuenta de que trata siempre el mismo tema. Por mi parte, después de algunas películas me di cuenta de que me interesaban los temas criminales y concentré mi atención en ellos. Todo el mundo vive tratando de comunicarse con los demás. Algunos sólo pueden hacerlo a través del crimen. Yo mismo creo que formo parte de éstos. Y tengo cada vez más la sensación de que sólo puede hacerse la revolución tomando conciencia de esta comunicación a través del crimen. En mis películas

estoy con mis asesinos. El sexo y el crimen tienen un punto común en el sentido de que son los impulsos más violentos que hay en el ser humano. En el terreno del sexo y en el del crimen todo es personal y no hay nada más allá.

PREGUNTA.- ¿Qué representa para usted el barrio de Shinjuku?

OSHIMA.- Shinjuku es un barrio en el que nacen sin cesar ficciones que se convierten en realidades y en el que de estas nuevas realidades nacen a su vez elementos ficticios. Los motines del final de la película no están organizados, son espontáneos. Si, por ejemplo, diez mil estudiantes hacen una manifestación pronto hay cincuenta mil curiosos que se unen a ellos, participando personalmente en ella.

PREGUNTA.- En Shinjuku Dorobo Nikki niega usted toda importancia al profesor de sexología, al saber administrado.

OSHIMA.- El profesor Takahashi se considera a sí mismo como un viejo freudiano y marxista. Dice continuamente que no hay que ocultar nada en el aspecto sexual. Nosotros pensamos que no tiene ninguna importancia que se oculte algo o que se quiera manifestar. Hay problemas más importantes. Lo que falta es resolver los propios conflictos, sea cual sea el método que se emplee. Lo que me interesó en esta película fue Jean Genet, por el hecho de que se ponga en una situación vergonzosa. La primera relación con Genet está en la escena en la que el muchacho confiesa haber sentido el éxtasis sexual cuando la chica le cogió la mano.

PREGUNTA.- En muchas películas japonesas aparece el tema del doble suicidio, como en Muri Shinju Nihon no Natsu.

OSHIMA.- Es una cuestión que siempre me ha interesado. El tema es tradicional desde el kabuki. El doble suicidio es lo que se hace cuando las condiciones sociales no permiten vivir a los enamorados. Se hace el amor por última vez antes del doble suicidio y se experimenta entonces el éxtasis supremo. Shinoda, que hizo Le Double Suicide à Amijima, cree en este último amor an-

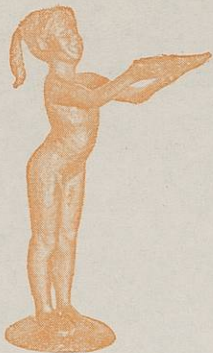
tos de la muerte, pero yo no creo en él. Por el hecho de que no creo en él, quise hacer una película sobre este tema. En Muri Shinju Nihon no Natsu se trata de un hombre que quiere morir y busca a alguien que le mate. ¡Necesitan ser dos para poderse suicidar! Lo que busqué era de qué forma aparecería el que lo matase. En mi película no lo encuentra, pero encuentra a una chica que le quiere y a la que él no quiere. Al final de la película mueren los dos rodeados por la policía.

PREGUNTA.- ¿Cómo considera usted a los grandes del cine japonés, Ozu, Mizoguchi, Kurosawa?

OSHIMA.- Cuando entré en la Shochiku, la relación importante era la que existía entre la compañía y el espectador y no entre el autor y el espectador. Los cineastas quedaban fuera de esta relación directa. Ahora los que hacen películas se preguntan cómo realizar un tema personal. La situación es, pues, muy diferente. Los cineastas de la generación de Ozu buscaron ante todo un acuerdo a la vez con la compañía y con el espectador. En este sentido Ozu era un cineasta muy feliz, con una personalidad muy apacible, equilibrada. En cuanto a Mizoguchi, nunca llegó a este compromiso y mantuvo siempre una severa lucha con la compañía. El camino que eligió fue el del perfeccionamiento técnico. Pienso que no tuvo la posibilidad de expresar enteramente su personalidad en sus películas, pero es sin embargo uno de los más grandes cineastas que han existido. En cuanto a Kurosawa, no creo que se le pueda poner al mismo nivel de un Mizoguchi o un Ozu.

MICHEL CIMENT

"Positif", nº 111, diciembre 1.969.



### III SEMANA INTERNACIONAL DEL CINE DE AUTOR

BENALMADENA (COSTA DEL SOL) ESPAÑA 22-28 NOVIEMBRE 1971

INFORMACION HOMENAJE OSHIMA NAGISA - 3

#### OSHIMA NAGISA.- ENTREVISTA II

PREGUNTA.- A juzgar por lo que hemos visto de sus películas, parece que busca usted la mayor diversidad de temas y de estilos y que experimenta usted en cada una de ellas.

OSHIMA.- En cuanto a sus temas, ninguna de mis películas ha querido ser nunca explícitamente la continuación de otra. Cada una quería investigar con la mayor profundidad posible un tema determinado. Pero en realidad lo que sucede es que muchas de ellas se entrecruzan, por lo que se les puede encontrar cierta continuidad en los temas, mientras que en el estilo o en la construcción he querido experimentar siempre caminos lo más diferentes posible. Dicho esto, todas mis películas tienen, en principio, dos puntos comunes.

PREGUNTA.- ¿Cuáles?

OSHIMA.- Hay por una parte la física, o la lógica; por otra, la sensibilidad, es decir, la conciencia de tratar de una manera afectivamente próxima ciertas cosas que hay en mis películas. En este sentido hablaba de "puntos comunes".

PREGUNTA.- Por lo que se refiere a Shinjuku Dorobo Nikkk, Koshikei y Shonen, parece que tienen un punto común, que es el teatro.

OSHIMA.- No pienso que el teatro o la teatralidad sea el punto común ni el aspecto importante de estas tres películas. Es evidente que en Shinjuku he tratado del teatro y no es menos evidente que en Koshikei hay cierta teatralidad, pero no encuentro el uno ni la otra en Shonen. Cuando digo que hay siempre puntos comunes en mis películas (que son siempre películas muy diferentes las unas de las otras), ello quiere decir también que, cuando filmo, quizá trato de evitar o de huir de algo, pero en esta huida quiero realizar a la vez la negación de mí mismo y de la película que acabo de hacer. En re-

sumen, en cuanto he hecho una película, trato inmediatamente de hacer otra película que pueda negar a la película precedente.

PREGUNTA.- Pero, contrariamente a lo que ha dicho de Shonen, se puede ver perfectamente cierta teatralidad en ella, puesto que se enseña a un niño a interpretar el papel de alguien que se hace atropellar. ¿Qué es esto sino teatro?.

OSHIMA.- Si a esto se llama teatralidad, estoy de acuerdo. Pero yo llamo teatralidad a otra cosa. Por consiguiente, es natural que no encuentre teatralidad en Shonen. Por teatralidad yo entiendo más bien la interpretación de los actores en una situación teatral. Sin embargo, uno de mis temas centrales es el mundo en el que no se puede vivir siendo uno mismo, en el que la vida sólo es posible si uno se convierte en otro. Que cada uno busque la terminología adecuada para esta situación.

PREGUNTA.- ¿Qué entiende usted por esta física o lógica propia de la que hablaba antes?.

OSHIMA.- Es difícil responder a su pregunta. Lo que puedo decir es que la lógica es una cosa que debe ser común a todo el mundo. Y lo que hago en mis películas es precisamente buscar lo que todo el mundo puede tener en común. Dicho de otra manera, para mí lo que precede a la lógica es sobre todo el sentimiento, y a este respecto puedo decir también que en todas mis películas hay un sentimiento esencial: la tristeza y la cólera.

Lo que intento es hacer lógico el sentimiento. Y el hecho de mostrar así cierta lógica del sentimiento creo que puede permitir que mis películas comuniquen con el mundo. En este sentido, desde mis primeras películas, mi cine ha sido siempre una búsqueda de la lógica.

En la realización de esta lógica, Koshikai ha representado una culminación. En cuanto a Shinjuku, es una película que traduce la lógica al nivel del sentimiento, sin traducir la lógica del sentimiento. Finalmente, Shonen es una película que quiso expresar muy directamente la cólera y la tris-

teza que sentía.

PREGUNTA.- ¿Contra quién esta cólera y esta tristeza?

OSHIMA.- Contra el hecho de que los hombres estén obligados a vivir así, es decir, como el personaje de la película y como yo mismo a la vez. Pero en lo que se refiere a la película, ustedes son los que tienen que valorarla y juzgarla a través de sus personajes.

PREGUNTA.- Pero quizá nosotros no estemos en disposición de valorar y juzgar plenamente lo que puede haber de específicamente japonés en este sentimiento de cólera y de tristeza.

OSHIMA.- No es una cuestión de civilizaciones próximas o alejadas. Se trata simplemente de que los hombres no pueden vivir como quieren y siempre tienen que someterse a ciertas obligaciones.

PREGUNTA.- ¿Cree usted, pues, que sus películas tienen una significación política, directa o indirecta?

OSHIMA.- Considero, en efecto, que en cierto sentido todas mis películas son políticas. Pero no quiero decir con ello que mis películas sean capaces de influir en la política actual. Yo querría más bien que mis películas pudieran influir en la política en el sentido en el que la propia política, sin razón de ser ya, desapareciera. Que no fuese precisa la política para vivir.

PREGUNTA.- Parece que en Shonen, precisamente, se plantea el problema de la necesidad de dinero, necesidad generalmente ligada a comportamientos violentos (por ejemplo, los niños que se pegan entre ellos). ¿Cree usted que podrá dejar de existir la política mientras exista la necesidad de dinero?

OSHIMA.- Creo que la desaparición de la política y de la economía están relacionadas. Una no puede morir sin la otra.

PREGUNTA.- Pero si subsiste la necesidad de dinero, y por consiguiente la economía, la política tiene que subsistir. Es preciso, pues, cambiar por completo las condiciones económicas.

OSHIMA.- La razón de ser de la economía es la política. Quizá mi explicación sea un poco vaga, pero, en principio, el hecho mismo de que un ser domine a otro ser es la razón de ser de la política y de la economía. Lo que deseo, - pues, es que desaparezca el hecho mismo.

PREGUNTA.- Si la dominación de un hombre por otro se da como un estado de hecho, ¿cómo puede desaparecer?

OSHIMA.- No sé cuando desaparecerá este hecho; en cualquier caso creo que to do el mundo debe dirigir sus esfuerzos hacia esta dirección.

PREGUNTA.- Hay por lo menos en dos de sus películas un símbolo político preciso: la bandera japonesa, que aparece en Koshikoi y en Shonen. ¿Por qué aparece esta bandera?. ¿Tiene el mismo sentido en las dos películas o un sentido diferente?

OSHIMA.- Ante todo, debo señalar que he mostrado también esta bandera en Ni-hon Shunka-Ko. En las tres películas esperaba que el símbolo de la bandera - diese conciencia a los espectadores del hecho de que nosotros, japoneses, vivimos en el Estado del Japón. Este es su primer objetivo.

Esta bandera, que nosotros llamamos Hinomaru (de Hino: Sol, y Maru: redon do) era, antes de la guerra, el símbolo del militarismo japonés. Después de la guerra y la derrota, este signo fue moralmente desterrado del Japón. Pero a medida que la guerra se alejaba, este signo del antiguo régimen ha reaparecido progresivamente, sobre todo en febrero del 67, fecha en la que el Japón decidió restablecer su Fiesta Nacional, es decir, festejar el establecimiento del Japón moderno. La juventud estaba muy en contra del restablecimiento de esta fiesta heredada del antiguo régimen. El día de su restablecimiento dio lugar a cierto número de manifestaciones en las que las fuerzas de derecha - llevaron este emblema del Hinomaru. Aquel día empezamos el rodaje de Ni-hon - Shunka-Ko. La diferencia es que en la película, en la bandera que llevan en la manifestación, el círculo no es rojo sino negro. Era la primera vez que ha cía aparecer un Hinomaru en mis películas.

En cuanto al significado de esta bandera, es el mismo en Koshikai y en Shonen (y en las dos películas he hecho aparecer a la vez el Hinomaru rojo y el negro), salvo que en Koshikai quería un efecto lógico, mientras que en Shonen quería más bien un efecto del orden del sentimiento.

PREGUNTA.- ¿Cuál es exactamente en el Japón el significado de este cambio del rojo al negro? ¿Es el mismo que para nosotros?

OSHIMA.- En el Japón se conoce, por supuesto, la bandera roja del comunismo, pero la bandera negra del anarquismo no es muy conocida. Por consiguiente, en este sentido quizá los espectadores japoneses no advirtieron el mismo tipo de diferencia que se puede sentir aquí. Pero tampoco yo quise que el negro se identificara con el anarquismo. Al contrario: el Hinomaru, con la forma que se conoce, da conciencia ya del Estado del Japón. Sea cual sea el color, rojo, negro o amarillo, el significado primero, por el simple hecho de la forma, es la relación que se establece con el Japón. Esto es siempre un Hinomaru.

Pero si pasamos ahora a la diferencia de color (que a un primer nivel es secundaria), encontramos, con el negro, el significado de rito fúnebre que he querido dar: la muerte de algo. Porque los colores de las ceremonias fúnebres en el Japón son siempre el negro y el blanco. Así pues, el Hinomaru con el círculo negro puede considerarse de dos maneras: políticamente, es la muerte del Japón, y negativamente, significaría que en el estado actual del Japón todos los japoneses están destinados a morir.

PREGUNTA.- Hay también el hecho de que en Koshikai la bandera japonesa está ligada a un acto realizado por el Estado japonés: la ejecución de un condenado. Por ello, quizá se puede pensar que en Shonen está ligada a otra institución tradicional: la familia japonesa, familia regida por ciertas relaciones de fuerza que conducen aquí a la "ejecución" del muchacho.

OSHIMA.- Personalmente, no me gusta demasiado que mis películas se analicen en el sentido de la lógica, aunque lo que han apuntado ustedes no sea falso,

y que sea incluso cierto. Pero de todas maneras, en Shonen, por ejemplo, la bandera no está ligada únicamente a la familia tradicional japonesa, porque cuando se ve, en la escena al borde del mar, el Hinomaru negro, se refiere más bien al Estado que a la familia.

PREGUNTA.- En Shinjuku Dorobo Nikki (para nosotros sin duda la película más difícil de comprender) hay una relación entre la represión social y la sexual, relación que se establece, al parecer, a través de las estructuras sociales japonesas. Pero intervienen en la película numerosos elementos procedentes de la cultura europea. ¿En esta revolución de las costumbres japonesas que parece desear usted, da un sentido preciso a la intervención de la cultura europea?

OSHIWA.- Hace cien años -en 1.868- que empezó la modernización del Japón. - Antes de esta época, los japoneses estaban mucho más reprimidos desde el punto de vista sexual. Por ejemplo, tenían gran dificultad para utilizar la palabra que quiere decir "sexo" en japonés, mientras que podían hacerlo en las lenguas extranjeras. Y esto continuó incluso después de 1.868: muchas cosas referentes al sexo, que no eran posibles en la literatura japonesa, lo eran en las traducciones de la literatura occidental, en las que se conservaban ciertas palabras en francés o en inglés. De esta forma la civilización occidental tuvo mucha influencia y ha sido eficaz en la liberación de la represión social y sexual. Pero actualmente, a medida que alcanza cierto punto de saturación, el Japón no puede seguir avanzando por el camino de esta liberación bajo la influencia única de la civilización occidental. Esta es una de las cosas que he querido mostrar en esta película, como han visto ustedes.

PREGUNTA.- ¿Se trata de una saturación de cultura occidental (lo que determinaría que ahora se hubiese hecho inútil) o bien se trata de una saturación del sexo en las formas actuales -cine o literatura- de la cultura japonesa?

OSHIWA.- Precisemos lo que ha conducido a este punto de saturación. Se trata de la manera de ser del Japón. De la manera en que ha resuelto el problema -

de la represión social y sexual. La influencia de la civilización occidental le ayudó, pero esta forma de liberarse ha alcanzado un punto de saturación. No están en causa ni la civilización occidental ni el Japón, sino la manera en que la primera ha sido utilizada por el segundo.

Es evidente que al principio la diferencia de nivel entre las dos civilizaciones (el atraso de la civilización japonesa) hacía útil y fecunda la aportación occidental, pero ahora que los niveles se han igualado, esta aportación no puede dar nada ya. Esta es la saturación de la que hablaba.

Esto podría corresponder también al momento en el que precisamente la propia civilización occidental ha alcanzado un límite, ha alcanzado el punto en el que ya no está en situación de representar el papel que podía representar antes, para el Japón entre otros.

PREGUNTA.- ¿Quiere decir con ello que estos problemas (por ejemplo, el fracaso sexual en Shinjuku) subsisten y que no son las liberaciones en el orden de la represión (o del arte) lo que va a ayudar a resolverlos y que, por consiguiente, frente a la materialidad de los problemas, las soluciones de orden teórico, sean occidentales o japonesas, carecen de utilidad?.

OSHIMA.- No creo que exista una solución para estos problemas que dependa del lenguaje o que sea del orden de la lógica. Por el contrario, lo que puede resolver ciertas cosas es, primero, la acción que consiste en realizar una revolución en uno mismo. Precisaré aquí que esta acción, aparte su sentido de acción directa, debe englobar también cualquier acción dependiente del orden de lo imaginario.

PREGUNTA.- ¿Puede precisarnos qué entiende usted por revolución en uno mismo, con sus dos dimensiones de acción directa y acción por lo imaginario? ¿A qué tipo de cambio corresponde ello?.

OSHIMA.- En primer lugar, hay una cosa que no me gusta en la palabra cambio. Esta palabra supone siempre un vínculo entre lo que viene después y lo que había antes, un vínculo con el pasado. Pienso que esta revolución de la que ha-

blaba debe cortar completamente con el pasado. Es preciso que se establezca una negación entre presente y pasado y que no subsista ningún vínculo entre ellos.

Dicho esto, esta revolución en uno mismo puede realizarse de modos diversos: depende de los casos, depende de cada uno...

Por lo que se refiere al orden de lo imaginario, trataré de explicarlo - partiendo de mis primeras películas. En aquel momento, lo que estaba en la - base de mis películas y definía la acción de los personajes era el deseo. - Cuando se parte del deseo, uno acaba siempre por darse cuenta de los límites del deseo y estos límites impiden la acción, porque en cuanto se conocen ya no hay acción posible. Esto es de lo que me di cuenta, y conmigo otros cineastas japoneses que habían tomado también el deseo humano como base y que ahora van considerando cada vez más el límite de este deseo en sus propias - películas. En ese momento me dije que, más allá del deseo, se da el salto a lo imaginario. En Etsuraku, parece, empecé a tratar lo imaginario con este espíritu. Después, de manera más evidente, en Nihon Shunka-Ko y Muri Shinju Nihon no Natsu. Finalmente, creo que en Koshikai he llegado a tratar este - problema de lo imaginario como si constituyera la estructura misma de la película.

PREGUNTA.- ¿Cómo concibe usted las relaciones entre lo imaginario y el deseo?

OSHIMA.- La cuestión no es la de definir la diferencia entre lo imaginario y el deseo (que, sin embargo, se podría esbozar diciendo que la acción del deseo es más bien instintiva y la de -o por- lo imaginario más bien intelectual). Me parece que lo imaginario es lo que aparece cuando el deseo resulta prohibido o no puede manifestarse y este imaginario es más profundo que el - problema del deseo. Se pueden hacer acciones en el terreno de lo imaginario y de lo que se ha imaginado se puede realizar una acción. En este sentido hablo de acción por lo imaginario.

PREGUNTA.- Pero si se ve perfectamente lo que puede ser la acción de la imaginación en el terreno artístico, erótico y sexual, es difícil concebirla en el terreno político. Parece que éste es precisamente el tema de Koshikei y no se ve cómo puede haber acción ahí.

OSHIMA.- Tampoco yo lo veo claro. Pienso que es casi imposible que, en el terreno de la política, lo imaginario pueda llevar a cabo una acción real. Pero digo casi imposible, y cuando esto se produce tenemos una revolución. Pero hay una diferencia entre la revolución entendida en el sentido tradicional, que es una explosión de deseo (a mí esta noción me parece un poco falsa), y esta revolución de la que hablo, que partiría de lo imaginario.

PREGUNTA.- A la luz de lo que acaba de hacerse, ¿puede precisar usted la naturaleza del vínculo que hay, al parecer, al final de Shinjuku entre los motivos y la realización del deseo?

OSHIMA.- Por mi parte, preferiría hablar de algo distinto a la "realización del deseo". Porque los dos jóvenes han partido de una situación en la que sus deseos no eran suficientes. Por consiguiente, en lugar de obtener la satisfacción del deseo, han sido empujados a realizar una acción, y por esta acción se han ligado a la acción de los otros hombres.

PREGUNTA.- En resumen, puede decirse que ha sido precisa antes una revolución en ellos mismos para llegar al grado del deseo.

OSHIMA.- Quizá, después del final de la película, llegarán a realizar el deseo.

PREGUNTA.- Me parece que Seishun Zankoku Monogatari empezaba también con unas manifestaciones. Luego se veían los problemas de una pareja joven. Por consiguiente, era ya la misma temática.

OSHIMA.- En Seishun Zankoku y en Shinjuku el tema es el mismo en la medida en que se ve en los dos casos la juventud actual del Japón. La diferencia es que, en el primero, tenía todavía cierta confianza en el deseo, mientras que, en -

el segundo, he partido de otro estadio, en el que considero que el deseo es - insuficiente. Pero quizá ha intervenido otra cosa también: que entre estas dos películas, distanciadas en diez años, la misma sociedad del Japón ha cambiado.

PREGUNTA.- Pero en los dos casos, parece que hay un vínculo entre el paso al deseo y el paso al impulso revolucionario, y este vínculo es la sangre.

OSHIMA.- El vínculo entre los dos tipos de escenas quizá sea, en efecto, que la chica ejecuta su acción inmediatamente después de haber visto la sangre y que los motines, por otra parte, son asimismo una acción que tiene lugar inmediatamente después de la visión de la sangre.

Pero en los dos casos, si la acción, precedida por el deseo, se efectuara en el sentido del deseo, se tendría primero la acción y quizá, como resultado de esta acción, la sangre. Pero pienso que actualmente la situación sigue más bien el orden siguiente: primero la sangre y luego la acción.

PREGUNTA.- Entonces en Shinjuku, ¿cuál es el significado del gesto que hace la chica con la sangre sobre su vientre?

OSHIMA.- Imita la manera de hacer el hara-kiri.

PREGUNTA.- En este momento todos los actores vuelven los ojos, se van y sólo queda la pareja. Parece que hay aquí, más que un gesto referido al hara-kiri, una especie de acción mágica dependiente precisamente del orden de lo imaginario, cuya eficacia se plantea una vez más.

OSHIMA.- Hay efectivamente una relación entre su gesto y la salida de los actores. Los actores (es decir, Kara Juro y su grupo, que se comportan como agitadores o mikos (1) y hacen moverse a todo el barrio de Shinjuku) salen en el momento preciso en el que la chica los toma, los roba el gesto del hara-kiri, porque en ese momento hay una especie de transmisión del papel de Kara Juro a la chica.

PREGUNTA.- ¿Puede pensarse, en ese momento, que la representación tiene un poder sobre los acontecimientos y que el teatro tiene una eficacia real?

OSHIMA.- En el contexto del Japón y del barrio de Shinjuku esto permanece siempre al nivel del teatro, de una acción artística, política sin duda en cierto sentido, pero ante todo artística.

PREGUNTA.- Lo que da su fuerza a Shonen es que se mantiene siempre en la ausencia de emoción, de sensibilidad, como el mismo muchacho, que en cierto momento dice: "Yo no siento nada, no pienso nada". Es un momento muy intenso, pero al final todo parece romperse en ese momento de emoción, en el que el muchacho se pone a llorar. ¿No es debilitar la violencia de la película? ¿No se puede pensar que en este momento los dos sentimientos que usted ha querido expresar en la película se destruyen el uno al otro y que la cólera es abolida por la tristeza?

OSHIMA.- Si no concebimos que esta escena final, el acto de llorar, es un acto a la vez natural, humano y extraordinario, puede ser, en efecto, que se haya perdido la fuerza total de la película. Por mi parte, he querido que en este momento el muchacho llegue a otro nivel, un nivel que supere a aquel en el que se puede rechazar el sentimiento a otra dimensión.

PREGUNTA.- ¿No es, sin embargo, una especie de salvamento?

OSHIMA.- En mi opinión, dado que se salva casi religiosamente, va a parar a una realidad en la que no encuentra ninguna salvación.

PREGUNTA.- El primer plano de Shonen nos muestra al muchacho que juega y canta delante de una especie de altar. ¿Esta escena no se sitúa en realidad después de la acción de la película, que, por consiguiente, sería toda ella un flash-back?

OSHIMA.- Cuando hicimos la película, fue muy sencillo: pensamos que el muchacho hacía un ensayo para entrenarse a llorar y así estar dispuesto para arrojarse bajo el coche y salir del "accidente" con el aspecto de alguien que acaba de sufrir un choque. En la escena del final, por el contrario, el muchacho va a llorar de verdad, sin que haya habido ensayo. Esto es lo que pensamos, pero me parece muy interesante la impresión que los ha producido a us

tedos.

PREGUNTA.- Hemos tenido esta idea porque en el plano del principio el muchacho canta la canción del puente. Más tarde, en la escena del hotel, el muchacho oye esta canción. Por consiguiente, se puede pensar bien que la conocía ya, y que la mujer del hotel se la recuerda, bien que canta esta canción en la primera escena de la película porque la ha aprendido en la escena del hotel... En esta última hipótesis debe admitirse que toda la película transcurriría antes de esta primera escena.

OSHIMA.- En realidad, esta canción del principio es una canción de despedida a su barrio natal, canción que le emocionará cuando la oiga después en el hotel.

PREGUNTA.- Cuando era usted crítico, ¿qué le gustaba del cine japonés?

OSHIMA.- Hasta la época en que hice mi primer largometraje, detesté siempre todo el cine japonés. Hoy, sigo detestándolo, incluyendo mis propias películas.

    Pero la revista de cine que hice con mi amigo Yoshida Yoshishige, aunque sólo duró tres años, creo que tuvo cierta influencia, influencia que se hace notar todavía en el cine japonés actual. Esta revista se llamaba "La Crítica de Cine".

PREGUNTA.- ¿Le han influido los cineastas que le gustaban, a los que naturalmente debemos suponer no japoneses?

OSHIMA.- Cuando digo que detestaba el cine japonés, la palabra que debe emplearse para definir mi sentimiento es realmente la palabra odio. Pero este odio significa también que he aprendido mucho del cine japonés. He aprendido igualmente, por otra parte, del cine norteamericano, sobre todo del de la inmediata posguerra, y del neorrealismo italiano. Quizá no tanto como cineasta que como cinéfilo.

PREGUNTA.- ¿Este odio hacia el cine japonés se dirigía a algún cineasta en -

particular? Nosotros, por ejemplo, durante mucho tiempo no conocimos del cine japonés más que a Mizoguchi y Kurosawa (y en principio nos gustaba Mizoguchi y no Kurosawa, mientras que ahora nos gustan los dos) y nos gustaría saber si este odio iba dirigido también contra ellos.

OSHIMA.- Mi odio hacia el cine japonés lo comprendía absolutamente todo. Porque hasta entonces no eran los autores quienes hacían las películas, sino las sociedades productoras, que lo decidían absolutamente todo. Esta es una explicación entre otras. Pero de la misma manera que me gusta decir que detestaba ese cine, no me gusta que se formule la explicación de este odio.

Sin embargo, quiero añadir una cosa: en Europa se ha hablado siempre de la belleza formal del cine japonés, pero se ha cometido el grave error, en mi opinión, de no hablar nunca suficientemente del contenido. Por mi parte, por ejemplo, espero que se hable ante todo del contenido de Koshikei. Porque la forma es algo que se puede tomar de otra parte y a partir de lo que, en cualquier caso, se puede hacer siempre lo que sea. Mientras que con el contenido es preciso partir de cosas propias, como yo partí, por ejemplo, de la cólera y de la tristeza de las que les hablé al principio. Por consiguiente, si me niego a hablar del cine japonés, puedo decirlos por lo menos la manera en que me gustaría que se hablara de él.

PREGUNTA.- ¿Pero no había realmente ninguna excepción a este odio?

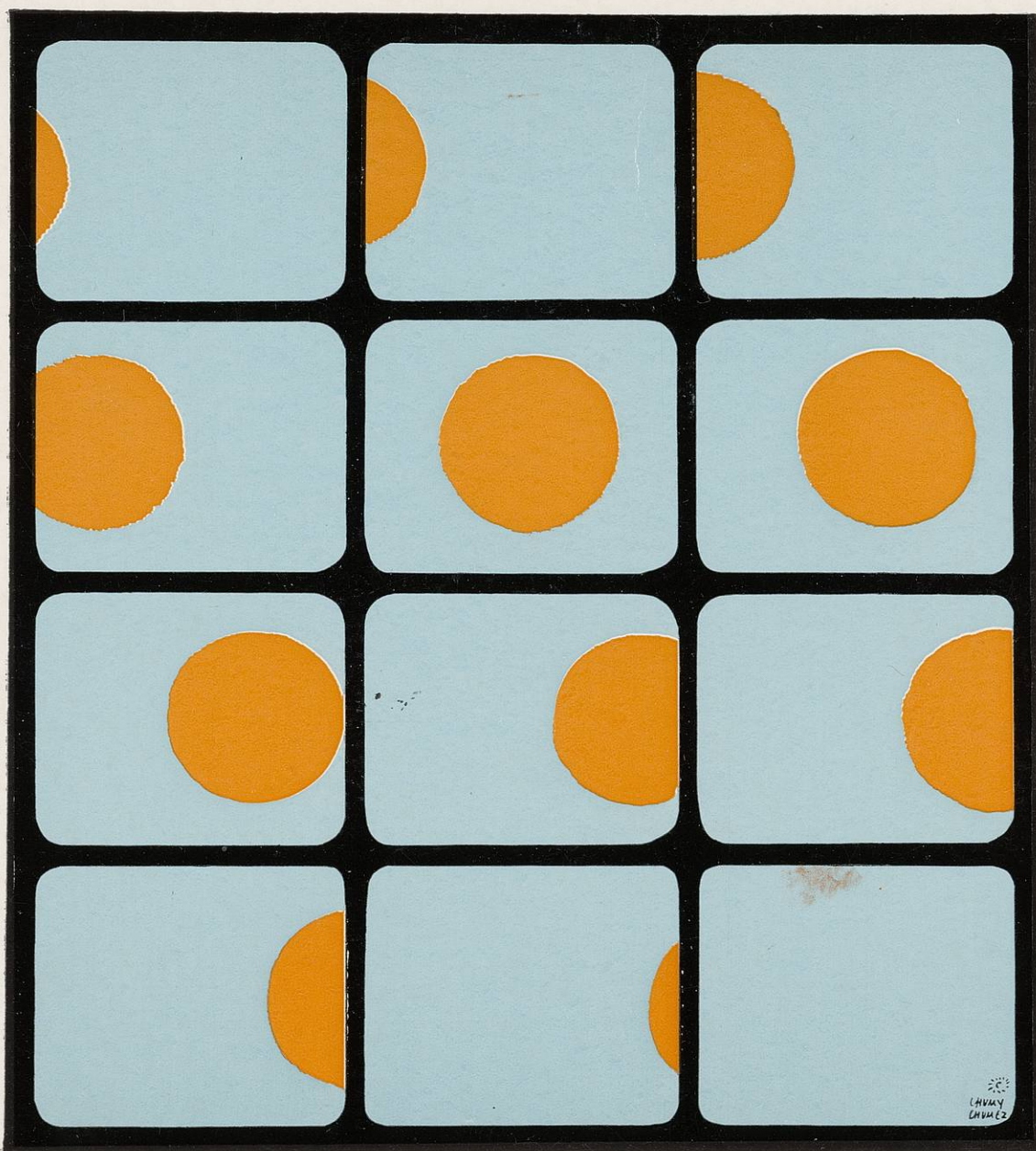
OSHIMA.- No.

(Declaraciones recogidas en magnetofón)

PASCAL BONITZER,  
MICHEL DELAHAYE y  
SYLVIE PIERRE

"Cahiers du Cinéma", nº 218, marzo 1.970.

(1) El "miko" es un personaje tradicional, que representa el papel de intermedio diario entre este mundo y el más allá.



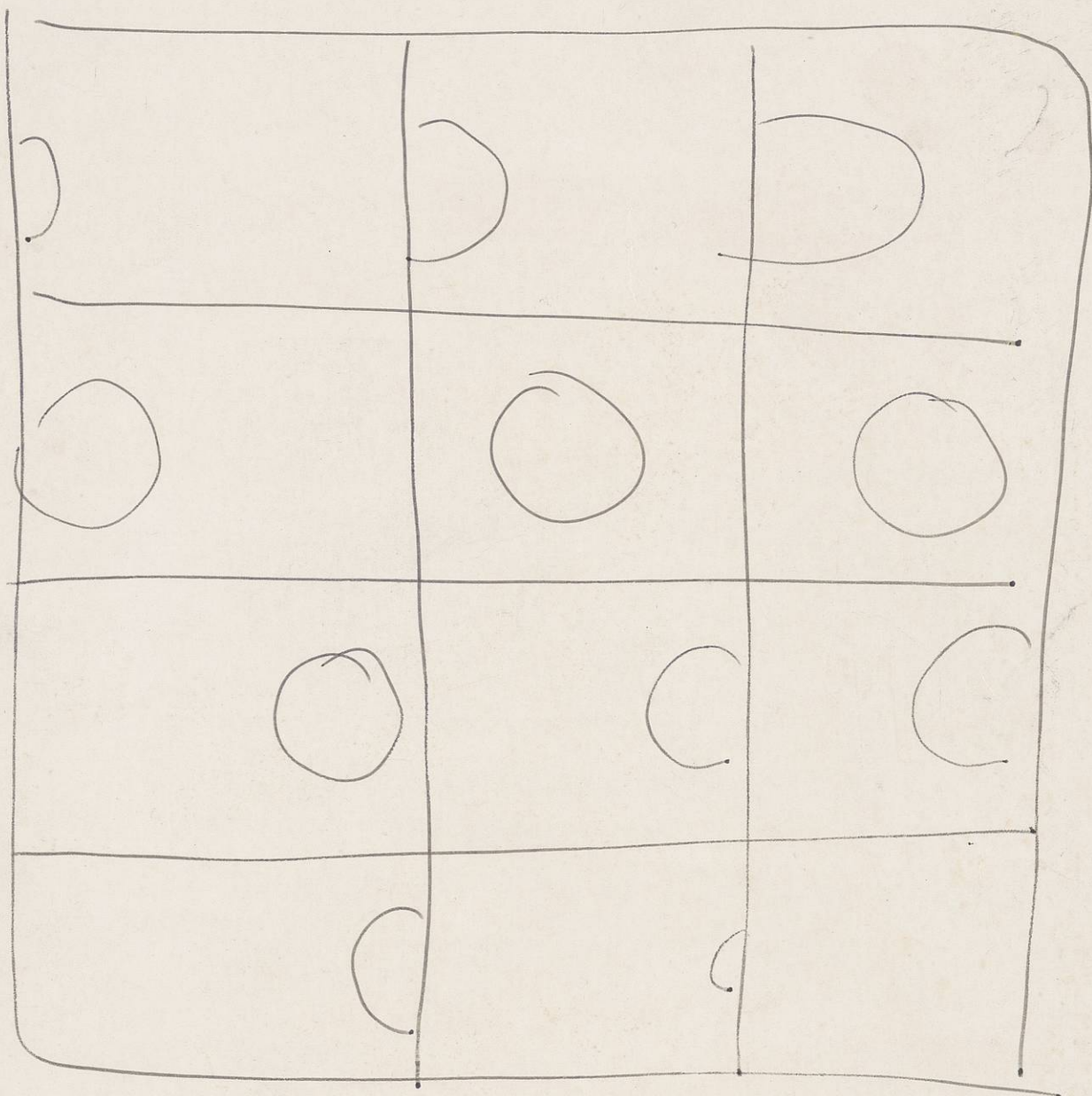
**III Semana Internacional  
del Cine de Autor**

*22 al 28 de Noviembre 1971*

**BENALMADENA**

(Málaga - Costa del Sol)

**ESPAÑA**



### III Semana Internacional

del Cine de Autor

22 al 28 Noviembre 1971

BENALMADENA

(~~COSTA DEL SOL~~)

M.A. LAGA