

S NAGISA OSHIMA: CINE, VANGUARDIA Y POLÍTICA EN TORNO A 1960

MARIANO E. MESTMAN

En noviembre de 1976 la Asamblea de Trabajadores y Críticos en la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena denunciaba, entre las medidas restrictivas y censoras oficiales contra el encuentro de ese año, la prohibición de exhibición del film *El imperio de los sentidos* (*Ai no koriida*, 1976) del cineasta japonés Nagisa Oshima. Restringida su exhibición en España a algunos otros encuentros cinematográficos en esos años, el film se estrenaría con una significativa asistencia en salas comerciales al inicio de la década de los ochenta.

Si en Japón la película —y la edición de su guión— derivaría en un litigio entre el Estado y el cineasta por el que finalmente este último sería declarado «inocente», luego de tres años de pleito judicial (1), en Occidente las repercusiones a partir de los ecos del Festival de Cannes contribuirían decididamente a la divulgación del nombre y los films anteriores de Oshima más allá de la crítica especializada y de algunos circuitos cineclubísticos o de Festivales que ya frecuentaba desde algunos años antes.

El cineasta había sido (re)conocido en Europa Occidental entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta (2) a través de sus films de la «etapa independiente» (1961-1972), en particular los de la segunda mitad de la década del sesenta, casi todos co-productos y distribuidos por su propia productora, la Sozoshia, y la Art Theatre Guild (ATG) —nacida en 1962 y principal colaboradora en el financiamiento de los films de cineastas independientes de esos años. Son dos de sus films de ese período —estilísticamente muy diferentes— los que introducen a Oshima en Europa: primero *El ahorcamiento* (*Koshikei*, 1968), presentado en el Festival de Cannes —una instancia que su obra frecuentaría en lo sucesivo—; luego, *El muchacho* (*Shonen*, 1969), presentado en el Festival de Venecia. En esos años publicaciones especializadas comienzan a dedicarle artículos y entrevistas, exhibe varios de sus films en Festivales europeos e introduce algunos en circuitos cineclubísticos. La *International Film Guide* lo incluye, en su selección anual, entre los cinco principales directores de 1971. Ese mismo año, dos encuentros europeos, abiertos desde su nacimiento (1965 y 1969, respectivamente) a la exhibición y reflexión sobre los nuevos cines y el cine político, incluyen retrospectivas parciales de su obra con la asistencia del cineasta: la Mostra Internazionale del

(1) Aunque las polémicas (y prohibiciones) sobre el film se asocian a su carácter «obsceno» o «pornográfico», en su discusión pública con el Estado japonés el director expuso las razones políticas, en última instancia, de los ataques y acusaciones recibidos. En este sentido, su dimensión política resulta evidente si se recupera el marco histórico del hecho real en que se basa, y se enmarca el film en la articulación de sexo y política en el conjunto de la obra del cineasta. Por otra parte, debería tenerse en cuenta la tradición del género del «cine rosa» en el Japón de los sesenta, en particular

del «roman-porno» y la presencia de lo político en el mismo. Respecto de esto último, véase: David Desser, *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema* (Bloomington, Indiana University Press, 1988), pp. 97-107.

(2) Como veremos, se trata de un reconocimiento tardío si se tiene en cuenta su aparición —en tanto exponente y motor de la nueva ola japonesa de los sesenta— contemporánea a varios realizadores de los nuevos cines europeos.

Nuovo Cinema de Pesaro (3), en septiembre, y la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, en noviembre (4).

Con la excepción de algunos pocos films tempranos del realizador (5), los exhibidos en estos Festivales corresponden a un período (1967-1971) en el que por un lado encontramos una búsqueda radical en la experimentación formal y un auténtico intento de fusión entre vanguardia artística y política —*El ahorcamiento* (1968); *Diario de un ladrón Shinjuku* (*Shinjuku dorobo nikki*, 1968); *Historia secreta de la postguerra después de la guerra de Tokio* (*Tokyo senso sengo hiwa*, 1970); entre otros—, y por otro una suerte de revisión o síntesis de la historia del Japón desde la posguerra y de los núcleos fundamentales de su propia obra, como *La ceremonia* (*Gishiki*, 1971) (6).

Entre estos films y el camino iniciado tras *El imperio de los sentidos* se encuentra lo que se conoce como segundo período de silencio cinematográfico de Oshima. El primero se ubicaría entre 1962 y 1965, años en que desarrolla una amplia actividad en el medio televisivo. Si este primer silencio suele asociarse al fracaso comercial de *Shiro Tokisada de Amakusa* (*Amakusa Shiro Tokisada*, 1962) y la necesidad de consolidación de su naciente productora independiente, el segundo, entre 1972 y 1975, ha sido vinculado —junto a las dificultades estructurales más generales en que ingresa el cine japonés en los setenta (7)— con la influencia negativa de un enfrentamiento trágico producido en 1972 al interior de los grupos extremistas surgidos de las luchas del movimiento estudiantil japonés de la década anterior. La estrecha vinculación de los films del realizador con aquellas luchas, así como su compromiso con las mismas —en particular con lo que se configuraría como la «nueva izquierda»—, permiten comprender que el suceso de ese año y el clima social particular que expresaba, afectasen al cineasta colaborando a clausurar toda una etapa (8).

La relación de Oshima con el movimiento estudiantil japonés se remonta a sus años universitarios, caracterizados por una activa vida cultural —a través del teatro, principalmente— y política. En este sentido, la presencia de la experiencia del movimiento estudiantil y la

(3) Aunque films como *El ahorcamiento* y *El muchacho* habían sido exhibidos en años previos en otros festivales europeos y habían despertado interés en la crítica, sin duda la retrospectiva de Pesaro de 1971 colabora decisivamente a ampliar la difusión de la obra de Oshima. La Mostra le dedica ese año un volumen completo de sus *Quaderni Informativi*, el número 27, en tanto que el cuaderno número 41 está dedicado al cine japonés de los sesenta.

(4) En España, reseñas periodísticas registran su visita y se alcanzan a proyectar algunas películas en la Filmoteca Nacional. Una extensa entrevista realizada en esos días por Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha y César Santos Fontenla fue publicada varios años después junto a un dossier sobre el director en la revista *Contracampo* (nº 14, julio-agosto de 1980). Entre las notas que en lo sucesivo aparecieron sobre la obra de Oshima varias corresponden a Santos Fontenla, admirador de la misma, preocupado por su difusión en España e insistente crítico de la censura oficial. Asimismo, la revista *Cinestudio* publica en los tres primeros meses de 1972 (núms. 105, 106 y 107) una nota de Antonio Ayllon y Álvaro Feito sobre lo exhibido en Benalmádena, una entrevista y una biofilmografía. También Fernando Lara, (*Triunfo*, 13 de febrero de 1972) lo entrevista en dicho evento, caracterizándolo como el «director-revelación de 1971 a escala internacional».

(5) *La domesticación* (*Shiiku*, 1961) y *Noche y niebla en el Japón* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960), exhibida por primera vez en Europa en este Festival de Pesaro.

(6) Dentro de este período, Louis Danvers y Charles Tatum, *Nagisa Oshima* (París, *Cahiers du Cinéma*, 1986), p. 101, identifican un momento de intensa actividad creativa en Oshima (1967-1969) «que un poco rápidamente cierta crítica europea ignorante de los antecedentes del director habría calificado de godardiana».

(7) En el ámbito de la producción independiente, por ejemplo, la crisis del cine japonés se expresa en el cierre de la Sozoshia en 1973 y, luego, de la ATG en 1975. Esta crisis también afecta, a su manera, a las grandes productoras.

(8) Uno de los grupos de jóvenes más extremistas —provenientes de las luchas estudiantiles de los años sesenta— mata a varios compañeros, aparentemente acusándolos de «desviacionismo», siendo finalmente perseguidos y aniquilados por la policía. La relación de este suceso con el significado de este período de silencio es sugerida por Oshima y reafirmada por Lino Micciché en las respectivas presentaciones de un volumen dedicado al cineasta: Enrico Magrelli y Emanuela Martin (eds.), *Il grido, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima* (Pesaro-Roma, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Di Giacomo, 1984), pp. 10 y 13.

Por su parte, David Desser, *Eros Plus Massacre*, pp. 192-197, vincula en términos más generales la desaparición paulatina de la Nueva Ola Japonesa de los sesenta, con el efecto del clima dominante en la represión policial, pero también en parte de las luchas estudiantiles en Japón hacia 1969-1970. Desser afirma que Oshima vivió con tristeza el giro hacia la violencia del activismo estudiantil de fines de los sesenta y la reaparición de prácticas estalinistas en pequeñas sectas de activistas, y que —a diferencia de lo sucedido durante la década anterior— se sintió además incapaz de comunicarse con estos nuevos activistas estudiantiles. Este sentimiento de imposibilidad de comunicación con esos jóvenes ayudaría a explicar la disipación de la nueva ola y la necesidad de autorreflexión por parte de cineastas como Oshima, Yoshishige Yoshida o Susumu Hani sobre el lugar de la política en sus films. Esto se expresaría, en el caso de Oshima, en un film de 1970 como es *Historia secreta de la postguerra después de la guerra de Tokio*.



Noche y niebla en el Japón (Nihon no yoru to kiri), Nagisa Oshima, 1960.

izquierda japonesa se encuentra ya en los principales films del inicio de su carrera: *Cuentos crueles de juventud (Seishun zankoku monogatari)* y, fundamentalmente, *Noche y niebla en el Japón (Nihon no yoru to kiri)*, ambos de 1960. Es en estos films —y en general en torno a esa coyuntura de 1960, a las rupturas que allí se producen y la reflexión que las acompaña—, donde podríamos ubicar las condiciones de posibilidad del desarrollo de su obra posterior, por lo menos hasta el silencio de 1972-1975. Este trabajo intenta reconstruir los rasgos salientes de esa coyuntura inicial (fines de los años cincuenta, comienzos de los sesenta), su relación con la producción posterior en lo referido a las búsquedas políticas y estéticas del cineasta, así como al carácter vanguardista de su proyecto.

I

El momento histórico en que Oshima se inicia como director se caracteriza por el desarrollo de algunos sucesos en el plano político y cinematográfico japonés que tendrán una repercusión significativa en su obra. La agitación política que había atravesado, con altibajos, la década de los cincuenta —el período comprendido desde la firma del tratado de seguridad entre Japón y Estados Unidos en 1951 hasta su ratificación en 1960—, caracterizada por la presencia de un amplio espectro de fuerzas sociales de oposición y la radicalidad de la contestación de los sectores encabezados por el Zengakuren —organización nacional de los estudiantes (9)— y en la que la lucha de clases había asumido en varios momentos la forma

(9) La coalición de oposición al tratado llegó a integrar al Partido Socialista, el Partido Comunista, el consejo general de las organizaciones sindicales, el Zengakuren y grupos intelectuales progresistas. El Zengakuren, habiendo nacido próximo al Partido Comu-

nista Japonés, rompió con éste en esa misma coyuntura de fines de los años cincuenta, dando lugar, así, a la posibilidad de desarrollo autónomo de ese actor social juvenil propio de los años sesenta, identificado con la denominada «nueva izquierda».

de lucha de calles, derivó a fines de la década (1959-1960) en la derrota del movimiento de oposición y la renovación del tratado. Esta experiencia sería objeto de reflexión por parte de intelectuales y productores culturales en los años sucesivos y dejaría su marca particular en el surgimiento del nuevo cine de los años sesenta.

En términos más amplios, la focalización en lo juvenil y la problemática asociada a los sentimientos de las nuevas generaciones venían haciéndose un espacio en la producción japonesa desde mediados de la década de los cincuenta. En 1956, a través de tres films basados en sendas novelas del joven escritor Ishihara Shintaro —destacándose *Fruto Loco* (*Kurutta kajitsu*) de Ko Nakahira— se perfila lo que se conocerá como «cine de la tribu del sol» (*taiyozoku eiga*). De este modo, y a partir del debut de Yasuzo Masumura con su trilogía de 1957 —*El beso* (*Kuchizuke*), *Corriente caliente* (*Danryu*), *La muchacha bajo el cielo azul* (*Aozora Musume*)—, que introduce un dinamismo importante en el tratamiento de ese universo juvenil, y el suceso comercial de su *Gigantes y juguetes* (*Kyojin to Gangu*, 1958), irrumpe en esos años una nueva generación de cineastas que se distanciarán críticamente de la generación humanista de los cincuenta. Como observa Tadao Sato, en las diversas compañías productoras debutan directores (entre otros: Shohei Imamura, Kihachi Okamoto, Sawajima Tadashi, Ko Nakahira) que abordando temas diferentes mantienen un estilo muy similar, «casi idéntico», cuyas primeras características comunes serían el destierro de todo sentimentalismo —característico de los melodramas de los años cincuenta y de films de realismo social— y la colocación del acento en la acción de los personajes (10); aspectos presentes en los escritos críticos de Masumura de 1958, como veremos más adelante.

En ese mismo período se ubica el debut de Oshima. Diplomado en la Universidad en 1954, ingresó por concurso ese mismo año como ayudante de dirección en los estudios de Ofuna de la empresa productora Shochiku y fue por cinco años asistente de directores como Yoshitaro Nomura, Hideo Oba y Masaki Kobayashi. Aunque en el sistema clásico jerárquico propio de la estructura organizativa de las grandes corporaciones cinematográficas japonesas sólo se accedía a la dirección luego de una larga práctica como ayudante, esa coyuntura caracterizada por el éxito de «films juveniles» aparecidos en otras productoras y el incremento de los espectadores jóvenes, ayudó a que una empresa tan conservadora como la Shochiku diese oportunidad a sus ayudantes de dirección. Esto permitió a Oshima realizar su primer largometraje en 1959, *El barrio del amor y la esperanza* (*Ai to kibo no machi*), una historia simple sobre la frustración de una relación entre un joven de origen pobre, que vende en la calle pequeños pájaros, y una muchacha de familia adinerada. Es interesante, respecto de las nuevas temáticas que se iban introduciendo en el cine japonés, una observación de Tomasi sobre este film: si bien se trataría de la recuperación de una estructura «típica del melodrama Shochiku» —una relación imposibilitada por la diferencia de clases—, Oshima invierte el resultado y los jóvenes, en lugar de superar las dificultades y concretar su amor, se distancian a raíz de sus orígenes distintos y sus prejuicios (11).

Es importante insistir en que esta renovación que ubica en un lugar central a protagonistas y problemáticas juveniles —con la configuración de un horizonte de sentimientos de frustración, sensación de alienación, rebeldía nihilista—, y que dará paso al desarrollo de un nuevo cine en los años sesenta, se venía gestando en el interior de las grandes productoras (12) y

(10) Tadao Sato, *Le cinéma Japonais* (París, Editions du Centre Pompidou, 1997), vol. II, pp. 96-100.

(11) Dario Tomasi, «El nuevo cine japonés», en José Enrique Monterde y Esteban Riambau (eds.), *Historia General del Cine. Vol. XI: Nuevos Cines (Años 60)* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1995), p. 285. A la novedad que podía significar respecto de ese melodrama clásico la inversión del resultado, podríamos agregar la particularidad de la recuperación de una estructura que venía siendo modificada durante la década de los cincuenta. Es decir, Oshima insiste en un elemento causal —la diferencia de clase— que había sufrido cierto desplazamiento del género y había sido reemplazado. Sobre este tipo de adaptación de géneros durante la posguerra, véase,

Tadao Sato, «Japón: el cine de la posguerra», en José Enrique Monterde y Esteban Riambau (eds.), *Historia General del Cine. Vol. IX: Europa y Asia (1945-1959)* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1996), p. 342.

(12) Los primeros *taiyozoku* son de la Nikkatsu, y le permitieron recuperar un lugar significativo en el mercado a fines de los cincuenta. Dos de los tres films de 1956 basados en las novelas de Ishihara Shintaro corresponden a esta empresa, mientras que el otro a la Daiei. También en la Toei proliferan rápidamente estos films. Luego, recuérdese que la «nueva ola» japonesa de los sesenta se conocerá en su origen como la «*nuberu bagu* de la Shochiku».

funcionaría en más de un caso como una de las estrategias frente a la incipiente crisis que comenzaba a perfilarse en la industria cinematográfica japonesa.

La recuperación y expansión económica del Japón, convertida en auténtico *boom* a mediados de la década de los cincuenta, se expresó en el terreno cinematográfico en la renovación de las estructuras técnicas y en el desarrollo de un oligopolio productivo concentrado, la mayor parte del período, en seis grandes empresas (Toho, Shochiku, Daei, Shintoho, Toei y Nikkatsu) que alcanzan un pico en la producción durante la segunda mitad de la década. El crecimiento del mercado cinematográfico (13), junto al éxito alcanzado en festivales internacionales por algunos films, llevan a hablar de una «segunda edad de oro» del cine japonés. Sin embargo, con el inicio de la nueva década de los sesenta comienzan a verificarse los primeros síntomas de una crisis en la industria cinematográfica que se desarrollaría en los años sucesivos, en gran medida vinculada a la expansión del medio televisivo. En cualquier caso, como se ha señalado, esa crisis industrial coexistiría con una «extraordinaria vitalidad artística» (14).

II

Aunque la *opera prima* de Oshima no había convencido a las autoridades de la Shochiku —se distribuyó en un circuito marginal de cines de barrio—, gracias a la recuperación del film por algunos críticos la empresa decidió darle otra oportunidad (15). Así, realiza su trilogía de 1960: *Cuentos crueles de juventud*, *El cementerio del sol* (*Taiyo no hakaba*) y *Noche y niebla en el Japón*. Junto a la indagación en el plano del lenguaje cinematográfico estos films aportan una renovación temática que se mueve entre el «nihilismo juvenil» de los *taiyozoku* —superándolo— y la reflexión política abierta.

Si bien en lo formal, en lo temático y en lo político, los años sucesivos introducirían novedades y variantes en la obra de Oshima respecto de lo que se expresa en 1960, es en torno a esta coyuntura que se generan las condiciones para su desarrollo y se percibe la radicalidad del proyecto del director. Es decir, a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta encontramos una constante en la obra de Oshima: la intervención político-cultural desde un lugar de oposición a la realidad social de su tiempo —mostrando otras caras del *boom* económico de postguerra—, pero, fundamentalmente a los pilares políticos e ideológicos en que se asienta la dominación del estado japonés y su expresión en el sentido común, el cuestionamiento permanente e incisivo sobre los poderes de la tradición —la moralidad pública, el lugar de la familia—, sobre el carácter represivo del Estado —con la recurrente referencia a sus símbolos, como el sol de la bandera japonesa (16)—, sobre las diversas formas de discriminación social —en particular frente a los coreanos, pero también a pobres o negros—, sobre la responsabilidad frente a la guerra, etc.

Como observa Tessier, en particular desde *El demonio en pleno día* (*Hakuchu no torima*, 1966) se registra un viraje en la obra que en lo temático se expresa principalmente en el lugar que ocupan la obsesión por lo sexual y por lo criminal, cuestiones que reaparecen en la mayoría de sus films posteriores en los que se sumerge en el mundo de lo imaginario y en la afirmación del deseo subjetivo (17). Entre las condiciones que posibilitan el desarrollo de

(13) La cantidad de films realizados pasa de 250 en 1952 a 547 en 1960. El número de espectadores crece durante la década, alcanzando el máximo histórico de 1.127 millones en 1958. Las salas pasan de 3.332 en 1952 a 7.401 en 1959. Los ingresos se duplican ya entre 1951 y 1953, significando las películas japonesas dos tercios de las entradas. Véase Darío Tomás, «El cine japonés de los años 50», en José Enrique Monterde y Esteban Riambau, *Historia General del Cine. Vol. IX: Europa y Asia (1945-1959)* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1996), p. 359.

(14) Alberto Elena, «En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés» (*Nosferatu*, nº 11, 1995), p. 11.

(15) Sobre la distancia de *El barrio del amor* y la consecuente insatisfacción de las autoridades de la empresa, véase Audie Bock,

Japanese Film Directors (Tokyo, Kodansha International Ltd., 1978), p. 316.

(16) El título de su tercer film, *El cementerio del sol*, remite al fin del género de «la tribu del sol» no menos que a la degradación o entierro de las esperanzas simbolizadas en el «imperio del sol naciente» frente a la realidad de marginación mostrada en el film. Asimismo, la referencia al sol de la bandera como símbolo de la dominación social y cultural del Estado es recurrente en sus films de las décadas de los sesenta y setenta.

(17) Max Tessier, «Nagisa Oshima ou l'énergie meurtrie du désir» (*Cinema d'aujourd'hui*, nº 15, invierno de 1979-1980: *Le Cinéma japonais au présent. 1959-1979*), pp. 84-91. Aunque Tessier data el film en 1967, la mayoría de las fuentes lo señalan como de 1966.

estas temáticas, que terminan configurándose como oposicionales, se encuentra la independencia que alcanza Oshima a partir de 1960; una independencia a la vez cinematográfica y política.

En el primer caso nos referimos al camino de producción independiente que inicia tras su ruptura con la Shochiku. Ya con su primer film, en 1959, Oshima había vivido un primer incidente a propósito del título impuesto por la productora. Sin embargo, la atención suscitada por su segundo film *Cuentos crueles de juventud* —en relación con el particular abordaje del universo juvenil— le permitió contar con cierta confianza de la empresa para sus siguientes proyectos. En una línea similar a la que venía desarrollando, manteniendo su visión pesimista sobre la realidad de sus personajes, ahora toda clase de marginales habitantes de un barrio de los suburbios, Oshima presenta *El cementerio del sol* a mediados de 1960. La forma que asumía la crítica social a través del modo particular de tratamiento del elemento delictivo y criminal en estos tres primeros films, sin duda iba más allá del interés de renovación que había llevado a la Shochiku a brindar su oportunidad a nuevos directores. Pero es su último film de la trilogía de 1960, *Noche y niebla en el Japón*, el que desencadenará su ruptura con la empresa.

Caracterizado como uno de los máximos exponentes del cine político de aquellos años, *Noche y niebla en el Japón* es un film abiertamente político, crítico y autorreflexivo que revisa las esperanzas y sinsabores del movimiento de oposición al tratado de seguridad japonés-americano desarrollado durante la década de los cincuenta. Esta temática había sido incorporada en *Cuentos crueles de juventud* no sólo a través de la presencia al inicio del film de las movilizaciones del Zengakuren, que funcionan como trasfondo de la historia, sino también con su presencia permanente en diálogos que la explicitan y en el contrapunto general entre la joven pareja protagonista —representativa de la desesperanza y el nihilismo juvenil de los nuevos tiempos—, y las otras dos parejas: la de su misma edad, y fundamentalmente la que representa una generación anterior —la de los estudiantes de los años cincuenta— derrotada en sus luchas, fracasada en sus ideales. Aunque este segundo film del cineasta, centrado en la rebeldía nihilista de la primer pareja, puede considerarse todavía una extensión del ciclo de los *taiyozoku* y su atención a los temas de sexo y violencia juvenil, como observa Desser en su conjunto presenta ya la exploración posterior en el trabajo de Oshima y de la nueva ola japonesa sobre las relaciones entre sexo, política y violencia (18).

En el caso de *Noche y niebla en el Japón* la experiencia política del movimiento de los años cincuenta es el tema excluyente. Estructurado en tres momentos distintos —presente, pasado inmediato y pasado más lejano—, el film recorre las relaciones en el interior del movimiento estudiantil —y de la izquierda japonesa—, en particular entre el Zengakuren y el Partido Comunista, a lo largo del proceso de enfrentamiento al tratado y hasta su distanciamiento en 1960. A los pocos días de comenzada la exhibición, la Shochiku retiró el film de circulación con el pretexto de su fracaso comercial. Sin embargo, había elementos suficientes para interpretar ese acto como una autocensura política por parte de la empresa; sea con la intención de no agitar un ambiente ya de por sí convulsionado —el día anterior había sido asesinado el Secretario General del Partido Socialista, Inejiro Asanuma, por un joven nacionalista—, sea utilizando este último hecho como excusa para evitar la circulación del film.

En cualquier caso, frente a la actitud censora de la empresa, Oshima reaccionó con una declaración titulada «Protesta contra la prohibición (destrucción) de *Noche y niebla en el Japón*» (19). Allí, «con indecible cólera», protestaba por un acto que caracterizaba como de «represión política» e igualaba a los asesinatos políticos del citado Inejiro Asanuma y de Michiko Kamba (20). En esa línea, afirmando que los asesinos eran «todos aquellos que desean que el pueblo no transforme la situación existente», juraba «ante estos tres cadáveres

(18) David Desser, *Eros Plus Massacre*, pp. 48-50.

(19) Aparecida en la revista *Eiga Hihyo* [Crítica cinematográfica], donde habitualmente publicaba artículos sobre cine, en el mes de diciembre de 1960. Reproducida en *Contracampo*, nº 14 (julio-agosto de 1980), pp. 48-50.

(20) Líder estudiantil de la Universidad de Tokio, asesinada el 15 de junio de ese año por la policía durante una de las manifestaciones contra el tratado.



Nagisa Oshima junto a Yun-Do Yun, protagonista de *El ahorcamiento* (*Koshikei*), 1968.

asesinados por la violencia más bestial» convertir su film en un instrumento para la lucha del pueblo.

Las frases de este escrito público permiten observar el carácter marcadamente político del alejamiento de Oshima de la Shochiku (21), con su consecuente inicio en la producción independiente; un camino que en ese momento no se presentaba fácil. Como recordaría años más tarde, en aquella época de oligopolio en la industria cinematográfica japonesa, abandonar una de las cinco grandes empresas —y más aún en las condiciones en que él lo había hecho— significaba no ser aceptado en ninguna otra. Por otra parte, las producciones independientes de inspiración comunista de los años cincuenta se encontraban inactivas (22). En efecto, hacia finales de la década de los cuarenta el número de productoras independien-

(21) Dirigía directamente su cuestionamiento a las autoridades de la empresa y a algunos críticos. En principio cuestionaba a la Shochiku no dar a conocer las razones reales del retiro del film, y presentar el hecho como consecuencia del desinterés del público. En este sentido desafiaba: «Y si no se trata de un acto de represión política, que nos den la oportunidad de presentarlo al público en una sola sala, en una asociación privada. Que el film sea distribui-

do». Sin embargo, inmediatamente se introducía en una discusión donde explícitamente reconocía y defendía que su film estuviese dirigido a un tipo de público particular, a un «nuevo público».

(22) «I silenzi della mia filmografia», en Enrico Magrelli y Emanuela Martini (eds.), *Il grido, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*, pp. 11-14.

tes era por demás interesante y muchas estaban vinculadas a importantes directores. El boom de la producción independiente se ubica en la primer mitad de la década de los cincuenta, años en que en relación con las persecuciones anticomunistas y los consecuentes despidos en las grandes empresas (Toho, Shochiku, Daiei) se crean nuevas productoras (23). En ese marco se desarrolla la serie de films que se conocen como «democráticos» o «de izquierda». Pero ya hacia mediados de los años cincuenta diversas dificultades —financieras, de distribución, de competencia con las grandes compañías— llevan a la virtual desaparición de este sector. Una década más tarde, a mediados de los años sesenta, la mayoría de los directores de la nueva ola japonesa están formando sus propias compañías, pero manteniendo con las grandes productoras relaciones para la distribución y exhibición. En este sentido, aunque el alejamiento de Oshima de la Shochiku en 1960 y la inmediata fundación de la Sozoshia resultan tempranos respecto del resto de sus compañeros de la nueva ola (24), su primer film producido por la nueva empresa es *El placer* (*Etsuraku*, 1965), ya que *La domesticación* (*Shiiku*, 1961) y *Amakusa Shiro Tokisada* (1962) habían sido respectivamente producidas por la Palace Film Productions y la Toei. Incluso para *El placer*, Oshima mantuvo su acuerdo de distribución con la Shochiku, que rompió unos años después a raíz de un conflicto por *El regreso de los tres borrachos* (*Kaettekita Yopparai*, 1968). Como señalamos, sus films entre este año y 1972 fueron co-producidos (y distribuidos) entre su empresa y la ATG.

Ahora bien, decíamos más arriba que con *Noche y niebla en el Japón* aparecen elementos de otra independencia, no menos significativa en relación con el desarrollo posterior de la obra: una independencia de tipo político-cultural. Con su crítica explícita en el film a la izquierda tradicional, al Partido Comunista Japonés, Oshima se distancia —no casualmente en el mismo momento del rompimiento definitivo entre el Zengakuren y el PC— hacia una autonomía que es, también, condición de posibilidad de la presencia posterior en su obra de temáticas hasta allí en general excluidas del ámbito de «lo político» como el placer, el deseo, el sexo, la locura, el suicidio; es decir, todo un amplio campo vinculado a la subjetividad individual. Hacia fines de los años sesenta, un período caracterizado por la reaparición de la agitación estudiantil, en el abordaje de estos temas y su articulación con problemáticas y sucesos políticos contemporáneos o históricos, Oshima alcanza una sólida y audaz indagación, ataque y provocación sobre lo que Tessier identifica como «casi todos los tabús del Japón moderno» (25).

Pero ya en 1960, *Noche y niebla en el Japón* —elaborado como vimos en otra coyuntura de fuerte agitación— constituye una reflexión sobre una experiencia político-cultural en la que el propio director había estado involucrado y frente al cual decidía tomar posición. Algunos años después, afirmarí: «En este film busqué hacer una crítica revolucionaria del movimiento revolucionario confrontando el Movimiento de 1950 con el de 1960. Es un film-debate (...). Todos los films de izquierda antes de 1960 eran dictados desde la política del Partido Comunista (...). Después de la muerte de Stalin nació una nueva izquierda. 1960 era, pues, visto sobre todo en relación a 1950» (26).

En este sentido, la intervención político-cultural de Oshima en los años sucesivos —desde éste y otros films, desde sus escritos y declaraciones— se orienta en la línea antiestalinista y pro constitución de una «nueva izquierda» que se expande como opción política de un sector significativo de intelectuales y productores culturales en el mundo durante los años sesenta y en la cual los jóvenes —en particular los estudiantes— aparecen como un nuevo actor social con capacidad transformadora (27).

(23) Para una mirada contemporánea al alejamiento de Oshima de la Shochiku sobre esa producción independiente de los años cincuenta, véase Akira Iwasaki, «La production indépendante», en *Cinéma 69*, (nº 139, 1969; original japonés de 1963), pp. 83-97. Este crítico, Iwasaki, fue promotor en el surgimiento de la productora independiente Shinsei, de activa participación en esos años.

(24) Por ejemplo, sus compañeros de la *nuberu bagu* de la Shochiku, Shinoda y Yoshida, se van de esa empresa en 1965. Ese mismo año, Imamura abandona la Nikkatsu para crear su propia productora.

(25) Desde la desilusión política frente al Partido Comunista Japonés luego de las manifestaciones contra el tratado, hasta el tabú del sexo. Véase Max Tessier, *Images du Cinéma Japonais* (Paris, Ed. Henri Veyrier, 1990), p. 234.

(26) Citado en Enrico Magrelli y Emanuela Martini (eds.), *Il grido, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*, p. 66.

(27) Aunque el término «nueva izquierda» se utiliza en Japón desde fines de esa década, sus rasgos pueden rastrearse desde años anteriores.



La ceremonia (*Gishiki*), Nagisa Oshima, 1971.

En 1963 Oshima escribe «Situación y sujeto del cine japonés de postguerra» (28), un artículo que da cuenta de sus puntos de vista sobre diversos aspectos políticos y cinematográficos de la historia del Japón, con particular referencia a la postguerra. En una primera parte más «política», luego de señalar la significación de la lucha contra el tratado en su vida como hombre y cineasta, distingue las características de los dos principales movimientos de oposición de la postguerra en el Japón: el Movimiento de resistencia centrado en la lucha contra la guerra de Corea y por la paz, que se disgregaría hacia mediados de la década de los cincuenta, y el Movimiento de lucha contra el tratado desarrollado durante esa década y que alcanzaría su punto álgido de enfrentamiento cuando su renovación en 1960. Frente a un método del primero centrado en la apelación a la «conciencia victimista» del pueblo japonés —causada por la opresión feudal primero y militarista después y que, como veremos, tendrá su expresión también en lo cinematográfico—, Oshima destaca que el segundo, a pesar de sus limitaciones originarias, por primera vez intentó una apelación a la «voluntad subjetiva» del pueblo japonés, lo que en gran medida explicaría su capacidad de interpelación de los jóvenes. En los orígenes de este último se encontraban una cantidad de pequeños movimientos asociativos —el principal, el conocido como «de las canciones de grupo»— que intentaban, con muchas limitaciones («no eran más que puntos de partida que, en sus inicios, procedían a ciegas...»), llenar el vacío dejado por el Movimiento general de resistencia anterior. A tres años de *Noche y niebla en el Japón*, creyendo comprender un poco mejor esa experiencia, Oshima afirmaba que aunque estos movimientos no lograron superar una «vo-

(28) Seguimos aquí la versión italiana («Situazione e soggetto del cinema giapponese del dopoguerra») reproducida en Enrico Ma-

grelli y Emanuela Martini (eds.), *Il grido, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*.

luntad subjetiva» todavía ambigua e insuficiente para pasar de la «pseudo-subjetividad» en que se encontraban a una «subjetividad real» que los dotara de una fuerza superior, su importancia radicaba en que tuvieron el mérito de por primera vez en la historia del Japón haber buscado organizar al pueblo a partir de una «conciencia subjetiva» y no de la «conciencia victimista».

Al mismo tiempo, como un proceso paralelo con muchos puntos de comunicación con el anterior y que colaboró a la configuración de las características salientes del Movimiento de lucha contra el tratado, destaca la crítica a Stalin y la repercusión de las conmociones que estallaron en 1956 en los países comunistas de la Europa Oriental. Estos hechos habrían generado las condiciones para «desmenuzar los mitos marxistas que había en el Movimiento (de resistencia) y para reforzar la posición de quienes trataban de desarrollar el nuevo Movimiento sobre la base de una conciencia subjetiva de las masas» (29).

En lo referido a la renovación estilística que aporta Oshima como exponente del Nuevo Cine Japonés, también 1960 constituye un año significativo. Análogamente a lo señalado en relación con lo temático, no se trata de que en esa coyuntura se desarrolle la totalidad de sus aportes formales y estéticos, sino que allí pueden encontrarse algunas primeras búsquedas y fundamentalmente las rupturas que constituirán las condiciones de posibilidad de su desarrollo posterior. En principio, las dos señaladas hasta aquí —ruptura con la Shochiku e inicio del camino de producción independiente; ruptura con la política cultural del Partido Comunista, y apertura a la «subjetividad» de la nueva izquierda— tendrán consecuencias directas y evidentes en las posibilidades de experimentación formal y estética.

También en este campo podríamos afirmar que a partir de 1966-67 se registra un viraje. En la mayoría de los films posteriores el cineasta profundiza su investigación en el lenguaje; sin alejarse de los temas presentes o históricos de la realidad japonesa, se distancia de la representación realista acercándose a tratamientos de tipo onírico, por momentos hasta fantástico, de la realidad (30). Si algún rasgo caracteriza el conjunto de la obra de Oshima es su eclecticismo, la deliberada diversidad de estilos y recursos formales puestos en juego. Y aunque sea, entonces, en la segunda mitad de los sesenta cuando Oshima radicaliza por diversas vías su experimentación formal, ya 1960 se nos presenta como un momento de búsqueda y diversidad también en este terreno, alcanzando siempre una articulación productiva con los contenidos y temáticas abordadas. En *Cuentos crueles de juventud*, por ejemplo, se incorpora la utilización de movimientos de cámara en mano (31), un empleo particular de la banda sonora (32), la recurrencia a lo simbólico o metafórico para introducir el punto de vista del autor (33) y en general el abuso de la fragmentación y una continuidad entrecortada por momentos con brusquedad.

Como veremos más adelante, este film presentaba elementos —temáticos y formales— en más de un aspecto similares a los del Godard de *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*,

(29) Y agrega: «La diversidad de las organizaciones, de los movimientos y de los participantes individuales que se unieron a esta lucha y la diversidad de los métodos de lucha están para demostrarlo. La lucha no fue jamás conducida desde organizaciones superiores del movimiento, sobre la base de un poder centralizado, sino sobre todo desde pequeñas unidades de conciencias pseudo-subjetivas ilimitadas (...) Pero de esto no hubo conciencia (...)», en «Situazione e soggetto del cinema giapponese del dopoguerra», p. 20.

(30) Louis Danvers y Charles Tatum, *Nagisa Oshima*, p. 102. Asimismo, según Tessier («Nagisa Oshima ou l'énergie meurtrière du désir», pp. 89-91), es justamente la audacia en esta indagación estilística puesta en juego en *El retorno de los tres borrachos* la que lo llevará en 1968 a un nuevo conflicto con la Shochiku y la interrupción del acuerdo para la distribución del film.

(31) Dario Tomasi, «El nuevo cine japonés», p. 286, considera que los mismos tienen por finalidad la «perturbación (de) los efec-

tos de fascinación formal derivados del uso del color y sobre todo del cinematógrafo».

(32) Por un lado, colocando música americana para destacar ciertos momentos y ambientes en que se mueven los jóvenes protagonistas. Por otro, el ruido —por ejemplo— de la motocicleta que utilizan para sus andanzas nos recuerda una observación que el propio Oshima había hecho en 1958 respecto de *Fruto loco*, el más radical en su representación del nihilismo juvenil de los tres films que en 1956 significaron la aparición del «cine de la tribu del sol». Decía: «La gente sensible y perspicaz iba entonces a reconocer en el crujir de una falda arrancada, en el zumbido de una lancha (...) los presagios sonoros de una nueva primavera cinematográfica». Véase «Cela constitue-t-il une brèche? (Les modernistes du cinéma japonais)», en Nagisa Oshima, *Écrits, 1956-1978. Dissolution et jaillissement* (Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980).

(33) El montaje de la imagen de la máquina de fabricación de homigón en su funcionamiento como «trituradora» en el momento en que se dirigen a realizar el aborto de la joven.

1959). *Noche y niebla en el Japón*, en cambio, introduce otro tipo de recursos. Oshima evita la narración cronológica y presenta una estructura compleja fragmentada en *flash-backs*, con una puesta en escena que recurre a elementos teatrales (34) y un juego de iluminación que le permite, por ejemplo, una ágil interpelación entre pasado y presente. La película está realizada por completo en 43 largos planos secuencia, dinamizados con movimientos de cámara, *travellings* y panorámicas, acentuadas por ejemplo en las escenas de discusiones políticas entre los asistentes a la ceremonia matrimonial a partir de la cual se desenvuelve el film.

La utilización del plano secuencia fue asociada, entre otras cosas, a la posibilidad de reducir el tiempo de trabajo en la moviola, lo que habría permitido a Oshima finalizar el film —realizado en un momento de transición de la Shochiku y rodado en sólo diez días— antes de que los directivos de la empresa pudiesen darse cuenta del alcance de su politicidad. Más allá de esa posible razón, la significación del recurso al plano secuencia adoptado para este film había sido por lo menos esbozada por Oshima en un artículo inmediatamente posterior a su realización (35). Allí, caracterizando la opción de *Noche y niebla en el Japón* como «una escena, un corte», afirmaba que «hacer durar el plano con una cámara que se mueve libremente el mayor tiempo posible» constituía uno de sus principios fundamentales. Rescataba de dicho método que diese gran importancia a la duración real y la respetase con el objetivo de no interrumpir «el flujo de la conciencia del autor», su subjetividad, la que debía llevar a cabo, desde cada plano, una función crítica (36).

Señalando la importancia de este film en el conjunto de la obra del director, Noël Burch sostiene que con él se clarificaron las preocupaciones histórica, crítica y teórica de Oshima, y que allí aparecen algunos de los principales rasgos de lo que sería su trabajo en la siguiente década y media (37).

III

Ubicar el origen de las innovaciones introducidas por Oshima —o de sus condiciones de posibilidad— en torno a 1960, remite inmediatamente al carácter «temprano» de las mismas en relación con esos «nuevos cines» que en los años sesenta se expanden por el mundo. Lino Micciché nos recuerda: «Si el Nuevo Cine, desde un punto de vista “productivo”, tuvo un protagonismo indiscutible en los años 60 (...) desde un punto de vista “teórico” reveló de pronto muchas de sus profundas raíces en algunos debates, acontecimientos y dinámicas cinematográficas de los años 50». Es el caso de algunos de los principales movimientos como la *nouvelle vague* francesa —con su trabajo crítico y teórico desde los *Cahiers du Cinéma* y que podría remontarse a las reflexiones de Astruc en 1948 sobre la *caméra-stylo*— y el *free cinema* inglés —que Micciché remonta a los debates y las polémicas sobre el cine nacional que aparecen en las páginas de *Sequence*, en el período 1946-1952, en paralelo a las polémicas neorrealistas (38).

Si es evidente que en el aspecto productivo la irrupción del Nuevo Cine Japonés es contemporánea a la de los dos movimientos citados (39), también en él podemos encontrar

(34) Sobre la importancia y los diversos usos de lo teatral en Oshima y otros directores de la Nueva Ola Japonesa, véase David Desser, *Eros Plus Massacre*, capítulo 6, pp. 171-191.

(35) «Qu'est-ce qu'un shot?» (Noviembre, 1960), reproducido en *Ecrits*, 1956-1978.

(36) Tadao Sato, en Enrico Magrelli y Emanuela Martini (eds.), *Il grido, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*, p. 67, considera que con su renuncia al montaje y la opción por los movimientos de cámara al interior del plano, Oshima logra dar un sentido de la distancia específica entre las personas o grupos que se confrontan en las discusiones, y lo contrasta con el sentido de familiaridad dado por Ozu con los cortes de montaje durante una conversación. Louis Danvers y Charles Tatum, *Nagisa Oshima*, p. 50, sostienen que la utilización del plano secuencia, la profundidad de campo y el trabajo de iluminación en este film pueden evocar ciertas constantes estilísticas de Mizoguchi. Como éste, Oshima

reemplaza numerosos efectos de montaje por el movimiento de la cámara y el empleo creativo de la luz.

(37) Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Los Angeles, University of California Press, 1980), pp. 328-329.

(38) Lino Micciché, «Teorías y poéticas del Nuevo Cine», en José Enrique Monterde y Esteban Riambau (eds.), *Historia General del Cine. Vol. XI: Nuevos Cines*, pp. 17 y ss.

(39) Podríamos tomar como momentos de «aparición» el Festival de Cannes de 1959 para la *nouvelle vague* francesa y los programas exhibidos entre 1956 y 1959 en el National Film Theatre para el *free cinema* inglés. En el caso japonés, podemos ubicar el surgimiento del «nuevo cine» entre la trilogía que da origen al «cine de la tribu del sol» en 1956 y los primeros films de Oshima de 1959-1960.

una reflexión crítica —por momentos teórica— en los años cincuenta, por ejemplo, en las páginas de la revista *Eiga Hihyo* [Crítica cinematográfica], en cuya redacción confluye Oshima con Susumu Hani, Yoshishige Yoshida y Tadao Sato, entre otros (40). Asimismo, el cine de Oshima participa —tempranamente, con mayor o menor profundidad o distancia en cada caso— de las características y elementos que, según Micciché, configurarían un «sistema teórico (implícito)» común a ese nuevo cine de los 60, en los niveles de las estructuras narrativas, los procedimientos rítmicos, lo «fílmico» (41), las estructuras productivas, los mensajes ideológicos.

El lugar ocupado por la obra de Oshima en este último nivel reviste características particulares en las que nos interesa detenernos. Sostiene el teórico italiano sobre los nuevos cines: «Se podía constatar un rechazo casi unánime a la explicación de esos “mensajes ideológicos”, directos o indirectos, que habían caracterizado, por ejemplo, algunos momentos del neorealismo posbélico italiano, del realismo prebélico francés y más que nunca del llamado “realismo socialista”; y habían sido la cruz y el placer de la “crítica de izquierdas”. Con la única excepción del nuevo cine nipón (casi todo fuertemente ideologizado), incluso en dinámicas y tendencias de fuerte politización (...) la ideología estaba siempre desleída (y filtrada en un vigoroso aparato metafórico), y a menudo (...) transformada en leyenda y mitología, sin que casi nunca reapareciese la figura clásica del “personaje positivo” (...) portador de la “línea” justa (ético-política)» (42).

En este nivel, el cine de Oshima —efectivamente «ideologizado»— incorpora las características señaladas por Micciché para los nuevos cines. Aunque podría afirmarse que esto se evidencia con mayor claridad a partir de mediados de la década, sin embargo, incluso el film más abiertamente «ideológico» y «politizado» de su obra, el citado *Noche y niebla en el Japón*, introducía una distancia notable respecto de otras formas del cine político vigente. En este sentido, Tadao Sato (43) recuerda que hasta ese momento los films que abordaban la lucha de clases se ocupaban simplemente del conflicto entre trabajadores que tenían siempre razón y patrones capitalistas, siempre injustos. Por el contrario, el film de Oshima era políticamente (auto)reflexivo y crítico, e indagaba a fondo en los errores y disputas al interior del movimiento estudiantil y la izquierda japonesa, cuestionando a la dirección estalinista. Como él mismo afirmaba —y citamos más arriba— se trataba de un «film-debate», ya que la presencia de la ideología, si bien en este caso directa, se verificaba a través de la puesta en escena, de la confrontación de distintos —y opuestos— «mensajes ideológicos».

En sus films posteriores estos últimos ni siquiera tendrán la presencia dominante que en *Noche y niebla en el Japón*; en general la ideología aparecerá cuando no «desleída» o «filtrada» por lo menos mediada, integrada en estructuras complejas. Incluso, Oshima tampoco se inmiscuye —por lo menos no en términos excluyentes, en ningún periodo de su trabajo cinematográfico— en ese otro camino de «compensación» (Micciché) respecto de este desplazamiento de lo político-ideológico en los nuevos cines, que estaría representado por el cine más militante o de agitación (44).

Ahora bien, si a mediados de la década, en proceso de radicalización de su investigación formal, de «recuperación para el lenguaje cinematográfico de su potencial estético», de independización de «las cargas de la ideología», «los deberes de la didáctica», «las obligaciones de la política», «las necesidades de la información» (45), Oshima insiste en el rechazo de

(40) Además, en la segunda mitad de la década de los cincuenta, Shinoda, Yoshida y Oshima junto a otros guionistas y ayudantes de dirección de la Shochiku publicaron durante unos pocos años un periódico denominado *Siete personas*.

(41) En lo que se refiere en particular al rechazo en los nuevos cines del borramiento de la presencia de la cámara en el Modo de Representación Institucional y la «implicación, subliminal y pasiva, del espectador».

(42) Lino Micciché, «Teorías y poéticas del Nuevo Cine», pp. 28-29. Las aclaraciones entre paréntesis de este párrafo corresponden al original.

(43) En Enrico Magrelli y Emanuela Martini (eds.), *Il grido, la rivolta. Il cinema di Nagisa Oshima*, p. 67.

(44) De todos modos, Oshima consideraba que Shinsuke Ogawa —el más representativo y arriesgado cineasta militante— se encontraba realizando documentales muy interesantes. Aun con sus diferencias, sostenía que seguían el mismo camino y que el grupo de Ogawa lo había ayudado mucho en el terreno de la distribución. Véase *Contracampo*, n.º 14, julio-agosto de 1980, pp. 31 y 36-38.

(45) Las frases entre comillas corresponden a las observaciones de Micciché, «Teorías y Poéticas del Nuevo Cine», respecto de los Nuevos Cines.

las concepciones que atribuyen al arte una «eficacia política directa» (46), es evidente que en la coyuntura de 1960, *Noche y niebla en el Japón* —por lo menos potencialmente— cumplía un papel ideológico, político e informativo indudable en el debate contemporáneo de la izquierda japonesa, y constituía un intento de intervención directa del cineasta en dicho debate. Es decir, con las particularidades señaladas, lo político tiene una presencia notable en la intervención cinematográfica de Oshima hacia 1960, mayor que en otros realizadores de los nuevos cines en ese mismo momento.

Podemos tomar en términos comparativos, por ejemplo, el caso de Jean-Luc Godard. Es cierto que una primera diferencia importante del caso japonés respecto de la *nouvelle vague* francesa lo constituye el hecho de que la *nuberu bagu* de la Shochiku, y Oshima en particular, no tienen «un padre que los proteja», ni en su construcción de la identidad del nuevo cine recuperan un cine de autor previo, japonés o extranjero (47). Sin embargo, ambos realizadores son «particularísimos autores nuevos que, aunque forman parte de las “nuevas olas” participan con una peculiar y marcadísima fuerza innovadora, que va mucho más allá de la dinámica generacional de la que forman parte» (48). Aun cuando Oshima y la nueva ola japonesa surgen en el interior de la industria cinematográfica —un dato no menor—, el director comparte con Godard la intervención crítica-intelectual previa desde sus escritos de los años cincuenta. Y comparten algo más: se inician en el largometraje el mismo año, 1959, Oshima con *El barrio del amor y la esperanza* y Godard con *Al final de la escapada*.

Hay muchos elementos comunes en el inicio de ambos; por ejemplo, en films como el citado de Godard y el segundo de Oshima, *Cuentos crueles de juventud* (1960). Sin llegar a la radicalidad del director francés en la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico, Oshima también indaga en este terreno. En el campo de lo temático hay un trabajo común sobre el universo juvenil y los sentimientos y actitudes que, respecto de su tiempo, expresan los protagonistas —en particular los masculinos— que en ambos films asumen los rasgos de los personajes del cine moderno (49).

También existe una similitud de tipo político en esos comienzos. En 1960 la censura francesa y la censura japonesa (50), prohíben respectivamente *El soldadito* (*Le petit soldat*) de Godard, por la presencia del tema argelino, y *Noche y niebla en el Japón* de Oshima, por las razones ya señaladas. El film de Godard permanecerá prohibido hasta la firma de los acuerdos de Evian en 1963, y el de Oshima retirado de circulación durante varios años, como reacción de la productora frente a la denuncia pública del director.

Sin embargo, más allá de estos elementos comunes en lo formal, lo temático e incluso en el hecho de la censura política sobre ambos films, es evidente que, por lo menos en la coyuntura del 60 —objeto específico de este trabajo—, la presencia de la política como temática central de preocupación y motivación para la creación es mucho más significativa en Oshima que en Godard, quien se encuentra más orientado a la problematización del lenguaje fílmico y que asumirá una intervención política más directa en torno a otra coyuntura, la del Mayo del 68, a lo sumo desde poco antes (51).

(46) «El mayor obstáculo a la acción del arte del Japón moderno (...) es la politización que lo somete (domina). Esto es característico de un modo de pensar que ve que el arte posee una eficacia política directa, o bien que, por ejemplo, una obra es necesariamente buena si está realizada por un obrero». Véase «Les auteurs cinématographiques ne doivent pas s'appuyer sur la conscience des masses» (1965); reproducido en Max Tessier, «Nagisa Oshima ou l'énergie meurtrière du désir», pp. 86-90. Se trata de un texto que recupera ésta y otras «hipótesis provisionarias», publicadas dos años antes por el director.

(47) Dario Tomasi observa que es tal vez ese «aislamiento cultural» el que podría ayudar a explicar el «acendrado nihilismo, el furor destructivo, la ausencia casi total de esperanza» en los films de directores como Oshima o Yoshida. Véase «El nuevo cine japonés», p. 288.

(48) Lino Micciché, «Teorías y poéticas del Nuevo Cine», p. 23, ejemplifica esto con Godard. Creemos que define bastante bien también a Oshima.

(49) Annie Goldman, *Cine y sociedad moderna* (Caracas, Editorial Fundamentos, 1972), pp. 71-75, observa respecto del film francés algunos elementos que también encontramos, más o menos desarrollados, en el film japonés: rechazo a soportar la sociedad moderna y participar en su funcionamiento, a integrarse en ella mediante el trabajo y a intentar cambiarla; indiferencia total a sus instituciones.

(50) En este caso se trata de la autocensura de la Shochiku.

(51) Respecto del sentido de lo político en *El soldadito* y en general en ese primer período godardiano, véase Suzanne Lian-drat-Guigues y Jean Louis Leurat, *Jean-Luc Godard* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1994), pp. 24 y 36-37.

En este sentido, en una entrevista Oshima comparaba el fenómeno de la *nouvelle vague* francesa con la generación del «cine de la tribu del sol», por los temas abordados, el rechazo del orden establecido, una cierta contestación social. Y comentaba que se había sentido lejos de un personaje «desligado de toda conciencia política» como el de *Al final de la escapada*, ya que en su juventud (la del director japonés) la política había ocupado un lugar central (52). Aunque el protagonista de *Cuentos crueles de juventud* no se aleja mucho de las características que Oshima critica en el personaje del film francés, es cierto —como ya señalamos— que en aquel film había una presencia de la política, aunque no central, en el contrapunto recurrente entre la pareja joven, descreída, y la pareja de una generación anterior, que había protagonizado las luchas de los años cincuenta.

En 1960 —en plena realización de *Cuentos crueles de juventud*— Oshima podía reconocer en *Al final de la escapada* un film «verdaderamente magnífico» por la puesta en juego de la subjetividad de su autor y por su aporte a la toma de conciencia sobre el lenguaje cinematográfico (53), y al mismo tiempo podía, pocos meses después —tras la censura de *Noche y niebla en el Japón* en diciembre— cuestionar a los críticos por no haber protestado por la suspensión de la exhibición de su film y en cambio haber generado confusión en el público homogeneizando la nueva ola japonesa con el término «*nouvelle vague*»: «Habéis levantado grandes quejas por el hundimiento de la *nouvelle vague*, sacando a relucir el exiguo número de espectadores. Pero (...) ¿no habéis sido vosotros los que, hasta hoy, habéis utilizado la expresión *nouvelle vague* como sinónimo de sexo y violencia? ¿Dónde están el sexo y la violencia en *Noche y niebla en el Japón*? ¿Cuáles son las relaciones que existen entre mi film y la *nouvelle vague*, tal como la entendéis? Le habéis estado haciendo el juego a la reacción política y la reacción artística al colgarle la etiqueta de “*nouvelle vague*” (concepto espúreo que vosotros habéis ensuciado todavía más) a *Noche y niebla en el Japón*, liquidando el carácter revolucionario del film como si se tratase de un fenómeno habitual. No utilicéis jamás el término “*nouvelle vague*”. Valorad las obras por lo que son ...» (54).

La aparente contradicción de las afirmaciones de los dos textos citados —a favor del film de Godard, en contra de la *nouvelle vague* francesa— debe entenderse como parte de las búsquedas de un realizador preocupado tanto por la experimentación en el plano del lenguaje como por la intervención política desde el cine. De ahí la queja contemporánea, propia de toda vanguardia, contra las limitaciones de un modernismo exclusivamente preocupado por el primer aspecto (55) y contra esa zona de la «institución arte» representada por la crítica (56) y sus diversos mecanismos de absorción y neutralización del carácter revolucionario de la obra.

IV

En un reciente trabajo sobre la modernidad cinematográfica, José Enrique Monterde recupera una distinción entre modernidad y vanguardia que, desde nuestro punto de vista, resulta pertinente para pensar la experiencia japonesa: «... la distancia que va desde la

(52) Publicada en *Eureka*, número especial sobre la *nouvelle vague*, (1989). Reproducida en *Cahiers du Cinéma*.

(53) «... que nos hace tomar una nueva conciencia (respecto de) que el atractivo del cine reside en la continuidad de la discontinuidad». Véase «L'Asthénie des auteurs» (junio, 1960) en *Écrits, 1956-1978*, p. 45.

(54) «Protesta contra la destrucción de *Noche y niebla en el Japón*», p. 49.

(55) Antes de su primer largometraje, en su etapa como ayudante de dirección y como crítico desde las páginas de *Eiga Hihyo* [Crítica cinematográfica], Oshima se había detenido en la discusión de esta cuestión: «...he hablado del hecho de que los modernistas, gracias a su renovación formal están abriendo una brecha. El problema es saber si más adelante ellos conseguirán igualmente, enfrentándose al arcaísmo de la sociedad y el cine japonés, una

renovación y una modernización del contenido (...). Los modernistas se encuentran hoy día en una encrucijada. Uno de los caminos es el siguiente: atenuar y llevar progresivamente la renovación de las formas a un juego, someterse en (lo atinente a) el contenido a las fuerzas arcaicas, vivir y mantenerse como un autor honesto, a un nivel puramente técnico. El otro camino consiste en movilizar su espíritu crítico y su fuerza de expresión para conducir una lucha donde el contenido de las obras afrontará el arcaísmo de la sociedad japonesa». Véase «Cela constitue-t-il une brèche?...» (julio de 1958, en *Écrits, 1956-1978*, pp. 28-29).

(56) También por la productora Shochiku, a quien Oshima («Protesta contra la destrucción de *Noche y niebla en el Japón*», p. 48) acusa de principal responsable por haber quitado el film de circulación.

modernidad derivada e implícita de algunos grandes maestros, que simultáneamente se constituyen en referentes clásicos para el cine de hoy, hasta la impetuosa voluntad de ruptura expresa de determinados jóvenes cineastas integrados en las corrientes del Nuevo Cine, explicitada incluso —al modo de las vanguardias tradicionales— por la vía del manifiesto y la provocación» (57).

Por su parte, Francesco Casetti observa que esa voluntad de ruptura es un «primer imperativo» de los nuevos cines, que debe producirse en todos los frentes —«tanto en la forma de hacer cine como en la formulación de las nuevas categorías críticas»— como reacción «contra un pasado que con sus esquemas preestablecidos se ha vuelto estrecho y rígido» (58). Aunque Casetti no incorpora en su análisis la experiencia de la nueva ola japonesa en particular, consideramos que estos rasgos, así como la distinción y los elementos señalados por Monterde (59), sirven para observar el carácter vanguardista del proyecto de Oshima. El director irrumpe en la coyuntura de 1960 cuestionando el conjunto del cine japonés anterior y los mecanismos «institucionales» que le daban sustento: las ideas dominantes sobre el cine, que determinaban su producción y (potencialmente) su recepción; el sistema de organización productivo.

Oshima analiza las ideas dominantes presentes en esa producción anterior en un artículo de 1963, al que hicimos referencia, «Situación y sujeto del cine japonés de posguerra». La importancia de este escrito reside en que funciona de alguna manera como manifiesto del director en plena coyuntura de inicio en la producción independiente. Un momento de «silencio cinematográfico» (1962-1965) en el que se dedica a la realización para televisión (60). Se trata de un documento que si bien no desarrolla un programa, establece algunas tareas —aunque vagas y generales— para un nuevo movimiento cinematográfico, y fundamentalmente se dedica a la confrontación con todo el cine anterior. La apelación a la «conciencia victimista» del pueblo japonés que más arriba vimos cuestionada por el director en relación al primer gran Movimiento político-social de oposición de posguerra, es la característica que atribuye Oshima al conjunto del cine japonés desde antes de la guerra, y en particular en la posguerra (61).

Respecto de este último período, Oshima sostiene que en los films más representativos aparecen los temas más «evidentes» de esos años: la oposición a la guerra y el rechazo del régimen feudal (y, en algunos casos, los problemas de la miseria). Sin embargo, lo que en el fondo recorrería estos temas, y que en definitiva determina el rasgo más significativo —y negativo— de este cine, es la apelación a esa «conciencia victimista». Oshima ejemplifica el sentido antivitalista y de impotencia (el «no hay nada que hacer») de este método con una

(57) «La modernidad cinematográfica»; en José Enrique Monterde y Esteban Rímbau (eds.), *Historia General del Cine. Vol. IX: Europa y Asia, 1945-1959*, p. 18.

(58) *Teorías del cine* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1994), p. 94.

(59) En particular la presencia del manifiesto y la provocación. Aunque también la referencia a las vanguardias históricas. Respecto de éstas, nos interesa su posible distinción de las neovanguardias de los años sesenta, por su radicalidad en el primer caso y su neutralización por parte de la «institución arte» en el segundo. Véase Peter Burger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Península, 1987), p. 62.

(60) Aunque la producción televisiva de Oshima no es objeto específico de este trabajo, es importante señalar su significación cuantitativa y cualitativa en este período. Andrés Linares, al abordar el caso japonés en su libro *El cine militante* (Madrid, Miguel Castellet Editor, 1976, pp. 239-252), sostiene que Oshima fue el animador de uno de los grupos de cine militante de su país (otros serían los de Yamamoto y de Ogawa). Aunque consideramos que el término «militante» no da cuenta de la complejidad de la intervención político-cultural de Oshima (Linares también hace referencia a la zona no militante de la obra) resulta interesante la siguiente

observación a propósito de un film para televisión, *Wasurerareta Kogun (Un ejército imperial olvidado)*, sobre la situación de desempleo en que se encontraban durante la posguerra ex-combatientes, muchos de ellos coreanos en su momento reclutados por el ejército japonés: «Este film constituye uno de los escasos ejemplos de cine militante que no se enfrenta únicamente a un gobierno, unas instituciones represivas, o una situación social o política injusta, sino a la insuficiencia moral, la indiferencia y la crueldad del propio público al que va dirigido, siendo ésto quizás lo que le da un tono tan extraordinariamente patético y duro». Nótese que este documental (ByN, 16m, 25min.) fue transmitido por la televisión en agosto de 1963, en medio del primer período de «silencio cinematográfico» del director, pero en el que no dejaba —sea en este tipo de documentales, sea en sus escritos— de expresar sus opiniones, de intervenir en términos críticos y provocadores.

(61) Aunque se tratase de films que denunciando la guerra promoviesen la creencia en un porvenir mejor, «más radiante» —como *No añoro mi adolescencia (Waga seishun ni kuinashi, 1946)* de Akira Kurosawa— o que, por el contrario, no presentasen ninguna perspectiva de futuro —como *El día en que nos volveremos a ver (Mata au hi made, 1950)* de Tadashi Imai.

escena del film *Veinticuatro ojos* (*Nijushi no hitomi*, 1954) de Keisuke Kinoshita, centrado en la historia de una maestra dedicada por completo durante la guerra a sus alumnos, que aun así se sumergen en la «mala vida». Ante uno de ellos que le cuenta llorando sus aventuras, la maestra le dice: «Quisiera ayudarte, pero no puedo hacer nada. La única cosa que puedo hacer es escucharte y llorar junto a ti. Si te sintieses todavía infeliz, ven a decírmelo. Lloraremos juntos».

Ahora bien, Oshima consideraba que ni siquiera el movimiento de cine independiente de la postguerra escapaba al alcance de esta dominante «conciencia victimista». Aun cuando tenían el mérito de haber colocado en primer plano los problemas de la miseria, la mayoría de los realizadores independientes habían abordado la realidad a través de un realismo de tipo naturalista permeado de victimismo o de cierto sentimentalismo apologético de los pobres.

Según Oshima, en el período de lucha política contra el tratado japonés-americano, la «conciencia pseudo-subjetiva» de los movimientos asociativos —como el de las «canciones de grupo»— encuentra su expresión en el «cine de la tribu del sol». Surgido en el interior de la industria, este cine responde —como vimos— a la aparición de una franja de nuevos espectadores que no habían conocido ni la miseria de la guerra ni la opresión feudal y que eran producto de una época en que Japón había entrado en una fase de prosperidad. En consecuencia, según Oshima no se podía afirmar que estos jóvenes poseyeran la «conciencia victimista» que había en su momento en el seno del pueblo japonés. De allí que «para hacerles tomar conciencia de la opresión no bastaban aquellos temas: la guerra, el sistema feudal, la miseria». Por estas razones de tipo social habrían tenido éxito las nuevas temáticas juveniles aparecidas en la segunda mitad de los cincuenta en el cine japonés.

En ese marco, recuerda Oshima, Masumura establece «una especie de teoría» —que se reflejaría en sus obras de 1957/8— que cuestionaba el cine japonés anterior por su descripción del ambiente y el predominio de las circunstancias sobre el individuo, y, en cambio, promovía la realización de films que desarrollasen acciones y deseos concretos de los personajes. La influencia de las ideas de Masumura en varios jóvenes cineastas lleva a Oshima a afirmar que se trató de un «manifiesto de la pseudo-subjetividad en el cine japonés».

Aunque en sus comienzos habría alcanzado cierta adhesión de público, Oshima considera que en su indiscriminada apología de esa «pseudosubjetividad», en el hecho de convertir en objeto de culto sus elementos innovadores, este cine fue asumiendo una forma conservadora, incapaz de superarse a sí misma y demostrando, en definitiva, el origen estático de su método. Más allá de algunas excepciones, en particular algunas primeras obras del «cine de la tribu del sol», ya casi ningún film conseguía provocar un impacto violento entre el público. Y esto se asociaría, justamente, a la capacidad de absorción de su carga crítica por parte de la industria cinematográfica: «Hecho inevitable, en la medida en que, haciendo los films en el interior de una cierta empresa comercial, estos realizadores no podían más que apelar a la conciencia de los espectadores a fin de obtener la popularidad».

En esta última cita se concentran dos problemas que Oshima consideraba importantes en relación con las limitaciones de expresión de la subjetividad del autor en la obra, cuya resolución resultaría fundamental para el desarrollo de un nuevo cine y cuya discusión forma parte de su proyecto vanguardista: por un lado, el condicionamiento del rígido sistema industrial japonés al desarrollo de la subjetividad del autor, así como la capacidad de absorción y neutralización de la carga crítica de cualquier innovación que, en otras condiciones, podría convertirse en ruptura. De ahí, la necesidad de pasar a la producción independiente. Por otro lado —y asociado a lo anterior— el papel que la ideología de la «popularidad del cine» —propia del sistema de estudios y del capitalismo— cumple al exigir que los films sean rentables y, en consecuencia, populares, en el sentido de masivos.

Oshima discutió esta concepción del cine en un artículo de 1965 que desde su título la cuestionaba: «Los autores cinematográficos no deben apoyarse sobre la conciencia de las masas». Allí, frente a la opinión que caracterizaba de «maliciosa» según la cual realizaba sus films ignorando a las masas, Oshima proponía dos principios en lo referente a la relación entre el autor y éstas. En el primero decía que, al mismo tiempo, los autores no debían ni

ignorar a las masas, ni apoyarse sobre ellas. Considerando que esto último había sido lo hecho por «casi todo» el cine japonés anterior (62), el director proponía adoptar una actitud justamente opuesta: la del diálogo entre autor y masas a partir de obras donde el primero pudiera afirmar su subjetividad —entiéndase política, ideológica y estética. En este sentido, en el segundo principio sostenía que cada cine debía dirigirse a un tipo de espectador particular, y ya no a una masa general de espectadores, como ocurría en el cine existente. Esto último le permitía defender la existencia de un film como *Noche y niebla en el Japón*, que por su temática evidentemente se dirigía a un público determinado: estudiantes, intelectuales, obreros sindicalizados, empleados de oficina y particularmente todos aquellos que de una forma u otra participaban en organizaciones y movimientos sociales.

Pocos años antes, en la denuncia de fines de 1960 por la «destrucción» de este film, Oshima se detuvo también en la discusión de la «popularidad del cine». Frente al argumento con que la Shochiku suspendía la exhibición del film, la limitada concurrencia de espectadores, el director sostenía: «... habéis destruido el film con la excusa de que eran muy pocos los espectadores que iban a verlo y de que el contenido de la película era "difícil de comprender" (...) Es obvio que para algunos espectadores el film es difícil de comprender. Pero vuestra actitud es errónea: este film se dirige a los espectadores que dan la espalda al cine convencional y que se han acostumbrado a tomarse en serio las cosas de la vida (...) Hace demasiado tiempo que se alimenta a los espectadores con películas vulgares. *Noche y niebla en el Japón* es el eslabón que, por primera vez, en lo que al cine japonés se refiere, consigue llegar a los espectadores capaces de reflexionar sobre los problemas de la vida (...)» (63).

De esta forma, volviendo al manifiesto de 1963, Oshima afirmaba que ya su segundo film, *Cuentos crueles de juventud*, había tenido la intención de desenmascarar la apariencia de la «pseudo-subjetividad» hasta allí vigente, para despertar la verdadera «conciencia subjetiva». Más allá de que efectivamente se había tratado de un film provocador en su trama de sexo y violencia, el propio Oshima reconocía los límites de su búsqueda, que incluía en la de un nuevo movimiento más amplio, «en vías de desarrollo en esos años».

El carácter teórico-intelectual de este movimiento (64), que trascendía la producción e incluso la actividad crítica, se refleja por ejemplo en el planteo de que para transformar el cine era necesario interrogarse sobre su propia naturaleza. Esta inquietud surgía, según Oshima, a partir de ciertas condiciones generales: la percepción de la situación de crisis en que se encontraba el cine japonés; la influencia del neorealismo italiano (en lo referido, en particular al «realismo» que Oshima caracteriza como «método documentalista»), motivaciones personales (en muchos casos políticas) en cada cineasta. Aun teniendo objetivos comunes más o menos precisos, Oshima percibía como límites al desarrollo de este movimiento la falta de una «teoría de la organización», así como de una crítica y autorreflexión permanente que evitase la imitación recíproca que se registraba en los films del movimiento y que terminaría generando una situación de estancamiento.

Más allá de estas limitaciones, el propio hecho de su percepción por parte del cineasta, su discusión a través de este manifiesto y el consiguiente intento de superación, son todos elementos que dan cuenta del espíritu de intervención que lo recorre. Desde este espíritu Oshima establecía en 1965 («Les auteurs cinématographiques...») las «hipótesis provisionarias»

(62) No se trata aquí de discutir posibles «exageraciones» en las afirmaciones de Oshima, que deben tomarse como parte de su radicalismo, del carácter rupturista y provocador de su proyecto en esos años. De hecho, luego muchas han sido matizadas o revisadas. Por ejemplo, si en el final de la entrevista publicada por *Cahiers du Cinéma* (nº 218, 1970), el director afirmaba que rechazaba y odiaba todo el cine japonés anterior al de la nueva ola, recientemente sostenía que la utilización en dicha entrevista de un término tan fuerte como odio («haine») aplicado a la totalidad del cine japonés se debía a la necesidad de evitar que los críticos analizaran sus films a partir de posibles influencias de otros cineastas, pero que

incluso en aquella época tenía cierto interés por films japoneses anteriores. Véase «Entretien avec Nagisa Oshima», *Cahiers du Cinéma*, Suplemento del número 518 (noviembre, 1997), p. 4.

(63) «Protesta contra la destrucción de *Noche y Niebla en el Japón*», pp. 49-50.

(64) Habría estado integrado desde sus orígenes por una parte de los ayudantes de dirección que junto a Oshima comenzaron a escribir los guiones en los estudios Ofuna de la Shochiku, así como los críticos, documentalistas, ayudantes de dirección de otras compañías y animadores de cineclubs de la Asociación del Film y la Crítica.

de un programa artístico-cultural que cuestionaba por igual la «politización vulgar» que somete al arte y una suerte de modernismo que, en el marco de la comercialización del arte, quedaba absorbido y políticamente sumiso; en ambos casos, se limitaba el desarrollo de la subjetividad del autor. Oshima recuperaba como tarea fundamental para la vanguardia la lucha radical contra esas tendencias; una lucha que, según intentamos mostrar en este trabajo, él mismo venía protagonizando desde 1960.

Nagisa Oshima, the most significant film director of the 60's Japanese new wave was recognized in the Western world with the arriving of the 70's. Yet he directed his first film in 1959, engaging shortly afterwards in independent film making. The present article studies the main aspects of his political and cultural projects by focusing on his first films around 1960, the ruptures he produced and the reflections that go with them. From that starting point the question is posed as to the relationship between that first moment and his later independent film making, his political and aesthetic quest as well as the ultramodern character of his work.

■ MARIANO E. MESTMAN es licenciado en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Integra el grupo de investigación «Arte, cultura y política en los años sesenta», de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Es co-editor de la revista «Causas y Azares», especializada en temas comunicación y cultura. Actualmente cursa el Programa de Doctorado en Historia del Cine, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM.