laFuga

Nobuhiro Suwa

Viejos, niños, fantasmas y finales abiertos. Conversación pública en III Encuentro El Cine es Escuela

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine de autor | Procesos creativos | Japón**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Durante Marzo del año 2019 se llevó a cabo el III Encuentro El cine es Escuela, organizado por ICEI y la red Cero en conducta, que plantea la necesidad de inserción del cine en el marco de la educación escolar. Un encuentro que año a año va creciendo y que contó el año pasado con destacados invitados de Argentina, Brasil, Francia, Estados Unidos y Japón. Fue en ese marco que la visita del destacado realizador japonés Nobuhiro Suwa pudo materializarse. El director estuvo presente hablando de su actividad como monitor en programas de cine y educación en su país, así también, su visita se coronó con la proyección especial de *El león duerme esta noche* (2017) en Cineteca Nacional, su última película a la fecha, después de la cual se mantuvo la siguiente conversación pública. Autor de una obra constante durante varios años, lo cierto es que su producción se había visto pausada debido a otro tipo de compromisos. *El león duerme esta noche* tiende puentes hacia su producción anterior colmada de silencios, fantasmas y lugares donde lo real se filtra. En este artículo se transcribe esa conversación que revisó con bastante detalle los procesos creativos detrás de su último filme así como algunas constantes de su cinematografía.

Iván Pinto: Estamos Nobuhiro Suwa, la idea hoy es conversar sobre esta película y sus procedimientos, entender un poco más los procesos artísticos del filme. Antes, quizás, me gustaría hacer una breve reseña del itinerario de Nobuhiro Suwa, muy breve. Nobuhiro viene filmando desde hace bastantes décadas películas desde su país natal, particularmente vinculadas, en sus inicios, sobre todo, al cine documental y lo que podríamos llamar movimiento de cine independiente en Japón, que buscó jugar un poco más al límite, sacudiéndose de la generación anterior, quizás más tradicional.

Dentro de las películas que hemos podido ver en nuestro país está *Una pareja perfecta* **(2005), una película que fue importante en Chile, por que significó una apertura al cine asiático, en el marco del festival Sanfic que comenzó ese año.** *Una pareja perfecta* **llegó incluso a estrenarse en salas. Un par de años después, pudimos ver** *Yuki y Nina* **(2009), una coproducción francesa, donde aparecen dos niñas, una japonesa y una francesa, que tienen un vínculo. Antes de eso, a finales de los noventa, existen otras películas que fueron importantes para su cine, y para la crítica, una de ellas es** *2/Duo* **(1997) , que me gustaría también comentemos brevemente, y otra que se llama** *M/Other* **(1999), que es otra película importante en su recorrido.**

Desde el año 2009 que Nobuhiro no filmaba, pasaron bastantes años antes de que diera a luz una nueva obra, lo cual llama bastante la atención, sobre todo porque es una película que tiene una fuerza y una vitalidad muy importantes, entonces es interesante ver como un director mantiene muy vivo su cine a pesar del paso de los años. Quizás, solo para empezar a conversar, hablemos de los inicios de *El león duerme esta noche*. **¿Como surge la idea?**

Nobuhiro Suwa: Bueno, la película que acaban de ver es una película que comenzó hace 6 o 7 años atrás, donde tuve un encuentro pequeño en un festival de cine, un festival pequeño en Francia, donde me encontré con Jean-Pierre Léaud. Dentro de este festival, hubo algunas muestras que hice de algunas de mis películas, y después de eso Jean-Pierre Léaud me mandó un mensaje diciendo que quería ver otras películas mías, así que le mandé unos DVDs de las películas que tenía. Después de eso, me invitó para que nos encontráramos. Por supuesto yo desde chico veía sus películas, crecí viéndolas, y al encontrarme con él, tuve grandes ganas de poder capturarlo en cine. Desde ese primer encuentro empezamos a hablar y ambos teníamos el sentimiento de hacer una película en conjunto. Pero él vive en París y yo en Tokyo, así que, de vez en cuando, cuando yo podía ir a París cada tres meses, nos encontrábamos y avanzábamos en esta conversación sobre cómo filmar juntos.

Tal como lo pudieron ver, Jean-Pierre es una persona muy especial, no es una persona normal. Estuve pensando mucho en cómo mostrar a Jean-Pierre en una película. Y como no es una persona normal, no se le puede dar un papel normal, no puede ser un zapatero, no puede hacer un rol normal. Estuve meticulosamente planeando y pensando cual podría ser su mejor rol dentro de la película. También era muy importante con quién iba a salir en esta película, y con quién se iba a relacionar en ella, entonces, estuve pensando, que quizás la mejor persona con la que se puede relacionar es con los fantasmas, y con los niños. Y cuando conoces a Jean-Pierre Léaud, él es como un niño grande. También, en sus películas anteriores, casi no se había relacionado con niños, así que esa fue otra razón para relacionarlo con ellos en la película.

Iván: Hay como dos temas que se tocan en la película. Uno es, por supuesto, la infancia, vinculada a lo lúdico y el juego, y del otro lado la vejez en una situación crepuscular de fantasmas personales. Sin embargo, la película pareciera unir esos dos polos, existe un punto de llegada entre ambos extremos. Entonces, me hace sentido que todo el proyecto girase en torno a Léaud y su carácter.

Nobuhiro: Estos son temas que no fueron planeados por mi con anterioridad, sino que se fueron desarrollando dentro de la película. Además, fueron temas que Jean-Pierre mismo quiso abordar, especialmente la muerte. Son temas que él mismo quiso demostrar o actuar. Bueno, cuando yo le pregunté a Jean-Pierre qué rol le gustaría tener en la película, él me dijo "quiero tener el rol de una persona envejecida". Eso me sorprendió. Me sorprendió por que él es viejo, y eso significa que hasta ese entonces no se había visto como viejo, o no se había puesto en un rol donde actúa como una persona de mayor edad. Hasta ese entonces él había estado actuando jovialmente, o como un joven, siempre es un joven dentro de sus películas. Pero cuando te encuentras con él, te das cuenta que físicamente ha envejecido, y bueno, tomando en cuenta la impresión ante su físico, decidimos ponerlo a actuar como alguien que envejeció.

Iván: Muchas escenas son puntos en que no se sabe si es un sueño o realidad, y son bastante erráticas. Por ejemplo, cuando va al encuentro de una vieja amiga y ella le dice "yo no soy la persona que estás buscando". Es un momento muy triste de la película, porque uno piensa que es por la vejez, una especie de amnesia. En muchas escenas el personaje está un poco perdido...

Nobuhiro: Dentro de esta película, no sé si fijaron, pero resulta que la persona más vital y energética el personaje de Pauline Étienne, quien creo que hizo su rol muy eficazmente, específicamente como queríamos. Dentro de ello pudo mostrar lo que yo quería mostrar, que es el gran contraste entre vida y muerte, y también que, dentro de la película, hay un desenfoque entre la realidad y la fantasía. No sabes en qué momento pasas a cuál.

Dentro de la película hay un momento en que aparece el fantasma cuando aparece el espejo, que es un elemento clave. Yo uso mucho el espejo dentro de mis películas porque, para mí, es algo muy interesante. Cuando te ves a un espejo, tú eres real, pero lo que está frente tuyo no es real. Lo que se refleja no es la realidad. Pero cuando es un espejo dentro de una película, tanto lo que sale en el espejo como la persona que se está mostrando, los dos son mentira. Dicho de otra manera, las personas que están dentro de la película pueden ser muy vitales, energéticas, muy vivas, tanto como lo que sale en el espejo, pero puede tratarse de alguien muerto, de un actor o actriz que ya no está ahora, pero que está muy vivo dentro de la película. No sé como será culturalmente en Latinoamérica, pero en la religión y cultura japonesa, el mundo de la gente viviente y la gente que ha muerto tiene un vínculo, todos vivimos en el mismo lugar. Hay puertas o lugares donde estos mundos se conectan.

Iván: Hay otro fantasma que aparece en la película que es el fantasma de la película que los niños hacen dentro de la película. En ese momento, cuando están viendo la película, Jean-Pierrre dice "es un manifiesto", que es algo que tiene que ver con la película también. Hay cineastas serios que hacen películas serias, y están estas películas amateur, lúdicas. Ahí parece estar el cine…

Nobuhiro: Creo que esta es una película donde, si te fijas, este personaje de Jean está muy preocupado de cómo actuar su escena de muerte. Es algo muy importante y muy serio para él. Pero después tenemos la parte donde los niños están haciendo su propia película y están matando a todo el mundo muy fácilmente. Quería hacer ese contraste entre qué tan pesado o qué tan ligero se puede registrar la muerte.

Procesos

Iván: Vamos a hablar un poquito más sobre cómo filma Nobuhiro. La película tiene una frescura que te captura inmediatamente. Eso tiene que ver con varias cosas. La primera de ellas es tiene que ver con el lugar de la improvisación ¿qué lugar le otorgas en tu forma de trabajo?

Nobuhiro: Bueno, comenzamos a hacer esta película que no tiene mucho guión. Le conté a Jean-Pierre que sería una película con mucha improvisación y me respondió que estaba bien. Pero la verdad es que él odia la improvisación, en su caso el director siempre le decía lo que tenía que hacer. Pero en este caso no. Así que para la escena en que está hablando con Juliette, la fantasma, esa parte si que tiene guion. En esa parte él me pidió si podía escribir el guion de la conversación. Yo soy muy malo para escribir guiones, soy muy malo para escribir diálogos, así que me inspiré en muchos diálogos de un guion escrito por el padre de Jean-Pierre. Es un diálogo muy poético, pero es algo que yo no escribí, sino el papá de Jean-Pierre. Por otra parte, la parte de los niños, es toda improvisada. Nada se hizo de acuerdo a un plan, sino que se le dejó a los niños actuar. Dentro de la película están los niños que están filmando su propia película, pero Jean-Pierre no hace nada de lo que los niños le piden. Nosotros tampoco pudimos entender porque él no podía, si no quiso o no pudo actuar como le pedían los niños. Esa escena es un misterio para mí hasta ahora.

Iván: Hay una escena en que los niños están guionizando, están viendo qué van a hacer y dialogan con Jean-Pierre, le preguntan qué película quiere hacer y pide que lo dejen improvisar. Hay algo muy particular en esa escena, en ese intercambio entre Jean-Pierre y los niños.

Nobuhiro: En la escena a Jean-Pierre se le mencionó un poquito lo que debía hablar, pero en el momento de ejecución no sabíamos cómo iba a terminar esa escena. Por ejemplo, cuando los niños están mostrando a Jean-Pierre la película que han hecho, y él les dice que es una película fabulosa, muy simple, y que la simplicidad la hace grandiosa. Resulta que esa escena sigue, no para ahí, Jean-Pierre les habla a los niños sobre la película y la comienza a comparar con una película de Howard Hawks y habla y habla de esa película porque a Jean-Pierre le interesaba. Los niños no tenían idea de que estaba hablando.

Iván: Yendo hacia el lugar de la improvisación, uno podría decir que en tus películas *Yuki y Nina* **y** *Una pareja perfecta*, **uno tiene la sensación de que son ficciones donde lo real pasa por el interior de la ficción, hay una especie de movimiento** *semidocumenta***l que se vuelve una ficción, pero no una ficción cerrada. Quería preguntarte un poco por eso, la relación entre documental y ficción en tus películas.**

Nobuhiro: Yo creo que tanto en los documentales como en las películas de ficción hay un poco de cada uno, los documentales tienen algo de ficción y las ficciones tienen elementos documentales. Por ejemplo, en *El león duerme esta noche*, Jean-Pierre es un actor, pero resulta que cuando estábamos pensando qué rol tendría en la película, él había dicho que no quería acercarse a la realidad. Pero mientras se fue desarrollando la película, el personaje se fue acercando, y al final terminó siendo otro actor. Él, en la realidad, es un actor también, y toda esta película es ficción, pero, al mismo tiempo, está siendo un actor dentro y fuera de la película, entonces ocurre algo continuo entre la realidad y la ficción. Si hubiese sido panadero o zapatero no hubiese existido esa conexión, pero acá se mantiene el vínculo con la realidad. A la vez, los niños que están haciendo una película dentro de la película están actuando, pero a la vez, ellos mismos están creando su propia película, y eso es real, no es algo

creado. Esos guiones que los niños están pensando y grabando, eran pensados y ejecutados por ellos. Así que siempre tengo ese sentimiento de que debo tener alguna conexión con la vida real, ya sea una conexión pequeña o grande, pero es algo que se puede mostrar, trato siempre de mostrar algo que está conectado con la vida real.

Iván: Otra cosa que me parece interesante con esta película en relación a las otras que he podido ver es el tema de los finales. Los finales muchas veces consisten en un plano abierto, una imagen donde queda la sensación de que esa historia sigue. Se trata de un momento específico de su vida, al final uno siente que asiste a ese recorte y, sin embargo, esa persona sigue existiendo en algún lugar.

Nobuhiro: Por ejemplo, en esta película, al final, Jean-Pierre abre los ojos y luego los cierra. En esa última escena donde él está actuando la muerte, su último momento, fue una escena que demoró mucho en grabar y no llegamos a acuerdo de cómo lo queríamos filmar. Así que, al final, lo que ven a ustedes es lo que le pedimos a Jean-Pierre hacer, le pedimos que haga lo que quiera, cómo él piensa que debería ser, e hizo finalmente ese movimiento, muy brusco y fuerte. Lo que quise mostrar en ese momento de la película era no solamente el momento de la acción y reacción de que va a morir, sino también unos segundos antes donde él está viendo que va a morir. Lo que él está viendo es lo que quise transmitir.

Tengo un amigo cineasta que se llama Pedro Costa, es portugués, y quisiera contarle algunas palabras de él. Él dice que hay dos tipos de películas. Hay películas que abren la puerta completamente, y hay películas en que la puerta está entreabierta. Ese tipo de películas en que está todo abierto son como una tienda que dice "venga, venga, todo lo que usted quiere ver está acá". En esas películas la gente va a ver lo que ellos quieren ver. Pero están esas películas con la puerta mitad cerrada. Por ejemplo, hay una película de Kenji Mizoguchi que se llama *La calle de la vegüenza* (1956). En la última escena de esa película aparece una mujer que por primera vez se está prostituyendo y diciendo "venga, venga". Y ahí se corta le película. Eso significa que de ahí en adelante no se debe ver o no se debe mostrar. O sea, dicho de otra manera, no se puede mostrar toda la realidad de una película. El final la película de Charles Chaplin, *Luces de la ciudad* (1931), también es así, cuando se junta con la chica que no podía ver. Por supuesto no es un final feliz, por fin se puede encontrar ella, pero al fin lo puede ver. Es como que no debes ver más que eso. Al no mostrar todo hace que las personas que vieron esa película, al terminar se llevan parte de esa película a su realidad. Eso tiene que ver con lo que yo trato de hacer, conectar la película a la realidad.

Iván: Quería abrir un poco la conversación. ¿Comentarios o preguntas….?

Asistente 1: Hola. Quería decirle que soy una gran admiradora de su trabajo, primero que nada. Tal vez reflexionar en torno, justamente, a aquello que no se ve, o está velado para el espectador, que queda como un secreto. Sumado a eso, la vinculación con la naturaleza, con el viento, que tiene una presencia muy fuerte en tus películas, muy poética, está como un fantasma presente, y a la vez físico. ¿Cómo esa naturaleza tiene también un aspecto físico para hablar de la muerte?

Nobuhiro: Para mí, las películas son algo que se ve, que se tiene que ver, son cosas que te hacen ver cosas. Tiene mucho que ver con las películas de los hermanos Lumière. Bueno, dentro de esas películas donde hay un bebé que está comiendo, uno se emociona no por lo que el bebé está comiendo, sino por las hojas moviéndose por detrás. No es algo que Lumière quería mostrar, sino algo que salió, que se dio. Cuando alguien quiere mostrar algo en una película, no solo se muestra lo que el director quiere mostrar, sino que siempre hay algo atrás, que no es algo que el director crea. Dentro de las películas de Lumière hay una película donde subieron a un barco, un bote, y está quemando, y él quiere avanzar durante la película, pero las olas lo están haciendo retroceder. El objetivo de él era mostrar que está persona quería llegar hacia la bahía, pero al tomar el camino, la naturaleza no quiso y lo hizo retroceder con las olas. La fuerza del film es que muestra todo lo que toma. Cuando Jean-Pierre muere, hay un viento que viene y mueve su pelo. Eso no fue planeado, fue lo que pasó en el momento, naturalmente pasó.

La otra fortaleza de la película es mostrar lo que no se ve. Cuando Jean-Pierre muere, abre los ojos y se corta, a nosotros no nos queda otra que imaginarnos lo que está viendo. Esa parte no sale en la película, pero te hace pensar, y te hace imaginar algo que no hubieses imaginado. Eso es lo que me atrae hacia las películas, tener esas dos partes conectadas. Hay idea interesante en una película de

Jean-Luc Godard. Hay dos formas de ver la verdad: una forma de ver la verdad es abrir bien los ojos, y la otra es cerrándolos.

Asistente 2: Buenas tardes. Primero, quiero felicitarlo por la hermosa película que hizo. Realmente, una película muy sensible y hermosa. Quería preguntarle por esa escena en que él dice que es un misterio, a mí me pareció algo, como bien lógico, en el sentido en que, el actor siempre está desafiando a los niños, siendo un profesor, les pide un guion. Y al final, hace lo mismo con la película de los niños que hizo con la película de él. En el fondo, actuar lo que el quiere actuar, no lo que el director les está diciendo. En el fondo, muestra lo difícil que es a veces trabajar con un actor.

Nobuhiro: Yo creo que para los niños fue bien difícil actuar junto a Jean-Pierre Léaud. Para un director hay pocas cosas más difíciles que un actor porfiado, y a este niño principal le tocó esa experiencia, un actor terco que no respondía nada a lo que él decía. Al final le pregunté a Jean-Pierre por qué no hizo nada de lo que el niño dijo, y Jean-Pierre dijo que no le dieron ganas de hacer lo que el niño decía. Dijo que quería ser honesto, no hacerlo porque era un niño, sino ser honesto y hacerlo como él sentía. Yo creo fue un punto muy importante en la película, porque no escuchar lo que se decía y hacerlo como a él le sale, es también una esencia de la película. Es algo muy difícil de lograr dentro de una película, pero es algo que siempre deseo mostrar y hacer una parte en la película, el momento en que el actor mismo se vuelve como el personaje y actúa independientemente, que ya es esa persona y escucha su propia voz, escucha a su rol dentro de la película.

En la película, a los niños nunca les dijimos cómo debía ser la película que estaban haciendo. Ellos mismos planean y al final logran hacer su propia película, y al final, en su película Jean-Pierre es un perro. Se vuelve un perro, y los niños estaban preocupados porque Jean-Pierre no quería hacerlo. Así que le pregunté a Jean-Pierre que pensaba de que los niños planeaban convertirlo en perro, y empezó a hacer “guau guau”, y dijo que sí.

Como citar: Pinto Veas, I. (2020). Nobuhiro Suwa, *laFuga*, 23. [Fecha de consulta: 2026-11-08] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/nobuhiro-suwa/991