
“Mis películas están en uno y otro lado: en la imposibilidad de contar, pero también en el deber de hablar...”

Entrevista con Nobuhiro Sawa

Jessica Fernanda Conejo Muñoz
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

En el marco del reciente Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM), la sección Atlas contó con la proyección en línea de *Voices in the wind* (2019), el más reciente filme de uno de los cineastas japoneses más importantes de las últimas décadas: Nobuhiro Suwa. Ya en 2018, en la octava edición del mismo festival, tuvo lugar una retrospectiva del trabajo del realizador de Hiroshima. Pudieron verse en diferentes salas de la Ciudad de México todos sus largometrajes, medimetrajes y cortometrajes. Particularmente, destacó el estreno de *El león duerme esta noche* (*Le lion est mort ce soir*, 2017), protagonizada por el legendario Jean-Pierre Léaud.

A decir del crítico Max Tessier, Nobuhiro Suwa entró a la escena internacional con sus filmes “intelectuales”, con “títulos semánticos” e influenciados por su formación de documentalista en una suerte de disrupciones narrativas. Fue bien recibido por la crítica fuera de Japón (particularmente en Francia), pero no muy reconocido en su propio país. No obstante, Suwa fue uno de los grandes protagonistas de lo que se ha nombrado “Nuevo cine japonés”, que despuntó en los últimos años de la década de 1990.

Suwa se caracteriza por un “estilo distanciado”. Este distanciamiento no únicamente se refiere a las diferentes derivaciones fílmicas de la herencia que dejó en las artes el Teatro Épico de Bertolt Brecht, sino también a un distanciamiento efectivo, estructural y material que involucra los distintos elementos de la puesta en escena, la puesta en forma y el montaje.

Nobuhiro Suwa nació en Hiroshima el 28 de mayo de 1960. Ha dirigido ocho largometrajes: *Hanasareru Gang* (1984), *2/Duo* (*2/Dyuo*, 1997), *M/Other* (1999), *H Story* (2001), *Un couple parfait* (2005), *Yuki and Nina* (2009), *Le lion est mort ce soir* (2017), y *Voices in the Wind* (*Kaze no denwa*, 2020); y varios medimetrajes y cortometrajes, entre ellos, *A Letter from Hiroshima* (2002), el segmento “Place des victoires” en *Paris Je t’aime* (2006), *Black Hair* (2011), y *Extract From ‘The Phone Of The Wind’* (2019). Con varios de sus filmes ha ganado importantes premios en los Festivales de Cannes, Jeonju, Locarno, Oslo, Rotterdam y Vancouver.



Nobuhiro Suwa en México. Fotografía: Jessica Fernanda Conejo Muñoz, febrero de 2018.

En 2021 se cumplen veinte años de la producción de *H Story*, película con la que el director inició sus cuestionamientos fílmicos sobre Hiroshima, su ciudad natal, cuya significación histórica está inevitablemente marcada por el bombardeo atómico del 6 de agosto de 1945. Tanto *H Story* como el medimetraje *A Letter from Hiroshima* (comisionado por el Festival Internacional de Cine de Jeonju, Corea del Sur, como parte del proyecto *After War* de 2002) son parte del desciframiento autorreflexivo de las interrogantes memoriales recientes, no sólo de Suwa, sino de las generaciones contemporáneas que cohabitan Hiroshima junto con las últimas víctimas directas de la guerra. Ambas producciones se caracterizan por

desarrollar argumentos autorreferenciales en los que lo que está en juego es la posibilidad/imposibilidad de *narrar* Hiroshima.

H Story se comenta, comúnmente, como un *remake* reflexivo de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) recién iniciado el siglo XXI. Es interpretada por el propio Suwa, quien en la trama dirige a Béatrice Dalle y Hiroaki Umano para intentar recrear el guion de Marguerite Duras. Por su parte, *A Letter from Hiroshima* brinda la oportunidad de repensar la significación histórica del bombardeo a la luz del diálogo con Ho-Jung Kim (actriz coreana que colabora con Suwa), y Robert Kramer (cineasta militante estadounidense), quien antes de morir intercambió cartas con Suwa para planificar una producción conjunta sobre Hiroshima y su significación contemporánea.

Esta entrevista, realizada en la Cineteca Nacional con el apoyo de un intérprete, fue concebida en el marco de la investigación doctoral *La construcción del tiempo en cineastas japoneses contemporáneos. Sobre lo incierto, lo ausente y la imagen filmica a partir de los años noventa*.

—Su cine destaca por un desplazamiento constante entre la ficción y la no ficción. ¿Cuál es su método para abordar estas dos dimensiones en sus películas?

—No hay mucha diferencia entre documental y ficción. Cualquier película tiene contenido combinado de ficción y de documental. No hay una sola película que tenga únicamente contenido documental o únicamente contenido de ficción. En cualquier película hay dos caras; una cara que contiene el documental y otra cara que contiene la ficción.

—¿Es por esta no distinción que su forma de trabajo implica improvisaciones constantes tanto de los actores como de la dirección de cámara?

—Es necesario tomar ideas de personas que no sean exactamente como yo. La improvisación es una forma de tomar las ideas de otra persona, especialmente en el caso de los actores.

—¿Por qué en su estilo la cámara filma a los actores siempre desde la distancia?, ¿esto tiene que ver con la dinámica de improvisación?

—El trabajo con la cámara no depende directamente de lo que yo esté esperando que hagan los actores. Por ejemplo, en las películas de Hollywood hay muchas tomas en *close up*; esto es porque tienen la intención de dirigir cómo el espectador va a involucrarse con lo que está viendo en la pantalla. El método del *close up* quiere que los espectadores se sientan directamente en la escena. Cuando pongo la cámara lejos es para que el público también los vea de lejos, que tenga una distancia respecto a la historia y la imagen. Charles Chaplin decía que “la toma en *close up* es para la tragedia”, mientras que “la distancia es para la alegría”. En cambio, mi idea es que el público no esté tan inmerso en la película. Por eso es necesario

imponer una distancia; aunque la mayoría quisiera una mayor profundidad emocional; como cuando ingiere bebidas alcohólicas—, dice Suwa entre risas—. Ver una película como si estuvieras borracho es perder tu libertad ante ella. Por eso impongo la distancia, para permitir la libertad en el sentido y en el sentimiento. Ése es mi método para hacer una película.

—¿Esta distancia es producto de alguna influencia de otros cineastas japoneses o de algún otro país?

—Reconozco que Shinji Somai y mi trabajo para varias películas *pinku eiga* o *roman porno* (“Cine rosa” erótico o pornográfico) me han influido. Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu son directores maravillosos, pero no me considero influido por ellos porque sus métodos son muy distintos del mío. El cine francés me interesa mucho; cineastas como Jean-Luc Godard y Jean Renoir. Sobre cineastas más contemporáneos, me gusta mucho Kiyoshi Kurosawa y, aunque trabajamos de forma muy distinta, lo considero un compañero importante, ya que enseñamos en la misma Universidad (Tokyo University of Arts).

Kiyoshi Kurosawa es otro de los protagonistas del Nuevo Cine Japonés. Aunque su filmografía se caracteriza por su variedad genérica y temática, ha destacado por sus películas cercanas al *J-Horror* (terror japonés), la tecnofobia y lo sobrenatural. Ambos directores trabajan juntos en la Universidad. Miran tanto películas como los trabajos de estudiantes. Para Suwa, el director de *Kōrei* (2001) es “una persona muy distinta a mí y por eso me interesan sus ideas”.

—¿Qué es lo que más le interesa que aprendan sus estudiantes?

—He estado trabajando por más de diez años en la enseñanza del cine. Hace unos días, en la presentación de una de mis películas, alguien preguntó si era necesario estudiar cine para ser director. Para mí, eso no es necesario; pero sí rodearse de muchos compañeros que tengan ideas. Algo para lo que sí tienes que ir a la Universidad es para aprender a investigar y a experimentar diferentes cosas. Puedes trabajar con materiales y experimentar sin saber qué es lo que va a pasar; en cambio, eso no puedes hacerlo cuando trabajas para una empresa. Si estudias cine en una Universidad puedes hacer esos experimentos; yo estoy ahí para acompañar a los alumnos cuando quieren hacerlo. Los alumnos deben disfrutar lo que hacen, y eso es lo que me hace sentir orgulloso.

—Hablando de experimentos, sobre su cinta *H Story*, ¿en algún momento tuvo la idea de hacer un *remake* de *Hiroshima mon amour* o desde el inicio planificó construir una trama como la que muestra la película?

—Para mí, hacer un *remake* significa que lo haces por amor a la película original. Yo tomé las ideas de la película de Alain Resnais por necesidad, más que por amor. Intenté plasmar en el

guion una explicación de esa necesidad. Cuando planeé la realización de *H Story*, desde el inicio iba a ser una historia de amor entre una mujer y un hombre; pero, como ya existía una película sobre una historia de amor en Hiroshima, no podía ignorar su existencia. Estaba confundido. No sabía cómo iba a afrontar la influencia o existencia de *Hiroshima mon amour*. Quería que estuviera presente de alguna forma y, lo que resultó, fue que una película quedó dentro de la otra. Pienso en *Max mon amour* de Nagisa Oshima (1986) y, comparándola con mi película, más bien pienso que hice un “arreglo” (como en música). Oshima también tuvo influencia de la película de Resnais; en su filme el actor japonés es sustituido por un chimpancé. En mi caso, aunque la película tuvo una influencia en mí, yo quería ponerla como ella misma dentro de mi propia película y no sólo como una influencia.



Cenotafio del Parque Memorial de la Paz, Hiroshima. Fotografía: Jessica Fernanda Conejo Muñoz, octubre de 2017

—Sobre su otro filme en torno a Hiroshima (*A Letter from Hiroshima*), ¿cuál es la relación con *H Story*?

—Siempre he tenido una pregunta: ¿qué es la historia en una película?, ¿por qué hay que narrar o expresar una historia en una película? Por ejemplo, en *H Story* yo pensaba que no podía narrar la historia de Hiroshima. Como se sugiere en el guion, nosotros no podemos contar la historia de Hiroshima; entonces, hay que contar aquello que *no puede contarse*. Debemos contar que *no podemos contar* nada sobre Hiroshima —Suwa refiere a los diálogos de *Hiroshima mon amour* en el guion de Marguerite Duras— y hablar de ello al mismo tiempo. Mis películas están en uno y otro lado: en la imposibilidad de contar, pero también en el *deber* de hablar de ello.

—En sus dos películas sobre Hiroshima hay una relación muy compleja entre la memoria y el olvido, ¿cuál piensa que es la relación entre el cine y estos dos procesos?

—La prefectura de Hiroshima tiene la forma de un triángulo. Al centro está el Parque Memorial de la Paz y ahí se filmó *Hiroshima mon amour*. Es el epicentro de la explosión de la bomba atómica. Cuando la gente llega ahí *siente* que hay que recordar lo que pasó. Otra de las locaciones está del lado este, en el barrio de Nagarekawa, donde hay muchos bares y centros nocturnos. Esto significa que hay dos espacios: uno para la memoria y otro para el olvido. Entre estos espacios tiene lugar la vida de los habitantes de Hiroshima, quienes no siempre están pensando en *no olvidarse* de lo que pasó en la ciudad. Anteriormente, al lado del Parque Memorial había un estadio de beisbol, es decir, en un sitio está la tragedia y, al lado, el entretenimiento: ésa es la vida en Hiroshima. La identidad de la ciudad no está marcada únicamente por la bomba, sino también por Las carpas (equipo de beisbol) —Suwa sonríe.

—¿Cuál es el papel que tienen estas dos películas en la totalidad de su obra?

—En *H Story* yo no podía controlar completamente el contenido. Para mí mismo era un sufrimiento. Los sets se sentían como aventarse a un precipicio. En el hotel en el que tuvo lugar la filmación, las ventanas no podían abrirse, por eso sobreviví. Aunque en la película la actriz principal y el director no se llevan bien, la realidad era diferente; sin embargo, en *A Letter from Hiroshima* me recuperé del sufrimiento con *H Story* en parte gracias a mi trabajo con la actriz coreana (Ho-Jung Kim). Cuando ella llegó de Corea a Hiroshima, y visitó el Genbaku domu y el Museo Memorial, tenía dudas sobre si filmar o no una escena en la que ella mira los documentos exhibidos dentro del museo. Si hubiera estado en el lugar como un director de televisión, hubiese querido filmar de cerca su reacción ante lo que podía verse en el interior; pero todo el equipo de producción estuvimos de acuerdo en que no íbamos a filmar de esa forma la película.

El Genbaku domu, o Domo de Hiroshima, es el único edificio cuya estructura sobrepasó a la explosión de la bomba atómica y que ha sido preservado sin una reconstrucción. Puede

observarse al otro lado del río después de cruzar el Parque Memorial de la Paz. Esa zona de la ciudad fue relevante para la colaboración de Suwa con Ho-Jung Kim:

“La experiencia con el museo debe ser un asunto privado, en este caso, de la actriz. Por ello decidimos filmar el resultado de su experiencia, sus gestos y su rostro, sólo en un momento posterior. Ella no pudo terminar de ver el museo. Tuvo que salir a la mitad del recorrido porque consideró que todo lo que vio era muy triste y cruel. Para otra escena, le pedí que leyera una traducción en coreano de una carta escrita por una madre que perdió a su hijo en el bombardeo y ella dijo “¿por qué me hace sufrir tanto el director?, yo tengo mis propias ideas sobre esto”, y después abandonó la locación. Al día siguiente filmamos otra escena en que ella habla al respecto con la intérprete coreana que vive en Japón. Fue una toma muy larga. Ese día, al finalizar la filmación, ella le dejó una carta para mí; esta carta es la que es leída hacia el final de la película, aunque no estaba previsto en el guion original. Todo el equipo de producción sintió mucho respeto ante esa carta y, en parte, fue lo que me ayudó a recuperarme de la experiencia con *H Story*, y me impulsó a continuar haciendo otras películas”.

En la carta, Ho-Jung Kim agradeció la oportunidad de visitar Hiroshima y afirmó que tenía en común con Suwa la relación indirecta con el sufrimiento: el colonialismo japonés, en el caso de Corea, y el bombardeo, en el caso de Japón. Los dos han “heredado” dicho sufrimiento de sus antecesores, aunque no lo hayan vivido coetáneamente. La bomba atómica que llevó a la rendición incondicional de Japón en la Guerra del Pacífico también tuvo como consecuencia la liberación de Corea, a lo cual la actriz llama una “irónica circunstancia histórica”. El final de la carta dice: “vivimos al borde de la historia con dolor en nuestros corazones. ¡Nuestras vidas parecen tan pequeñas! Pero este viaje me ha hecho sentir el peso y la dignidad de cada singular y pequeña vida”.

—En su película *El león duerme esta noche* (2017), el personaje interpretado por Jean-Pierre Léaud dice que hay dos formas de hacer cine: una es tomándoselo muy en serio y la otra es haciéndolo por diversión. ¿Cuál diría que es su forma de hacerlo?

—Antes siempre iba a filmar sufriendo; pero hacer esta película fue muy divertido gracias a la experiencia de trabajar con los niños. Por cierto, ver *H Story* debe ser un sufrimiento para ti, ¿cuántas veces has visto mis películas?

—Alrededor de 10, para mi trabajo.

—No creo que haya alguien más como tú en el mundo. Me alegro de haber filmado mis películas.



Domo de Hiroshima. Fotografía: Jessica Fernanda Conejo Muñoz, octubre de 2017