



## PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

### EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia  
<http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/>  
videoteca\_ivac@gva.es

### EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta  
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia  
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>  
ivac\_documentacion@gva.es

## FILMOGRAFÍA DE NOBUHIRO SUWA

*2/D* (1997)  
*M/Other* (1999)  
*Un couple parfait* (2005)  
*Paris, Je t'aime* (2006, episodio "Place des Victoires")

## LA "NUEVA" NOUVELLE VAGUE SURGIDA EN ORIENTE EN LOS AÑOS 90

«...a principios de la década de los 90 emergen en el denominado Oriente una serie de autores y obras que no sólo cuestionan la supuesta muerte del cine sino que insuflan nuevos aires a las imágenes contemporáneas y a las de la anciana modernidad. Se trata de una "nueva" nouvelle vague que como apuntan Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas más "que romper una línea prolonga una historia que, en Occidente, quedó interrumpida".»\*

*Caracol* (Katatsumoru, Naomi Kawase, 1997)  
*Pickpocket* (Xiao wu, Jia Zhangke, 1997)  
*Suzaku* (Moe no suzaku, Naomi Kawase, 1997)  
*After Life* (Wandâfuru raifu, Hirokazu Kore-Eda, 1998)  
*Thirdworld* (Apichatpong Weerasethakul, 1998)  
*Platform* (Zhantai, Jia Zhangke, 2000)  
*Good Bye, Dragon Inn* (Bu san, Tsai Ming-Liang, 2003)  
*Nadie sabe* (Daremo shiranai, Hirokazu Kore-Eda, 2004)  
*The World* (Shije, Jia Zhangke, 2004)  
*Tropical Malady* (Sud pralad, Apichatpong Weerasethakul, 2004)  
*Hana* (Hana yori mo naho, Hirokazu Kore-Eda, 2006)  
*Síndromes y un siglo* (Syndromes and a Century / Sang sattuaw, Apichatpong Weerasethakul, 2006)  
*Still Walking* (Arutitemo arutitemo, Hirokazu Kore-Eda, 2008)  
*Air Doll* (Kuki ningyo, Hirokazu Kore-Eda, 2009)  
*Correspondencia Isaki Lacuesta – Naomi Kawase* (Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, 2008-2009)

## SUWA Y LA MODERNIDAD

"Suwa enlaza su discurso fílmico con el de la nouvelle vague y, de forma más concreta, con obras claves de la modernidad (...) Sin duda, la obra de Nobuhiro Suwa dibuja a la perfección la trayectoria de esta "nueva ola" que reprende el movimiento de la anterior".\*

*Te querré siempre* (Viaggio in Italia, R. Rossellini, 1953)  
*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959)

## BIBLIOGRAFÍA

FONT, Doménech. *Derivas del Cine Europeo Contemporáneo*. València: IVAC, 2007.  
LÓPEZ, José Manuel. *Naomi Kawase: el cine en el umbral*. Madrid: T&B, 2008.  
MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?* Uqbar, 2008.  
SÁNCHEZ, Santiago. *La melancolía de la revolución. Panorama del cine europeo moderno*. Madrid: Fragua, 2006.  
VALLET, Françoise. *L'Image de l'enfant au Cinéma*. Paris: Les Editions du Cerf, 1991.  
Lardín, R. y J. Sánchez-Navarro (eds.). *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.

## ARTÍCULOS

AIDELMAN, Núria y LUCAS, Gonzalo de. "El cine, desde Oriente", *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, 2007.  
ARROBA, Álvaro y YÁÑEZ, Manuel. "Desplazamientos del lenguaje, percepción y acceso (al último cine europeo y americano)", *Archivos de la Filmoteca*, nº 55, 2007.  
BOUQUET, Stéphane. "Nobuhiro Suwa", *Cahiers du cinéma*, nº 536, junio 1999.  
BOURDEAU, Emmanuel. "Entretien avec Nobuhiro Suwa", *Cahiers du cinéma*, nº 610, marzo 2006.  
CASAS, Quim. "La crisis y la felicidad: el cine de Nobuhiro Suwa", *Dirigido por*, nº 384, diciembre 2008.  
CASAS, Quim. "Entre la alegría y el abandono", *Dirigido por*, nº 395, diciembre 2009.  
FRODON, Jean Michel. "Como arroyos hacia el río", *Cahiers du cinéma-España*, nº 24, junio 2009.  
GARSON, Charlotte. "La possibilité d'une forêt", *Cahiers du cinéma*, nº 651, diciembre 2009.  
KRAMER, Robert. "Une lettre de Robert Kramer à Nobuhiro Suwa", *Cahiers du cinéma*, nº 610, marzo 2006.  
MIRANDA, Luis. "Nobuhiro 'barra' Suwa", *Cahiers du cinéma-España*, nº 16, octubre 2008.  
TESSÉ, Jean-Philippe. "Où vont dormir morses et leopards?", *Cahiers du cinéma*, nº 604, septiembre 2005.

(\* Extraído del libreto que acompaña la edición del cofre *Nobuhiro Suwa (1997-2005)*, editado por Intermedio.

## ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

# BÁSICOS FILMOTECA SIGLO XXI



SESIÓN 9  
26 DE ENERO DE 2012

## YUKI Y NINA

YUKI & NINA.  
Hippolyte Girardot, Nobuhiro Suwa.  
Japón, Francia. 2008

Presentación y coloquio a cargo de Jordi Revert, crítico de *LaButaca.net* y miembro del Aula de Cinema de la Universitat de València

## APRENDER A SENTIR

Puestos a buscar culpables, yo culpo al cine. Lo culpo por no asumir la responsabilidad de ser la más significativa herramienta pedagógica de nuestro siglo (y del siguiente), por no aprovechar todo su potencial didáctico, por haberse conformado con los estereotipos y los lugares comunes; culpo al cine porque siendo el producto vicario clave para tantas y nuevas generaciones, no las ha enseñado más que a fabricar sueños rotos y utopías imposibles.

El cine ha sido honesto porque le ha dado al espectador lo que éste ha requerido. Digamos que ha sustraído la vida de la ficción porque nadie está interesado en ella. Y sobre todo, ha ocultado esos fotogramas que realmente enseñan a vivir. No es este un tema baladí; hay generaciones que han crecido a través de heurísticos cinematográficos que han conseguido borrar situaciones cotidianas y sus inevitables consecuencias. Sojuzgado por sus creadores para convertirse en una máquina de evasión, el cine se ha olvidado de la vida y nos ha enseñado que hay experiencias que no ocurren en la realidad y que hay tramos vitales que se suceden en diez fotogramas al ritmo de Simon & Garfunkel. En definitiva, que algunas vivencias se han hecho tan

lejanas que uno ya desconoce cómo experimentarlas.

## Nobuhiro Suwa

Más allá de sus influencias culturales y cinematográficas, el cine del japonés Nobuhiro Suwa ha difuminado las fronteras y se ha encargado de explorar esas zonas vitales invisibles. Nos ha demostrado que la existencia tiene otro ritmo, que los sentimientos tienen un cauce distinto, y que la música nos acompaña en momentos puntuales pero no fagocita el dolor. El cine de Nobuhiro Suwa nos recuerda que la vida se vive en plano fijo —con algún travelling, por si acaso—, que el montaje no nos hace desaparecer más que cuando le damos la espalda a la persona que queremos, y que los efectos especiales son fruto de conexiones sinápticas que se activan cuando nos enamoramos.

Suwa no se ejercita en el hastío como Antonioni ni escarba en el dolor como Cassavetes, no aspira al azar cotidiano como Rohmer ni se empecina en el falso realismo de Guérin. Su cine hinca los dientes en la realidad para transportarla a lo bruto, para continuar allí donde otros la esquivan por evitar que el espectador desista en su mirada. Porque no hay escena más cruel





Yuki y Nina leyendo un libro en un momento de la película.

en *Yuki & Nina* (2009) que aquella en la que los padres de Yuki discuten para abandonar la mesa y dejar a su hija sola en el encuadre, intrigada ante una interacción que no alcanza a comprender o inmutable ante un conflicto que ya ha normalizado. Porque *M/Other* (1999) es la película que mejor desentraña los celos, la rabia, la envidia y demás sentimientos negativos que se agazapan tras una estructura familiar. Y porque *Un couple parfait* (2007) es el progresivo desmoronamiento de una pareja hasta llegar a aquello que jamás pensaron que podrían decirse. Nobuhiro Suwa es, por tanto, un artista empeñado en hacer visible aquello que no queremos ver. Como David Cronenberg, Jia Zhang-ke, Jan Svankmajer, Mel Gibson, Takashi Miike o Jean Eustache.

### Yuki & Nina

En *Yuki & Nina*, Suwa persiste en su disección del microcosmos familiar, relatando los efectos colaterales que ciertos actos provocan en otros miembros de ésta. La perplejidad de los menores ante decisiones que no pueden concebir. La dificultad de los padres para hacer extensivo a sus hijos los motivos de una separación. La voluntad de la infancia por dar vida a lo que ya está podrido. Y la fantasía como espacio de resolución de conflictos y como travesía de superación personal. Para ello no tiene miedo en hurgar en las heridas cotidianas, evitando caer en los paradigmas ficcionales del dolor y en el sensacionalismo del tópico.

Porque cuando Suwa y Girardot dejan la cámara quieta, cuando mantienen el plano esperando que sus personajes den un paso más allá, enseñando aquello que el cine se ha empeñado en ocultar, es entonces cuando la vida se revela ante nosotros y su arte cobra una relevancia única. Es entonces cuando uno se olvida de la cámara, aparta el *découpage*, relega a los actores, y simplemente aprende. Porque cada vez resulta más y más difícil encontrar una película que enseñe sin moralizar, que opine sin sentar cátedra, que muestre sin juzgar.

En definitiva, agradezcamos la existencia de una película como *Yuki & Nina* porque se trata de una maravillosa obra para aprender a sentir.

ALCOVER OTI, Roberto. *Miradas de cine*, nº 94, enero 2010.

### AL OTRO LADO DEL BOSQUE

Yuki, una de las dos protagonistas que da nombre a este film codirigido por Hippolyte Girardot y Nobuhiro Suwa, es una niña que vive en París y justo antes de las vacaciones del verano se entera de que sus padres, uno francés y la otra japonesa, van a divorciarse, por lo que ella deberá volver al país natal de su madre. Entonces decide urdir un plan con su amiga inseparable Nina para impedir que las separen. *Yuki y Nina*, la película, ha nacido también fruto de la unión mixta, en este caso de dos cineastas, el japonés Nobuhiro Suwa y el francés Hippolyte Girardot. Suwa es otro ilustre invisible en nuestra pantallas comerciales<sup>1</sup> a pesar de que desde su debut en 1997 con *2/Dúo* se ha convertido en uno de los directores japoneses de mayor prestigio internacional. En 2005 rodó su primer largometraje en Francia, *Un couple parfait*, protagonizado por Valeria Bruni Tedeschi y Bruno Todeschini, y así pasó a engrosar la nómina de cineastas contemporáneos cuya obra está marcada por la transnacionalidad. Aunque no haya abandonado las constantes que caracterizan su cine, sobre todo la radiografía de la vida en pareja como temática y la dualidad como estructura configuradora del film, Suwa ha encontrado en París un ambiente mucho más propicio para desarrollar su carrera, poco amoldable a las tendencias mayoritarias de la industria cinematográfica japonesa y mucho más cercana en espíritu a cierta tendencia del cine francés. Girardot, en cambio, debuta detrás de las cámaras con este film ya que él viene del mundo de la interpretación, donde ha desarrollado una prolífica carrera a las órdenes de directores como Arnaud Desplechin. También había trabajado como actor bajo la batuta de Suwa en el segmento *Place des Victoires*, de la película colectiva *Paris, je t'aime* (2006). Ambos decidieron desarrollar un proyecto conjunto basado en sus experiencias respectivas con sus hijos, pero también en sus propios recuerdos de infancia. Así nació *Yuki y Nina*.

La primera mitad de la película no difiere demasiado, a priori, de películas anteriores de Suwa como *Un couple parfait*: estamos ante un drama contenido y sobrio sobre un matrimonio que se rompe. Sin embargo, la crisis de pareja esta vez se muestra desde la perspectiva de una niña de nueve años. A pesar de sus raíces japonesas, Yuki no entiende por qué debe abandonar su vida tal y como la conoce en París para trasladarse

a un país que le es extraño. La ruptura de una relación amorosa cobra así otro nivel de lectura, la de la incomprensión del hijo para quien la separación de los padres no sólo significa el fin de un matrimonio sino un punto y aparte en toda su forma de concebir el mundo hasta ese momento. Yuki no llega a entender por qué sus padres han dejado de quererse. Siempre hay algo de inaprensible en el fin de un amor, pero Suwa y Girardot subrayan el doble extrañamiento que supone para la niña: las discusiones entre los niños siempre son escuchadas por la pequeña en segundo plano, de refilón, ya que es imposible que comparta el mismo plano de realidad que sus progenitores.

### Fugas y dimensiones

Si el divorcio de sus padres le viene a Yuki de nuevas, Nina hace ya tiempo que vive con su madre separada y aún así todavía no se ha acostumbrado a ello. Justo cuando les anuncian que van a tener que vivir en países diferentes, Yuki y Nina se encuentran compartiendo una situación que las une todavía más. Las dos pequeñas sufren al ver cómo su seguro universo infantil se ve resquebrajado por las decisiones de los adultos. Al mismo tiempo, comprueban la imposibilidad por su parte de influir en la realidad de los mayores. En una de las secuencias más emocionantes del film, Yuki escribe una carta a sus padres intentando convencerles de que no se divorcien. Sabiendo que su opinión no va a ser tenida en cuenta, decide hacerse pasar por alguien con mucha más autoridad: el hada del amor. Poco antes ha sopesado con Nina la posibilidad de comprar un filtro de amor en una “tienda de magia o de drogas”. Cuando las dos niñas ven que no se les permite cambiar la realidad de los adultos desde sus propios códigos, recurren al poder de los fantástico que forma parte de su universo cotidiano.

Así, *Yuki y Nina* parte del drama realista para situarnos en un universo infantil que nos permitirá adentrarnos en la dimensión del fantástico mediante una abrupta fuga que rompe con la lógica realista del relato. A media película, las dos niñas se escapan de sus hogares y se pierden en un bosque frondoso cerca de París. Yuki llega a cruzar hasta el otro lado para encontrarse de repente en un lugar de Japón indeterminado espacial y temporalmente. Más tarde deduciremos que probablemente ha visitado los paisajes en los que jugaba su madre cuando tenía su edad. Tras esta escapada mágica, de la que no se nos ofrece explicación alguna, la niña ya se ve preparada para marcharse a Japón. Un desvío hacia lo fantástico le ha permitido conocer y reconectar con ese mundo de su madre que en realidad le parecía demasiado lejano como para considerarlo propio. Esta abertura hacia lo inesperado convierte a *Yuki y Nina*, que se podría haber quedado

en un hermoso melodrama sobre el tránsito de dos niñas hacia el mundo adulto, en una de esas películas preñadas de una belleza misteriosa y serena que conmueve más allá de lo explicable. El film se inscribe así en esa tradición de ficciones, que desde la literatura de Lewis Carroll o James M. Barrie hasta el cine de Hayao Miyazaki, han explorado desde la óptica infantil esos universos maravillosos situados más allá de la frontera de lo real sin que la edad de sus protagonistas supusiera una limitación a un público concreto.

### Japón-Francia

*Yuki y Nina* también es una película sobre la propia experiencia de transnacionalidad de su codirector Nobuhiro Suwa. El más francés de los cineastas japoneses ha conseguido justo con esta producción francesa codirigida con un realizador galo conectar más que nunca con las sensibilidades de otros directores de su país de origen. La pérdida en el bosque, entendida tanto como una experiencia mágica como de transformación, nos recuerda inevitablemente al cine de Naomi Kawase, en el que las fuerzas de la naturaleza forman parte intrínseca de la trayectoria vital de los personajes, mientras que la incursión del elemento fantástico en un mundo infantil en crisis, ante la imposibilidad de adecuarse a lo real, nos lleva al cine de Hayao Miyazaki y, sobre todo, a *Mi vecino Totoro* (1988). A la postre, también Nobuhiro Suwa, acompañado de su amigo Hippolyte Girardot, atraviesa su propio bosque mágico para redescubrir sus filiaciones con el cine japonés sin necesidad de abandonar el francés.

[1] Tres de sus largometrajes, 2/Dúo, M/Other y Un couple parfait se encuentran editados en DVD por Intermedio, la misma distribuidora de Yuki y Nina.

IGLESIAS, Eulàlia. “Al otro lado del bosque”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 29, diciembre 2009.

#### SUWA. LA MANO Y LA MATERIA

Suwa pertenece a ese grupo geográficamente disperso de cineastas (no sólo) asiáticos que practican lo que Luis Miranda ha definido como un cine del plano-secuencia sin contraplano. Sólo hay que pensar en esa escena de *2/Dúo* en la que la pareja protagonista conversa en un bar mientras el hombre permanece toda la larga conversación de espaldas a cámara (y los espectadores no podemos dejar de pensar en la erizada nuca de Anna Karina en *Vivir su vida* [1962] de Jean-Luc Godard). Pero hay planos-secuencia y hay planos, como los de Suwa, que secuencian, que se rasgan sobre sí mismos en cortes repentinos a negro, en quemazones de final de rollo, en abruptas asincronías entre la imagen y el

sonido o en *jump-cuts* que, como en el joven Godard, rompen la continuidad interna del plano sin interrumpirlo definitivamente (un gusto por la discontinuidad que se expande a los títulos de tres de sus películas: *2/Dúo*, *M/Other* y *H Story*, divididos en dos mitades por una incisión central que otorga nuevos significados al conjunto; aquí, como en el montaje, uno más uno nunca suman dos).

Ausente el contraplano, el cine de Suwa trabaja contra el plano –contra su estabilidad e integridad, como en *M/Other* (1999)– pero también desde el plano –desde la estabilidad y frontalidad del plano fijo en *Un couple parfait*–. Si en *M/Other* la cámara persigue a sus personajes en un zigzaguo sinuoso por los espacios domésticos (e incluso llega a chocar contra el marco de una puerta), en *Un couple parfait* los espera y acecha en la penumbra; son los cuerpos de los actores los que entran y salen de plano, escorándose hacia sus márgenes o exiliándose directamente en el fuera de campo o tras una puerta, reducidos a meras voces que surgen de un ninguna parte sonoro.

En el cine de Suwa, el plano, ya fluya cámara en mano o permanezca anclado al suelo, es siempre un centro de atracción que termina implosionando en turbulencias estéticas, desgarrándose como en *M/Other* o *H Story* o temblando sobre rostros devastados como en *Un couple parfait*. Turbulencias estéticas que son siempre, y en primer lugar, emocionales. Porque para Suwa –como para su compatriota Naomi Kawase, otra cineasta del gesto y la materia– la emoción de la forma y la forma de la emoción son entidades indistinguibles. Así, los desenfoques emocionales de los personajes tienen siempre su reflejo en unas imágenes y unos sonidos que se extravían con ellos o se desintegran como sus relaciones de pareja. La deriva de *H Story* es el ejemplo más evidente pero podemos pensar también en *M/Other* y la progresiva degradación de sus imágenes; o siguiendo el camino inverso, en ese violín que comienza rasgando la banda de sonido con estridentes chirridos y que, poco a poco, comienza a dar forma al vislumbre de una melodía, afinándose conforme la situación de la pareja se estabiliza. Pero quizá el mejor ejemplo, el de mayor potencia y plenitud formal, se encuentre en la maestría de esa

Un momento de la película.

suma estética que es *Un couple parfait*. Los majestuosos planos fijos en alta definición que enclaustran a esa pareja en crisis en la semipenumbra de su alta sensibilidad digital dejan paso, en los momentos de mayor intensidad emocional, a inestables primerísimos planos en baja definición filmados por una cámara en mano que se cierne, por primera vez en la película, sobre los rostros de la pareja. La zozobra del encuadre y la textura del grano digital que se apodera de esos rostros convertidos en máscaras por el dolor logran apresar aquello que Alain Bergala definió bellamente como la “vida que quema” en el interior de los planos.

La puesta en crisis de estas historias de pareja es también la puesta en crisis del discurso y la de esa otra pareja, no siempre bien avenida, que forman la imagen y el sonido. A las cuatro columnas que según la acertada descripción de Manoel de Oliveira dan unidad y significado al “edificio del cine” –imágenes, diálogos, ruido y música–, Suwa añade un elemento sísmico, un factor de desequilibrio como el que Jacques Rivette detectó en *Te querré siempre* (Roberto Rossellini, 1954) que hace temblar la superficie en la que descansan esos cuatro pilares. El “corazón de la materia” del que hablaba Nabokov es también en Suwa –y en suma– su antimateria, una energía creadora que incorpora el germen de su propia destrucción. El cineasta de Hiroshima –un dato que ya no es, que nunca fue, anecdótico– nos muestra de manera ejemplar cómo la imagen cinematográfica no consiste sólo en aquello que se da a ver sino también a la imposibilidad de evitar la desaparición de esa visión. No tanto por la caducidad del celuloide y su inevitable horizonte de degradación, ni por la corrupción de las matrices numéricas en que se almacena la imagen digital, sino porque en el interior de cada imagen anida la posibilidad de “no ser”. El cine es la media visible entre sus imágenes posibles, aquellas que llegaron a filmarse, y las imposibles, aquellas que no se rodarán jamás o se perdieron para siempre.

Extraído de LÓPEZ, José Manuel. “La mano y la materia”, en el libro que acompaña el *pack* de DVD Nobuhiro Suwa editado por Intermedio.

Un momento de la película.