

D

E UNA FICCIÓN A OTRA: *DEPUIS QU'OTAR ES PARTI*

Isabel Cárdenas Cortés

Isabel Cárdenas Cortés estudió ciencias de la comunicación en la Universidad Iberoamericana y el curso de cine y video científico de la Universidad de San Antonio de los Baños, Cuba. Se ha especializado en la realización de documentales y en la crítica cinematográfica. Desde que tiene uso de memoria ha sido cinéfila empedernida, por lo que pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia en las salas cinematográficas.

¿Es posible vivir sin las mentiras?

La mentira parece ser una pieza indispensable en la historia del hombre. Hoy en día está impregnada en el ambiente por todas partes. Por lo menos en el cine está presente en un sinnúmero de filmes. Esta primavera se exhibieron en México dos películas cuyo hilo conductor es una mentira, sin la cual la historia no podría desarrollarse. La primera, *Good By Lenin (Adiós a Lenin, Alemania)* de Wolfgang Becker, forma parte de la selección de la XLIII Muestra Internacional de Cine de la Cineteca; y la segunda, *Depuis qu'Otar es parti (Unas dulces mentiras, Francia, 2003)* de Julie Bertucelli, se estrenó el 16 de marzo.

En estas obras el tema de la mentira es utilizado como medio para hacer un bien, lo que podríamos llamar una men-

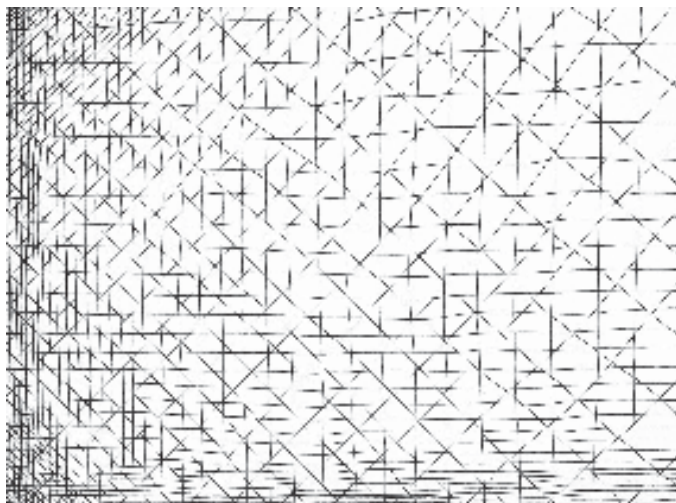
tira piadosa. Muchos autores han escrito textos irónicos sobre el arte de la mentira. Es el caso de Jonathan Swift, escritor irlandés de origen inglés, quien afirmaba que la abundancia de mentiras políticas era una marca distintiva del concepto británico de la libertad de su tiempo. Él definía la "mentira maravillosa" como todo aquello que sobrepasaba los grados ordinarios de lo verosímil.

Una ficción da pie a otra

Depuis qu'Otar es parti, filme que se exhibió en marzo en la Cineteca Nacional, cuenta la historia de Otar, un hombre de origen georgiano que va a buscar fortuna a París. Su madre, Eka, se queda en Georgia esperando ansiosa las cartas y las noticias de su hijo predilecto. Un día, el cartero no regresa y las cartas dejan de llegar. Otar ha muerto

lejos de su casa y de su madre. Marina, hermana de Otar, y Ada, su sobrina, intentan a toda costa esconder esta terrible tragedia para evitar que Eka muera de tristeza. Entonces deciden simular que Otar sigue vivo. Ada y Marina escriben las cartas de Otar y las hacen lle-

nes difusas y el intimismo. La cámara muestra acuciosamente los detalles de los rostros de los protagonistas, sus ojos, sus arrugas, sus sonrisas y es a la vez austera. Este primer largometraje de ficción de Julie Bertucelli llama la atención por su sencillez, especialmente en



gar a manos de Eka. Esta historia es una singular cruzada de mentira tras mentira para revivir a un hombre que tuvo que exiliarse a la "tierra prometida" de Europa occidental.

Inspirado en un hecho real, el filme *Depuis qu'Otar es parti* oscila entre lo bucólico-melancólico, el melodrama y la comedia de humor negro. La realizadora Julie Bertucelli logra con sabiduría crear una obra que desborda sinceridad, emotividad y realismo. La historia está basada en la ausencia y en la mentira.

Bertucelli se inició en el mundo del cine como asistente de dirección de reconocidos directores como Kiéslowsky, Tavernier y Osseliani, entre otros. Se consagró como directora de documentales con las películas *Bienvenue au grand magasin* (*Bienvenida al gran magasin*) y *Un Monde en fusion* (*Un mundo en fusión*), tal vez por eso tiene preferencia por los detalles, las emocio-

la escena etérea e hipnótica de la fiesta del cumpleaños de Eka, que nos transporta a mundos lejanos y desconocidos por un periodo indefinido de tiempo.

Julie Bertucelli estuvo en México durante la Muestra de Invierno de

la Cineteca Nacional para presentar su primera obra de ficción: *Depuis qu'Otar es parti*. El 14 de noviembre de 2003 tuvimos la oportunidad de charlar con ella poco antes de la proyección de su película.

¿Qué relación hay entre tu trayectoria como realizadora de filmes documentales y tu primera película de ficción: Depuis qu'Otar est parti?

Siempre quise hacer filmes de ficción, ese era mi sueño desde que era niña: hacer cine. Cuando empecé a trabajar, fui asistente de varios directores muy interesantes: Otar Losseliani, Bertrand Tavernier, Krzysztof Kiéslowski, Emmanuel Finkiel, Rithny Pan, Jean-Louis Bertucelli y René Feret. Aprendí mucho trabajando como asistente. Más tarde, descubrí el cine documental y me surgió la inquietud de filmar documentales para descubrir el mundo, para observarlo, para guiar mi mirada. En parte escogí este género por timidez, para no

hablar sobre mí misma; en el documental uno habla del mundo, de los otros.

Un día escuché la historia de Otar, es una historia verdadera: un amigo tuvo que empezar a escribir cartas falsas para esconderle la muerte de su tío a su abuela. Después cambié todos los personajes, la historia real sólo me inspiró, aunque también se desarrolla en Georgia. Lo que era importante para mí era la historia de la mentira. Con este tipo de historia no era posible hacer un documental, es demasiado íntima; es la primera vez que algo me provoca hacer ficción, ya que la mentira es muy cinematográfica.

De inmediato me imaginé a estas tres mujeres, las cartas, los lugares; de pronto tuve muchas ganas de hablar de muchas cosas. Es una historia muy rica, se pueden inventar diferentes situaciones, hablar del exilio, de la migración, de la caída del comunismo, del capitalismo, de la relación de tres generaciones de mujeres y cómo es su vida compartiendo una misma casa, cómo se manipulan unas a otras; la manipulación de las mentiras, los motivos para decirlas: ¿es sólo por amor o tal vez por otras razones? Y la mentira también como creación artística, porque mentimos para crear cosas, para atraer a los otros, para inventar la vida, para transformarla. En esta historia utilizo la mentira para cambiar la vida de estas mujeres: cada una manipula a las otras a través de la mentira, para hacer de su vida algo diferente, para inventarla.

¿En qué forma utilizaste las técnicas del documental para realizar esta ficción, o rompiste completamente con el género?

Para mí la ficción y el documental no son tan diferentes, los dos son cine y lo

que cambia es la forma en que se cuenta una historia. Obviamente no se hace de la misma forma: en la ficción el director decide todo, escribe los diálogos, los planos, los vestuarios, etcétera. En el documental el director tiene que observar mucho más, pero siempre tiene que existir la mirada implícita del realizador, una distancia que lo convierte en cine. Para mí esta es la forma de hacer las cosas, no me transformé en otra persona.

En esta primera ficción hice un poco las cosas como cuando filmo un documental: estaba muy atenta a lo que pasaba a mi alrededor, en ocasiones improvisaba, a veces filmamos cosas que no estaban escritas en el guión. Intenté estar siempre muy apegada a la realidad del país, de la gente, que los actores fueran muy naturales, realistas, que se parecieran a ellos mismos. Traté de hacer las cosas a la manera del cine documental.

En todo caso, no me transformé, cuando hago documentales hago lo que sé hacer, y en la ficción hice lo mismo, sólo que esta vez con un equipo más grande y todo lo que implica hacer una película de ficción.

¿Quieres decir que en ocasiones dejaste correr la acción sin cortar, para no perder el ritmo, para que las imágenes se acercaran lo más posible a la realidad?

Sí, en ocasiones lo hice. Como en la fiesta de Eka, la abuela: cuando todos empiezan a bailar y a cantar, decidí dejar vivir a la gente. Al principio sólo les di algunas indicaciones, y después lo filmé sin cortar, a la manera de un documental. No hice así toda la filmación, pero intenté que la película fuera lo más sobria posible, que fuera amarga, que pareciera simple, aunque no lo fuera en

realidad, ya que trabajamos mucho cada plano; que fuera lo más natural posible, que la fuerza de la historia no fuera aquello que inventamos, que primero que nada estuviera la historia, la sensibilidad. Decidí no utilizar planos cinematográficos pretensiosos o demasiado complicados, que lo que guiara al espectador fuera la historia, los personajes, que la imagen fuera bella, pero no pretenciosa, ni artificiosa.

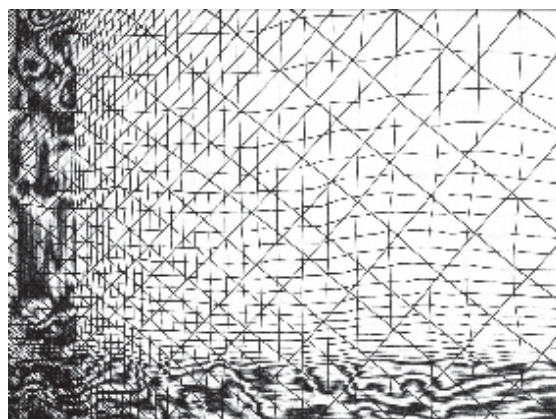
¿Cómo escogiste el reparto? ¿Por qué tres actrices que provienen de escuelas tan diferentes: una de teatro, una con poca experiencia y otra que viene del cine?

En un principio quería que las protagonistas fueran de Georgia, pero no encontré tres mujeres que me dieran lo que buscaba. Entonces abrí la búsqueda también a personas que no fueran conocidas, pero tampoco encontré lo que quería. Finalmente encontré a la madre, Marina (Nino Khomasuridze). Una formidable y bella actriz de teatro muy reconocida en Georgia. En cambio, la abuela, Eka (Esther Gorintin), empezó a hacer cine a sus 85 años, antes era asistente de dentista; ella es de origen polonés y habla muy bien en yidish. Su primer filme, *Voayages*, de Emmanuel Finkiel (ganadora del Premio de la Audiencia en Cannes, 1999), lo hizo justamente gracias a esto, pues necesitaban a alguien de su edad que hablara bien yidish, asistió al casting y fue la elegida. Desde hace cinco años se ha vuelto muy conocida en Francia y se convirtió en actriz. La conocía desde hace tiempo, ella habla ruso muy bien porque es de Polonia y habla muy bien francés porque vive en Francia, que es justo lo que necesitaba.

Y por último, la joven Ada (Dinara Drukarova) es rusa y vive actualmente en Francia, es actriz desde hace tiempo. Empezó a los 13 años en un muy buen filme ruso de Vitali Kanevsky, *Bouge pas, meurs, resusscite* (*No te muevas, muere, resucita*). Finalmente me decidí por ellas tres, fue difícil ya que pasé mucho tiempo buscando entre las actrices de Georgia.

¿No fue difícil trabajar con tres personas que tienen tres métodos de actuación completamente diferentes?

Sí fue difícil, pero al mismo tiempo muy enriquecedor, pues nunca había dirigido actores, *Depuis q'Otar est parti* es mi primera ficción. Tuve que dirigir los personajes de tres maneras diferentes: con la actriz de teatro (Marina) ponía especial cuidado en que no fuera muy teatral; con la abuela (Eka) trataba de darle indicaciones más simples y precisas (comer, caminar, beber, etcétera), tenía que ser más concreta para que no se confundiera, y buscar los movimientos indicados para que ella se sintiera bien; y con la joven (Ada) lo más importante era ayudarlo a empaparse del personaje, darle indicaciones para meterse en el personaje, para que actuara de forma coherente y lógica como una joven georgiana.



Lo más difícil fue encontrar a las actrices. La dirección de un actor recae sobre todo en la elección, pues cuando escogemos mal es mucho más difícil transformar a un mal actor en bueno. Es crucial el momento en que escogemos el reparto de una película.

¿Cómo transcurrió el rodaje, es muy diferente filmar en Francia que en Georgia?

Sí y no. Teníamos un equipo francés y muy buenos técnicos de Georgia. El cine en este país era muy importante hace algunos años, hay muchas personas que dominan la técnica; tal vez no sea una cinematografía muy conocida, pero dominan su trabajo. Son personas muy motivadas, flexibles; estaban contentos de hacer cine de nuevo y de que filmáramos en su país. En cambio, en Francia se hacen tantas películas que la actitud de la gente es muy diferente, están un poco hartos. Me sentí muy libre al filmar allá, tal vez porque no me sentía bajo la mirada de los franceses, me sentía en otra parte, en otro mundo, no pensaba en otros realizadores. Georgia es un país en el que es más fácil cambiar de opinión, todo el tiempo tuve una sensación de libertad, fue una muy buena experiencia filmar allá.

El rodaje duró dos meses, esa fue la parte difícil para mí: es duro hacer una película en un país que no es el propio. Al hacer un filme en Georgia y no ser de ahí, uno tiene miedo de no lograrlo, de perderse, de no saber bien qué filmar. Pero al mismo tiempo estaba haciendo un filme sobre Francia a través de la mirada de Georgia.

¿Esta fue la primera vez que trabajas en Georgia?

No, ya había estado allá trabajando como asistente de dirección de Otar

Losseliani. Así que conocía más o menos bien el país, viví ocho meses en Georgia durante la filmación. De cualquier forma, no me sentía como un turista, me sentía bien filmando allá. Tengo amigos en Georgia y hablo ruso, así que me podía comunicar fácilmente con la gente, allá todos hablan ruso, me las arreglaba. Sólo en ocasiones necesitábamos un traductor, ya que hoy en día a la gente de Georgia no le gusta mucho hablar el ruso, pues representa la lengua del opresor soviético.

Algunas veces, para los detalles, utilicé el traductor para darle indicaciones a la actriz georgiana, para estar segura de que ella comprendía bien lo que necesitaba que hiciera.

Después de haber realizado ficción y documental, ¿qué es lo que prefieres hacer?

Me gustan los dos géneros: el documental y la ficción. Son dos maneras de hacer cine, pero las dos son muy ricas y diferentes, y al mismo tiempo son idénticas. Tengo muchas ganas de hacer otra historia de ficción, pero por el momento todavía no encuentro la idea, ya vendrá poco a poco. Quiero hacer un tercer documental, un retrato sobre el director Otar Losseliani, sobre su vida.

Definitivamente quiero continuar con la ficción, aunque fue muy duro. Tuve mucha angustia, dudas; no es fácil, hacer ficción implica mucho dinero, hay que responsabilizarse por un equipo muy caro; dirigir a 50 personas. Y al mismo tiempo, las escenas filmadas en Georgia fueron mucho más fáciles que las de París, pues en París todo está muy reglamentado, hay que pedir permisos de todo tipo a la policía, lo que es normal, pues es una gran ciudad, no se puede filmar en cualquier lugar de la calle así como así.

En Georgia fue mucho más fácil, además tenía un equipo de técnicos formidables.

¿Cómo se dio tu transición de la filosofía al cine?

En realidad siempre quise hacer cine, lo que no quería era estudiar en una escuela de cine. La filosofía me apasionaba también. Y como mi padre se dedicaba al cine, ya conocía un poco sobre el tema y sabía que es un mundo en el que hay que trabajar antes que nada; yo quería trabajar en el cine, ser asistente, hacer lo que fuera para aprender. Pero antes decidí estudiar filosofía, porque sé que el cine es un oficio en el que es muy fácil olvidarse de pensar, se puede vaciar muy fácilmente el cerebro. Es un oficio muy duro, de dinero, uno trabaja sin parar durante semanas, sin dormir y no hay tiempo de nada más.

La filosofía me apasionaba y decidí estudiarla antes de dedicarme al cine; hice cuatro años de filosofía y una maestría. Después me dediqué de lleno al cine.

¿Nos puedes hablar un poco sobre tu experiencia como asistente de dirección de Kieślowski?

Fue una gran experiencia: fui su segundo asistente de dirección, el primer asistente fue Emmanuel Finkiel (*Voyages*). Participé en la trilogía de los tres colores: *Azul, Blanco y Rojo (Bleu, Blanc y Rouge)*. Trabajé durante un año, hice un poco de ambientación y muchas cosas más. Kieślowski era un personaje apasionante; aunque al mismo tiempo era muy difícil acercarse a él; a pesar de que era muy abierto, también era ansioso, inquieto, pesimista, por lo tanto difícil. Aprendí mucho con él, su cine es realmente apasionante y bello. Ha-

ber trabajado con él fue un gran momento para mí.

¿Crees que su forma de hacer cine te influyó o te inspiró de cierta forma?

Sí, claro, pero también me ha influenciado e inspirado mucho el cine de Abbas Kiarostami y de Ken Loach. Admiro a estos realizadores.

Mi escuela es un poco la de este tipo de realizadores: hacer cosas simples, con mucho trabajo en la preparación. Para mí es muy importante observar, no ser pretenciosa y no utilizar efectos; buscar en los detalles, en las pequeñas cosas, las caricias, las miradas, las hojas de los árboles. Tal vez mi cine se parezca al de estos directores en la necesidad de mirar el mundo, eso es el cine para mí: observar el mundo a través de una pequeña ventana. El documental es muy útil para hacer eso, para observar el mundo, aunque cuando hacemos un documental no vemos exactamente la realidad, no es la vida real. Al filmar a alguien estamos ahí con una cámara y eso cambia un poco la vida, pero por lo menos existe la voluntad de ser espectador de la vida, de no caer en la caricatura, no idealizar la miseria, sino retratarla, no caer en la tentación de subrayar lo exótico.

Eso es lo que intenté hacer en Georgia, hablar de una historia universal. Para mí esta historia podría desarrollarse en México: con toda la gente que tiene que irse a trabajar a Estados Unidos, y además la mentira es universal. Por otro lado quería que la historia se desarrollara en Georgia y que fuera lo más apegada a la realidad posible, tierna, amable; que no fuera una película desencarnada, sin seres humanos, que hablara de personas de verdad, que el pú-

blico tuviera la sensación de estar viendo su historia durante unas horas.

¿Qué significó el premio de la Semana Internacional de la Crítica de Cannes para tí?

Fue realmente importante, fue una gran satisfacción, ya que se trata de mi primera ficción. Acabábamos de terminar el filme, estábamos realmente contentos; además esto ayudó mucho a la película; se vendió muy bien en 20 países, eso es formidable, de otra forma tal vez no se hubiera visto en tantos lugares. En México se estrenará en 2004 y en muchos otros países: Canadá, Brasil, etcétera.

¿Piensas que los festivales y las muestras de cine son una plataforma importante para el cine independiente?

Creo que son indispensables. Pienso que en México debe ser importante tener este tipo de muestras internacionales, pues me parece que no debe ser fácil exhibir cine independiente, por estar tan cerca de Estados Unidos. Supongo que el cine de Hollywood acapara las salas cinematográficas, como sucede en casi todas partes. Creo que las muestras son una gran oportunidad para ver otro tipo de cine. En todo caso, para mí es muy importante y es una gran oportunidad poder proyectar mi película en diferentes países, para darme cuenta hasta qué punto es una historia universal y que no se trata sólo de un pequeño filme francés y para público francés. Los temas del exilio, la migración, la mentira, las relaciones entre mujeres, las relaciones humanas, son universales y me interesa ver cómo responden los espectadores de cada país.

¿Por qué los personajes principales son sólo mujeres?

Tal vez porque vengo de una familia matriarcal, donde muchas veces las mujeres se han tenido que hacer cargo de la familia y los hombres se han ido. Tal vez porque en los países donde la gente emigra son generalmente los hombres los que se van y a menudo las



mujeres tienen que quedarse a cuidar la familia. Eso me interesa: hablar de las relaciones entre mujeres, que eso es lo que conozco.

¿Es difícil ser madre y a la vez ser directora de cine?

Es difícil hacer cine siendo mujer y a la vez no descuidar la familia. Pero, bueno, es posible. Sé que es más importante la familia, así que trato de pasar el mayor tiempo posible con mi hija. Ahora estoy esperando otro bebé. Intento hacer filmes íntimos que no me exijan estar tan lejos de casa por tanto tiempo. Así que seguiré intentando las dos profesiones al mismo tiempo, la de ser madre y la de directora. Tal vez para los hombres que son papás también sea difícil este oficio. Pero bueno, hay que ser exigente con uno mismo y dedicarle tiempo a nuestros hijos. Así que haré una pequeña pausa el año que viene. •