

«Cancelaciones Culturales» En la época soviética de Georgia. A propósito de *La Caída de las Hojas* (Giorgobistve, 1966) de Otar Iosseliani

MAIA GUGUNAVA

maiaugu@ucm.es

«Cultural cancellations» in Georgia in Soviet times. Apropos *The Falling of the Leaves* (Giorgobistve, 1966) by Otar Iosseliani, Maia Gugunava

Abstract

After a brief description of the artistic context in Georgia under the doctrine of socialist realism, we conducted a textual analysis of the first sequence of Otar Iosseliani's film, *The Falling Leaves* (Giorgobistve, 1966), in an attempt to unravel the real motives behind its cancellation. The official resolution of the regime, which argued that the reference to a specific issue maliciously alluded to the 50th anniversary of the Bolshevik Revolution, will be questioned. In order to address the problem of the censors' denial of the film, we will take as a basis some theoretical conceptions exposed by Jesús González Requena in his book *Clásico, manierista, postclásico. Los tres modos del relato en el cine de Hollywood*.

Key words

Georgian cinema, socialist realism, censorship, Textual Analysis, subjective experience

Resumen

Tras una breve descripción del contexto artístico en Georgia bajo la doctrina del realismo socialista, realizamos un análisis textual de la primera secuencia del filme de Otar Iosseliani, *La caída de las hojas* (Giorgobistve, 1966), en un intento por desentrañar los verdaderos motivos detrás de su cancelación. La resolución oficial del régimen, que argumentaba que la referencia a un número específico aludía de manera malintencionada al 50º aniversario de la Revolución Bolchevique, será cuestionada. Para abordar la problemática de la negación del filme por parte de los censores, se tomarán como base algunas concepciones teóricas expuestas por Jesús González Requena en su libro *Clásico, manierista, postclásico. Los tres modos del relato en el cine de Hollywood*.

Palabras clave

cine georgiano, realismo socialista, censura, Análisis Textual, experiencia subjetiva

(1) BEIKER, M. (2009):
«Entrevista con Otari Iosseliani». Recuperado
de: http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/russia/newsid_7322000/7322189.stm

El cine no enseña nada, pero si está hecho por una persona decente, nos sostiene (1).

Otar Iosseliani

Los mitos forjan, para las culturas que se afirman en torno a ellos, sus horizontes axiológicos: el conjunto de los valores fundantes en los que cifran su destino y su sentido. Valores fundantes, decimos, y por eso mismo, trascendentes en un sentido literal; pues trascienden el ámbito del placer inmediato para localizar, a través de los actos de sus héroes, los sacrificios necesarios que hacen posible la pervivencia de su civilización. Y a su vez, por esa vía, la del acto sacrificial del héroe mítico —es decir: civilizatorio—, encuentra su sentido la roca más dura de la experiencia humana de lo real: la muerte misma, constituida en el correlato necesario del origen (2).

(2) GONZÁLEZ
REQUENA, Jesús (2006):
*Clásico, manierista,
postclásico. Los modos
del relato en el cine de
Hollywood*, Castilla
Ediciones, p. 3.

Jesús González Requena

En memoria de Otari Iosseliani (1935-2023)

Si bien la «cultura de la cancelación», como ideología sociopolítica, se acuñó en la era digital y se desarrolló en un entorno social y tecnológico radicalmente distinto, su conexión con la época de la Unión Soviética, en lo que respecta a la exclusión y el borrado de individuos, es más que notable.

Un claro ejemplo de ello es la doctrina del «realismo socialista», impuesta por el régimen en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en 1934, como el único método creativo válido en todos los ámbitos artísticos. Pese a su aspiración de plasmar una realidad idealizada y optimista, poblada por personajes perfectos e impecables de la clase obrera, el «realismo socialista» carecía de criterios claramente establecidos, lo que demuestra, sin lugar a duda que no se trataba de una mera corriente artística, sino de una doctrina totalitaria de exclusión y control.

Esta imposición ideológica, inicialmente dirigida a combatir el formalismo bajo la premisa de hacer el mensaje más accesible al público soviético, escondía un objetivo principal: acabar con el individualismo para crear un pensamiento único.

Un historiador georgiano, Lasha Bakradze expone con acierto que, en la práctica, el destino final de una obra artística dependía, no tanto de sus propias cualidades, sino en gran medida de los gustos y caprichos personales de



la máxima autoridad soviética, Stalin, quien tenía la potestad de censurarla o permitir su exhibición (3).

Esta tendencia se ve magistralmente reflejada en la pintura alegórica *Orígenes del realismo socialista* (1983) de los artistas conceptuales rusos, Vital Komar y Aleksander Melamid (F1).

En ella, una joven traza en la pared la silueta de la sombra proyectada por la figura de Stalin, una paráfrasis irónica del mito del origen de la pintura relatado por Plinio el Viejo. La obra, basada a su vez en el lienzo de Édouard Degas, *El origen de la pintura* (1832), pone de manifiesto la ausencia de criterios objetivos en el realismo

socialista, donde la sombra del poder totalitario determinaba el destino del arte y la realidad reflejada en él.

Esta imposición marcó un precedente preocupante con graves consecuencias para la libertad de expresión y la vida humana: la práctica de aislar y excluir a individuos de la sociedad, tildados de «enemigos del pueblo», llevándolos incluso a la ejecución y borrando sus rastros.

Georgia, al igual que otras exrepúblicas soviéticas, no fue inmune a esta «cancelación» cultural impuesta por el régimen estalinista. Numerosos escritores y artistas de diversos campos, como la literatura, la música, el teatro, el cine y las artes plásticas, así como otros representantes de la sociedad georgiana, fueron víctimas de la represión. Exilio o ejecución eran los destinos más comunes para aquellos que no se ajustaban a la doctrina oficial o que simplemente provenían de familias aristocráticas (4).

(3) BAKRADZE, L. (2013): *El arte en la Unión Soviética de Stalin, en Alemania de Hitler y en Italia de Mussolini* (Conferencia). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=4ZQR_-ldFsY

(4) Entre los ejecutados se encontraban figuras notables como: Titzian Tabidze y Paulo Iashvili (poetas); Mikhail Javakhishvili (escritor); Evgeni Mikeladze (director de orquesta, ejecutado con su propio palo de orquesta); Sandro Akhmeteli (dramaturgo y director del teatro Rustaveli); Petre Otskheli (pintor teatral); Dimitri Shevardnadze (artista y fundador de la Unión de Artistas); Vakhtang Tsitsishvili (jugador de baloncesto); Ivane Tumanishvili (diplomático y miembro de la Sociedad para la Difusión de la Escritura y Lectura Georgiana, ejecutado debido a su formación universitaria europea). Incluso aquellos que lograban sobrevivir no fueron libres de persecución. Entre estos se encontraban: Kote Mikaberidze (cineasta castigado por su película futurista *Mi abuela* (1929), David Kakabadze y Feliks Varlamishvili (artistas cancelados por sus tendencias modernistas); Mariam Bagration-Mukhrani (artista enviada a Siberia, Kolimá, en castigo del formalismo artístico); Kote Marjanishvili (director de cine obligado a abandonar este medio y pasar al teatro). Esta es solo una pequeña muestra de las innumerables víctimas que el régimen estalinista cobró en Georgia, silenciando sus voces y limitando su libertad creativa.

(5) El cine georgiano antes de la era soviética ya había dado sus primeros pasos con proyecciones en 1903 y la creación de un estudio en Tbilisi en 1913. Se produjeron algunos cortometrajes documentales y dos largometrajes de ficción, *Berikaoba-Keenoba* (1909) de Alexander Tsutsunava y *Un viaje de Akaki Tzereteli por Racha Lechkhumi* (1912) de Vasil Amashukeli. A partir de 1921, el cine georgiano se integró al sistema cinematográfico soviético, lo que conllevó limitaciones y censura. Esta época estuvo marcada por una serie de contradicciones entre la imposición ideológica del régimen comunista y la búsqueda de una voz artística propia. Surgieron figuras importantes como Kote Marjanishvili, reconocido por su humor en películas como *Madrastra de Samanishvili*, (1929); Nikoloz Shengelaia, famoso por su película *Eliso* (1930) Kote Mikaberidze, pionero del cine futurista con su obra *Mi abuela* (1929); y Mikheil Kalatozishvili (más tarde conocido como Kalatozov), famoso por *Jim Shvante* (Sal para Svaneti, 1930) y *Vuelan las cigüeñas* (1957). La década de 1930 estuvo dominada por la propaganda estatal, con películas que ensalzaban la industria pesada y la colectivización. En la década de 1940, el cine se centró en películas de guerra, con especial atención a la figura de un héroe histórico de Georgia, Giorgi Saakadze, a quien Stalin veía como un precursor de sí mismo (*Giorgi Saakadze*, 1942, de Mikheil Chiaureli). La posguerra (1950-1991) vio un cine aún marcado por la temática bélica. Entre las obras más destacadas se encuentra el filme heroico-dramático *El padre del soldado*, dirigido por Revaz Chkheidze y con guion de Suliko Zhgenti. Aunque la temática bélica seguía siendo predominante, también hubo algunos destellos de innovación, como la película *Magdanas Lurdsha* (1955) e *Hijos ajenos* (1956) de Tengiz Abuladze y Revaz Chkheidze. La década de 1960 («época del calentamiento») trajo un nuevo impulso al cine georgiano con directores como Otari Iosseliani, Sergo Parajanov y Tengiz Abuladze, Eldar Shengelaia, (*Exposición inusual* 1968) Giorgi Shengelaia, (*Alaverdoba*, 1963) Mikheil Kobakhidze, (*La boda*, 1964; *El Paraguas*, 1967) Merab Kokochashvili (*El gran valle verde*, 1967) quienes ganaron reconocimiento internacional. La obra de Tengiz Abuladze, especialmente su trilogía *La súplica* (1967), *El árbol del deseo* (1977) y *El arrepentimiento* (1981), se considera la cúspide del cine georgiano de la época soviética, con una fuerte crítica al régimen comunista.

En este contexto adverso, el cine georgiano (5) asumió un papel crucial como voz alternativa. A pesar de las limitaciones y la censura, los cineastas georgianos buscaron maneras de expresar su visión del mundo y reflejar la realidad de su país, muchas veces de manera simbólica o indirecta.

A pesar de la aparente suavización del régimen en las décadas de 1950 a 1970, la maquinaria de censura impuesta bajo la doctrina del realismo socialista aún seguía operando. El caso de Otari Iosseliani (6), cineasta georgiano a quien dedicamos este artículo, y sus seis películas censuradas en Georgia son claros ejemplos de la persecución que persistía el cineasta bajo las presiones del régimen.

Antes de proceder al análisis de su filme, me gustaría recordar una anécdota que mi abuela solía contar sobre Lord Byron y el realismo socialista. Para mi sorpresa, encontré esta misma historia en un libro de L. Barcaroli sobre Otari Iosseliani, donde el cineasta la rememoraba casi con las mismas palabras. No puedo resistirme a compartirla aquí, citándola directamente del libro:

Había un congreso de los escritores soviéticos. Era otoño, vendimia. Todos los escritores privilegiados habían venido a Georgia para disfrutar del último sol, beber vino y participar en un pequeño coloquio sobre el tema «el optimismo en la literatura soviética. Había muchos escritores en la sala, y un tipo, creo que se trataba de Simonov, exponía el tema. Habló una hora y media sobre el optimismo en la literatura soviética con ejemplos y todo lo demás. Una vez acabado el discurso, el presidente de la sesión preguntó al auditorio si había preguntas. Todo el mundo quería salir a beber, por lo tanto, nada de preguntas. Sin embargo, había un poeta georgiano, un tipo barbudo, que tenía una pregunta que hacer: «Camarada orador: ¿Ha oído hablar alguna vez del poeta Byron? El orador: «¿Por qué me hace esta pregunta? Naturalmente que lo conozco». Camarada orador: «¿sabe que Byron era rico?». Él contestó: «Claro, es un hecho conocido,

era un Lord. ¿Por qué?». «Un momento», replicó el georgiano, «sabe que Byron era guapo?». El escritor responde: «Sí, Byron es algo reconocido pero ¿qué quiere de mí? Quiero que me conteste a esto: ¿por qué Byron, que era rico, guapo y con mucho talento, era pesimista, y tu (comienza a tutearle) que eres pobre, feo y sin talento, eres tan optimista? (7)

(7) BARCAROLI, L. HINTERMANN, C. VILLA, D. (2001): *Otar Iosseliani*. San Sebastián, Traducción editada por: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián y Filmoteca vasca, p. 53.

Esta historia ilustra bien que, a pesar de la dureza de los tiempos y la opresión del sistema soviético, siempre existieron personas con el ingenio y la valentía para pronunciar palabras que otros preferían callar. Este señor «barbudo», si no me falla la memoria, era Galaktion Tabidze, uno de los poetas más admirados de Georgia.

Así era también el propio Otar Iosseliani y sus personajes filmicos, cuyas películas impregnadas de coraje y humor, ofrecían siempre una mirada honesta sobre la realidad.

«Todo lo que sucede en mis películas tiene que ver con la debilidad humana por la posesión, afirmó Iosseliani en una entrevista. «Y esto hace que los valores verdaderos, como los sentimientos, se desvanezcan» (8). Este tema central se refleja especialmente en su película lírica *Abril* (*Aprili*, 1961), la cual no solo le costó la prohibición por formalismo excesivo», sino que también lo llevó a un exilio de cinco años del cine. Durante este período, trabajó como marinero en un barco pesquero y en una fábrica metalúrgica.

(8) BERGAN, R. (2023, December 18): «Bergan, R. Otari Iosseliani obituary», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/obituaries>

A su regreso al mundo del cine, Iosseliani realizó su primer largometraje, *La caída de las hojas* (*Giorgobistve*, 1966), que nos ocupa en este análisis. Lamentablemente, al igual que su trabajo anterior, esta película también fue censurada poco después de su estreno, aunque se salvó de su destrucción gracias a V. Mzhavandze, Secretario de Estado (9).

(6) Otari Iosseliani nació en Tbilisi, Georgia, el 2 de febrero de 1934. Desde 1944 estudió en el Conservatorio de Tbilisi, donde se diplomó en piano, composición y dirección de orquesta en 1953. Entre 1953 y 1955 asistió a la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Moscú. Sin embargo, pronto abandonó la carrera y se matriculó en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú (VGIK), donde asistió a los cursos de Aleksandr Dovzhenko y Mijaíl Chiaureli y se hizo cineasta. Su trayectoria creativa se divide en dos etapas: la etapa soviética y la francesa. Durante la etapa soviética (1959-1976) creó los siguientes filmes: *Sapovnela* (*El canto de la flor imposible de encontrar*, 1959); *Abril* (1962); *Tudji* (*La fundición* 1964); *Giorgobistve* (*La caída de las hojas*, 1967); *Había una vez un mirlo cantarín* (1971); *Pastorali* (1976). Todas las películas de esta etapa fueron censuradas por el régimen soviético y prohibidas en varias ocasiones en la Unión Soviética, lo que le obligó a emigrar a Francia en 1982. Así comenzó su etapa francesa (1982-2015) durante la cual realizó las siguientes películas: *Euzkadi, verano 1982* (TV) (1983); *Los favoritos de la Luna* (1984); *Un petit monastère en Toscane* (1988), *Y la luz se hizo* (1989); *La caza de las mariposas*, (1992); *La mujer ha salido para encantar a su marido* (*Brigadas: Capítulo VII*, 1996); *Adiós tierra firme* (1996); *Lunes por la mañana* (1999); *Jardines de otoño* (2006); *Chantrapas* (2010); *Canción de invierno* (2015).

Reconocido por su prolífica carrera y galardonado en prestigiosos festivales como Cannes, Venecia y la Berlinale, falleció en Tbilisi el 17 de diciembre de 2023, tras una larga enfermedad.

(9) BAKRADZE, A (2006). Sobre el destino del film. Fragmento de las memorias de A. Bakradze. Tomo 4 (176-194) (ვილმისა და ხალხის ბედი - აკაკი ბაქრაძე ოთარ იოსელიანის «გიორგობისტვე» და არა მარტო). www.radiotavisupleba.ge/a/აკაკი-ბაქრაძე-ოთარ-იოსელიანის-გიორგობისტვე/32740174.html ოთარ-იოსელიანის-გიორგობისტვე/32740174.html

La caída de las hojas (Giorgobistve, 1966)

Cada encuadre de la película es una obscenidad que humilla y toma el pelo a la nación georgiana, así como a la solidaridad internacional del pueblo soviético. La película profanó el idioma georgiano, el arte musical y las altas cualidades étnicas de nuestra nación. El pueblo georgiano y la cinematografía georgiana deberían deshacerse de un director así y de esa obra también. La propuesta del público es retirar la película *Giorgobistve* de la pantalla y destruirla. El autor de esta carta era entonces el Secretario del Raikom

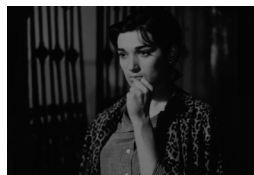
(10) *Ibid.*

De las memorias de Akaki Bakradze (10).



La trama del filme, enmarcada en el contexto del cine de la época sobre temas de producción, narra la historia de Niko Shervashidze (Ramaz Giorgobiani), un joven recién graduado que se integra con entusiasmo en el laboratorio de vino de una cooperativa local en Tbilisi junto a su amigo Otar (Gogi Khara-badze). Su alegría aumenta al descubrir que Marina (Marina Kartsivadze), una coqueta joven que le atrae, también trabaja allí como guía de la bodega. El carácter jovial de Niko se manifiesta claramente en su hábito de deslizarse por las barandillas, en lugar de bajar por las escaleras, tanto en su hogar como en el trabajo. A veces, incluso, da saltos acrobáticos por encima de los barriles. Esta peculiar forma de moverse le acarrea regaños por parte de su amigo Otar, quien lo considera poco serio, despiestado y mal arreglado.





Los amigos pronto se distancian debido a sus diferentes actitudes. Niko se siente más atraído por los trabajadores mayores, con quienes comparte copas, y busca conquistar a Marina. Ella, por su parte, disfruta de la atención de múltiples pretendientes y juega con los sentimientos de estos, aprovechando su poder de atracción. Marina proyecta una imagen de *femme fatale* que se ve acentuada por su llamativa chaqueta de leopardo. Uno de sus admiradores, posesivo y violento, ataca a cualquiera que se aproxime a ella. A pesar del peligro, Niko es el único que se atreve a visitarla. Su osadía le cuesta un ojo morado, pero también una lección la de descubrir que la chica no es la indicada. Por otro lado, Marina, con el tiempo, aprenderá que ha dejado escapar a un caballero que estaba fuera de su alcance.

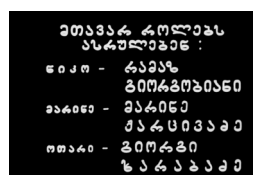
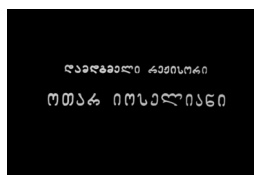
Sin embargo, el verdadero disgusto de Niko, que acaba truncando su espíritu alegre, surge cuando se enfrenta a un dilema moral. Los directivos del laboratorio, con el objetivo de cumplir el plan laboral y no perder beneficios, le obligan a apoyar la decisión de embotellar el vino sin fermentar para su venta inmediata, una acción que va en contra de sus principios.

A diferencia de Otar, quien se adapta sin reparos a las exigencias de los directivos, Niko se mantiene firme en sus convicciones y se niega a comprometer sus valores. Ante la presión de sus superiores, para que apruebe el embotellado del vino del barril N49, vertido el 12 de agosto, Niko declara abiertamente que el producto es imbebible. Sin embargo, la Dirección solo busca su firma, no su opinión. «Este no es momento para principios, le dice su superior en una conversación confidencial, intentando obtener su firma. Ante esta presión, Niko toma una decisión drástica: vierte gelatina en todo el lote, frustrando el plan de la fábrica y comunicándoles su acto. La Dirección se enfurece, pero teme las repercusiones de castigarlo.



Análisis textual de la secuencia inicial

Los títulos de crédito del filme son superpuestos sobre un fondo negro, acompañados de música orquestal animada, compuesta por instrumentos de cuerda y viento. Con un ritmo vivaz y una tonalidad alegre, transmite una sensación de optimismo.



El fondo negro da paso al comienzo de la narración, que se abre con los tres planos. Primero, con la misma música de fondo, se muestra en un plano general a un campesino mayor rodeado de grandes cestas de uvas. Ataviado con un traje de trabajo de campo y portando herramientas de cosecha vinícola, el campesino posa estático ante la cámara. Su mirada seria y profunda refleja la concentración y el saber de su oficio adquirido a lo largo de años. Un segundo plano, seguido por corte, nos da a ver, con el mismo fondo musical, a otro campesino más joven, también rodeado de accesorios vinícolas. A diferencia del anterior, este campesino nos regala una leve sonrisa cordial, transmitiendo una sensación de amabilidad.



La alegre música que acompañaba los dos primeros planos se corta para dar paso al rugido de una vaca, que se oye *en off*. El tercer plano nos muestra a dos niños iluminados por la luz del sol. Sus rostros reflejan expresiones de curiosidad infantil, mientras disfrutaban comiendo las uvas recién cosechadas que sostienen entre sus manos.

Las miradas de todos los presentes, desde el campesino mayor hasta los niños, están dirigidas hacia la cámara, como si invitaran a unirnos a ellos en el

espectáculo de la vendimia, una de las costumbres más ancestrales y arraigadas del pueblo georgiano (11).

La siguiente escena refleja la laboriosa tarea de la recolección y elaboración del vino. Un plano detalle nos acerca primero a la mano experimentada de una mujer que selecciona cuidadosamente sarmientos de uva, separando con delicadeza y precisión los racimos del resto de la planta. La mano curtida de la mujer por el trabajo en el campo contrasta con la ligera blusa negra con lunares blancos que luce. Esta combinación de elementos aparentemente opuestos resalta la fuerza y la feminidad que coexisten en la campesina viticultora.

(11) Para una exploración de la cultura dionisiaca y sus representaciones en la literatura georgiana, véase GUGUNAVA, Maia (2021). «Análisis intertextual del poema *El Caballero de la piel de tigre* de Shota Rustaveli», *Trama y Fondo*, 50, dedicado al tema de «El vino sagrado».



Los siguientes planos, a través de una panorámica hacia la derecha, enmarcan las carretas con grandes cestas rebosantes de uvas recién recolectadas. Estas carretas son arrastradas por robustas vacas, guiadas por los campesinos, que avanzan con paso lento por el campo hacia su destino final: la bodega, donde empezará el proceso mágico que transformará estas uvas en vino.



Mientras transportan las carretas cargadas de uvas, los personajes conversan en lengua megrelia. Este detalle lingüístico nos ayuda a ubicar la escena en Samegrelo, una región occidental del país.



Un nuevo corte nos traslada al inicio de la elaboración del vino. A través de imágenes y sonidos, somos testigos de un proceso tradicional que se desarrolla amenizado por cánticos polifónicos georgianos y plegarias. Las voces se mezclan con los sonidos de la naturaleza, como el canto de los cucos y el cacareo de los gallos, creando una atmósfera auténtica de la vida rural georgiana. Un plano detalle nos presenta a un campesino depositando las uvas en un recipiente alargado, preparándolas para el prensado. Un nuevo encuadre nos sitúa ante otro campesino, acompañado de dos niños que observan con interés el proceso, absorbiendo el aprendizaje que presencian. Su participación no solo simboliza la transmisión de la tradición de generación en generación, sino la continuidad de este legado cultural.

Los planos posteriores de la escena nos trasladan al corazón del proceso de elaboración del vino, donde presenciamos el prensado del zumo de las uvas y la preparación de las cestas. A continuación, la cámara nos lleva a otro ritual tradicional de Georgia: la preparación del *chacha*, una bebida espirituosa típica de la región. Este detalle nos permite ubicar la escena en Svaneti, una región montañosa del norte de Georgia.



A continuación, la cámara nos muestra a un campesino limpiando cuidadosamente el *quevri*, la tinaja de cerámica enterrada bajo tierra, preparando el espacio para acoger la sagrada bebida que allí fermentará. En otro plano, observamos al otro campesino elaborando recipientes típicos de Georgia, dando forma a las vasijas que albergarán el fruto de su trabajo común.

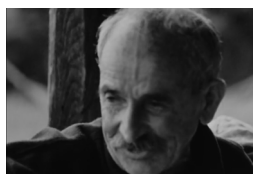
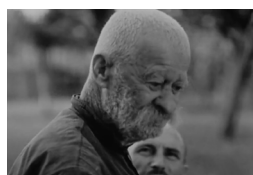


Las escenas del meticuloso y armonioso proceso de elaboración del vino por los campesinos de Georgia contrastan fuertemente con las imágenes fil-

micas de la producción industrializada en el laboratorio soviético de la trama principal, que refleja a los empleados perezosos y corruptos, completamente alejados de su legado ancestral, dispuestos a sacrificar la calidad en aras del beneficio inmediato. Así, el vino se convierte en un producto más, sin alma ni identidad, víctima de la desacralización de la cultura en la era soviética.



Retomando el análisis de la secuencia, un nuevo corte nos muestra la extracción del vino ya fermentado, listo para su disfrute y deleite. Esta escena, que representa una elipsis semántica visual, culmina con las imágenes del tradicional *supra*, un banquete rústico dirigido por un *tamada* (12).



(12) Un Tamada (en georgiano: თამადა) es la figura central de un supra, el banquete tradicional georgiano. Actúa como maestro de ceremonias, dirigiendo el desarrollo de la fiesta y ofreciendo brindis con un cáliz de arcilla o un cuerno (de toro, cabra o cabra montés), llamado *ყანჭი* (*khantsi*). Estos banquetes suelen adquirir un carácter ritual, caracterizados por una estricta sucesión de brindis y el acompañamiento de canciones folclóricas nacidas en el seno de la misma cultura del supra. Etimológicamente, el término თამადა (Tamada) proviene de la palabra *მად* (*mada* - «apetito»), que aparece en fuentes literarias relativamente tardías, a partir del siglo XIX.

Casi todos los planos que muestran el proceso de elaboración del vino por parte de los campesinos y el posterior festín se acompañan de cantos religiosos polifónicos y oraciones. Esto resalta la profunda sacralidad y el carácter ritual de su elaboración y consumo, dejando claro que para el pueblo georgiano el vino es más que una simple bebida: es un símbolo de la revelación de la verdad, asociado a Cristo y que, en cierto modo, sustituye su sangre como bebida de inmortalidad.

Así, durante unos minutos, la cámara de Iosseliani nos invita a ser testigos de las tradiciones más antiguas del pueblo georgiano: la vendimia, el proceso de elaboración del vino y la *supra* georgiana. A través de estas imágenes, nos adentramos en una experiencia estética de la ceremonia ritual donde se formula una interrogación por la verdad.

La densidad de su estructura simbólica, que evoca la presencia de la figura paterna, queda inmediatamente confirmada por el propio relato a través del plano que a continuación se ofrece. Al reflejar el festín, la cámara realiza una suave panorámica hacia la derecha, terminando por enmarcar con la música religiosa de fondo, la imagen de una iglesia, fácilmente reconocible para un georgiano como el Monasterio de Jvari, el principal monumento religioso del país.



Siguiendo la reflexión de Lorenzo J. Torres Hortelano, la secuencia inicial del filme nos presenta una transición simbólica de lo maternal (asociado a la tierra y el vino) a lo paternal (representado por la iglesia). Esta transición tiene un significado profundo en el contexto del relato: por un lado, establece una dicotomía fundamental entre los dos principios organizadores de la experiencia humana: la naturaleza y la cultura; y por otro, refuerza la idea del Padre simbólico, cuya figura en el marco del relato desempeña un papel crucial en la estructura narrativa, otorgando al héroe la tarea que debe cumplir.

Por tanto, esta imagen que marca el final de la secuencia inicial del filme y que también reaparece al final con un plano más cercano, adquiere en cierto sentido la función del Destinador, guiando la mirada del espectador y «movilizando su deseo en un horizonte de sentido» (13). A la vez, dará paso al rela-

(13) *Ibid.*, p. 6.



to de la historia de Niko, cuyo acto, «en tanto prefigurado por la palabra, instituye un orden simbólico allí donde, antes de él, reinaba el desorden magmático de lo real» (14).

(14) *Ibid.*, p. 557.

La música religiosa que acompaña a la imagen del Monasterio de Jvari se interrumpe abruptamente, para volver a introducir la melodía que ya habíamos escuchado sobre los títulos de crédito.

Centrémonos ahora en la cuestión central que motiva nuestro debate: ¿cuáles fueron las razones que llevaron a la censura de esta película? Según las propias declaraciones del cineasta (15) las autoridades soviéticas la censuraron al considerar que la recurrente aparición del número 49 en el filme, asociado a un lote de vino defectuoso, era una alusión malintencionada al 50º aniversario de la Revolución Bolchevique, que coincidía con el año de su estreno.

(15) Entrevista con Otar Iosseliani, *La semaine de la Critique*: <https://www.youtube.com/watch?v=5MxWDHT11Rw>

Para explorar una posible explicación alternativa al motivo de la censura, recurriremos primero a las concepciones expuestas por Jesús González Requena en su libro *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. En el apartado «Análisis sintomático de un rechazo», del capítulo titulado «La dificultad de pensar el cine clásico», donde González Requena analiza la relación compleja y contradictoria entre el cine clásico y sus críticos, se destaca los cuatro mecanismos psicológicos de defensa (ambivalencia, negación, desplazamiento y proyección) que se observan en la reacción del crítico ante la lectura de ciertos filmes que rechaza.

Según el autor, a pesar de la fascinación que despierta este tipo de cine, también genera una fuerte hostilidad y rechazo, que por su parte surge por la intensidad de las emociones que el cine clásico provoca en el espectador. Esta ambivalencia lleva al crítico a negar la veracidad de sus propias emociones, desplazando la responsabilidad de sus emociones hacia el texto fílmico culpándolo de manipulación y engaño, sin darse cuenta de que es él mismo quien se siente engañado y manipulado por sus propias emociones. «Tiene lugar entonces un proceso de desplazamiento que conduce finalmente a una elaboración proyectiva: siente que es el texto el que le engaña, que las emociones que en él suscita carecen —en él— de toda verdad» (16).

(16) GONZÁLEZ REQUENA, (2006): *op. cit.*, p. 478.

Pero tal y como subraya González Requena «todo parece indicar que la hostilidad que muchas veces lo acompaña emerge precisamente de la intensi-

(17) *Ibid.*, p. 478.

(18) *Ibid.*, p. 478.

(19) *Ibid.*, p. 479.

dad de esa primera adhesión emocional» (17). Al autor le parece paradójico que el crítico, que se ve atrapado por las emociones que el cine clásico despierta en él acabe rebelándose contra los textos «capaces de desencadenar su emoción más allá de los límites de ese control» (18). Esta rebelión se intensifica, como bien señala el autor por la sospecha de que tales emociones son producto «de un artificio que lo manipula hasta conducirlo al engaño (19). Sin embargo, la negativa del crítico a aceptar estos filmes revela que, en realidad, le afectan e impactan a nivel inconsciente.

(20) *Ibid.*, p. 479.

Lo que, finalmente, obliga a reconocer que, en ello, cierta verdad está en juego: cierta verdad procedente del texto denostado que —a la vez que rechazada por la conciencia del analista— es reconocida como tal por su inconsciente. Pues lo que rechaza es precisamente lo que le interesa, lo que le afecta, lo que, en suma, resuena en algún lugar interior, propiamente inconsciente, al modo de una quemadura. Bastaría, pues, con invertir su discurso para escuchar la verdad en él latente: que esa emoción que no controla —esa experiencia que ahí tiene lugar— porque moviliza su inconsciente, es, en sí misma, verdadera (20).

Las ideas de González Requena sobre los mecanismos psicológicos de defensa podrían explicar el verdadero motivo de la censura de *La caída de las hojas* por parte de los censores soviéticos de Georgia. Al exponer verdades incómodas, el filme podría haber despertado en ellos emociones que no se atrevieron a enfrentar, lo que derivó en una reacción de miedo inconsciente manifestado en la censura.

Como señala González Requena, estas emociones incontrolables, a pesar de ser incómodas, contienen una verdad. Y como bien nos muestra la historia reciente no hay nada que infunda tanto terror en el régimen soviético como la verdad desnuda.

En algunas entrevistas, Otar Iosseliani contó que antes de dedicarse al cine se matriculó en la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Moscú. Sin embargo, al descubrir que el destino inevitable de muchos matemáticos era trabajar en fábricas de armas nucleares y producción militar, abandonó la carrera en el tercer curso y se matriculó en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú (VGIK).

Resulta significativo mencionar este dato, pues si la alusión del lote 49 al 50º Aniversario de la Revolución Bolchevique nos parece disparatada, sí pensamos que la fecha del 12 de agosto, vinculada al embotellamiento de un vino imbebible en la película, podría tener una conexión histórica que explicaba el cambio de su profesión. El 12 de agosto de 1953, se llevó a cabo la primera prueba de una bomba de hidrógeno en la Unión Soviética, algo que a los censores se les podría haber escapado.



Referencias

- BAKRADZE, A (2006). Sobre el destino del film. Fragmento de las memorias de A. Bakradze. Tomo 4 (176-194) (ფილმისა და ხალხის ზედი - აკაკი ბაქრაძე ოთარ იოსელიანის «გიორგობისთვეზე» და არა მარტო). www.radiotavisupleba.ge/a/აკაკი-ბაქრაძე-ოთარ-იოსელიანის-გიორგობისთვეზე/32740174.html
- BAKRADZE, L. (2013): El arte en la Unión Soviética de Stalin, en Alemania de Hitler y en Italia de Mussolini (Conferencia). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=4ZQR_-ldFsY
- BARCAROLI, L., HINTERMANN C. y VILLA, D. (2001): Otar Iosseliani. Festival de San Sebastián / Filmoteca Vasca.
- BEIKER, M. (2009): «Entrevista con Otar Iosseliani». Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/russia/newsid_7322000/7322189.stm
- BERGAN, R. (2023, December 18): «Bergan, R. Otar Iosseliani obituary», The Guardian. <https://www.theguardian.com/obituaries>
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (2006): Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood, Castilla Ediciones.



Chema Rodríguez
Sin título (2023)
Óleo sobre lienzo 80x60 cms.