

■ sobre losseliani

sobre | losseliani

## Raúl Beceyro

■ El hilo de la narración.  
Sobre Otar Iosseliani

Otar Iosseliani falleció el 17 de diciembre de 2023, a los 89 años, en su Georgia natal. Desaparecía así uno de los más grandes cineastas.

Como se ve en este artículo sobre la retrospectiva Iosseliani, realizado en el *Bafici* de 2003, hace más de 20 años, la obra de Iosseliani ya estaba entonces construida, y ya había realizado varios de sus films más importantes. En ese momento su último film era **Lundi matin**, y después de ese año Iosseliani realizó otros 3 film: **Jardines de otoño** en 2006, **Chantrapas** en 2010 y **Chant d'hiver**, en 2015.

En el Encuentro de cine documental del año 2011, aquí en Santa Fe, se proyectaron varios films de Iosseliani (**Abril, La fundición, Pequeño monasterio en Toscana, Y la luz se hizo**), y se realizó una mesa de discusión sobre Iosseliani. Esa discusión puede leerse en el N° 6 de Cuadernos de Cine Documental (<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/3991/6035>).

En el año 2016 el Taller de Cine UNL organizó un ciclo de proyecciones llamado *La mejor película es...*. La idea era convocar a directores y críticos de cine de Santa Fe para que cada uno eligiese una película y se encargara de presentarla al público haciendo conocer el por qué de su elección.

Mario Cuello eligió **Chantrapas**, y su presentación se puede leer en:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/7042/10289>.

Además, frecuentemente, en las clases consagradas al cine documental en el Taller de cine, mostrábamos **Pequeño monasterio en Toscana** como una especie de modelo inalcanzable para lo que uno pretendía hacer en el campo del cine documental.

Aquí está el artículo que se escribió en ese momento, sobre el deslumbramiento producido por el cine de Iosseliani, en aquel *Bafici* de 2003.

El acontecimiento más importante de la edición 2003 del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires ha sido la Retrospectiva de Otar losseliani.

Esta retrospectiva es casi tan completa como la dedicada en el 98 en París, en el Museo *Jeu de Paume*. Faltan solamente uno de los cinco cortometrajes realizados en la Unión Soviética y el documental sobre París que hizo en el 82, cuya versión televisiva duró 18 minutos; lo demás está todo.

Ver los films de losseliani que uno no había visto (los cortos de sus comienzos; varios films de los 90) significa mucho más que llenar los lugares vacíos en una figura hecha en un mosaico. Ahora sí se puede contemplar la evolución del cine de losseliani y advertir algunos rasgos sorprendentes.

En primer lugar, su último film, quiero decir su film más reciente, es el mejor. **Lundi matin** (2002) es la culminación de su cine y supone por un lado la continuidad de algunos procedimientos utilizados en los films anteriores y por otra parte la ruptura en ciertos aspectos centrales.

## EL PLANO MÚLTIPLE

La continuidad: como en sus films anteriores, losseliani narra su historia enlazando los diferentes elementos de una manera muy trabajada, uniéndolos incluso en el interior de un mismo plano. Por ejemplo: el auto de Vincent se dirige a la estación de tren para ir a la fábrica donde trabaja, y sale de cuadro mientras, en la misma toma, se muestra al vecino, que sube al tractor para ir a trabajar al campo. Y así continuamente: no hay ninguna toma que se limite a contar algo, y a dejar para el plano que viene, lo que sigue. En el mismo plano, en una construcción muy

elaborada, losseliani va desplegando sucesivas etapas de la narración.

De esta manera, losseliani desarrolla, me parece, incorporándolas y superándolas, dos nociones que constituyen la base, una del cine clásico, la otra del cine moderno: lo que podríamos llamar «el plano justo» y el plano-secuencia.

Veamos por partes. El cine clásico busca el plano adecuado a la situación que está narrando. Mediante una serie de decisiones tomadas en el momento de la filmación, y que tienen como base el trabajo previo, en el guion, el cineasta pone la cámara en el lugar «mejor» (con la mejor altura, el mejor plano, el movimiento de cámara mejor, la luz más adecuada, etc.) Ese «plano justo» es el encargado de narrar ese momento y luego da paso a la toma que sigue, el otro «plano justo» que va a seguir narrando, de la mejor manera, el fragmento siguiente.

Esto es lo que, en lo que concierne al plano, a la toma, define el cine clásico.

En una ocasión Godard dijo, refiriéndose a los realizadores tipo Spielberg, cuya incompetencia e impericia lo irritan, de la misma manera que deberían irritar a todo espectador inteligente, que esos cineastas de hoy, «no saben» contar, mientras que los cineastas clásicos, como Ford, Hawks o Lang, «sí sabían». Ese saber descansa, justamente, en la adecuación del plano a lo que se está narrando. El plano no es producto de decisiones arbitrarias o azarosas, como sí lo es en el caso de Spielberg, no es el resultado de puras «ocurrencias». El cine clásico trabaja sobre una especie de racionalidad y desnuda la ignorancia de esos cineastas de hoy. Por su parte el cine moderno, en lo que se refiere a esta misma cuestión, el plano, la toma, aporta un elemento fundamental, que lo define, el plano-secuencia.

En su libro sobre Orson Welles, el crítico André Bazin, que fue el primero en usar el nombre de plano-secuencia, dice: «La escena clásica, que está constituida por una serie de planos que analizan la acción según lo que el director quiere que nosotros percibamos, se resuelve aquí en un solo y único plano. El uso de la profundidad de campo en esa toma única, tiende a hacer desaparecer el plano en una unidad que podríamos llamar plano-secuencia.»

El elemento definitorio del cine clásico, el plano justo, quiere desaparecer en el interior de la materia narrada, desdibujarse detrás de los hechos narrados, mientras que el plano-secuencia, con su énfasis retórico, contribuye a estructurar lo que podría llamarse, el plano de la narración. En el cine moderno la cámara «se ve», en el cine moderno nada es «natural». Habría que aclarar, no obstante, esta tajante diferenciación, que tanto el plano justo como el plano-secuencia, coexisten en el cine de hoy. El cine clásico, y su noción básica del plano justo, no desaparece con la llegada del cine moderno.

En lo que se refiere al plano, a la toma, no hay enfrentamiento o separación completa, entre clásico y moderno. Como en un palimpsesto, el gesto enfático del plano-secuencia está sostenido por el «perfil bajo» del plano justo.

Después del plano justo del cine clásico, y después del plano-secuencia del cine moderno, llega el «plano múltiple» del cine de losseliani. Este plano múltiple incorpora tanto al uno como al otro, y los integra en algo que los excede.

En primer lugar, losseliani trabaja el plano justo. La materia tratada existe en ese plano que, por encuadre y duración, narra de manera adecuada ese momento de la narración. Pero después, no sólo incorpora el

elemento central del plano-secuencia, que es el desarrollo de toda la situación en una sola toma, sino que enlaza, en el interior del plano, la situación siguiente. losseliani une un plano-secuencia a otro plano-secuencia, pero, aun así, y a pesar del gesto doblemente enfático de ese plano-secuencia al cuadrado, y gracias a esa resonancia del plano justo del cine clásico, que subyace en cada toma de losseliani, su gesto es mucho menos enfático. El plano múltiple de losseliani tiene lo mejor del cine clásico, lo mejor del cine moderno, y una vuelta más: ese hilo de la narración que serpentea ya no solo de plano en plano, sino en el propio interior de cada plano. losseliani concluye, completa todas las promesas que podían encontrarse en la noción del plano justo del cine clásico y en el plano-secuencia del cine moderno.

Para terminar este punto una aclaración. La noción de plano justo no agota el cine clásico, de la misma manera que el plano-secuencia no es todo el cine moderno. Me he limitado a tocar este punto, que es sin embargo central, en toda reflexión sobre cine clásico y cine moderno.

## LA NOVEDAD

**Lundi matin** lleva al límite esa noción de plano múltiple que ya podía advertirse en las películas anteriores de losseliani. Es en ese sentido la continuidad con su obra anterior, a la que permanece fiel. Pero hay otro aspecto, que es central en los films anteriores y que aquí resulta modificado, que muestra a un losseliani que no es principista: simplemente tiene principios. Quienes escriben en catálogos de festivales, al referirse a películas de losseliani como **Los favoritos de la luna**, hablan de «films corales». Efectivamen-



te en ese y en otros de sus films, losseliani despliega, en lo que se refiere a los personajes, una estrategia particular: no hay un personaje central, sino que ese centro es ocupado sucesivamente por diferentes personajes. Esos personajes que son, en algún momento del film, «centrales», son decenas, de ahí la sensación que se tiene de encontrarse ante un grupo numeroso de personajes reconocibles, que en cierto momento del film ocupan toda nuestra atención.

Hasta **Hogar dulce hogar** todos los films de losseliani eran corales (también podrían ser llamados multitudinarios) pero ahora en **Lundi matin** la situación cambia. Ahora losseliani dice «basta de films corales», y el film sigue a Vincent, su personaje central, del principio al fin. Encontrará a diferentes personajes, pero será nuestro «personaje central».

Por supuesto que quedan, en este film lineal, restos del film coral, o multitudinario, del cual losseliani es un especialista. Cada una de las personas que encuentra Vincent, por ejemplo, el italiano simétrico a él, con quien va a comer «un asado» en la playa cerca al cementerio, y que luego acompaña a la fábrica donde trabaja, cuya apariencia es idéntica a la fábrica en la que trabaja Vincent (solo cambia el idioma en el que se enuncian todas las prohibiciones), resultan «muy» detalladas, se les presta mucha atención en el momento, aún breve, en que aparecen. El Conde italiano, que interpreta el propio losseliani, en una pincelada magistral, que veremos más adelante, es retratado de manera vívida, profunda, en tres o cuatro minutos. Pero **Lundi matin**, repito, no es un film coral, y en esa divergencia del modelo al cual pensábamos poder someterlo, vemos a un losseliani que, en el momento en que ya lo teníamos digerido, asimilado, se nos escapa, con una voltereta y una sonrisa.

## LA HISTORIA DE IOSELLIANI

La retrospectiva losseliani permite completar la información que se tiene sobre él, y así poder darse cuenta, por ejemplo, que un gag de **Fundición**, un corto hecho en la Unión Soviética, es retomado, tal cual, 38 años después en **Lundi matin**: una especie de tubo-ventilador es usado por el obrero de la fundición rusa del 64 y por el obrero francés del 2002 para secar las camisas empapadas en sudor. Uno puede sospechar que el ventilador uso estaba ahí y que el ventilador francés fue introducido por losseliani.

Pasando de los detalles a las grandes líneas del cine de losseliani uno puede ver desplegada en sus films, la historia de su vida. En la Unión Soviética losseliani se forma realizando cinco cortos en los cuales ya puede verse el ojo de losseliani (y también su oreja: el sonido es en losseliani un elemento central; piénsese en las voces de las flores del corto **El canto de la flor**, de 1959).

Luego, en diez años, losseliani hace tres largos de ficción (**La caída de las hojas**, **Era una vez un mirlo cantor**, **Pastoral**) y consolida una primera manera de hacer cine. Ese cine, a causa de algunas de sus características, tiene problemas con las autoridades soviéticas. losseliani piensa que esos problemas se deben a que sus films, si bien no son antisoviéticos, son «a-soviéticos». Efectivamente en ellos el régimen político no tiene ninguna incidencia en los comportamientos de los personajes, no existe. Son esos comportamientos individuales, son las «individualidades» el centro de esos films.

losseliani va en el 82 a Francia y ahí se queda hasta el día de hoy. Ese cambio total de referencias lo obliga un poco a empezar todo de nuevo, y le lleva unos años volver a encontrar sus marcas. En el 83 hace su



Otar Iosseliani ■

largo de ficción **Los favoritos de la luna** y en el 88 el documental **Pequeño monasterio en Toscana**. Estos son los años de adaptación de Iosseliani al nuevo medio (Francia en primer lugar, y luego otros países europeos, y otros continentes, como África, donde realiza en el 89 **Y la luz se hizo**, film que señala el final de su período de adaptación).

Luego viene la deslumbrante década del 90, que inaugura **La caza de las mariposas** y concluyen **Hogar dulce hogar** y **Lundi matin**. En el medio, un poco aparte, los dos films del Ciudadano Iosseliani: el documental **Sola Georgia**, en el 94 y **Brigands. Capítulo VII**, del 96, donde se advierte la indignación por la suerte corrida por su país, Georgia, y el odio que le producen Stalin, la Unión Soviética y el comunismo. Estos dos films lo veremos en el punto siguiente. Mientras tanto ahí está la obra de Iosseliani, suspendida, abierta, después de esa conclusión, provisoria, que es **Lundi matin**, al mismo tiempo la culminación de lo que Iosseliani hizo hasta ahora y una apertura a lo que vendrá.

### EL CIUDADANO IOSELIANI

En 1994 Iosseliani realiza un documental de 4 horas sobre Georgia, su país. Son 2000 años de historia llena de sufrimiento. Los verdugos fueron sucesivamente griegos, romanos, mongoles, persas y turcos. Y finalmente, a comienzos del siglo XIX, los rusos, los grandes responsables de las masacres, culminadas por los bolcheviques.

La película tiene tres partes y cuenta, con la ayuda de materiales diversos: imágenes de archivo, fragmentos de películas, entrevistas con políticos y artistas georgianos, la situación de la Georgia contemporánea.



nea (la del 94), desgarrada por la guerra civil y las tentativas secesionistas de las minorías étnicas.

Un tema desarrollado en el film, y que tiene que ver con la propia existencia del cine de losseliani, es la relativa autonomía del Partido Comunista de Georgia, que le permite cierta originalidad. No hay más ver las imágenes del macilento Breznev y las del jovial Eduard Shevardnadze; un abismo los separa.

Esta originalidad de los dirigentes comunistas georgianos les permitió alentar un cine que, como el de losseliani, estaba lejos de la ortodoxia soviética. De ahí que por una parte films como los de losseliani pudieran filmarse en Georgia, pero por otra parte esos mismos films tuvieron grandes problemas en su difusión en la Unión Soviética.

Dos años después del documental sobre Georgia, losseliani filma en su país natal un largo de ficción: **Brigands. Capítulo VII**, directamente relacionado con su documental. A diferencia de todos sus otros films, nada de humor tiene losseliani para hablar de su Georgia natal. Tanto en el documental como en la ficción Stalin es tratado reiteradamente de ladrón, y su madre de prostituta. Curioso endurecimiento de un cineasta en cuyos films las prostitutas siempre han sido tratadas con delicadeza y destacando sus rasgos de humanidad. Ahora losseliani condena en bloque, desecha los matices, vocifera. Incluso la estructura narrativa de **Brigands. Capítulo VII**, con el final anunciado desde el comienzo, aparece como una estructura deliberada, premeditada. La rigidez se apodera del conjunto del film.

Luego de sus dos films sobre Georgia, losseliani abandona el abismo georgiano, y encara sus dos grandes films: **Hogar dulce hogar** (*Adieu plancher des vaches*) y **Lundi matin**.

## LA PUESTA EN ESCENA

El gag más desopilante de todo el cine de losseliani está en **Lundi matin**. El Conde Italiano recibe la visita de Vincent, que es hijo de un viejo amigo. Prepara rápida y eficazmente (se nota que no es la primera vez que lo hace) unas grabaciones para engañar al visitante, haciéndole creer que es él quien está tocando el piano y que luego, ante los vítores de vecinos y paseantes, sale al balcón a saludar. Todo eso es falso.

La puesta en escena del Conde Italiano es aquí, como se ve, engaño, mentira, estafa, y curiosamente ese conde italiano tiene los rasgos del propio losseliani. El espectador puede quizá pensar que esa homologación entre puesta en escena y mentira, entre estafador y cineasta, es otra de las señales, risueñas y amargas que losseliani despliega, a lo largo y ancho del ese film extraordinario que es **Lundi matin**.