

PARADJANOV¹ EL OSCURO

Pilar Carrera

Universidad Carlos III de Madrid

mpcarrer@hum.uc3m.es

ABSTRACT: La obra del cineasta ruso S. Paradjanov (1924–1990) es un buen ejemplo de cómo la cuestión de *las* culturas se resuelve cinematográficamente en la cuestión de *la* cultura. Basta recordar sus filmes, repletos de atavíos folklóricos, música tradicional, exceso ritual y objetos de rito, pero, al mismo tiempo, puntuados por (o quizá habría que decir *merodeados*) por (bellos) cuerpos desnudos.

Esta oscilación entre el abigarramiento, la artificiosidad cultural en sus formas más estridentes y el cuerpo “al natural”, despojado de toda vestimenta o adorno, apunta hacia una propuesta de cine no como “creación cultural” destinada a alimentar las más o menos repletas arcas culturales nacionales, sino como una forma de *regard éloignée*. Forma que opera, a través de lo legendario y de las cristalizaciones culturales tal como se manifiestan en el folklore, de una manera muy distinta a como puede pretender hacerlo la mirada documental o etnográfica.

¿Es el cine la manifestación de una cultura, su emanación? Paradjanov responde con sus filmes: No. El cine es el lugar por excelencia en el que se manifiesta “la soledad de un lenguaje ritual”.

El panculturalismo que envuelve los tiempos con su halo narcótico, ha hecho perder especificidad al concepto de “cultura”. Paradjanov con su cine contribuyó a una clarificación esencial que podría ser recuperada para apuntalar una tentativa de definición de ese –oscuro- objeto denominado “cine europeo”, algo así como: “Aquel que continuamente pone en jaque el concepto mismo de “cultura””. (Desde este planteamiento no pueden escapárse nos las serias limitaciones del cine “subvencionado” con fines de “promoción cultural” maridado con una concepción psicologizante del llamado “cine de autor”).

¹ S. Paradjanov nace en 1924 en Tbilisi (Georgia).

En 1965 dirige *Sombras de los antepasados olvidados*. En 1979, *El color de las granadas*, sobre la poesía del armenio Sayat Nova. En 1984, tras pasar varios años en prisión acusado de "homosexualidad y tráfico ilegal de iconos religiosos", dirige *La leyenda de la fortaleza de Suram* y en 1988, su última película, *Ashik Kerib*, dedicada a la memoria de A. Tarkovski.

S. Paradjanov muere en Yerevan (Armenia) en 1990.





1



2



3



4



5



6



7



8

*Ahora al menos se lo bastante de sus orígenes
como para saber que no evolucionó, sino que
simplemente lo desheredaron.*

G. K. CHESTERTON

A la vista de los anteriores fotogramas podemos preguntarnos: ¿Cómo es posible que estas imágenes y la del hombre desnudo de espaldas compartan diégesis? O bien: ¿Cómo, en la atmósfera barroca del exceso ritual, de la proliferación de atavíos y ceremonial, del triunfo del repertorio folklórico, del exceso ornamental, puede respirar con tanta libertad y hondura una imagen aberrantemente "moderna"?

Y a continuación: ¿Porqué esta imagen nos produce esa impresión de "modernidad"?" Una posible respuesta a esta última pregunta puede ser: El contenido (objetos y vestimentas, folklore y ritual, en sus manifestaciones más precisas) deja paso al continente (la imagen fotográfica de un cuerpo sin atributos). Es decir, el medio se hace mensaje.

¿Cómo en el reino del mito puede manifestarse con tal impunidad una imagen prosaica, huérfana de ritual (desnuda, desarraigada, la imagen de un joven atlético, de espaldas), habiéndose despojado de forma tan súbita de la cultura-vestimenta, del disfraz de la cultura (no se entienda el concepto de "disfraz" cuando sea usado a partir de este momento como "mentira" o "cinismo" u "ocultación de las esencias", presuponiendo alguna modalidad de "hombre universal", ni siquiera como conciencia cínica de portar *un* disfraz más entre otros -eso que se denomina "relativismo cultural"). El disfraz es la vestimenta que otorga el anonimato.

Paradjanov fue un cineasta de la soledad no existencial. De una soledad impersonal, la del ornamento, la de los objetos. De la soledad como atributo no de un individuo, condición existencial o coyuntura, sino de la soledad del gesto ritual y del objeto ritual, la soledad ceremonial, que es la soledad de las catedrales.

En sus películas la tradición, el pasado se manifiesta esencialmente como vestimenta o disfraz. Nunca como "moda". El bardo Ashik Kerib *se viste* con el pasado, y la memoria lejos de ser un bien exclusivamente "espiritual" y abstracto se transforma en

materia, en tejido, en textura, en una colección de objetos concretos y dispuestos y repertoriados, en un compendio de gestos y de cosas. Pero al mismo tiempo, a diferencia de la magdalena proustiana, objeto evocador, transitivo, los objetos de los filmes de Paradjanov son intransitivos. Una cuestión cuantitativa -su proliferación- los convierte en intransitivos.

En el ritual, en la *forma folklórica* omnipresente en Paradjanov (independientemente de si las ceremonias y trajes representados se corresponden con los de los ritos armenios o georgianos, es decir, independientemente de todo valor documental de sus películas) precisamente se manifiesta lo que de otra manera pasa desapercibido debido a la tendencia de toda cultura, que Barthes señalaba, a ocultar la naturaleza de signo del signo. En el folklore se hace evidente la artificiosidad de toda cultura, el estrecho vínculo entre materia y espíritu, pues solo a través del objeto y el gesto objetivado, mecánico, del vestido específico, puede consumarse el ritual. Artificiosidad que normalmente tiende a pasar desapercibida, a revestirse de una segunda naturaleza. Los detractores del ceremonial, del ritual, los defensores de la "simplicidad" buscan precisamente, no una mayor racionalidad tal y como a veces se pretende, sino precisamente la irracionalidad suma: naturalizar el artificio.

Nada desvela y de nada sirve en términos de la consecución de una mayor libertad para el hombre el dogma sociológico de la "verdad por consenso" siempre aderezado e invalidado por la premisa "que oscila entre lo indemostrable y lo ni tan siquiera falso" de que lo social es una "condición de posibilidad" de todo conocimiento, un determinante categorial operando a nivel cognitivo, de "estructuración de lo real" y que por lo tanto no hay posibilidad alguna de enunciar un metadiscurso. Metadiscurso que es fundamental a la hora de rastrear el fundamento ideológico de lo social (y de cierta sociología). No es curioso que "la muerte de las ideologías" se pregone desde la asunción de la "inconmensurabilidad cultural". Frente al reaccionarismo del discurso "cognitivist" aplicado a lo social se impone recuperar el concepto de "ideología", concepto ciertamente progresivo frente a la regresiva "construcción social de la realidad". "Construcción" fundamentada en la naturalización del imaginario, decretando que el "el sentido precede al vestido" y que lo concreto no es sino un pobre reflejo categorial, que el ansia de lo sublime precede a toda manifestación o expresión

de ese ansia, y que por lo tanto toda expresión es relativa, mientras que el sentimiento es absoluto. Chesterton renegaba de este canibalismo categorial: "Dios no es un símbolo de la divinidad. La divinidad es un símbolo de Dios".

El signo cristalizado del ritual no es sino la vejez del signo, el estadio en que alcanza cierta transparencia, el cementerio de elefantes de toda cultura en el que se hace visible la "facies hippocratica" de la historia.

La cuestión del ritual no se agota ni en la celebración de una verdad universal ni en un mero aparato destinado al goce estético independientemente de toda "verdad" referencial. El ritual no tiene que ver ni con la Verdad ni con el goce estético. Tiene que ver exclusivamente con el ritual.

En *Ashik Kerib* encontramos imágenes que podemos llamar "de transición", como la escena en la que aparecen las mujeres del harén, signos de tiempos pasados, blandiendo armas modernas. Imágenes imposibles, que como todo híbrido anuncian una herida en el relato mítico, que en el caso de Paradjanov no es en modo alguno una "modernización" ni siquiera una voluntad *kitsch*. Estas imágenes híbridas no son de naturaleza paródica, ni se soslayan bajo el rostro apacible de la "versión". El híbrido es siempre inmanente, nunca se resuelve ni se zanja mediante la remisión a alguna de sus partes (ver imagen nº 6). Es propiamente una imagen desarraigada, una confluencia de tiempos, el mítico y el histórico, sustrayéndose a ambos, y dando origen a un "tercer tiempo", que no es sino el tiempo de la imagen (cinematográfica, en este caso).

Ashik Kerib (1988) basada en un relato de Lermontov, cuenta la historia del bardo Kerib. Él es el hilo conductor de los distintos cuadros o escenas que componen la película. Podemos decir que la principal función de *Ashik Kerib* es portar el amplio repertorio vestimentario y dar paso al desfile de objetos sacros y profanos. Emplea el tiempo fílmico que le ha sido concedido en vestirse y desvestirse, hasta agotar el prolijo vestuario tras el que se parapeta Paradjanov. Hasta el punto en que podemos pensar que el bardo está ahí para servir de "modelo", para ofrecer un cuerpo a todos esos trajes recargados y manieristas, que huyen ante todo de la simplicidad. Pocos textos fílmicos son más "tejido" que éste.

Ashik Kerib está dedicada a la memoria de A. Tarkovski, quien había situado a

Paradjanov entre los "grandes", al lado de Bresson, Buñuel, Mizoguchi o Dovzhenko². En su recurso al "objeto religioso" (incluimos en esta categoría los corderos que, solos o en rebaño proliferan en las películas de Paradjanov) se aproxima a la alegorización en Buñuel. La alegoría, con su carácter cerrado y preciso, a diferencia del amplio margen de incertidumbre y del continuo desplazamiento de lindes del símbolo, se adecuaba mejor a la moral de estos cineastas, para los que el primer principio era que la imagen debía ser "masiva", y la melifluidad del símbolo siempre presto a emanciparse de la concreción de la imagen, de una imagen específica, no servía para tal menester. La imagen en Paradjanov sigue el camino de la alegoría. Siempre ojo avizor, evitando caer en la tentación del símbolo.

La rígida relación entre imagen y concepto que caracteriza a la alegoría lleva a que el cine que podría calificarse de "alegórico" -y posiblemente al de Paradjanov pueda aplicársele este adjetivo sin demasiado desacierto- no sea susceptible de ninguna lectura "evocadora". La forma de sus películas es la de la *convocación* (están plagadas de escenas que evocan la forma "ceremonial"). *La leyenda de la fortaleza de Suram* es un buen ejemplo: Las voces de los personajes (considerémoslas a efectos argumentales potencial metáfora de la proliferación simbólica) quedan ahogadas por una única voz en off que las "traduce". El "Gran Traductor" convierte en superfluo el "desmayo poético" del "punto de vista". Ninguno de los personajes de Paradjanov habla de sí / por sí mismo.

Paradjanov cuenta como se negó a doblar *Ashik Kerib* al ruso. Frente al amable naturalismo del doblaje, la voz del "Gran Traductor" es tiránica.

El bardo Kerib pasa a través de varias vestimentas, como quien atraviesa las etapas de la vida. Pero no hay "profundización" ni mostración psicológica o de carácter. Es como si la "vida interior" del protagonista se diese la vuelta, se volviese hacia fuera, y pasase a ser una sucesión colorista de trajes. Kerib se quita el traje como quien se despoja una y mil veces de un *Yo* que en lugar de ser esencia, naturaleza, algo dado, es el objeto de valor que se sitúa al final del desarraigo: "El "sujeto" es tan sólo una

² "Hay pocas personas geniales en toda la historia del cine: Bresson, Mizoguchi, Dovzhenki, Paradjanov, Buñuel... A ninguno de estos directores se les puede confundir con otro" en *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2004, pág. 99.

ficción: no existe en absoluto el Ego del que se habla cuando se vitupera el egoísmo"³. Los personajes de Paradjanov parten literalmente en busca de sí mismos. Es decir, no a "encontrarse a sí mismos", porque el Yo no les precede ni les pertenece previamente y desde siempre, ese Yo es el objeto de una conquista, cuyo éxito no está nunca garantizado.

"Un gran autor, es alguien que ríe mucho" -escribía Deleuze-. La comicidad histriónica de *Ashik Kerib*, que hemos encontrado antes en otras películas de Paradjanov, está preservada por la imposición de una forma que podíamos denominar "naïf" que guarda a la imagen de los estragos de la forma sarcástica, o del ridículo. El histrionismo preserva el humor radical, protege la forma cómica de la égida de lo patético. No se trata de la dependencia del bufón (el bufón cuyo *oficio* es la risa y que exige un público) sino de la autarquía del histrión, para quién el verdadero público es él mismo. "La máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor" -escribía Bergson-.

En las películas de Paradjanov personajes y objetos actúan de forma coreográfica. De acercar su cine a algún género tipificado lo acercaríamos al musical. La disrupción que sobre la trama introducen las escenas "de baile" en el musical es llevada al extremo por Paradjanov, en cuyas películas la trama, el argumento pasa de ser centro a ocupar los límites, y la "disrupción" (el baile, la danza, con su extrema codificación y artificiosidad) se convierte en centro. En el musical clásico, las escenas propiamente musicales ejercen un efecto de "distanciamiento", rompen el efecto naturalista del argumento, producen una quiebra en la empatía como forma de asunción o de relacionarse el espectador con la historia que "sucede" en la pantalla.

La gestualidad estereotipada, convencional, la mecánica de los movimientos propia de la danza, se enfrentan a la acción "naturalizada", "espontánea".

En Paradjanov el gesto (semejante a una sacudida, a una descarga breve e intensa) tiene la prevalencia. Prevalencia que acapara su protagonismo a la acción (fundamentada fílmicamente en la manipulación del mundo y de los hombres con vista a unos determinados fines y en base a determinados principios) y a la "penetración psicológica" ("profundidad"). Queda esencialmente la gratuidad del gesto en la danza,

³ F. Nietzsche; *El nihilismo: Escritos postumos*, Barcelona, Península, 2002, pág. 77.

convencional y al mismo tiempo necesario.

El gesto preciso del bailarín se reconoce en las líneas rectas de los troncos de los árboles en *Sombras de los antepasados olvidados* y en los contornos precisos de los objetos. Lo "espontáneo", con su característica naturalización del artificio, no tiene cabida en los filmes de Paradjanov.

En *Sayat Nova* la radicalidad del ritual se manifiesta sin topar en ningún momento con el formalismo o con una voluntad estetizante. Para evitar dicha "estetización" se hace proliferar la materia. El goce estético en Paradjanov es fruto de la sobreabundancia de materia "intransitiva". Mientras que la "voluntad estetizante" de la que hablábamos se fundamenta en trascender lo más rápidamente posible el objeto concreto para acceder a los supuestos "valores espirituales" por él evocados. En los filmes de Paradjanov aplicar ese principio de traducción de lo material en espiritual sería inviable. La lectura en clave simbólica de *todos* los objetos presentes en la "Colección Paradjanov" supondría el colapso mental del espectador más avezado. Para huir de la "estetización" y de la "trascendentalización" del objeto, hace proliferar los objetos, previamente liberados de una "personalidad" a la que "ilustrar", desvinculados de la función de "ornato psicológico" del protagonista, hasta tal punto que la acumulación de materia haga necesario concebir el objeto como *estación termini*. El movimiento por el movimiento y el objeto por el objeto. El objeto se sustrae a las relaciones de funcionalidad que normalmente lo supeditan al sujeto, convirtiéndolo en metáfora o símbolo de los sentimientos del protagonista o ilustración de algún aspecto de su personalidad. La práctica totalidad del metraje de los filmes de Paradjanov se sustrae a la necesidad "argumental". Y sin embargo, en ningún momento se prescinde del argumento. Este es simple y preciso, normalmente es el argumento de algún cuento o leyenda, por tanto, bien conocido por todos, y nunca se presta a confusión, pero bien es cierto que queda saldado en dos o tres planos. Suele hacerse explícito en las cortinillas que separan los distintos "capítulos" del filme, a la manera de las películas mudas.

En el inicio de *Sayat Nova* la perenne voz en off, la voz sin rostro, omnipresente en sus películas, previene: No se trata del hombre sino del poeta.

Los movimientos y gestos de los personajes carecen de naturalidad. Siempre están

"posando", siempre parecen estar a punto de ser fotografiados.

Paradjanov suele jugar con la reversibilidad de la imagen cinematográfica, con la posibilidad de dar marcha atrás. Como cuando un disco se ralla y vuelve una y otra vez atrás, sobre el mismo fragmento, haciéndonos tomar conciencia del soporte material, de la "materialidad de la comunicación" en palabras de Moles, del vinilo y de las exigencias de la materia, oculta normalmente tras el "contenido" (la melodía, las letras de las canciones...), al que se asocian siempre los valores "espirituales" que pueden obtenerse de los "bienes culturales".

Las películas de Paradjanov son prácticamente películas "mudas". Esencialmente música y voz en off. Los personajes no mueven los labios. "Sus" voces -porque salvo en el caso de *Leyenda de la fortaleza de Suram* las voces parecen corresponder a los personajes- son siempre "en off". Razonablemente podemos atribuírselas a los personajes, pero estos están mudos, no pronuncian sus palabras.

En Paradjanov todo es rito, ceremonia. Como si el domingo, el día del ritual, devorase la "normalidad" del resto de los días de la semana y lo abarcase todo. Un perenne domingo, eso es el cine de Paradjanov.

Sus personajes no se sustentan en su interioridad. Ni siquiera su propia voz sale de sus bocas. Todo su sustento reside en una "exterioridad" abigarrada que se sitúa en las antípodas de la "simplicidad" y de los espacios despejados de la estética "de diseño japonés" -tan *à la mode* hoy en día- y de su rentable trascendentalización de lo cotidiano. (De hecho en la sección inmobiliaria de los periódicos se anuncian "lofts de diseño japonés" -aunque los precios sean cada vez más "barrocos"-)

La parte de "Oriente" que le corresponde a Paradjanov está en las antípodas del reaccionarismo cuya primera manifestación es hoy en Occidente un pretendido retorno a ciertas formas de "sabiduría oriental" con las que las democracias liberales se inyectan el antídoto exótico en forma de lo transindividual para mejor conservar una visión mezquina del individuo, por cuanto el "universalismo humanista" de dicha visión lo convierte en individuo demediado o truncado, al ausentar sistemáticamente su individualidad política e histórica para hacer su panegírico únicamente en cuanto "ser humano"; no como manifestación concreta del hombre concreto, sino como emanación del "hombre universal".

El *folklore* carece en Paradjanov de todo valor antropológico. No se trata de dar a conocer la "personalidad" de un pueblo a través de sus leyendas, sus ritos y sus fiestas. Préstese atención al hecho de que en las películas de Paradjanov siempre hay un sujeto, un "protagonista", un nombre al que le es dado cargar (portar o vestirse) con el anonimato de una cultura concreta, y que sistemáticamente renuncia a cualquier forma de introspección: "Nada es más fenoménico (o más manifiesto), nada es más ilusión que ese mundo interior que observamos con el famoso "sentido interior"⁴.

Identificar el "sujeto" con la definición que de él da el liberalismo, es evidentemente una simplificación. La reacción, en la actualidad, no solo actúa mediante la exaltación del individuo pequeño burgués, "libre" para decidir la opción de compra, para "opinar", para debatir y para extasiarse ante la existencia teóricamente postulada de su *self*, de su interioridad pura, de su libertad insita; sino también mediante la negación global de la "subjetividad" como avanzada capitalista, que implica así mismo, idéntica metonimia: el "sujeto" que define el liberalismo -la parte- por el todo. Es evidente que se puede considerar que el sujeto no se agota en el sujeto liberal: "Que yo me cuente en una película lo llenaba de rabia, el, el pequeño burgués"⁵

La rigidez de la pose y la teatralidad del gesto, frente a la ideología disfrazada de "naturalismo" y la mística de los "pequeños buenos momentos". La "trascendentalización de lo cotidiano, siempre amenazado (crímenes, raptos, atentados terroristas) se encuentra en las antípodas de la ritualización de los objetos banales tal y como la practica Paradjanov. Aquí el objeto pasa de ser la extensión de un "Yo", su *ancilla* evocadora para convertirse en la puerta abierta hacia lo anónimo, el lugar por antonomasia de lo artístico. Ningún artista digno de tal nombre "se expresa" en sus obras. Antes se extravía en ellas y dinamita por completo el puente entre la obra y el hombre. Allí donde el puente queda en pie o queda en pie una parte que permite alcanzar la otra orilla, no se ha consumado la obra. Allí donde la obra se hace anónima reconocemos al poeta. La poesía no tiene nada que ver con la manifestación exultante de una "sensibilidad" con nombres y apellidos. La gran poesía es aquella que expresa lo anónimo. Pero solo el sujeto puede tejer lo anónimo. Pues eso que se denomina

⁴ F. Nietzsche; *Op. cit.*, pág. 14

⁵ A. Tarkovski, *Journal*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, pág. 72

"sujeto" no es una condición natural, es una consecución, un logro. El sujeto no nace, se hace. Y el punto de vista no es algo dado de manera inmediata por el hecho de poseer nombre y apellidos. El "punto de vista" no tiene nada que ver con la manifestación de una opinión ni con la participación en un debate. El "punto de vista" no es *Crash* -apología de lo inconmensurable paradigmático, del código binario, de un subjetivismo interpretativo demagógico y disfrazado de absoluto categorial, -depende del color del cristal, etc. etc.-, sino *Rashomon*, dónde no hay "interpretación" de los hechos, nadie niega los hechos (el crimen), nadie se exculpa, sino que se inculpan a sí mismos. Lo que quieren es que se le reconozca el derecho a declararse culpables. No es la verdad relativa, sino la exigencia de ser reconocidos responsables. El "punto de vista subjetivo", que normalmente sirve para descargarse de culpas (así ocurre en *Crash*, ("hay que entender las razones, una vez hemos explorado en las catacumbas privadas "entendemos" que no había "maldad" en sus acciones, que son "socialmente inocentes"...) no tiene nada que ver con el punto de vista que reclama el derecho a la culpa, a ser dueños de sus actos literalmente sin subterfugios exculpatorios "contextuales" (a los que tan habituados estamos, del tipo: infancias desgraciadas, familias desestructuradas, padres enfermos, hijos enfermos, matrimonios frustrados, etc. etc. etc.)

"Cuanto más sepamos de las cosas más elevadas más tangibles y carnales se nos volverán" -Chesterton dixit.