

Sayat Nova (Serguei Paradjanov, 1969) La mirada de la infancia como estructura.

Sayat Nova (S. Paradjanov, 1969). The perspective of the childhood as a structure

Resumen

Realizada en 1969 por Serguei Paradjanov, la película *Sayat Nova* ('El color de la granada') es una sucesión de *tableaux vivants* que huyen de la dramaturgia clásica sobre un fondo de tradición y cultura armenias. Este trabajo pretende indagar en la obra cumbre del cineasta y configurar un análisis desde la figura del niño, personaje que estructura al completo la película, para conocer y analizar el trabajo de uno de los directores de cine más sublimes y poco estudiados de la historia.

Palabras clave

Artes visuales; simbolismo; infancia; cultura armenia; cine soviético.

Abstract

Made in 1969 by Serguei Paradjanov, the film *Sayat Nova* ('The color of the pomegranate') is a succession of *tableaux vivants* escaping the classical dramaturgy on a background of Armenian tradition and culture. This work aims to investigate the filmmaker's masterpiece and configure an analysis from the figure of the child, character that completely structures the film, in order to know and analyze the work of one of the most sublime and little studied film directors in history.

Keywords

Visual arts; symbolism; childhood; Armenian culture; cinema of the Soviet Union.

Sumario. 1. Serguei Paradjanov, vida y obra. 2. *Sayat Nova*, la obra cumbre de Paradjanov. 3. La figura del poeta Sayat Nova. 4. De argumentos y símbolos. 5. El lenguaje de los objetos. 6. La afinidad de Paradjanov con Méliès y el cine primitivo. 7. El encuadre y el *reenmarque*. 8. El niño como enunciador. 9. La cruz como campo de acción. 10. La infancia y la figura del niño en *Sayat Nova*. 11. Conclusiones.

Como citar: Tenor Gómez, M. (2019). *Sayat Nova* (Serguei Paradjanov, 1969). La mirada de la infancia como estructura. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 3, Núm. 1, 13-41.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/>

María Tenor Gómez
Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, España

mtenorgomez@gmail.com

Enviado: 15/01/2018
Aceptado: 05/07/2018
Publicado: 30/01/2019

“Las películas de Paradjanov no hablan de cómo son las cosas, sino de cómo serían si él hubiese sido Dios”
(Alexei Korotjukov)

Coinciden los críticos en que el cine de Serguei Paradjanov (1924-1990) condensa un lirismo audiovisual insólito. El estilo del cineasta, extremadamente poético y alegórico, supone una ruptura no solo con el realismo socialista de su época sino también con el concepto tradicional de cine. Su trabajo le valió la admiración de maestros como Andrei Tarkovski, pero también la represión de las autoridades soviéticas, que castigaron la libertad de estilo del cineasta con años de cárcel.

Entre los largometrajes de Paradjanov destaca *Sayat Nova* (*‘El color de la granada’*), cuyo lenguaje visual ilustra la inventiva artística de su autor y el estilo con el que este construía sus obras. La película se presenta como una biografía del poeta homónimo Sayat Nova, y a lo largo de la cinta viviremos las diferentes etapas de la vida del juglar, desde su infancia hasta su muerte. La frontalidad de la puesta en escena y una gestualidad forzada y críptica dominan todo el largometraje como si de la filmación de una obra de teatro se tratara. Mezcla de cine primitivo y cine moderno, la obra de Paradjanov está marcada por la influencia de la pintura prerrenacentista y del teatro japonés *kabuki*, dando lugar a una condensación cuya belleza plástica captura al espectador.

Su rechazo por el realismo nos sumerge en un juego laberíntico de simbolismos y alegorías, extenuante en cada fotograma. La excentricidad y el carácter enigmático de sus planos, alentados por una estructura que se escapa de lo narrativo, hacen de *Sayat Nova* una obra difícil de descifrar y contextualizar por completo. Interpretar el simbolismo de la película parece una tarea inviable, pero profundizar en su composición y su construcción de sentido se presenta como una lección fílmica prometedora y magnética. Sobre esta obra cumbre se desarrolla el presente análisis.

Este proyecto parte de la hipótesis de que en *Sayat Nova* la figura del niño es el motivo central de los *tableaux vivants* y el eje que organiza y construye toda la película. *Tableau vivant* (pl. *tableaux vivants*) es una expresión francesa que se refiere a la representación escénica de una obra pictórica existente o inédita. Aunque de uso menos frecuente, puede traducirse al español como *cuadro vivo*, *belén* o *retablo*.

A partir de esta idea se llevará a cabo un análisis de la estructura de la película desde la figura del niño, su rol en el universo diegético y su importancia en la estructura y sentido del largometraje.

1. Serguei Paradjanov, vida y obra

Nacido en 1924 en la Georgia soviética, Serguei Paradjanov comenzó a sumergirse en la cinematografía a una temprana edad. Con 21 años se trasladó a la Universidad Panrusa Guerásimov de Cinematografía, donde aprendió de maestros como Aleksandr Dovzhenko. Pocos años después fue acusado de homosexualidad por mantener relaciones sexuales con un agente de la KGB y sentenciado a cinco años de cárcel, de los cuales solo cumplió tres meses. Una vez absuelto, se casó con Nigyar Kerímová, una musulmana tártara que se convirtió a la Iglesia Ortodoxa para poder contraer matrimonio. La familia de Kerímová consideró el acto como una traición, y la asesinó. Paradjanov se trasladó a Kiev y allí produjo sus primeros largometrajes: *Dumka* (1957), *Manos Doradas* (1957), *Natalia Uzhvy* (1957), *Andriesh* (1954), *El tipo superior* (1958), *Rapsodia ucraniana* (1961) y *Flor en tierra* (1962); documentales y ficciones que seguían los patrones del realismo socialista y que, años después, el propio cineasta calificaría de basura.

En 1956 volvió a casarse de nuevo, con Svitlana Ivánivna Shcherbatiuk, con la que tuvo un hijo, Surén. En Ucrania, Paradjanov abandonó el realismo y comenzó a dirigir bajo sus propias normas artísticas. La influencia del cine de Andrei Tarkovski fue uno de los factores clave; concretamente *La infancia de Iván* (1962) le hizo cambiar su método artístico. En 1964 dirigió *Sombras de los ancestros olvidados* (*Corceles de fuego*), la primera de su nueva etapa cinematográfica. La aceptación de la película por la crítica fue clamorosa y le valió varios premios internacionales y notoriedad instantánea, a pesar de estar rodada en un dialecto regional que no llegó a doblarse por la negativa del autor. *Sombras de los ancestros olvidados* es quizá la película con la narrativa más legible de Paradjanov.

La vida de Paradjanov estuvo marcada por la represión soviética de principios de los sesenta. Su audacia, su libertad de estilo y su apoyo a los intelectuales ucranianos víctimas de la represión comenzaron a inquietar a las autoridades. Cuando se trasladó a Armenia, rodó *Sayat Nova*, el último largometraje que crearía en quince años. La película no llegó a ver la luz cuando la censura soviética la prohibió

terminantemente. La que para muchos es su obra cumbre, le valió una serie de desdichas al director. Las autoridades soviéticas volvieron a reprimir a Paradjanov y lo condenaron a cinco años de trabajos en un gulag en Siberia.

Un grupo de artistas se unió en protesta por el encarcelamiento del cineasta. Entre ellos, cineastas de la talla de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Luis Buñuel, Federico Fellini o Michelangelo Antonioni. Tarkovski, unido a la protesta, escribió una carta al Partido Comunista de Ucrania describiendo a Paradjanov como un genio irremplazable. Tras cuatro años, Paradjanov fue liberado gracias al escritor surrealista francés Louis Aragon y la poetisa rusa Elsa Triolet. Durante su estancia en el campo de trabajo, el cineasta produjo esculturas en miniatura, dibujos, muñecos y collages, un trabajo extraordinario que se encuentra hoy día en el Museo Paradjanov, en Ereván. Tras su puesta en libertad, el cineasta vivió en la más absoluta miseria por la prohibición al trabajo que se le había impuesto. Tarkovski llegó a darle un anillo para que lo empeñara, pero Paradjanov se lo quedó como recuerdo.

En 1982, fue nuevamente encarcelado. Esta vez la condena se redujo a pocos meses debido a su precaria salud. Ya puesto en libertad continuó filmando, aprovechando que la censura se había suavizado. Así nacieron los largometrajes *La leyenda de la fortaleza de Suram* (1984), *Ashik Kerib* (1988) y *La confesión* (1990). Esta última, homónima de su libro de memorias, quedó incompleta. Paradjanov murió en 1990, a los 66 años. *La confesión* fue recuperada en negativo por Mijaíl Vartánov bajo el título *Paradzhanov. La última primavera*.

2. Sayat Nova, la obra cumbre de Paradjanov

Entre sus dieciséis metrajes, *Sayat Nova* (1969) se erige como la obra cumbre del cineasta. La película es una biografía del poeta armenio Sayat Nova, cuya figura y obra constituye uno de los mayores legados culturales de la Armenia del siglo XVIII. Paradjanov reinventa el concepto de biografía y despliega en celuloide la vida del poeta, desde su infancia hasta su muerte, sin razón narrativa ni sucesión cronológica. Lo que se describe como biografía es, en realidad, la poesía del artista armenio Sayat Nova trasmutada a imágenes.

La idea de homenajear a Sayat Nova con una película surge de los Estudios Armenfilm de Ereván, que en 1966 encomendaron a Paradjanov hacer la biografía fílmica del poeta armenio. La razón por la que se le

asignaba esta tarea a Paradjanov era principalmente la reputación internacional del cineasta. A pesar de que el Goskino armenio aceptó el guion, el Goskino en Moscú comenzó a crear los primeros problemas, debido a la falta de realismo y de sentido dramático, así como por su carácter oscuro y excesivamente alegórico.

No obstante, la película fue autorizada para el rodaje, siempre y cuando los Estudios Armenfilm estuvieran al tanto para que el cineasta siguiera cierta línea y después de asegurar algunas correcciones mínimas: el título pasó a ser *El color de la granada*, pues consideraban que titular la obra *Sayat Nova* era absurdo por no existir parecido con la vida del poeta, y se modificaron los intertítulos. Efectuados los cambios, la película fue apta para la República Soviética de Armenia, pero para ser permitida en el resto de repúblicas soviéticas la cinta debía sufrir aún más modificaciones. A pesar de la negativa de Paradjanov, Serguei Youtkevich se encargó de ello, escribiendo nuevos intertítulos algo más narrativos, reordenando algunas secuencias para ajustar la cronología y acortando la duración. Con esta versión se distribuye por Francia en 1982. Años más tarde, en 2014, la Cineteca de Bolonia y la *Film Foundation* restaurarán la película para que resulte casi idéntica a la versión original armenia, prohibida a finales de los sesenta.

3. La figura del poeta Sayat Nova

Las poesías que Sayat Nova (1712-1795) cantaba con su *kamanche* (un instrumento de cuerda muy utilizado en la música tradicional armenia) resonaron durante siglos por las tierras del Mar Negro y del Mar Caspio. El trovador armenio nació con el nombre de Harutyun Sayatyan, pero más tarde adoptó el de Sayat Nova, que en persa significa Maestro de los Cantares. Nació en Tiflis (ciudad que más tarde acogería el nacimiento de Paradjanov) y tras varios años escribiendo y cantando poesía se convirtió en el juglar de la Corte. Allí se enamoró de la princesa Anna, hermana del monarca, una relación difícil por cuestiones de etiqueta. El amor prohibido entre el poeta y la princesa es una de las principales líneas biográficas en que se inspiraría Paradjanov.

Sayat Nova fue desterrado de la Corte y pasó el resto de su vida como un bardo, cantando en las tres lenguas del Cáucaso (georgiano, armenio, azerí) y dejando un legado de centenares de canciones y poesías. En 1759 fue ordenado sacerdote en la Iglesia Apostólica

Armenia. Morirá en un monasterio, asesinado por las tropas persas tras haberse negado a abandonar el cristianismo. El poeta se convirtió en un símbolo de la unión entre pueblos y hoy día continúa siendo una de las figuras más importantes en la cultura armenia.

Su amor por la princesa, el dolor de la reclusión, la vida religiosa y su condena hasta la muerte sirven en la película de hilos narrativos sobre los que se teje una línea argumental prácticamente ininteligible que va desde la infancia del poeta hasta su fallecimiento. Los episodios que determinaron la vida del poeta tienen presencia en *Sayat Nova*, más que como tramas, como fuentes de inspiración constantes para la construcción visual de la película. Una etapa destaca sobre el resto: la infancia. La importancia de la infancia no es algo exclusivo de *Sayat Nova*, sin embargo, puesto que muchas obras del cineasta comparten la figura de un niño que tiende a desempeñar un papel relevante no solo en el argumento sino en la estructura de la obra. Recordemos el héroe en *Andriech* (1954) o Ivan y Maritchka en *Corceles de fuego* (1964).

4. De argumentos y símbolos

Sobre el tejado de un monasterio, varios libros empapados agitan sus páginas al viento abiertos de par en par. Un niño anda con cautela entre ellos, se tumba y abre los brazos adoptando una posición de cruz mientras las páginas crujen al secarse (**Figura 1**). Esta primera escena no deja lugar a dudas: *Sayat Nova* posee una fuerza estética y simbólica que nos abate desde el primer minuto del filme. Este carácter emblemático se dará en cada plano y cada escena a lo largo de toda la película.



Figura 1. Las páginas crujen al secarse.

Imagen: Adriana Vinuesa



No es difícil encontrar multitud de sinopsis o breves descripciones de *Sayat Nova* que la definen como “una película sin argumento”, etiqueta que creo errónea. *Sayat Nova* carece de trama, en tanto conjunto de acontecimientos relatados con coherencia temporal y espacial por relación causa-efecto. Pero su argumento es sólido. Paradjanov presenta una línea argumental clara, no a través de sucesos narrativos y acciones encadenadas, sino mediante la división de capítulos y la inclusión de intertítulos. El argumento existe, pero no en la forma de dramaturgia clásica que se nos presenta tradicionalmente.

Del mismo modo, algunos críticos consideran que la iconografía cristiana deja entrever su enaltecimiento de la religión en una suerte de manifiesto audiovisual. Otros desmienten que exista esta exaltación religiosa. ¿Es la cultura el pedestal sobre el que Paradjanov construye su película, o es más bien la fuente que le proporciona el grueso de signos que la componen? La naturaleza del cine de Paradjanov es un misterio, pero su envoltura cultural es innegable. *Sayat Nova* no deja de convocar la cultura y el mundo armenios. Utiliza hasta la extenuación los rituales, los trajes, las costumbres y las tradiciones de un determinado folclore. En ocasiones se excede, los inventa o los envuelve de un carácter de artificiosidad, especialmente en la vestimenta, transformada en exagerado y recargado disfraz.

Podríamos pensar que el cineasta pretende honrar y perpetuar la existencia de una cultura minoritaria e ignorada. Pero Paradjanov no busca representar su cultura desde una mirada documental o etnográfica. Pilar Carrera (2016, p. 77) lo deja claro:

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

Mediante la mudanza y el exceso de los símbolos, Paradjanov insiste en manifestar los significantes como tales, sean cuales sean los significados a los que remiten.

5. El lenguaje de los objetos

Diversos motivos definen el léxico del cineasta, elementos destinados a jugar un papel concreto dentro del ámbito alegórico. Granadas sangrantes, una concha, un aguamanil, uvas prensadas y otros tantos objetos y elementos que no cesan de aparecer durante toda la película. De hecho, tres planos sirven de apertura (tres granadas, en **Figura 2**), uvas prensadas bajo los pies (**Figura 3**) y un cuchillo dando paso a un círculo cerrado de apariciones alegóricas. Cada figura va siendo transformada, desplazada, anulada y después recuperada. Observemos el elemento líquido. Su valor simbólico exigiría todo un estudio concreto, pero es obvio que conecta toda la película: del agua al tinte, del tinte a la leche, de la leche a la sangre, etcétera. Paradjanov opera con signos, mensajes codificados que conforman un verdadero collage escénico.



Figura 2. Tres granadas.



Figura 3. Uvas prensadas bajo los pies.

La presencia de este léxico alegórico no es destacable solo por el mero contenido, sino también por cómo el cineasta nos lo muestra. Los elementos se presentan en planos detalle que rompen tajantemente la línea teatralizada que conforman los *tableaux vivants*. Frente a una serie de planos recargados y artificiosos, nos topamos con un plano detalle de un objeto que rompe la disposición de espectáculo para llevarnos de nuevo a una modalidad de lenguaje cinematográfico.

El repertorio de objetos se nos presenta en su totalidad ya desde las primeras escenas correspondientes a la infancia del poeta. Ocurre lo mismo con los colores: negro, blanco y rojo servirán de colores de referencia durante todo el largometraje y así lo vemos desde los primeros planos. Desde un principio se dan a conocer todos los elementos, los cimientos que servirán para construir la vida del juglar. *“Mon enfance a créé à partir des couleurs et des parfums du monde la lyre du poète, et elle me l'a offerté* [“De los colores y aromas de este mundo, mi infancia creó la lira de un poeta y me la ofreció”], recita Sayat Nova.

El lenguaje de los objetos conforma una línea argumental en sí misma. Cada figura y elemento se carga de una función premonitoria, anticipando un episodio futuro en la vida del poeta. Este juego de profecías se establece a varios niveles. Observemos la circulación de estos objetos y elementos en la película. El circuito de ofrendas (Érik Bulloz, 2016, p. 83) conforma lo que Marcel Mauss denomina el “principio del don”: existe una fuerza en el objeto dado que obliga al destinatario a continuar el ciclo, ofreciendo a su vez un regalo. Es decir, toda propiedad personal tiene un poder espiritual que detona una cadena: tú me das algo, yo se lo doy a un tercero, este me devuelve otro, etcétera. El principio del don es compartido por un abanico variado de culturas y rituales.

Una estructura similar a esta economía del don rige todo el largometraje. Cada secuencia desencadena otra similar, una devolución. La secuencia se recupera y se transforma del mismo modo que la ofrenda recibida por el donatario se transforma en ofrenda entregada. Se forma así una simetría, un juego anafórico de dobles escenas, de dobles versos. La película es un poema que juega constantemente con un esquema de estrofas que riman siguiendo la estructura A-B. Veamos algunos ejemplos de este eco visual: la escena en que varios hombres lavan pisando con sus pies las alfombras empapadas tendrá

su reflejo en aquella del prensado de uvas, o los platos circulares recibiendo primero el tinte para, escenas más tarde, acoger la sangre de un sacrificio (**Figuras 4 y 5**).

6. La afinidad de Paradjanov con Méliès y el cine primitivo

El universo diegético de la película obedece a una afinidad profunda con el cine primitivo. Las leyes formales y estilísticas propuestas en la construcción del filme hacen evidente su proximidad con Georges Méliès. La fijeza de la cámara sobre un fragmento arquitectónico aparatoso y espectacular, la frontalidad de la escena, la autonomía de los planos o el “cara a cara” entre actor y espectador son algunos de los principios de coherencia que ambos comparten.

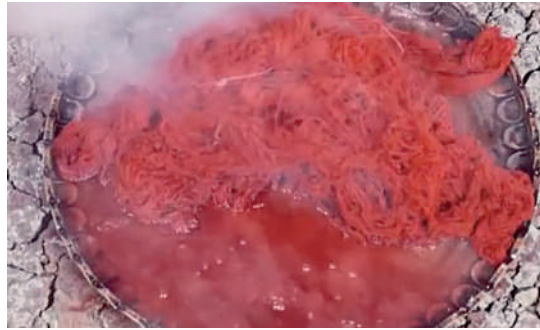


Figura 4. Platos circulares recibiendo el tinte.



Figura 5. Platos circulares acogiendo la sangre de un sacrificio.

Pero el cine de Paradjanov no es primitivo. Juega con él, lo recupera y lo explora. Luego da saltos constantes al presente, al cine moderno. Es precisamente la autoconciencia de Paradjanov en su uso del cine primitivo lo que establece una diferenciación tajante entre ambos autores.

Su uso de la estética del *tableau vivant* coadyuva directamente a este carácter de trucalidad (**Figura 6**).

La teatralidad del punto de vista que Paradjanov impone al espectador es su proximidad más notable a Georges Méliès. El *tableau vivant* en el cine primitivo de Méliès aporta un carácter de ficcionalidad y artificialidad que compartiría, años después, el cineasta armenio. Cada plano es un dispositivo combinatorio con autonomía de sentido que produce en conjunto con el resto una impresión de magia en el espectador.



Figura 6. Estética del *tableau vivant*.

7. El encuadre y el reenmarque

Observemos cómo los *tableaux vivants* se exageran mediante el juego del encuadre y el *reenmarque*. Ventanas, marcos, estructuras que doblan la existencia de límites espaciales del plano en su totalidad o parcialidad (**Figuras 7 y 8**). *Notre monde est une fenêtre* [“Nuestro mundo es una ventana”], recita el poeta. Paradjanov literaliza el verso. Por otra parte, el formato queda expuesto en todo momento, haciéndonos conscientes en cada plano del soporte material, de su condición de película. Paradjanov expone el proceso en todo momento y hasta la extenuación; no solo por la ficcionalidad del contenido y

la perspectiva, sino también mediante trucos fílmicos como el paro de manivela, jugando con la reversibilidad de la imagen, repitiendo el mismo fragmento como manifestación de su materialidad.

La autonomía del plano, propia del cine primitivo, se enfatiza en *Sayat Nova* con unos intertítulos de letras blancas en armenio sobre un fondo negro. Recopilamos un total de trece intertítulos a modo de cortinilla en toda la película. No tienen una función narrativa, pues se trata de versos de Sayat Nova que no crean ninguna trama ni apoyan una línea argumental. Su función se ejerce a un nivel puramente estructural, esquemático. Los intertítulos dividen las secuencias, dotan a cada plano de sentido independiente.

Observemos la discordancia que se produce entre la perfección del movimiento, la simetría estructural, la belleza plástica del plano, frente a determinados encuadres de la película. Un acabado



Figura 7. Encuadre y el *reenmarque*.



Figura 8. Encuadre y el *reenmarque*.

filmico pulido desentona directamente con el encuadre de cámara de algunas escenas. Algunos planos nos parecen propios de un director amateur que ha pretendido con fracaso una simetría visual perfecta. Observemos cómo en algunas escenas tenemos un *tableaux vivant* de gran esplendor visual; y, sin embargo, los encuadres parecen sucios, con retazos de muro interponiéndose en una esquina de la pantalla o rompiendo la posición central del contenido.

Partamos del punto de que un director que ha estudiado en una escuela de cine y ha sido capaz de realizar una película tal comprende perfectamente los principios estéticos del encuadre. Paradjanov no ha olvidado atender los límites visuales del plano. Algunos de sus encuadres imitan los defectos propios del teatro en vivo, otros se interponen en el plano como el marco sobre la pintura. Rompen así una pureza exagerada, menguan la escena a presenciar, la remarcan.

Este desequilibrio de la composición, la gama tricolor y la posición de las figuras nos lleva directamente al cine manierista de Alfred Hitchcock o Douglas Sirk. El cine de Paradjanov se nutre del manierismo por una estética que rompe directamente con el cine clásico. También se enfatiza la presencia de esta corriente artística con el destino del poeta Sayat Nova, que morirá asesinado tras haber renunciado al amor de su vida.

8. El niño como enunciador

La fascinación de Paradjanov por el lenguaje gestual encuentra su perfecta aplicación en una película muda. *Sayat Nova* se compone de una verdadera sintaxis de gestos, miradas y movimientos estilizados, y el sonido se reduce básicamente a música y voz en off. La película carece de diálogo formal y los personajes son mudos; sus diálogos operan a través de una voz en off cuyas frases atribuimos a menudo y por suposición a cierto personaje de la película. Pilar Carrera (2016, p. 81) le otorga el título de “Gran Traductor”, en cuanto a que el narrador traduce y alegoriza las voces de los personajes. La autora identifica la voz en off con el narrador clásico de la literatura, que se sitúa por encima de los personajes en cuanto a su conciencia de los acontecimientos narrativos, una figura omnisciente que *traduce* a los personajes.

Pero en *Sayat Nova* no estamos ante un narrador omnipresente. No existe una figura de “Gran Traductor”, puesto que no es el narrador quien nos impone su perspectiva, quien conoce y nos guía.

Paradjanov supedita esta función mostrativa a la figura del niño. Es él quien nos impone su punto de vista, quien guía al espectador a través de las secuencias y quien sirve de eje que organiza el total de escenas. No conocemos a través de un narrador, sino a través de un enunciador personificado en la figura del niño, en el cual el cineasta se escuda como responsable de la perspectiva que carga cada escena.

9. La cruz como campo de acción

De este modo, los personajes no hablan por sí mismos; carecen de interioridad e introspección. Su identidad no es estable. Paradjanov despersonaliza tajantemente cada rol y actor, cuya presencia en pantalla se reduce a una disposición coreográfica y a una labor de portador de folclore y símbolo. Sus movimientos, sus bailes y sus gestos se convierten en ocasiones en centro y vector de la escena, siempre cargados de un carácter artificioso que acaba con toda naturalidad y argumento. Los intérpretes se nos antojan marionetas ostentosas también por la línea de movilidad que los restringe, por la rigidez de su campo de acción.

Observemos la cruz que se establece entre la mirada actor-espectador y el plano frontal de la escena. Los movimientos se limitan a esta cruz que se forma entre los dos ejes y que se refuerza a veces de forma exagerada, con un desplazamiento lateral de los actores moviéndose horizontalmente de una punta del plano a otro sin girar el cuerpo. El paso de perfil a frontal que se efectúa girando la cabeza es uno de los más elocuentes. Abrir los brazos en cruz, poner la mano frente al cuerpo o sujetar un objeto con el brazo tendido en horizontal son algunas de las variaciones de esta línea de movilidad artificiosa. La estaticidad del *tableau vivant* se altera (¿o se refuerza?) en ocasiones de forma mínima, con el personaje rotando sobre sí mismo o, por ejemplo, envolviéndose en un tapiz, creando una nueva variante que continúa respetando esa "T".

La escena de la muerte del poeta (la tercera escena que analizaremos) rompe, por única vez, esta perspectiva restringida en todo momento a una cruz. Y es el niño la figura encargada de dotar al espectador de una mirada hasta ahora oculta. En esta última escena se trazará una nueva línea en vertical, de forma que veremos en un plano cenital al poeta fallecido en el suelo y, sobre él, un plano contra cenital nos presenta al niño colgando del techo portando unas alas doradas.

10. La infancia y la figura del niño en *Sayat Nova*

Sayat Nova se divide en diferentes capítulos correspondientes a las etapas de la vida del poeta: su infancia, su vida como juglar y monje, su vejez, su muerte. Las diferentes edades del poeta se interpretan por un repertorio fijo de actores que cohabitan a veces en el mismo plano, de modo que ningún personaje realmente deja de aparecer. Por otra parte, un mismo actor puede interpretar a diversos personajes, marcadamente caracterizados para reforzar su rol. La actriz Sofiko Tchiaourelli –por quien Paradjanov sentía devoción– interpreta hasta cinco roles diferentes a lo largo de la película: la princesa Anna, el joven poeta, un mimo, una monja y la musa del poeta.

Teniendo en cuenta este desorden actoral, no parece especialmente reseñable el hecho de que el niño aparezca a lo largo de toda la película. Sin embargo, su presencia difiere de la aparición inesperada del resto de los actores en esas escenas que por líneas narrativas no les corresponderían. El niño es a la vez actor y observador, y acompaña al adulto a lo largo de su vida. Las primeras escenas correspondientes a la infancia del poeta se sostienen en la niñez como punto de vista sobre el mundo. Estas secuencias comparten cierto punto pueril y no nos es difícil determinar que el niño es el protagonista. Movimientos infantiles, posturas propias de un niño y expresiones de burla caracterizan las apariciones del infante. Profundizaremos en ello más adelante.

No podemos evitar sentir cierta curiosidad o extrañeza acerca de la razón de un niño como vector en una película como *Sayat Nova*. ¿Qué pretende, qué evoca el cineasta cuando la niñez atraviesa la película de principio a final? Érik Bulloz (2016, p. 33) afirma en su ensayo que la propia infancia de Paradjanov tiene una gran influencia en la película. Se trata, según este autor, de una suerte de evocación de su niñez en Tiflis. Es innegable la existencia de cierto paralelismo en las vidas del cineasta y el trovador; ambos son artistas maltratados por la sociedad, incomprendidos por su época. Existe un juego de dobles vidas entre autor y protagonista. Pero Érik Bulloz va más allá y erige este símil al estatus de identidad: Paradjanov se *identifica* con el poeta trazando una complicidad que le permite estampar su propia infancia en la biografía del trovador.

Sin embargo, es difícil salir de una postura escéptica ante esta afirmación. ¿No es acaso el cine de Paradjanov impersonal, no

evocador? Pilar Carrera (2016, p. 79) aun sin mencionar directamente la infancia, desmiente tajantemente la evocación personal del cineasta: "Los filmes de Paradjanov [...] están vinculados a la memoria mítica, a la fábula, no a los recuerdos personales". En esta soledad impersonal paradjaniana estoy de acuerdo. Paradjanov no plasma su propia infancia: se escuda en la figura del niño para construir la historia del poeta. La niñez es, por tanto, su instrumento.

El niño también adopta diferentes identidades. Su figura no escapa de la autonomía y se disocia del pedestal de la infancia en beneficio de su función alegórica en la narrativa. A veces no es niño; se desprende de un comportamiento infantil y se mantiene impasible en un papel de observador del poeta. No nos es difícil diferenciar estos roles del mismo personaje. Siendo niño, su figura se caracteriza por acciones pueriles y burlescas; salta, juega, come con las manos y provoca la risa de los adultos.

El choque que este comportamiento produce ante la marginalidad cultural de la película es remarcable. La tradición arraigada y el exceso ritual (**Figura 9**) se encuentran con la modernidad flagrante de la libertad del niño y su tono jocoso. Pilar Carrera (2016, p. 78) apunta una línea modernista que surge al enfrentar los primeros planos en los que veíamos el torso desnudo de una mujer (**Figura 10**) frente a esta excesiva manifestación folclórica, la modernidad y la tradicionalidad.

Sin embargo, considero conveniente incorporar o priorizar en este choque la actitud bufa e infantil del niño. El pecho desnudo femenino al que se refiere Pilar Carrera denota, de igual manera que la tradición armenia, un carácter ostentoso, cargado y estético. El comportamiento del niño, sin embargo, rebaja este carácter de la secuencia y sirve de sosiego frente al abigarramiento de elementos en la película. El choque que provoca es, desde mi punto de vista, incluso mayor. Observemos una escena concreta en la que se manifiesta claramente dicha idea.

10.1. Escena 1: San Jorge y el niño

Un hombre recorre el plano de derecha a izquierda montado en su caballo blanco (**Figura 11**). En la escena aparecen otros tantos personajes estáticos, quietos. A la izquierda, un grupo de mujeres sentadas vestidas de negro; a la derecha, padre, madre e hijo. Tras ellos, un



Figura 9. El exceso ritual.



Figura 10. Torso desnudo de mujer.



Figura 11. Caballo blanco.

soldado se mantiene quieto en un hueco del muro con el cuerpo en forma de X, junto a varias gallinas que reposan en una serie de palos en paralelo de los que cuelgan trozos de tela roja. Cuando el hombre

montado a caballo pasa, el niño va tras él saltando de una pierna a otra, imitando el trote del caballo. Las mujeres de negro, ríen.

En este *tableau* podemos visualizar muchos de los aspectos generales de la película. Los colores de referencia (negro, blanco y rojo), la presencia de ventanas, la simultaneidad de varios simbolismos (el soldado, las gallinas, la tela roja) o la disposición de los personajes en el plano. Cabe destacar que Paradjanov utiliza hasta dos veces en esta escena la técnica del paro de manivela, repitiendo la entrada del hombre a caballo en el plano, enfatizando la acción y exponiendo la reversibilidad de un formato material.

Si atendemos a los versos que recita la voz en off, deducimos que el hombre montado a caballo es en realidad San Jorge (Jorge de Capadocia). El santo, muy venerado en la cultura armenia, aparece también en los dibujos de los libros de las primeras escenas montado en su caballo blanco. El niño, ingenuo, va detrás de él imitándolo. Esta escena no es relevante solo por manifestar claramente ese choque entre el modernismo de la libertad del niño y la tradición cultural. El panorama que San Jorge presencia cuando pasa con su caballo es estático; los personajes se mantienen quietos y fríos. Cuando el caballo entra el plano, el niño se convierte, una vez más, en el motivo central del retablo.

Pero quizás lo más enigmático de esta escena es la vinculación entre ambos personajes. ¿Está Paradjanov identificando al niño con el santo? Recordemos que en una de las ilustraciones del libro vemos a San Jorge montado a caballo y, tras él, un niño portando su misma aureola (**Figura 12**). No sabemos quién es, pero lo identificamos como un doble del santo cuyo rol desconocemos (James Steffen, 2013, p. 144). San Jorge irrumpe en el plano sin este doble, pero Paradjanov provoca un desenlace original a esta ausencia: el niño ocupa su lugar. Ambas secuencias están separadas por una sola en la que el niño recibe un trazo de sangre en forma de cruz en su frente (**Figura 13**). Es el ritual de su identificación: Paradjanov ha condensado en la figura del poeta al santo y al niño.

10. 2. Escena 2: la anunciación del fin

Notemos que existen ciertas tendencias que se repiten en estas escenas donde la presencia del niño acapara nuestra atención visual.

Las apariciones del niño están marcadas por un movimiento oscilatorio que representa un punto de transformación. Paradjanov recurre con frecuencia a esta metáfora para señalar el paso del tiempo o el cambio de etapa, el envejecimiento o la metamorfosis del personaje: el movimiento oscilatorio representa en ocasiones el cambio de género; recordemos que el cineasta invoca a veces el travestismo en la figura de la actriz Sofiko Tchiaourelli tras el papel del poeta. El juego del balanceo se da en diversos objetos y se personifica a veces en el niño.



Figura 12. San Jorge montado a caballo.



Figura 13. El niño recibe un trazo de sangre en forma de cruz en su frente

Existen multitud de ejemplos a lo largo del filme, pero hay una secuencia en que el balanceo adquiere una fuerza impactante. Pasemos a analizarla. Se trata de un presagio de la muerte del poeta, el paso a su etapa final. Primero vemos al poeta adulto bajar unas escaleras

de madera con el kamanche en la mano (**Figura 14**). En el siguiente plano aparece tumbado, mirando hacia arriba, impasible. Gira lentamente la cabeza hacia cámara y mantiene la mirada directa al espectador (**Figura 15**). En el contraplano, lo que interpretamos fácilmente como aquello que ve el poeta, vemos al niño bajando la misma escalera con un kamanche en la mano. Mientras baja, tras la escalera una bola dorada se balancea de un lado a otro (**Figura 16**). Se acerca la muerte del poeta, que observa sereno su devenir.



Figura 14. Poeta adulto bajando unas escaleras.



Figura 15. Poeta mirando directamente al espectador.

Esta escena es extremadamente simbólica. Al presagio de su muerte se añade la nostalgia de su infancia. La secuencia se nos antoja como retazos de planos anteriores. Se trata de un conjunto de réplicas exactas de momentos pasados de la vida del poeta. Recordemos ese eco visual, ese efecto espejo: el plano del niño bajando las escaleras es similar a aquel que aparece en las primeras escenas

de la película, donde el niño bajaba con un libro en la mano en lugar de con un kamanche. El objeto que porta nos indica su madurez; esta vez ya es poeta y adulto (**Figura 17**). También es idéntico el plano del poeta mirando a cámara con aquel de la escena de los baños en que nos sostenía de igual manera la mirada.



Figura 16. Niño bajando la misma escalera.



Figura 17. Poeta adulto.

El montaje de esta escena también nos sirve de indicativo de un final próximo. Frente a una estructura visual construida a base de *tableaux vivants* que conforma el resto de la película, en este punto el montaje tiende hacia lo clásico. Plano contraplano falseado, encuadres tradicionales que no abandonan lo armonioso y una exposición más en línea con la naturalidad que el cine persigue. Sabemos que nos acercamos al final porque los planos se relajan, se suceden unos a otros conformando una línea narrativa. En esta escena, a diferencia de lo que ha presenciado anteriormente, el espectador puede construir de forma intuitiva lo que sucede.

10. 3. Escena 3: la muerte del poeta

En las últimas etapas de la vida del poeta, el niño se nos presenta con frecuencia como un ángel (**Figura 18**). A lo largo de la película distinguimos dos figuras angelicales interpretadas por diferentes actores. El ángel inocente, infantil, vestido de blanco y portando alas doradas, interpretado siempre por niños (**Figura 19**) y personificado especialmente en el poeta de niño. Por otra parte, encontramos el ángel adulto, ciego, con ropas oscuras y una ofrenda cubierta con una tela (**Figura 20**).



Figura 18. Niño presentado como un ángel.



Figura 19. Niños ángeles.



Figura 20. Ángel adulto, ciego.

La invidencia oculta el presente, pero no compromete el futuro, la premonición. El ángel es ciego porque en su figura se altera lo visible y lo invisible. No domina el presente pues conoce el futuro, y pretende dar paso a él ofreciendo su trofeo.

Una y otra vez, el ángel intenta darle al poeta una ofrenda. Se trata de un puñado de tierra envuelta en papel. No es la primera vez que aparece la tierra como elemento alegórico; ya hemos hecho énfasis en que todos los objetos se presentan en la primera parte de la película. Su simbolismo parece fácil de desentramar. El ángel le ofrece al poeta la muerte.

Su última aparición será clave, el ángel consigue darle al poeta la ofrenda. Éste la acepta sereno (**Figura 21**).



Figura 21. El poeta acepta la ofrenda del ángel.

La figura del ángel es presagio, advertencia. Recordemos la tendencia de Paradjanov de remarcar los encuadres, de exagerar ese juego mediante marcos, ventanas, aperturas circulares o cuadrangulares. Tras ellos se posicionan unas veces objetos y otras personajes. En algunos planos cerca del final de la película, vemos que dos ángeles sostienen un marco dorado vacío. Poco antes de la muerte del poeta, este se posiciona exactamente en dicho marco. Los ángeles desempeñan así una función de presagio, acercan al presente el devenir del poeta. La última escena será el culmen de este juego premonitorio.

La escena de la muerte del poeta cierra la obra en un circuito cerrado y cíclico. El poeta yace en el suelo rodeado de velas (**Figura 22**). Su muerte se simboliza con una lluvia extravagante de gallinas ensangrentadas. En el contraplano, vemos al niño colgando de una cuerda del techo, adoptando la postura de los brazos en cruz y sosteniendo alas doradas en sus manos (**Figura 23**). Mira fijamente hacia abajo, hacia el poeta.



Figura 22. El poeta yace en el suelo rodeado de velas.

Paradjanov enfrenta el principio y el final, la infancia y la muerte. La simultaneidad de las etapas de la vida del poeta culminan en el plano de su deceso. Y es la figura del niño la que teje este final, la que le da un sentido, la que hace rimar la secuencia con aquella primera de los libros en el tejado. No podemos decir que el principio es el final o que el final es el principio. La repetición que efectúa el niño no es un paso a la primera escena, sino el trazo que une todo un poema sincrónico. La infancia es el punto de comienzo, y el punto final.

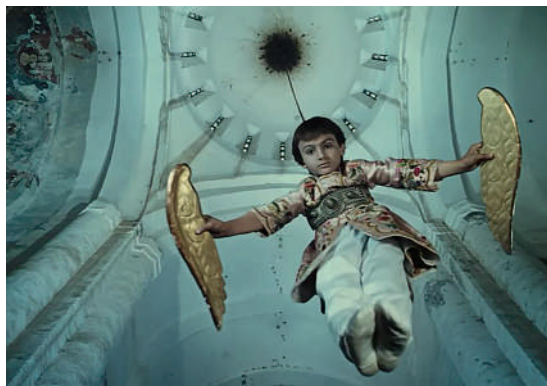


Figura 23. Niño con los brazos en cruz.

11. Conclusiones

La cinematografía de Paradjanov ha despertado multitud de interrogantes en cuanto a su estilo y su sentido. Analizar su obra supone adentrarse en un embrollo de alegorías e interpretaciones aventuradas que despiertan discordancias entre los críticos. A pesar de todo, este trabajo configura una nueva teorización sobre la obra *Sayat Nova*, a partir de un análisis personal contextualizado por una serie de conocimientos y competencias adquiridos antes y a lo largo de su desarrollo, y siempre en un ejercicio que atiende y esclarece conjeturas establecidas por otros autores.

Esta exploración a través de *Sayat Nova* nos ha permitido desentramar la variedad de corrientes artísticas e influencias estéticas que actúan como cimientos con los cuales Paradjanov ha construido esta poesía visual. Adentrarnos en un análisis desde el personaje del niño confirma la hipótesis inicial: esta figura actúa como eje que organiza y estructura toda la película. Observar y estudiar las escenas seleccionadas para este trabajo ha sido una tarea clave para poder concluir en la importancia y el protagonismo del niño y la infancia, pues han ejemplificado las diferentes deducciones extraídas del estudio de esta película.

Indagar en la riqueza estilística y simbólica del cine de Paradjanov supone aceptar nuestra confusión y buscar con paciencia y detenimiento las salidas del laberinto que conforman sus películas. Lejos de pretender alcanzar un entendimiento total de cada elemento de la película, no nos queda más que relegarnos a la fascinación por el cineasta, sumergiéndonos en investigaciones e indagaciones de sus obras. *Sayat Nova* es una poesía caótica y seductora, hipnótica e indescifrable. La obra cumbre de un cineasta sublime y, sin duda, una de las películas más fascinantes de la historia del cine.

Referencias bibliográficas

- Alonso García, Luis (2015). Lo fílmico en torno al cinematógrafo: Marey, Lumière, Méliès: de la historia como supresión o resolución de problemas. En Ángel Quintana y Jordi Pons (Eds.). *Objetividad y efectos de verdad. El cine de los primeros tiempos y la tradición realista*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomás Mallol, pp. 41-58.
- Bullot, Érik (2007). *Sayat Nova de Serguei Paradjanov. La face et le profil*. Bélgica: Éditions Yellow Now
- Carrera, Pilar (2016). *El irresistible encanto de la interioridad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De la Calle Valverde, Jaime (2012). El gesto analógico. Una revisión de las 'técnicas del cuerpo' de Marcel Mauss, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 7, pp. 75-87.
- Edgar-Hunt, Robert; Marland, John & Rawle, Steven (2016) *El lenguaje cinematográfico*. Madrid: Parramon.
- M. McIsaac, Peter (2007). Rethinking Tableaux Vivants and Triviality in the Writings of Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer, and Fanny Lewald. *Monatshefte: Duke University*, pp. 152-172.
- Mareike Sager, Laura (2006). *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Texas: The University of Texas at Austin.
- Mauss, Marcel (2010). *Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz.
- Sánchez Biosca, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.
- Souvannavong, Kèoprasith (2015). "«Le Scandale Paradjanov», l'histoire d'un cinéaste persécuté". *Les voix du monde*.
- Steffen, James (2013). *The cinema of Serguei Parajanov*. University of Wisconsin Press.
- Steven Usitalo (2014) The cinema of Sergei Parajanov, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 8:3, pp. 243-244, DOI: 10.1080/17503132.2014.969924