



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

10^o Festival
CINEMÍSTICA
2024 RITOS, MITOS Y COTIDIANEIDAD

NOVIEMBRE 2024

CINECLUB UGR MEETS FESTIVAL CINEMÍSTICA: CENTENARIO SERGEI PARAJANOV



Organiza:

10^o edición del Festival Cinemística

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”



La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El **CINECLUB UNIVERSITARIO UGR**
se crea el **martes 1 de febrero de 1949**
con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.
Así pues en este curso 2024-2025, cumplimos 72 (76) años.

NOVIEMBRE 2024

**CINECLUB UGR MEETS FESTIVAL CINEMÍSTICA:
CENTENARIO SERGEI PARAJANOV**

NOVEMBER 2024

CINECLUB UGR MEETS FESTIVAL CINEMÍSTICA:
SERGEI PARAJANOV CENTENARY

Martes 12 / Tuesday 12th 18 h.

LA SOMBRA DE NUESTROS ANTEPASADOS OLVIDADOS
(*Tini zabutykh predkiv*, URSS, 1965) Sergei Parajanov [90']

*Presentación y coloquio posterior a cargo de
Rafael Vázquez (UGR),
Garegin Zakoyan (FilmAdaran, Armenia) y
Anahit Mikayelyan (Museo Parajanov, Yerevan)*

Viernes 15 / Friday 15th 18 h.

EL COLOR DE LA GRANADA
(*Sayat Nova*, URSS, 1969) Sergei Parajanov [80']

*Presentación a cargo de
Manuel Polls Pelaz (director de Festival Cinemística)*

Todas las **proyecciones** en
versión original en español
All projections in Spanish original version

Todas las **proyecciones**
en **Sala Máxima del Espacio V Centenario** (Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario
(Av.de Madrid).
Free admission up to full room.

Organiza:

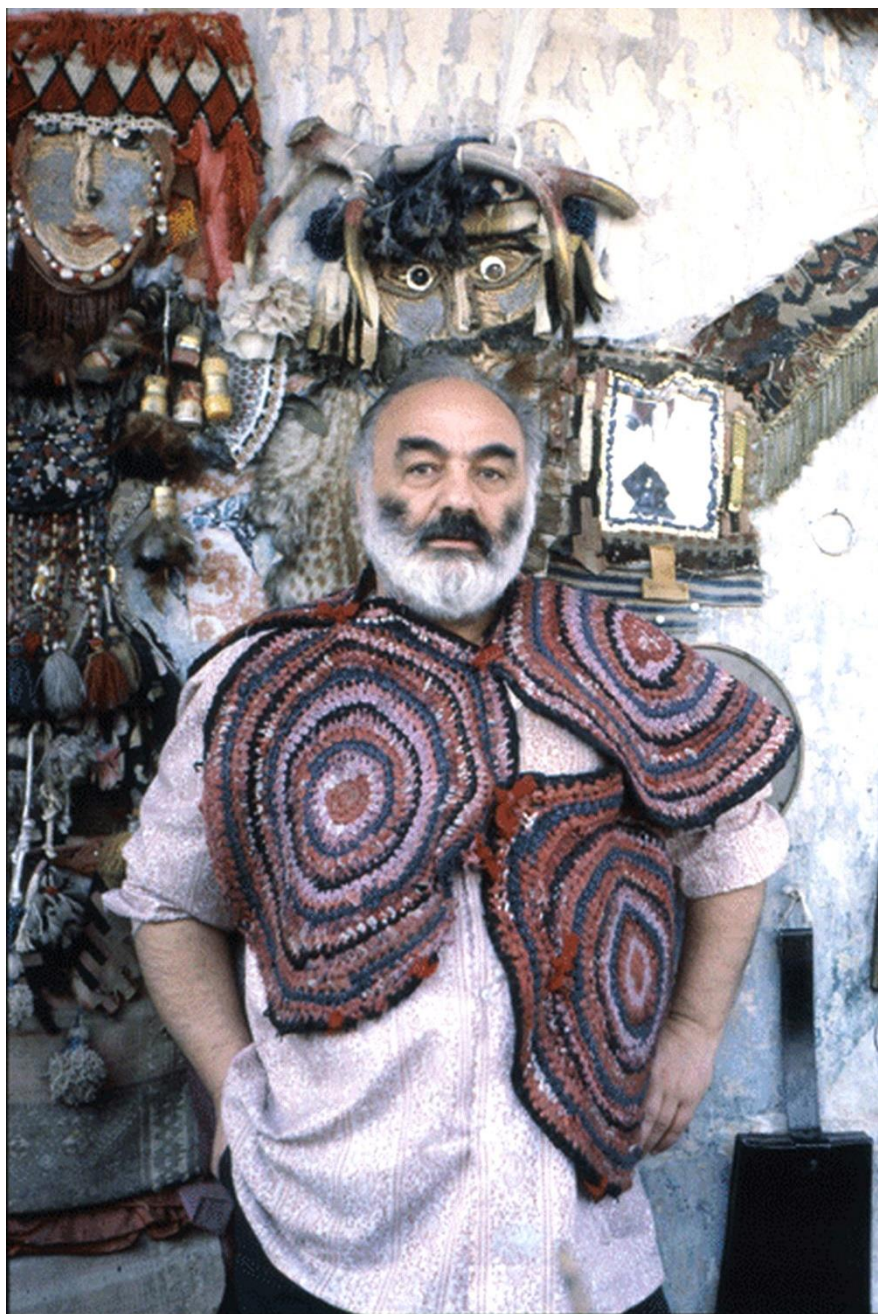
10a edición Festival Cinemística
La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

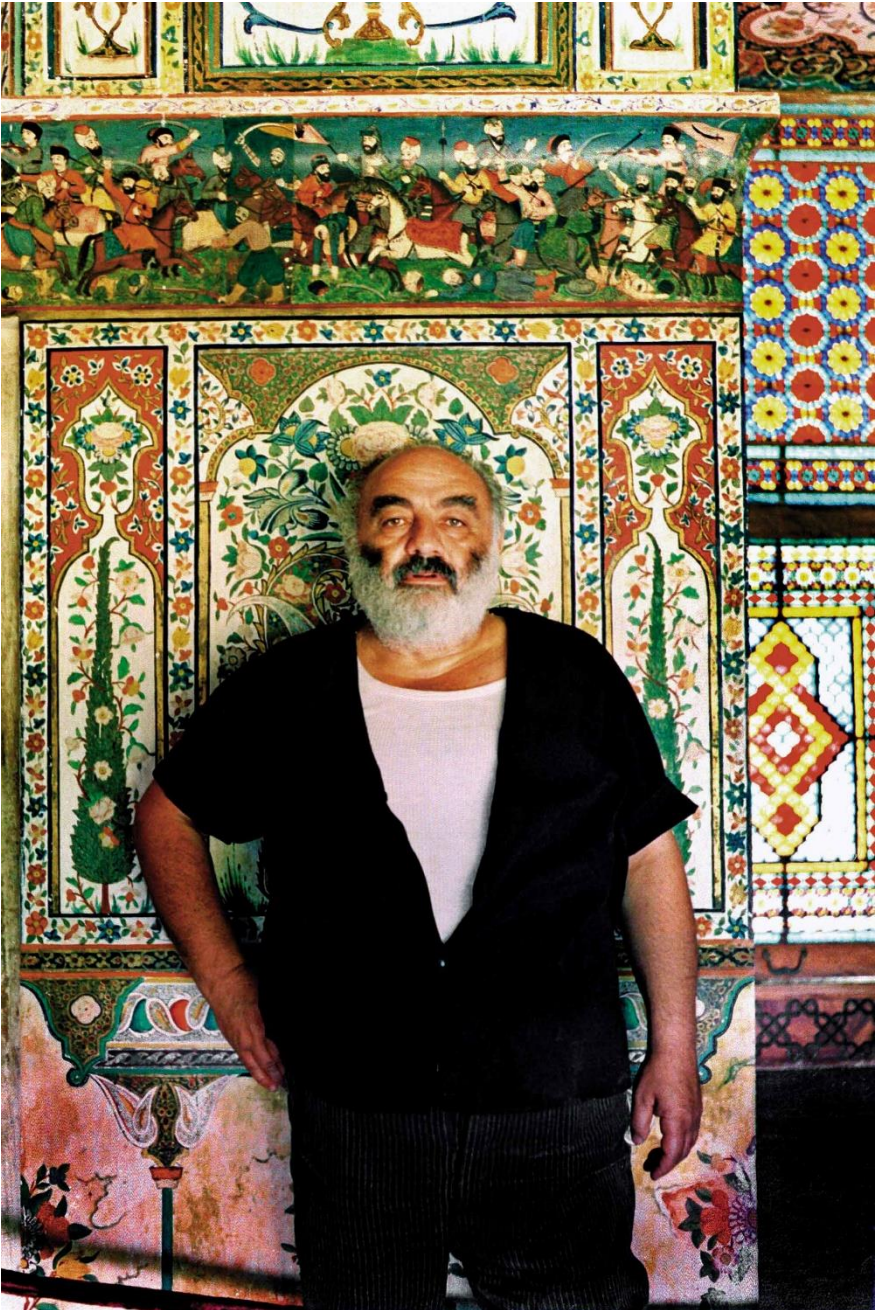
EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS
MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







Parajanov, el oscuro

(...) La obra del cineasta ruso SERGEI PARAJANOV (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 films, repletos de atavíos folklóricos, música tradicional, exceso ritual y objetos de rito, pero, al mismo tiempo, puntuados (o quizá habría que decir merodeados) por (bellos) cuerpos desnudos. Esta oscilación entre el abigarramiento, la artificiosidad cultural en sus formas más evidentes y el cuerpo desnudo, 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, sino como una forma de mirada distante. Forma que opera, a través de lo legendario y de las cristalizaciones culturales tal y 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? Parajanov responde con su films: 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”. Parajanov, 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 lleva a escena el dispositivo cultural”. (Desde este planteamiento no pueden escapársenos las serias limitaciones del cine “subvencionado” con fines de “promoción cultural” maridado con una concepción psicologizante del llamado “cine de autor”). Cierta cine crea zonas, tierras baldías, incultas (de agricultura, cultivar, origen etimológico del nombre), para que se vea la tierra, el terreno que alimenta el fruto y no solo los ocasionales cultivos. Tal es Parajanov. Enfrentados a los fotogramas de sus películas podemos preguntarnos, ¿cómo, en la atmósfera barroca del exceso ritual, de la proliferación de atavíos y ceremonial, del triunfo del repertorio folklórico, del exceso ornamental, pueden respirar con libertad y hondura imágenes

tan aberrantemente modernas como la del joven de torso desnudo en **Ashik Kerib**?

Y a continuación: ¿por qué imágenes como esa nos producen tal impresión de “modernidad”? ¿Cómo en el reino del mito puede manifestarse con semejante 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 traje ritual, 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”, conceptos que presuponen 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 máscara que otorga el anonimato. El disfraz no se deja apropiar, naturalizar, saca al hombre de sí y de su tiempo y lo lleva a la intemporalidad del rito y del mito o a la temporalidad de lo histórico y de lo pasado de moda.

Parajanov 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 manifiestan esencialmente como vestimenta o disfraz en toda su materialidad, son ropajes pesados, chillones, abrumadores. El bardo *Ashik Kerib* se viste con el pasado y el mito, 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, que pueden ser repertoriados, en un compendio de gestos, de cosas, texturas y colores. Pero, al mismo tiempo, a diferencia de la magdalena proustiana, objeto evocador, transitivo, los objetos de los films de Parajanov son intransitivos, están vinculados a la memoria mítica, a la fábula, no a los recuerdos personales. La proliferación y acumulación de objetos contribuye también a su intransitividad.

En el ritual, en la forma folklórica omnipresente en Parajanov (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) se manifiesta lo que de otra manera pasaría 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 su artificiosidad, el estrecho vínculo entre materia y espíritu, pues solo a través del objeto y el gesto objetivado, casi mecánico, a través del vestido concreto, puede consumarse el ritual y legitimarse las consustanciales relaciones de poder. Retórica materialista, la de Parajanov (en el sentido en que los materiales -objetos, texturas, formas concretas..., portan el peso discursivo y no son simplemente decorado). Retórica materialista contra retórica idealista, siendo esta última el brazo armado de la ideología. Frente al reaccionarismo del discurso idealista se impone recuperar el concepto de “ideología” como instrumento de aproximación al relato. El discurso idealista decreta que “el sentido precede al vestido” y que lo concreto no es sino un pobre reflejo de la idea, 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. Parajanov invierte los términos. Como bien decía Chesterton: *“Dios no es un símbolo de la divinidad. La divinidad es un símbolo de Dios”*.

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 muy siglo XX. Imágenes imposibles, que como todo híbrido anuncian una herida en el relato mítico. En el caso de Parajanov no se trata en modo alguno de una “modernización” ni tampoco

de 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. 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** está dedicada a la memoria de Andrei Tarkovski, quien había situado a Parajanov entre los “grandes”, al lado de Robert Bresson, Luis Buñuel, Kenji Mizoguchi o Alexander Dovzhenko. En su recurso al “objeto religioso” (incluimos en esta categoría los corderos que, solos o en rebaño, proliferan en las películas de Parajanov) se aproxima a la alegorización en Buñuel. La alegoría, con su carácter cerrado y preciso, sus estrechos vínculos con la imagen concreta y, por lo tanto, con la temporalidad y las ruinas, a diferencia del amplio margen de incertidumbre y del continuo desplazamiento de lindes del símbolo, trascendiendo la temporalidad, 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 y la temporalidad, no servía para tal menester. La imagen en Parajanov sigue el camino de la alegoría. 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 Parajanov pueda aplicársele este adjetivo sin demasiado desacierto- no se preste a lecturas “evocadoras”. La forma de sus películas es la de la



convocación (están plagadas de escenas que evocan la forma “ceremonial”) y la pregnancia de un mundo objetual aislado de la cotidianidad precisamente a través de lo ceremonial, dibuja ese “*paisaje primordial petrificado*” del que hablaba Walter Benjamin. **La leyenda de la fortaleza de Suram** es también 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”, que las alegoriza. El “Gran Traductor” convierte en superfluo el “desmayo poético” del “punto de vista”. Ninguno de los personajes de Parajanov habla de sí / por sí mismo. (...)

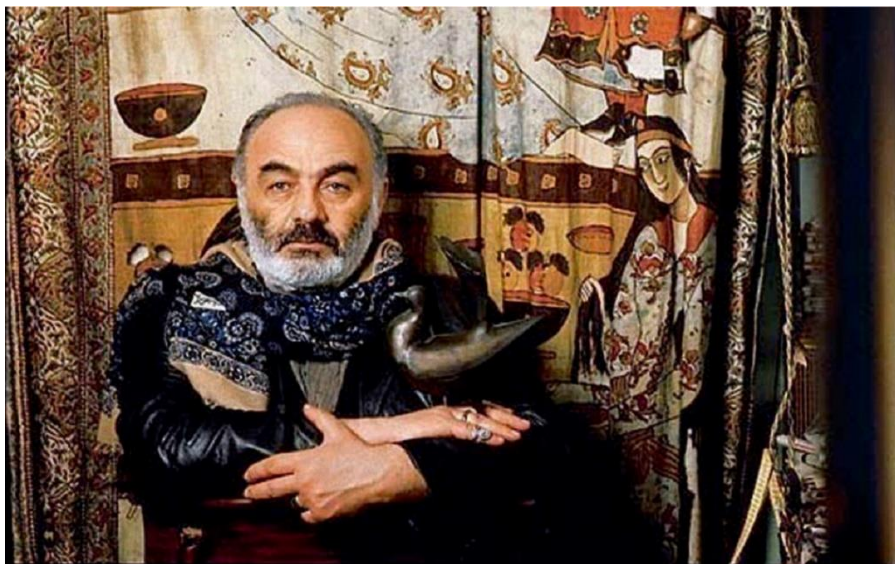
(...) En las películas de Parajanov personajes y objetos se disponen de forma coreográfica. De acercar su cine a algún género tipificado lo acercaríamos al musical. La disrupción que sobre la trama introducen las escenas “de baile” en el musical es llevada al extremo por Parajanov, en cuyas películas 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 Parajanov el gesto (semejante a una sacudida, a una descarga breve e intensa) prevalece. Prevalecer 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”. Queda esencialmente la gratuidad del gesto en la danza, convencional y al mismo tiempo necesario.

El gesto preciso del bailarín se reconoce en las líneas rectas de los troncos de los árboles en **LA SOMBRA DE NUESTROS ANTEPASADOS OLVIDADOS** y en los contornos precisos de los objetos. Lo “espontáneo”, con su característica naturalización del artificio, no tiene cabida en los films de Parajanov.

En **EL COLOR DE LA GRANADA** 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 Parajanov 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 signo concreto para acceder a los supuestos “valores espirituales” o universales por él evocados. En los films de Parajanov aplicar ese principio de traducción de la materia concreta sería inviable. La lectura en clave simbólica de todos los objetos presentes en la “colección Parajanov” supondría el colapso mental del espectador más avezado. Para huir de la estetización y de la trascendentalización, 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 films de Parajanov 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 film, a la manera de las películas mudas.

En el inicio de **EL COLOR DE LA GRANADA** 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 preparándose para ser fotografiados. Parajanov suele jugar con la reversibilidad de la imagen cinematográfica, con la posibilidad de dar marcha atrás. Como cuando un disco se raya y

retoma una y otra vez a la misma posición y al mismo fragmento, haciéndonos tomar conciencia del soporte material, de la “materialidad de la comunicación” (...), del vinilo y de las exigencias de la materia, oculta normalmente tras el contenido manifiesto (la melodía, las letras de las canciones), contenido al que suelen asociarse siempre los valores “espirituales” vinculados a los “bienes culturales”, obviando sistemáticamente al soporte material como generador de significación.

Las películas de Parajanov son prácticamente películas “mudas”. Esencialmente música y voz en off. Los personajes no mueven los labios. “Sus” voces -porque salvo en el caso de **La 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 Parajanov todo es rito, ceremonia. Como si el domingo, 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 Parajanov.

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.

El folklore carece en Parajanov de todo valor antropológico. No se trata de dar a conocer la “personalidad” inmemorial de un pueblo a través de sus leyendas, sus ritos y sus fiestas. Préstese atención al hecho de que en las películas de Parajanov 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; según Nietzsche, *“nada es más fenoménico (o más manifiesto), nada es más ilusión que ese mundo interior que observamos con el famoso “sentido interior”.*

Con la ritualización de los objetos banales tal y como la práctica Parajanov, 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, después de utilizarlo oportunamente, el puente entre la obra



y el hombre. Allí donde el puente queda en pie o queda en pie una parte que permite transitar de una orilla a otra, no se ha consumado la obra. Allí donde la obra se hace anónima y convierte la concreción experiencial en concreción poética, 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 alumbra lo anónimo. Pero solo el sujeto puede tejer lo anónimo. Pues eso que se denomina “sujeto” no es una condición natural, es una consecución, un logro. El sujeto no nace, se hace. El sujeto Parajanov no está detrás de sus películas, sino *después* de ellas (...).

Texto (extractos):

Pilar Carrera, **El irresistible encanto de la interioridad.**

Cine y literatura

Biblioteca Nueva, 2016



(...) Igor Savchenko, su maestro en la escuela de cine estatal, animaba al joven SERGEI PARAJANOV a dar forma plástica a sus pensamientos. La idea cinematográfica debía pasar por el dibujo. De este modo, en Parajanov el cine se asoció desde el principio a una actividad artística más amplia, a la que se sumaron el teatro, la música y la literatura. Más tarde, en el confinamiento y el ostracismo, el arte fue su tabla de salvación, un modo de supervivencia. Decía el propio cineasta que sus películas tenían en común una estructura plástica y un determinado estilo. Podemos extender ese aire de familia a toda su práctica artística y a su propia persona, capturada en fotografías y autorretratos. Del mismo modo que su cine se cifra a veces en *tableaux-vivants*, sus cuadros se animan en ritmos vivaces. Todo pertenece a un mismo universo: el conservado en las estancias del museo Parajanov de Ereván, Armenia.

Allí ocupan un lugar destacado las formas del *collage*, el ensamblaje o el mosaico. El trabajo de descomposición y recomposición de elementos diversos reunidos más allá de cualquier inmediata relación narrativa; la yuxtaposición de planos que reincide en el valor simbólico de los fragmentos y en su cualidad compositiva, en la vibración de sus materias, es una constante en la poética antinaturalista de su autor. La disposición frontal, el borrado de la

profundidad, el tejido de las capas y niveles en la superficie; la influencia de la vía espiritual de la pintura iconológica y la voluptuosidad de arabescos y colores de la miniatura islámica, determinan también su arte, aunque éste juegue más abiertamente con referentes de la cultura europea.

Parajanov fue también un artista de los muñecos. Las marionetas remiten a la inocencia infantil, a lo maravilloso de la leyenda o del cuento para niños. Su modelado nos recuerda al trabajo de Parajanov con los actores de su cine, su cuidada caracterización, su gestualidad fijada y medida, la ausencia de psicología, el movimiento musical, el rostro como máscara que también reaparece en sus cuadros. Finalmente, en la obra del autor armenio ocupan un lugar destacado objetos singulares: los sombreros, los libros, las vasijas, las frutas o las flores; una colección de fragmentos de la belleza del mundo, signos del alfabeto espiritual secreto de un cineasta que concibió la vida como arte y el arte como vida (...).

Texto (extractos):

Fran Benavente, “Mosaico Parajanov”,
rev. Cahiers du Cinema España, junio 2009

(...) Hay una historia del cine hecha de obras nonatas, de películas mutiladas, de cineastas represaliados, de poéticas silenciadas. El cine soviético supo mucho de eso. Fue la historia de una revolución traicionada por la burocracia más brutal que se cobró sus mejores valores y generó sus mártires. Andrei Tarkovski fue uno de ellos. Su diario lo encabeza esa expresión: “*martirologio*”. El último film de SERGEI PARAJANOV, **Ashik Kerib**, una adaptación de Mijail Lermontov, es la historia de un bardo enamorado que pasa por un camino de penalidades, es encerrado y privado de la posibilidad de su arte. Sin embargo, persiste, lucha por liberarse y se aferra a la voluntad de belleza y al amor. El film acaba con el vuelo de una paloma que se posa sobre la cámara de cine: el instrumento del cineasta. Es la dedicatoria a la memoria de Tarkovski. El martirologio de Parajanov fue bastante peor que el de su amigo. Resulta extraño



pensar que jamás hayamos visto **Sayat Nova** sino **EL COLOR DE LA GRANADA**, la versión remontada, recortada por Sergei Yutkevitch. Del original solo nos queda un guion y el recuerdo de Levon Grigoryan; algunas imágenes recuperadas y acaso decisivas.

Incontables son los proyectos truncados del cineasta de Tiflis. Algunos fueron interrumpidos o eliminados, como **Los frescos de Kiev** (1966), el laboratorio poético de Parajanov; otros quedaron en el estadio del guion o de preproducción (notablemente **Un milagro en Odense**, inspirada en Hans Christian Andersen). Entonces, lo peor estaba por llegar. La acusación cualquiera y la persecución; el (falso) crimen y el castigo. Internamiento de cinco años en un penal de máxima seguridad, prohibición de hacer cine (...). Ese encarcelamiento de Parajanov, acusado de homosexualidad, tráfico ilegal de moneda e incitación al suicidio, fue el punto culminante de la persecución de la que fue objeto por parte del gobierno de la URSS. (...) Parajanov sobrevivió por sus manos. Era un artista manual completo: dibujante, pintor, creador de *collages* y modelador de



figuras. Supo vivir, crear y pensar con ellas. Ese fue su acto de libertad frente a la máquina de control (...).

(...) Tuvo que esperar 15 años hasta que, gracias al apoyo del entorno cultural georgiano y la llegada de la “Perestroika”, pudo rodar su siguiente película, con Dodo Abashidze como codirector: **La leyenda de la fortaleza de Suram** (*Ambavi Suramis Tsikhitsa*, 1984). Más allá de los cambios técnicos -se hace evidente la mejora en cuanto a lentes y celuloide en el tratamiento mucho más naturalista de los colores, y sobre todo en la claridad de la imagen-, el director recupera el estilo primitivista de **El color de la granada**, aunque lo hace evolucionar mediante el uso puntual de movimientos de cámara, en su mayoría planos de seguimiento de personajes o recorridos por los entornos, y mediante la inclusión de diálogos. Da la impresión de ser, de hecho, una especie de punto medio entre sus dos anteriores films, por ese planteamiento visual (algo) más dinámico y menos envarado que el de su biografía de Sayat Nova, pero también por ese aire de cuento compartido con **LA SOMBRA DE NUESTROS**



ANTEPASADOS OLVIDADOS / LOS CORCELES DE FUEGO, en este caso basado en la versión clásica, escrita por Daniel Chonkadze, de una leyenda georgiana. Para lograr ese tono, el director apartó todo el melodrama, reemplazándolo con elementos y temas vinculados, por un lado, con el primitivo mundo de las fábulas, los cuentos de hadas y todo tipo de espectáculos, y por el otro, con la ética cristiana. No obstante, la importancia otorgada a sus saturadísimos decorados –Parajanov usa tanto planos picados como grandes angulares para mostrarlos en toda su magnificencia sin necesidad de cambiar de encuadre- y a sus entornos naturales, tratados casi con aire de western, refuerzan el sentido más aventurero de la historia.

Esa alegría, ese entusiasmo por el proceso cinematográfico, también impregna el que acabó siendo su testamento cinematográfico, **Ashik Kerib** (1988) -si no tenemos en cuenta, claro, el metraje conservado de su inacabada **La confesión** (*The confession*, 1990)-, que, de forma casi profética, está dedicado a la memoria del fallecido



Andrei Tarkovski. Adaptación de una historia del escritor moscovita Mikhail Lermontov, inspirada en las leyendas caucásicas y turcas, en ella Parajanov compensa el evidente recorte presupuestario respecto a su anterior film mediante un uso mucho más activo de la cámara -sin dejar de lado, por supuesto, su empleo de planos estáticos que inciden, en este caso, en la herencia cultural azerbaiyana-, que no duda en usar en mano, sobre travellings e incluso en grúa, todo para darle un aire más desenfadado y optimista que a sus anteriores historias. De hecho, el film está impregnado de un evidente sentido del humor, evidenciado tanto en la interpretación caricaturesca y ritualizada de los actores -dirigidos como si fueran marionetas: los diálogos no coinciden con los movimientos de labios... cuando éstos los mueven- como en determinados arranques surrealistas -cfr. el harén de mujeres ¡con

metralletas en las manos!-, que parecen una divertida reacción contra la circunspección de sus anteriores películas. (...)

Luego llegó el cáncer del pulmón, la muerte. Y, sin embargo, la belleza ya había triunfado (...). Cineasta de la poesía, etnógrafo y antropólogo, a pesar de la censura y de la persecución, Sergei Parajanov fue capaz de crear un universo fílmico único y fascinante. *“En el templo del cine hay imágenes, luz y realidad. Parajanov era el maestro de ese templo”*. Al parecer, lo escribió Godard. Se podría añadir que el templo de Sergei Parajanov guarda además preciosos objetos, vivos colores y toda clase de vibraciones sonoras y musicales. Cobija leyendas extraordinarias, geografías lejanas y bellezas muy cercanas. Son los secretos de la obra de un poeta, de un pintor, los de un cineasta que quiso hacer cine como si nada antes hubiera sido filmado. Quiso inventarlo casi de cero, convertirlo en el ojo del espíritu, en la vía de descubrimiento de la belleza del mundo, de los pueblos (...). Hay que ver este cine singular, entre el ascetismo iconológico de los frescos medievales y la celebración vital de la estampa persa, entre la carne y el espíritu. Hay que ir al templo y celebrar a su maestro, que sigue maravillándonos (...).

Texto (extractos):

Fran Benavente, “El maestro del templo”,
rev. Cahiers du Cinema España, junio 2009

Tonio L. Alarcón, “Sergei Parajanov, tradición y folclorismo”,
rev. Dirigido, junio 2009









Martes 12 18 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

**LA SOMBRA DE NUESTROS ANTEPASADOS OLVIDADOS /
LOS CORCELES DE FUEGO • 1965 • URSS • 90'**



Título Orig.- Tini Zabutyk predkiv.
Director.- Sergei Parajanov. **Argumento.-** Un relato de Mikhaylo Kotsyubynsky. **Guion.-** Sergei Parajanov e Ivan Chendej.
Fotografía.- Yuri Ilienکو y Victor Bestayev (1.37:1 - Sovcolor). **Montaje.-** M. Ponomarenko. **Música.-** Miroslav Skorik.
Producción.- Dovjenko Film Studio.
Intérpretes.- Ivan Mikolajchuk (*Ivan*), Iarisa Kadochnikova (*Marichka*), Tatiana Bestayeva (*Palagna*), Spartak Bagashvili (*Yurko*), Nikolai Grinko (*Batag*), Leonid Yengibarov (*Miko*), Nina Alisova (*Palychuk*). **Estreno.-** (URSS) septiembre 1965 / (Francia) marzo 1966 / (EE.UU.) septiembre 1966.

versión original
con subtítulos en español

*Película nº 9 de la filmografía de Sergei Parajanov
(de 18 como director)*

Música de sala:

La música de **EDUARD ARTEMIEV**

Solaris (Andrei Tarkovsky, 1972), **El espejo** (Andrei Tarkovsky, 1975) y **Stalker** (Andrei Tarkovsky, 1979)



(...) Acercarse por primera vez a la obra fílmica de SERGEI PARAJANOV obliga al espectador a hacer tan intenso esfuerzo de comprensión, de conexión con el universo íntimo del cineasta, que uno puede quedar desarmado, desorientado, de forma irremediable. Ésa es la razón por la que resulta igual de sencillo (y de simplón) ningunear su trabajo o dejarse hechizar de forma irreflexiva por el exotismo y la singularidad de su imaginario -como indicaba el compañero Tomás Fernández Valentí, el famoso “efecto kimono” que definiera Antonio Weinrichter es aplicable también a otras culturas más allá de la japonesa-, cuando llegar a asimilar en toda su complejidad el esfuerzo poético, la depuración estilística de su narrativa, requiere una cierta profundización en el legado histórico y las raíces artísticas que el director georgiano quiso llevar a la gran pantalla.

Su herencia cultural estaba, de hecho, marcada por su infancia en Tiflis, la capital de Georgia, que en aquella época *“era un crisol en el que se mezclaban poblaciones de todos los orígenes y todas las confesiones: georgianos, armenios, azerbaiyanos, kurdos, asirios, rusos, cristianos, musulmanes, judíos”*, de ahí que, además *“todos los*



niños hablaban tres lenguas: el georgiano, el armenio y el azerbaiyano, que además no pertenecen a la misma familia lingüística". De ahí surge su notoria rebeldía hacia la obsesión del régimen comunista soviético por uniformizar las manifestaciones artísticas surgidas de la antigua URSS, y sobre todo la transformación de su trabajo cinematográfico en sucesivas reivindicaciones de la herencia folklórica de las tradiciones ucraniana, georgiana y armenia, en lo que no dejaba de ser una defensa, en formato celuloide, de la diversidad y la riqueza que todas ellas ofrecen.

La composición de sus planos, el vestuario de sus actores, los arcaísmos de sus diálogos, el tradicionalismo de su música... Todo ello transmite un primitivismo narrativo, en algunos de sus films cercano al cine silente -no en vano, en muchos de sus planos se consultaron antiguos frescos para asegurar los detalles históricos-, encaminado a reflejar unas culturas milenarias que, ya en el momento en el que Parajanov las defendió, estaban moribundas.



Confesaba el director georgiano que su noción del cine cambió de forma radical gracias a Andrei Tarkovski y a **La infancia de Iván** (*Ivanovo Dietstvo*, 1962). La posibilidad de narrar una historia con un estilo metafórico, poético, le permitió dar un giro a su, hasta entonces, discreta carrera cinematográfica, y abordar con espíritu más libre el encargo de adaptar una novela del ucraniano Mikhail Kotsiubinski. Y, de hecho, la puesta en escena de **LA SOMBRA DE NUESTROS ANTEPASADOS OLVIDADOS / LOS CORCELES DE FUEGO** transmite el entusiasmo, las ganas de sorprender, de un director que se está descubriendo a sí mismo, que a medida que rueda se abre a todo un nuevo universo expresivo. Quizá sea por el uso de la cámara en mano, o por el atrevimiento de algunas de sus soluciones expresivas -cfr. el asesinato del padre del protagonista, visto desde su perspectiva subjetiva-, pero el film muestra un dinamismo muy distinto a sus obras posteriores, por lo que puede considerarse un Parajanov primitivo... No en vano, y muy injustamente, el propio



director abominaba, años más tarde, de su trabajo en él. Aun así, como en el resto de su filmografía, esta obra está saturada de arte folklórico, sorprendentemente fidedigno y genuinamente admirado por el director, y transmite una épica y cualidades mitológicas extraídas de la memoria histórica de la nación: su división en capítulos -una característica que Parajanov mantendría en el resto de sus films- y su tono fantástico, rozando lo onírico, le dan un tono de leyenda encaminado a reivindicar toda una cultura olvidada, realizando así la que suele considerarse, junto a **Tierra** (*Zemlya*; Aleksander Dovzhenko, 1930), la película más ucraniana de la Historia del Cine (...).

Este primer largometraje se presenta como un drama poético. Y, en verdad, es una auténtica experiencia visual y sonora que no tiene nada que ver con un cine de prosa. Comparecen aquí el amor trágico y la muerte; y sobre todo, como reza su título original, **“LA SOMBRA DE NUESTROS ANTEPASADOS OLVIDADOS”**, un universo arcaico, en los límites de lo mágico y lo irracional; una espiritualidad primordial. *“Esto explica la profunda calidad onírica del cine y también su absoluta e imprescindible concreción, digamos objetal”*. Así habla Pasolini del cine de poesía y lo cierto es que solo films como **Edipo Rey** o **Medea** se acercan a éste de Parajanov. Deleuze ya vio



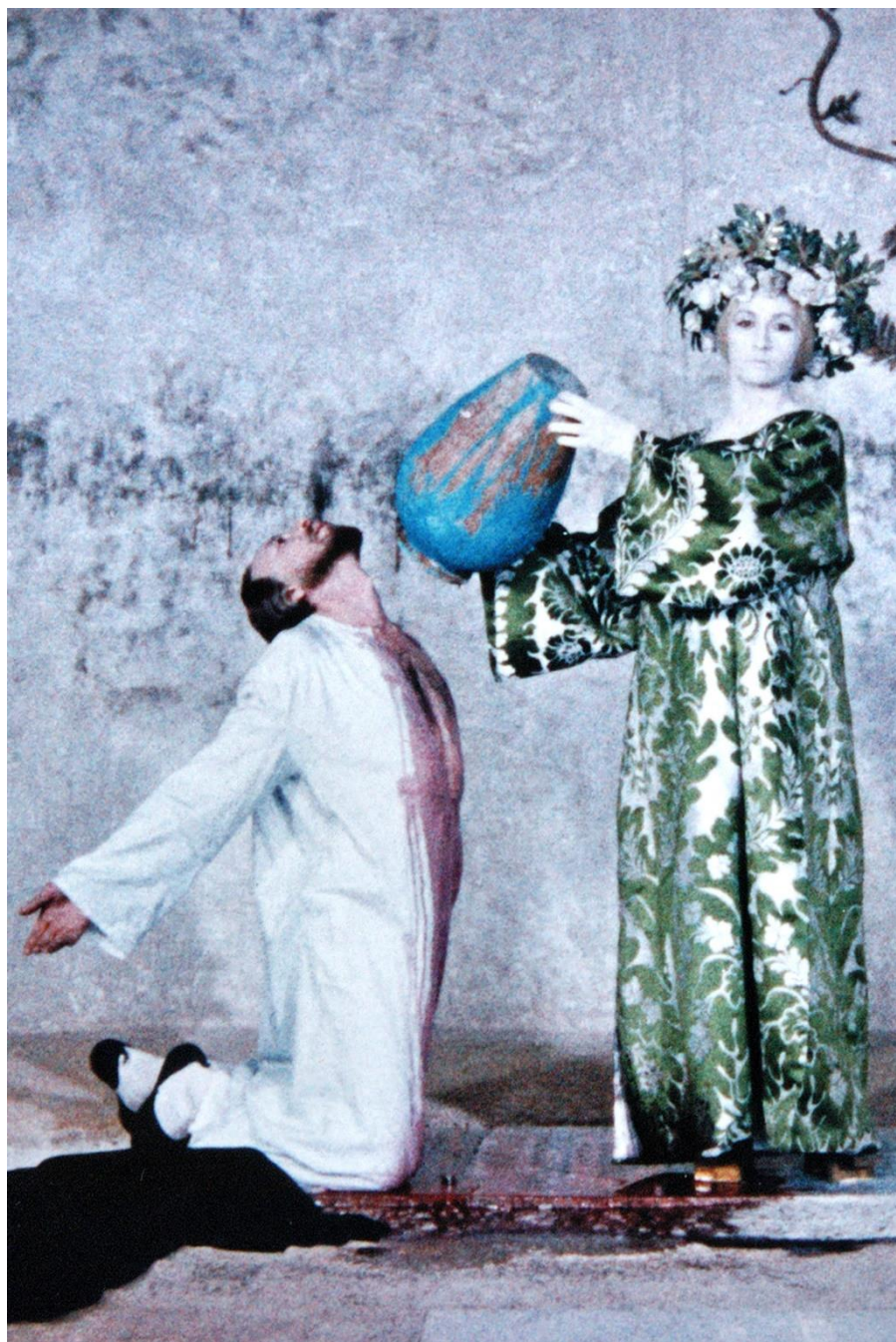
la conexión cuando escribió que en Parajanov el objeto es función material suscitada por el espíritu. Su mundo es el ancestral de las leyendas y el folclore, el de los relatos maravillosos.

Aquí, Parajanov se presenta como etnógrafo y antropólogo (del pueblo, la lengua y las costumbres Hutsul), pintor y músico a un tiempo; cineasta de escritura única que renuncia al engarce narrativo o a la explicación para liberar efectos plásticos, desgarros emotivos o violencias fulgurantes. Su cine vive en una dialéctica fértil entre revolución vanguardista en el plano formal y movimiento de retorno al origen, a las fuentes del alma y el cuerpo, de la imagen y el sonido (...).

Texto (extractos):

Fran Benavente, “El maestro del templo”,
rev. Cahiers du Cinema España, junio 2009

Tonio L. Alarcón, “Sergei Parajanov, tradición y folclorismo”,
rev. Dirigido, junio 2009







Viernes 15 18 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL COLOR DE LA GRANADA • 1969 • URSS • 80'



Título Orig.- Sayat Nova.

Director.- Sergei Parajanov.

Argumento.- Los poemas de Sayat Nova. **Guion.-** Sergei Parajanov. **Fotografía.-** Suren Shakhbazyan (1.37:1 - Sovcolor).

Montaje.- M. Ponomarenko, Sergei Parajanov y Sergei Yutkevich. **Música.-** Tigran Mansuryan.

Producción.- Armenfilm Studio. **Intérpretes.-**

Sofiko Chiaureli (*Poeta, joven*), Melkon Aleksanyan (*Poeta, niño*), Giorgi Gegechkori (*Poeta, anciano*), Vilen Galstyan (*Poeta, enclaustrado*), Spartak Bagashvili (*Padre del poeta*), Medea Djaparidze (*Madre del poeta*), Onik Minasyan (*Príncipe*).

Estreno.- (Armenia) octubre 1969 / (URSS) agosto 1970 / (Francia) enero 1982 / (EE.UU.) octubre 1980.

versión original
con subtítulos en español

Película nº 12 de la filmografía de Sergei Parajanov (de 18 como director)

Música de sala:

La música de **EDUARD ARTEMIEV**

Solaris (Andrei Tarkovsky, 1972), **El espejo** (Andrei Tarkovsky, 1975) y **Stalker** (Andrei Tarkovsky, 1979)



(...) Algunos de los planos de **La sombra de nuestros antepasados olvidados** apuestan ya por un estatismo pictórico que se convierte en la figura de estilo predominante -y en la marca personal del director- de la que es, sin duda, la película más popular y más reconocida de Parajanov, **EL COLOR DE LA GRANADA**. Adaptar a la gran pantalla la vida y la obra del poeta y trovador Harutyun Sayatyan le estimuló a utilizar un lenguaje basado en la metáfora, en la imagen poética, que matizó mediante la lectura de los versos del propio Sayat Nova en su escritura armenia original, las únicas palabras de una narración que elude por completo los diálogos. En boca del propio autor, *“mis guiones se disuelven con gusto en la pintura, y sin duda ésta es su principal fuerza y su principal debilidad”*, aprovechando el hecho de que el arte pictórico “descubrió” hace tiempo, y a la perfección, la fuerza dramática de los colores: su utilización expresiva y su posibilidad relativa de desarrollo. Claro que, al mismo tiempo, es difícil no evocar antes sus imágenes la etapa surrealista de Buñuel, quizá por esa sexualidad entre ingenua y fetichista que los caracteriza a ambos. A diferencia de éste, eso sí, ofrece una visión tremendamente respetuosa y reverencial de la religión católica: en todos sus films, el catolicismo tiene una presencia fundamental -en general, como forma de redención de sus personajes-



, pero en esta obra toma un mayor protagonismo debido a la conversión de Sayatyan en monje. El atrevimiento de sus planteamientos, unido a la defensa realizada de la cultura armenia, llevó a las autoridades soviéticas a prohibir su proyección sin una labor previa de censura y recorte, ejecutada en este caso por el director Sergei Yutkevitch. Lo que, lógicamente, no mejora la comprensión de un film concebido como un poema visual, haciéndolo todavía más árido (...).

(...) A lo largo de su carrera Parajanov buscó las entonaciones poéticas del cine. Las encontró muy rápido. Se deshizo de los movimientos de cámara, las angulaciones inesperadas y el fragor de su primer largometraje para ensayar algo más esencial; una poética antinaturalista de preciosos cuadros frontales, muchas veces estáticos, sin ninguna relación de raccord; lienzos para la disposición de objetos y materias densas o fluidas, de cuerpos sin psicología cuyo drama se fija en gestos precisos, en oscilaciones, en frecuencias; en una mecánica espiritual.



Lo ensayó en **Los frescos de Kiev**, hasta que la película fue destruida y tuvo que irse a Armenia para filmar su obra maestra: **EL COLOR DE LA GRANADA**, cuyo título es en realidad **Sayat Nova**, el nombre del gran poeta armenio cuya vida sigue el film. Como la poesía de Sayat Nova, el cine de Parajanov habla muchas lenguas (ucraniano, armenio, georgiano); es sublime y trascendente, pero permanece cercano a lo concreto de la materia; entrelaza amor y muerte en un movimiento pendular; alcanza la cima del arte pero abraza lo popular. No busca la biografía del poeta sino mostrar la experiencia de su poesía.

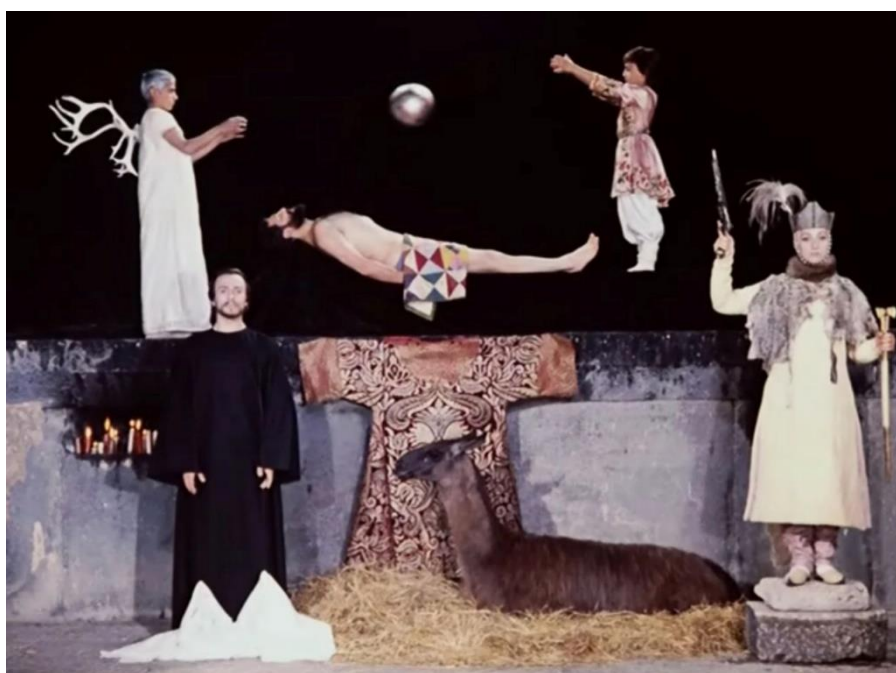
Por ello hila las figuras, teje los colores (blanco, negro, rojo, azul, dorado) en una tapicería hecha de arabescos que vibran como la música; evolucionan como los cuerpos danzantes (tan característicos en estos films); y se enhebran con la paleta de ruidos, cantos y sonidos. Sus películas son como los tejidos o alfombras que abundan en su cine: uno puede perderse en su belleza frondosa sin necesidad de alcanzar a ver el dibujo total (...)

Texto (extractos):

Fran Benavente, “El maestro del templo”,
rev. Cahiers du Cinema España, junio 2009

Tonio L. Alarcón, “Sergei Parajanov, tradición y folclorismo”,
rev. Dirigido, junio 2009









Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine
“Eugenio Martín”. 2024

Agradecimientos:

Manuel Polls Pelaz (director del Festival Cinemística)
Rafael Vázquez (UGR)
Garegin Zakoyan (FilmAdaran, Armenia)
Anahit Mikayelyan (Museo Parajanov, Yerevan)
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón &
Alba María Espinosa & Daniel Toro)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

Organiza:

10° Festival
CINEMISTICA
2024 RITOS, MITOS Y COTIDIANEIDAD



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES