

Cinema as Illuminated Manuscript: Aesthetics, Symbol and Resistance in Parajanov's *The Colour of Pomegranates*

El cine como manuscrito iluminado: estética, símbolo y resistencia en *El color de la granada* de Serguéi Parajanov

Mar Garrido Román

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, España

Abstract

This paper proposes a re-reading of The Colour of Pomegranates (Parajanov, 1969) that shifts the usual analytical axis—political resistance to socialist realism, ethnographic value, semiotics of the symbol—towards a phenomenological question: what kind of perceptual relationship does this film establish between the spectator and matter? Drawing on Maurice Merleau-Ponty's notion of chair du monde (The Visible and the Invisible, 1968), we argue that the aesthetics of the illuminated manuscript is not, in Parajanov, a formal device or a cultural citation, but the technical condition for producing flesh-images: surfaces where seeing and being seen, touching and being touched, become indistinguishable. This perceptual reversibility operates through three interconnected devices: the flatness of the frame—heir to Pavel Florensky's inverted perspective—, the haptic visibility described by Laura U. Marks, and the material agency (thing-power) theorised by Jane Bennett. The analysis is articulated around the Water-Dye-Stone cycle in three key sequences: the baptism of the books, the dyers sequence, and the apotheosis of the roosters. The main contribution is to show that Parajanov's singularity does not consist in bridging cultural traditions but in inhabiting the stratum transversal to cultural codifications—understood as the pre-reflective layer where perception occurs before being fixed by any tradition—where aesthetics, symbol and resistance are three names for a single phenomenon of irreducible physical presence.

Keywords: Parajanov, Phenomenology, New Materialism, Haptic Visuality, Political Resistance.

1. Introducción: una película sin espectador

El color de la granada es, paradójicamente, una de las películas más citadas y menos vistas del cine de autor europeo. La crítica ha construido sobre ella un corpus sólido: su resistencia al realismo socialista soviético (Bullot 2007; Steffen 2013), su valor etnográfico como archivo de la identidad armenia (Armani 2003, 1–28), su deuda con la iconografía transcaucásica (Ter-Gabrielyan 2021). Sin embargo, se ha atendido menos a la experiencia perceptiva directa: ¿qué relación instaura *El color de la granada* entre el cuerpo del espectador y la materia en pantalla?

Partimos de esa pregunta para proponer una lectura complementaria que, sin invalidar las anteriores, las reformula desde la experiencia perceptiva como

acontecimiento físico. Argumentamos que *El color de la granada* no representa objetos ni simboliza tradiciones culturales, sino que produce una forma específica de imagen que llamaremos, siguiendo a Merleau-Ponty, *imagen-carne*: una superficie donde ver y ser visto, tocar y ser tocado, se vuelven indistinguibles (Merleau-Ponty 2004, 202–209).

1.1. Hacia una ontología de la emanación: la erosión de la frontera sujeto-objeto

El andamiaje teórico de esta investigación se articula en torno a tres ejes de pensamiento que, pese a sus orígenes divergentes, confluyen en una misma ruptura: el punto en que la distinción entre sujeto y objeto es insuficiente para explicar la experiencia estética.

Pável Florenski aborda esta disolución desde la teología del icono. En *La perspectiva invertida* (2005), el pensador ruso cuestiona la perspectiva albertiana como construcción ideológica que, al fijar un punto de fuga en el horizonte, reduce al espectador a observador distanciado y dominante. Frente a este modelo, el icono bizantino invierte los términos, situando el punto de fuga en el propio espectador. La imagen ya no se deja atravesar como una ventana, sino que se proyecta hacia fuera e invade el espacio del observador, interpelándolo. Ver un icono no es contemplar una representación del mundo, es ser alcanzado por una presencia. En el encuadre frontal de Parajanov, Florenski podría identificar este mismo principio: una superficie que no es transparencia, sino radiación.

Esta capacidad de la imagen para actuar sobre el espectador dialoga con la ontología política de Jane Bennett, quien define el *thing-power* como la potencia de la materia inanimada para operar como un «cuasi-agente» capaz de alterar los flujos de causa y efecto (Bennett 2010, 6, 9). En la obra de Parajanov, esta agencia deja de ser metáfora visual para adquirir consistencia plástica: la intensidad cromática de la lana, el papel empapado de los libros deshojados bajo la lluvia y la piedra que reclama el cuerpo del poeta se constituyen como entidades que organizan el ritmo del plano al margen de toda intención. La emanación formal de la que habla Florenski se manifiesta aquí como una vibración material autónoma que acontece con independencia de su significación.

Finalmente, Maurice Merleau-Ponty (2004, 174) fundamenta esta erosión de límites desde la fenomenología con su concepto de *chair du monde* (carne del mundo), un estrato ontológico previo a la división entre el yo y las cosas. Se trata de un tejido común donde el que ve participa de la misma sustancia

que lo visto; una reversibilidad donde la mirada es, a su vez, tocada por el mundo. Para nuestro análisis, la *chair* es el sustrato donde la experiencia visual ocurre antes de ser codificada culturalmente, permitiendo que la imagen parajanoviana no sea solo vista, sino encarnada.

La articulación de estos autores configura el marco teórico. Florenski define la estructura formal de la emanación; Bennett identifica la agencia material movilizadora; y Merleau-Ponty describe el tejido ontológico de la experiencia corporal. Esta convergencia es crítica: Florenski sin Bennett sería teología sin política; Bennett sin Merleau-Ponty, ontología sin encarnación; y Merleau-Ponty sin Florenski, una fenomenología carente del dispositivo formal para anclar la percepción en el encuadre.

1.2. El estrato transversal como sustrato común

La bibliografía sobre Parajanov suele describirlo como un cineasta que construye puentes entre tradiciones culturales (Steffen 2013; Pfeifer 2015): entre el cine soviético y la identidad armenia, entre la iconografía oriental y la estética occidental, entre el hermetismo vanguardista y la memoria popular (Galea 2020). Sin embargo, esta comunicación defiende que Parajanov no media entre polos opuestos porque no hay abismo que cruzar. Su cine opera en un estrato transversal a las codificaciones culturales, un plano de experiencia que esas tradiciones presuponen sin poder agotar.

Conviene precisar el estatuto epistemológico de esta noción. El estrato transversal no es *pre-cultural* en el sentido de un universal ahistórico situado fuera de la historia, sino en el sentido fenomenológico que Merleau-Ponty da a la *chair*: anterior al acto reflexivo de codificación, pero plenamente inmanente a la experiencia encarnada que toda tradición presupone. No se trata de un sustrato neutral que flota por encima de las culturas, sino de la capa de contacto perceptivo —entre el ojo y la materia, entre el cuerpo y la superficie— que los sistemas culturales actualizan sin llegar a fijar por completo. En sintonía con el nuevo materialismo de Jane Bennett (2020, 28, 55), este sustrato posee una historicidad inmanente: reconoce en la materia una vitalidad propia cuyas transformaciones físicas dialogan con el devenir de la cultura sin someterse enteramente a ella. La diferencia con una lectura universalista es precisa: no se afirma que todos los cuerpos perciben lo mismo, sino que toda percepción requiere un contacto con la materia que ninguna codificación cultural puede sustituir.

El color de la granada no resistió al realismo socialista soviético únicamente por su carácter étnicamente armenio ni por su oscuridad formal ante la censura, aunque ambas cosas sean ciertas; resistió porque propuso un régimen de visibilidad donde la materia adquiere un espesor ontológico que ninguna ideología puede reproducir ni destruir. La piedra del monasterio de Haghpát no representa la permanencia armenia: es permanencia, en un sentido corpóreo que excede la simbolización.

Este análisis rastrea ese espesor a través del ciclo agua-tinte-piedra en tres secuencias clave —el bautismo de los libros, los tintoreros, la apoteosis de los gallos— y examina los dispositivos formales que lo producen: la planitud del encuadre, la luz inmanente y la visualidad háptica. Estética, símbolo y resistencia no son, en Parajanov, tres dimensiones separadas de un mismo objeto: son tres nombres para un único fenómeno de presencia irreducible.

2. La estética de la miniatura: frontalidad y planitud matérica

Abordar la estética de Parajanov exige desprenderse de un presupuesto tan arraigado que apenas se percibe: la idea de que la profundidad de campo constituye la condición natural del cine. Heredero de la perspectiva albertiana, el cine clásico organiza el espacio como una caja de cristal que, mediante el movimiento de cámara, invita al espectador a atravesarlo con la mirada y lo sitúa como observador externo a lo representado. *El color de la granada* propone lo contrario: encuadres frontales fijos, ausencia de profundidad de campo y montaje por yuxtaposición construyen una ontología de la superficie donde la planitud es la condición técnica para que la imagen irradie hacia quien la contempla. Esta apuesta formal no es arqueología cultural ni recreación historicista de la miniatura armenia: es, en términos merleau-pontianos, la decisión de filmar desde la *chair*, el tejido común donde ver y ser visto ocurren simultáneamente.

2.1. El actor-pigmento: desindividualización del intérprete

En el régimen visual de Parajanov, el antropocentrismo cinematográfico queda suspendido. Mientras el cine narrativo tiende a hacer del primer plano un instrumento de psicologización, mediante el cual se accede al interior del personaje, *El color de la granada* somete el rostro a la misma fijeza hierática que un objeto litúrgico o un fragmento arquitectónico. Sofiko Chiaureli y el resto del elenco renuncian a la interpretación en sentido dramático: su función es estar presentes, habitar en la *chair* del mundo.

Sus rostros, unificados por un maquillaje de palidez calcárea que homogeneiza la superficie cutánea, operan como soportes de inscripción. El actante —entendido aquí desde una agencia que, en la línea de Latour (2008, 83, 105–106), se despoja de la subjetividad humana para integrarse en un ensamblaje puramente material— se transforma en signo, donde el microgesto ritual sustituye a la emoción psicológica.

Parajanov sugiere cinematográficamente esta desindividualización con planos estáticos sostenidos, en los que Sofiko Chiaureli aparece en encuadre fijo, evocando su estilo de *tableaux vivants* característico. La luz rasante sobre el maquillaje blanco y uniforme convierte el rostro en textura, atenuando la fisonomía en favor de su cualidad matérica.



Figura 1 – Fotograma de *El color de la granada* (Sayat Nova, Serguéi Parajanov, 1969), con Sofiko Chiaureli. Fuente: Armenfilm / Kino Lorber (versión restaurada 2011). © Armenfilm Studio. Reproducido con fines académicos.

Una afinidad formalmente significativa se encuentra en la figura de Buster Keaton. Su genealogía es radicalmente distinta: el *vaudeville* norteamericano, la comedia de *gag*, el *slapstick*. Y, sin embargo, el efecto sobre la imagen es análogo: la imperturbabilidad mineral y la renuncia a la gesticulación transmutan al intérprete en una presencia matérica que habita el plano en igualdad de condiciones con la arquitectura y los objetos. El rostro no emite un discurso sobre su interioridad: se erige, en sí mismo, como realidad material.

Que esta convergencia se produzca desde orígenes culturales divergentes no prueba la ausencia de cultura, sino la posibilidad de que modos de percepción formalmente similares emerjan en tradiciones distintas. Este es, precisamente, el argumento de este estudio: el estrato transversal de la *chair* no pertenece a ninguna tradición, porque puede encarnarse en cualquiera de ellas.



Figura 2 – Buster Keaton en 1924. Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público (imagen anterior a 1928, sin restricción de derechos).

Esta vinculación admite, además, una lectura en términos de economía simbólica del gesto. Siguiendo a Marcel Mauss (2010, 205–210), el gesto trasciende su funcionalidad expresiva para erigirse en *don*: una ofrenda visual regida por la triple obligación de dar, recibir y devolver que teje redes de reciprocidad entre el intérprete, los objetos y la comunidad. Lo que une al hieratismo keatoniano, al teatro Nô de Zeami y al gesto ritual armenio de Parajanov no es un origen compartido, sino esta misma economía del gesto: en los tres casos el cuerpo ingresa en un circuito colectivo donde el yo psicológico resulta irrelevante. Zeami (1999, 33–34) lo articula mediante el concepto de *yûgen*, una gracia indefinible que emerge cuando el actor se vacía de sí mismo para dejar pasar la forma; Keaton lo ejecuta desde la inexpressividad del *gag*; Parajanov lo inscribe en el maquillaje marmóreo y la fijeza del plano. En los tres casos, la *chair* es el medio en que esa economía opera: no importa qué sienta el actor, importa lo que ofrece al tejido sensible del plano.

2.2. El espacio plano: tensión de las formas

La bidimensionalidad en *El color de la granada* supone la creación de un espacio de intensidad pura, no una renuncia a la complejidad. Frente al régimen perspectivo del cine clásico, que organiza la imagen como un espacio continuo y penetrable orientado hacia el fondo, Parajanov instituye un régimen icónico en el que la mirada no transita hacia una profundidad ficticia, sino que permanece en la inmanencia de la planitud. Florenski analiza cómo la representación plana del icono rompe con la ilusión tridimensional: la planitud no es carencia dimensional, sino la condición técnica que permite a la imagen emanar hacia el espectador sin invitarlo a reconstruir un interior escenográfico (Florenski 2005, 87–92).

Mediante encuadres frontales estáticos que eliminan el horizonte y líneas de fuga, Parajanov anula toda anticipación narrativa. En el régimen perspectivo miramos al fondo esperando acción; en el régimen icónico, habitamos lo dado. La mirada no penetra: se detiene y habita.

Es aquí donde la teoría de la visualidad háptica resulta indispensable (Marks 2000, 160–165). Laura U. Marks distingue entre la visión óptica —basada en la separación entre sujeto y objeto para identificar formas en el espacio— y la visión háptica —donde la mirada funciona en términos de proximidad táctil sobre la superficie matérica—. En Parajanov, esta piel del filme se manifiesta en la obsesión por el detalle de los hilos, las fibras del papel o la porosidad de las frutas. La imagen no se consume con la mirada: se recorre con una sensibilidad cutánea que desdibuja la frontera entre el cuerpo del espectador y la materia en pantalla.

La secuencia del *baño de los libros* ejemplifica esta mecánica. La planitud, obtenida mediante un plano general sin apenas movimiento, perpendicular al suelo y sin cortes, convierte el claustro en un lienzo donde los manuscritos se disponen como elementos de una naturaleza muerta monumental. No hay una cámara que recorra el espacio para explicar su geografía: hay una fijeza que obliga a percibir la transformación de la

materia. El papel se deforma bajo la humedad, la tinta se desvanece, la piedra absorbe el agua. La agencia reside en la interacción de los elementos, no en los personajes. El espectador no ve el libro: experimenta su fragilidad matérica a través de una identificación corporal con la textura. Esto es, en sentido estricto, la *chair merleau-pontyana* en funcionamiento: el ojo participa de la misma humedad que empapa el papel (Merleau-Ponty 2013, 16–18).

2.3. La luz immanente: del modelado a la iluminación del códice

En la cinematografía clásica, la luz modela el volumen mediante el claroscuro, guiando la mirada y subrayando la tridimensionalidad del espacio. Sin embargo, en *El color de la granada*, la luz se manifiesta como propiedad intrínseca de la materia, evocando la luminosidad interna del pan de oro de los manuscritos armenios medievales. Este tránsito —de una luz que explica hacia una luz que revela— constituye el correlato cinematográfico del argumento anterior: si la materia posee agencia propia, su luz no puede provenir del exterior.

Parajanov subvierte la gramática tradicional al emplear una iluminación que anula la jerarquía de las sombras. Al prescindir de las luces de contra, el sujeto se empasta con fondo, eliminando la ilusión de profundidad. La luz no esculpe volúmenes; más bien, satura las superficies hasta que su textura convierte al objeto en una pantalla de resonancia matérica.

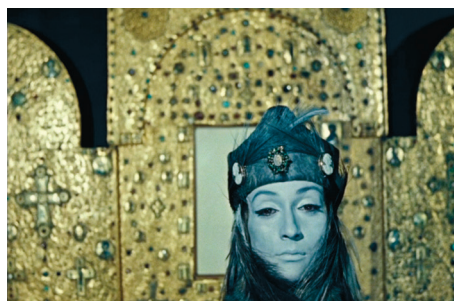


Figura 3 – Fotograma de *El color de la granada* (Sayat Nova, Serguéi Parajanov, 1969), con Sofiko Chiaureli. Fuente: Armenfilm / Kino Lorber (versión restaurada 2011). © Armenfilm Studio. Reproducido con fines académicos.

Este tratamiento lumínico alcanza su formulación más extrema cuando la luz, en lugar de incidir sobre la materia, emana de ella. Inspirándose en las miniaturas de Toros Roslin (siglo XIII), especialmente en el *Evangelio de Zeytun* (1256, Matenadaran, Erevan), donde el pan de oro genera una luminiscencia que brota del pergamino, del mismo modo, Parajanov dota a los objetos de un fulgor autónomo que minimiza contrastes y aplanar las sombras. Esta voluntad de irradiación se cristaliza en la secuencia del jugo de

las granadas derramado sobre tela: allí el rojo carmesí irradia un resplandor intrínseco; la ausencia de claroscuro aplanar la imagen, pero la vuelve radiante, como si la materia fuera diáfana y cada objeto —piedra, pan, seda— brillara por su propia energía.

3. Ecología de los objetos: el símbolo como agencia

En *El color de la granada*, el símbolo deja de ser una idea depositada sobre un objeto para convertirse en una fuerza que emerge de su materialidad específica. La granada no representa la sangre armenia; el libro empapado no ilustra la fragilidad de la memoria; el cuerpo del poeta no encarna una identidad cultural. Cada uno de estos elementos actúa —no como agente dramático, sino en el sentido ampliado de actante que Bennett (2010, 9) define como una fuente de acción capaz de interrumpir, redirigir y densificar el flujo del mundo con independencia de la intención humana—.

3.1. La granada: organismo que respira

La lectura semiótica tradicional interpreta la granada como un vehículo de significados externos: símbolo universal del martirio, de la sangre del pueblo armenio o una fertilidad sacrificada. Esta perspectiva se enriquece al articularse con un enfoque materialista que resalte su presencia física en el encuadre. Desde el nuevo materialismo, la granada existe primero como entidad material: la tensión de su piel, su peso y la viscosidad de su jugo son propiedades que preceden y desbordan cualquier codificación metafórica.

En la secuencia de la granada partida, la mancha roja que se expande sobre el lienzo blanco actúa como materia que reclama su propio espacio. Mediante una puesta en escena que prioriza la textura y el detalle, el jugo satura las fibras con una intensidad cromática y una viscosidad que evocan la visualidad háptica descrita por Marks (2000, 162–170). A diferencia de la mirada óptica —que requiere una distancia crítica para clasificar el objeto—, la mirada háptica de Parajanov invita al espectador a «tocar» la imagen con los ojos, recorriendo la superficie del objeto como si fuera piel. Aquí, la imagen no representa el fluido: es fluido.

Lo decisivo es que este desbordamiento intensifica el símbolo. Precisamente porque el jugo de granada es, ante todo, materia —viscosa, cromáticamente violenta, físicamente expansiva—, su resonancia con la sangre y el martirio adquiere un peso ontológico inaccesible para cualquier alegoría discursiva. La lectura fenomenológica no despoja a la película de su sustrato cultural armenio; al contrario, lo radicaliza: la identidad no se denuncia mediante los objetos, sino que se habita a través de su textura, su erosión y su persistencia física.

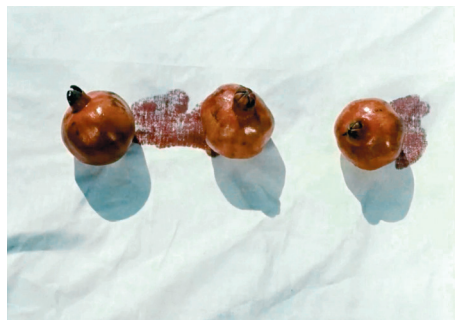


Figura 4 – Fotograma de *El color de la granada* (Sayat Nova, Serguéi Parajanov, 1969). Fuente: Armenfilm / Kino Lorber (versión restaurada 2011). © Armenfilm Studio. Reproducido con fines académicos.

3.2. El cuerpo-objeto: materia entre materias

La decisión de Parajanov de hacer que Sofiko Chiaureli encarne tanto al poeta Sayat-Nova joven como a su musa ha sido interpretada, habitualmente, como gesto sobre la identidad: la androginia como disolución del yo o palimpsesto de género. Esta perspectiva resulta certera, pero deja en segundo plano otra dimensión que su lectura formal insinúa: un cuerpo que, al ocupar roles opuestos sin modificar su materialidad física, se revela como superficie de inscripción antes que como sujeto psicológico.

El cuerpo de Sofiko Chiaureli prolonga y completa el argumento de la sección anterior sobre la desindividualización del actor. Lo que allí se formulaba en términos de rostro-como-pigmento, aquí se expande a cuerpo-como-materia. En la secuencia del bazar de los tejidos, su figura aparece y desaparece entre alfombras y sedas que caen verticalmente, funcionando como las patas teatrales que segmentan el espacio del prosenio en estratos bidimensionales. Aquí la figura no transita por un espacio tridimensional: emerge desde la profundidad del tejido para volver a ocultarse en él. Al anular el volumen mediante el uso de estos bastidores textiles, Parajanov sitúa al cuerpo en el mismo plano ontológico que el objeto inanimado: la actriz no «usa» la tela, deviene trama.

Este gesto no es meramente estético, sino ontológico. Parajanov materializa el quiasmo merleau-pontiano: ese tejido común donde sujeto y objeto se invierten y cohabitan. Si Bennett (2010, 9) postula la agencia como una capacidad distribuida en los ensamblajes, Parajanov lo ejecuta visualmente al privar al actor de su privilegio antropocéntrico. Chiaureli no «actúa» en el bazar; ella es un actante más en un ecosistema donde el cuerpo, la seda y la piedra comparten el mismo estrato de existencia.

3.3. El objeto-reliquia: sedimentación de la materia y resistencia áurica

Frente a la lógica industrial soviética —que reduce la materia a un recurso explotable, efímero y validado por su utilidad—, Serguéi Parajanov propone el objeto-reliquia como una forma de resistencia tanto

temporal como ontológica. En *El color de la granada*, objetos oxidados, telas deshilachadas y piedras exhiben su desgaste como un archivo físico: cada cicatriz es un depósito de tiempo que la reproducción en serie y la lógica del progreso son incapaces de generar.

Este argumento se basa en la tesis de Walter Benjamin (2003, 41–43) sobre el aura como la presencia irrepetible de lo único en el «aquí y ahora». Parajanov logra algo cinematográficamente paradójico: utiliza el cine —medio de reproducción técnica por excelencia— para restituir la singularidad áurica de objetos constitutivamente irreproducibles. Conviene señalar aquí una tensión productiva entre los dos marcos que este estudio moviliza. El aura benjaminiana está vinculada a la tradición y a la autenticidad de origen: es el resultado de una historia cultural acumulada. El *thing-power* de Bennett, en cambio, es impersonal y no jerárquico, indiferente a la singularidad del objeto como legado histórico. En Parajanov, ambas dimensiones coexisten: el objeto-reliquia porta tiempo cultural (Benjamin) a la vez que ejerce una agencia independiente de ese tiempo para impactar al espectador (Bennett). Esta doble valencia constata que el filme trabaja simultáneamente en el plano de la memoria cultural y en el de la presencia física inmediata. El dispositivo que hace posible esta coexistencia es el plano largo sin movimiento de cámara: su duración excede el tiempo de reconocimiento del símbolo y fuerza una inmersión en la textura material que activa la presencia física (Bennett) sin que ello cancele el peso histórico del objeto (Benjamin).

Esta coexistencia se manifiesta en la secuencia del lavado de las alfombras. Por un lado, la dimensión benjaminiana las erige como reliquias: su desgaste artesanal evoca una tradición armenia, imponiendo su autenticidad como «aquí y ahora». Sin embargo, Parajanov trasciende la nostalgia. Al enfocar el agua que escurre y el polvo bajo el sol, emerge el *thing-power* de Bennett: la materia deviene un agente activo cuya eficacia no radica en el símbolo, sino en su vibración táctil. La alfombra «significa» tradición (Benjamin), y «actúa» como presencia material que exige una respuesta sensorial (Bennett).

Esta operación se articula mediante dos mecanismos fundamentales: la estética del *tableau vivant* y la transducción sensorial. La primera, al sustituir el montaje dialéctico soviético por el estatismo del «cuadro vivo», privilegia la iconografía pictórica sobre la narrativa (Steffen 2013). La segunda hace que la alfombra que exhala polvo, el metal que porta huellas de siglos y la piedra que condensa tiempo geológico trasciendan la bidimensionalidad del celuloide mediante una focalización macroscópica en la textura y un diseño sonoro táctil —el roce de la lana, el crujir del pergamino— que apela al «gesto analógico» (De la Calle Valverde 2011). Ambos mecanismos convergen en un mismo efecto: transfigurar la imagen cinematográfica en acontecimiento corpóreo, donde la materia satura la representación y se impone como presencia.

4. La resistencia del silencio: hermetismo y exclusión ideológica

Esta sección atiende al dispositivo formal que hace posible la resistencia política: el silencio visual. No se trata de la ausencia de sonido —*El color de la granada* tiene banda sonora—, sino de la ausencia de discurso: la negativa sistemática de la imagen a explicarse, a traducirse en proposición ideológica o a dejarse instrumentalizar por cualquier sistema de interpretación externo.

4.1. El silencio: respiración del encuadre

El cine soviético canónico, desde el Eisenstein de «El montaje de atracciones» ([1923] 1999) hasta el *cine-ojo* de Vertov, construye su eficacia política sobre la legibilidad del montaje: la imagen no adquiere sentido por acumulación, sino por conflicto entre planos, produciendo una síntesis conceptual que el espectador articula discursivamente. La imagen soviética es, en este sentido, fundamentalmente retórica: habla, argumenta y convence.

El color de la granada instauro un régimen visual opuesto. Sus planos no chocan: coexisten. No producen síntesis conceptual, sino acumulación sensorial. La granada partida no «argumenta» nada sobre el martirio armenio; simplemente acontece, con toda la densidad de su materialidad específica. Este silencio discursivo es la condición necesaria para que la *chair* merleau-pontyana opere: los dispositivos formales concretos que lo producen son la duración del plano más allá del tiempo informativo, la ausencia de intertítulos o voz en *off*, y el diseño sonoro que indexa el contacto físico en lugar de ilustrar una atmósfera. Si el plano se explicara, el espectador procesaría la imagen como información; al negársele el sentido unívoco, la imagen obliga a habitarla como experiencia corporal. El silencio es, aquí, la técnica que transmuta la representación en presencia.

4.2. Zonas de exclusión ideológica

Definimos como zonas de exclusión ideológica aquellos estratos de la imagen donde la densidad matérica y la autonomía del objeto anulan la capacidad del montaje para producir un discurso cerrado. En estos espacios, el silencio desborda la ausencia de sonido para configurarse como una consecuencia política: un lugar donde el montaje dialéctico eisensteiniano resulta formalmente inviable. Esta exclusión no nace de un rechazo abstracto a la teoría soviética, sino de una imposibilidad práctica: la opacidad física de los objetos de Parajanov se resiste a ser procesada como mercancía comunicativa. Un objeto que posee *thing-power* —que actúa con independencia de cualquier intención humana— no puede ser subordinado a una tesis política sin que su esencia se fracture. La textura rugosa del *lavash* (pan tradicional armenio), la densidad del pigmento que impregna la fibra o la consistencia de la piedra en el monasterio de Haghpat generan una resistencia material que el montaje no puede sintetizar sin destruirla.

Esta opacidad, además, opera como una estrategia de preservación cultural. En la secuencia inicial de la granada partida, el jugo rojo se derrama sobre un lienzo blanco trazando una forma que ha sido leída como evocación de la geografía del antiguo Reino de Armenia (Pfeifer 2015). Sin embargo, al carecer de intertítulos, montaje explicativo o voz en *off*, la materia misma —viscosa, sangrante, autónoma— se repliega sobre su propia presencia, resistiendo cualquier captura nacionalista. La imagen no «dice» Armenia; la imagen es la vibración de un color que precede a cualquier nombre.

Es necesario introducir una matización histórica decisiva: *El color de la granada* fue efectivamente prohibida y reeditada por el Goskino —el organismo central de la censura cinematográfica soviética— bajo acusaciones de hermetismo y nacionalismo implícito. Si bien el rigor formal no protegió a la película de la censura, sí la protegió de algo cualitativamente distinto: su uso propagandístico. El hermetismo de la *chair* impidió que el sistema soviético pudiera reformular estas imágenes en clave de realismo socialista. Una imagen puede ser suprimida, pero, al mismo tiempo, resultar irrecuperable para el sistema que la prohíbe. Esa paradoja —la prohibición de lo que no se puede apropiarse— constituye la forma más radical de resistencia que el cine de Parajanov articula.

En esta dinámica se manifiesta una tensión productiva: la película es, simultáneamente, universal y hermética. Universal porque opera en el estrato transversal de la *chair*, donde el espectador experimenta la materia como contacto físico directo. Hermética porque ese mismo estrato resulta impenetrable para cualquier lectura que exija traducción discursiva. El silencio de Parajanov no es mutismo, sino la consecuencia formal de filmar desde la materia misma.

5. Análisis de secuencias: ekphrasis vitalista

La noción de *ekphrasis* —descripción verbal de una obra visual— se usa en este apartado en un sentido expandido y deliberadamente heterodoxo: no como traducción de la imagen en palabras, sino como participación en el proceso material que la imagen ejecuta. La denominamos vitalista porque su objeto trasciende la forma representada para concentrarse en la agencia de la materia que la constituye. El riesgo de esta elección es estilístico: la prosa podría imitar lo que debería demostrar. Por ello, el rigor exige mantener la pregunta directriz del análisis: ¿qué decisión formal específica produce este efecto, y qué categoría teórica lo hace legible?

El ciclo Agua–Tinte–Piedra es la estructura donde cobra forma la lógica material de tres secuencias en las que los elementos son coautores de la imagen. Cada secuencia moviliza un acento teórico distinto: el bautismo de los libros se vincula a la visualidad háptica (Marks); los tintoreros, a la agencia distribuida (Bennett); y la apoteosis de los gallos, a la reversibilidad de la *chair* (Merleau-Ponty). Esta diferenciación no es rígida —los tres marcos convergen en cada

secuencia—, pero permite precisar qué dimensión de la tesis alcanza, en cada momento del ciclo, su máxima evidencia.

5.1. El bautismo de los libros: la transformación háptica de la mirada

La secuencia de los manuscritos sobre los tejados del monasterio comienza con una decisión formal concluyente: la cámara se sitúa perpendicular al suelo, a una altura que convierte el claustro en un plano sin horizonte ni líneas de fuga. La elección de la focal —presumiblemente una óptica larga que colapsa las distancias— convierte el espacio en superficie, y la superficie en campo de operaciones para la materia. Esta es la primera y más determinante información técnica de la secuencia: antes de que el agua toque el papel, la cámara ya ha renunciado a la profundidad como categoría perceptiva.

Los manuscritos extendidos sobre la piedra absorben el agua con velocidades distintas según su grosor, su composición y el grado de impermeabilidad de su cubierta. El pergamino resiste más tiempo; el papel fino se deforma casi inmediatamente; la tinta migra hacia los bordes antes de disolverse. Parajanov filma estas gradaciones con tomas sostenidas que exceden la duración convencional del plano informativo: el tiempo de exposición es el necesario para que la transformación física se complete ante el ojo del espectador, no el requerido para registrar un hecho.



Figura 5 – Fotograma de *El color de la granada* (Sayat Nova, Serguéi Parajanov, 1969). Fuente: Armenfilm / Kino Lorber (versión restaurada 2011). © Armenfilm Studio. Reproducido con fines académicos.

Aquí, la visualidad háptica de Marks (2000, 162–170) se vuelve operativa: la mirada óptica —distante e identificativa— carece de función en un encuadre donde las formas se deshacen mientras se observan. Solo la mirada háptica, que recorre la superficie en términos de proximidad táctil, puede seguir el ritmo del proceso. El espectador no identifica el libro: sigue la humedad que lo atraviesa.

El sonido amplifica esta lógica. La banda sonora está compuesta por sonidos de transferencia material —el goteo sobre la piedra, el roce del viento sobre las páginas mojadas, el crujido minúsculo de una encuadernación que cede—. Cada sonido es el índice de un contacto físico, no una ilustración de la atmósfera. El montaje obedece al mismo principio: los cortes no se producen cuando la acción termina; se producen cuando la textura de la imagen ha alcanzado una saturación perceptiva que el ojo ya no puede aumentar. Cortar es respirar.

El argumento de Bennett (2010, 9) sobre el *thing-power* encuentra aquí su formulación cinematográfica más clara. Ningún agente humano dirige el proceso: el agua redistribuye las relaciones causales entre la tinta, el papel y la piedra con perfecta indiferencia ante cualquier intención. La labor del cineasta es crear las condiciones materiales —elección de encuadre, iluminación, duración del plano— para que esa agencia se vuelva visible. Su autoría consiste en habilitar la percepción de aquello que la materia ya ejecuta.

La consecuencia para la tesis principal es clara: si la visualidad háptica disuelve la frontera entre el ojo y la imagen, y si la agencia material diluye la distinción entre autor y proceso, se produce una triple coincidencia —espectador, cámara, materia— que realiza la *chair merleau-pontyana*: ese tejido común donde ver y ser visto ocurren en la misma sustancia (Merleau-Ponty 2004, 202–209). El papel absorbe el agua, la cámara recoge la luz refractada y el ojo se deja alcanzar por la imagen; estos tres procesos son, en última instancia, ontológicamente idénticos.

5.2. Los tintoreros: la infiltración cromática

Si la secuencia de los libros opera por disolución progresiva —la materia cede, se abre, deja pasar—, la secuencia de los tintoreros propone un proceso distinto: infiltración, saturación y retención. Donde los libros requerían planos generales que permitieran ver el proceso de su desintegración, los tintoreros articulan una oscilación entre planos de conjunto —que exponen la arquitectura del tinte como sistema— y planos cerrados que concentran la percepción en el contacto entre el pigmento y la fibra.

La primera información de la secuencia es cromática. El rojo, el índigo y el azafrán no son elegidos por su valor simbólico general, sino porque son los colores de la tradición litúrgica armenia: los mismos pigmentos que aparecen en los manuscritos de Toros Roslin y en los tejidos ceremoniales del Matenadaran. Parajanov no ilustra una paleta cultural; la reactiva en su sustancia material. La lana sumergida en los recipientes de tinte no representa la tradición como concepto: la contiene físicamente, la porta en su fibra con la misma densidad con la que el pergamino porta la tinta.

Existe un dato biográfico que, en este análisis, adquiere pertinencia formal decisiva: Sayat-Nova fue tejedor en su juventud antes de convertirse en el poeta-bardo de la corte georgiana (*Encyclopaedia Britannica* 1998). Esta circunstancia vital informa la

lógica interna de la obra: La elección de esta secuencia como momento axial del ciclo ancla el proceso material en la historia corporal del propio poeta. El tinte que infiltra la lana no es una metáfora de la creación poética; es su condición de posibilidad material, el oficio que precede y sostiene al canto. La agencia distribuida de Bennett (2010, 9) se manifiesta aquí con una precisión biográfica que la convierte en algo más que un argumento teórico: la materia que actúa —el pigmento que penetra en la fibra con independencia de cualquier intención humana— es la misma materia que formó al poeta antes de que hubiera poema.



Figura 6 – Fotograma de *El color de la granada* (Sayat Nova, Serguéi Parajanov, 1969). Fuente: Armenfilm / Kino Lorber (versión restaurada 2011). © Armenfilm Studio. Reproducido con fines académicos.



Figura 7 – Fotograma de *El color de la granada* (Sayat Nova, Serguéi Parajanov, 1969). Fuente: Armenfilm / Kino Lorber (versión restaurada 2011). © Armenfilm Studio. Reproducido con fines académicos.

La agencia de la materia se manifiesta a través del tiempo de infiltración y del cambio cromático en la secuencia. El pigmento no tiñe instantáneamente: avanza por capilaridad, siguiendo los intersticios de la fibra, modificando su trayectoria según la densidad del tejido, la temperatura del baño y la composición química del mordiente. Parajanov filma este proceso con planos que exceden la duración del registro informativo; la mirada óptica cede su lugar a una mirada háptica, la única capaz de percibir la infiltración

gradual del color al recorrer la superficie textil como si la palpara.

Los tintoreros sumergen, agitan y extraen la lana con varas de madera en gestos repetitivos que los despojan de individualidad gestual: sus brazos se convierten en prolongaciones instrumentales de un proceso que los trasciende. Parajanov alterna planos de estas varas y recipientes con planos de las lanas ya saturadas de pigmento, generando un ritmo que equipara el gesto humano al resultado material. ¿Quién actúa sobre quién? El pigmento no responde a la mano: obedece a la capilaridad de la fibra. Así se disuelve la jerarquía entre lo animado y lo inanimado: los cuerpos actúan como instrumentos mientras el pigmento impone el tiempo, el color y la forma final.

5.3. La apoteosis de los gallos: la temperatura de la piedra

Las dos secuencias anteriores comparten una estructura temporal similar: la materia se transforma ante la mirada del espectador, y esa transformación es el argumento. La secuencia de la apoteosis de los gallos funciona de otro modo: la materia no se transforma, persiste. Su argumento evita el cambio para concentrarse en la resistencia al mismo. Esto la convierte en el cierre necesario del ciclo: el agua disuelve, el tinte infiltra, la piedra retiene. No son tres operaciones simbólicas; son tres regímenes de temporalidad material.

El primer dato perceptivo de la secuencia es la temperatura de color. Tras la saturación cromática de los tintoreros, el encuadre inicial presenta una paleta despojada: blanco, gris y beige; la piedra en su desnudez mineral. Los objetos no proyectan sombras laterales, porque la luz cae sobre ellos verticalmente, anulando el modelado tridimensional.

El cuerpo de Sayat-Nova yace en el centro del encuadre, pero la cámara no lo privilegia sobre la piedra que lo rodea. Los planos alternan entre el rostro del poeta, la superficie del muro, las grietas del suelo y las plumas de los gallos. Esto no es indiferencia emocional: es la aplicación consecuente del argumento de Bennett. Si la agencia está distribuida entre lo humano y lo no-humano, la cámara no puede privilegiar ningún elemento sin traicionar esa distribución. El *thing-power* de los gallos no reside en su simbolismo, sino en su literalidad: su presencia interrumpe el silencio del plano con el mismo régimen de agencia que el agua interrumpe el silencio del papel. Son actantes, no emblemas (Bennett 2010, 9).

Es en este punto donde la fenomenología merleau-pontyana condensa su evidencia más tangible. En *Lo visible y lo invisible*, la *chair* no es solo el tejido donde el vidente toca lo visible: es también el tejido donde el límite entre lo vivo y lo inerte deja de ser ontológicamente absoluto (Merleau-Ponty 2004, 202–209). El cuerpo de Sayat-Nova que se mineraliza ante la cámara no es una metáfora de la muerte: es la descripción literal de lo que la cámara registra. La piel del poeta comparte la misma textura que la piedra que la rodea. El maquillaje calcáreo que Parajanov aplica sistemáticamente a sus actores

adquiere aquí su sentido definitivo: no era estética, era preparación. El actor ha sido pigmento desde el inicio para que esta conversión en piedra resulte orgánica y no requiera ningún gesto adicional. La *chair* ya estaba en el maquillaje.

El rojo irrumpe una sola vez en un trazo fugaz — una herida, una pluma teñida, el eco del pigmento carmesí —, pero su función elude la dramatización para configurarse como estructura: recuerda al espectador que el ciclo ha ocurrido, que la lana fue teñida, que el agua mojó el papel. Es la firma del proceso completo, el único elemento de continuidad a través de las tres secuencias. Su breve aparición en el blanco de la apoteosis confirma que la piedra ha absorbido todo lo anterior —el fluido, la infiltración, el color— y lo ha transmutado en quietud.

El ciclo, en su conjunto, demuestra que las tres secuencias no son episodios paralelos, sino fases de un argumento material único: el agua penetra la celulosa haciéndola permeable a su propia agencia (Marks); el tinte infiltra la fibra redistribuyendo la agencia entre los cuerpos y el proceso físico (Bennett); la piedra realiza la reversibilidad entre lo vivo y lo inerte que la *chair* postula como condición perceptiva (Merleau-Ponty). Cada secuencia acentúa un régimen material distinto —disolución, infiltración, absorción—, pero las tres renuncian a la explicación formal: sin cámara explicativa, sin voz que formule su lógica, sin montaje sintético. El sentido lo produce la materia; la cámara es solo su superficie sensible.

6. Conclusión: la imagen como presencia física irreductible

Este estudio ha argumentado que *El color de la granada* no puede leerse únicamente como mediación entre tradiciones culturales. No porque esa lectura sea errónea, sino porque se detiene antes de llegar donde la película realmente opera: el estrato transversal a las codificaciones culturales, en el que toda percepción es contacto entre cuerpos antes de ser codificada por cualquier tradición. Parajanov no tiende puentes entre Oriente y Occidente; filma el sustrato común sobre el que ambas tradiciones se construyen. Ese territorio es la materia: su agencia, su duración, su opacidad, su capacidad de reabsorber al sujeto sin destruirlo.

El análisis del ciclo Agua-Tinte-Piedra demuestra que en cada uno de esos momentos la materia genera sentido desde su propia fisicidad, prescindiendo de mediación interpretativa. El papel que absorbe agua no ilustra la fragilidad de la memoria: la produce, físicamente. El tinte que se infiltra en la lana no representa el ciclo de creación y ofrenda: lo ejecuta. La piedra que reabsorbe el cuerpo de Sayat-Nova no simboliza la permanencia armenia: es esa permanencia, en una dimensión material que excede cualquier simbolización.

Esta irreductibilidad constituye, asimismo, el núcleo de su resistencia política. *El color de la granada* resistió al instaurar un régimen de visibilidad en el que la materia posee un espesor ontológico que elude cualquier captura ideológica. La censura opera

mediante el logos: requiere proposiciones que pueda refutar o reordenar. Ante una imagen que se niega a proposicionalizarse —que existe como presencia física antes que como argumento—, el aparato ideológico queda estructuralmente desarmado; no frente a la supresión (la película fue prohibida y mutilada), sino frente a algo más insidioso: la apropiación. El silencio de Parajanov no es mutismo; es la consecuencia formal de filmar desde la *chair*.

La pregunta que este análisis deja abierta trasciende a Parajanov: si el estrato transversal que su cine activa es anterior a cualquier codificación cultural específica, ¿existen otros cineastas que trabajan dentro de un régimen de sensibilidad análogo, con independencia de su tradición de origen? La respuesta provisional que este estudio sugiere es afirmativa. Ozu —cuyos encuadres frontales y *pillow shots* de objetos domésticos remiten a la planitud y emanación que Florenski describiría como inversión de la perspectiva— y Kiarostami —cuya cámara convierte la espera y la luz natural en superficies hápticas donde el espectador habita la materia— ilustran ese modo de relación perceptiva con mayor proximidad al argumento aquí desarrollado. Béla Tarr, cuya estética del barro y la degradación física de los objetos extiende dicha sensibilidad hacia una topografía de la descomposición, y Chantal Akerman, en cuya exploración del espacio doméstico los objetos cotidianos adquieren el espesor ontológico de una *chair* que resiste cualquier narrativización, podrían incorporarse a una genealogía más amplia.

El color de la granada ofrece para esta propuesta uno de sus casos más extremos y rigurosos: no porque sea oriental ni occidental, sino porque demuestra, con precisión formal infrecuente, lo que la materia puede hacer cuando la cámara la deja actuar.

Bibliografía

- Armani, Nora E. 2003. «Armenian National Identity in Parajanov's The Colour of Pomegranates.» *Review of Armenian Studies*, n.º 3-4: 1-28.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica (urtext)*. Traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría. México, D.F.: Itaca.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, Jane. 2020. *Influx and Efflux: Writing up with Walt Whitman*. Durham: Duke University Press.
- Bullot, Erik. 2007. *Sayat-Nova*. Brussels: Yellow Now.
- De la Calle Valverde, Jaime. 2011. «El gesto analógico. Una revisión de las 'técnicas del cuerpo' de Marcel Mauss.» *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, n.º 7: 75-87.
- Eisenstein, Sergei. [1923] 1999. «El montaje de atracciones.» Traducción de Manuel Lamana. En *El sentido del cine*, editado por Jay Leyda. Madrid: Siglo XXI.
- Encyclopaedia Britannica*. 1998. «Sayat-Nova.» Última modificación 19 de julio de 1998. <https://www.britannica.com/biography/Sayat-Nova>. Consultado el 7 de febrero de 2026.
- Florenski, Pável. 2005. *La perspectiva invertida*. Traducción de Xenia Egórova. Madrid: Siruela.

Galea Pozo, Elena. 2020. «El cine poético-místico de Parajanov y Val del Omar.» *Esferas Literarias*, n.º 3: 89–105.

Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Traducción de Oliverio Coelho. Buenos Aires: Manantial.

Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Mauss, Marcel. 2010. *Ensayo sobre el don*. Traducción de Julia Bucci. Prólogo de Fernando Giobellina Brumana. Buenos Aires: Katz.

Mclsaac, Peter M. 2007. «Rethinking Tableaux Vivants and Triviality in the Writings of Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer, and Fanny Lewald.» *Monatshefte*, vol. 99, n.º 2: 152–172.

Merleau-Ponty, Maurice. 2004. *Lo visible y lo invisible*. Traducción de Agustín Serrano de Haro. Madrid: Trotta.

Merleau-Ponty, Maurice. 2013. *El ojo y el espíritu*. Traducción de Alejandro del Río Hermann. Madrid: Trotta.

Peña, Jaime. 2020. «Sayat Nova (Serguéi Parajanov).» *Caimán Cuadernos de Cine*, 22 de junio. <https://www.caimanediciones.es/sayat-nova-serguei-parajanov-critica/>. Consultado el 20 de abril de 2026.

Pfeifer, Moritz. 2015. «Symbol and Tradition in Parajanov's Caucasian Trilogy.» *East European Film Bulletin*, vol. 58, octubre. <https://eefb.org/retrospectives/symbol-and-tradition-in-parajanovs-caucasian-trilogy/>. Consultado el 4 de febrero de 2026.

Steffen, James. 2013. *The Cinema of Sergei Parajanov*. Madison: University of Wisconsin Press.

Ter-Gabrielyan, N. L. 2021. «Pictorial Elements of Composition: Mosaic of Perspectives towards Frontality in Sergei Parajanov's The Colour of Pomegranates.» *Kino Eyes: The European Movie Masters. Avançá Cinema* 12. <https://doi.org/10.37390/avancacinema.2021.a292>. Consultado el 5 de marzo de 2026.

Zeami, Motokiyo. 1999. *Fushikaden: El estilo verdadero del arte del Nô*. Edición, traducción y notas de Javier Rubiera Fernández e Hidehito Higashitani. Madrid: Trotta.

Filmografía

El color de la granada (Nran Guyne). 1969. Dir. Serguéi Parajanov. Armenia Soviética/URSS: Armenfilm. 73 min. Versión restaurada 2011, Kino Lorber.