

# EL ESPEJO<sup>1</sup> O EL DAIMON DE ARSENI Y ANDREI TARKOVSKI

Francisco Acuyo Donaire  
Doctor en Teoría de la Literatura y poeta

ISSN: 1698-322X

Cuadernos de Rusística Española N° 6 (2010), 127-147

## RESUMEN

En base al diálogo establecido en el film *El espejo*, de Andrei Tarkovski, entre la poesía (con poemas de Arseni Tarkovski, su padre, recitados en *off*, por él mismo) y el arte cinematográfico, tiene lugar una serie de reflexiones expuestas en este trabajo, sobre el origen del impulso artístico creativo, así como sobre la puntualización de significativas coincidencias (literarias y extraliterarias) en ambos discursos, habida cuenta de que, según el criterio de quien les habla, poesía y cine en este caso en particular, parten de una misma impronta generativa. Se propone un estudio de acercamiento sobre los mecanismos expresivos (lingüísticos, narrativos, poéticos, plásticos...) entre las artes, en principio, nada afines y que, sin embargo, confirman, en virtud de la singularidad del discurso poético, una vía común de entendimiento y de aprehensión de la realidad artística, la cual se mantiene en una no menos singular comunión con el mundo de lo que *es y deviene* en la existencia humana.

*Palabras clave:* diálogo entre las artes; impulso creativo; realidad poética y artística; tiempo poético; imagen y poesía; ékfrasis y sinestesia.

## SUMMARY

Based on the dialogue that appears in the Andrei Tarkovski's film, *The mirror*, and which is established between the poetry (with Arseni Tarkovski's poems, the Andrei's father, which are recited in *off*, by himself) and the film art, it takes place a series of displayed reflections in this work, about the origin of the creative artistic impulse, and on the clarification of significant matches (literary and extra-literary) in both speeches, given that, at the discretion of the speaker, poetry and film in this particular case, originate from the same generative imprint. It is proposed a rapprochement study about the expressive mechanisms (linguistic, narrative, poetics, plastics...) between the arts, in principle, nothing related and that, however, confirm, by virtue of the uniqueness of poetic discourse, a common way of understanding and grasp of the artistic reality, which is in an equally unique communion with the world of what it is and it happens to human existence.

*Keys words:* dialogue between arts; creative impulse; poetic and artistic reality; poetic time; image and poetry; ekphrasis and synesthesia.

1. *El Espejo (Zerkalo)*, Film de Andrei Tarkovski, 106 minutos, Producción: Mas Film, Cámara: Georgui Rerberg, Música: Edouard Artemiev, J. S. Bach, G. Pergolesi y E. Purcell, poemas de Arseni Alexandrovich Tarkovski, leídos por el poeta.

# I INTROITO

*Ahora vemos como por espejo, en obscuridad;  
mas entonces veremos cara a cara; ahora conozco en parte;  
mas entonces conoceré como soy conocido.*

Pablo Corintios 1, 13:12

**L**a gentil novedad de un verso bien concebido y mejor ataviado, puede, a veces, en súbita sorpresa de la imagen, feliz, graciosamente, encontrar apropiada solución a su subido y estético desvelo; en otras, no en menor grado de gracia conceptual e ingenio, numerosas, provocar grande admiración, sutil probidad y excelsa elegancia; mas puede suceder que un ímpetu sagrado y enigmático en el verso también se ofrezca como insólita conciencia (tal vez receptiva a unos pocos elegidos), e incluso como aquella fruición extática proclive para el atento y no menos privilegiado capaz de aprehender en tal sinergia e impulso vital creativo, si es que se dan acreedores de tal estirpe sólo en singulares y excepcionales y sublimes casos.

Encontraremos algo más que señas nebulosas o someros vestigios de ese raro producto del genio verdaderamente creativo que advertíamos en los versos, entre otros recitados en el film de su hijo Andrei: *El espejo*, en los del poema intitulado: *Vida, vida*, de Arseni Tarkovski.

Desde luego que no va a la zaga a aquellos versos, a nuestro modesto entender, en su extraordinaria capacidad de sugerencia, el discurso lírico narrativo de Andrei Tarkovski en el desarrollo de su producción *Zerkalo* (El espejo). La particularidad ofrecida por el film respecto a la introducción de los poemas (voz en *off* del propio Arseni Tarkovski) radica, tal vez, en la aparición del recitativo en momentos coyunturales de la proyección, incrementando el interés y potencialidad expresiva y de sugerencia visual que, se verá, finalmente, con amplitud reforzada y con una energía y capacidad de síntesis que obtendrá al fin, como resultado, un producto artístico de una naturaleza a todas luces harto especial por su subida belleza y su no menos alta capacidad de sugestión en lo enigmático que traslada en su inhabitual discurso cinematográfico.

La mezcla e insigne heterodoxia de versos tan inspirados con imágenes no menos sugerentes, elevadas y plétora de toda suerte de excelencias cinematográficas, nos llevan consecuentemente a la vívida comparecencia de la más alta poesía en una organicidad vital integrada con la visión no menos extraordinariamente sintetizada en la imagen más evocadora de la que es capaz, con total y solemne maestría, nuestro muy estimado cineasta.

En esta fusión (imagen, sonido, concepto, vívida emoción...) poético-cinematográfica nos sugiere el hallazgo, en algunos momentos cumbres de su desarrollo, de una muy peculiar *sinestesia*, cuya relación de ambigua bidireccionalidad nos habla de una no menos insólita manera de *écfrasis*, que aporta ingentes argumentos de interpretación, análisis y proyección intelectivos, que de cuya forma conceptual y estética muy bien se pueden deducir infinidad de trabajos (como este) en múltiples aproximaciones sobre tan compleja y riquísima heterodoxia. En cualquier caso, nosotros llevaremos a término un estudio cuando menos tan heteróclito como la manifestación artística que nos ocupa

en este film y en aquellos poemas conque encuentran tan raro y bello aparataje en el que se sustenta expresividad artística tan inusitada.

Aquella preocupación tan clarividentemente manifiesta en el *Pensamiento salvaje*, de Claude Levy Strauss, por la observación total y de inventario (Strauss 2002) en la primitiva forma de concepción racional del mundo y del ser humano en sus orígenes (reflexivos), en absoluto (nos referimos a aquella capacidad -¿incipiente-¿de reflexión) la apreciaba polarizada en la realización o sufragación de las más básicas necesidades; tampoco nosotros la entendemos centrada en pos de subvenir aquellos menesteres fundamentales del hombre (alimentos, agua, cobijo...) en tanto que, del resultado científico y, sobre todo, del artístico obtenido (y apercibido) en sus representaciones concretas y abstractas y manifiestas en sus organizaciones peculiares (de ciencia y arte), pues se infiere y se da cuenta de ello en sus resultados de manera a todas luces evidente, si afectarán de manera esencial a lo que entendemos como valor estético, y lo harán de forma tan inminente como eminente, según tendremos ocasión de comprobar a lo largo de esta exposición que ahora urgentemente les presentamos.

La *magia* (y la ciencia) que constituye(n) cualquier arte verdadero se caracteriza(n) *por convivir* razonablemente con la capacidad proverbial de discernimiento y ordenación residente en el pensamiento humano, y todo en virtud de su magnífica competencia para una integración pacífica (entre aquellas, decíamos: la mágica competencia y el poder de reflexión -observación e inventario-), en tanto que la técnica y la intuición creativa supervisan, paralelamente, sin confrontación, los frutos de su miscelánea siempre dinámica y generativa, cuya singular constitución no hace sino dar cuenta de una no menos peculiar memoria, de cuya colección y acopio excepcional dan cuenta algunas no menos inauditas y extraordinarias obras de arte. Observaremos ahora nosotros, como ejemplo inusitado que aúna los poemas (del padre) y las imágenes (del hijo), en la magna producción *El espejo (Zerkalo)*.

Si señalamos que subyace en esta obra cinematográfica un carácter mito-poético, cuyas reflexiones se sitúan acaso entre el precepto y el concepto, y cuyo signo (lingüístico) se establece como vínculo excepcional entre el significante (imágenes) y el significado (concepto), estaremos diciendo que el signo que lo constituye exige de forma indefectible un rasgo de humanidad (subjetivo) incorporado a la realidad (lo supuestamente objetivo) que necesariamente reproduce. El conocimiento subjetivo (interno) y el externo (objetivo), en su magnificente vinculación, tendrán como resultancia sublime la estética manifestación reconocida en la emotiva -y (o) sugestiva- realidad de su objeto artístico. Es claro que uno de los más sorprendentes efectos será que la significación percibida es captada por el espectador y que se lleva a cabo como si tuviera o participara de un rasgo común con el receptor en misterioso pero estrecho parentesco. Esta familiaridad se nos hace del todo reconocible en el film, aun cuando no entendamos conceptual o racionalmente los significados en los momentos más insondables, y, diremos que esta rara afabilidad que nos sorprende y nos conecta, será una de las características sin duda más genuinas de todo arte verdadero.

La reflexión a la que invita la película (al igual que los poemas integrados en una unidad orgánica incuestionable) es siempre vital y sujeta al misterio que contiene el arrebatador impulso creativo. Puede decirse que mantiene en su producto un *carácter totémico* en el que la imagen cinematográfica lograda se ofrece, no como algo necesariamente precisado de un análisis conceptualizado, ni siquiera sometido a determinadas acciones que, en principio, empujen a una interpretación de lógica conceptual, sino como algo

esencialmente vivido y asumido que, sin embargo, acabará por afectar a amplios grupos humanos con los que, en su visión participativa, no hará sino ratificar aquel estrecho parentesco al que con anterioridad nos referíamos.

El sentido dinámico, integrador, totalizador del sentir (intuir) de este arte cinematográfico (y poético), sin embargo, no hace sino separarnos, en principio, de *la razón dialéctica*, en tanto que todo lo que rodea al ser humano (y al artista como integrado e integrador de aquella humanidad), no puede resultarle ajeno (así la hermosísima y oportuna redundancia del paisaje, de la naturaleza, darán buena cuenta de lo que decimos, y que el lector (y espectador) debe(n) entender como una seria advertencia para su mejor entendimiento), así esta identificación singular en *el espejo* no hará sino constatar la falacia de la identidad personal como oposición entre el *yo* y *el otro* que, acaso, no se entiende como *otro yo mismo*.

## II

### APROXIMACIONES A LA IMAGEN Y LA POESÍA

Cuando, al inicio de nuestro trabajo, hablábamos del fenómeno de la sinestesia (y de la relación de ambigua bidireccionalidad –entre el cine y la poesía- que nos refiere a una no menos insólita -e inversa- manera de *écfrasis*), lo hacíamos aceptando la óptica semántica (significativa) del concepto y del ámbito sensorial que representa, todo lo cual describía rigurosa y, a nuestro juicio, estrechamente vinculados, respecto del complejo fenómeno de la sinestesia, cuya realidad más profunda nos parece en buena parte trascenderlo, pues como ya expusimos en otra ocasión (Acuyo 2010) la relación sinestésica puede evidenciarse también como aquella entidad mucho más intrincada en el singularísimo ámbito del *diálogo entre las artes* (plásticas, visuales, como en este caso), y las que se originan y desarrollan en el manejo de conceptos (la literatura, y concreta y especialmente la poesía). Decíamos (Acuyo 2010): [...] *que la sinestesia y la écfrasis vertidas en su espacio-tiempo diluyen el ámbito espacio-temporal de la naturaleza en su evocación artística. La intención, el impulso, la energía que mueve en la écfrasis o la sinestesia (poéticas) será aquella que quiere recuperar los moldes (materiales y formales) para (no sólo fusionar las artes), también diluir las fronteras, los límites espacio temporales que la distinguen, acaso para ser en lo eterno, y que sólo la entidad poética es capaz de insuflar para ser genuinamente en el mundo [...]*. Mas habida cuenta de lo que ahora nos motiva en este estudio, es preciso añadir que junto al valor semántico (lingüístico), es muy oportuno valorar la importancia de la sinestesia desde una perspectiva psicológica y, desde luego, filosófica-cognitiva, para empezar a estimar dicha fenomenología como ejercicio estético bajo el sometimiento de *una lógica propia del conocimiento sensible*, (Acuyo 2010) por lo que tendríamos que pensar ya en una *epistemología del conocimiento sensible* en virtud a la atención debida a fenómenos de tales características.

Añadíamos: [...] *este aparataje de interrelación con lo externamente susceptible nos ofrece una suerte de modalidad expresiva capaz de un conocimiento que, aunque difiere radicalmente de aquel otro también genuinamente humano que se obtiene de la abstracción pura (la matemática, la física aplicada...), demuestra, no obstante, que la vivencia del poeta (del artista) en lo que de verdadera tiene, puede ser cifrada, reducida*

*a cantidades mensurables, y es que aquél que participa de aquella gracia poética se funde en plenitud, más allá de la mera representación, en el ser y devenir del mundo, y esto porque creemos que, el poeta (el artista imbuido de esta ciencia poética), ejerce su potestad creativa como la naturaleza misma, no según ella, aunque la impresión (sensorial) es, para el que ejerce su arte, fundamento inexcusable [...]* (Acuyo 2010).

Así las cosas, al margen de que el poema (poemas, en realidad) aparezcan con total naturalidad, perfectamente integrados en el film como parte de su organismo singular, a la luz de lo anteriormente apuntado en la forma de conocer lo sensible del impulso artístico (sinestésico), tendríamos realmente que desgajar violentamente el poema de aquel cuerpo vital de la película a la que hacemos referencia, reconociendo acaso la, estéticamente ilegítima violación de su unidad programática, por lo que pedimos sinceramente disculpas, pues la finalidad de este desgarramiento proviene de la intención, no menos legítima, de atender comparativa y científicamente los entresijos del funcionamiento del verso en la imagen, en este caso, cinematográfica, y viceversa, la relación de la imagen en relación con la manifestación poemática.

La peculiar competencia (sinestésica) de *trasposición de sensaciones que adjudica una sensación a un sentido que no le corresponde*, o, acaso también (si entendida) como *la percepción sensorial simultánea que expresa la transferencia de un significado, desde el ámbito dominado por otro sentido*, en una sugestiva y no menos expresiva forma de fusión que reconocemos como sinestesia: veremos que esta realización artístico sinestésica (y -o- efrástica) no sólo es susceptible de llevarse a cabo por el poeta cuando transforma el *oír en contemplar*, sino también por el que manipula la imagen, si sabiamente gobernada, puede también convertir la *visualización en oír*, y no sólo el sonido rítmico y armonioso del poema, también en el rumor íntimo (significativo y emocional) que anima en el espíritu sensible de los hombres.

Pero, si, además, reflexionamos sobre la posible (a nosotros nos parece indiscutible) capacidad descriptiva del lenguaje literario en general, y del poético particularmente, observadas a la luz de las manifestaciones artísticas visuales (y plásticas), tradicionalmente de la poesía respecto de la pintura (el *ut pictura poesis* horaciano), y si *la pintura es poesía silenciosa, y la poesía es pintura que habla*, que decía Simónides de Ceos en el siglo V a. C., ¿qué nos atreveríamos a decir del cine y la poesía, en la actualidad? En el caso de *El espejo* de Andrei Tarkovski cabría preguntarse si, en virtud de la excepcional capacidad narrativo-descriptiva del autor no nos encontraremos en un caso de especial y rara descripción efrástico abstracta, con singulares matices sinestésicos presentes en muchos momentos de la obra, respecto a la generatriz que impulsa el selecto discurso poemático que presenta; además dictado (por voz del propio autor), en los versos de su admirado padre. Esta inversión en la disciplina artística del recurso efrástico es una de las características más peculiares, sin duda, de esta producción cinematográfica.

Cabría en principio (aunque ya lo hiciera Lessing en términos magníficamente expuestos, aun en una vertiente muy distinta a la que exponemos nosotros en este trabajo) poner en tela de juicio las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, del abate J. B. Du Bos (Du Bos 2010), pues aquella jerarquía de signos no arbitrarios e instituidos de la pintura (miméticos), hoy, desde luego, no tienen razón crítica justificable o explicativa de ser. La analogía interartística encuentra, a raíz del romanticismo, nuevos parámetros de explicación y significación y que, según la hipótesis de Lessing, buscaba sus fundamentos en la naturaleza temporal e invisible de una (la poesía), y espacial y supuestamente visible de la otra (la pintura). Hoy, habida cuenta de la densa y variada

topografía cultural de nuestro tiempo tampoco parece alcanzarse un argumento concluyente en la potencial analogía de una y otras artes desde aquella perspectiva que colocaba en franca dicotomía unas de las otras, si espaciales o temporales, y aún menos en el cine (donde el elemento temporal es perfectamente describable). La realidad del *Time & Space are Real Beings*, de William Blake, hoy -tiempo y espacio- más que nunca, son del todo cuestionadas como entidades absolutas de análisis, desciframiento y codificación no sólo de la propia manifestación artística, aun también de la realidad del mundo.

En cualquier caso, en la consecución narrativa del film se puede detectar una muy variada suerte de descripciones, cuya particular dinámica ecfrástica parece moverse: entre la *prosopografía*<sup>2</sup> y las de carácter *etopéyico*<sup>3</sup>, pasando por los excepcionales *retratos*<sup>4</sup> de insinuante dejo y profundidad extraordinaria; desde luego no podemos obviar las *topografías*<sup>5</sup> bellísimas con sus no menos singulares *cronografías*<sup>6</sup> y, a nuestro juicio, de manera muy especial en el manejo excepcional de la *hipotiposis*<sup>7</sup> de la que hace solemne gala, y todo esto enfáticamente espoleado por el impulso creativo poético manifiesto en el magnífico elenco poético de Arseni Tarkovski, cuyos poemas se sitúan como ejes vertebradores de la consecución cinematográfica narrativa. Marca todo ello una rara senda descriptiva que quiere contar (absorbiendo las propiedades de abstracción de aquel tiempo emocionalmente vertido, tan propio del signo lingüístico poético) con las imágenes espléndidas incardinadas, cuyo impulso, sentimental una veces, o trascendente en otras, hace el papel del verso: así se ofrecen el ritmo y la eufonía peculiar de la secuencia filmica (impregnada de la proverbial y solemne del verso de Arseni Tarkovski), muy bien pudiera dar envite, estímulo para la generación de un neologismo que describa la expresión dinámica de esta representación artística como una auténtica *topopoética*. Así, entre otros fotogramas memorables, podríamos destacar aquellos momentos en los que el tiempo se hace plásticamente perceptible en la agitación del viento fotografiada, entre el follaje y la arboleda, que se dirían acompasados por el dictado imponente de los versos:

*No creo en los presentimientos, tampoco me asustan las señales,  
No huyo ni del veneno, ni de las calumnias.  
La muerte no existe en el mundo, todos son inmortales [...]*

2. Descripciones complejas de personalidades.
3. En atención a rasgos morales o psicológicos.
4. De algunos de los personajes.
5. Del paisaje
6. De los paisajes en distintos momentos históricos.
7. Presentación pormenorizada de los personajes principales.

### III

#### LOS POEMAS. LAS IMÁGENES. LOS SIMBOLOS

Quisiera centrarme, en fin, en el poema identificado con el título *Vida, vida*, respecto de los que recita el propio Arseni Tarkovski en el film de su hijo Andrei, para lo cual venimos a reproducirlo íntegramente:

##### **Vida, vida** <sup>8</sup>

###### 1

No creo en el presentir, ni temo a las señales.  
No huyo del veneno, ni de la calumnia.  
En este mundo no hay muerte.  
Todos son inmortales, todo es inmortal.  
No temas a la muerte ni a los diecisiete, ni a los setenta.  
Existe sólo la luz y la realidad.  
No hay ni la oscuridad, ni la muerte en este mundo.  
Estamos todos en la costa del mar.  
Yo soy de los que van sacando redes  
repletas, llenas de inmortalidad.

###### 2

Morad en su casa para que no se derrumbe.  
Puedo invocar un siglo cualquiera,  
voy a entrar en él para construir una casa.  
Es por eso que sus hijos y mujeres están conmigo  
en la misma mesa, y la mesa es del bisabuelo y del nieto.  
El futuro se realiza hoy,  
y si levanto ahora mi mano  
los cinco rayos con ustedes quedarán.  
Cada día del pasado fue entibado  
a fuerza de mis clavículas y hombros.  
Medí el tiempo con una cadena del agrimensur  
y lo atravesé como si fuesen los Urales.

###### 3

Elegí el siglo a mi altura.  
Fuimos al sur, levantando polvaredas sobre la estepa;  
las malas hierbas humeaban, el saltamontes retozaba,  
tocando las herraduras con su bigote y profetizaba,  
y, como monje, me amenazaba con la muerte.  
Até mi destino a la silla de montar,

8. Versión del poema de: Enrique Touever

también hoy, en tiempos venideros,  
me levanto cual niño en los estribos.

Me basta con mi inmortalidad,  
para que mi sangre fluya de siglo en siglo.  
Por un rincón fiel del calor bien conservado  
pagaría con mi vida obstinada,  
mas su aguja voladiza  
me lleva por el mundo, como el hilo de Ariadna.

En *El espejo* de Tarkovski, se diría detectarse una observación muy peculiar de este poema en tanto que comparte el sentir cromatográfico de los poemas del padre, aunque imbuido de un vigor ciertamente enigmático. Pero ya adelantamos que el tiempo aquí representado no es el convencionalmente asumido como un *transcurrir lineal* del mismo. Este espejo inaudito refleja un mundo de profundidades y significación insondables mediante la indagación aparentemente esterotipada del universo.

El espejo, en su compleja simbología es, según fuentes ingentemente informadas y harto recomendables, representación proverbial de la conciencia, de la imaginación, e incluso del pensamiento (Cirlot 2005), si todos ellos son instrumentos de autocontemplación y de referencia y reflejo del universo que intentan comprender. Se presenta en la taxología figurativa simbólica como el elemento *lunar* (femenino) por excelencia (acaso, en este film, representado por la fascinante figura de la madre -del autor, y esposa del poeta-), cuya pasiva condición no viene sino a reforzar las otras imágenes de la producción que actúan como las múltiples almas reflejadas en su espejo, y que desfilan por la obra y nos hablan del espejo que una vez las proyectó al otro lado, y de cuya trascendencia y realidad conjeturan en un diálogo sin duda misterioso y, cómo decíamos anteriormente, que al mismo tiempo resulta en verdad extremadamente familiar en su gozosa y a la vez sorprendida recepción.

El carácter autobiográfico expreso en la película encuentra, no en vano, especial sustento en este objeto de reflexión (*zerkalo*), en tanto que todo lo que está allí reflejado es una representación insólita del tiempo (Cooper, 2000). Esto es de una gran importancia para la comprensión del *discurrir* y del *ser* del relato cinematográfico. El *speculum* originario (etimológico) descrito para la observación y atención temporal del film se vierte como una sucesión visual y poética que proyecta el contenido del corazón (Chevalier y Gheerbrant 1988) y de la conciencia, del que puede deducirse gratamente a su vez del impulso creativo de sus autores cuando al mirarse en él (en ese insondable espejo) le sucede como a aquel otro (poeta) que diríase también podría hablarnos en el film: [...] *de los sueños y buscando que son / como hojas bajo (su) tu cristal de agujero profundo* [...] (Mallarmé 1948) cuya visión (malleriana) conecta espléndidamente con este *zerkalo* tarkovskiano, que es espejo de la capacidad intelectual humana y símbolo (divino) del impulso creador.

En cualquier caso no debiéramos obviar el *carácter esotérico* (mágico) del espejo que (además de proyectar el tiempo –pasado y futuro-) puede llegar a manifestar, en su capacidad de reflexión, la potencia más genuina de las *artes adivinatorias* –precognitivas-, pues puede tanto proyectarse hacia el futuro como interrogar a los espíritus del pasado. El *numen* del espejo también puede ofrecer la *psique*, y no de manera excepcional, conectada con el reverso acaso más tenebroso de los hombres.



Más ¿qué es (o qué sentido adquiere) la misma cámara que retrata la realidad en su paisaje y figuras— y que después proyecta—, si no un singularísimo espejo?

La maestría en el uso del lenguaje cinematográfico en esta producción se manifiesta en la equilibrada simbiosis, diríamos, discretamente acorde entre la imagen y el sonido sustanciado en la palabra del que cuenta (además del narrador) en los diálogos expresos para la narración temporal y entre los actantes, los poemas recitados y la música sintetizada en plena armonía en el transcurso de la imagen. El magistral uso de los planos, en concordancia con los elementos anteriormente descritos, consiguen los efectos deseados de soledad, por ejemplo, en los largos planos generales (véase el primer plano en color: la figura sobre la valla, enclavada en un hermosísimo paisaje azotado por una penetrante brisa, y otra figura, caminando, a la búsqueda de la que está quieta, sedente sobre los troncos del redil); o los maravillosos planos medios en los que gusta recrearse, ora plena de gozo en la sugerente y misteriosa expresión de la protagonista, ora en la actitud meditabunda, dramática de algunos de los secundarios; sin querer abundar en la excelsa magnificencia expresiva de los primeros planos en pos de la consecución ideal dramática; o la extraordinaria agilidad, gracilidad, precisaríamos mejor, en todas y cada una de las distancias focales (angulares, teleobjetivos...), cuya transición se hace de manera tan sutil que no parecen suceder sino como apreciaciones indistinguibles para el espectador, que los asume como realidad incuestionable sobre aquellos hermosos parajes que parecen surgidos, de súbito, de lo más recóndito e inopinado del espíritu que anima la naturaleza.

Así la cámara (el espejo, decíamos) se sucede y se sitúa con una majestuosa y a la vez natural disposición y con una dinámica solemnidad en la que las escenas transitan en sucesión excelsa e inaudita, como persiguiendo los movimientos del paisaje, tiempo y personajes; la naturaleza y el artificio (los conseguidísimos interiores) fluyen con plena libertad, y sin notar más que aquellos contrastes que el autor estima como exactamente oportunos; así las acciones vitales de los actantes, insertadas en los espléndidos panoramas naturales, quedan enérgica y expresivamente integrados para el alma del espectador atento, dejándolo todo sumido en la total perplejidad de quien quiera asomarse a tan subido panorama, bien a través de los excepcionales *traveling*, bien de los sugestivos *zoom* en los que se disuelve, muy al gusto del realizador, la realidad con un aura de raro ensueño.

Se ha dicho que *El espejo* es un poema cinematográfico, y si se llega a admitir tal carta de naturaleza será en virtud de la gracia, sencillez y sutileza del guión que adapta con naturalidad soberana los poemas y su espíritu poético junto a la acción de los personajes y la narración de la historia. La sinopsis (documentación) y estructura que informan el guión culminan en su excelencia narrativa, la cual sustenta el film impecablemente en el tratamiento de acciones y personajes. Tanto la transición (en sus diferentes secuencias) de las imágenes, en consecución y acompañamiento del sonido, la música y los poemas, ofrecen, a nuestro entender, en no pocas ocasiones escenas antológicas para la historia del cine (recuérdese, a modo de ejemplo, la escena de la alcoba, donde la figura de la mujer, dormida, se encuentra suspensa —ingrácida— en el aire, sobre la cama, en un cuadro de visión mística, o, cuando menos, onírica de un tiempo misterioso evocado).

La luz original y única del film (tanto en las imágenes en blanco y negro como en las que proyecta con esos personales matices de color) establece las pautas de una producción excepcionalmente original, cuyos ambientes y las sensaciones traídas por

aquellos, encuadran una portentosa fotografía donde se alternan el color y blanco y negro como especial muestra del discurrir (he aquí la trascripción) del tiempo (cuya huella, metáfora del pasado, se ofrecerá en blanco en negro), pues pretende comportar en el discurrir vital del film, como delicada sinestesia y audaz écfrasis respecto de la abstracción del sentir poético en su transcurso felizmente estimulado y que, en cada imagen, misteriosamente, como los poemas que se cantan, el espíritu creativo que vigorosamente alienta, estimula y conforta.

Aquí, la luz, al igual que el espejo que la proyecta, no es un motivo referencial alegórico o metafórico, es el símbolo que se establece como el ímpetu o el estímulo que nos habrá de trasladar, fotograma a fotograma, del momento fenoménico experimentado por el autor, hasta el extático, místico y totalizador entendimiento del mundo de la poesía y del arte genuino. Se hace, en virtud de su simbólica omnisciencia, consciente no sólo de la evidencia sensible, en profundidad, también de lo velado, oculto, misterioso que subyace en el arcano inconsciente. Es por esto que la luminescencia de este espejo y sus potenciales y extraordinarios reflejos ofrecen una visión que, desde luego, trasciende la mera complacencia autobiográfica, individual, para dialogar con lo integral, global e inconsciente colectivo. Es la luz de este espejo cinematográfico la vía por la que es posible comunicar mucho más que cuestiones sentimentales, sensibles o sensitivas, pues se eleva para hacernos partícipes de lo primordial, prístino y originario, cuya significación polivalente no hace sino mostrarnos la sublime potencia del impulso creativo resuelto y resolutivo en la expresión sintética del más refinado lenguaje artístico. La luz, pues, en cada fotograma, es mucho más que la manifestación del fenómeno físico y en cuya óptica se hace visible la materialidad de los objetos, aquí se proyecta la luz como instrumento simbólico mediante el que el espíritu penetra en la realidad última. Veremos que los poemas de Arseni Tarkovski participan de esa potencia trascendente en sus enérgicas imágenes poéticas que posibilitan, en su *intus legere*,<sup>9</sup> soslayar cuando menos el otro lado del espejo o del mundo, pues nos aproxima a aquellas dimensiones metafísicas superiores a las que atiende la verdadera y más íntima y excepcional poesía. Así verán los planos de secuencia de este espejo especial en tantas ocasiones iluminados por su espíritu vital y enigmático, el cual nos transporta inevitablemente a la quinta esencia del arte verdadero.

No hacemos nuestra la pretensión de hacer aquí un análisis crítico cinematográfico de esta producción, tan sólo pretendemos introducir con estos (y otros deducibles) matices iniciales la verdadera intención de nuestro trabajo: por un lado la cuestión fascinante y singular de la interacción entre las artes, por otro, la no menos sugerente referida a las características del tiempo artístico (poético) y, finalmente, la que atiende a la que muchas veces se nos ofrece profundamente enigmática: el origen y naturaleza del impulso creativo.

#### IV

### EL TIEMPO POÉTICO: INTERACCIÓN ARTÍSTICA E IMPULSO CREATIVO

El tratamiento del tiempo (en los poemas y en el propio film) puede resultar revelador en muchos aspectos para el propósito expositivo que planteamos entorno a la

9. Lectura interior.

interacción existente entre las artes y la naturaleza del aliento vital que mueve el hecho creativo. Quizá sea conveniente exponer que, en principio, no trataremos de describir o desarrollar una teoría del tiempo en relación al instante convencional o filmico, ni siquiera en referencia a una potencial adecuación de ambos; así tampoco en relación a las distensiones, condensaciones (elipsis), o, a los saltos en el mismo (*Flash-Back* o *Flash-Forward*), sino que atenderemos a la naturaleza extraordinariamente singular de un tiempo que (en algunos casos, como en el poético), veremos que en realidad no transcurre, pues está sometido a una relación de *dinamismo estático* en tanto que acaba siempre por converger o resolverse en el sitio de origen, en una suerte de subyugante y enigmático *eterno retorno*, o lo que es igual: vertido desde el sujeto (creador) para un enfrentamiento sutil con el observador de su arte en un eterno e hipnótico presente.

Si el tiempo es movimiento, será el discurso narratológico del film el instrumento descriptivo (topológico) temporal idóneo para el mejor entendimiento de aquella especial característica de este tiempo ofrecido, decíamos, como un paisaje-temporal en extremo sugerente. La focalización del film engarza, o, mejor, convive orgánicamente con los poemas en tanto que presenta un cronotopo extraordinariamente singular, cuyos *rasgos holísticos* llevan a la consecución de una representación totalizante y totalizadora como muestra de un *paisaje del tiempo* (Jung y Wilhelm 1998), *mas* ofrecido cual *holograma* de vida que trasciende la anécdota experimental del autor, pues en realidad es un espejo profundo e inaudito de vida y de conciencia que se extiende de manera universal. Es así que tanto los actantes, el tiempo, el espacio y la focalización se presentan como una integridad (orgánica, decíamos) que vierte la temática y la trama argumental más allá de la archisabida fábula aristotélica. Los tiempos característicos de introducción, nudo y desenlace del argumento tienen ese sentido que subvierte, o, mejor, supera el orden fabulístico, mostrando un carácter (¿aparentemente?) fragmentario, tan propio por otra parte del orden expresivo poético, y que trasciende el narrativo temporal anejo al proceso convencional aristotélico referido. En aquella totalidad no principia ni finaliza ninguna historia, pues ofrece una realidad (recordamos, *holística*) en la que la suma de sus respectivas partes no es igual nunca a la totalidad que la conforma.

A la luz de estas aproximaciones no tiene mucho sentido hablar en el fondo de estilo (directo o indirecto) narrativo. El supuesto encadenamiento de sucesos, relaciones sintácticas y su supuesta naturaleza causal (y temporal) no conlleva, insistimos en este punto, un fluir temporal al uso, pues la sustantivación de las imágenes aquietan, congelan el supuesto transcurso del tiempo vertiendo como totalidad la imagen potencialmente evocadora, mostrándola en *su ser* como realidad indiscutiblemente ontológica.

El orden histórico y el ritmo de la trama aparecen como síntesis espacial, es decir, donde el tiempo adquiere tintes espaciales. En realidad el cronotopo bajtiniano se nos antoja, en casos como este que ahora proponemos, en entredicho, y aunque no cabe colocarse enteramente en concordancia con el sentido neokantiano inferible, la conciencia profética (del poeta y del mismo cineasta), no puede(n) desgajarse en modo alguno de las sensaciones espacio temporales, si es que la realidad (y supuesta materialidad de la misma) dependen íntegramente de la conciencia creativa del artista, la cual hace de esta forma de narración, mas de una manera distinta y distante del contar convencional y que tanto, insistimos, la acerca al discurso poemático.

No es que rechacemos la visión física del tiempo de Bajtín aplicada a la condición narratológica, en lo profundo de su concepción (poética, en realidad) enlaza con la otra física (que trasciende la que es propia de la relativista) y que centra su explicación de

la realidad del mundo en virtud de las, en principio, extrañas y extravagantes relaciones ya ampliamente reconocidas en el ámbito del *cuantum*<sup>10</sup>. Si en la narración los elementos temporales se distinguen en el espacio, así como el aspecto temporal es aprehendido y cuantificado en virtud del tiempo, en la poesía, este, el tiempo, se diría congelarse en extraño y hermoso paisaje (temporal), poniéndose en tela de juicio que la intersección de las series y uniones de elementos narrativos sean los que constituyen su entidad artística, no siendo legibles sólo por los enunciados.

En el film (como en la poesía), se cuestiona el cronotopo convencional como centro organizador de los eventos cuando se ofrecen en su singular manifestación artística. El carácter dialogístico, en este sentido, es mucho más ambicioso que el netamente narrativo entre el autor y el intérprete, pues exige la aceptación de la conciencia unitiva que es propia del impulso creativo, el cual trasciende el espacio y el tiempo cuantificados narrativamente.

El espejo (poético) cinematográfico de Tarkovski, no sólo asimila la verdadera realidad temporal y espacial haciéndola indistinguible, además (porque no es que estén severamente vinculadas, es que) no serán del todo comprensibles sino se observan como resultado de la superación de la dualidad materia (espacio-temporal) y espíritu (impulso consciente-inconsciente- creativo).

El papel excepcional del narrador no podría encuadrarse apropiadamente como homodiegético, mas tampoco como narrador omnisciente que, situado de manera objetiva, conoce los entresijos de la historia, pues en cada momento que nos acerquemos a la obra será inevitable la constatación de sensaciones, apreciaciones nuevas y distintas que nos muestran tantos narradores como intérpretes que traten de identificar(se) (en) el ser de los acontecimientos ofrecidos, pues, a su vez, serán estos nuevos y diferentes en virtud no sólo del entendimiento de cada intérprete *per se*, sino por lo que tiene en común con aquella conciencia universal creativa que, con el creador, los comunica como un solo e inaudito ser para asombro de lo que allí revela.

Según todo lo que tan rápida como generalmente hemos expuesto a lo largo de las páginas anteriores, puede inferirse que en su auténtica dimensión, el legado de Tarkovski en este film (*El espejo*), ofrece datos sobre los que podríamos coincidir con aquella apreciación de K. Zanussi, en boca de la hermana del director, Marina Tarkovski (Peña 2001), en tanto que *el autor supo dar cuerpo a lo invisible*. La reflexión (metafísica) que se ofrece es, además de subversiva frente a la demagogia comunista, también revolucionaria frente a la visión convencional del arte ideológicamente influido (corrompido) frente a la necesidad de entendimiento de aquel hijo del espíritu verdaderamente creativo. Nos parece por todo lo antecedido que este film es una invitación continua a la reflexión profunda sobre el fenómeno artístico, así como sobre el ser (inmutable) no percedero que en realidad lo constituye, dinamiza y que, de forma singular, se hace manifiesto en fórmula no menos significativa e insólitamente expresa en tan armonioso lenguaje y artificio..

La figura de Arseni Tarkovski (padre, del cineasta), presente a través de los poemas incluidos en el film, integra los influjos poéticos personales conscientes (y seguramente inconscientes) manifestando los vestigios de una herencia que no sólo no elude, sino de la que se siente profundamente orgulloso, nos referimos a la tradición de lo mejor del Siglo

10. El universo de lo infinitamente pequeño que estudia la física cuántica.

de Oro y Plata de la poesía rusa. Nos parece oportuno reiterar las afirmaciones de Marina Tarkovski (Peña 2001) porque, efectivamente, el legado expreso en el film y en los poemas de este trabajo cinematográfico se manifiesta también con un carácter apodíctico, o como un arte de la profecía sobre el que sólo cabe pronunciarse mediante una sensibilidad e inteligencia atentas, o en virtud de la reflexión y meditación más profundas.

El sentido patriótico que subyace en las imágenes y poemas no es pues, sino el de la admiración hacia aquella tradición artística sobre la que sustentar sólidamente los fundamentos de la propia obra y que, con Pushkin, asiente y consiente en que el fin último del poeta (acaso de todo artista verdadero) es *abrasar el corazón de los pueblos con su verbo de profeta*, mas también siendo deudor de aquel ímpetu de libertad del que, el *Démon* de Lérmontov, era también seguro partícipe.<sup>11</sup>

En cualquier caso parece que la deuda e influjo del simbolismo característico de la Edad de Plata Rusa en Arseni y Andrei Tarkovski es importante y profundo. Así creemos que el aura del pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche iluminan a nuestro poeta (sobre todo en lo que se refiere a la concepción del tiempo) y al cineasta, situando el *engagement* social en parámetros de importancia en aquella función, decíamos también, profética- demiúrgica, pues el artista verdadero tiene la obligación de mostrar, mediante su arte, la vía de entendimiento de un mundo y de un hombre necesariamente nuevos. El misticismo –de influjo gnóstico, ocultista...- es de especial interés en nuestro poeta y director cinematográfico, de todo lo cual hablaremos con más detalle más adelante en esta exposición nuestra. Adelantamos que el transcurso que va desde el espíritu del *anima mundi* al *sobornost*,<sup>12</sup> es siempre tranquilo y fascinante, y que el equilibrio entre los significados y los significantes en este tipo de discurso artístico es una cuestión de capital de interés.

## V

### EL TIEMPO POÉTICO O EL ETERNO RETORNO

¿Qué puede llevar a expresarse en términos tales a nuestro poeta, en un mundo donde la transitoriedad de la vida es algo que parece a todas luces existencialmente cristalino cuando dice?: *La muerte no existe en el mundo, todos somos inmortales / [...]*. Parece claro que no es (poéticamente) razonable que la vida consciente, capaz de reconocer y crear materialidad, de manera en apariencia falaz e inexplicable se extinga y desaparezca. Ante el espejo de nuestra mente (de nuestra consciencia), ¿qué sentido

11. La poética filosófica de Fiodor Tyutchev, veremos que también es susceptible de reconocerse en nuestro poeta, y, por tanto, inevitablemente en nuestro cineasta. Del afán por transcribir lo elusivo e intangible en el poeta, traducido por el director de *El espejo* en la vaga sutileza (onírica, en muchos momentos) de sus imágenes, nos retrotrae también al excelso Atanasio Fet. Mas, también en esta asunción de influjos de la riquísima producción poética rusa tendríamos que recordar el carácter del simbolismo visionario de Alexander Blok, del que, por momentos, podríamos señalar como principal influjo el del primer y místico Blok, aun contrastando con el realismo posterior que, en los Tarkovski, encuentra, a nuestro juicio, singular heterogenia. Pero no podemos dejar de traer a la memoria, por la delicadeza en el tratamiento del paisaje así como por su inclinación a sumergirse en la naturaleza de su entorno vital (y poético y cinematográfico), al exquisito Serguei Esenin.

12. Espíritu colectivo

tiene (que el individuo) aparezca sólo como mero observador para reconocer su propia mortalidad? ¿No sería mejor no tener en absoluto consciencia para no constatar hecho tan incomprensible?

¿Para qué *existe sólo* [...] *la realidad y la luz* [...], según nos cuenta el visionario poeta? ¿Cómo es posible que no haya [...] *en este mundo ni oscuridad, ni muerte* [...]?

La clave para reconocer (reconocernos) en este paradójico espejo de la poesía y del arte radica en el entendimiento del genuino *Zeitgeist*.<sup>13</sup> La idea gnóstica<sup>14</sup> de la realidad puede servirnos de inicio para la mejor comprensión del universo poético de los versos y del film en este espejo singular.

Si en este mundo no hay [...] *ni oscuridad ni muerte* [...] ¿qué es la luz de la realidad a la que atribuye existencia última, y a la que Tarkovski alude en sus versos? Si el mundo que se nos presenta a los sentidos es común al que presentaron en su momento los físicos del *cuantum*, es porque la materia no pasa de ser un vasto y muy complejo acerbo probabilístico; todo lo que existe es y está en virtud de que podemos tener consciencia de su realidad. La magnificencia del poeta, del creador, es desde esta óptica, plenamente comprensible: el impulso creativo, en principio como mera potencialidad, adquiere carta de naturaleza material en su realidad expresiva (objetual, el poema, el film...) y se enlaza, se vincula en su inestable solidez material manifiesta en la obra de arte. La consciencia del poeta nos reúne [...] *en la costa del mar* [...] para las posibilidades innumerables que se nos abren, mas será el impulso del espíritu creador el que, al fin, dé forma a lo que realmente dura en señal y símbolo de verdadera trascendencia, y para que sea [...] *de aquellos que recogen las redes cuando viene, en cardumen, la inmortalidad* [...], repletas de lo que anima ciertamente en ellos de eternidad, pues será esta consciencia atenta al impulso creativo la que hará, al fin, que la vida se sostenga indefinidamente.

En este espejo inaudito del poeta será donde se dé consistencia a la realidad, la cual será posible en su entendimiento siempre en virtud del grado de atención en la consciencia de las cosas. La poesía, como acto creativo supremo, será la que nos lleve a la percepción de la realidad incluso más allá del tiempo. Tan sólo cuando caigamos en la cuenta de lo que realmente refleja el espejo de la consciencia, será cuando estemos en disposición de entender que el pasado y [...] *lo venidero (que) acontece ahora* [...], y del hecho de su aprehensión, se desprende el aprehender esta verdad unitiva, dinámica y única. Por esto el poeta es el visionario capaz de [...] *horadar el tiempo* [...] como inaudito agrimensor y puede [...] *elegir el siglo según* (su) *mi estatura* [...], porque en verdad que no hay realidad diversa de la mente (del espíritu) y de la materia, pues ambas existen juntas, aunque se nos ofrezca como múltiples o distintas realidades.

Persisten en estos versos aquella idea epicúrea (*la muerte no significada nada para nosotros*) (Epicuro 1995), en la que la realidad posible es solamente aquella en la que el ser humano vive y sobrevive. Pero no debemos entender exactamente este espejo

13. Espíritu del tiempo

14. Gnósticos, de Gnosis (conocimiento). Sistema complejo sincretista de múltiples corrientes de pensamiento y de creencias varias cuyo origen se sitúa en Grecia, Persia, Egipto, Asia Menor... de fuerte influjo platónico. En la actualidad es opinión general que el gnosticismo no constituye una degeneración interna del cristianismo, sino que remite a elementos preexistentes, derivados de diversas religiones místicas, de corrientes mágico-astroológicas de Oriente, del hermetismo, de la cábala y del hebraísmo alejandrino.

como aquel borgiano de los gnósticos mediante el cual [...] *el universo visible era una ilusión o más exactamente un sofisma* [...] (Borges 1995), o bien como una semblanza de terrorífica soledad sartriana transida del consecuente nihilismo existencial. Serán las innumerables variables ocultas que componen las entradas de la realidad [...] *el polvo levantado en las estepas* [...], *o el pasto alborotado y el travieso grillo* [...] las que, en su cotidianeidad, nos conectarán con la integridad genuina de lo que verdaderamente es en su aparente devenir, pues todo está (holísticamente) interconectado: espacial y temporalmente, por eso el tiempo poético se manifiesta tan caprichosa y extrañamente en este poema, y así es que puede atar el poeta [...] *su destino con las correas a la silla de montar* [...] *y cabalgar como un muchacho en los tiempos venideros* [...]. El poeta (como el cineasta) nos invita(n) a indagar en el nivel más profundo de la realidad a la que llegaremos mediante la total superación de la convención (el sentido común) y la trascendencia de lo someramente consciente.

Un orden enigmáticamente implicado rige los designios de lo que, en última instancia, es perfectamente lógico, razonable para el poeta, por tanto, nada está escrito (supersticiosa o, lo que es lo mismo, convencionalmente): *No creo en los presentimientos, tampoco me asuntan las señales* [...], porque sabe que aquella totalidad de lo eternamente implicado al fin lo impregna todo, *desde el comienzo mismo* (Bohm 1998). Si el lenguaje (en su uso estandarizado) produce sombras y dificultades para percibir la realidad, será, paradójicamente, con la palabra (poética) que encuentre el instrumento de excelencia para concebir y describir la totalidad referida, y será así, sin lugar a dudas, porque su extraordinaria capacidad para impregnarlo todo se manifiesta por encima de cualquier taxonomía, clasificación, categorización lingüística, pues nos invita a una concepción atemporal del mundo.

No debemos entender esta apreciación como una postura (o mejor una impostura) solipsista al amparo de un idealismo extremo mediante el que la experiencia no sea otra cosa más que los estados del yo (Bradley 2009), estamos del todo convencidos de que el poema (y la poesía) deben entenderse más allá del *phanerón* de Peirce (Peirce 1966): donde se desarrolla y toma forma el mundo subjetivo imposible de ser superado en realidad, y todo aunque lo que denominamos *mundo físico* está estrechamente vinculado al ser humano. Pero lo que a nosotros nos fascina más profundamente de esta producción artística y en atención a esto que señalamos, es que sitúa su producción artística en el hecho poéticamente constatable de que la realidad que atañe a la conciencia (poética) se radica fuera del tiempo y del espacio. El poema (primero, en el film, después) se ofrece como aquel espejo capaz de mostrar lo acaecido como conciencia que tiene incluso facultad precognitiva, si puede anteceder con su conciencia lo que hubiera de suceder para, al fin, mostrarnos un espacio, un *paisaje atemporal*, pues aquello que manifestamos temporalmente no tiene la sustancialidad de lo real (poético), o lo que es lo mismo, no pasa de ser una copia del original que el poeta trasciende en el impulso de su fuerza creadora.

## VI

### DEL INFINITO Y SU MEMORIA

Los anclajes memorísticos del poeta (asumidos naturalmente por el realizador cinematográfico), nos muestran que el funcionamiento de su complicada organización no

se presta a una identificación que observe una *dinamicidad mecánica*, originaria de un lugar concreto desde el cual hacer acopio de su almacenaje, se vierte como una insólita (y concorde) sintonía que capta y reconstruye, en el principio y en el fin, a la totalidad a la que aspira y entiende como una peculiar *holografía evocadora* para la reconstrucción, desde el espejo de la memoria, la imagen prístina originaria. Esta realidad visual del poeta (y del cinematógrafo) tiene(n) que extraerse y comprenderse desde la capacidad del impulso creativo, el cual presta su óptica inaudita para ofrecernos la organización de un mundo sin espacio ni tiempo, donde sólo hay aquello que acontece y toma forma gracias al prodigio del impulso excepcional creativo. Este mundo de acontecimientos es la matriz desde donde el espejo (creativo y su conciencia especial) aprehende el mundo mediante su inspirada intuición, en tantas ocasiones prístina y portentosa, pues integra en un único constructo lo supuestamente interno (y asimilado intrínsecamente) y lo objetivamente reconocido (sensiblemente percibido). En los procesos sintéticos (Acuyo 2010) podemos encontrar modelos de acercamiento a este proceso de fusión e integración del que hablamos, sobre todo en relación a determinadas fórmulas de expresión artística que vinculan no sólo el mundo de los sentidos, sino el universo interior del artista en los procesos de reconocimiento, asunción y descripción del mismo.

Creemos que, tanto Arseni como Andrei Tarkovski, entendían (intuitivamente acaso) que el artista, en su proceso de creación, reconoce, como Huxley, (Huxley 1992) el mundo de lo potencial (y de lo material conseguido) de manera extraordinariamente profunda, y todo porque disponen de una excepcional capacidad intuitiva para la resolución y construcción de realidades insólitamente nuevas.

Entonces ¿cómo *mide y horada* el tiempo nuestro poeta y cineasta, si el tiempo convencional no existe en el poema? ¿No será que, como el Borges de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, el instante se sucede *en una serie infinita de tiempos, en una red creciente, vertiginosa de tiempos divergentes [...]*? (Borges 1996).

En la línea vital de nuestra cotidianeidad parece claro que seguimos una única vía (línea) temporal, mas para el poeta, esta designación no es única ni por asomo tan severamente construida. Por eso sabe (intuye) el poeta que el flujo temporal funciona como un constructo de la mente, si es que ofrece su realidad objetiva en virtud de las condiciones de aquél que quiere homogeneizar (Bergson 1994) el aparente discurrir de las cosas en el espacio donde supuestamente acontecen. El poeta reconoce *el falso concepto* (Bergson 1994) porque, por ejemplo: *El futuro se realiza hoy [...]*, que diría nuestro poeta, pues no es materia que pueda dividirse o subdividirse y procesarse materialmente. Para el poeta está perfectamente claro que la realidad que de común aprendemos no es sino el sueño del Demiurgo.<sup>15</sup>

No deja de ser, cuando menos, curioso y también paradójico que, si bien el hombre produce el tiempo en razón de su constructo lingüístico, sea precisamente en virtud del propio y especial tratamiento del lenguaje (la palabra poética), que en poesía el tiempo se deconstruya y desaparezca como un instante, cuyo quieto movimiento transcurre inmóvil, y aparece como una entidad que *es y nos envuelve*, o, mejor, que nos integra en aquel insólito *paraje temporal* que anteriormente anunciábamos.

La estructura gramatical, la dinámica sintáctica, la significación (semántica) que anima y constituye el discurso poético, diríase encontrar manifestación más que en los conceptos de tiempo y espacio, en la síntesis de lo objetivo y lo subjetivo intuida

15. A vueltas de nuevo con el sugestivo concepto gnóstico de la realidad del mundo.



por el instante mismo de la creatividad en que se realiza el verbo poético, he aquí el *ahora continuo* que puede describirse como la inmortalidad que corre por la sangre del poeta [...] *de siglo en siglo* [...]. La constante espacio-temporal en el poema nos demuestra que en realidad no es el tiempo el que se mueve, sino nosotros en el continuo trajinar del mundo cotidiano. El artista verdadero, en su gozo visionario, nos muestra en plenitud el instrumento excepcional del espíritu humano: la conciencia. Mas esta, bajo el sentido común, interpreta ilusoriamente la potencial realidad que le rodea, y sabe (internamente) que el supuesto y falaz transcurso del tiempo no tiene entidad real alguna, pues el *continuum* que intuye le avisa de que incluso el futuro existe ya, y por eso nos amonesta diciendo que [...] *lo venidero acontece ahora* [...], y aún el propio pasado sigue estando también ahí, en ese continuo e indescriptible presente.

De manera tan indisociable sucede esta admonición inmóvil e integradora como quieta sucesión que el espacio y el tiempo (poéticos y creativos) muestra como se presentan en el ahora, en el siempre, en el todavía, físicamente, en la materia y la energía que la dinamiza de manera siempre prístina y novedosa. Así, la realidad corpórea del poeta (sus huesos –clavículas–) se apuntalan, [...] *como vigas, (a) los días del pasado* [...].

El concepto temporal poético (creativo, artístico, ontológico...) exige una aproximación del tiempo como constante férreamente vinculada a la conciencia, y cuya característica primordial es la *no localidad*, en tanto que puede estar en todas partes en un solo y único instante. Para el artífice creativo el mundo que produce su dinámica estará siempre fuera del concepto convencional de tiempo, coincidiendo pasmosamente con la afirmación matemática (Godel 2000) y supuestamente extemporánea a la realidad artística.

La visión parmenidea y kantiana adquiere una nueva dimensión en razón de la manera de entender *el mundo del creador y su intuición*. Andrei Tarkovski sabe de esta noción intuitivamente en tanto que, si el tiempo, en poesía, en el supremo acto de creación, no existe, la misma sensación de movimiento no es real fuera de nuestra percepción, así, la realidad es la imagen única manifiesta por el espejo perceptual que nos muestra la ilusión del fotograma en su consecución característica cinematográfica como realidad del movimiento.

La remembranza de este espejo, en atención al concepto temporal en el que se vive un *presente continuo* en aquellas imágenes evocadores del poema (y del film) [...] *los días del pasado* [...], nos son en realidad recuerdos, sino un volver a la realidad de lo vivido (Jung 1981).

## VII

### MÁS ALLÁ DEL TIEMPO: *EL DAIMON* O EL ESPÍRITU CREATIVO

El espejo recurrente del *Zerkalo* nos habla también de la identidad enigmática del que se asoma en la imagen que refleja, y que en la proyección cinematográfica coincide con la intención identitaria del poeta<sup>16</sup> del cuya obra poética se transcriben los versos. Aquel *ser* que apenas identificamos tras del espejo como el que hubiera vivido nuestra vida

16. Y del director de cine que realiza esta proyección, mas también de cualquier observador atento que investigue la razón de la sucesión de tanto y variado espejo en momentos capitales del film.

muchas veces, y que nos habla de una enigmática entidad que trasciende los conceptos de tiempo y espacio, en este sentido, cabe emparentarla con aquella fuerza e impulso creativo que cuando se manifiesta parece, a la luz de su insólita visión, ofrecernos lo vivido y lo por vivir. Por eso el poeta y su espíritu vital creativo está harto de ese [...] *solo cuerpo, / como una celda incomunicada* [...] <sup>17</sup> y su alma se refleja contra sus unívocas ataduras. Por eso esa luz oculta, ese *Daimon*, dicta al poeta que, en realidad, la conciencia (como en el espejo y su imagen reflejada) no es sino dos. Aquella [...] *envoltura apretada, / con sus ojos y los oídos / de tamaño tan escueto* [...] que necesita trascenderse en pos de la llamada *del otro* que subyace en el espejo y que, cuando ve [...] *a través de la retina vuela, / hacia el manantial del cielo / el eje helado* [...] entiende que lo que realmente vertebraba es la voz del *daimon*, la cual se [...] *oye desde las rejas / de su prisión viviente* [...] que aprisiona a su imagen en aquel recinto de su espejo y que, no obstante, quiere oírse, libre con [...] *el parloteo de bosques y prados / como [...] la trompeta de los siete mares* [...]. Por eso las imágenes del espejo caben interpretarse como los sueños (premonitorios) que aparecen en las intuiciones del poeta estrechando un vínculo férreo, profundo y excepcional con el universo.

Aquel *Doppellgänger*<sup>18</sup> ofrece su señal divina a través de los espejos, y se identifica nuevamente con aquellos que sabían de ambos (del observador y el observado), nos referimos a los *gnóstikós* (Peake 2009) (los que poseen el conocimiento oculto). Es la *gnosis* poética de Silvano (Peake 2009) que abre la puerta (en ti mismo) para que puedas saber lo que hay, pues es la que anima (la gnosis) a romper, a deconstruir, o lo que es lo mismo, a indagar (dentro) para saber lo que realmente hay dentro de sí. En el espejo se ha de ver la dualidad (espejo-reflejo) como el *Daemon*<sup>19</sup> (chispa divina que parte del reino de la luz, con vigencia inmortal),<sup>20</sup> y su copia, el *Eidolon* (imagen del original) que se le asemeja, aunque está atrapada en el reino de la oscuridad y la muerte. El alma a la que se refiere el poema es la que ideaba Platón y de la que decía que, *siendo un espíritu guardián dado por Dios nos eleva hacia nuestro hogar celeste* (Platón 1980), es decir el *Daemon* del espejo será el que nos libere de las falacias de las apariencias y nos permitirá romper *esa envoltura* que ata al alma, y por tanto nos llevará indefectiblemente al conocimiento último, el cual es sólo accesible en virtud del reconocimiento de aquél (de nuestro *Daemon*) en la realidad (mágica) del espejo.

La dualidad ofrecida en el poema: cuerpo-alma nos vuelve a hablar de otra dualidad: la del *Ba* de los antiguos egipcios, entidad de la cotidianidad lineal, preocupada por la corporeidad, frente al *Ka*, que percibe la realidad de manera mucho más profunda y que, desde luego, sabe todo lo que percibe y piensa el *Ba*. En cualquier caso, este paralelismo y analogía con el *Daemon* coincide en que existe en una dimensión diferente al *Eidolon*, fuera de las constantes espacio temporales sensibles, y que gracias a su preeminencia se percibe de la realidad tal y como es: *Las almas que hubieron escogido sus vidas fueron ante Laquesis. Y él la envió con cada uno, como guardián de su vida* [...], *al Daimon que él hubiera elegido* [...],<sup>21</sup> y que el poeta (y el cineasta) intuye(n) a través

17. Versos del cuarto poema del film, extraídos para la ocasión.

18. Observador oculto

19. O, *filiius regius*, que conciben los alquimistas, en el sentido de personalidad superior.

20. Ibidem

21. Ibidem

del juego de los espejos. Mas veremos cómo enlaza esta idea del *Daimon* con aquella otra no menos sugerente del *Eterno Retorno* de Nietzsche.

Aunque muy bien los simbolistas rusos pudieren estar bajo el influjo del pensamiento de Nietzsche o del mismo Schopenhauer, y acaso traslucirse en nuestro poeta (y realizador filmico), no descartamos las mismas fuentes que informaban a Piotr Demianovich Ouspensky,<sup>22</sup> sobre todo en referencia al término de la persona *byt*,<sup>23</sup> cuya idea se acerca a aquella que se intuye en la refracción de los múltiples espejos, por lo que se hace precisa una pugna por cambiar en las reiteraciones existenciales, con el fin de mostrar que somos parte de una realidad mucho más compleja y profunda, la cual habría de poner en tela de juicio cualquier concepto lineal de tiempo. Concepción que creemos está emparentada con la dimensión gnóstica-ocultista que lo relaciona con textos apócrifos diversos,<sup>24</sup> en los que el tiempo viene a mostrarse con aquellos rasgos harto singulares que señalábamos con anterioridad y que, nuevamente, nos traen a colación aquel ejemplo de los fotogramas puestos en interacción respecto de la realidad sensible del universo; concepción del tiempo que se reconoce en plena confrontación con la visión ortodoxa cristiana, pues el concepto de tiempo circular y reiterativo se estimaba como herejía provocadora de profundos problemas teológicos, además de estar emparentada con las antiguas traducciones paganas y que, acaso, vendrían a tener peculiar origen en el mismo Pitágoras (Peake 2009).

Estos versos y aquellos planos a los que nos referimos en el análisis de estas páginas, se manifiestan por momentos como auténticos *aukosmata* y *symbolos*<sup>25</sup> del filósofo de Samos, vertidos como extraordinarios *hieroglyphoi* (discursos sagrados) para quien quiera aperebirse de su profunda trascendencia. El espejo, en este sentido, es la ventana (el Aleph borgiano) por el que observar de manera privilegiada la sucesión de tan extraordinario y recurrente tránsito. No nos parece extraño en este punto que los versos (y las imágenes del film) se ofrezcan por momentos como relevantes *déjà vu* reflejos sobre su lírico espejo. Conectan como *le sentiment de déjà vu* que emparentan estrechamente en nuestros corazones observadores de tal espejo, así como de sus enigmáticas proyecciones.

Aquella insólita paramnesia es la que demuestra la expresividad acorde del espíritu del artista y el alma sensible de aquellos que en verdad, porque están atentos, observan. La vívida reminiscencia que huella nuestro espíritu<sup>26</sup> es la imagen del espejo creativo

22. Sobre todo en el recogido en su obra *Un modelo de Universo*. La proverbial reluctancia de Ouspensky hacia la palabra escrita (que nos recuerda a Platón y, anteriormente a Lao Tze), así como su concepción de la conciencia, serán dos de las visiones que nos parecen más cercanas a los presupuestos que barajamos en nuestro estudio comparativo, pero sobre todo en su apreciación de la existencia humana como un estado mecanicista semejante a un sueño, del cual habría de despertar mediante el disciplinado intento de autorrecuerdo para ser consciente en cualquier momento.

23. La persona *byt* es la que vive presa en la repetición de su vida indefinidamente

24. Véase sobre todo los relacionados con el protoevangelio de Santiago: *Ahora yo, José, andaba y no andaba. Y miré el aire y vi el aire asombrado* [...]

25. Algo escuchado, afirmaciones simbólicas.

26. Es interesante traer a colación el concepto de espíritu con el que trabajamos en este punto y en relación con el poeta y el realizador filmico, si bien cabe entenderse como dualidad irreconciliable el espíritu frente a la materia, en tanto que el espíritu es portadora del fenómeno psíquico y también de la vida, aunque no deberíamos obviar la limitación spinoziana de atributo de la existencia única, sin olvidar una

del poeta que ofrece en lo profundo los recuerdos de una vida que sólo es entendible más allá de la línea, de la flecha temporal irreversible.

El aura (manifiesta en la brisa en momentos memorables del film, soplando entre la vegetación) se identifica al observador como un flujo misterioso que acaba por identificarse en el espectador con un sentimiento de rara familiaridad que, una vez acaecido, acaba contagiándose de manera común a todo lo demás que acontece, así el mismo autor del film parece hacer constar en sus apreciaciones técnicas cuando rueda el agitar del aura (de la brisa) sobre la vegetación, como algo invisible pero perfectamente perceptivo a los sentidos del que observa con atención.

En el espejo fílmico y poético tenemos pues, la sugestiva sensación de *autoscopia* mediante la que detectamos, como en una especie de doble, un insólito reflejo, y en cuya imagen vemos de alguna manera el propio rostro. Aquella entidad (*Daemon*) es el rostro clarividente en el que los *déjà vu* nos muestran las imágenes de aquel ser superior, intemporal, que adviene a esta faceta espacio-temporal, para nuestro conocimiento y aviso de su trascendencia y, desde luego, para nuestra corrección.

La existencia humana como finalidad mortal adquiere un nuevo sentido: [...] *en este mundo no hay muerte / todos somos inmortales / [...]*, si el hecho mismo de nuestra existencia es ya de por sí asombroso, sobre todo en la medida de nuestra capacidad de conciencia y reconocimiento, pues nos coloca en el enclave excepcional, estratégico, del universo mismo, si es que en realidad parece indicarnos que sin aquella (conciencia) el universo no podría tener ningún sentido incluso para la consistencia material.

La experiencia artística, podemos constatarlo en los poemas y en film de los Tarkovski, es muy similar al hecho de la muerte en tanto que es preciso la ruptura, el desasimiento total para la posibilitación del advenimiento de lo nuevo (creativo), por lo que el tiempo ha de ceder (desaparecer) para su vital entendimiento y genuina experiencia, así pues, llegado a aquel extremo definitivo, mortal, observaremos que en verdad *de la nada es posible el resurgimiento de algo*. Al igual que en el experimento mental de Einstein, si fuese posible viajar en una onda de luz, el tiempo no fluiría, así para el que vive el prodigio del hallazgo creativo el tiempo dejaría igualmente de existir.

No obstante, el testimonio vital ofrecido en la memoria de las imágenes del film es del todo preciso y necesario, pues gracias a aquél, el *Eidolon* nuestro, cuando se inunda con sus imágenes, parece hablarnos del renacimiento al mundo inaudito, siempre nuevo, del impulso vital creativo, vivos para siempre en el poema y en la manifestación del arte (y que permanecen inalterables en el *Daimon*). Así, en la historia contada, el breve aspecto anecdótico del film o del poema no es más que aquel semblante, presencia, orientación manifestación onírico junguiana mediante la que comparar aquella observación de los sueños del niño pequeño, sin apenas experiencia vital, y que sin embargo asombra por la complejidad de lo soñado, y que apoya su convicción (también la nuestra) de que la conciencia humana en realidad está fuera de nosotros, no pudiendo explicarse para su completo entendimiento como un simple epifenómeno del cerebro. La realidad

---

inclinación más radical en estos artistas en un peculiar hilozoísmo, pues parece en no pocos momentos que el espíritu es una cualidad de la materia, la plasticidad de las imágenes darán buena cuenta de ello. En los poemas se trasluce además aquel impulso imaginado por el alquimista mediante el que el espíritu es *ligamentum animae et corporis*. En cualquier caso, este mundo de lo invisible no aparece exento de la necesaria afirmación de que el concepto de inmaterialidad en modo alguno excluye el de realidad

convencional trascendida en estos sueños (singulares espejos) da noticia excepcional de esta conciencia que nos advierte de la realidad última donde [...] *no hay ni oscuridad, ni muerte en este mundo* [...], pues bastará con que fluya la sangre del poeta (y su impulso creativo intemporal) para que corra [...] *de siglo en siglo* [...], como aquella aguja que porta la señal para encontrar salida y entender el laberinto de la existencia, como en su momento mítico hiciera Teseo con [...] *el hilo de Ariadna*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACUYO, F.: *Fisiología de un espejismo, De la écfrasis y la sinestesia*, Fundación Internacional Arte Città, Granada, 2010.
- BOHM, D.: *El orden implicado*, Kairós, Buenos Aires, 1998.
- BORGES, J.L.: *Obras Completas, Ficciones, El jardín de los senderos que se bifurcan, Tlón, uqbar, Urbis Tertius*, Emecé Editores, Barcelona, 1996.
- BERGSON, H.: *L' energie spirituelle*, Presses Universitaires de France, Broche, 1994.
- DU BOS, J. B.: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paperback, Kessinger Publishing, 2010.
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2005.
- COOPER, J.C.: *Diccionario de símbolos*, ediciones G. Gili, SA de CU, México, 2000.
- CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A. : *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1988.
- EPICURO: Carta a Meneceo, *Obras completas*, Madrid, 1995.
- GODEL, K.: *Ensayos inéditos*, Mondadori, Barcelona, 1994.
- HUXLEY, A.: *Las puertas de la percepción*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- JUNG, C.G.: *Simbología del espíritu*, Fondo de Cultura económica, México, 1981.
- JUNG, C.G. Y WILHEIM, R.: *El secreto de la flor de oro*, Paidós, Barcelona, 1990.
- PEAKE, A.: *¿Somos inmortales?*, Kairós, Barcelona, 2009.
- PLATÓN: *La república*, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1980.
- PEÑA, J.: Entrevista a Marina Tarkovski, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24-9-2001, pág 11.
- PEIRCE, C. S.: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Massachusetts, U.S.A.: Belknap Pr, 1963.
- STRAUSS C. L.: *El pensamiento salvaje*, Fondo de cultura económica, México, 2002.