

AYLLU-SIAF, Vol. 4, Nº 2, Julio-Diciembre (2022) pp. 37-73

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf.2022.4.2.2

LA FANTASÍA CINEMATOGRAFICA DEL DOBLE COMO LOS
PLIEGUES DEL TIEMPO SAGRADO DE MIRCEA ELIADE EN EL
FILME YOUTH WITHOUT YOUTH, FRANCIS FORD COPPOLA
DIRIGIDO POR, 2007.

Rafael García Pavón, Universidad del Claustro de Sor Juana, México.^a

Recibido: 2022-12-25

Aceptado: 2023-02-20

Resumen

En este trabajo se hace un análisis hermenéutico del filme *Youth Without Youth* de Francis Ford Coppola dirigido por, 2007 adaptación de la novela de Mircea Eliade *Tiempo de un Centenario*, con el objetivo de presentarlo como un filme filosófico sobre el tiempo sagrado. En el filme este tiempo aparece como diversos dobles de las dimensiones espacio-temporales objetivas y subjetivas de los personajes y las locaciones, pero entretejidas con las secuencias del tiempo cronológico del presente histórico en el que se sitúa el filme del tiempo interbético de la Rumania del siglo XX. Este recurso fílmico es una de las formas de lo que Gilles Deleuze conceptualizó como la imagen-cristal, significando el sentido sagrado de la renovación espiritual que Mircea Eliade expresó con el recurso del relato fantástico

^a Universidad del Claustro de Sor Juana, Coordinación de Investigación, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8328-5192>

Correo: gclimacus71@gmail.com; rgarcia@elclauastro.edu.mx

en su obra literaria, siendo así que el tiempo sagrado es una irrupción del Todo es posible.

Palabras clave: Sagrado, Tiempo, Imagen-Cristal, Mircea Eliade, Espíritu.

Abstract

This paper makes an hermeneutic analysis of the film *Youth Without Youth* by Francis Ford Coppola dirigido por, 2007, adaptation of the novel by Mircea Eliade *Youth Without Youth*, with the aim of presenting it as a philosophical film about sacred time. In the film, this time appears as various folds of the objective and subjective spatio-temporal dimensions of the characters and locations, but interwoven with the sequences of chronological time of the historical present of the interwar time of Romania where the film is located. This filmic resource, is one of the forms of what Gilles Deleuze conceptualized as the crystal-image, meaning the spiritual renewal that Mircea Eliade expresses with the resource of the fantastic story in his literary work, being so that the sacred time is the irruption that Everything is possible

Keywords: Sacred, Time, Cristal-Image, Mircea Eliade, Spirit.

1. Introducción

El filme del conocido director de la galardonada trilogía de *El Padrino*, Francis Ford Coppola, *Youth Without Youth*,¹ del año 2007 marcó su regreso al cine después de casi una década de haber creído que no podía filmar más, dado que se sentía frustrado de no poder terminar el guion de su película de sueño *Megalopolis*.² *Youth without Youth* es una adaptación de

1 *Youth Without Youth [El hombre sin edad]*, dirigido por Francis Ford Coppola (American Zoetrope, 2007), DVD.

2 Cristina Scarlat, F.F. Coppola y Mircea Eliade. *Youth Without Youth. A View from Romania* (Bucarest: Eikon, 2018), 33.

la novela *Tiempo de un centenario*³ —y que a su vez es una adaptación de un cuento del folklor rumano *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*—⁴ del reconocido pensador e historiador de las religiones Mircea Eliade, y de cuyas obras literarias se han hecho pocas adaptaciones al cine, no muy bien logradas⁵ y que no han tocado el espíritu del rumano en su trabajo literario. Si bien la crítica no recibió el filme con benevolencia y agrado, y ha permanecido entre las obras menores del cineasta, sin embargo creemos, junto con Cristina Scarlat,⁶ que Coppola logró captar y ensamblar la prosa de Eliade con sus propios temas: de asesinatos, mujeres fatales, historias de amor, aventuras mágicas y procesos iniciáticos haciendo inteligible la profunda reflexión filosófica sobre el tiempo, que se encuentra tanto en el cuento original como en la novela de Eliade, convirtiéndolo así en un filme

3 El título original en rumano es *Tinerete fără Tinerete* [Juventud sin Juventud] que en la edición en español fue traducido como *Tiempo de un Centenario*, pero el filme de Coppola conserva la traducción literal que hace alusión al cuento del folklor rumano en el que se basa la obra: *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* [Juventud sin Vejez y Vida sin Muerte]. Liviu Popescu y Javier Martínez Villarroya, “Juventud sin vejez y vida sin muerte. Cuento maravilloso rumano recopilado por Petre Ispirescu a finales del siglo XIX,” en *Ex novo: revista d’història i humanitats*, no. 4 (2007): 167-179. <https://raco.cat/index.php/ExNovo/article/view/144755>. Mircea Eliade, *Tiempo de un centenario-Dayan* (Barcelona: Kairós: 2007).

4 El texto de *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* es considerado una historia fantástica del folklor rumano que fue re-escrita en el siglo XIX por Petre Ispirescu. Contemporáneo de los Hermanos Grimm y de Hans-Christian Andersen, sin estudios formales de literatura por la necesidad de trabajar, fue en su trabajo como tipógrafo lo que le permitirá llegar a ser dueño de su propia casa editorial y publicar así los cuentos y leyendas que coleccionó del folklor de la cultura rumana en dos volúmenes en 1862 y en 1872, así como en su libro en 1882 *Legende sau basmele romanilor* [Leyendas y cuentos de Rumania], el cual es hasta la fecha un referente para todo aquél interesado en los cuentos del folklor rumano y al mismo tiempo un clásico para los niños, por lo que Ispirescu es considerado un equivalente a los Hermanos Grimm en Rumania. Adriana Serban, “Eternal Life and Everlasting Youth: English translations of Romanian fairy tales,” en *Stories for Children, Histories of Childhood. Volumen II*, coord. Rosei Findlay y Sébastien Salbayre (Tours: Presses Universitaires Francois-Rabelais, 2017): 299-319. Liviu Popescu; Javier Martínez Villarroya. “Juventud sin vejez y vida sin muerte. Cuento maravilloso rumano recopilado por Petre Ispirescu a finales del siglo XIX,” 167-179.

5 De las novelas de Mircea Eliade llevadas al cine, además del filme de Coppola, las dos más famosas son *La Noche Bengalí* de 1988 del director Nicolas Klotz con el protagónico de Hugh Grant, adaptación del texto de Eliade *Maitreyi* y *La Señorita Christina* [Domnisoara Christina] en la versión de 1992 del director Viorel Sergovici, así como una segunda versión de la misma de 2013 del director Alexandru Maftai, fuera de ello se han hecho algunas adaptaciones para televisión de sus cuentos cortos.

6 Scarlat, F.F. Coppola y Mircea Eliade. *Youth Without Youth. A View from Romania*, 39.

filosófico.

Tanto el cuento, la novela, como el filme exploran en profundidad el sentido del tiempo, enfrentando el sentido cronológico con el que podríamos llamar el sentido sagrado o espiritual. El sentido cronológico o tiempo vulgar se refiere como ha dicho Paul Ricoeur⁷ a una representación del cambio que el sujeto cree poder controlar o al sentido útil y funcional del tiempo, y el sentido espiritual,⁸ nos referimos a la presencia de lo posible que abre y trasciende las formas del juicio, o a los llamados éxtasis del tiempo. Así, en ambos se muestra ese intento de recuperar un tiempo perdido por haber pretendido que se tenía control sobre él.

En general el cuento narra la historia de un príncipe que no quería nacer y que solo lo hizo porque su padre le prometió que tendría juventud sin vejez y vida sin muerte, y al no cumplírselo éste los abandona hasta que encuentra el castillo en donde se encontraban los secretos de ello, viviendo así por siglos sin saber que el tiempo pasaba; pero un día que cruzó la frontera de su memoria, recordó a sus padres e inundado por la nostalgia regresa a su hogar para solo encontrar la casa de ellos en ruinas y la muerte entre ellos, hasta que la muerte lo alcanza y se convierte en arena. En la novela Eliade adapta el sentido de la historia de forma inversa y la sitúa en la época moderna. Los hechos ocurren en la Rumania de entreguerras, donde el personaje principal Dominic Matei, ya en el otoño de su vida y con una nostalgia infinita por el amor de su vida perdido, al que renunció por dedicarse de forma infructuosa a comprender el origen de todas las lenguas, es tocado por un rayo, por lo cual empieza a rejuvenecer y a adquirir una vitalidad inédita. Lo cual lo lleva a encontrarse y confrontarse consigo mismo, con su propio doble, con el doble de la realidad y con los dobles del amor de su vida, es decir el rayo es el acontecimiento que hizo irrumpir el tiempo de lo sagrado o espiritual en el tiempo vulgar de una

7 Paul Ricoeur "Función narrativa y experiencia humana del tiempo," en *Historia y narratividad* (Barcelona: Paidós, 1999), 184.

8 Cuando hablamos de sentido espiritual nos referimos al sentido en que algunos autores como Kierkegaard han definido el ámbito creativo y libre de la condición humana, como esa potencia de auto-relación que disloca las funciones naturales y las sitúa en un modo de relación con el mundo donde se generan lazos, vínculos, sentidos o mundos nuevos de significación, por lo cual espíritu, libertad, posibilidad y futuro se corresponden entre sí. Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia en Migajas filosóficas. El concepto de la angustia. Prólogos*. (Madrid: Trotta, 2016), 159-161, 203-204.

realidad en ruinas, dándole la oportunidad de recuperar el tiempo perdido. Este tiempo perdido, en sentido profundo, no se refiere a los hechos, sino al modo de elegir la forma de vida que en estos dobleces permite elegir de nuevo lo que no se ha actualizado.

Es aquí donde el cine logra expresar el sentido del tiempo sagrado de forma viva, porque según André Bazin,⁹ Gilles Deleuze y Stanley Cavell los filmes presentan: primero, la certeza de que el mundo en pantalla no proviene del yo, sino que es un otro radical; y segundo, lo presentan en la realidad de su emerger, por lo que movilizan al yo fuera de sí, y de ese modo, dice Bazin¹⁰ recuperan una inocencia de la mirada y la memoria, esto es, de aquella que no se limita a reconocer, identificar y codificar, sino a la que recrea y bifurca sus posibilidades, creyendo que puede elegir de nuevo, ahí donde parecía que había solo ruinas. En otras palabras, el cine nos muestra de forma directa que los hechos no son solo eso, sino que provienen de formas infinitas de ser y devienen hacia otras formas infinitas de ser, y en el medio de ese devenir se encuentra la condición humana de ser espíritu encarnado.¹¹ Esta condición significa el poder crear relaciones de encuentros creativos, no entre cosas u opciones, sino entre formas de vida con otros, por lo que se desarrolla como un drama de la propia capacidad de creer o no que es posible, es decir como elección radical. Como lo ha dicho Wim Wenders¹² en una entrevista, el cine se inventó precisamente para dar una visión directa de la realidad espiritual, es decir del sentido de nuestra relación con las cosas o como lo ha dicho Gilles Deleuze¹³ de la

9 André Bazin, "La ontología de la imagen fotográfica," en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2014), 28-29. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1986), 180-181; Stanley Cavell. *El mundo visto* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2017), 20, 207-208.

10 Bazin, "La ontología de la imagen fotográfica," 20-25.

11 Esta expresión proviene sobre todo del pensamiento personalista y existencial, donde la persona es una dinámica donde la libertad es la que relaciona recíprocamente espíritu con la relación de alma y cuerpo. Así lo ha expresado Emmanuel Mounier cuando habla de la persona como un movimiento de personalización, y Kierkegaard cuando expresa que todo individuo es una síntesis de cuerpo, alma y espíritu. Emmanuel Mounier, "El personalismo," en *El personalismo. Antología esencial* (Salamanca: Sígueme, 2002), 692. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, 161.

12 Wim Wenders. *El acto de ver. Textos y conversaciones* (Barcelona: Paidós, 1992), 56-67.

13 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 65-66, 135, 175.

duración misma que impregna del sentido de lo posible a todo hecho.

Esta duración cinematográfica, que sería el tiempo sagrado, nos parece que es lo que Gilles Deleuze ha tematizado con el concepto de imagen-cristal, y que en el filme aparecen como dobleces o pliegues de dimensiones, personajes, tiempos, espacios, que expresan cómo se refracta el tiempo en una coexistencia entre el presente actual que pasa y el pasado virtual que se conserva, dándose entre ellos un circuito de actualidad y posibilidad, de captura y liberación, cuya experiencia es que se puede creer de nuevo en el lazo con este mundo.

De este modo creemos que el filme de Coppola logra expresar este fondo de la novela de Eliade que proviene del folclor rumano, tan local y universal, haciendo que el tiempo cinematográfico se visualice como los pliegues del tiempo sagrado, dentro de las formas de la representación clásica del cine de género, pues como dice Cristina Scarlat:

la recurrencia de los temas del universo de la prosa de Eliade se pueden encontrar en el guion del filme: el individuo como una suma de pruebas laberínticas de iniciación, los problemas del ser humano post-histórico, el mito de la juventud, la reinención (renacimiento) biológica y la bi-univocidad de los eventos.¹⁴

En este sentido, la historia del cuento ha realizado un viaje de la literatura al cine por encontrar su lenguaje adecuado, es decir, aquel que produzca el efecto performativo de la fantasía como un tiempo que deslocaliza al tiempo vulgar del espacio, cambiando sus formas al de la conciencia, la historia, la memoria hasta llegar al origen de todos los tiempos. En el mismo proceso, esta experiencia del tiempo disuelve las diferencias entre lenguas, nos introduce a sus intersticios, hasta llegar al silencio originario, es decir a la experiencia misma que define el tiempo, el ritmo, el valor, la duración sagrada del mundo, por ello es una juventud de espíritu sin la juventud cronológica, pero para ello requería el tiempo del cine.

Para mostrar esto, primero haremos una exploración del concepto de tiempo sagrado en Mircea Eliade en relación con el encuentro que tiene Francis Ford Coppola con su obra y que motiva el filme, y segundo,

14 Scarlat, F.F. Coppola y Mircea Eliade. *Youth Without Youth. A View from Romania*, 38.

realizaremos un análisis hermenéutico de las formas del filme desde el concepto de las imágenes-cristal que permiten interpretar el sentido del tiempo sagrado como la complejidad de las escisiones o dobleces de las imágenes y secuencias con las que Coppola ha construido el filme.

2. Mircea Eliade y Francis Ford Coppola: un encuentro que revivió el tiempo de lo sagrado.

Decía el gran escritor Mauricio Wiesenthal¹⁵ que llegó al mundo cuando las luces se apagan, es decir, que nació en una Europa de postguerra cuando todas aquellas cosas que dan luz, que daban fiesta, que eran celebraciones, se apagaron como cuando se llega al final de una fiesta o al final de una celebración, donde la vida había quedado en ruinas por aquello que Emil M. Cioran y Mircea Eliade denominaron como el terror de la historia:¹⁶ ese delirio de las ideologías políticas justificadas históricamente para moldear el mundo violentamente a su imagen y semejanza, y donde la realidad del otro y la trascendencia de la singularidad de las personas se validaban solo como formas del sistema de un partido, de un líder, de una causa o de cualquier otra denominación abstracta, y que hoy se han transformado en las llamadas nuevas identidades, que en el medio de las redes sociales digitales, bajo la apariencia de su igual validez y autonomía, solo han extendido esta anulación mediante la confrontación de los propios egos, diluyendo a las personas en las capitalizaciones de los corporativos de Silicon Valley, como ha expuesto Eric Sadin.¹⁷ Pero justo entre esas ruinas, continua Wiesenthal, es donde se puede forjar una esperanza de los que pueden ver más allá de las ruinas, recuperando las posibilidades del pasado que se han roto, mediante el esfuerzo de forjar y heredar una esperanza y no una luz apagada, para lo cual hay que desnudarse del yo basado en la identidad para salir al encuentro del otro y de otros, abriendo no solo una puerta, sino todas las que sean posibles.

Este recuperar la experiencia de que Todo es posible desde las ruinas

15 Mauricio Wiesenthal, *El derecho a disentir* (Barcelona: Acantilado, 2022)

16 Mircea Eliade, *De Zalmoxis a Genghis-Khan* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1990), 247, 254, 255.

17 Éric Sadin, *La era del individuo tirano* (Buenos Aire: Caja Negra, 2022).

del yo, que nos quieren convencer de lo contrario, es lo que se encuentra para Mircea Eliade en el corazón de la experiencia de lo sagrado,¹⁸ aquel espacio, lugar y tiempo, donde se repite el *illo Tempore*, el origen de todos los tiempos y donde todo se puede renovar, como ese eterno retorno pero siempre diferente, por eso : «el tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible»,¹⁹ porque permite la continuidad de la vida, como nos dice Eliade:

Mediante la experiencia de lo sagrado, el espíritu ha captado la diferencia entre lo que se revela como real, potente y significativo y lo que carece de esas cualidades, es decir el flujo caótico y peligroso de las cosas, sus apariciones y desapariciones fortuitas y carentes de sentido (...) lo sagrado no es una etapa en la historia de la conciencia, sino un elemento de la estructura de esa misma conciencia. (...) la experiencia de lo sagrado es inherente al modo de ser del hombre en el mundo. Sin la experiencia de la realidad —y de lo que no lo es— no podría construirse el ser humano.²⁰

Lo cual es tanto para Wiesenthal como para Eliade el trabajo que se ha realizado y expresado en los frutos de la cultura, como esa relación creativa del espíritu, por la cual podamos superar la muerte. Como nos dice Eliade: «siempre he creído que hay una posibilidad de sobrevivir a través de la cultura. La cultura no es una superestructura como creen los marxistas, es la condición específica del hombre. No es posible ser hombre sin ser al mismo tiempo un ser cultural».²¹

Esto significa que la cultura como fruto del espíritu impregna a la finitud y a las necesidades que imperan en la inmediatez de la realidad corporal y material del mundo, de posibilidades no necesarias que van más allá de la inmediatez finita; por lo cual, lo natural adquiere una finalidad no natural, sino cultural, donde las relaciones dejan de estar limitadas a la dimensión objetiva y funcional, y se fundan campos de juego en las dimensiones

18 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Paidós orientalia, 1998), 17, 53-56.

19 Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 53.

20 Mircea Eliade, *La prueba del laberinto* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980), 147.

21 Eliade, *La prueba del laberinto*, 78.

ambientales²² de la realidad. Esto es en los horizontes de posibilidad anteriores y posibles futuros, que son tareas para el espíritu, y que como lo ha dicho Alfonso López Quintas, establecen un encuentro de experiencias reversibles²³ donde se donan y reciben mutuamente posibilidades de relación haciendo emerger o permitiendo nacer realidades de otro orden no funcional, sino simbólico, significativo y comprensivo. Este aspecto ambital es precisamente la relación con la temporalidad del devenir de las cosas en relación con el ser humano, así la cultura es un modo de que la vida del espíritu continúe a pesar de la finitud que amenaza con su aniquilación.

De este modo, de un acontecimiento se pueden perder los hechos inmediatos a los que refiere, pero se pueden conservar y, por ende, repetir por la memoria las condiciones de su haber acontecido, a través de las diversas formas narrativas, que como ha dicho Paul Ricoeur²⁴ se conforman por síntesis del tiempo, esto es por relaciones combinatorias diversas de las posibilidades pasadas del acontecimiento y de las posibilidades aun futuras del mismo. Por lo que, en el presente, donde se lleva a cabo la síntesis, puede haber tres experiencias temporales del mismo acontecimiento que equivalen a formas del relato: el tiempo como lo disponible en la trama, el tiempo como lo histórico que comprende las relaciones entre el principio pasado y el futuro final, y los éxtasis del tiempo en donde Todo es posible de nuevo.

Lo cual para Mircea Eliade configura precisamente la estructura de toda experiencia cultural y religiosa como el mito del eterno retorno, que explica cómo los relatos requieren repetirse para devenir no solo en abstracto, sino de forma efectiva en las formas de vida, en los afectos y las creencias, de ahí que el mito se performe teatralmente y de ahí devenga en su carácter de rito sagrado. Tema recurrente en las obras de Eliade, donde el acto narrativo o teatral es siempre un portal de experiencia del tiempo sagrado como éxtasis del tiempo,²⁵ es decir a ese *illo Tempore*, al tiempo de los orígenes que todos

22 Alfonso López Quintas, *Descubrir la grandeza de la vida. Una vía de ascenso a la madurez personal* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009), 36-38.

23 López Quintas, *Descubrir la grandeza de la vida*, 39-42.

24 Ricoeur, "Función narrativa y experiencia humana del tiempo," 212-213.

25 Mircea Eliade, *Diecinueve rosas* (Barcelona: Cairós, 1999), 155.

ignoramos o no hemos vivido pero de donde todo sentido tiene su fuente.²⁶

El sentido propio de la cultura es liberar las potencias del tiempo, del devenir de todas las cosas, para re-generarse en nuevas formas que permitan la continuidad y permanencia de la vida. Es la cultura la que vence la muerte porque su ámbito es la duración que genera el llegar a ser de las cosas como ha expresado Henri-Bergson,²⁷ y por ello el conocimiento inteligible, desde el interior de la realidad, se da por esta experiencia de su temporalidad.

La cultura es por tanto la fuente de la libertad, porque renueva el ámbito en el que la libertad puede elegir de nuevo entre creer o no que algo es posible, así, cada obra cultural al performarse genera un tipo de afecto que podemos llamar inspiración, admiración e inclusive angustia, porque motiva al espíritu a salir de la inmediatez y a ponerse en relación, asumiendo su duración o eligiendo radicalmente creer que algo es posible. La cultura no solo vence la muerte por que hace permanecer algo en la memoria, sino porque renueva el sentido de la vida espiritual como vocación libre de ponerse en relación creativa.

Pero en el mundo de la percepción secular, nos dice Eliade, propiamente en el terror de la historia, o la muerte de Dios, se ha dejado de creer en el espíritu y lo sagrado; y las diversas formas del yo, en sus modos de enunciación y codificación, han pretendido apropiarse de esa duración de la narrativa, convirtiéndola en un tiempo vulgar o subordinándola a la cronología de interpretaciones formuladas por el progreso histórico, vaciándolo de su sacralidad y perdiendo con ello la capacidad de esperar y de elegir.

Por lo que, cuando lo sagrado no existe más en la percepción secular, éste aparecerá como un misterio y el misterio se expresará como algo fantástico e irreal. La cultura puede a través del relato fantástico recuperar el sentido sagrado que se ha dejado de vivir en el mundo secular. De este

26 Por eso Eliade relaciona el tiempo sagrado con el tiempo de las fiestas, aquél que consiste en la reactualización de un pasado mítico que ocurrió al comienzo. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 54. Por ello afirma Catalina Elena Dobre que Eliade presenta una ontología originaria que recupere el tiempo de lo sagrado a través de la repetición cultural de los mitos. Catalina Elena Dobre, "Mircea Eliade y la re-creación de una ontología originaria," en *Mircea Eliade. Símbolo de la cultura universal*, coord. Catalina E. Dobre y Rafael García Pavón (México: Corinter, 2008), 26-27.

27 Henri Bergson, *Historia de la idea del tiempo* (México: Paidós, 2017), 27, 40, 67.

modo la cultura es la experiencia del tiempo como sagrada, en la cual se sale del tiempo identificado con el espacio, por medio de lo fantástico, y que Mircea Eliade desarrolla en su novela de *Tiempo de un centenario* como la forma en que, en un mundo secular y ateo, debido a un acontecimiento natural y cotidiano – la caída de un rayo – produce una intromisión de lo sagrado en la forma de lo fantástico en el mundo.

Lo sagrado aparece como aquello que hace que el tiempo cronológico se suspenda, se dilate y se disuelva, y se acceda al origen de todos los tiempos, es decir donde no hay pasado ni futuro, sino una renovación eterna y una creación eterna, por lo que Todo es posible. Esto es como la aparición o la modificación de los posibles por el suceso de un evento que rompe radicalmente nuestra funcionalidad. Ello se vive no solo como fantasía, sino como instantes oníricos, donde el tiempo de lo útil y del funcionamiento se suspende, y perdemos dependencia de él, traspasando las formas en que ese tiempo se enuncia o codifica en el lenguaje hasta llegar al origen de todo lenguaje y por tanto al origen de todo tiempo, como nos dice Mircea Eliade:

En todos mis relatos, la narración se desarrolla en distintos planos, con intención de desvelar el elemento fantástico disimulado bajo la intrascendencia cotidiana. Del mismo modo que un axioma revela una estructura de la realidad desconocida hasta el momento, funda un nuevo mundo, la literatura fantástica revela, o más bien, crea, universos paralelos. No se trata de una evasión, en efecto la creación es el rasgo específico de la condición humana.²⁸

Podemos decir entonces que, para Mircea Eliade la cultura, al generar relatos fantásticos, recobra su sentido religioso, no en el sentido de una fe en particular, sino de esa fe que se requiere para creer que algo es posible en este mundo. Así como los mitos antiguos transmutaban la conciencia de la desdicha en un misterio sacramental, como expresión de que la energía espiritual, como la capacidad de animar todo lo creado, no se agota por la muerte, en el mundo moderno lo fantástico transmuta la desdicha de verse condenados por el terror de la historia, a recuperar el sentido del tiempo como otro mundo posible en la inmanencia del propio devenir, como nos

28 Eliade, *La prueba del laberinto*, 169.

dice Eliade:

Lo que en otro lado he llamado el terror de la historia es precisamente una toma de conciencia de este hecho: que por encima de todo lo que se esté dispuesto a hacer, a pesar de todos los sacrificios y heroísmos de cualquier tipo, la historia nos tiene condenados, puesto que estamos en la encrucijada de las invasiones o en la vecindad de potencias militares dinamizadas por fanatismos imperialistas (...) ante la desesperación y el nihilismo no se puede responder sino mediante una interpretación religiosa del terror de la historia.²⁹

En otras palabras, solo se puede responder al terror de la historia en un mundo secular mediante obras culturales que puedan performar esas síntesis del tiempo, esas repeticiones de todo lo posible, que Eliade ve en lo fantástico, pero que Gilles Deleuze y otros ven precisamente en el potencial artístico del cine. Como ha dicho Deleuze³⁰ el potencial del cine es que puede filmar la fe en el mundo, el lazo roto por las formas jurídicas de la verdad, que son propias del terror de la historia, porque puede expresar directamente lo esencial de misterio de lo sagrado: la irrupción del tiempo espiritual como Todo lo posible. Como bien lo señaló Andrei Tarkovski, el tiempo es una situación, no una sucesión, es

el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego. El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una sola moneda. Esta absolutamente claro que fuera del tiempo tampoco puede haber recuerdo. (...) el recuerdo es un concepto interior.³¹

Y esto es lo que nos motiva ir al cine: porque éste puede recuperar el tiempo perdido, fugado o no vivido.³²

Es aquí donde el director Francis Ford Coppola se encuentra con la obra

29 Eliade, *De Zalmoxis a Genghis-Khan*, 255.

30 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 229-230.

31 Andréi Tarkovski. *Esculpir en el tiempo* (Madrid: RIALP, 1997), 77-78.

32 Tarkovski. *Esculpir en el tiempo*, 82.

de Mircea Eliade, gracias a que su amiga de la secundaria Wendy Doniger,³³ que enseñaba mitología e hinduismo en la Universidad de Chicago le recomendara la novela de Eliade, para comprender las preguntas filosóficas que lo tenían perplejo y detenido por más de ocho años sin filmar, en el desarrollo de su gran filme *Megalopolis*, pues eran preguntas sobre el tiempo y la conciencia.³⁴ Como lo expresó Coppola en Bucarest en 2005: «Me siento feliz de redescubrir en esta historia (*Youth Without Youth*) de Eliade los conceptos clave que quiero entender mejor: el tiempo, la conciencia y el fundamento fantástico de la realidad».³⁵ Tan fueron una respuesta para su búsqueda que se convirtió para él en su propio devenir religioso de re-encontrarse consigo mismo y con su propia vida, como si gracias al texto de Eliade el propio Coppola se diera cuenta que todavía era todo posible en el cine después del encasillamiento que había sufrido por sus grandes éxitos de los 70 y 80 y, descubriera, al mismo tiempo, la esencia misma de la temporalidad cinematográfica.

Según Cristina Scarlat,³⁶ una de las cuestiones que hacen que el filme de Coppola exprese mejor lo escrito por Eliade a un grado farmacéutico y didáctico, es que no le agrega, como en otras adaptaciones, elementos o contextos extraños al universo fantástico de Eliade, que es un modo del universo sagrado, sino que intenta dejarlo fluir en los niveles de tiempo, y eso hace que sea un filme, que requiere la repetición o la re-lectura para acceder a diversos niveles de comprensión, que son paralelos a los niveles de espiritualidad o sacralidad a los que accede el personaje. Coppola ha comprendido la idea de Eliade de que el performar artístico es el portal de lo sagrado en el mundo moderno, lo cual se experimenta como acceder al *illo Tempore*.

Por lo que estamos de acuerdo con Oana Covaliu³⁷ y Cristina Scarlat, de que el filme de Coppola hace posible el retorno del universo de Eliade por

33 Wendy Doniger puede considerarse como la discípula más directa de Eliade en la Universidad de Chicago, actualmente a sus 80 años es "Mircea Eliade Distinguished Service Professor Emerita of History of Religions," en *Universidad de Chicago*. <https://socialthought.uchicago.edu/directory/wendy-doniger>.

34 Scarlat, F.F. *Coppola y Mircea Eliade. Youth Without Youth. A View from Romania*, 34.

35 Scarlat, F.F. *Coppola y Mircea Eliade. Youth Without Youth. A View from Romania*, 33

36 Scarlat, F.F. *Coppola y Mircea Eliade. Youth Without Youth. A View from Romania*, 41.

37 Scarlat, F.F. *Coppola y Mircea Eliade. Youth Without Youth. A View from Romania*, 37, 79.

medio de una serie de lecturas y re-lecturas en busca de la identidad y del tiempo que se transgrede, mediante la superposición de cuadros fílmicos, los pasos casi imperceptibles de un nivel temporal a otro, y la evolución del personaje en diversos niveles y diferentes espacios, así como el uso de los diversos símbolos que aparecen explícita o implícitamente en el filme como son: las rosas, los espejos, los textos en lenguas muertas en arameo, sánscrito, babilonio, etc. La prosa de Mircea Eliade³⁸ es una de las más cinematográficas, y Coppola supo realizarla, haciendo que la atmósfera del libro y el tejido de la acción, se dieran a través de diferentes niveles temporales, para que fuera más fácil de seguir en la versión cinematográfica. Porque el tiempo de la literatura logra plasmarse por el tiempo físico del filme que es el tiempo del espectador, como ha dicho Coppola: «Cuando leí la historia, sabía que debía aprender cómo expresar sus temas del tiempo y de los sueños cinematícamente. Hacer un filme es como hacerse preguntas; y cuando terminas, el filme en sí mismo es la respuesta».³⁹

Esta respuesta creemos que se da con la forma fílmica de las imágenes-cristal como las ha conceptualizado Gilles Deleuze, y que visualmente se representan como diferentes formas de dobles que hacen que dentro del tiempo crónico del filme se viva el tiempo sagrado.

3. Youth Without Youth: la fantasía del doble como el tiempo sagrado que desdobra la cronología.

La trama en general del filme nos muestra a Dominic Matei (Tim Roth), un erudito profesor de filología y culturas antiguas, orientalista, que en el otoño de su vida en 1938, en la Bucarest interbélica y que vive en la melancólica memoria de su amor perdido, Laura (Alexandra Maria Lara), por haberse dedicado sin éxito a tratar de encontrar obsesivamente el origen de todas las lenguas y de todas las culturas, le ocurre un acontecimiento tan cotidiano como fantástico: la caída de un rayo que misteriosamente lo hace rejuvenecer de forma inexplicable, dándole la oportunidad de recobrar toda su búsqueda, el aprendizaje de lenguas muertas y al mismo tiempo

38 Scarlat, F.F. Coppola y Mircea Eliade. *Youth Without Youth. A View from Romania*, 32.

39 Scarlat, F.F. Coppola y Mircea Eliade. *Youth Without Youth. A View from Romania*, 35.

de forma misteriosa de encontrarse con Laura pero en otra persona de otro tiempo, Verónica, interpretada por la misma actriz, pero que a su vez resulta ser una de las infinitas repeticiones y reencarnaciones del alma de una mujer hindú del siglo XIV, Rupini y que pondrán a Dominic Matei de nuevo ante la decisión radical de elegir o no entre el amor y el saber. Es una Odisea en donde se pone a prueba aquello en lo que cree y ama. El arco dramático del filme tiene en su inicio y en su final la idea de que todo lo que veremos nunca se movió del espacio y el tiempo cronológico, el famoso Café Select de la Bucarest de 1938, por lo que podemos decir que todo el filme se expresa como un desdoblamiento de los pliegues del tiempo sagrado.

En el filme el tiempo se expresa como el desdoblamiento simultáneo de la realidad en mundos paralelos que se comunican de diversas maneras: a veces diferenciados (como el doble de Dominic), a veces confundidos (Dominic con el mundo), a veces repetidos (Dominic con Laura), pero siempre reales. Es decir, esta doblura es un circuito de actualidad-virtualidad, que se configura como imágenes-cristal apareciendo de diversas formas: como imagen reflejada en objetos físicos (el doble de Dominic en el espejo), a veces en la forma de los sueños (el doble de Dominic en la cama o los sueños eróticos o los futuros presentes) o, en la inversión del tiempo cronológico (Cuando Dominic rejuvenece y adquiere poder, Laura envejece, pero experimenta el origen). Todo el proceso se simboliza con la imagen-idea de tres rosas como símbolos de la eternidad presente: Dominic-Laura en su memoria, Dominic-Laura en la segunda vivencia como Verónica, y Dominic cuando muere al regresar o no haberse ido nunca del Café-Select en las secuencias finales del filme.

Entonces lo que vemos es el desdoblamiento de una realidad literal y cronológica en un mundo paralelo cuyo tiempo no es lineal, sino un tiempo que desdobra el espacio en posibilidades múltiples, en puntos de vista e inversiones que interrogan, cuestionan, que abren la realidad del personaje con aquellos momentos y tiempos perdidos, pasados y futuros, donde se busca un ámbito de redención del amor perdido por dedicarse a saber o conocer o poseer el origen de todas las cosas, algo incompatible e imposible.

Para lo cual el filme también utiliza varios elementos fantásticos como formas de lo sagrado dentro de la misma fantasía de los filmes de género, lo que causa que nuestras expectativas ante el género cinematográfico se vean deslocalizado hacia otro sentido, y experimentemos junto con el personaje la irrupción dentro del cliché o del género lo radicalmente nuevo. El filme se

estructura con las formas clásicas de un cine de entreguerras: los malvados nazis que utilizan a la policía secreta para apoderarse esotéricamente de los misterios del poder del mundo, la *femme fatale* que se sacrifica en su destino por el héroe renunciando a su seducción y el amor perdido, debido al carácter fáustico del personaje, que se pretende recuperar.

Todos estos dobles son pliegues del tiempo, porque lo que se presenta actualmente como inmediato y presente, en realidad se constituye siempre por dos dimensiones virtuales, como bien lo ha dicho Nariman Sarkov:

El presente no existe. Sólo existen el pasado y el futuro, los cuales, prácticamente hablando, son cifrados en términos del estado temporal, y sólo se conectan con una persona a través de la afirmación de su voluntad, a través de su acción, que permite al futuro filtrarse a través de él, dejando el pasado.⁴⁰

Los cuales el cine permite visualizarlos y por ende pensarlos, mediante esa forma de la imagen-cristal como la ha conceptualizado Gilles Deleuze, recuperando así ese tiempo perdido, tanto para el pensamiento de lo real como para la vivencia de la propia condición humana. ¿Qué se entiende por imagen-cristal y cómo se visualiza en *Youth Without Youth*?

4. La imagen-cristal como desdoblamiento del tiempo sagrado o fuente de todo tiempo en el cine.

Dentro de su gran obra sobre el cine Gilles Deleuze ha creado una compleja, rica y creativa taxonomía de las imágenes cinematográficas, que serían formas del pensamiento, tanto del movimiento como del tiempo, sintetizadas a partir de una ontología que tiene sus raíces en Henri Bergson y Baruch Spinoza, en una visión de la ética en la línea de Pascal, Nietzsche y Kierkegaard, con recursos de la semiótica de Charles S. Peirce, y frutos de una cinefilia apasionada y de su comprensión de la historia del cine y la teoría cinematográfica. Desarrollo que podría entenderse como una búsqueda apasionada de recuperar no solo el tiempo perdido, sino el

⁴⁰ Nariman Skakov, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time* (London: I.B. Tauris, 2012), 177.

tiempo mismo. Así la taxonomía de conceptos Deleuzianos del cine pueden verse como las diversas caras en las que el tiempo se multiplica, hasta llegar al concepto de imagen-cristal, que es la operación más fundamental del tiempo⁴¹ y donde otras imágenes más evidentes en el cine, como la imagen-recuerdo, como el típico *flashback* o la imagen-onírica, son en realidad actualizaciones o formas de la imagen-cristal. Nos atrevemos a decir que para Deleuze la imagen-cristal es donde la duración se percibe en sí misma como el origen de ser de todas las cosas, y por ende creemos que el tiempo sagrado requiere expresarse en el cine como una imagen-cristal.

La imagen-cristal, es aquella en donde el tiempo literalmente se refracta, se desdobra o disloca de la subordinación a la inmediatez de la percepción del sujeto que lo identifica con su situación espacial. La imagen-cristal nos permite ver la composición temporal de las cosas en su generarse y que normalmente no lo percibimos, porque, así como sucede con la luz, sintetizamos estos componentes al modo lógico o espacial del sujeto que los percibe.

Todo objeto como imagen actual, es decir como percepción, tiene a su vez una imagen virtual que le corresponde como doble o como reflejo, y recíprocamente se relacionan al grado de hacerse indiscernibles. El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, lo que podemos llamar la imagen en espejo.⁴² Todo momento de la vida ofrece estos dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo del otro. La imagen virtual pura se define en función de un presente actual del que ella es pasada, no en función de cualquier otro presente, y en este sentido es recuerdo puro porque no ha recibido una fecha. Este recuerdo puro no depende de la conciencia, sino del tiempo mismo, y así como percibimos las cosas en su espacio, así los recuerdos van a las capas de pasado correspondientes.⁴³ El pasado coexiste de este modo con el presente que él ha sido, ya que el presente que pasa lo es porque al mismo tiempo se conserva en su pasado. Entonces el pasado se conserva en sí como pasado en general y no cronológico, por lo que el tiempo se desdobra a cada instante

41 «Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo (...) el tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se ve en el cristal». Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 113-114.

42 Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 97-100.

43 Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 112.

en presente y pasado que se conserva. Este presente que pasa es la imagen actual y el pasado de ese presente que simultáneamente se conserva es el virtual: dando un circuito infinito, dinámico, mínimo y extremo del tiempo que será la imagen-cristal, como nos dice Deleuze:

La propia imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo, en términos bergsonianos el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay coalescencia entre ambos. Hay formación de una imagen de dos caras, actual y virtual. Es como si una imagen en espejo, una fotografía, una tarjeta postal cobraran vida, se independizaran y pasaran a lo actual, sin perjuicio de que la imagen actual vuelva en el espejo, recobre su sitio en la tarjeta postal o en la fotografía, según un doble movimiento de liberación y captura.⁴⁴

Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma: uno que hace pasar el presente y uno que conserva el pasado. El tiempo consiste en esta escisión y es esto lo que se ve en el cristal, es la perpetua fundación del tiempo, que nunca llega al final. Se intercambian al grado de distinguirse, pero no asignarse y esto provoca nuevas posibilidades presentes. Por eso para Gilles Deleuze la imagen-cristal es aquella donde hay un circuito de indescirribilidad o inasignabilidad⁴⁵ entre lo virtual del pasado recordado y lo actual del presente percibido, que hace que todos los presentes pasen por esta secuencia, conservando todos los pasados, y generándolos hacia el futuro, teniendo así que

lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y su diferenciación (...) Pero he aquí que el pasado que se conserva adquiere todas las cualidades del comienzo y del recomienzo: en su profundidad o en sus flancos, sostiene el impulso de la nueva realidad, el brotar de la vida.⁴⁶

44 Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 98.

45 Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 110-114.

46 Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 126-127.

En otras palabras, la actualidad del recuerdo como presente antiguo en el presente nuevo se va separando de su actualidad y va cobrando virtualidad como posible futuro nuevo; entretejiéndose con la actualidad del mismo personaje. Por ello nos dice Deleuze: «Son imágenes mutuas, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, de lo presente y el pasado, lo actual y lo virtual, no se produce en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes».⁴⁷ La imagen-cristal es el límite huidizo entre el pasado inmediato que ya no es y el porvenir inmediato que no es todavía, espejo móvil que refleja sin cesar la percepción en recuerdo,⁴⁸ como un perpetuo distinguirse que se está haciendo y que retoma en sí los términos distintos para relanzarlo sin descanso, en donde ese punto de indiscernibilidad es el tiempo en persona.

Y es en estos dobleces, por el mismo circuito, en donde todo se hace posible de nuevo, porque se destrona a la forma jurídica de la verdad, liberando las potencias de la verdad como devenir y retomando la necesidad de elegir una forma de vida por-venir como la encrucijada entre creer o no creer que es posible. De tal forma, que como ha dicho Kierkegaard,⁴⁹ lo pasado no por serlo es necesario, porque siempre guarda el virtual de posibles de su generación, por lo que cada que aparece por el cinematógrafo tenemos la certeza de que deviene de nuevo, dado que se repiten las potencias que lo generaron y por ende aparece no solo como lo que fue el hecho pasado, sino como su ser posible de otro modo.

Lo que queremos decir con estos es que el cine nos libera de ese maldito yo producto del terror de la historia como decía Cioran, porque capta la realidad en la potencia de su devenir, y por ende en su duración continua, lo cual es equivalente a que siempre hay un diferencial de potencial o de que todo es posible; de otro modo el yo clausura a la persona en la desesperación de su propia invención, locura o determinación justificada como identidad.

El cine liberaría a la persona de las ruinas de la desesperación en las que lo ha dejado el yo, por no atenderlo en su concreción singular y por su afán de dominación existencial; pues las ruinas indican una vida agotada que en

47 Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 99.

48 Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 114.

49 Søren Kierkegaard, *Migajas filosóficas*. En *Migajas filosóficas. El concepto de la angustia. Prólogos* (Madrid: Trotta, 2016), 89.

su afán de dominio ha privado a las personas de sus relaciones de afección, que permiten generar encuentros y lazos creativos; los ha desposeído de su tiempo, que es equivalente a decir que los ha vaciado de toda esperanza, porque los ha privado de su relación con otro y con otros. Por lo que ante ello el cine nos pone frente a dos actitudes como libertad radical o situación de contemporaneidad, dos posibles caminos o dos pasiones como diría Kierkegaard: la fe o el escándalo.⁵⁰ La fe de querer creer que es posible de nuevo tener un lazo con el mundo que aparece y conmigo mismo más allá del juicio, es decir ante el otro como un tú; o el escándalo que se clausura en sus relaciones en un querer-dominar el tiempo obsesivamente, en su propio narcisismo, como dice Deleuze: «de los dos lados hay voluntad de potencia, pero ésta no es más que un querer-dominar en el devenir agotado de la vida, mientras que aquélla es un querer-artista o virtud que da, creación de nuevas posibilidades, en el devenir en surgimiento».⁵¹

En este sentido es la imagen-cristal una forma de recuperar el tiempo perdido, un modo del tiempo sagrado, porque se accede a la propia fuente del tiempo desde lo que todo adquiere su consistencia, y que para Deleuze tiene varios pares de formas en las imágenes cinematográficas, más no exhaustivas, de configurarlas: como la imagen en espejo que es un circuito de actualidad-virtualidad, como la imagen de lo límpido-opaco: translúcido o el monstruo o el complot, y como la imagen del germen y el medio: actor y el escenario.⁵²

50 Kierkegaard, *Migajas filosóficas*, 65, 69, 74.

51 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 191.

52 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 99, 105-110.

5. Los dobles de la forma fílmica como los pliegues del tiempo sagrado en *Youth Without Youth*:

5.1. La contradicción de los tiempos de la trama que permite la irrupción de lo sagrado como fantástico o misterio.

Coppola construye el arco dramático del filme con secuencias donde las imágenes se desdoblán: en dobles de los personajes, de las dimensiones espaciales, temporales y afectivas; como formas del espejo en circuitos actuales-virtuales, y por lo cual podemos decir que son imágenes-cristales, haciéndonos ver los despliegues del tiempo sagrado en lo cotidiano que se encuentra en el fondo de la filosofía de la escritura de Mircea Eliade.

El personaje principal, Dominic Matei (Tim Roth), es un Fausto que ha perdido su fe en la vida y quiere suicidarse al inicio del filme, porque ha caído en la total desesperanza de sus dos amores, los cuales eran incompatibles: por un lado, buscaba saber el origen de todas las cosas a través de los estudios orientales y de las lenguas. Lo cual es imposible en el mundo cronológico de la conciencia, y solo lo era por el acceso que permite el lenguaje, pero eso le implicaba la experiencia misma de las regresiones de todos los procesos de evolución hasta el origen mismo de la lengua. Y, por otro lado, esta dedicación le impidió realizarse con el amor de su vida, Laura (Alexandra Maria Lara) que desde el inicio del filme su nombre aparece inscrito en el reloj de bolsillo que determina los referentes espaciales y temporales de Dominic.⁵³ Esto aparece con una superposición onírica de cuatro tipos de imágenes: el rostro de Laura, el reloj o la maquinaria del reloj, los textos con la escritura en lenguas muertas y un cráneo, podemos suponer como símbolo de la propia muerte de Dominic, y que se confirma con sus propios pensamientos al despertar, porque se lamenta de no poder terminar su único libro, por lo que haber estado sin Laura es vivir como si «Todo fuera Nada».

Estas imágenes nos van diciendo quién es el personaje, porque se desdoblán sus pliegues interiores que son las relaciones entre el tiempo, la muerte, el amor de Laura y su obra, sin haber diferencias entre ellos, dado que todas las imágenes aparecen relacionándose con todas, produciendo

53 *Youth Without Youth*, 0:00:59.

un estado de angustia y de agitación que se denota con el sonido de la secuencia,⁵⁴ el movimiento de los cuadros y la distorsión de las imágenes.

El sonido del reloj define que durante el filme el tiempo será un *letimotiv*, porque cada vez que Dominic tenga una experiencia de despliegue de su propia interioridad temporal, se escuchará en segundo plano el mismo sonido de estas primeras secuencias. En este sentido, el tiempo sagrado se hace presente, con estas imágenes, como irrupciones de las dudas que Dominic tiene sobre sus certezas, puesto que abren una sensibilidad a esta presencia de nuevas posibilidades pero que no sabe cómo manejar.

En este paso del sueño a la realidad, Dominic se encuentra en una Bucarest interbética, en el tiempo en que se celebra la Pascua del calendario de la Iglesia Ortodoxa Cristiana; es decir que nos sitúa en dos tiempos aparentemente contradictorios: el secular como efecto de las ideologías progresistas del terror de la historia y el tiempo simbólicamente litúrgico de la renovación espiritual del rito cristiano, con lo que el filme ha dispuesto un intersticio en esa contradicción para visualizar los tiempos sagrados. Estos tiempos de renovación del misterio de la encarnación y la resurrección, es decir de la vida sobre la muerte, mientras Dominic en su interior desea el suicidio. Es en este instante⁵⁵ cuando en medio de una tormenta Dominic es tocado por un rayo, el cual Coppola no lo presenta realísticamente, sino con un ámbito de fantasía intencionada, pero que contrasta unos segundos después con el encuadre crudo y directo del rostro quemado de Dominic en el piso mojado del cruce peatonal de la estación del tren de Bucarest. En otras palabras, es una imagen en donde el rayo como evento de la naturaleza es la irrupción de una realidad fantástica y misteriosa por su expresión no realista, pero que tiene efectos reales en la cotidianidad del personaje. Como si la contradicción visual de estos intersticios temporales permitiera al evento haber ocurrido de esta forma.

Este aspecto fantástico en tiempos de la Pascua le dan al personaje la entrada al ámbito en el cual puede recuperarse a sí mismo, en el sentido de recuperar sus dos amores perdidos, porque empieza a acceder a los pliegues temporales de la realidad, es decir a los intersticios en donde el futuro que ha quedado en el pasado de la memoria puede desplegar sus

54 *Youth Without Youth*, 0:02:36

55 *Youth Without Youth*, 0:05:56.

posibilidades de nuevo, y al mismo tiempo, en donde la relación con el pasado se configura en algo por-venir, y no se queda subordinado a la cronología del recuerdo.

5.2. El pliegue del tiempo sagrado como rejuvenecer físico y exterior, y espiritual interior.

Esto va sucediendo mientras Dominic se encuentra totalmente vendado por sus quemaduras en el hospital; donde más que recuperarse en su estado físico, va adquiriendo una juventud imposible, en dos sentidos: por un lado, una amplificación de sus capacidades que le impedían en su vida anterior acceder al conocimiento y comprensión del origen de todo, principalmente la capacidad de la memoria; y por otro lado, la capacidad de no depender de la historia fáctica, del tiempo cronológico, de sus 88 años para vivir, es decir se rejuvenece espiritualmente y físicamente, y sin embargo no puede negar que tiene 88 años. De cierta manera se sugiere en el filme que es un superhombre o un hombre posthistórico⁵⁶ que ve la realidad no como es, sino en sus pliegues y sus dobleces, es decir en las formas del tiempo que se actualizan en acontecimientos, posibles futuros o recuerdos de la memoria; se vuelve como diría Deleuze un vidente, de tal forma que el rayo en medio de la Pascua es como el advenimiento de una gracia que lo hace ver la verdad del propio devenir, pero esto lo que permite es creer

56 Nos referimos al término superhombre como lo interpreta Deleuze de Nietzsche como aquel no que domina el mundo desde sus juicios y su voluntad, sino como aquél que puede generar vínculos de encuentro creativo en donde se liberan las potencialidades implícitas de las realidades relacionadas, por eso el superhombre como decía Nietzsche no puede ser el camello que carga con las culpas, ni el León que se concentra en su voluntad, sino el niño que todo lo ve y a todo se dispone con una inocencia espiritual. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 190-192. Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza, 2003), 36, 38, 53-55. Este sería también el hombre posthistórico, es decir, aquel que no se encuentra supeditado al terror de la historia de un yo codificado y por tanto se sale de las instancias ideológicas, de partido o de expectativas sociales, como el singular caballero de la fe de Kierkegaard. Pero como veremos en el filme y como ha sucedido en la historia de la interpretación de Nietzsche, estas dos ideas fueron utilizadas desde una mala interpretación como sinónimos del poder político de un tipo de raza o de pueblo elegido como los Nazis. Por ello en el filme se ve esta contradicción de interpretaciones de esta idea en la forma fílmica del *Film-Noir*, donde Dominic escapa de los Nazis gracias al sacrificio de la aparente *femme fatale*, el superhombre es el antihéroe de este género.

que lo imposible puede ser posible de nuevo: «El visionario, el vidente , es aquel que ve en el cristal , y lo que él ve es el brotar del tiempo como desdoblamiento, como escisión».⁵⁷

Este proceso de rejuvenecimiento como superhombre, que es el que vive y ve el tiempo simultáneamente en sus potencias en todas direcciones, se representa en el filme en estas secuencias inmediatas al evento del rayo, como ese proceso en el hospital, donde la visión de su exterior e interior, desdobladas y contradictorias se relacionan al mismo tiempo en la visión del filme: mientras vemos físicamente como adquiere juventud el filme presenta las secuencias⁵⁸ de su interioridad, donde los recuerdos, los sueños y la realidad van perdiendo su distancia entre sí, y a pesar de sus diferencias se van integrando, como dice Deleuze acerca de las imágenes-cristal, van dejando de tener asignabilidad o discernibilidad, que no necesariamente significa confundirlas, sino que se dan entre ellas circuitos reversibles o experiencias reversibles de posibilidad y actualidad. En donde no sabemos cuál imagen define a cuál, al grado que cuando Dominic sale del hospital dice que todo eso ya lo había soñado, implicando que las nuevas posibilidades se encuentran ahora en el núcleo generador de su nueva vida. El Dominic anterior al rayo no lograba ver estos pliegues por su obsesión científica, y ahora puede lograrlo gracias a otra forma de conocer que le ha otorgado el ámbito fantástico, en otros términos, ha pasado de ser un hombre de percepción secular a uno de sensibilidad por lo sagrado.

En estas secuencias Dominic, por un lado se representa como si estuviera en un estado larval, incapaz de comunicarse con el mundo exterior, (como el cuento del filósofo Chino que soñaba ser mariposa⁵⁹) y por otro, el tiempo va chocando en dos direcciones gracias a un montaje paralelo⁶⁰ en la dinámica intensa de su interioridad: se van mostrando capas de su pasado que se van actualizando en afectos y que corren con el efecto de su rejuvenecer con Laura, cuando era profesor, cuando quiere ser orientalista, hasta su separación. Todas las imágenes regresan una y otra vez a ese momento con Laura y la separación, pero es en el instante cuando sale del estado larval, y

57 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 114.

58 *Youth Without Youth*. 0:08:09, 0:16:12.

59 *Youth Without Youth*, 2:00:35.

60 *Youth Without Youth*, 0:06:12, 0:08:09.

cuando parece que todo lo puede retomar, donde la imagen-cristal deja de ser secuencias, y se cristaliza en una forma específica, en este caso el doble virtual de Dominic.

El montaje paralelo va integrando las escenas internas, en donde Laura va apareciendo en sus imágenes, con su voz y sus palabras, cada vez más clara, y siempre con esa mirada de amarlo pero de saber que lo va a perder, con las de su patética condición corporal, absolutamente vendado e incomunicado con el mundo exterior, de tal forma que las preguntas del médico, el Profesor Roman Stanciulescu (Bruno Ganz) se responden con las imágenes internas; como cuando le pregunta si tuvo esposa, los dedos que lo señalaban no se mueven pero las imágenes son de Laura hablando con él con esa mirada de distancia.⁶¹ El contraste entre el exterior y el interior es el de una realidad aniquilada contra la pasión interna del amor, la cual cuando salga del vendaje es como si esos recuerdos virtuales re-actualicen la juventud perdida de aquellos tiempos, aunque no se actualicen los hechos, pero que lo sitúan en un ámbito de posibilidades completamente nuevo, no solo físicamente, sino espiritualmente.

Las imágenes internas nos muestran una y otra vez su obsesión, su deseo de hacer su única obra de ser un orientalista pero para lo cual tendría que dominar el chino, el sánscrito, el origen del lenguaje, la idea de la conciencia y el tiempo, pero todo ello contrasta no solo contra los consejos objetivos de su profesor, sino con la llamada y mirada melancólica del rostro de Laura. El filme nos deja comprender que hay aspectos en la vida más importantes que las obsesiones intelectuales, hasta el punto en que la recuperación total de Dominic coincide con la secuencia interna cuando Laura le recrimina que se encuentran en tiempos diferentes, porque lo siente siempre ausente o de-sincronizado con ella, pero sobre todo porque después de la separación Dominic se enterará que Laura esperaba un hijo de él y que perderá eventualmente;⁶² literalmente es saber no solo que ha perdido el amor, sino todo un tiempo y un legado, que ahora pareciera que pudiera volver a realizar.

61 *Youth Without Youth*, 0:009:03.

62 *Youth Without Youth*, 0:18:00.

5.3. La cristalización del pliegue del tiempo como la fantasía del Doble de Dominic.

El momento de convergencia de lo actual y lo virtual, como imagen-cristal en la forma de un espejo, produce como efecto de desdoblamiento del propio tiempo de Dominic la visión de su doble en todos los aspectos de la realidad. Apareciendo por primera vez, como su propia imagen en el espejo pero que sin moverse habla y es autónomo de él mismo⁶³ y se comporta como un *daimon* socrático en relación con lo que debe hacer ahora con el mundo exterior a partir de su nueva visión.

El Doble es la propia forma virtual del tiempo que parece irreal o imaginario o soñado, pero esas formas no le quitan realidad y por lo tanto se vuelven una presencia que lo interroga, que le advierte, que lo cuestiona y que le señala. En Dominic el Doble va adquiriendo las formas más inhumanas de sus deseos fáusticos, visualmente es Dominic pero con un tono de voz, una mirada incisiva que contrasta con la de asombro y perplejidad de Dominic, donde estos deseos son: experimentar con Laura, hacer acontecer la bomba atómica para dar lugar a un hombre posthistórico basado solo en el conocer y la ciencia y liberado del amor, el deseo y la finitud; por eso el Doble le da la razón al espía Nazi que persigue a Dominic para que se someta a sus experimentos. Este Doble es Dominic pero no el Dominic que ahora pretende redimirse, cuando el Doble aparece el montaje se corta en direcciones no lógicas ni naturales perceptivamente confundiendo el punto de vista, y toma ángulos en los puntos de vista generalmente inclinados.

El Doble a veces tiene la forma de los sueños, pero sus palabras e intenciones tienen efectos fuera del sueño, por ejemplo, cuando lo incita a cambiar de identidad no es en el sueño sino en la vida inmediata y cotidiana. Es como si al ser un reflejo autónomo éste liberara potencias en Dominic que él mismo ignoraba, dicho de otro modo, es cómo si esos deseos inconscientes y ocultos que fueran completamente diversos a lo que haríamos de forma consciente, inclusive que nos repugnaran, se configurarían en otra persona, pero con nuestra propia imagen y siempre

63 *Youth Without Youth*, 0:18:28.

acechándonos. Por eso nos dice Deleuze⁶⁴ que la imagen-cristal en espejo tiene una doble acción de captura y liberación, esto es captura a Dominic representado como él mismo y libera a un Dominic que él ignoraba y que es autónomo de su inmediatez. El Doble pasa de hacerle consciente⁶⁵ de que es un superhombre, de que debe adquirir una nueva personalidad como posthistórico a presentarse como una especie de ángel o *daimon* que le indica la nulidad de los opuestos y la vuelta a la filosofía de la religión.

El Doble⁶⁶ a través de las diversas secuencias irá teniendo un carácter Luciferino,⁶⁷ porque lo incita primero a aceptarse como un mutante, como un ser especial y no ordinario, y al mismo tiempo a despreciar a la humanidad; y, en segundo término el Doble motivará a Dominic a utilizar a Verónica, que es el alma de Laura, y al mismo tiempo de una mujer hindú que viaja en el tiempo Rupini, para terminar con su obra, y por eso el Doble aparece en el sueño como una imagen-realidad invertida: invirtiendo visualmente las coordenadas de lo que debiera verse de abajo hacia arriba, aparece literalmente de cabeza, y una vez creada la inversión la misma imagen recupera su coordenada natural insertándose en la inmediatez de Dominic; lo cual es el modo como el filme hace que la relación sueño-realidad o las dimensiones del tiempo se re-actualicen en nuevas posibilidades, y no podamos asignar, aunque sí distinguir, cuáles son hechos y cuales son oníricas, dando el efecto de que todo puede ser posible para Dominic. El problema será la dirección que tomen sus decisiones ahora que estará determinada por la luciferina voluntad del Doble o por la nueva posibilidad de re-encontrarse con Laura a través de Verónica, esto en el contexto de ser acosado por los agentes Nazis que quieren utilizarlo con fines bélicos.

En síntesis la realidad se despliega en dos tiempos: el primero, el de su

64 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 98.

65 *Youth Without Youth*, 0:35:46, 0:41:26.

66 *Youth Without Youth*, 0:54:10.

67 Por Luciferino nos referimos como dice Mircea Eliade a las tentaciones que pueden surgir de estas visiones o meditaciones de que se puede controlar o ser dueño del mundo, como libertad absoluta suprimiendo toda condición humana de limitación. Eliade, *La prueba del laberinto*, 63. Lo cual está tomado no solo por Eliade sino por algunas doctrinas gnósticas como símil del poder intelectual del ser humano de ser semejante a Dios, por ello el término hace referencia como dice Eliade a la desobediencia de Adán a Dios por su soberbia luciferina de ser semejante a Dios. Mircea Eliade, *Historia de las creencias e ideas religiosas I. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis* (Barcelona: Paidós orientalia, 1999), 125.

propio Doble como la representación de ese deseo fáustico de saber del origen de todas las cosas como un superhombre u hombre posthistórico, en el sentido de ser más que humano; y el segundo el del misterio del amor por Laura, que se hace presente como esas formas de transmigración de las almas o de viajes en el tiempo como Rupini-Laura-Verónica, y que el filme simbolizará con la aparición de tres rosas en tres momentos decisivos del tiempo. Porque las rosas determinan simbólicamente una relación y una transfiguración, así cuando Dominic tenga que decidir qué tipo de relación, de horizonte temporal elegirá ante el acoso del Doble y la esperanza de recobrar el amor perdido, aparecerá una rosa.

Dominic tendrá que saber qué hacer con esta nueva capacidad de ver el tiempo: ser superhombre como poder o ser superhombre como comprensión del amor, que es en parte lo que sucede en la secuencia al escapar del acoso de los agentes Nazis, cuando se encuentra en las calles en los claros azules con el espía y científico Dr. Josef Rudolf (André Hennicke) que le hace la pregunta fundamental:⁶⁸ «¿Qué hacemos con el tiempo? Esta pregunta expresa la suprema ambigüedad de la condición humana». La opción posthistórica que el Dr. Rudolf, fiel a Hitler, le propone en un callejón, proviene de la certeza ideológica de un cataclismo para la especie humana y trata de chantajearlo con la idea de que es una oportunidad para ellos, donde además de la cultura y la filosofía, lo que más necesitan es la ciencia y la necesidad de la catástrofe para generar el nuevo mundo; a lo que el Doble de Dominic⁶⁹ se suscribe, diciéndolo que efectivamente no tiene opción. En otras palabras, la utilización de la videncia de la gracia del tiempo para la voluntad ideológica que se instrumenta por la ciencia. Pero Dominic no se deja seducir, y será salvado por el sacrificio de la inteligencia femenina, cuando una mujer, en un idílico cuarto 6 (Alexander Pirici) que actuaba como *Femme Fatale* para las causas Nazis, se cruza entre Rudolf y Dominic en el momento en que el malvado científico le dispara a muerte, lo cual libera un potencial mental de Dominic desconocido para él, y fantástico y onírico para el espectador, pues provoca que el propio Rudolf se dé un tiro mortal a sí mismo.

La decisión de Dominic está tomada, alejarse y esconderse de que su

68 *Youth Without Youth*, 0:57:43-0:58:64.

69 *Youth Without Youth*, 1:00:00.

nueva condición sea utilizada por el terror de la historia, el filme nos hace ver cómo va pasando el tiempo cronológico, y nos hace notar la historia fáctica, como el uso del tiempo como un juego de poderes.⁷⁰ el final de la segunda guerra, la bomba atómica, la guerra de Corea, etc. Hasta que llega el año 1955, donde en el auto-exilio Dominic opta por la idea de inventar un lenguaje para ser descifrado solo por una super-computadora en el futuro, que ayude a afrontar las profecías nietzscheanas de las guerras que se avecinan y se han realizado por la muerte de Dios y el terror de la historia, eligiendo la vida del extranjero en la zona de Geneva.⁷¹

Durante todas estas secuencias,⁷² a Dominic la realidad se le invierte en las formas de sus sueños o se identifica con los sueños, lo que hace que pueda ver el tiempo actual desde una dirección diferente, pues los travellings o los ángulos con los que cada una de estas escenas se introducen hacen que entremos en la realidad invertida. Por lo tanto, no es algo que se vaya de nosotros, sino justo lo contrario, son imágenes que vienen hacia el cuadro y que permiten acceder a la gracia de la información del futuro que tiene el personaje, como información paradójica en donde se cuestiona el sentido de la memoria y la llamada *Hypermensia*.⁷³ Esto se ve, sobre todo, en una secuencia donde se encuentra dormido y se superponen imágenes sonoras y visuales de diversas lenguas, así como los recuerdos o sueños o realidades de la mujer que lo salva de Rudolf, y que el mismo Doble le cuestiona,⁷⁴ apareciendo como él mismo recostado a su lado. Se cuestiona qué es lo que evoca la memoria: un recuerdo, un futuro, un presente, o más bien un flujo, que las asocia y por qué se asocian de un modo u otro. Esto es algo que en el fondo el filme no resuelve, solo sugiere, porque ese flujo no se define por los hechos o la ciencia o la política, sino por el amor cuya finalidad específica nunca se sabe cómo será, porque para tener la posibilidad de saberlo, se debe elegir, y es esto lo que Dominic tratará de elegir en las secuencias posteriores a su autoexilio cuando se encuentre con

70 *Youth Without Youth*, 1:01:00.

71 *Youth Without Youth*, 1:02:00.

72 *Youth Without Youth*, 0:24:50.

73 *Youth Without Youth*, 0:32:41.

74 *Youth Without Youth*, 0:36:00-0:36:21.

5.4. Los pliegues del tiempo sagrado como los desdoblamientos del tiempo de la personalidad de Rupini-Laura-Verónica.

Cuando Laura aparece, en un encuentro fortuito en los caminos de montaña de Suiza,⁷⁶ su mente y conciencia actual es la de Verónica una mujer de 25 años, pero es el Doble el que le confirma a Dominic que es Laura; sin embargo, después de un accidente donde le cae un rayo, Verónica-Laura aparecerá en una cueva hablando en Sánscrito, y Dominic descubrirá que ahora su conciencia y mente es de Rupini, una mujer India de cuatro siglos antes, descendiente de alguna de las familias de Buda, ante lo cual la ciencia no sabe, ni entiende cómo comprenderla o que decir del fenómeno. Así, ella aparece como un misterio, como un acto de transmigración de las almas o un viaje en el tiempo, pero ya no desdoblado en el sueño o en la imaginación sino en el cuerpo real y actual de Verónica.

Al ser esto confirmado por el experto orientalista del Instituto Oriental de Roma, el profesor Giuseppe Tucci (Marcel Iures),⁷⁷ ahora la realidad actual aparece como una dualidad y el sueño como una apariencia de dualidad, de tal forma que la pregunta de Rupini-Verónica-Laura de «¿dónde está y por qué nadie la entiende?» Si bien parece un aspecto ilusorio de la realidad del sueño, no lo es, porque es la realidad del tiempo como futuro mismo, en el sentido de que todos somos todos y no importa el “dónde” sino el “cuándo” que indica la intensidad de las relaciones; es decir Verónica es tanto Rupini, como Rupini es Verónica, y ambas son Laura en la percepción de Dominic, en tiempos diversos y simultáneos, lo cual implica su desdoblamiento en términos de que se pueden actualizar virtualmente en un tiempo u otro.

75 El personaje de Rupini-Laura-Verónica es la misma actriz, el orden de los nombres he decidido ponerlos en función de cuál de las personalidades aparece en la actualidad del filme, así Rupini-Laura-Verónica sería el genérico por el orden cronológico, o donde quien aparece es la propia Rupini, al ponerlo como Verónica-Rupini-Laura enfatizaría que es Verónica quien actúa en el cuerpo de la misma actriz.

76 *Youth Without Youth*, 1:04:00-1:13:00.

77 *Youth Without Youth*, 1:20:00.

El filme para hacernos saber el cuándo del personaje repite las condiciones materiales en las cuales Rupini tiene su último recuerdo,⁷⁸ en la cueva de la India, donde ella se encontraba meditando antes de hacerse consciente de estar en otro tiempo, de tal forma que se duplica la realidad y se duplica la personalidad o más bien se abre a su multiplicidad temporal, en trances que van del sueño inconsciente al sueño consciente y a la conciencia. En esta primera repetición, Rupini-Verónica-Laura cae en trance para despertar de nuevo como Verónica. La novedad ahora es que Verónica-Rupini-Laura tiene conciencia de esta transmigración, gracias a la entrevista que sale televisada cuando hablaba como Rupini, es decir, los medios de registro tecnológico sirven también como formas de desdoblamiento, por lo cual cada una de las almas o personalidades va adquiriendo conciencia de su tiempo y su diferencial temporal, lo cual va generando un desdoblamiento múltiple, lo cual eventualmente hará que Verónica-Rupini-Laura también pueda ver el tiempo al ver al Doble de Dominic.⁷⁹

Esta intensidad del “cuándo” se expresará en regresiones de conciencia, en transmigraciones hacia lenguas antiguas primitivas, y por tanto en diferentes estados de conciencia y de formas de vida sin control, y van evidenciando la eternidad del tiempo y no la del espacio, donde el cronos va dando como resultado que contrario a Dominic, Verónica-Rupini-Laura envejezca rápidamente.

Estas repeticiones-regresiones-transmigraciones hacen que Dominic experimente con Verónica-Laura-Rupini la renovación, no de los hechos, sino de las posibilidades perdidas. La elección que cambia el destino es la ruptura del tiempo y repetir las condiciones para un nuevo comienzo. Pero este desdoblamiento múltiple le hará insoportable a Verónica-Laura-Rupini su visión en un cuerpo individual, porque por otro lado se ha vuelto también fenómeno de observación para la obra de Dominic, por lo que vuelve al dilema original por el que perdió a Laura, y perdió el conocer, pregunta y motivación original del arco dramático del filme: ¿dejará que se consuma el amor por el saber?⁸⁰ Durante dos años Dominic grabará y observará las regresiones y transmigraciones, cada vez más profundas

78 *Youth Without Youth*, 1:17:00.

79 *Youth Without Youth*, 1:40:00.

80 *Youth Without Youth*, 1:27:00, 1:36:00.

hasta llegar a momentos pre-históricos, acercándose finalmente al objeto de su obra. Pero el envejecimiento prematuro de Verónica no solo será el costo por estos fenómenos, sino que esto la hará sentirse extranjera y completamente desolada, repitiéndose a nivel más profundo el problema, por el cual Laura se separó de Dominic, de que no viven en el mismo tiempo.⁸¹

Así como en el pasado su decisión fue dejar a Laura con un hijo que ignoraba porque estaba ausente con su trabajo, ahora Verónica-Laura-Rupini agoniza por saber si puede llegar al proto-lenguaje, ante ello su decisión radical es cancelar las regresiones y separarse de ella por amor. Al contrario de su pasado con Laura, ya no es el saber el que los separa, ahora es el amor por permitirle a Verónica su continuidad en el futuro, pero por lo mismo, en el primer momento se perdió el amor y el saber, y en este segundo algo se ganó y se renovó.⁸²

De ahí el sentido de las tres rosas que aparecen en el filme, como las decisiones o elecciones radicales de Dominic: la primera rosa simboliza cuando Laura muere y pierde al hijo, la segunda rosa cuando Verónica-Laura vive y tiene al hijo, pero en ambos casos debe dejar a Laura-Verónica: en la primera rosa por la ambición de saber, en la segunda por amor a su futuro. Pero aún hay una tercera rosa en el desenlace del filme, la de deshacerse del acoso Luciferino y fáustico de su propio Doble, romper el espejo y fragmentarlo en el cuarto de hotel junto a la estación de tren de donde todo inició.⁸³ Esta ruptura del Doble, como ruptura del espejo por el que tiene su autonomía, es una elección que hace que el tiempo sagrado regrese a su curso original después de haber visto sus despliegues. Así, vemos en la secuencia que regresa al punto de inicio cronológico, pero transformado con ambas fotografías o ambas rosas: la Laura abandonada por el saber y la Laura abandonada por el amor futuro con su hijo, y las fotos aparecen como testimonios de esas decisiones.

Por ello, la pregunta final es ¿Dónde poner la tercera rosa? Será aquella que lo lleva al punto de inicio al Café Select en 1938, retoma sus amistades con la nueva conciencia y con la experiencia de que el origen de todo no

81 *Youth Without Youth*, 1:40:00-1:44:00.

82 *Youth Without Youth*, 1:50:00.

83 *Youth Without Youth*, 1:54:00.

es el saber, sino la posibilidad de amar de nuevo. Esto aparece en el filme con él como joven, pero con la realidad invertida de sus amigos en edad avanzada, él cree que debe estar soñando, pero la realidad es que nunca ha avanzado el tiempo cronológico, es decir sus amigos le reiteran que se encuentra en el mismo día y año, por lo que nos da a entender que lo visto durante el filme fue ese viaje de desdoblamiento, no espacial, de su temporalidad interna, donde pasado y futuro no tienen diferencias, lo cual le permite recuperar su tiempo y recuperarse a sí mismo muriendo en el mismo camino de ida y venida del portal original, por eso la escena final es él muriendo en el frío de la calle con la tercera rosa en la mano, con la voz de Laura-Verónica diciendo «¿y la tercera? ¿Dónde quieres que ponga la tercera?»⁸⁴

6. Conclusiones

El filme de Coppola nos ha mostrado cómo el lenguaje cinematográfico mediante el recurso de los dobles de personajes, dobles realidades, y la simultaneidad de tiempos o mundos imposibles, como son el doble en el personaje o las imágenes invertidas o el personaje de Verónica-Laura-Rupini, nos adentran a pliegues del tiempo que rompen la cronología, disrumpen los recuerdos, y producen circuitos de encuentros de actualización y posibilidades que determinan las imágenes como formas donde todo es posible, es decir una forma de imagen-tiempo al modo de la imagen-cristal que ha conceptualizado Gilles Deleuze y que se experimenta como recuperación de lo sagrado, esto es de la experiencia y la certeza como creencia de que Todo es posible de nuevo.

Recuperar esto es recuperar la fe en este mundo porque no se clausura a la inmediatez de sus hechos, sino que el mundo es en sí la vibración de dimensiones ambivalentes, de posibilidades de la renovación de un elegir que haga presente el futuro como algo por-venir y no como una especulación abstracta. Esto es lo que explora el cuento, la novela de Mircea Eliade y que Francis Ford Coppola nos hace experimentar en su propio devenir como desdoblamientos, literalmente dobles que son los pliegues por los cuales

84 *Youth Without Youth*, 2:00:00-2:03:00.

transita el personaje de Dominic Matei, por los cuales se recupera en su propia duración: primero, debía recuperarse a sí mismo confrontándose con su doble luciferino y fáustico, y segundo con los dobleces del viaje en el tiempo del amor de su vida Laura, como una transmigración de las almas de Rupini-Laura-Verónica. Lo cual el filme termina simbolizándolo de forma poética con la aparición de tres rosas, donde cada rosa representa las tres posibilidades, y eso le permite al final saber a Dominic y al espectador que la elección correcta era la vida futura Rupini-Laura-Verónica, aunque ello implicara en cualquier caso su separación, puesto que está finalmente es relativa, porque se abre siempre la posibilidad a esa transfiguración en el tiempo.

Estas secuencias e imágenes, que son imágenes-cristales, como lo ha dicho Gilles Deleuze, porque tienen la forma del doblez que adquiere la figura tanto del espejo —sobre todo el doble del personaje— como un circuito de lo virtual y lo actual, que permite en el medio que lo actual se virtualice y lo virtual se actualice, haciendo que él se dé cuenta que hay otras formas de elegir; y segundo, ese doblez de espejo se convierte con el personaje de Rupini-Laura-Verónica en una mirada translúcida, porque puede verse más allá de la opacidad de sus cuerpos y tiempos específicos el devenir de su alma como el devenir de la cultura y el amor. Por ello nos parece que estas secuencias e imágenes cristales, pueden denominarse como el tiempo sagrado o espiritual que tematiza Mircea Eliade porque permiten ver tanto mediante la narración, como con los personajes y sus relaciones, a veces de forma fantástica y onírica, que Todo es realmente algo siempre posible, es decir que la realidad no se reduce o clausura por un hecho o acontecimiento como en los que se sitúa el filme, que son eventos producidos por la violencia del terror de la historia.

El filme es así uno filosófico porque al desplegar estos intersticios temporales que hacen irrumpir lo sagrado como todo lo posible o lo infinitamente posible, permiten al pensamiento pensar no dentro de los límites de su propio juicio o sus prejuicios sino proyectándose hacia una relación activa donde debe creer para elegir y elegirse en ello.

La deslocalización y la in-asignabilidad que producen los dobleces, capturan y liberan potencialidades, pero sobre todo motivan elecciones radicales como formas de vida. Las tres rosas, podríamos terminar diciendo, que son el símbolo de las tres repeticiones que hacen que el tiempo sagrado se experimente como éxtasis del tiempo, literalmente como rituales que son procesos de iniciación por los que se transita para adquirir una madurez

espiritual, esto es que no solo sea un poder, un impulso o un sueño, sobre el saber o sobre el amor, sino una historia digna de ser contada, porque nos hemos elegido en ella, y que genere esperanzas de las ruinas en las que podemos encontrarnos.

Bibliografía

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2014.

Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo*. México: Paidós, 2017.

Cavell, Stanley. *El mundo visto*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2017.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1986.

Dobre, Catalina Elena. "Mircea Eliade y la re-creación de una ontología originaria." En *Mircea Eliade. Símbolo de la cultura universal*. Coordinado por Catalina E. Dobre y Rafael García Pavón. México: Corinter, 2008.

Eliade, Mircea. *La prueba del laberinto*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.

— *De Zalmoxis a Genghis-Khan*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1990.

— *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós orientalia, 1998.

— *Diecinueve rosas*. Barcelona: Kairós, 1999.

— *Historia de las creencias e ideas religiosas I. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona: Paidós orientalia, 1999.

— *Tiempo de un centenario-Dayan*. Barcelona: Kairós: 2007.

Kierkegaard, Søren. *O lo uno o lo otro. Un fragmento de Vida II*. Madrid: Trotta, 2007.

— *Migajas filosóficas. El concepto de la angustia. Prólogos*. Madrid, Trotta, 2016.

López Quintas, Alfonso. *Descubrir la grandeza de la vida. Una vía de ascenso a la madurez personal*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.

Mounier, Emmanuel. *El personalismo, en El personalismo. Antología esencial*. Salamanca: Sígueme, 2002.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2003.

Popescu, Liviu y Javier Villarroya Martínez. "Juventud sin vejez y vida sin muerte. Cuento maravilloso rumano recopilado por Petre Ispirescu a finales del siglo XIX." En *Ex Novo: Revista d'història I Humanitats*, no. 4 (2009): 167-179.

Ricoeur, Paul. "Función narrativa y experiencia humana del tiempo." En *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.

Scarlat, Cristina, F.F. *Coppola y Mircea Eliade. Youth Without Youth. A View from Romania*. Bucarest: EIKON, 2018.

Serban, Adriana. "Eternal Life and Everlasting Youth: English translations of Romanian fairy tales." En *Stories for Children, Histories of Childhood. Volumen II*. Coordinado por Rosei Findlay y Sébastien Salbayre. Tours: Presses universitaires Francois- Rabelais (2017): 299-319.

Sadin, Éric. *La era del individuo tirano*. Buenos Aire: Caja Negra, 2022.

Skakov, Nariman. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. London: I.B. Tauris, 2012.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 1997.

Wenders, Wim. *El acto de ver. Textos y conversaciones*. Barcelona: Paidós, 2005.

Wiesenthal, Mauricio. *El derecho a disentir*. Barcelona: Acantilado, 2022.

Filmografía

Coppola, Francis Ford. *Youth Without Youth [El hombre sin edad]*. American Zoetrope, 2007 (DVD).

Maftai, Alexandru. *Domnisoara Christina [Miss Christina]*. Abis Studio, 2013.

Klotz, Nicolas. *The Bengali Night*. Les Films Plain Chant-Campagne Francaise Cineématique, Films A2, 1988.

Sergovici, Viorel. *Domnisoara Christina*, 1992.