

## **El arte como sublimación material**

La zona de Tarkovski y los *poemas-luciérnaga* de Bukowski

*Luis Ángel Campillos Morón*  
*Universidad de La Rioja*  
*España*

*lacampillosmoron@gmail.com*

Recibido: 25 de noviembre de 2025/Aprobado: 14 de marzo de 2026

DOI: [10.5281/zenodo.21230205](https://doi.org/10.5281/zenodo.21230205)

*Doctor en Filosofía por la Universidad de Zaragoza y graduado en Geografía e Historia, en Filosofía y en Historia del Arte por la UNED. Libros publicados: Campos de dispersión. Una lectura biopolítica. Una propuesta democrática (Comares, 2005); Gusanos y goteras. Ontología de fuerzas. Texturas. Modos de habitar (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2025) y Acontecimiento espacio-tierra contra el sentido común. Inmersión en la máquina Deleuze-Guattari (Ápeiron, 2024). Diversos artículos en revistas científicas como: Ética y cine Journal, Las Torres de Lucca, Logos. Anales del Seminario de Metafísica, Res publica, Eikasía, Análisis, Contrastes, Eidos, Thémata, Arte, individuo y sociedad... Línea de investigación: ontología-política-estética contemporáneas.*

Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-0015-2775>



## **El arte como sublimación material**

La zona de Tarkovski y los *poemas-luciérnaga* de Bukowski

### **Resumen**

El presente artículo analiza la concepción del arte como sublimación material a partir de las obras del cineasta Andrei Tarkovski y del escritor Charles Bukowski. Desde una perspectiva materialista, la realidad se entiende como un campo dinámico de fuerzas. En este marco, la sublimación no implica una trascendencia hacia lo inmaterial, sino un encuentro efectivo entre la obra de arte y el receptor en que este halla una conexión con la dimensión virtual del material artístico. Se examinan dos figuras centrales: la “zona” de la película *Stalker* y los “poemas-luciérnaga” de Bukowski. En el primer caso, la zona aparece como un espacio de conexión con lo infinito, activado por el deseo. En el segundo, la experiencia cotidiana y marginal se transforma en destellos poéticos. Finalmente, se aborda la relación entre sacrificio y salvación, subrayando la dimensión vital y comunitaria y abierta del arte.

**Palabras clave:** Nietzsche, Tarkovski, Bukowski, materialismo, arte, vida.

### **Art as material sublimation**

Tarkovsky's zone and Bukowski's firefly-poems

### **Abstract**

This paper analyzes the conception of art as material sublimation based on the works of filmmaker Andrei Tarkovsky and writer Charles Bukowski. From a materialist perspective, reality is understood as a dynamic field of forces. Within this framework, sublimation does not imply a transcendence toward the immaterial, but rather an effective encounter between the work of art and the viewer in which the latter finds a connection with the virtual dimension of the artistic material. Two central figures are examined: the “zone” from the film *Stalker* and Bukowski’s “firefly poems.” In the first case, the zone appears as a space of connection with the infinite, activated by desire. In the second, everyday and marginal experience is transformed into poetic flashes. Finally, the relationship between sacrifice and salvation is addressed, highlighting the vital, communal, and open dimension of art.

**Keywords:** Nietzsche, Tarkovsky, Bukowski, art, materialism, vitalism.

## I. Introducción

Dado el título del presente escrito, *El arte como sublimación material*, donde estudiaremos a continuación los casos de Tarkovski y Bukowski, que expresan cada uno a su manera esta concepción artística, detengámonos en primer lugar en el término “material”. De acuerdo con una propuesta filosófica que atraviesa la historia del pensamiento (desde los atomistas griegos pasando por Maquiavelo, Marx, Nietzsche, entre otros, hasta llegar al llamado giro material actual), el materialismo afirma que la realidad es material, esto es, lo que hoy, en física, concebimos como equivalente a energía. Desde esta perspectiva, la materia está viva (Bennet, 2022), es agencial (Barad, 2007, 2023) o, diciéndolo con Nietzsche (1), la realidad está configurada por fuerzas. Estas son devenires (materiales-energéticos) que al interactuar entre sí construyen lo real, desde un planeta hasta una idea o una hormiga. Contra el idealismo platónico, “grillete de todos los que corren tras altos ideales” (Nietzsche, 1949, p. 26), que postula la existencia de ciertos entes que trascienden el mundo físico y que operan como modelos fijos (Ideas) de la realidad sensible, el materialismo inmanente no separa unos mundos de otros (2) sino que defiende que todo se encuentra formado, compuesto y entrelazado por la misma sustancia (material) en diversas combinaciones.

Conviene aclarar que así como este materialismo filosófico nada tiene que ver con el materialismo en tanto consumismo, tampoco debe confundirse “idealismo” con un ideal o un conjunto de ideas más o menos imposibles o utópicas. Desde la concepción materialista, las ideas también son materiales, en tanto ciertas configuraciones de energía. El otro idealismo, el platónico, sí declara la existencia de entes no formados por materia, como, por ejemplo, el alma inmaterial, antagonista del cuerpo material.

Sin embargo, tanto Nietzsche como Tarkovski y Bukowski, unidos por un cierto halo de romanticismo, usan de forma abundante el término “alma”(3), similar a “espíritu”(4). Mas no lo comprenden desde un sentido trascendente platónico sino como algo material, en tanto potencial que supera las fronteras de lo eidético (identidad-individualidad) conectándonos con el mundo *exterior*. Desde esta perspectiva materialista, “no tener espíritu” significa carecer de fuerza, no tener voluntad de expresar los potenciales, las capacidades vitales; y “no tener alma” refiere a un carácter egocéntrico, sin empatía, centrado en los intereses individuales, esto es, ser un idiota, en su sentido etimológico.

---

1 “Todo lo que sucede, todo, todo movimiento, todo devenir, debe ser considerado como la fijación de grados y de fuerzas, como una lucha...” (Nietzsche, 2020, p. 376).

2. Al hilo, el verso de Paul Éluard: “hay otros mundos, pero todos están en este”.

3. “Para percibir el arte hace falta muy poco: basta tener un alma despierta, sensible, abierta a lo bello y a lo bueno, capaz de una vivencia estética inmediata” (Tarkovski, 2024, p. 197).

4. Véase el significativo título de la obra de Nietzsche, que a veces se ve reducido a “El nacimiento de la tragedia” pero que reza así: El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música (Nietzsche, 1947, pp. 59-182). Este espíritu de la música habla del carácter etéreo, aparentemente inmaterial, que se despliega a partir de la materia vibracional que genera la música.

Retomando la superación de las fronteras de lo individual, la materia no es un cúmulo de esencias, no está prefijada o preformada sino que, al contrario, es performativa (Butler, 2016). Por ende, el componente relacional del materialismo es fundamental.

Hasta aquí, materia en cuanto energía performativa, no esencialista ni trascendente. Pero, ¿qué significa “sublimación material”? ¿Qué aporta la sublimación a la materia? Desde un sentido común, “sublimación” remite a una transformación, a una elevación hacia otra instancia (5). En el ámbito del psicoanálisis, Freud (2012) asocia la sublimación con la redirección de lo pulsional hacia lo socialmente valorado a partir de la creatividad artística. No obstante,

...lejos de reducirse a ser únicamente un término psicoanalítico acotado y altamente especializado, la noción de sublimación, en la medida en que atraviesa y evoca a conceptos procedentes de diferentes ámbitos disciplinares, sugiere una serie de relaciones transdisciplinares entre sus respectivos dominios discursivos. (Bornhauser y Ochoa Alzate, 2012,p.757)

En primer lugar, la sublimación no elimina el carácter material, es decir, no conduce a un ámbito metafísico, inmaterial o trascendente sino que, en relación con el arte,

...más que una divagación idealista sobre el poder curativo del arte [...], es revelada como un genuino problema, no solamente psicoanalítico, que pone a prueba la capacidad del pensamiento de renunciar a toda respuesta facilista y definitiva y de proseguir en la interminable senda de explorar la inscripción del devenir del sujeto ante el horizonte de la vida y la muerte”. (Bornhauser y Ochoa Alzate, 2012, p. 768)

¿Cómo se explica este proceso en términos estrictamente físicos? Recalaremos aquí en la propuesta de Karen Barad (2007, 2023), especialista en física de partículas, que, sobre todo, de las ideas de Niels Bohr, extrae ciertas consecuencias filosóficas relevantes al respecto. Sobre su lectura de la teoría cuántica de campos (TCC), señalaremos, a la vez que asociaremos con la producción artística, dos atributos físicos-materiales del proceso de sublimación: lo virtual y el encuentro. Lo virtual, por un lado, en física, habla de una dimensión de lo real que se debate entre los límites de la existencia y de la presencia. No se trata de lo posible, que podría remitir a una idealidad de corte metafísico, como señaló Deleuze (1997, pp. 98-103) sobre la lectura de Bergson, pues lo virtual es tan real como lo actual. En física cuántica nos encontramos ante el extraño mundo de la antimateria, de los campos cuánticos, un mundo que, por otra parte, insistimos, es tan real como el que estamos acostumbrados a concebir. Si pensamos en una partícula subatómica, por ejemplo, un electrón (6), lo virtual se asocia con el campo energético que constituye y que supone “un escenario de actividades salvajes” (Barad, 2023, p. 123).

---

5. Por ejemplo, en física, un salto desde el estado sólido al gaseoso, sin pasar por el líquido.

6. “Su identidad es el deshacer de la identidad. Su naturaleza misma es no natural, no dada, no fija, pero siempre en transición y transformándose [...] Los electrones son siempre intempestivos” (Barad, 2023, p. 129).

En resumidas cuentas, pues carecemos aquí del suficiente espacio para llevar un estudio exhaustivo, lo virtual es el poso de indeterminación (7) (real) que incorpora toda presencia. En otras palabras: “la indeterminación no es una falta, una pérdida, sino una afirmación, una celebración de la plenitud de la inexistencia” (Barad, p. 51).

Asociándolo al terreno del arte, afirmaremos al respecto que la obra de arte está abierta al encuentro y a otras lecturas porque jamás puede, desde una explicación física, determinarse, sellarse por completo. He ahí, regresando a la lectura freudiana, la interminable exploración de los espacios fronterizos del devenir. Ello, ese plus de indeterminación que proporciona lo virtual (pues el electrón nunca es solo *un* electrón), en tanto exceso, nos conduce al segundo aspecto de la sublimación: el referido encuentro entre el espectador o el receptor y la obra. Este es siempre productivo, confiere cierta lectura, alguna interpretación que materializa de otro modo la obra de arte. Pero no basta con interpretar (ver una película o leer un poema) para que se produzca la sublimación. Esta sólo emerge cuando el encuentro (Danto, 2002) genera una relación con lo virtual indeterminado. Así pues, sobre el sustrato físico de la obra de arte, la sublimación acontece cuando el espectador o el lector aprecian la conexión con un infinito de posibilidades que exceden del material concreto de la obra, de las escenas o las palabras que presencian. Es decir, la sublimación no implica una mera interpretación del receptor sino el contacto con extrañas ausencias que laten en el encuentro. Este espacio conectivo, evidentemente, no es un espacio cartesiano, *res extensa*, sino todo lo contrario, un espacio intensivo: una suerte de *terra incognita*, en términos de Alejandro Escudero (8), no una solución sino una problema, no una meta a la que llegar sino un territorio por hollar: “una aventura una y otra vez, emprendida, retomada, cuando algo *desconocido* interpela al pensar y espolea su puesta en camino hacia la exploración de una salvaje *Terra Incognita*” (2026, p. 178).

## II. Tarkovski: la zona

La obra cinematográfica de Tarkovski ha sido tildada en numerosas ocasiones (Mengs, 2004; Tejeda 2023) como enigmática, misteriosa, cargada de un simbolismo que parece conducirnos hacia lo sobrenatural. Sobre el simbolismo, cansado de responder a las mismas preguntas una y otra vez (por ejemplo: ¿qué representa el agua en su obra?), el propio autor responde: “en mis películas no hay ningún símbolo o metáfora” (Tarkovski, 2024, p. 234). Ahora bien, esta ausencia no elimina el misterio, componente fundamental del arte, según Tarkovski, como reconoce en abierta crítica al arte de la segunda mitad del siglo XX que había perdido su conexión con aquel (p. 120).

---

7. “La indeterminación, tanto intempestiva como temporal, es intrínseca a la naturaleza de la virtualidad” (Ibidem, p. 147).

8. Agradezco al profesor Alejandro Escudero (UNED), sobre la lectura de su artículo “Razón y enigma en Kant” (2026), la llamada implícita a la escritura del presente escrito.

A pesar de la profunda religiosidad cristiana de Tarkovski, el misterio de sus películas no procede del Dios de las religiones monoteístas o de un ámbito metafísico. Más que un Dios dogmático con sus rígidas Tablas de la Ley, el silencio tarkovskiano es un extraño elemento: por un lado, natural, acompañante de los cuatro elementos griegos clásicos (tierra, agua, aire y fuego) que suele combinar en forma de barro (agua-tierra) y hoguera (aire-fuego); y por otro lado, el silencio es similar a lo virtual, indeterminada, en tanto una presencia ausente, espectral, que es real, pero que no se manifiesta de forma concreta. Por ejemplo, el silencio como paradójica respuesta al niño de la película *Sacrificio* (1986), que, en la escena final le pregunta a un padre ausente-virtual (que prometió hacer voto de silencio pero del que no sabemos con certeza si está vivo o muerto): “en el principio era la Palabra... ¿pero qué significa eso, papá?” Su padre no le contesta, evidentemente. Nadie lo hará. El niño se encuentra tumbado junto a un árbol y habla para sí y para todo el mundo. Así que la pregunta nos interpela y flotará eternamente en el (no) vacío cuántico, dado que ningún ente superior podrá ofrecer una solución definitiva.

Hemos perdido el sentido de lo cósmico, se dice en *Solaris* (1972). En otras palabras, hemos olvidado el misterio. Mas, pese a que lo virtual en Tarkovski se impregna de cierto romanticismo naturalista:

...quizá Tarkovski haya sido uno de los últimos románticos. Sus películas son representaciones del hombre frente a la inmensidad de la naturaleza, en un espíritu próximo al movimiento decimonónico que tuvo en las pinturas de Caspar David Friedrich uno de sus mayores referentes visuales. (Tejeda, 2023, p. 60)

En términos materiales, el silencio o misterio supone una difusa nube virtual que acompaña toda presencia y amenaza con irrumpir en escena e interrumpir el curso normal de los acontecimientos. Asimismo, dado su carácter virtual, el silencio y el misterio no pueden ser cancelados: a nuestro juicio, son los auténticos (y paradójicamente anónimos) protagonistas de su filmografía.

Lo virtual es un puente, una conexión entre lo concreto y lo etéreo, siempre en clave material, entre lo finito y los infinitos. Desde la concreción de la obra, el arte busca la conexión con el silencio o el misterio infinitos: “la idea de infinito no se puede expresar con palabras, ni siquiera se puede describir. Pero el arte proporciona esa posibilidad, hace que lo infinito sea perceptible” (Tarkovski, 2024, p. 60). En este sentido hablaba el filósofo Gilles Deleuze de la pintura de Francis Bacon como “el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son” (Deleuze, 2016, p. 63).

Ingresemos ahora en la *zona*, espacio misterioso por antonomasia de *Stalker* (1979). En esta célebre película se narra el viaje de un “stalker” (merodeador) que guía a un escritor y a un científico hacia una zona prohibida donde se halla una misteriosa habitación que concede cualquier deseo. En la película, al contrario que la novela (9) que adapta, no se desvela la causa del carácter sobrenatural de la *zona*.

---

9. La novela escrita por los hermanos Arcadi y Boris Strugatski ha sido traducida, entre otros títulos, como *Picnic extraterrestre*, Barcelona, Gilgamesh, 2015.

El misterio no se concreta, permanece virtual, no se actualiza. Desconocemos su naturaleza enigmática, quizá a causa de la caída de un meteorito, se nos dice. La entrada está prohibida, vigilada en todo momento por la policía militar. Los tres protagonistas asumen el riesgo y se adentran. Enseguida adviene la pregunta: ¿qué simboliza la *zona*? De nuevo, contra los simbolismos y las metáforas que pueden alejarnos de la realidad para erigir un mundo ideal de abstracciones, Andrei Tarkovski responde diáfano: “la *zona* es sencillamente la *zona*. Es la vida que el hombre debe atravesar y en la que o sucumbe o aguanta” (Tarkovski, 2024, p. 221).

No nos encontramos en el mundo de la representación. No hay definiciones precisas ni jerarquías ni copias que remitan a modelos. El corazón de la *zona*, la habitación que concede cualquier deseo, como en el clásico genio mágico de la lámpara, es la clave. Ese deseo vislumbra lo virtual. Pero no es un deseo como se entiende desde el sentido común, como falta o carencia, lo que tanto critican Deleuze y Guattari (2004) a Freud, ni como algo personal o individual, sino un deseo material transindividual, en un sentido cósmico.

El deseo es productor, no un producto representable, “es suceso” (Deleuze 2007, p. 126), acontecimiento generador de líneas de fuga que quiebran todo orden establecido. Por eso no tiene mucho sentido pedirle un deseo a la habitación, como sospechan y temen los visitantes en la película, dado que, aparte, conocen la inquietante historia un misterioso personaje que lo llevó a cabo y acabó suicidándose poco después. Ese deseo es inseparable del misterio material, es una brutal atracción gravitatoria, una suerte de agujero negro que, regresando a la cita sobre la sublimación en Freud, sitúa al sujeto ante el mismísimo horizonte de la vida y la muerte. Lo virtual no es, pues, una dimensión inerte y neutra de la materia. Como apunta Karen Barad, es más bien una excitación, un deseo in(de)terminable, conexión con el infinito.

Otra forma de concebir este deseo es, en términos nietzscheanos, la vida. Esta no se reduce a cada vida singular (organismo 10 ) sino a una fuerza caótica-cósmica que activa lo real. La cinematografía tarkovskiana presenta la vida como expresión de la materia, de la naturaleza. De nuevo se trata de fuerzas que atraviesan lo real y que no pertenecen a nadie en particular. Contra toda suerte de artificios o engaños, auténticos enemigos de la vida (11) que intentan reducir su potencial abismal, Tarkovski enarbola su estilo realista-naturalista:

El realismo es una forma de vida de la naturaleza en el cine. Cuanto más naturalista es la naturaleza que se introduce en un plano, tanto más dignidad tendrá esa imagen: dar alma a la naturaleza resulta algo connatural en el cine. (Tarkovski, 2024, p. 233)

---

10.De ahí: “mueren los organismos, no la vida” (Deleuze, 1995, p. 228).

11.Por ejemplo: evitar el “manierismo y las pretensiones” (Tarkovski, 2024, p. 132), o el intelectualismo del “despótico” Eisenstein (Tarkovski, 2024: 209), el cine comercial (Tarkovski, 2024, p. 247) sobre el que se pregunta: “¿qué tiene que ver con el arte? Estos son ‘artículos de masas’, objetos de consumo” (Tarkovski, 2024, p. 177) o al que compara con “una botella de Coca-Cola” (Tarkovski, 2024, p. 205). Por su parte, Bukowski añade: “así que si quieres enviarme a un infierno anticipado / obligame a pasar un día entero en Disneylandia” (2010, p. 21).

Hacer vibrar la materia, en palabras de Bennet. Pero no es algo que genere el sujeto sino que la propia materia vibra, vive, *per se*, sin necesidad de aquel. Mostrar esta vida natural-material es el cometido del arte cinematográfico. De nuevo: conectar lo finito-determinado-actual (la mirada del espectador), con lo infinito-indeterminado-virtual (la vida, el deseo). En otras palabras, habitar la *zona*, un espacio de infinitas posibilidades, donde no existen pautas ni señales fijas ya que todo cambia constantemente. Ser conscientes de nuestra concreta finitud y debilidad a la vez que abrazar la comunión con la vida infinita que nos atraviesa. El potencial vital de la zona nos supera. La sublime percepción del infinito escapa a nuestra limitada racionalidad humana, en términos kantianos.

Nos sentimos débiles, minúsculos, pero también gozosos ante la extraña presencia de la inmensidad. De hecho, contra la lógica actual del superhéroe y los superpoderes, Tarkovski asocia la fuerza con “una persona débil” (Tarkovski, 2024, p. 232), que “no es un héroe”. Del mismo modo, Nietzsche (2017) inscribía el concepto de superhombre en el niño, también figura crucial y transversal en la filmografía de Tarkovski (12). Aceptar el riesgo, la exposición al afirmativo agujero negro del deseo, es precisamente lo que nos hace fuertes: he aquí la voluntad de poder en Nietzsche (2020): decir sí a la vida (13) es, adentrarse, arriesgarse y decir sí a la *zona*.

Esta comunicación entre finitud e infinitud (14) es producción de arte: encuentro con el problema, con el misterio. Al hilo del encuentro, véase la “función profundamente comunicativa, puesto que la comunicación interpersonal es uno de los aspectos fundamentales de la meta creativa” (Tarkovski, 2024, p. 61). En suma, la creación, es decir, ese productivo encuentro entre el hombre y la zona, lo finito y lo infinito, lo actual y lo virtual, rechaza toda limitación o reducción preestablecidas. No es el arte un asunto individual sino *interpersonal*, refería la cita *supra*. El artista construye una obra de arte para abrir caminos, para generar encuentros con el infinito: “lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético” (p. 35).

12. Y en Bukowski: véase su novela autobiográfica *La senda del perdedor* (2006) en la que narra los malos tratos que le infligía su padre cuando era un niño. De ahí la necesidad de liberación: nótese la relación con el siguiente verso: “piensa en los niños sin representación, / el grupo de esclavos más numeroso del mundo” (2012, p. 111).

13. Asimismo en Bukowski: “cómo dijimos / no, no, no, / al más hermoso / Sí / jamás pronunciado: / la propia / vida” (2005, pp. 433-434).

14. En palabras de Nietzsche, muy en la línea tarkovskiana: “comunicabilidad sobrehumana”, “erupción volcánica del conjunto de las facultades artísticas de que la Naturaleza misma está dotada” (1949, p. 380).

### III. Bukowski: *poemas-luciérnaga*

Si el realismo de Tarkovski partía de los elementos naturales, el de Bukowski es catalogado como “sucio”. Su obra literaria, tanto en prosa como en poesía, está construida sobre una serie de tópicos ciertamente subversivos, atentados contra el comportamiento burgués cívico, más o menos normal, que impera en la segunda mitad del siglo XX. En términos freudianos, en Bukowski, lo pulsional del ello rechaza el control del superyó. He aquí la llamada *suciedad*, de carácter bifaz: a) en cuanto a contenido: apuestas, bebida, sexo, peleas... problemas y más problemas que le harán pasar hambre y penurias pero que alimentarán poderosamente su creación literaria; b) en cuanto a forma: lenguaje sin tabús, sin filtros, directo, sencillo, vulgar.

A diferencia de los escenarios inmensos de Tarkovski, en entornos boscosos, lacustres, con amplios horizontes, salpicados de casas aisladas, alejados de los grandes núcleos de población, Bukowski es un poeta exclusivamente urbano. Su espacio es asfixiante. En un reducido cuarto de una pensión barata de Nueva Orleans o Los Ángeles, inmerso en el humo del tabaco y rodeado de colillas y botellas vacías, se encuentra su máquina de escribir. Esta puede comprenderse como un instrumento, como el pincel del pintor o la cámara del cineasta, para generar su *zona*, en un sentido tarkovskiano, el espacio de conexión con el infinito.

Si Tarkovski usa barro, óxido, fuego... mezclados con reflexiones y sentimientos humanos, Bukowski usa la bebida, el sexo, las apuestas, etc., temas concretos de su vida cuales herramientas para producir arte. Véase un (contra)ejemplo de sublimación o una sublimación anti-idealista que se obstina en expresar la materia: “tristeza. La tristeza se vuelve tan intensa que se convierte en otra cosa, como un vaso de cerveza” (Bukowski, 2012, p. 97). ¿Qué es la tristeza? Nada es definible por completo, o ninguna definición es definitiva. La intensidad puede llevarla a un punto de sublimación y transformarse en otra cosa. ¿En qué? No se puede determinar de antemano, hay que adentrarse en el problema, leer el poema y experimentar con él para ver hacia dónde nos lleva. No buscar una solución sino más bien una disolución: el encuentro con lo virtual, con lo infinito.

De nuevo, las interpretaciones no pueden agotarse, unas no cancelan a otras, la lectura de los poemas puede transportarnos a otras épocas pasadas o futuras o a otros mundos olvidados o imaginarios o convertir nuestra alegría en tristeza o viceversa. El poema genera un espacio misterioso, una zona, un pozo abismal en el que sumergirnos. Mas, ya lo sabemos, para poder experimentar su potencial, no debemos acercarnos con deseos individuales, prejuicios, desde nuestra zona de confort, so pena de convertir el arte en un asunto individual y meramente instrumental que elimina lo misterioso de esta *terra incognita* e imposibilita la sublimación.

Rechazando el paradigma representacional, al igual que Tarkovski, Bukowski no admite ningún tipo de corrección o mediación que pueda generar algo de ruido en su trabajo artístico. El poema trae consigo el silencio. Se encuentra ahí a la espera, como la zona, abierta a cualquier lector-merodeador que se arriesgue a concretar el silencio, es decir, a leer el poema.

Bukowski genera una clase de textos que podríamos catalogar como *poemas-luciérnaga* (15). Emergen de la suciedad y oscuridad pero pueden transformarse en luciérnagas en medio de la noche. “¡Ah, liberación, libertad, lirios en la luna!” (Bukowski, 2012, p. 110). Al hilo, los relámpagos de Karen Barad: “el relámpago es un juego energizante dentro de un campo deseante. Su tortuoso camino es la animada exploración de posibles conexiones” (2023, p. 108). Ahora bien, la sublimación requiere que el lector perciba esa luz al leer el poema, que conecte con lo virtual indeterminado. Estos *poemas-luciérnaga* siguen habitando la noche, no reniegan en absoluto de la sucia materia que los compone, mas tampoco devienen luces de neón ni viejas farolas. Han metamorfoseado la suciedad, han escapado del espacio urbano asfixiante, de modo que podríamos verlas habitando incluso los paisajes *tarkovskianos*.

Generando un espacio artístico comunicativo, los poemas-luciérnaga no se reducen a trozos de asfalto ni latas de cerveza ni vidrios punzantes de botellas ni boletos de apuestas ni coches ni piernas de mujer. Pero, a su vez, las palabras de los poemas contienen virtualmente todos esos jirones. Los incorporan. Al leerlos no los podemos ver pero sí imaginar. No existe una representación oficial al respecto: eso es cosa nuestra, conectar con lo virtual y hacerlo presente. Ver luz en la oscuridad, apreciar belleza en la suciedad. Los poemas no pretenden iluminar el mundo, no creen en los grandes relatos de la Modernidad (Lyotard, 2006), no instituyen cierta autoridad ni un canon artístico o escuela. De hecho, al respecto, como Nietzsche, Bukowski desprecia tanto a los aduladores como a los emuladores (16).

Al igual que la *zona* de Tarkovski, el *poema-luciérnaga* nos convoca, nos guiña un ojo, pero al modo del relámpago y no del sol cegador, nos guía en la oscuridad, nos abre un mundo de posibilidades reales o, mejor dicho, de realidades *otras* por explorar.

#### IV. Sacrificio y salvación

La última película de Tarkovski, *Sacrificio* (1986) narra “la historia de un sacrificio, pero también la de una salvación” (Tarkovski, 2024, p. 240). En otras palabras, vivir es producir sentido al sufrimiento (Nietzsche, 1949, p. 212). Tanto la vida del cineasta ruso como del emigrado alemán devenido estadounidense sirven como fuentes de experiencias que plasmar en sus diferentes películas o en sus libros. Ambas obras poseen un fuerte carácter autobiográfico.

---

15. Concepto que, en un sentido amplio, tomamos de Didi-Huberman (2017).

16. “Una y otra vez / tipos jóvenes me escriben / la misma carta: / ‘no sé escribir, pero / quiero escribir. leo / lo que escribe usted / y quiero / escribir igual. / ¿puede decirme / algo que me sirva de ayuda, / por favor?’ [...] ¿qué quieren escribir? / ¿como yo? / ¿a qué se refieren? / ¿qué es escribir? / lo único que quiero es irme a / la cama / cerrar los ojos / y dormir / para siempre” (2015b, pp. 182-183).

De igual forma, rechazando la concepción de genio como personaje aislado con excelentes dotes innatas, tanto Bukowski como Tarkovski reconocen en todo momento sus influencias (Rimbaud, Céline, D.H. Lawrence, Hamsum... en el primero (17); Bergman (18), Chaplin, Bresson... en el segundo).

Cual mantis, la obra artística engulle religiosamente al artista después de ser concebida. De acuerdo con nuestra lectura, diríamos que los artistas se encuentran demasiado cerca de las zonas (agujeros negros) que producen. No desean (de forma individualista) sino que más bien desean dar voz al deseo: hacer visible lo invisible, perceptible lo virtual. En este sentido, la producción artística supone un sacrificio a la vez que salvación: el tránsito de lo finito a lo infinito, a un universo indeterminado, libre de códigos y fórmulas restrictivas. El sacrificio habla del peligro de exposición ante el abismo; la salvación refiere a la conexión con lo infinito.

La inmortalidad, por ende, no debe asociarse con la persona individual (artista) ni tampoco específicamente con la obra de arte: “quieren lo imposible / que creación y creador sean / uno y lo mismo. / ésa es la sucia jugarreta / de los tiempos” (Bukowski, 2015b, p. 395). Frente al primado de la identidad de raigambre platónica (“uno y lo mismo”), la eternidad habla de la vida y el deseo transindividual que atraviesa la realidad y que posibilita el encuentro entre la obra de arte y el espectador o lector y la consiguiente sublimación. De ahí la atemporalidad no solo de las mencionadas obras de arte sino también de los propios artistas Tarkovski o Bukowski. Este último incluso hace hablar al propio poema, consciente de su inmortalidad, mientras se carcajea de la finitud estúpida de su creador:

Soy el último / poema de esta / noche [...] cuando estés / muerto / y el cielo / negro destelle / rojo / por ti / por última vez / tus estúpidos / huesos / no / serán / sino / polvo / pero yo / seguiré vivo”. (Bukowski, 2005, pp. 428-429)

Sin embargo, Bukowski sigue vivo, de modo virtual, junto con su poema. Al leerlo podemos imaginar su rostro y sus emociones, incluso trocar su gesto de dolor en abierta sonrisa. La clave es, incidimos, la imbricación entre lo temporal-histórico con lo atemporal o transhistórico, finito e infinito, actual y virtual. Aparece aquí ese puente que, más que un pulido camino asfaltado que nos salva del abismo, es hacer *puénting*, dar el salto hacia este: he ahí el proceso de sublimación.

---

17. Léase en el poema titulado *Manual de combate*: “a Céline lo acusaron de nazi / a Pound lo acusaron de fascista / a Hamsum lo acusaron de nazi y de fascista. / a Dostoiévski lo pusieron ante un pelotón / de fusilamiento / y a Lorca le pegaron un tiro...” (2015b, p. 366).

18. “Yo he visto, por ejemplo, *Persona*, de Ingmar Berman, muchas veces..., y siempre de un modo nuevo, distinto. Dado que esta película es una verdadera obra de arte, ofrece al espectador la posibilidad de entrar en relación, de forma siempre nueva y totalmente personal, con ella, de interpretarla de forma cada vez distinta” (Tarkovski, 2024, p. 192).

Para Tarkovski, por ejemplo, la especificidad del cine consiste en “fijar de modo inmediato el tiempo” (Tarkovski, 2024, p. 81), lo cual, paradójicamente, lo convertirá en atemporal. Al respecto, también Bukowski insiste en la fijación: “fijar la palabra por escrito” (2012, p. 152), escribir sobre vivencias concretas y trasladar a palabras ciertos pensamientos, todos ellos fechados y situados con precisión (19), los convertirá en lugares allende los límites temporales y espaciales; esto es, conexiones con infinitos.

## V. Conclusiones

La sublimación material remite a una transformación de fuerzas, experiencias y afectos que siguen perteneciendo al ámbito de la materia y no a una dimensión trascendente. La creación artística funciona como un espacio de relación entre lo finito y lo infinito, entre lo actual y lo virtual, donde el sentido no puede clausurarse. En el cine de Andrei Tarkovski, esta concepción se expresa, en mayor medida, mediante la extraña *presencia* del misterio, el silencio y los elementos naturales, que permiten al espectador percibir fuerzas invisibles y conectar la experiencia humana con una dimensión abismal de la vida, como ocurre en la película *Stalker*, donde la “zona” es un territorio de exploración existencial abierto a múltiples interpretaciones. Por su parte, la literatura de Charles Bukowski muestra otra forma de sublimación material, basada esta vez en la transformación de experiencias cotidianas, marginales o consideradas “sucias” en poemas capaces de generar destellos de sentido dentro de la oscuridad de la vida urbana.

Aunque sus estilos y contextos sean muy diferentes, ambos comparten una misma concepción del arte como proceso de transformación de la experiencia vital y como espacio de encuentro entre la obra y quien la recibe. La creación artística aparece así como una forma de sacrificio y, al mismo tiempo, de salvación, ya que permite convertir el sufrimiento, el deseo o la incertidumbre en formas que trascienden la experiencia individual. El arte no se presenta como una respuesta definitiva ni como una explicación cerrada de la realidad, sino como una apertura permanente hacia lo desconocido, donde cada obra mantiene viva la posibilidad de nuevos encuentros, interpretaciones y experiencias. Arte, por tanto, como radical antagonista de cualquier canon uniformador que menoscaba (20) la libertad creativa:

...es precisamente [...] cuando el individuo cae en dependencia directa de su destino social y cuando la estandarización del individuo se convierte en un peligro altamente real, cuando surge el cine. (Tarkovski, 2024, p. 105)

---

19. “Tan maravilloso como comer aceitunas frías a las 3 a.m. mientras arde media ciudad” (Bukowski, 2015a, p. 37) o “son las dos de la tarde / me he tomado el café y he fumado un cigarrillo” (Bukowski, 2015b, p. 116).

20. “No conviene reducir la función de la puesta en escena [...], pues uno se quedaría estancado en un camino de una sola dirección, una dirección de las abstracciones” (Tarkovski, 2024, p. 93).

Evitar el deseo individual, no pretender colmar esa falta, no tratar de llenar el silencio para apagar su fuego sino convivir con él. Para Tarkovski el guion no es más que un “producto semiterminado” (Tarkovski, 2024, p. 94), “toda la estructura de la película está sin terminar hasta el último momento” (p.117). Es más, dado el posterior encuentro productivo con el espectador, ese último momento siempre será el penúltimo. Un guion terminado y, por ello, determinante (21), eliminaría la irrupción de la espontaneidad y la intuición durante el proceso de grabación, de ahí que para Tarkovski el guion posea “una estructura frágil, vive siempre en continuo cambio” (Tarkovski, 2024, p. 157). En palabras de Bukowski: “seguro que hay un camino que aún no / hemos imaginado” (2015a, p. 203). He ahí la puerta abierta en el proceso de producción que dotará a la obra de ese carácter inacabado en tanto convocatoria al lector-espectador. Sin prescribir métodos o itinerarios, tanto la *zona* tarkovskiana como los *poemas-luciérnaga* exhalan vida, ofrecen espacios comunitarios (22), llaman a la acción, a lecturas que perciban lo infinito.

El deseo que exhala la *zona* de Tarkovski se mezcla con la efímera luciérnaga bukowskiana. Ambos, desde una concepción materialista, no autoritaria, pues “ya era hora de que volviéramos a situar la poesía a ras de tierra” (Bukowski, 2012, p. 166), se fusionan para dar cuenta del potencial abismal, luchan contra la reducción de estos espacios vitales comunitarios:

Cuando estás en la calle / es cuando te das cuenta de que / todo / tiene dueño / y de que hay cerrojos en / todo / así es como funciona la democracia: / coges lo que puedes, / intentas conservarlo / y añadir algo / si es posible. / así es también como funciona / la dictadura / sólo que una esclaviza y / la otra destruye a sus / desheredados. / Nosotros simplemente nos olvidamos de los nuestros. (Bukowski, 1997, pp. 470-471)

Es el arte esta suerte de danza entre lo virtual y lo actual, caos y cosmos, dionisiaco y apolíneo, en un sentido nietzscheano. El alma (caos dionisiaco) y el cerebro (cosmos apolíneo) se integran liberando, compartiendo y evitando cualquier normalización reductora:

El área que divide el cerebro y el alma / se ve afectada en muchos sentidos por la / experiencia. / hay quienes pierden la mente por completo y pasa ser / alma: / locos. / hay quienes pierden el alma por completo y pasan a ser mente: / intelectuales. hay quien pierde ambos y pasan a ser: aceptados. (Bukowski, 2015b, p. 99)

En definitiva, sobre el tópico de la comunión entre arte y vida, recordemos las palabras de David Stephen Calonne acerca de la obra de Bukowski: “Vivir la vida poéticamente es, de hecho, la única manera de vivirla de verdad” (Bukowski, 2012, p. 21). Por ende, la llamada de Bukowski y Tarkovski sigue resonando hoy cual imperativo categórico: explorad el enigma so pena de morir en vida.

---

21. “Tiendo a desarrollar tan sólo una idea bastante aproximada de la futura escena o plano, para que puedan éstos surgir luego en el rodaje con mayor espontaneidad” (Tarkovski, 2024, p.151).

22.Libertad: Sacrificio hecho en nombre del amor” (Tarkovski, 2024, p. 206).

## Referencias

- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2023). *Cuestión de materia. Trans / Materia / Realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Holobionte.
- Bennet, J. (2022). *Materia vibrante: una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Bornhauser, N. y Ochoa Alzate, D.A. (2012). Los derroteros de la sublimación en la obra freudiana. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 32 (116), pp. 757-769.
- Bukowski, C. (1997). *Peleando a la contra*. Anagrama.
- Bukowski, C. (2005). *Escrutaba la locura en busca de la palabra, el verso, la ruta*. Visor.
- Bukowski, C. (2006). *La senda del perdedor*. Anagrama.
- Bukowski, C. (2010). *El padecimiento continuo*. Visor.
- Bukowski, C. (2012). *Ausencia del héroe. Relatos y ensayos inéditos*. Anagrama.
- Bukowski, C. (2105a). *El amor es un perro del infierno. Poemas 1974-1977*. Visor.
- Bukowski, C. (2105b). *Lo más importante es saber atravesar el fuego*. Visor.
- Butler, J. (2016). *Los sentidos del sujeto*. Barcelona. Herder.
- Danto, A.C. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós.
- Deleuze, G. (1997). *Conversaciones*. Pre-textos.
- Deleuze, G. (1997). *El bergsonismo*. Cátedra.
- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Pre-textos.
- Deleuze, G. (2016). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada.
- Escudero, A. (2026). Razón y enigma en Kant. *Eikasía*, vol. 133, pp. 155-180. <https://doi.org/10.57027/eikasias.133.1219>

Freud, S. (2012). *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. Alianza.

Lyotard, J. F. (2006). *La condición postmoderna*. Cátedra.

Mengs, A. (2004). *Stalker, de Andrei Tarkovski*. Rialp.

Nietzsche, F. (1947). *Obras completas I. El origen de la tragedia y obras póstumas de 1869 a 1873*. M. Aguilar.

Nietzsche, F. (1949). *Obras completas II. Consideraciones intempestivas*. M. Aguilar.

Nietzsche, F. (2017). *Así habló Zarathustra*. Austral.

Nietzsche, F. (2020). *La voluntad de poder*. Edaf.

Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.

Tarkovski, A. (2024). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.

Tejeda, C. (2023). *Andrei Tarkovski*. Cátedra.