

El retorn al mite d'Andrei Tarkovski

Temps mític i ritu dins del seu cinema

Roger Ferrer Ventosa*

Universitat de Girona
roger.ferrer.ventosa@gmail.com

Resum: Andrei Tarkovski destaca com un director de cinema capaç de crear una noció de temps més singular i fàcil de reconèixer. El temps tarkovskià està determinat pel pensament mític, l'acte ritual i la unió de l'ésser humà microcòsmic amb el macrocosmos. Dins la seva filmografia apareix sovint la idea que el món tornarà a revitalitzar-se gràcies a la repetició i l'actualització d'un ritu originari. Mitjançant exemples de pel·lícules seves, com *Solaris*, *Nostàlgia* i *Sacrifici*, es mostraran algunes de les maneres en què aquestes idees es van convertir en escenes filmiques.

Paraules clau: pensament mític, etern retorn, temps cíclic, acte ritual, cinema d'autor.

Andrei Tarkovsky's return to myth: mythical time and ritual in his filmography

Abstract: Andrei Tarkovsky stands out as one of the film directors with the strongest ability to create a singular and distinguishable notion of time. Tarkovskian time is determined by mythical thinking, ritual acts, and the union of the micro cosmic human being and the macro cosmos. His films often portray the idea that thanks to the repetition and actualisation of an original ritual, the world will be revitalised. The paper shows some of the ways these ideas became film scenes, using examples from some of his films, such as *Solaris*, *Nostalgia* and *The Sacrifice*.

Keywords: mythical thinking, eternal return, cyclical time, ritual action, *film d'auteur*.

Compàs d'amalgama, ISSN 2696-0982 / e-ISSN 2696-1008, tardor 2022, núm. 6, p. 36-40

DOI <https://doi.org/10.1344/Compas.2022.6.40115.36-40>

Data de recepció: 23-2-2022. Data d'acceptació: 6-4-2022.

* Doctor en Humanitats i llicenciat en Història de l'Art, Roger Ferrer Ventosa ha centrat la seva recerca en la relació entre el pensament màgic i la teoria de l'art. Les imatges constitueixen una eina immillorable per comunicar idees sobre allò espiritual, religiós o místic, facilitant la comunicació d'uns coneixements que d'altra manera romandrien inefables. Ha publicat diversos articles en revistes acadèmiques i generalistes, i el llibre *Mágica belleza*. ORCID: 0000-0003-2568-1271.

El temps del mite

La noció de temps vinculat al ritual va ser un aspecte fonamental de la manera de concebre el món i el cinema per a Andrei Tarkovski, cosa que ja queda de manifest en la seva elegant mirada lenta, facilitadora de la contemplació, i en la pausada duració dels plans, mentre la càmera traça lentíssims tràvelings. La seva manera de retratar el temps s'allunya de l'experiència quotidiana actual, feta de cronologies i hores, i s'aproxima molt més a la mítica, un temps del ritual i el seu retorn etern.

La concepció mítica del temps, almenys segons l'estudiós de les religions Mircea Eliade, es caracteritza per la circularitat i per un retorn constant a punts anteriors de la rotació, un llançar-se endavant que implica en realitat un projectar-se enrere, aparent paradoxa derivada de l'estructura circular d'aquesta experiència temporal. La visió del temps cíclic comporta una idea de fases dins dels girs periòdics. Entre altres cultures, regeix a la Grècia arcaica (Hesíode) i als yugues (eres) de l'Índia.

Els dos pols més oposats i sempre vinculats l'un a l'altre són el que en la cultura grega (Hesíode) es va anomenar edat d'or i edat de ferro, Satya-yuga i Kali-yuga en la cultura hindú: la primera edat es concep de puresa, sense govern innecessari, de fraternitat completa, sense ànim de posseir, una era de pau en què el lleó menja al costat del be; al costat oposat hi ha el Kali-yuga, l'era de la foscor, eclipsi de la situació anterior, amb la Terra assolada per l'avarícia, l'afany de lucre, el sotmetiment de l'ésser humà per altres éssers humans.

La concepció temporal mítica per cicles està per sobre de la històrica, constitueix la base sobre la qual s'assenta l'altra, amb una repetició que es nodreix de la rotació cíclica del temps etern del mite, temps en què es van establir els actes arquetípics dels déus o ancestres, els quals van fixar la manera correcta de viure amb les seves accions arquetípiques. Fins i tot és a les arrels del pensament revolucionari, amb la superació del temps cronològic dels rellotges. És un temps en què la justícia s'haurà fet present, l'Estat repressor haurà caigut i s'haurà trencat a trossos, i les relacions entre els ciutadans seran fraternals, i ha estat plasmat en l'anècdota apuntada per Walter Benjamin dels revolucionaris francesos que desapareixen a la torre del rellotge burgès i a la mena d'existència a què obliga (Benjamin, 2008: 315).

Potser *Sacrifici* (1986) sigui la pel·lícula de Tarkovski on es fa palès d'una manera més diàfana l'entramat mític del seu univers. El seu argument planteja la possibilitat de revertir la fi del món gràcies a l'energia

dels ritus amatori i sacrificial. El temps mític obra el miracle de canviar el temps històric, torça la fletxa del temps i l'obliga a fer una volta i a modificar la seva trajectòria.

La primera trobada entre el protagonista, Alexander, i el seu amic, Otto, ja versa sobre la qüestió del retorn etern i de la reencarnació amb l'oblit platònic de què havia passat prèviament. Arribarà un moment que l'obra es repetirà? Significativament, dins de la cosmovisió proposada per Tarkovski per a la pel·lícula, es fa coincidir el dia que esclata la Tercera Guerra Mundial amb el de l'aniversari d'Alexander. El ritual més important de l'any és el de l'any nou, cosa que equival a l'aniversari d'una persona.

D'aquesta manera, el dia del retorn etern de l'aniversari d'Alexander equival a la noció de Cap d'Any i als seus rituals en la cosmovisió mítica. El temps es regenera i es recrea mitjançant una imitació de l'acte creatiu original, l'amor entre el déu i la deessa. De fet, en la celebració de l'any nou sumeri, l'anomenat *akitu*, exemple d'altres festes similars, se succeïen els passos següents: primer, la immersió en el caos original previ a la creació, una catàstrofe que aniquila la vella humanitat; a continuació, la creació novament del món seguint l'exemple original, per concloure amb la hierogàmia, ritu amatori que portava al renaixement de l'ésser humà i del món.

Aquestes mateixes pautes es reproduïen a *Sacrifici*, amb la guerra del final del món, el penediment d'Alexander —fase purgant per redimir-se de les faltes—, la conversa d'Otto amb Alexander en què li indica que Maria té poders per revertir la situació, la unió sexual màgica i, per acabar, el nou dia en què les coses han tornat al punt de partida. L'orgia pagana al bosc d'*Andrei Rublev* (1966) no queda gaire lluny.

Que la casa cremi al final de la pel·lícula —és a dir, entre els seus molts sentits, que cremin la personalitat, la persona, les possessions acumulades...— implica també un procés de purificació, amb la consegüent regeneració de la matèria: el bosc que torna a repoblar-se amb tiges joves després del foc. El motiu del foc purificador i la casa és recurrent en el cineasta.

Sacrifici comença amb l'*Adoració dels Reis Mags* de Leonardo i la càmera que s'hi passeja observant-la entre fascinada i atemorida. La contemplació artística també permet transcendir el temps físic i entrar dins del mite. A *Solaris* (1972) el protagonista, Kris, demana a la projecció solarística de Hary, la seva dona terrestre, suïcida anys enrere, que s'acosti, sense que ella s'adoni de la trucada, abstreta contemplant una obra de Brueghel. El moment de la contemplació estàtica resulta tan potent, crea un espai alternatiu amb tanta intensitat, que fins i tot la Hary solarista, un ens

que s'alimenta de l'energia psíquica de Kris i que és capaç de trencar portes de metall per estar amb ell, oblida que la seva font d'energia ha sortit de l'habitació mentre queda en suspens contemplant Brueghel. Potser durant aquest interval ja ha adquirit definitivament la condició humana, autònoma per fi, sense necessitat de perseguir Kris. Just llavors es produeix una levitació amorosa amb gravetat zero, bressolats per Bach. L'art com a gravetat zero en la dimensió temporal.

A més de les ja comentades, en diverses de les pel·lícules de Tarkovski hi ha moments de contemplació d'aquest tipus, com Piero a *Nostàlgia* o el llibre amb gravats de Dürer a *La infància d'Ivan* (1962). Aquest darrer film, *opera prima* de Tarkovski, pot servir com a model exemplar de la concepció temporal mítica en el director, ja que presenta de manera més directa que les altres la polaritat ja referida entre temps mític i temps històric.

La infància d'Ivan estableix aquesta dicotomia d'experiència ja des de la primera seqüència, ambientada en un escenari paradisiac, la natura verge en la seva esplendor, i un noi, Ivan, que hi juga feliç. Ara bé, l'encanteri d'aquest món de somni es trenca brutalment per la irrupció d'un món en guerra on es desenvolupa l'existència d'Ivan en la vigília. Així doncs, en una pel·lícula que segueix l'ordre causal lògic en les escenes diürnes, integra l'element mític, utòpic, mitjançant els somnis d'Ivan. A més del somni amb què s'obre el film, se n'hi inclouen més, com un de clara inspiració simbolista i junguiana, en què Ivan i la seva mare observen una estrella al fons d'un pou, o un altre somni damunt d'un carro que reparteix pomes. L'espai i el temps que despleguen els somnis ens situen en un altre temps.

La realitat mítica arriba oníricament, en una confrontació entre el món social i aquella altra realitat. Quina de les dues dimensions és més real? Un temps serveix per alliberar la persona de l'altre, en plena guerra. Dins la cosmovisió en termes cíclics i edats, en un present sumit en l'edat de ferro s'ofereix la possibilitat d'escapatòria onírica a l'edat d'or. Els dos àmbits de la vida anímica del noi i el món sumit en la conflagració bèl·lica es contraposen, i és possible escapar-se de guerres, violència, perversitat, cap a una altra era de felicitat absoluta.

El poder del ritual

Dins l'univers tarkovskià, la manera d'obrir-se a aquest món nou i d'interrompre el vell esgotat rau en l'acte ritual. D'acord amb Eliade, amb ell la persona

s'uneix a la totalitat, es relliga al cosmos —en sentit pitagòric, com un tot orgànic—, suprimint la distinció dualista subjecte-objecte. Per això sorgeix la idea del microcosmos en el macrocosmos i de tot interrelacionat, també fonament del pensament màgic. A més, amb el seu sacrifici renova el cicle vital còsmic, ja que impulsa la roda del cicle perquè iniciï una nova rotació.

El ritu és sagrat per definició, repeteix un acte inaugural establert per la deïtat o l'ancestre. En paraules d'Eliade, els éssers humans arcaics no coneixien cap acte que no hagués estat plantejat per un ésser primordial, un déu, un ancestre. El que fa aquest home arcaic ja va ser fet originàriament. La seva vida resulta la repetició ininterrompuda de gestos inaugurats per altres (Eliade, 1972: 15).

D'aquesta manera s'estableix un vincle de reciprocitat amb el cosmos: en el ritu, l'acció de la persona, copiada dels déus, aporta a la naturalesa l'energia necessària; d'igual manera i com a retorn, tant l'oficiant com la comunitat reben de la naturalesa l'energia necessària per discórrer en harmonia fins que un nou cicle còsmic repregui una altra vegada la necessitat ritualística.

Mitjançant l'autosacrifici la persona aconsegueix abolir el temps cronològic. De fet, totes les repeticions d'un ritu són aquest únic ritu, l'original, efectuat en el temps sagrat. Les maneres d'aconseguir-ho són variades: des de l'acte *bonzo* de Domenico a *Nostàlgia* fins al vot de silenci d'Andrei Rublev, des de la negativa del guia a entrar a l'habitació dels desitjos —perquè es compleixin els desitjos aliens— fins a la renúncia d'Alexander al seu món —perquè pugui continuar el món de la resta.

De fet, diversos dels personatges tarkovskians renuncien a la seva pròpia vida, com Domenico i Gortxakov a *Nostàlgia*. Ningú no va afirmar que l'exigència ritual fos senzilla. Tots ells han de fer alguna cosa tan dostoiévskiana com patir per així purificar-se, perquè el camí està sembrat de perills, en un ritu que porta del profà al sagrat, de l'illusori al real, de la mort a la veritable vida, de l'home a la divinitat (Eliade, 1972: 25-26). I fan això seguint els seus principis fins al final: com va deixar escrit el cineasta, «en la lluita per la nostra pròpia ànima, la fidelitat cap a un mateix exigeix un esforç concentrat i incessant» (Tarkovski, 2005: 250, traduït per l'autor d'aquest article a partir de l'edició castellana).

Per complir la seva funció màgica, els actes rituals solen resultar il·lògics segons les premisses pragmàtiques quotidianes. Molts d'aquests ritus violen les convencions del sentit comú o de la lògica convencional, com quan el protagonista de *Nostàlgia* ha de creuar un

espai ruïnós amb una espelma encesa, quan el seu mestre, Domenico, es cala foc a si mateix, o el protagonista de *Stalker* quan llança femelles per sortejar trampes invisibles. I quin sentit té cremar la pròpia casa i renunciar a la família?

Tot i no tenir sentit de lògica cartesiana, causal o, sense més, sentit comú pragmàtic, sí que en tenen com a actitud vital, afirmació d'aquest sacrifici —que és, al costat de l'amor, el veritable sentit de la vida, segons el cineasta (Tarkovski, 2005: 258)— i acte elegit ja no sols per obtenir un bé comú, sinó per regenerar l'energia còsmica. Constitueixen gestos que pretenen transformar el món obrint-hi un nou horitzó de somnis que substitueixen els paràmetres limitats de l'ordre lògic racional.

Tampoc no té cap importància el resultat aparent d'aquestes accions en el nivell mundà. No es realitzen per a aconseguir èxits individuals, egoistes, sinó pel pur acte en si mateix. Les seves accions són essencialment jocs, i Tarkovski torna a reflexionar sobre què és l'art, una arma per defensar-se de les coses materials que amenacen de posar fi a l'esperit (Tarkovski, 2005: 257). És per això mateix que Carlos Tejeda apunta que «les pel·lícules de Tarkovski són ritus filmats» (Tejeda, 2010: 169, traduït per l'autor de l'article), cosa que es plasma en les imatges, en els diversos actes rituals màgics que tenen lloc a l'espai simbòlic de la pantalla, però que pretenen transcendir els seus límits de cel·luloide.

Si alguna cosa distingeix l'acció sagrada d'aquest tipus d'un acte qualsevol, és la màgia, situada en unes coordenades on l'univers és el cosmos: tot està interrelacionat, cada element està compost de diversos nivells i aquests s'entrecruen amb els altres elements. La màgia seria el transvasament d'energia d'un element a un altre mitjançant el ritu, ja sigui per la força del símbol —en el símbol, dos elements comparteixen identitat i, per tant, en part són la mateixa cosa—, ja sigui mitjançant altres mitjans. Tot això és expressat de manera molt succinta i malgrat les previsions que tenia el mateix director a ser interpretat en aquest sentit. El miracle intervé com a modalitat màxima d'acte i la màgia del sagrat es posa sobre l'esfera mundana per transformar-la.

A totes les pel·lícules, l'acció mítica no es presenta com una bogeria pròpia de temps arcaics que la il·lustració ha superat, sinó com una potencialitat que cal explorar en el present. De fet, qüestiona els valors del racionalisme, un dubte que porta a vorejar constantment la frontera entre el seny i la bogeria. Recordem el ritu de l'espelma encesa amb la qual el protagonista de *Nostàlgia* ha de travessar la catedral a fi d'aportar noves forces a un món al límit del col·lapse. Tot i el

vendaval dels èxits materials que enlluernen artificialment la civilització, l'espelma de l'esperit ha de creuar la nau de l'església sense que se n'apagui la flama, travessar unes ruïnes que esdevenen el món, amb una espelma encesa, o, el que és el mateix, l'oceà vital amb els turments, sense que la llum s'apagui. Aquest serà el darrer acte del protagonista.

La importància creixent de l'acte màgic ritual en l'obra de Tarkovski arriba a l'apoteosi en la seva última pel·lícula, *Sacrifici*, impregnada de cosmovisió mítica. L'acte ritual suprem generatiu és el que permet superar el risc d'una apocalipsi mundial i que retorna l'ordre còsmic. Si la festivitat més important era la de l'any nou, el ritu que facilitava aquest canvi era el de la hierogàmia, la sagrada unió entre els dos principis generatius; no una síntesi de contraris, sinó la participació de tots dos per crear un tercer element. El matrimoni sagrat fecundava tota la creació, raó de la seva importància, un matrimoni sagrat que unia el cel amb la terra per engendrar de nou. Com diu un marit a la seva muller en un *Brāhmana* d'un *Upanishad*, «el cel jo soc, la terra tu ets» (*Brhadaranyaka Upanishad*, VI, 4, 20, a Ilárraz i Pujol (eds.), 2003: 295, traduït del castellà per l'autor de l'article). Així doncs, compenetració dels dos elements, com en el yin i el yang, o de qualsevol altre nom, com els ja esmentats del Cel i la Terra, del principi masculí i el femení, d'Urà i Gea...: allò important és que un pol i l'altre es posin en contacte i carreguin l'atmosfera d'electricitat.

Tota la comunitat participava d'una manera o una altra en aquest acte. Cal tenir present que per a la mentalitat monista arcaica l'orgia no es concebia de manera hedonista o com a desordre, sinó com el període sagrat per excel·lència que posava l'ésser humà al nivell del diví, com a copartícip de la creació. Gràcies a les orgies —per exemple, la d'*Andrei Rublev*— es posava en funcionament el referit nou període de la creació (Eliade, 1999: 112).

És l'estudiós de fets sobrenaturals Otto qui proposa al desesperat Alexander que visiti la seva criada Maria i se'n vagi a dormir amb ella. Només aquesta màgia sexual els pot salvar. El mite de la hierogàmia és reactivat, però no el sancionat pel matrimoni social burgès, sinó el que sacseja les forces elementals de la naturalesa, l'orgiàstic que fertilitza els camps i porta amb ell la primavera. Només aquesta energia cabdal podrà revivificar el cos moribund d'una realitat en descomposició per la Tercera Guerra Mundial, malgrat que aquesta idea no sigui sensata segons la racionalitat.

Desmoralitzat, Alexander acudeix a la seva darrera salvació. La bruixa Maria viu, i no per casualitat, després d'una església tancada. En el moment crucial

de convèncer Maria, Alexander li explica una vella història del seu passat en què, a manera de paràbola, narra com va destruir el jardí intentant ordenar-lo, cosa que constitueix una metàfora del món una vegada se superposa a la matèria l'acció de l'home, que transforma la natura reconstruint-hi a sobre. El cineasta també ho va enunciar de la manera següent:

És obvi que l'enriquiment material de l'home no ha anat acompanyat d'un progrés espiritual. Hem arribat al punt que semblaria que som incapaços de controlar els nostres èxits materials per poder utilitzar-los en el nostre propi benefici. Hem creat una civilització que amenaça de destruir la humanitat [...]. És obvi que el progrés material no fa per si mateix feliç la gent, però seguim, no obstant això, multiplicant amb fanatisme els seus «èxits» (Tarkovski, 2005: 252-253, traduït del castellà per l'autor de l'article).

Alexander deplora el resultat d'aquestes accions humanes. Com per a Domenico, la intervenció humana és entesa com una agressió a la natura. Per evitar-la, Alexander suplica el seu amor a Maria.

Aleshores es reproduceix l'acte de creació original, en ficar-se al llit. El Cel i la Terra es tornen a unir en l'espai intermedi de la levitació. Simbolitzat mitjançant aquest vol, Alexander escapa a l'espai i al temps profà, s'allotja a l'habitació dels desitjos, el centre còs-

mic de l'*omphalos*, per crear des d'aquí una nova realitat. Com a colofó d'aquest primer ritu, el protagonista, Alexander, tal com ja hem avançat, sacrificarà tot el seu món cremant casa seva en benefici dels altres.

Amb aquests exemples s'ha mostrat l'original sentit del temps i de les accions del cineasta Andrei Tarkovski; unes idees empeltades de pensament mític, el d'un temps originari que va crear unes formes que cada ésser humà pot repetir per aconseguir que el vell món es renovi gràcies a aquest acte ritual.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter (2008). «Sobre el concepto de historia». A: Benjamin, Walter. *Obra completa. Libro II, volumen 1*. Madrid: Abada, pàg. 303-318.
- ELIADE, Mircea (1972). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza / Emecé.
- (1999). *La búsqueda: Historia y sentido de las religiones*. Barcelona: Kairós.
- ILÁRRAZ, Félix G.; PUJOL, Òscar (2003). *La sabiduría del bosque: Antología de las principales upanis.áds*. Madrid: Trotta.
- TARKOVSKI, Andrei (2005). *Esculpir el tiempo*. Ciutat de Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TEJEDA, Carlos (2010). *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra.