



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título
Dos adaptaciones cinematográficas de <i>Solaris</i> de Stanislaw Lem
Autor/es
Silvia Sáenz Romo
Director/es
Miguel Angel Muro Munilla
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Master en Crítica e Interpretación de textos hispánicos
Departamento
Curso Académico
2014-2015



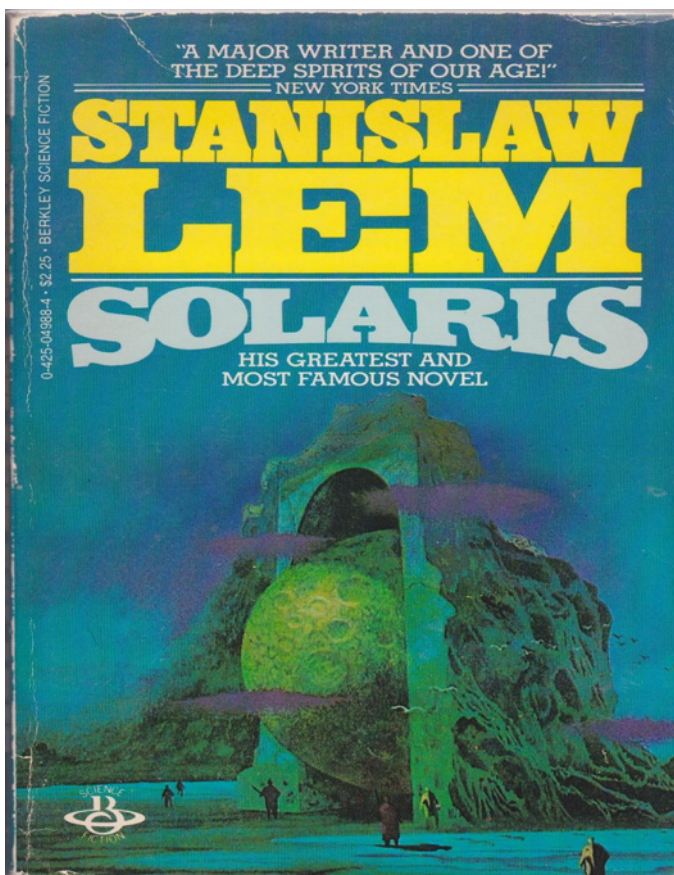
Dos adaptaciones cinematográficas de *Solaris* de Stanislaw Lem, trabajo fin de estudios

de Silvia Sáenz Romo, dirigido por Miguel Angel Muro Munilla (publicado por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2015
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

2015

Dos adaptaciones cinematográficas de Solaris de Stanislaw Lem



Trabajo Fin de Master

Máster de Crítica e Interpretación de
textos hispánicos

Tutor: Miguel Ángel Muro

Silvia Sáenz Romo

Universidad de La Rioja

09/07/2015

ÍNDICE

Introducción	5
1. Solaris de Stanislaw Lem (1961)	8
1.1. La circunstancia del texto	9
1.2. Análisis del texto	11
1.2.1. La historia	11
1.2.2. La trama	14
1.2.2.1. <i>El narrador y la estructura</i>	14
1.2.2.2. <i>Caracterización: la construcción de los personajes</i>	16
1.2.2.3. <i>Temporalización</i>	21
1.2.2.4. <i>Espacialización</i>	23
1.2.2.5. <i>Modalización</i>	26
2. Andrei Tarkovsky, Solaris(1972)	28
2.1. La circunstancia del texto	29
2.2. Análisis del texto	33
2.2.1. La historia	32
2.2.2. La trama	34
2.2.2.1. <i>Caracterización: personajes y actores</i>	37
2.2.2.2. <i>Temporalización</i>	39
2.2.2.3. <i>Espacialización</i>	40
2.2.2.4. <i>Modalización</i>	42
2.2.2.4.1. El código fotográfico	43
2.2.2.4.2. Los códigos sonoros	46

2.2.2.4.3. El código sintácticoí 48

3. Steven Soderberg, *Solaris*(2002)í 54

3.1. La circunstancia del textoí 55

3.2. Análisis del textoí 57

3.2.1. La historiaí 57

3.2.2. La tramaí ... 58

3.2.2.1. *Narrar el interior del personaje.* í í í í í í í í í í í í í í í í í . 58

3.2.2.2. *La estructura*í í í í í í í í í í í í 59

3.2.1.3. *Caracterización: personajes y actores*í í í í í í í í í í 60

3.2.1.4. *Temporalización.*í í í í í í í í í í í í í í í í í í í .. 63

3.2.1.5. *Espacialización*í .64

3.2.1.6. *Modalización*í í í í í í í í í í .í í í í í í í í í í í ... 65

3.2.1.6.1. El código fotográficoí . 66

3.2.1.6.2. Los códigos sonorosí .. 68

3.2.1.6.3. El código sintácticoí 69

Conclusiones y consideraciones finalesí í í í í í í í í í í í í í í í í í í .. 76

1. La novela de Lemí .. 76

2. La adaptación de Tarkovskyí .. 78

3. La adaptación de Soderberghí 81

4. Las dos versiones cinematográficas de *Solaris* cara a caraí í í í í í í .. 82

Bibliografía citadaí .. 85

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias a Miguel Ángel Muro, por hacer fácil lo difícil, por explicar el método semiótico narratológico usando recetas de peras al vino, y por alentarme siempre a seguir trabajando y a superarme a mí misma.

INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Fin de Máster forma parte del *Máster de Crítica e Interpretación de textos hispánicos* de la Universidad de la Rioja en la especialidad de Lengua castellana y literatura.

Esta investigación versa sobre el tema de la adaptación cinematográfica, por lo que se sitúa en el umbral entre dos disciplinas artísticas que se entrecruzan continuamente: el cine y la literatura. Lo que se va a leer a continuación es el comentario crítico y analítico de la novela *Solaris*, publicada en 1961 por el escritor polaco Stanislaw Lem, y de sus adaptaciones más importantes a la gran pantalla; la primera realizada por Andrei Tarkovsky (1971) y la segunda dirigida por Steven Soderberg (2002).

Mi objetivo es profundizar, primero, en el texto de Lem y presentar, después, un estudio comparativo entre la novela y sus adaptaciones cinematográficas, a la luz del cual poder señalar diferencias y concomitancias y, en suma, poder valorar sobre una base rigurosa las características y cualidades de ambas.

La elección del objeto de estudio, las dos adaptaciones fílmicas de *Solaris* más importantes, está motivada por varias razones. En primer lugar, se debe a mi interés por el campo de las relaciones entre cine y literatura, que hace posible que veamos con nuestros propios ojos la historia de una obra a través de la mirada del director, tal y como este la ha imaginado en su mente (citando a mi profesor de *Relaciones entre cine y literatura*, Bernardo Sánchez Salas). En segundo lugar, he elegido la novela de *Solaris* por su llamativo potencial imaginativo y por su importante componente reflexivo, que golpea la sensibilidad del lector al enfrentarle con una situación traumática, un escenario que supera los límites de la moral humana y que entronca con un anhelo muy humano: el de la resurrección.

Tal y como iremos viendo, estas dos adaptaciones cinematográficas de *Solaris* se separan de la novela de Lem y adoptan diferentes cauces narrativos derivados de las diferentes visiones que los dos directores tienen de la novela, además, por supuesto, de la propia concepción cinematográfica que profesan. Recordando las palabras de George Bluestone en *Novels into Film*, la adaptación literaria es: algo diferente, en el mismo sentido en que una pintura histórica se convierte en una cosa distinta al hecho histórico que representa (í). En el último análisis, cada uno es autónomo, y cada uno se caracteriza por propiedades únicas y específicas (Bluestone, 1957: 5-6, en Sánchez Salas, 2007: 27-28).

Para llevar a cabo esta aproximación a las adaptaciones cinematográficas de *Solaris* desde una base rigurosa, nos hemos apoyado en la metodología basada en la semiótica narratológica, que aborda el estudio de la narratividad a partir de unos

presupuestos adecuados y de probada eficacia. La semiótica literaria concibe la obra de arte como un sistema de signos en proceso y como hecho comunicativo (Eco, 1974: 40; Bobes Naves, 1989: 101). Por ello, la tarea semiótica es entendida como el estudio complementario de los constituyentes de la obra, en sus relaciones internas, y como hecho estético global, visto en un contexto y vinculado con relaciones intertextuales a otros textos del mismo ámbito o de ámbitos diferentes. Para la semiótica literaria el arte se halla en la esfera del juego y todo hecho artístico es, por esta naturaleza, plurisignificativo. Distinguen los semiólogos (en la línea de los maestros de la Estética de la recepción) entre *artefacto* (la obra en sí) y *objeto estético* (la obra hecha suya por el lector). La obra es, por tanto, *obra abierta*, en el sentido de que el *artefacto* o texto en sí está abierto al proceso de lectura en el que el receptor colaborará con ella para dotarla de sentido, de *un* sentido determinado, lo que supondrá un *cierre* que siempre se ha de entender como provisional, a la espera de otra *interpretación* (Barthes, 1980: 9). Es la semiótica, por tanto, la disciplina o el enfoque que con mayor propiedad puede acoger y acoge estudios que provienen no solo de la literatura y de los textos escritos en lenguas naturales, sino de ámbitos como el audiovisual o la música, como es el caso que nos ocupa de las adaptaciones cinematográficas. La narratología, tanto literaria como cinematográfica, ha dejado ya manuales básicos sobre los que apoyar el análisis riguroso, como los de Villanueva, 1991, García Landa, 1998, Carmona 1991, Bordwell, 1996, García Jiménez, 1996, Casseti y Di Chio, 1998¹.

Por otro lado, mi trabajo de investigación se asienta en el comparatismo, en el estudio de cualquier hecho estético mediante comparación, con la finalidad de esclarecer, mediante este procedimiento, las características de un objeto (texto, obra de un autor, literatura de un país), tanto las que le son propias y privativas, como aquellas en las que coincide con otros objetos. Con ello se elucida también la originalidad o dependencia del objeto y de sus componentes, los vínculos culturales, geográficos, temporales, etc. que entabla (Guillén, 1985; Gil-Albarellos, 2006).

Sobre estos presupuestos metodológicos he emprendido el análisis de la novela de Lem y de las adaptaciones de Tarkovsky y Soderbergh. Llevo a cabo, primero, el análisis pormenorizado de la novela (como texto base), y después, estudio los textos fílmicos de Tarkovsky y Soderbergh, cada uno en sí mismo y después en relación al otro.

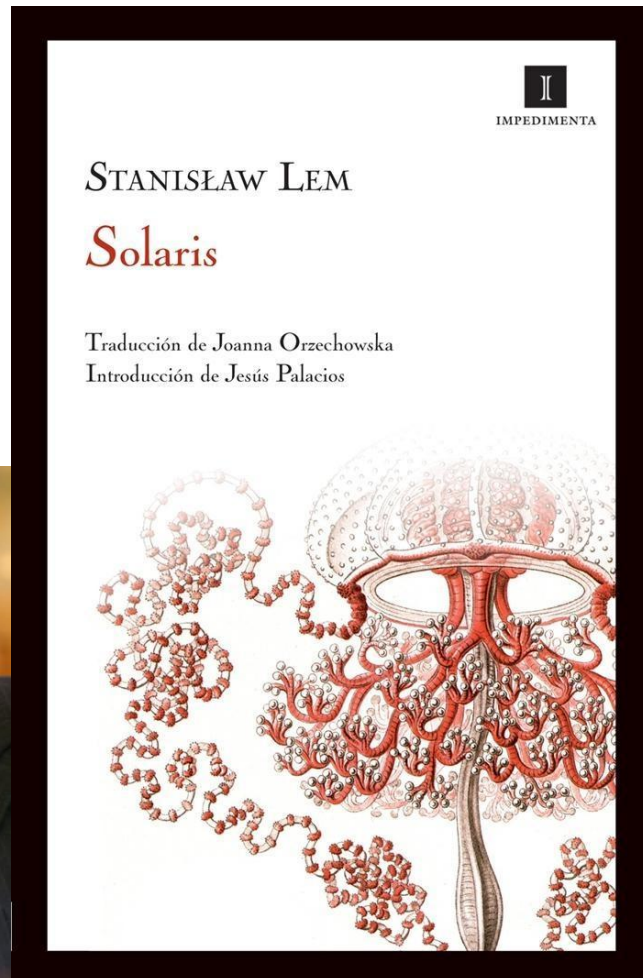
Mi trabajo de investigación presenta una estructura tripartita y he decidido que cada una de sus partes esté dividida en los mismos subapartados: la circunstancia del texto (contexto, estética y pragmática), análisis del texto (la historia, la trama, caracterización de los personajes, temporalización, espacialización, modalización), significante y técnica cinematográfica, el estilo, diseño editorial y paratexto. No se me escapa el tributo a la escolaridad que supone esta estructuración de la materia, pero he

¹ Que se apoyan, como es bien sabido, sobre los clásicos del estructuralismo francés Barthes, 1970, Bremond, 1970, Greimas, 1970, Todorov, 1970 y Genette, 1972.

preferido mostrar los pilares del método en aras a la claridad investigadora y expositiva. Sobre este análisis (que pretendo riguroso), he levantado mi interpretación y valoración personal de los textos, y, como no puede ser de otro modo en un trabajo de investigación, aporto al final unas conclusiones acompañadas de unas consideraciones personales y la bibliografía citada en el trabajo.

1. SOLARIS

STANISŁAW LEM (1961)



1.1.LA CIRCUNSTANCIA DEL TEXTO

Stanislaw Lem nació en 1921 en Lwów, Polonia, en la actual Ucrania. Fue muy crítico con el tiempo en el que vivió, preocupándose por el peso de la ciencia, su aprovechamiento, el riesgo que conllevaban los grandes descubrimientos, etc. Consiguió acabar sus estudios de medicina en Cracovia tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y en 1947 aceptó un puesto como asistente de investigación en la Universidad Jagellonian de Cracovia donde leyó multitud de artículos de diferentes campos científicos para realizar las respectivas críticas para la revista científica *Zycie Nauki*. Así, Lem consiguió un sólido conocimiento de las tendencias científicas del momento. Gracias a esto, logra plasmar en su novela *Solaris* el mundo de una civilización tan lejana en el tiempo como en el espacio, de una forma lógica y creíble. Aunque el relato se desarrolle en el futuro, es una historia estrechamente relacionada con el presente del autor, que por mucho que mire hacia delante prospectivamente, lo que realmente hace es señalar y analizar cuestiones vitales, morales y filosóficas de su verdadero tiempo.

Sus primeras novelas estuvieron marcadas por la censura y mostraban una visión optimista del futuro en la que el progreso social avanzaba con el apoyo de la tecnología. Sin embargo, el tono de sus obras sufrió un cambio radical en 1956 cuando una ola de levantamientos populares contra el régimen soviético recorrió Europa del Este, lo que dio como resultado una disminución de la censura gubernamental. En este año comenzó lo que los críticos han denominado la época dorada de Lemö, una docena de años de fértil producción literaria en los que se enmarca su novela *Solaris*, publicada en 1961.

La novela se engloba dentro de la categoría de ciencia ficción. No obstante, *Solaris* es muchos libros a la vez. Podemos leerla como un cuento de fantasmas y como una historia de amor, como una interrogación religiosa o como una indagación metafísica. Lem no sigue la línea de la mayoría de obras de ciencia ficción en las que el protagonismo suele atribuirse a los descubrimientos científicos o al pronóstico del futuro y en las que no es común encontrar personajes cuyo destino cobre relevancia. En *Solaris*, la ciencia ficción sirve para analizar al hombre. Los personajes cobran vida y los encontramos sufriendo y emocionándose, momentos en los que la ciencia pasa a un segundo plano. La obra de Lem es ciencia ficción, pero es también una novela filosófica y psicológica, en la que el hombre es analizado. De hecho, *Solaris*, como buena parte de la mejor ciencia ficción, se puede vincular claramente con el existencialismo, que se popularizó especialmente a raíz de los estragos derivados de las grandes guerras del s. XX, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial. *Solaris* está teñido por la angustia que se produce cuando el ser humano busca explicación para las grandes preguntas (la pérdida, la soledad, la muerte, la trascendencia) y el dolor, y no es capaz de encontrarlas.

Solaris es, a pesar de su condición subgenérica (sin que este término tenga ningún sentido peyorativo) de ciencia ficción, una buena muestra de literatura de calidad (como

lo son *Frankenstein* o *Drácula* o, más recientemente, ¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas* o *Crónicas marcianas*) que nos plantea interrogantes y cuestiones nucleares sobre la condición del ser humano y las posibilidades de su conocimiento. No obstante, esto no impide que sea una literatura comercial, de hecho ha sido traducida a numerosos idiomas y su recaudación ha sido también bastante elevada, pero no era éste el propósito del autor, ni la novela está concebida únicamente para ser comercial.

Hay varias novelas en la producción de Lem que tratan, al igual que *Solaris*, sobre los límites del conocimiento humano. Las más representativas quizás sean *La voz de su amo*, y *Regreso desde las estrellas*, aunque en general la mayoría de obras de Lem tienen relación con los temas que podemos ver en *Solaris* como la ciencia o los ecosistemas o mundos extraños y cómo afectan al ser humano.

Se han realizado dos películas de la novela. La primera de ellas, llegó de la mano de Andrei Tarkovsky en 1972, y la segunda vio la luz en 2002 dirigida por Steven Soderbergh. Además, Boris Nirenburg realizó una película para la televisión soviética en 1968 y se hicieron dos programas de una hora de duración para la radio BBC 4 adaptados por Hattie Naylor.

Las críticas a *Solaris* han sido en general muy positivas. Es considerada como uno de los máximos exponentes de la ciencia ficción y se trata, junto a *Ciberiada*, de la obra más conocida del autor. Ambas se han traducido a cuarenta lenguas y pueden considerarse superventas literarios.

1.2. ANÁLISIS DEL TEXTO

1.2.1. LA HISTORIA

Solaris cuenta cómo, en un futuro impreciso, el psicólogo Kris Kelvin llega a la estación espacial de un extraño planeta cuyos tripulantes muestran preocupantes síntomas de perturbación que afecta a sus investigaciones. El océano de Solaris, incomprendible para el ser humano y, al parecer, inteligente, envía a los ocupantes de la estación unos extraños regalos que materializan sus deseos más reprimidos. Kelvin reacciona de manera opuesta a sus otros dos compañeros, deseando que su esposa muerta, Harey, permanezca con él y no avergonzándose de ella; Sartorius (científico físico) y Snaut (especialista en cibernética), sin embargo, esconden a sus visitantes, con una sensación aguda de culpa. La decisión dramática que han de tomar es la de aceptarlos, a pesar de su naturaleza de simulacros, o deshacerse de ellos, mediante la creación de un desintegrador de neutrinos.

La obra pertenece, por supuesto, a la literatura fantástica de ciencia ficción. El trabajo clásico de Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, señala como condición previa de este tipo de textos la incertidumbre ante un hecho inexplicable (1982: 34). Como vemos en *Solaris*, durante buena parte del libro, Kelvin se obliga a dudar de lo inverosímil, tratando de componer con distintos fragmentos una verdad coherente (p. 36). Vacila constantemente entre aceptar que es víctima de los espejismos de [su] imaginación, o que [sus] experiencias habían sido reales, aunque parecieran absurdas e inverosímiles (p. 32).

En un primer momento, Kelvin intenta buscar una explicación racional a las advertencias de Snaut preguntándose si sólo habrían envenenado las emanaciones místicas de la atmósfera (p. 23), y opta por pensar que cuanto ha visto son divagaciones de su mente, señalando que el pensamiento de que me había vuelto loco me devolvió la calma (p. 31). Finalmente se ve obligado admitir que sólo estaba loco, el último rayo de esperanza se había extinguido (p. 33).

A partir de ese momento la novela entra en el género de lo maravilloso, ya que Kelvin, y con él el lector, observan que no puede haber una explicación racional para los fenómenos acaecidos, que éstos son en todo momento inexplicables, y que para comprenderlos debemos admitir nuevas leyes (Todorov, 1982: 69-72). A pesar de ser una obra fantástica, *Solaris* posee un grado de verosimilitud muy alto. Los sucesos se organizan de acuerdo a una lógica interna que no flaquea en ningún momento y que nos remite a un futuro mundo posible.

En otro aspecto, *Solaris* es claramente una novela de personajes. Aunque en primera instancia todo gira en torno al océano misterioso, tomado por los humanos como un espacio, los verdaderos protagonistas son los seres humanos y sus emociones,

sus secretos, sus angustias, sus temores y sus anhelos. A la postre, además, podríamos decir que el océano se revela como un personaje importante y, en cierto sentido, protagónico, porque es quien lleva la iniciativa y tiene el poder.

El tema principal de *Solaris* es el ser humano y su capacidad de conocimiento. Al comienzo de la novela Kelvin ve la inscripción "hombre" en la puerta de la cabina, y en la siguiente frase se dice: "Se trata esencialmente de nosotros, de los límites del conocimiento humano" (p. 16). A partir de este tema principal se derivan una serie de subtemas, como los fútiles intentos de comunicarse con otras civilizaciones, la incapacidad del ser humano para comprenderse a sí mismo y a su inconsciente y para relacionarse con otros seres humanos ("¿Cómo quieren comunicarse con el océano cuando ni siquiera llegan a entenderse entre ustedes?", p. 15). Hay también una profunda crítica al mundo científico y su forma antropocéntrica de pensamiento por la que tenemos una visión distorsionada del universo ("Si tratamos de comprender los motivos de estos fenómenos, caemos en seguida en el antropomorfismo. Donde no hay hombres, no hay motivos humanos. Si deseamos continuar investigando, hemos de destruir nuestros propios pensamientos", p. 85). La ciencia ocupa un lugar predominante en la obra literaria de Lem, pero siempre ligada al hombre y a su capacidad cognoscitiva, que sin duda tiene límites. Siendo estos los motivos dominantes en *Solaris*, quizá lo más emocionante de la novela, como decía más arriba, sea el subrayado emocional del dolor por la pérdida de alguien muy querido y la tentación de recuperarlo, aunque sea en forma de simulacro.

La trama principal de esta novela de Lem gira en torno al planeta llamado Solaris y los esfuerzos de los ocupantes de la estación espacial humana, en un primer momento por comprenderlo y posteriormente por, en cierta forma, vencerlo o escapar a su hechizo, mediante la destrucción de los visitantes enviados por él. A esta trama principal se suman las historias particulares de cada ocupante de la estación espacial, de las que la más importante es la protagonizada por Kelvin y Harey, pero que comprenden también los esfuerzos de Snaut y Sartorius para lidiar con sus respectivos visitantes, y la realización de los distintos experimentos que llevan a cabo (la emisión del encefalograma de Kelvin y la construcción del desintegrador de neutrinos).

Solaris es una novela densa en motivos narrativos, lo que, sin duda, contribuye a alejarla del producto comercial ligero. Las múltiples reflexiones filosóficas que recorren la obra y las numerosas manifestaciones de sentimientos y emociones, a veces incluso contradictorios, hacen que el lector deba estar pendiente de cada una de las palabras y prestar la máxima atención posible a lo que lee y lo que se le ofrece como sugerencia. Asimismo, las muchas preguntas retóricas sobre cuestiones existenciales que se plantean obligan a quien lee a preguntarse constantemente si existe una respuesta para ellas y en el caso afirmativo, si ésta es la satisfactoria. También los largos párrafos sobre cuestiones científicas, con términos específicos de este campo, y las descripciones minuciosas de las creaciones del océano contribuyen a esta densidad.

Lem estructuró su novela de una forma clásica y sólida. Las ideas estructurantes que más claramente se presentan en la novela son el amor, mediante la relación de Kelvin y Harey, y los deseos reprimidos y la imposibilidad de conocimiento, tanto de otras civilizaciones como del interior de uno mismo y de los que le rodean. El conocido esquema de Propp sobre las secuencias elementales de los relatos revela también la construcción clásica de *Solaris*, como texto de aventura, tanto exterior como, sobre todo, interior. Al comienzo de la novela la situación es buena para Kelvin, quien no ha recibido aún la visita de ningún visitante; sin embargo, esta situación se ve perturbada por la llegada de Harey. Kelvin intenta remediar esto desembarazándose de ella y expulsándola al espacio en un cohete, pero la situación inicial no es restablecida, ya que el océano manda otra copia. En este momento no podemos decir que Kelvin intervenga para solucionar el problema, pero Snaut y Sartorius sí llevan a cabo una actividad para restablecer la situación inicial. A este respecto es interesante señalar que la perturbación de la situación inicial de estos dos personajes se lleva a cabo antes que la de Kelvin, pues cuando éste llega los visitantes de los otros dos ya están en la estación, pero los hechos para solucionar la perturbación son aplicables a los tres.

Esta fuerte estructuración del relato y su densidad semántica se ponen de manifiesto también si atendemos a los esquemas de relaciones de la estructura profunda de la narración propuestos por Greimas (1970). En *Solaris* podemos establecer, por lo menos, dos. Tomando como punto de partida la relación entre Kelvin y Harey podemos decir, respecto a las funciones actanciales de cada uno de los personajes, que Kelvin actúa como sujeto y destinatario pues es quien quiere a Harey, el objeto, para sí mismo. El remitente de la acción sería Solaris, pues es el planeta quién la envía. Snaut actuaría como ayudante en un primer momento, al explicarle lo que conoce sobre los visitantes, pero más tarde se convertiría en el oponente, junto a Sartorius; éste último porque diseña el desintegrador de neutrinos y el primero porque es quien ayuda a Harey a suicidarse. No obstante, si planteamos el esquema actancial basándonos en la búsqueda de la comprensión del misterio de Solaris, el esquema sería el siguiente: Kelvin, Snaut y Sartorius serían los sujetos, en tanto que son ellos quienes desean comprender el planeta, los ayudantes, ya que comparten la información entre ellos, y la vez sus oponentes al no deshacerse de sus consideraciones antropomórficas. Solaris, además del objeto a conocer, sería el remitente, ya que es su comportamiento lo que les motiva a desentrañar sus misterios.

En cuanto a las posibilidades del desarrollo del relato señaladas por Bremond (1970) podemos decir que Kelvin llega a Solaris esperando obtener una mejora en su conocimiento del planeta, pero que finalmente este mejoramiento no es obtenido, aunque deja la puerta abierta a que se dé en el futuro.

1.2.2. LA TRAMA

1.2.2.1. El narrador y la estructura

El narrador de la historia de *Solaris* relata los sucesos desde la primera persona de unyo *protagonista* (õyo entendía nadaö, õyo tenía la impresiónö, õyo estaba gritando ahoraí ö, etc.), donde se aúnan la visión, la voz y el personaje. La adopción de este punto de vista por parte de Lem implica la renuncia del narrador al conocimiento del pasado y de los pensamientos del resto de personajes, a no ser que ellos mismos se lo revelen mediante los diálogos.

El texto en sí, por tanto, es una manifestación de las experiencias del propio narrador, motivado por la necesidad de contarnos sus vivencias y de hacer que nos hagamos una serie de preguntas y reflexionemos sobre los temas tratados en la novela, sobre los que él mismo reflexiona a lo largo de ella.

La disposición del narrador respecto a lo narrado es a la vez objetiva y subjetiva. Los hechos propiamente dichos y todo lo que acontece se presentan de manera objetiva, sin embargo, esto no impide que, a la vez, el narrador señale qué le parecen éstos, qué sensaciones le provocan o cómo se siente respecto a ellos.

El narrador está distanciado de los hechos, en la medida en que los sucesos presentados por él ocurrieron en el pasado. Así lo demuestran fragmentos como: õNo sé qué otras cosas le gritéö; õcuando hoy evoco aquellos díasí ö, õno recuerdo con precisión lo que ocurrió entonces (í) creo recordar queí ö.

Su actitud al relatar es seria y subjetiva, pues constantemente detalla su estado anímico y emite juicios sobre lo que rodea. El tono empleado por el narrador es, en general, sereno, aunque varía a lo largo de la obra, ya que podemos encontrar pasajes más melancólicos cuando nos habla de Harey, irónicos, en el momento en que comenta pasajes de los libros de la biblioteca, o cierta indiferencia, sobre todo cuando el ritmo temporal es rápido. En mi opinión, el tono del narrador refleja cierta resignación desesperanzada, a veces incluso puede ser un tanto sombrío, al reflejar una especie de cansancio vital por la incomprensión de lo que le rodea, el sentimiento de culpa que le atormenta por el suicidio de Harey y su trágica historia de amor, y la frustración por ser incapaz de conciliarse con su propia conciencia.

De igual forma, el narrador se implica en los sucesos relatados, lo que no es raro ya que es el protagonista. Podemos ver esta implicación en ciertos verbos modales repetidos a lo largo de toda la obra (õparecíaö, õse tenía la impresiónö, etc.), así como en el uso de algunos adjetivos valorativos (õadvertencias dementesö, õcrepúsculo admirableö) y frases valorativas (õse comportó bastante correctamenteö).

Kelvin, además de a la información surgida de sus experiencias, tiene acceso a lo que ocurre en la estación gracias a las notas y a la ayuda de Snaut y de las

videoconferencias. También se sirve de las anotaciones que dejó para él Gibarian antes de suicidarse y de la información que hay en la biblioteca sobre Solaris.

El narrador se focaliza principalmente a sí mismo y a Harey. En menor medida también focaliza a Snaut, y muy limitadamente a Sartorius. Podríamos decir que lo focalizado por él es todo aquello con lo que se encuentra en la estación, además de Solaris, cuya presencia es continua a través de las descripciones que realiza del planeta a través de las ventanas de su habitación.

La focalización que realiza de sí mismo es básicamente interna, pues en ningún momento nos hace una descripción de su físico, aunque sí de sus movimientos y acciones. La focalización que hace de los demás personajes es externa: nos describe su apariencia física y los actos que realizan pero en ningún momento es capaz de saber lo que ellos sienten o piensan; esto lo conocemos por medio de los diálogos en que ellos intervienen o por sus acciones, pero no por boca del narrador, que aun así, emite juicios subjetivos y nos ayuda de una manera u otra a intentar desvelar la personalidad de cada uno de ellos. La focalización es fija, se emite únicamente a través de un narrador y se restringe a un único ángulo de observación.

En *Solaris* encontramos un narrador equisciente, cuya información es limitada ya que el narrador es a su vez el personaje principal y sabe lo mismo que éste. Las limitaciones de su información se evidencian, por ejemplo, en la escena en que sabe que Sartorius está acompañado pero no tiene medios para saber por quién exactamente, o en el hecho de que, en un primer momento, cuando se encuentra en la habitación de Gibarian, instintivamente agarra el pomo de la puerta para impedir entrar a una persona cuya identidad desconoce, aunque luego Snaut le revela que era él.

El narrador es todo lo fiable que puede ser uno de primera persona. En su relato de los hechos no intenta ocultarnos nada ni modificar su percepción de la realidad a su favor. Además, sus pensamientos aparecen detallados, podemos verle dudar y titubear e incluso cuando nos revela los planes que tiene para Harey y para él en la Tierra se ve obligado a admitir lo siguiente: ¿Era yo sincero en algún momento? No. Nuestros proyectos eran imposibles, y yo lo sabía (p. 117). También emite juicios sobre la fiabilidad del saber de otras fuentes: mi propia experiencia me inclinaba a pensar que Berton era un testigo fidedigno (p. 56).

Es un narrador intrusivo en la medida en que nos transmite sus sensaciones sobre los demás personajes. En general enjuicia el comportamiento de las personas: una risa de idiota lo sacudió de arriba a abajo (p. 6).

La novela tiene partes objetivas como las descripciones del planeta y del lugar o de las situaciones en general, pero en cuanto a los personajes y así mismo es subjetivo, ya que emite juicios y valora sus reacciones y las suyas.

El narrador de *Solaris* introduce la información nueva de forma lineal, sin caer en lo redundante y sin grandes giros anacrónicos.

El esquema compositivo que sigue *Solaris* es circular. Al comienzo de la novela, Kelvin está fuera de la estación, en la nave que le transporta hasta Solaris y al final, lo encontramos también en el exterior de la estación, reflexionando sobre todo lo ocurrido hasta el momento. La historia, sin embargo, ocurre en el interior de la estación y al final de ella los personajes han sufrido una modificación en su forma de pensar y han evolucionado psíquicamente. Lem ha dispuesto para su relato una eficaz alternancia entre pasajes de mayor y menor intensidad. También responde a un planteamiento narrativo clásico el comienzo ólgico (en el sentido de que Kelvin llega a la estación y desde ese momento arranca la acción), pero *in media res* ya que cuando llega a la estación el problema de los visitantes ya ha comenzado, Gibarian ya se ha suicidado y además, Harey, proviene de su pasado. El autor deja la novela con un final claramente abierto. No sabemos qué sucederá a partir de entonces, si el contacto finalmente llegará a buen puerto o si Kelvin regresará finalmente a la Tierra y qué hará allí.

Lem ha confeccionado el comienzo y el final de *Solaris* a la manera clásica, potenciando sus posibilidades significativas y pragmáticas, de cara al lector. Ya desde el principio, se nos anticipa en cierta forma el tema de la novela, pues mientras Kelvin está en la cápsula las comunicaciones se cortan y no tiene modo de contactar con Moddard. Así mismo, su llegada a la estación y su recibimiento por parte de Snaut cumplen también esta función de introducirnos en lo que será la trama y el desconcierto que los visitantes producen en los personajes. El final de la novela es igual de significativo, en el sentido de que en él se lleva a cabo una reflexión sobre los temas fundamentales de la obra: las posibilidades de conocimiento, el amor, etc., que no encuentran respuesta por parte del narrador o del autor por su final abierto.

1.2.2.2. Caracterización: la construcción de los personajes

El personaje de Kelvin ha sido diseñado por Lem como protagonista (si dejamos a un lado al océano), con una cierta densidad. La visión adoptada para construirlo es compleja; es el narrador, él mismo, quien principalmente dibuja su personalidad, aunque Snaut emite también juicios sobre su comportamiento y en ocasiones intenta analizarlo.

Este personaje se configura mediante la palabra del narrador, la suya propia: ¿Abandonar a Harey por falsa vergüenza, o sólo porque me faltaba coraje? (p. 99); la palabra de otros personajes: ¿actúas como el avestruz de un modo particularmente peligroso. Te mientes a ti mismo, le mientes a ella, y tratas de morderte la cola (p. 96), ¿reflexiona un instante! ¿A quién quieres salvar? ¿A ti? ¿A ella? ¿Y a cuál de las dos versiones? ¿A ésta o aquella? Te faltan agallas para enfrentarlas a las dos (p. 97); y gracias a sus intervenciones en los diálogos y sus acciones, como por ejemplo, el hecho

de ir a la biblioteca en busca de información sobre el planeta, o el de mostrar a Harey y no evitar que los demás ocupantes de la estación la vean.

La visión que tenemos de Kelvin es completamente interna, éste nos muestra de forma detallada su psicología, pero en ningún momento encontramos una descripción física de él. Su carácter y sus pensamientos se nos muestran a lo largo de toda la obra: sus sentimientos de culpa por el suicidio de Harey, el terror que le provoca la visión del primer visitante, etc. Su moral también se ve reflejada en su rechazo a deshacerse de los visitantes, y su objetivo vital es comprender Solaris pues a ello ha dedicado prácticamente toda su vida, aunque al final, una vez que Harey ha sido desintegrada, cambie sus prioridades.

Kelvin sufre una notable evolución a lo largo de la novela, tal y como nos dice él en la página final: *yo ya no era el mismo* (p. 128). En un principio llega a Solaris con la esperanza de comprender al planeta y de poder establecer un contacto más profundo que el de una mera descripción de los fenómenos del océano, tal y como hacen otros científicos en sus investigaciones solarísticas. A medida que pasa el tiempo y los visitantes llegan a la estación, su fe en un posible contacto va decayendo, hasta el punto de que llega a querer destruir el planeta cuando se entera de que Harey ha sido desintegrada. Al final de la obra, sin embargo, su perspectiva vuelve a cambiar y deja la puerta abierta a un posible contacto futuro (*irse era renunciar a una posibilidad, acaso ínfima, tal vez sólo imaginaria* (p. 129). Su comportamiento respecto a su relación con Harey también evoluciona; desde el momento en que la ve por primera vez y siente auténtico terror hasta su tristeza y rabia por su desintegración pasa por una serie de estados que comprenden el miedo, la culpa, el asombro y finalmente el enamoramiento.

Kelvin es el protagonista absoluto de la historia, además del narrador de la misma. Sus miedos, anhelos y sentimientos impregnan cada página y se convierte por ello en el referente simpático principal para el lector.

El personaje de Harey ha sido construido por Lem mediante una visión multiperspectivística que la dota, como a Kelvin, de una atractiva densidad. Sus rasgos son descritos por el narrador y por ella misma, además de por algunas palabras que le dedica Snaut. El narrador, Kelvin, nos dice: *ella, que se asustaba de un simple rasguño, que no soportaba el dolor, ni la vista de la sangre...* (p. 36); y Snaut la describe de la siguiente manera: *Recuerda sólo que ella es un espejo, y que refleja una parte de tu mente. Si es maravillosa, es porque tienes recuerdos maravillosos... (ella) está dispuesta a sacrificarse* (p. 98). Además, Harey también muestra su personalidad mediante su palabra: *Todos aquí tienen un instrumento semejante. Nacimos de vuestros recuerdos, o de vuestra imaginación (ella) Siempre sería para ti una tortura. Peor aún, pues los instrumentos de tortura son pasivos e inocentes. Que un instrumento de tortura te ame y desee tu bien, eso está más allá de mi entendimiento* (p. 91); y mediante sus acciones: por ejemplo, se muestra considerada con Kelvin al pedirle éste que espere en

el pasillo mientras habla con Snaut y aceptarlo. Vemos también que es valiente, ya que es capaz de suicidarse al comprender que es una tortura para Kelvin.

La perspectiva adoptada para su construcción es mixta. Kelvin nos describe su apariencia física de la siguiente manera: *“Miré a Harey con atención. El sol la iluminaba a contraluz; los rayos purpúreos le doraban la piel aterciopelada de la mejilla izquierda; parecía de algún modo estilizada, reducida a algunas expresiones, a algunos gestos, a ciertos movimientos característicos”* (p. 34). La psicología de Harey también la conocemos, como hemos visto. Su objetivo *“vital”* es estar junto a Kelvin y no separarse espacialmente de él; en las ocasiones en que esto ocurre adquiere una fuerza descomunal. Además, tiene la facultad de regenerarse, razón por la que su primer suicidio con el oxígeno líquido no surte efecto, y de que regrese una copia suya, sin recordar nada, si ésta es destruida, lo que ocurre cuando es lanzada en un cohete fuera de la estación.

Harey es un personaje turbador. Si exceptuamos el propio océano, es la gran novedad creativa de Lem en esta novela. Su condición mixta humana-inhumana la sitúa en un territorio afectivo ambiguo entre lo amable y lo siniestro (*“Te parecías mucho al principio [a la verdadera Harey]. Ahora ya no lo sé”*, p. 93). Harey llega a Solaris sin saber nada de su procedencia y recordando únicamente sus vivencias junto a Kelvin, poco a poco, sus sentimientos se van humanizando cada vez más y va intuyendo que no es la verdadera Harey, hasta que tras escuchar la grabación de Gibarian se da cuenta de que es un instrumento del océano. Esta autoconciencia progresiva de su condición es la que dota de dramatismo a la muchacha, en un tema de la literatura fantástica y de la ciencia ficción que tiene un antecedente y modelo memorable en la criatura del *Frankenstein* de Mary B. Shelley y otra muestra cercana en Rachel la sobrina del dueño de la Rosen Corporation (Tyrrel Corporation en la película), en la también muy interesante novela de Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), llevada al cine, como es bien sabido, en 1982 por Ridley Scott con el título de *Blade runner*. Las otras manifestaciones de los deseos de los personajes de la novela (la mujer negra, materialización de los recuerdos de Gibarian, y los visitantes de Snaut y Sartorius, el de éste último presuntamente un niño con sombrero de paja), no tienen esta densidad dramática, porque el autor las relega a un muy segundo plano.

Junto a esta pareja protagonista, Snaut es un personaje secundario que interviene de forma importante en la acción y en el desarrollo de los acontecimientos, como hemos visto anteriormente. La visión que se ha empleado para construirlo es multiperspectivística ya que se configura por medio de la palabra del narrador: *“Era Snaut, un especialista en cibernética, el suplente de Gibarian. En otro tiempo había publicado artículos sumamente originales en el anuario solarista”* (p. 5); y su palabra: *“Para sacarte un peso de encima. Ah, mi querido Kelvin, conozco esa carga”* (p. 98). También mediante sus actos, como por ejemplo, en el momento en que ayuda a Harey a suicidarse para impedir que Kelvin se quede sin opciones y no se vea obligado a

quedarse en Solaris para siempre, o cuando intentar aconsejar y advertir constantemente a Kelvin.

De Snaut se nos describen tanto su aspecto exterior como su interior: «Un hombrecito esmirriado, quemado por el sol; la piel de la nariz y de los pómulos se le desprendía a jirones (í) El cabello, cortado al ras, era gris. Profundas arrugas le surcaban la nucaí ö (p. 5). Se trata de un tipo que aborda desde la ironía las dificultades a las que se enfrenta (öme he divorciadoö, dice cuando se deshace de su visitante) y que intenta no juzgar a Kelvin y darle opciones, no ponerle condiciones u obligarle a hacer cosas (öte dejo en libertad de decidir...ö). Su relación con el protagonista evoluciona notablemente desde la desconfianza inicial hasta el aprecio mutuo posterior.

También Sartorius es otro personaje secundario interesante e importante para la trama de la novela. Como los demás, se confecciona mediante el entrecruzamiento de diferentes informaciones; gracias a la palabra del narrador (öSartorius no era simpático, pero tampoco era estúpidoö), a la palabra de otros personajes (öTrata de no perder la cabeza, es decir, de preservar su respetabilidad de enviado en misión especialö, öEs el último caballero del Santo Contacto (í) ¿Sabes qué pretende Sartorius? Un castigo, que todas las montañas del océano griten a la vezí ¿Piensas que no se atreverá? (í) Tienes razóní Tiene miedo. Pero solo le tiene miedo al sombrero. No le mostrará a nadie el sombrero, no tendrá ese coraje, nuestro Faustoí ö, p. 49), y mediante sus propias palabras en los diálogos, donde revela una personalidad seca, antipática, excesivamente correcta; se muestra controlador y preocupado por la imagen que da ante los demás. Sus acciones, como la creación del desintegrador de neutrinos o el hecho de que siempre esté encerrado en el laboratorio, también ayudan a definirlo mejor.

Sartorius es descrito físicamente (öEra muy alto, flaco, todo huesos (í) La mandíbula inferior era alargada; tenía los labios azules, y las orejas enormesí ö, p. 28) y también psicológicamente, como un hombre complejo, preocupado por ocultar su secreto, porque nadie descubra quién es el visitante que le acompaña y por deshacerse lo antes posible de él.

Gibarian es, en principio, personaje de menor importancia en la trama de *Solaris*, ya que cuando Kelvin llega a la estación, éste ya está muerto. Sin embargo, será gracias a sus notas como Kelvin logrará reunir más información para transmitirnosla después. Además es quien una noche aparece en la habitación de Kelvin para advertirle de que Snaut y Sartorius están haciendo planes a sus espaldas, y en última instancia es el culpable de que Kelvin esté en la estación, pues era su mentor en su juventud. En alguna medida, tiene concomitancias con otros personajes de científicos de la ciencia ficción como el profesor Brand de la película de Christopher Nolan *Interstellar* (2014), interpretado por Michael Caine.

El elenco de personajes de esta novela no estaría completo sin considerar como tal al propio planeta, Solaris y, en particular, a su océano cuya presencia es constante a lo largo de toda la novela y cuyo protagonismo es innegable. Lem plantea en su relato una

crítica al antropocentrismo de mirada estrecha que, ante la novedad, solo puede reaccionar conduciendo lo desconocido a parámetros humanos, porque se parte del prejuicio de reducir todo a esquemas ya establecidos. La gran novedad de *Solaris* estriba, precisamente, en enfrentar al ser humano (a los personajes y a los lectores) con una novedad que rompe sus esquemas: la vida inteligente en el universo puede tener una constitución no antropomórfica, esa vida puede ser, por ejemplo, un océano. La novedad, claro está, no es radical. Si los cuentos folklóricos e infantiles ya nos han ido acostumbrando a los animales y árboles que actúan como personajes antropomórficos, los grandes relatos de aventuras situados en el desierto, el mar, la selva, las grandes montañas nos han familiarizado con estos «espacios-fuerza» que cobran dimensiones sobrehumanas al tiempo que nos obligan a tratar de entenderlos por el procedimiento de acercarlos a categorías humanas (enemigo, adversario, malvado, inflexible), sin, por supuesto, lograrlo del todo, porque se trata de la naturaleza en estado puro, algo que es, al mismo tiempo, sublime y terrible, que se separa del ser humano y lo excede. Lem ha dotado al océano de *Solaris* no solo de la grandeza terrible y hermosa del océano terrestre, sino de una voluntad regida por la inteligencia, lo que lo convierte en un ser mixto que desafía la capacidad de comprensión de unos humanos que lo abordan con esquemas preestablecidos, donde no puede haber. Lem ha tenido también el acierto de mantener el enigma de su personaje, sin dar respuestas ni mucho menos soluciones sobre la entidad y fines de ese ser. La impenetrabilidad del océano para los humanos lo convierte también en algo inquietante, el posible origen de una amenaza. Pero, más allá de los accidentes que sus formaciones caprichosas y admirables pueda causar entre los expedicionarios humanos, el océano de *Solaris* es una especie de espejo mágico que devuelve a los investigadores las imágenes de sus deseos más profundos, los vinculados con el amor y la muerte. No cabe duda de que Lem consigue con este océano un personaje novedoso y de potente atractivo que hace de su novela algo diferente. Recientemente (2013), Mark Z. Danielewski ha publicado una novela muy atractiva que, de alguna manera, continúa las posibilidades abiertas por el océano de Lem. Se trata de *La casa de hojas de Zampanó*, en la que una casa enigmática y, al parecer, dotada de inteligencia y voluntad propias, puede cambiar de dimensiones, que crea espacios nuevos, desafiando con ello la racionalidad de los humanos que tratan de investigarla y que, como ocurre en *Solaris*, sólo encuentran como respuesta el espejo que los enfrenta con sus miedos más profundos. Lo inquietante de esta obra de Danielewski es que, como en *Solaris*, no hay ningún intento de explicación del misterio. No se trata de una de esas casas encantadas, cuya malignidad se explica por crímenes o cementerios previos, sino de un enigma, de un enigma radical: la consideración de algo que escapa a la comprensión humana y que por eso aterriza al mismo tiempo que maravilla. Estas novelas basculan, sin duda, hacia el miedo y el terror, aunque hubieran podido instalarse también en la maravilla. El espacio infinito es lo más sublime y lo más aterrador a lo que el ser humano pueda asomarse. Cuando Blas Pascal confesaba que el silencio del universo lo aterraba, estaba dando forma verbal a un sentimiento común del ser humano, enfrentado a lo infinito y, por tanto, desconocido y, en cierto sentido, amenazador. El universo excede al océano, el desierto, la selva o las grandes montañas,

porque rebasa cualquier dimensión humana, porque, en el fondo, transmite la idea de infinitud, inexplicable e inaceptable para el ser humano. Lem ha tenido la habilidad de aprovecharse de las sugerencias que se desprenden de estos componentes para crear un personaje como el océano dentro de un planeta en el universo ante el que la comprensión humana no puede sino sentirse conmocionada.

1.2.2.3. Temporalización

Solaris es una novela donde el tiempo tiene una presencia importante. Kelvin señala con frecuencia cuánto tiempo dura una acción, cuánto queda para sus reencuentros con los demás tripulantes, etc. Como en todo buen relato de aventura, miedo o, incluso, terror, el tiempo es un componente escaso. Los personajes se ven enfrentados a enigmas y amenazas con la espada de Damocles sobre su cabeza de un tiempo tasado, a cuyo fin, sobrevendrá la catástrofe y la aniquilación. Como el agua en el desierto o el oxígeno en el espacio, contra los que juegan los protagonistas en otros relatos, los de *Solaris* lo hacen contra la comprensión de un enigma. Como en los mejores relatos de desdoblamiento (mucho antes de Gollum/Sméagold), cada uno de ellos es, al mismo tiempo y en la misma persona, su mejor aliado y su peor enemigo. Y el tiempo va corriendo en contra de su cordura, de su humanidad, de su vida. La vivencia del tiempo por parte de los personajes es expresada por estos de forma manifiesta. Kelvin hace numerosas referencias a cómo siente o percibe el paso del tiempo (esta escena muda duró tanto tiempo, Ignoro cuanto tiempo me quedé allí, etc.) y también Snaut comenta cómo se siente él respecto al tiempo (Desde anoche he vivido horas que valen años, p. 80).

La construcción del tiempo en *Solaris* es la tradicional en la mayor parte de los relatos. Los ejes temporales en *Solaris* son principalmente tres. En primer lugar, el presente o ahora, situado años después de los hechos transcurridos en la estación (jamás podré describir lo que sentía yo entonces, en realidad todo esto lo reconstruí más tarde; no sé con certeza lo que vi en esos momentos, no recuerdo con precisión lo que sucedió entonces). En segundo lugar, el entonces al que se refiere en los ejemplos anteriores y que hace referencia al tiempo en el que estuvo en la estación; y en tercero, las retrospectivas que se sitúan en un tiempo anterior a su llegada a *Solaris* y de las que hablaremos a continuación.

Las anacronías más numerosas en *Solaris* son las retrospectivas. La más importante de éstas es la constituida por los recuerdos de Harey y la situación en que ésta murió recordados por el protagonista, pero también encontramos otros ejemplos como: Añoré la disciplina severa, a bordo del Prometeo, recordando una existencia que súbitamente me pareció dichosa y perdida para siempre (p. 7), o recordé un incidente, en la época en que era asistente de Gibarian... (p. 77). Sin duda, las más importantes son las relativas a Harey, porque rescatan una historia de amor, dolor y muerte que

carga el relato de sentimientos y explica el drama que se va a vivir con la ñresurrección de la muchacha.

Los incisos que el narrador hace para mostrarnos recuerdos de su pasado no son largos. Generalmente no ocupan más de un párrafo, aunque respecto a esta consideración debemos exceptuar aquellas partes de la narración en la que Kelvin nos relata lo que sucedió con Harey o recuerda cómo era ella entonces; aunque, aun así, éstas no ocupan más de una página. Estos recuerdos se separan del presente hasta su estancia en el Prometeo (dieciséis meses atrás), hasta su juventud, cuando era ayudante de Gibarian, o diez años atrás, cuando aún Harey no se había suicidado.

Frente a la abundancia de miradas al pasado, hay en la novela algunas pocas prolepsis que de una forma u otra nos anticipan los acontecimientos venideros. La primera de ellas es posiblemente la más clara y se produce cuando Snaut le advierte a Kelvin que puede encontrarse con ñalguienö más en la estación. Otra prolepsis se produce cuando Kelvin ve ñsangre coagulada en el dorso de las manosö de Snaut, y bastantes páginas más tarde señala: ñmientras la miraba a los ojos con dulzura, sentí el horrendo deseo de cerrar bruscamente las manos. De pronto, recordé las manos ensangrentadas de Snaut y la soltéö (p. 40), o cuando en primer lugar el narrador nos presenta a Snaut como ñun hombrecito esmirriado, quemado por el solö (p. 5), y ya avanzada la novela nos dice: ñ¿Cómo hasta ese momento no había entendido las implicaciones de las ñquemaduras de solö de Snaut y Sartorius? ¡Quemaduras de sol! Aquí nadie se exponía al solö (p. 43). Encontramos al final de la novela una especie de prospección en la que Kelvin nos cuenta qué es lo que pasará, o supone que pasará, hasta que pueda irse a la tierra y qué es lo que hará allí. Esta mirada al futuro (canónica también en muchos relatos tradicionales) ocupa aproximadamente una página y se anticipa solo ñunos mesesö en el tiempo.

Podríamos notar lo paradójico que es que estos relatos futuristas presenten formas narrativas tan convencionales pero, obviamente, no es lo mismo ciencia ficción que vanguardia estética. De todas formas, que el tiempo puede ser tratado de forma más compleja en los relatos de ciencia ficción nos lo ha puesto de manifiesto recientemente la película de Nolan a la que me he referido ya más arriba, *Interestelar*, donde las consideraciones sobre la curvatura del tiempo y su relatividad o los agujeros negros que alteran el cómputo humano de los relojes dan lugar hechos sorprendentes en la trama que en muchos casos han sido acogidos con admiración y placer, aunque haya habido también descontentos con este tipo de novedades (o con la dificultad para entenderlas). Con anterioridad, recordamos algo más sencillo, aunque no menos atractivo, en la novela de Clark, *2001, una odisea en el espacio*, y en la magistral adaptación cinematográfica que hizo de ella Stanley Kubrik, en la secuencia en que el protagonista se ve ñabsorbidoö por una fuerza que lo transporta con mucha conmoción a una estancia donde puede verse a sí mismo como anciano.

El ritmo de esta novela es variable. De las ciento trece páginas que ésta tiene, las ochenta primeras relatan los acontecimientos sucedidos los tres primeros días que Kelvin está en la estación (¿apenas puedo creer que eso fue hace sólo tres días?, p. 91), por lo que su ritmo es bastante lento, impropio, podríamos decir, de un relato que tendría que ser ágil para ganar y mantener la atención de los lectores a los que se supone que va dirigido. A partir de entonces, el ritmo aumenta y al llegar a la página noventa y siete han transcurrido ya cinco días. En las quince páginas siguientes, hasta la ciento dos, página en que comienza el penúltimo capítulo, se relatan los sucesos de dos meses completos de forma muy rápida e indiferente. Por último, el ritmo vuelve a relajarse y a hacerse más lento, pues en el penúltimo capítulo se nos cuenta únicamente lo ocurrido en dos días, y en el último, el espacio de unas horas en las que Snaut y Kelvin conversan y este último hace una expedición a un viejo òmimoideò (creaciones arquitectónicas del océano) una semana más tarde a los dos días que hemos mencionado. Lem ralentiza el tiempo del relato mediante escenas dialogadas y -deceleraciones o pausas, tanto descriptivas (son, sobre todo, llamativas las descripciones que hace el narrador de Solaris a través de la ventana, aunque también aparecen mucho cuando Kelvin describe su estado anímico), como digresivas: esta técnica se da mayoritariamente durante las visitas de Kelvin a la biblioteca. Muchos de los textos que encuentra allí y que nos narra podrían eliminarse de la narración sin que por ello perdiéramos información relevante. Por el contrario, Lem recurre a resúmenes cuando quiere imprimir algo de agilidad a su relato (¿Todos los días yo iba a echar un vistazo al cuarto del disruptor?, p. 112, ¿Toqué con el dedo el punto rojo, con el que todavía soñaba después de tantos años, con el que había soñado tantas veces, siempre despertando con un sollozo, y siempre en la misma posición, doblado en dos entre las sábanas arrugadas?, p. 36).

1.2.2.4.Espacialización

En *Solaris* el espacio es un componente muy importante, tanto en lo relativo a los lugares interiores, (la estación espacial y sus dependencias: la habitación, biblioteca, etc.), como al espacio exterior: el planeta y el océano, situados en una galaxia extraña. Los espacios de la obra contribuyen a crear la sensación de inquietud a los personajes que se trasladará por simpatía a los lectores. La atmósfera que se nos presenta en el interior de la estación es oprimente, casi angustiada; el limitado espacio en el que se desarrolla la acción ejerce así una función simbólica y crea una sensación asfixiante, ya descrita cuando Kelvin está en la cápsula que le dirige a Solaris y señala que no puede moverse. El espacio exterior es inhóspito por su vastedad y por la amenaza que late en él para unos humanos que no pueden entenderlo.

La omnipresencia de Solaris es evidente en toda la obra, ya que constantemente el narrador hace alusión a él, bien sea para describir los fenómenos que se están produciendo en el momento en el océano o para detallar de forma literaria los colores,

formas y soles del cielo. Estas descripciones de Solaris se efectúan a través de las ventanas de la habitación de Kelvin (detrás de la ventana rielaban las crestas de las olas, p. 6), o bien gracias a los libros de la biblioteca. Únicamente se describe el planeta directamente en el último capítulo, cuando Kelvin sale a explorar el viejo ómimoideö.

La oposición interior / exterior va a vertebrar la construcción del espacio del relato. La imagen escogida en el diseño de cubierta de algunas ediciones representa el oleaje de un mar encuadrado en un triángulo a modo de ventana, que, una vez leída la novela, nos induce a pensar que se trata de la ventana por la que Kelvin observa el planeta y a través de la cual nos lo describe.

De nuevo Lem recurre a los recursos tradicionales, sabiendo extraer de ellos una alta rentabilidad significativa, por su significación primaria y por cómo la desestabiliza mediante oposiciones. La acción se ubica en un ólugar mayorö, exterior y ajeno: el vasto océano de Solaris, aunque de igual forma también se sitúa en un lugar ómenorö, la estación, y en mayor grado, en la propia habitación del protagonista. La acción se desarrolla principalmente en el interior de una estación espacial, artificial, por tanto, construida por el hombre, a diferencia de Solaris, que es una forma natural, preexistente al ser humano y, por lo tanto ajena y, como decíamos más arriba, tan admirable como inquietante y, al final, aterradora. Solaris es, en efecto, uno de los denominados óespacios-fuerzaö, capaz de influir en la acción, en este caso concreto, enviando a los ocupantes de la estación los visitantes, los simulacros de seres queridos y perdidos, con lo que se produce la invasión por parte de fuerzas externas del espacio interior, artificial, humano, el espacio de la seguridad y de la intimidad. El procedimiento es básico en los relatos de terror, tanto físico como psicológico y bastaría recordar aquí relatos tan distintos (y con agentes tan distintos) como *La aventura del Poseidón* o *Titanic* (con el agua óagente enemigoö invadiendo los reductos humanos) o *La casa tomada* de Cortázar (donde sus habitantes van retrocediendo ante el avance de un invisible e innominado enemigo).

Lem ha sido también muy tradicional en la construcción del espacio narrativo refiriéndolo casi exclusivamente a la vista. Son muy pocos los fragmentos en los que se alude al oído para matizar o completar una descripción del espacio o intentar que dilucidemos algo que el narrador no puede captar con la vista. Esto ocurre, por ejemplo, en la descripción del interior del laboratorio de Sartorius (Ni una palabra. Luego, el mismo rumor de antes. En seguida, el tintineo de unos instrumentos (í) Y a continuacióní yo no creía a mis oídosí una serie de pasos pequeñísimos, el trocete de un niño, el golpeteo precipitado de unos pies minúsculosí ö, p. 27). De nuevo, sería hablar de otra novela, de otra forma de narrar, si planteásemos la posibilidad de que el relato acogiese sensaciones de otros sentidos, dada la novedad de las experiencias que relatan estas novelas. Ni el olfato, ni el gusto ni el tacto son convocados por el autor (por los autores de este tipo de relatos, en general) para componer una experiencia novedosa, acorde con la novedad temática o espacial. Pero es que, en el fondo, estas

ausencias revelan tanto más que las presencias que estamos ante experiencias que remiten a lo ya conocido que, como sucede con las fantasías de futurismo postapocalíptico del tipo *Mad Max* (Miller, 1979) o *Waterworld* (Reynolds, 1995), ese futuro es òmedievalö, es un retroceso a lo ya conocido.

Sí es interesante, por el contrario, que Lem haya hecho referencia a cómo afecta el espacio a sus personajes, sobre todo, a su protagonista. Kelvin habla con frecuencia de cómo se siente en el espacio circundante, del sentimiento de inquietud y temor que le invade: òMe sobresalté; las lámparas se habían encendido, activadas por una célula fotoeléctrica; (í) ¿Qué iba a pasar? Estaba tan tenso, que la sensación de un espacio vacío a mis espaldas me era insoportableö, òLa habitación estaba vacía. No había allí nada más que la amplia ventana convexa, y del otro lado la noche. Pero la impresión persistía. La noche me miraba, la noche amorfa, ciega, inmensa, sin fronteras. (í) No hacía ni una hora que me encontraba en la estación y ya mostraba síntomas mórbidosö (p.10). Frente a estos espacios de la amenaza es curioso (quizá revelador) que la biblioteca sea el lugar del agrado: òme sentía a mis anchas entre esas hileras de cajones repletos de microfilms y de cintas grabadas (í) y yo me sentía relajadoö (p. 70).

En correspondencia con la importancia del espacio en el relato, las descripciones son abundantes. Con frecuencia son enmarcativas: òLa cabina de paredes curvas tenía una gran ventana panorámica (í). Contra las paredes se alineaban unos armarios abiertos, repletos de instrumentos, libros, vasos sucios. Cinco o seis mesitas rodantes y sillones desvencijados se apretujaban sobre el piso manchado. Había un único sillón inflado, el respaldo convenientemente echado hacia atrásö (p. 5). Otras son explicativa (en las descripciones de los personajes principalmente); y algunas decorativas: òA la tibia claridad del sol anaranjado, unas brumas rojizas habían planeado por encima del sol negro, de reflejos sanguinolentos (í) El sol azul atravesaba con una luz de cuarzo la tela floreada. Mis manos bronceadas parecían grises. La habitación había cambiado: todos los objetos de reflejos rojizos parecían empañados, y eran de un color gris parduzco, mientras que los objetos blancos, verdes y amarillos tenían un brillo más intensoí ö (p. 18). También encontramos alguna descripción retardataria, pero no son numerosas. El fragmento descriptivo más interesante, importante y hasta novedoso es, sin duda, el que refiere las formaciones caprichosas, cambiantes y maravillosas que levanta el océano como muestra de un quehacer que Kelvin no sabrá descifrar si pertenecen a una actividad de un ser ajeno a la presencia de humanos o si, por el contrario, son muestras de intentos de comunicación. Esta es la importante novedad que aporta Lem. Descripciones largas de lugares maravillosos ya las habíamos visto en Julio Verne, por ejemplo, en las páginas en que se describe la maravilla del fondo del mar, pero Lem se recrea en poner en pie una arquitectura fantástica y de adjudicársela a un ser inhumano y hermético. Es muy posible que un lector actual joven no sea capaz de apreciar estas páginas (acostumbrados como estamos al adelgazamiento de lo descriptivo hasta casi su desaparición), pero no me cabe duda de que se trata de uno de los hallazgos creativos más importantes de Lem.

1.2.2.5. Modalización

En correspondencia solidaria con el resto de componentes, *Solaris* está narrada de forma tradicional. Encontramos la voz del narrador complementada por la de los personajes. No llega a ser una novela polifónica propiamente dicha ya que predomina claramente una voz sobre todas las demás, la del narrador, aunque mediante los diálogos podemos conocer la visión de las situaciones por parte de otros personajes, especialmente por Snaut. En ocasiones (pocas) las diferentes perspectivas se subrayan claramente:

ó Dejemos de lado la ðOperación Pensamientoö [emitir los rayos X]. Snaut está trabajando ya en el segundo plan. Lo llamaremos ðLiberaciónö. (í)
ó Yo llamaría ðOperación masacreö a este segundo proyecto. (í)
ó No es la ðOperación Pensamientoö, es la ðOperación Desesperaciónö (p. 100).

Los diálogos de la novela son muy ágiles (algo que comparte el género con otros similares, como el ðnegroö) y se realizan de manera muy realista. En una misma conversación podemos ver cómo los personajes titubean, hacen pausas o incluso cambian de idea; mientras hablan, los ocupantes de la estación piensan y esto Lem nos lo muestra también, consiguiendo en ocasiones, que sin necesidad de decir todo lo que quisiera, sepamos lo que están pensando:

Habíamos reñido. O mejor dicho, no. Fui yo, yo monté en cólera, tú sabes las cosas que uno dice en esos momentosí ö
ó Te previne
ó ¡En qué forma!
ó De la única forma posible. Yo no sabía a quién verías. Nadie podía saberlo, nadie sabe jamásí
ó Escucha, Snaut, quisiera preguntarteí Túí tú conocesí este fenómeno desde hace un tiempo. Ellaí la persona que vino a visitarme hoyí
ó ¿Te preguntas si volverá?ö (p. 44)

Como era de esperar por lo ya analizado, Lem utiliza a lo largo de toda la novela un estilo literario sencillo, que no simple. Para narrar los acontecimientos que tienen lugar en la estación se vale de un vocabulario estándar, sin complicaciones en general, exceptuando el uso de algunos latinismos², y de una sintaxis también sencilla, en la que predominan las frases cortas, debido principalmente a que busca emplear el denominado ðgrado ceroö para disimular al máximo la forma y la retórica de la novela y así dotarla de mayor verismo.

Como excepciones a esto, encontramos el empleo de metáforas e imágenes (ðvacía, como el capullo de una mariposa, la cápsula de forma de cigarroí ö, p. 4), pero ya que éstas no son crípticas no contribuyen a ralentizar la lectura y la apariencia del texto sigue siendo sencilla. Donde el escritor más deja volar su imaginación y hace uso

² ðSuum cuiqueö, ðagonia perpetuaö, ðvotum separatumö, ðexperimentum crucisö, etc.

de un lenguaje más literario es en las descripciones de Solaris que se encuentran en los libros de la biblioteca.

La adjetivación es un recurso muy empleado por Lem, además de forma bastante subjetiva y literaria en boca del narrador y protagonista Kris Kelvin.

Por último, algo que llama la atención es la abundancia de interrogaciones retóricas que podemos observar y que sirven para hacer al lector más partícipe de la historia y para acercarnos a las sensaciones del narrador.

La ironía y los diálogos con tintes cómicos recorren también muchas de las páginas de Solaris. Esto está presente ya desde el nombre dado a la cápsula que lleva a Kelvin hasta la estación, llamada Prometeo, una clara alusión mitológica que remite al tormento eterno y que vincula la novela con la de Mary B. Shelley, *Frankenstein*, y las criaturas (en un caso la del doctor Víctor Frankenstein, en Lem las del océano de Solaris). Otros ejemplos de ello son: el hecho de que Harey comience a leer un libro de recetas de cocina cuando los visitantes no comen, o las menciones que hace Snaut a sus òdivorciosö. Estas gotas de humor negro no dejan de ser otro componente genérico. Es revelador cómo el humor ha encontrado alojamiento en relatos que, en principio, no parecían los más propicios para acogerlos. Es difícil, en este sentido, encontrar una novela policial o ònegraö donde el protagonista-narrador no bromea o haga consideraciones humorísticas en los momentos más difíciles o ante las realidades más duras.

Todo este mundo ficticio, como se ve, es planteado por Lem mediante una forma sencilla que contribuye a la verosimilitud de la novela, cuya lógica interna no chirría en ningún momento.

Tal y como dice Snaut, òtal vez valga la pena quedarse. Sin duda no aprenderemos nada acerca de él, pero sí acerca de nosotrosö (p. 50)³. Me apropio parcialmente la frase para concluir esta parte analítica diciendo que tal vez valga la pena leer *Solaris*, quizás no aprenderemos nada del planeta, pero sin duda sí acerca de nosotros.

³Las citas de la novela *Solaris* se han extraído del libro en soporte digital:
<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/sola.pdf>

2. ANDREI TARKOVSKY



SOLARIS

1974

1.3.LA CIRCUNSTANCIA DEL TEXTO

Dirigida por el realizador ruso Andrei Tarkovsky y estrenada en 1972 y, *Solaris* es la primera adaptación a la gran pantalla de la novela homónima de Stanislaw Lem. Es el tercer film de Tarkovsky y su primera incursión en el género de la ciencia-ficción. Esta película, que (entre otros asuntos) aborda la temática de la conquista del espacio exterior, surge en un momento de escalada espacial soviética. No obstante, resulta sorprendente que la Unión Soviética, que protagonizó durante los años de la Guerra Fría una carrera espacial con los Estados Unidos de América, no promoviera más proyectos filmográficos sobre el tema ni alardeara aquí de sus avances tecnológicos. Por otro lado, también resulta extraño que la URSS aprobara el proyecto de Tarkovsky a sabiendas de su percepción crítica hacia el progreso científico de la humanidad.

Tarkovsky, en la estela del texto de Lem, se sirve en esta película de las convenciones del género de la ciencia-ficción para llevar a cabo una reflexión filosófica sobre los peligros que entraña el acelerado progreso científico y tecnológico que deshumaniza al hombre y lo aleja de sus raíces naturales. Como veremos, Tarkovsky emplea un discurso nada convencional dentro del género, en el que escasean los efectos especiales (a diferencia de la adaptación de Soderberg de la que hablaremos después).

Darco Duvin considera de forma acertada que *Solaris*, la novela de Lem, presenta diferentes niveles de interpretación:

í varios niveles, y es a la vez un rompecabezas psicobiológico, una parábola acerca de la relaciones y emociones humanas, y una demostración de que los criterios antropocéntricos son inaplicables en el mundo modernoí Las estrellas son para Lem de algún modo lo que Utopía fue para Moro o Brobdingng para Swift; un espejo parabólico de nosotros mismos. (Lem, 2007: contracubierta)

Esto hace que sea posible adscribir la adaptación de Tarkovskya diferentes subgéneros cinematográficos, como ya ocurría con la novela de Lem. En primer lugar, el film enlaza con el subgénero del drama romántico, ya que Tarkovskyprofundiza en la historia de amor entre Kelvin y su esposa Hary, que se convierte en el eje central de la película (al igual que en Soderbergh, de ahí que algunos críticos la hayan considerado como un *remake* de la película rusa). En segundo lugar, también cabe vincular la obra con la película de terror psicológico y en este sentido, el film de Tarkovskylogra potenciar más la violencia de la situación y alimenta la inquietud del espectador hasta tal punto que a veces resulta difícil mantener la vista fija en la pantalla. Ejemplo de violencia y paroxismo son las frenéticas e inhumanas convulsiones de Hary cuando resucita tras el intento de suicidio con oxígeno líquido. En tercer lugar, estamos (como con la novela) ante un relato que plantea cuestiones filosóficas de carácter existencial.

En la década de los 60 el género de la ciencia-ficción tiende a ñintelelectualizarseö tal y como atestiguan producciones del carácter de *Fahrenheit 451* (1966), *El planeta de los simios* (1967) y *2001: Odisea en el espacio* (1968). Como elemento común a todas ellas, aparece el entronque con las preocupaciones existencialistas agudizadas tras las

grandes masacres y conflictos bélicos del siglo XX. Así, Tarkovsky, en este film, que se aleja del cine comercial, se cuestiona interrogantes como quién somos o de dónde venimos. Asimismo, subyacen en su película importantes ecos freudianos que se reflejan sobre todo en la constante alusión al espejo (el problema de la identidad y del doble) y la relación de raíz edípica con los progenitores.

Si en *Solaris* de Soderberg, el poema de Dylan Thomas -'Y la muerte no tendrá señorío' sirve para estructurar la historia de amor y dotarla de un componente simbólico, en la adaptación de Tarkovsky hallamos la referencia a la literatura española. Concretamente, hacia el minuto 117 en una escena en la biblioteca de la estación espacial, Snaut le pide a Kris que lea un fragmento de *El Quijote* (capítulo LXVIII) en el que Sancho Panza ensalza el valor del sueño como liberador de la carga de la vida y a su vez, lo describe como antecámara de la muerte. El texto en su versión original íntegra es:

Solo entiendo que en tanto que duermo ni tengo temor ni esperanza, ni trabajo ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita el hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templará el ardor, y finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Solo una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia. (Cervantes, 1990: 1059).

Al igual que después en el *Solaris* de Soderbergh, una de las referencias internas al cine (o de los autohomenajes al cine) que se repite a lo largo del film es la obsesiva aparición del icono de la ventana que subraya la importancia del acto de encuadrar y potencia de la imagen desde la reminiscencia del encuadre. Junto al icono de la ventana (de la casa de Kris y de la estación), también encontramos el icono de la pantalla televisiva a través de la cual se proyectan los diferentes vídeos (informe de Berton, confidencia de Guibarian, película familiar de Kris). Resulta especialmente curiosa la escena en la que Kris observa el vídeo del juicio de Berton y en este se cuele otro vídeo: el de la grabación de los hechos anómalos en *Solaris*. Nótese aquí los distintos niveles de ficción.

A pesar de lo ajustado del presupuesto, la película de Tarkovsky logra transmitir su inquietud al espectador y ha sido considerada una obra maestra. Sin embargo, el propio director no estaba del todo conforme con el resultado, porque había demasiado contenido científico.

Toda adaptación, aun en los casos de mayor fidelidad, supone de forma inevitable una modificación (incluso una traición) al texto que se adapta (Urrutia, 1984, Peña-Ardid, 1992, Pérez-Bowie, 2004, Sánchez Salas, 2007, Gutiérrez Carbajo, 2012). El mero y trascendental paso de un ámbito y lenguaje a otro, de la literatura al cine, ya implica modificaciones inevitables. A ellas suelen sumarse las producidas por las lecturas personales: la supresión o adición de algo, o el subrayado de algunos aspectos

conducen inevitablemente a la aparición de otra obra. Lem, por su parte, criticó el misticismo de la adaptación de Tarkovsky y consideró que el énfasis en la historia de amor había dejado en un segundo plano a toda esfera de los cuestionamientos cognitivos y epistemológicos tan importantes en el libro:

I have fundamental reservations to this adaptation. First of all I would have liked to see the planet Solaris which the director unfortunately denied me as the film was to be a cinematically subdued work. And secondly as I told Tarkovsky during one of our quarrels he didn't make *Solaris* at all, he made *Crime and Punishment*. [í] The whole sphere of cognitive and epistemological considerations was extremely important in my book and it was tightly coupled to the solaristic literature and to the essence of solaristics as such.⁴

Asimismo, Tarkovsky recopila en sus diarios las distintas impresiones y reflexiones que le suscita la puesta en marcha del proyecto fílmico de *Solaris*. Además, cuando Tarkovsky recoge la opinión de su padre, se hace patente el carácter simbólico, detallista y poético del film:

«Mi padre dijo que Solaris no es una película, sino algo parecido a la literatura. Gracias al ritmo interno de autor, a la ausencia de resortes banales y a la grandísima importancia de los detalles, que juegan un papel particular en la narración».⁵

⁴Stanisław Lem talking about the filming of *Solaris* (1972) by Andrei Tarkovsky. Stanisław Bere , *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Cracow 1987, ISBN 8308016561.

⁵TARKOVSKY, A., *Martirologio*, Diarios 1970-1986, Ediciones Sígueme Salamanca 2011.

2.2. ANÁLISIS DEL TEXTO

2.2.1. La historia

Kris es un psicólogo enviado en una misión de urgencia al planeta Solaris con el fin de clarificar los extraños sucesos que están acaeciendo en la estación espacial. Allí, tras una elevada exposición del océano del planeta a rayos X, han comenzado a surgir *övisitantes*, proyecciones cerebrales materializadas, creadas a partir de los recuerdos y pensamientos inconscientes de los tripulantes. A diferencia del libro de Lem y de la película de Soderbergh, en Tarkovsky se incluye una primera secuencia en la Tierra de elevada extensión, en la que se nos presenta al padre de Kris y al piloto Berton, el primer cosmonauta en ver a una criatura fabricada por el océano, un *övisitante*.

La idea controladora del film de Tarkovsky se desvía del asunto central de Lem. El director ruso plantea que la salvación de la humanidad, alienada en el mundo moderno, se halla en la recuperación de los valores espirituales como el amor, la amistad y la felicidad familiar. En síntesis, se trata de una idea controladora de carácter irónico (McKee, 2002: 161), en la que se equilibran aspectos negativos y positivos, y que defiende la necesidad de una humanización del hombre a través de los principios más auténticos.

El esquema de relación entre los personajes de esta adaptación repite el esquema del libro de Lem y coincide en gran medida con el del film de Soderbergh: Kris es el *sujeto* cuyo *objeto* de deseo es Hary, la mujer perdida y a la que recupera gracias a la materialización de su recuerdo por parte del océano pensante del planeta Solaris que actúa de *remitente* al motivar la acción. Mientras que Sartorius resulta el gran *antagonista* u *oponente* del sujeto (Kris), ya que condena su relación con Hary y juega un papel determinante en su suicidio final, Snaut y Gibarian actúan como *ayudantes* puesto que comparten con él la información que poseen. En este sentido, cabe destacar que el personaje de Snaut (el verdadero psicólogo de la estación), se proyecta como un personaje mucho más complejo y humanizado en el film de Tarkovsky. Mientras que en la película de Soderbergh Snow es un oponente (en realidad, es el *övisitante* del auténtico Snow), en el largometraje ruso, Snaut ofrece su apoyo a Kris a través de sus reflexiones en alta voz sobre las profundas peculiaridades de la situación en la que se encuentran inmersos.

El tiempo de la acción de esta película se sitúa en el futuro (tal y como lo indican visualmente los avances científicos, por ejemplo, la llamada de Berton al televisor del padre de Kris, aspecto este de visualizar el progreso científico en el que las películas de ciencia ficción han hecho un gran esfuerzo desde siempre). Con respecto al espacio, a diferencia de Lem y Soderbergh, Tarkovsky hace hincapié en la descripción (tanto al principio como al final) de una naturaleza idílica, en la que predomina el paisaje agreste, virgen y puro de la casa de la infancia de Kris, a la orilla de un lago.

En cuanto a la estructura, la película potencia la trama principal, que narra la historia de amor entre Chris y su mujer Harey, que se cruza con otras tramas

secundarias, como son la relación con el padre y la lucha de Snaut, Gibarian y Sartorius por superar la crítica situación en la estación.

El final de la película de Tarkovskiconecta con el comienzo mediante una estructura circular gracias al motivo de la caja metálica. En la primera escena, vemos a Kris absorto en la contemplación del movimiento ondulante de las algas acuáticas del lago y sujeta una caja de metal. Al final, una vez que ya ha sido informado del suicidio de Hary y de la vuelta a la normalidad en la estación, Kris, que se pregunta cuál ha de ser el siguiente paso, dirige la mirada hacia la caja. A diferencia del principio, cuando la caja estaba cerrada y el espectador se preguntaba por su contenido, ahora la caja está abierta y vemos cómo una pequeña planta ha nacido en ella; se trata de una metáfora poderosa de la vida, de que todavía queda esperanza.

Tarkovsky potencia en su película varias secuencias dramáticas de gran intensidad, como la tensa reunión de los miembros de la estación espacial en la biblioteca, el delirio de Kris y el reencuentro de Kris con su padre. Se llega al clímax con el intento de suicidio de Hary con oxígeno líquido. El final presenta una llamativa condensación de sucesos. Se suceden allí interrumpidamente el delirio de Kris, la lectura de la nota suicida de Hary, la desaparición de los visitantes, la decisión de Kris de quedarse en Solaris y el descubrimiento de cierta paz interior.

Las nociones estructurantes de la película repiten las de la novela: el amor, el terror, la culpa que siente Chris por el suicidio de su mujer y la falta de conocimiento ante lo que ocurre en Solaris. Sin embargo, la profundización en el sentimiento de culpa de Kris es una alteración del film de Tarkovsky con respecto a la obra de Lem, una modificación que imitará posteriormente Soderbergh. Es reseñable que Lem compare la adaptación rusa con la novela *Crimen y Castigo* de Dostoievski, sin duda por el subrayado del director ruso en el sentimiento de culpa del protagonista. Asimismo, se incorporan dos motivos plenamente tarkovskianos: el agua y el entorno natural. El primero representa la redención y la paz y el segundo constituye un vínculo con el ambiente familiar (símbolo de pureza y unidad).

La estructura profunda del film es compartida en su eje central con la presente en la obra de Lem y en Soderbergh. Sin embargo, hay que apuntar ciertas diferencias. En Soderberg, se produce un final apocalíptico en el que el planeta engulle la estación y Kris se suicida al decidir permanecer y lanzarse a los brazos de la muerte con la esperanza de volver a encontrarse con su amada en el otro mundo. Este fin destructivo no aparece en Tarkovsky, donde dos imágenes finales ayudan a crear un clima de restablecimiento de la armonía y la esperanza: la imagen del brote verde dentro de la caja y la de la isla-hogar flotando en el mar de Solaris.

Tarkovsky potencia también la visualidad y el significado de su texto con imágenes cargadas de contenido que, en ocasiones se convierten en símbolos. Ya he hecho referencia a la planta de la caja metálica que representa la esperanza de Kris (recordemos la frase hecha *“mientras hay vida, hay esperanza”*) y a la ventana (auto

homenaje al cine, al ojo hacia otros mundos). Otro objeto que sorprende por su capacidad evocadora es la pistola que Kris extrae de la habitación de Guibarian y que encarna el miedo y el peligro. La noche de la llegada de Hary, Kris trata de asir la pistola, pero Hary la golpea juguetonamente sin querer quejándose de que él le hace cosquillas. El crujir de las hojas de los árboles mecidas por el viento es otro símbolo poderoso de la vida en la Tierra. Snaut trata de lograr este sonido con recortes de papel y un ventilador, con lo que se acentúa la artificialidad y deshumanización de la vida en la estación espacial. Estas hojas sirven de *raccord* entre escenas en dos ocasiones, por un lado, suturan el paso de los aposentos de Snaut al cuarto de Kris (que ha adoptado el invento) y por otro lado, vinculan el idílico vídeo familiar de Kris enmarcado en un entorno natural cambiante (que se abre con el ruido de las hojas al moverse) con el ambiente desolador y yermo de la estación. Otro símbolo del film son los zapatos ausentes de Hary, la primera noche de su llegada ella se sorprende al no encontrarlos y en la escena de la biblioteca, la cámara vuelve a incidir en que la joven lleva los pies descalzos. La falta de zapatos es signo de la falta de humanidad de esta criatura, en lo que la voz narrativa incide después de que Hary pronuncie su discurso de «Pero me estoy convirtiendo en un ser humano [í] Lo amó como un ser humano» (minuto 123). El caballo es el símbolo del miedo a lo desconocido, que anticipa en parte el temor de los tripulantes y del ser humano ante los extraordinarios hechos acaecidos en Solaris que les ponen, por un lado, ante la fuerza desconocida del océano, y por otro, ante los misterios y enigmas de su propia naturaleza humana. De ahí que sea significativo que el caballo, ejemplo de lo salvaje e indomable, y que ha asustado al niño al principio del film, sea lo último que Kris vea antes de embarcarse en la misión (minuto 40.53).

2.2.2. La trama

Es, sin duda, una obviedad señalar que una película se hace, fundamentalmente, con imágenes, pero en esa obviedad se pone de manifiesto que de ningún modo una adaptación cinematográfica puede ser fiel a un texto previo que le sirve de base que está escrito con palabras. Mientras la imagen presentifica una realidad definida para todos, la palabra queda abierta a la interpretación de cada uno. A pesar de su obligada focalización externa, el cine no suele resignarse (a no ser que lo desee) a reflejar el lado objetivo de la realidad, sino que bucea en la psicología de los personajes. En el *Solaris* de Tarkovsky esto se hace, de forma singular, mediante la imagen, a través del uso de símbolos, del interés en ciertos objetos y actitudes (*zoom in* y *zoom out*) y también, obviamente, con el empleo de la palabra en diálogos e, incluso, en monólogos o discursos. En este sentido, cabe destacar la originalidad del discurso pronunciado por Hary ante Snaut y Sartorius y en el que se hace eco de su propia humanidad: «Me estoy convirtiendo en un ser humano».

El paso de la novela de Lem a la película de Tarkovsky implica otro cambio esencial que toca al narrador: la narración en primera persona del texto literario es

sustituida por la impersonal de la cámara. Solo al final aparece unavoz *en off*(quizá en un guiño a la narración en primera persona del libro), y sobre un fondo azul lleno de nubes Kris anuncia con voz pausada su deseo de no volver a la Tierra y quedarse en Solaris: «Pero no tengo esperanza [...] tan solo queda esperar ¿Esperar a qué? A otro milagro» (minuto 156).

Asimismo, gracias a la composición estructural de las escenas, se desprende un valioso contenido emotivo. Por ejemplo, cuando Kris se arrodilla ante su mujer y su padre, el espectador percibe la transformación interior producida en el protagonista que ha cambiado su actitud fría, racional y arrogante del comienzo.

La narración de Tarkovsky es profundamente nostálgica con los modos de vida tradicionales en la Tierra en comunión con el entorno natural. El tono es melancólico y refleja la pérdida del orden y de la armonía natural en el mundo moderno, la enajenación del ser humano que se haya absorbido en un mundo racional y artificial (tan industrial como la estación).

La perspectiva física de la narración en Tarkovsky es la Estación Solaris, concretamente abundan las alusiones a la ventana desde la cual observan el océano (símbolo del Otro y de lo desconocido). Las referencias a la ventana es otro de los guiños a la creación cinematográfica que Soderbergh importa de Tarkovsky para su película. No solo se subraya la importancia de las ventanas de la estación, sino que también se hace hincapié en la mirada de Kris a través de la ventana de su casa. A diferencia de Soderbergh, esta mirada no se produce del interior de la vivienda hacia el exterior con la pregunta implícita de qué me espera afuera, sino que Kris observa desde fuera el interior de la casa familiar donde se encuentra su padre. Aquí la ventana se alza como objeto simbólico de la separación entre las personas, una separación que se rompe cuando el padre sale de la casa para abrazar al hijo pródigo.

No obstante, Tarkovsky logra ahondar en el mundo interior de los personajes, y tal vez su mérito más grande con respecto a Soderbergh sea este: dotar de complejidad y carácter humano a todos ellos y no centrarse únicamente en la figura de Kris. Aunque Tarkovsky perfila de forma sobresaliente al resto de personajes, es reseñable cómo apuntala la evolución del protagonista (nótese el buceo en la psicología de Kris tanto en el delirio final como en el recuerdo de la casa paterna).

El océano es, por supuesto, impenetrable para la cámara que lo registra. Este ser posee un mayor número de connotaciones negativas en la película de Soderbergh, en la que actúa como espía de sus conciencias (Rheya asegura que puede oírla) y finalmente como aniquilador de sus vidas (la estación es engullida por el planeta).

Dado el desconocimiento total que los científicos tienen hacia las perturbaciones acaecidas en el planeta Solaris y el hecho de que los tripulantes de la nave ignoran por completo cómo abordar el fenómeno de los «visitantes», la fiabilidad del narrador es ciertamente relativa. De esta forma, el espectador es partícipe de esta misma inquietud y

falta de conocimiento. No olvidemos que Lem quiere subrayar los límites epistemológicos del hombre al pretender entrar en contacto con una inteligencia alienígena.

En este sentido, es significativo el fenómeno de la ironía dramática que se produce en el film cuando el espectador sabe más que los propios personajes. Esto ocurre cuando Kris y Snaut conversan sobre las posibles consecuencias negativas del encefalograma (Kris teme desear inconscientemente la desaparición de Hary y así lo manifiesta creyendo que Hary sigue dormida). Sin embargo, el espectador ve como ésta abre los ojos como platos en el mismo momento en que Kris cierra la puerta para irse: le estaba escuchando.

Este enjuiciamiento, que en Soderberg está puesto en boca de Guibarian (al que Kris observa en un vídeo anterior a su suicidio), en Tarkovsky es pronunciado por Snaut, que actúa con una gran humanidad y comprensión hacia Kris puesto que no se opone a su relación con Hary (es significativo que le bese la mano a la joven), a pesar de que también le avise de los riesgos que esta relación entraña.

Este matiz constituye otra de las fidelidades de Tarkovsky a Lem, que también pone en palabras de Snaut la metáfora que representa el océano de Solaris para el hombre que busca una imagen ideal de su propio mundo:

Nos adentramos en el cosmos listos para lo que sea, penurias, agotamiento, muerte, nos sentimos orgullosos ese entusiasmo es una farsa, no queremos otros mundos, sino espejos (p. 46).

Solaris posee un esquema compositivo en el que hallamos un hilo conductor de la trama, el enfrentamiento de Kris con fuerzas que lo sobrepasan en el planeta Solaris (y concretamente con el fantasma de su mujer muerta), que se cruza con hilos secundarios protagonizados por los distintos personajes secundarios: ¿Quiénes son los visitantes de Snaut y Sartorius? ¿Por qué acaba con su vida Guibarian?.

Tarkovsky ha dotado a su película de una trama subyacente de relación edípica que influye en la historia principal. Esta trama subyacente está contenida en los diferentes vídeos que entroncan con el pasado de Kris y permiten que el espectador y la propia Hary reconstruya cómo fue éste. Es así cómo tras ver una película casera en la que aparecía la madre de Kris, Hary recuerda que aquella mujer la odiaba y de que influyó negativamente en su separación de Kris. Kris dejó de querer suficientemente a su esposa, inmerso en su carrera científica y demasiado sujeto a la influencia materna. De esta forma, la Hary creada por Solaris no responde solo a la representación del fantasma de su esposa, sino que también entronca con la proyección materna de Kris; la Hary real ya sufría de la Hary idealizada e imaginada por Kris.

El film presenta una estructura circular, al cerrarse con una vuelta al hogar del hijo pródigo (Kris) que se reconcilia con el padre ante el cual se arrodilla como acto de entrega y petición de perdón por los errores pasados. Sin embargo, más tarde sabemos

que esta vuelta al hogar es únicamente metafórica (ya que Kris decide quedarse en Solaris y la casa paterna parece ser un recuerdo que ha sido proyectado por el océano, creador de esta isla flotante). Esta vuelta al hogar representa la nueva armonía conquistada por Kris que se ha liberado del sentimiento de culpa que arrastraba desde la muerte de Hary y que ha hecho las paces con el pasado, con sus padres, y consigo mismo.

2.2.2.1. Caracterización: personajes y actores

Los personajes principales de la película de Tarkovsky son Kris y Hary y los secundarios: el padre y la madre de Kris, Burton, Snaut, Guibarian, Sartorius y, en otro sentido, el océano.

Kris Kelvin se nos presenta como un hombre en la madurez de la vida (con el pelo canoso, pero aún con cierta fortaleza física), es un psicólogo y científico que destaca por su carácter racional y su fe en la ciencia. Es descrito como un hombre frío, incrédulo a todo aquello que no vea por sus propios ojos (de ahí que desconfíe de la versión de Burton y lo considere un trastornado). Por eso, su padre le dirá: «Eres demasiado duro... Allí todo es frágil, no es como la tierra, acostumbrada a gente como tú». Sin embargo, abrumado por la presencia de la mujer que abandonó diez años antes y que se ha materializado en Solaris, le irá abriendo su corazón a la vez que también abre su mente ante una situación que sobrepasa los límites humanos de la moral, la vida y la muerte. Recordando las palabras de Hary, Kris es el único que logra comportarse de forma humana en una situación inhumana.

Hary es una mujer todavía joven de mirada ingenua, ojos grandes y larga melena castaña recogida en una coleta baja. Es la «visitante» de Kris, creada por el océano a partir del recuerdo de su mujer que se suicidó en el pasado. A diferencia de la obra de Lem y de la adaptación de Soderbergh, Tarkovsky dota a este personaje femenino de mayor fortaleza y conciencia de su situación. Desde el primer momento se mira al espejo, y contrasta su imagen con la del cuadro de la mujer de Kris para acabar diciendo que no se reconoce: «¿Quién es esta?». Al igual que en el libro de Lem (y a diferencia de Soderbergh), Tarkovsky hace hincapié en cómo Hary hace frente a su miedo más primitivo: alejarse de Kris, quedarse sola, dejarle ir. Esto ocurre en varias escenas del film con lo que vemos la evolución de este personaje que llega incluso a tomar la palabra ante Snaut y Sartorius cuando este último la tacha de mera «reproducción». Entonces Hary toma la palabra (plenamente consciente de la situación) y defiende a Kris por ser el único que ha actuado de forma humana en una situación inhumana y así «Hary» (en palabras de Snaut) pronuncia un discurso conmovedor para anunciar su transformación- «Me estoy convirtiendo en un ser humano»- a medida que pasa más tiempo junto a Kris y aprende a hacer acciones tan cotidianas como dormir.

Snaut es un hombre de mediana edad- cincuenta y dos años- que lleva muchos años en la estación y que si bien, comienza desconfiando de las intenciones de Kris y le proporciona información ambigua, finalmente se alía con él ofreciéndole su apoyo y convirtiéndole en el confidente de sus reflexiones filosóficas. Destaca por su carácter sarcástico e irónico con frases como "Has tenido visitantes, lo has manejado muy limpiamente" (minuto 84) y también por su apariencia ridícula y conmovedora de viejo loco, con el traje medio raído, el pelo cano alborotado, ebrio y profiriendo una broma tras otra. Es un personaje que enriquece el film de Tarkovsky y destila una humanidad de la que carece en Soderbergh e incluso en Lem. En su figura de viejo loco que ha llegado a conocer las verdades profundas de la realidad conecta en cierto modo con el Rey Lear de Shakespeare.

Guibarianes un hombre de edad más joven, parecida a la de Kris, que se suicida poco antes de la llegada de éste a la estación. En Soderbergh este personaje tiene un papel más relevante que en Tarkovsky, donde solo aparece una vez mediante un vídeo en el que le confiesa a Kris que él fue el primero en recibir una "visitante" (una adolescente rubia y anañada que se aleja de la "monstruosa afrodita" de piel negra del libro de Lem). Se suicida movido por la vergüenza, uno de los sentimientos, que, según Kris, podrían redimir a la humanidad alejada de sí misma en un mundo racional y científico que le es ajeno.

Sartorius es un hombre de edad madura, calvo y con gafas, descrito como un científico ególatra que subestima el mundo afectivo y emocional individual y lo supedita a los altos fines del progreso científico. Al igual que en Lem, aquí Sartorius está recluido en su laboratorio, pero su "visitante" es un enano, en lugar de un espantapájaros. Sartorius va a ser quien le ayude a Hary a desvelar su auténtica identidad al contarle el suicidio de la ex mujer de Kris. No obstante, incluso el personaje de Sartorius se halla más humanizado en Tarkovsky ya que él mismo se atribuye una condición humana: la envidia a Kris, puesto que es capaz de amar a su visitante.

El padre de Kris es un hombre de edad avanzada, que hace llamar a su amigo Burton para que avise a su hijo Kris de lo que puede encontrarse en Solaris. No mantiene una estrecha relación con su hijo, tal y como él mismo dice "apenas hablan". Por ello, él intenta aprovechar el tiempo perdido durante el último día de Kris en la Tierra, aunque no dude en criticar la frialdad y el mal comportamiento de su hijo con Burton: "Eres demasiado duro... Allí todo es frágil, no es como la tierra, acostumbrada a gente como tú". El personaje del padre que abre y cierra el film de Tarkovsky, no aparece en la adaptación de Soderbergh, y es apenas mencionado en el libro durante la grabación del encefalograma de Kris: "mi padre y Giese, vueltos ahora polvo, habían enfrentado en otro tiempo todos los azares de la existencia, y esa certidumbre me procuró una paz profunda que desplazó a esa muchedumbre apiñada alrededor de la arena gris a la espera de mi derrota" (página 102). En esa "muchedumbre" encontramos una referencia al superyo acusador de Kris.

La madre de Kris es muy atractiva, rubia, de piel clara y melena recogida, de increíble parecido físico a Hary (a la que odiaba) y ausente durante la infancia de Kris. La conocemos a través de la película casera de Kris y a través del delirio que sufre el protagonista y que contiene ecos freudianos, como comentaremos más tarde.



Burton es un hombre de mediana edad, amigo del padre de Kris, y piloto que presenció por primera vez las extrañas formaciones del océano. Trastornado porque nadie le cree trata de advertir a Kris lo que le depara en Solaris.

2.2.2.2. Temporalización

Mientras que en Lem el eje temporal entonces/ahora estructura la confesión del narrador protagonista en 1ª persona y en Soderbergh los abundantes *flashback* sirven para construir la historia de amor pasada con la presente en la estación, en Tarkovskyla narración presenta un orden más lineal. Esto repercute en una mejor comprensión por parte del espectador de una historia ya de por sí ambigua y compleja (con lo cual considero un acierto la tendencia hacia la narración lineal cronológica).

No obstante, Tarkovsky no abandona la explicación del pasado para comprender mejor el presente, de ahí que utilice el recurso del vídeo a través del cual conocemos aspectos importantes de la historia de Solaris (informe Burton) y de la vida de Kris (con la película casera que lo muestra en tres diferentes momentos: infancia, adolescencia y madurez). En la última etapa Hary aparece reflejada en el vídeo, lo cual vuelve a propiciar su crisis de identidad (se pregunta ante el espejo: ¿quién soy?) y recuerda la mala relación con la madre de Kris, algo que influyó en su separación.

El ritmo es un aspecto de enorme importancia en cualquier película que, con frecuencia, define, casi por sí solo, el estilo del director. Tarkovsky ha pensado a conciencia las decisiones de ritmo de su película. Mientras que el ritmo es más pausado durante la primera secuencia que refleja el último día de Kris en la Tierra y que bombardea al espectador con extraña y compleja documentación sobre Solaris (a través del vídeo del informe de Burton), una vez que Kris llega al planeta, se produce una mayor progresión de la materia. El ritmo se acelera un poco, y se suceden los días y los encuentros y desencuentros entre Kris y Hary, a la vez que va fortaleciéndose su unión y crece su amor hasta el punto de que Hary decide suicidarse en un acto ético como única

manera de liberar a Kris: "Creo que alguien está jugando con nosotros, y cuánto más jueguen, peor será, más peligroso será, pero solo para ti. Lo sé. Ojalá supiera cómo ayudarte" (minuto 111).

El ritmo de este film es notablemente lento (sobre todo en comparación con la estética del cine actual), es más pausado, desde luego, que el del film de Soderberg contrastando sus 169 minutos de duración con los 94 minutos de la producción norteamericana. La primera imagen de las algas acuáticas ondulantes del lago condensa ya el ritmo parsimonioso del film que se desliza como las plantas del estanque. Si bien la primera y muy larga secuencia rodada en la casa paterna (ausente en Lem y Soderberg) resulta bastante dilatada para el espectador actual de tal forma que ciertos silencios pueden producir un efecto somnífero una vez en la estación espacial, los silencios se vuelven bastante sugestivos. Así, los silencios contribuyen a sugerir el mundo infantil de pureza y armonía en el entorno familiar y, por otro lado, favorecen la reflexión del espectador sobre la compleja y ambigua historia de amor entre Kris y la criatura forjada por el océano a partir del recuerdo de su mujer fallecida.

Destaca en la película de Tarkovsky la sensación irreal del tiempo: los días se suceden idénticos como en un limbo ajeno a las limitaciones espacio-temporales. Esta ambigüedad en la sucesión de los días responde a la percepción subjetiva que Kris tiene del tiempo, concretamente, a su apatía y falta de decisión. El tiempo es vivido dramáticamente por Kris debido a su temor por perder por segunda vez a su esposa: de ahí las dos ocasiones en las que Kris corre desesperado porque ha dejado sola (sinónimo de "abandonada") a su mujer y teme que se haga daño (por ejemplo, en el minuto 126:55 cuando corre hacia la biblioteca).

2.2.2.3. Espacialización

El espacio se percibe y se construye en la película, por supuesto, a partir de la imagen (en este sentido, analizaremos más tarde el juego cromático entre las imágenes a color y a blanco y negro y los matices de contraste entre las tonalidades cálidas de la casa en la Tierra y las tonalidades frías de la nave espacial), pero es notable el recurso de Tarkovski al oído, mediante el crujir de las hojas movidas por el viento, el motor de un coche, el chapoteo del agua de lluvia o mediante la música a un tiempo relajada y a otro amenazadora.

La historia se desarrolla en la casa paterna de Kris y su entorno natural, la panorámica de Japón, el espacio estelar, el océano de Solaris, la estación espacial y sus distintas dependencias (biblioteca, habitaciones, pasillos, sala de proyectiles, etc.).

Destaca la presencia del paisaje natural y del color verde (símbolo de la vida) que se halla ausente tanto en la obra de Lem como en la adaptación de Soderberg. Desde mi punto de vista, el motivo del agua y el del entorno natural sirven para

acrecentar el sentimiento de alienación dentro de la estación espacial y acentuar la separación entre la vida en Solaris y la vida en la Tierra. La argucia de Snaut para falsificar el ruido de las hojas con el viento es una alusión nostálgica a lo que se ha perdido: la vida de ahí abajo, en el planeta azul, entregada a los demás, en vez de al progreso y al avance científico en una lucha (prácticamente estéril) por el Contacto. Esta idea aparece en el film cuando Kris le pregunta a Snaut: "Después de tantos años en la estación ¿Todavía sientes el vínculo con la vida de ahí abajo?" (minuto 155).

Dentro de los ambientes del film, hay que señalar el mundo de ensueño del cuadro de *Cazadores en la nieve* (1565) de Pieter Brueghel "El Viejo" que aparece como símbolo del entorno natural puro de la infancia. El espectador se sumerge en el mundo onírico del cuadro gracias a la cámara subjetiva de los ojos de Haryó que sentada en la mesa de la biblioteca recorre el lienzo de forma ralentizada en busca del más mínimo detalle. En realidad, lo que busca su mirada es comprender algo que nunca conocerá: la magia de la vida cotidiana.



La descripción de la naturaleza idílica de la casa junto al lago del comienzo del film no puede separarse de la percepción subjetiva de Kris que contempla el paisaje absorto y en actitud melancólica a sabiendas de que será su última tarde en la Tierra.



Contrastan las tonalidades verdosas, vivas y cálidas del hogar (la casa roja y los muebles de madera) con los tonos apagados, fríos y metálicos de la estación que parece un submarino abandonado a su suerte. Este cromatismo sugiere las diferentes emociones que despierta el espacio en los personajes. El esquema de contraste entre colores cálidos para el hogar en la tierra y los colores fríos para la estación se repite en Soderberg, cuyo film es en muchos aspectos un *remake* del de Tarkovsky. Pero, a diferencia de Soderberg, en la estación de Tarkovsky hay un rincón oculto connotado

mucho más positivamente, con muebles de madera, moqueta verde y estanterías llenas de libros, mapas, cuadros y bustos. Se trata de la biblioteca: el rincón más humano de la nave donde se reúnen a conversar Kris y el resto de tripulantes.

Destaca el papel del océano como *“espacio-fuerza”* que pone en marcha la acción mediante el alumbramiento de criaturas de apariencia humana que surgen de recuerdos o proyecciones cerebrales de los tripulantes de la estación. Así los astronautas reciben la *“visita”* de estas materializaciones por la noche durante el sueño, Sartorius tiene como *“visitante”* a un enano, Snaut a un niño y Kris a Hary, su ex mujer que se suicidó diez años antes.



2.2.2.4. Modalización

La película de Tarkovsky nos ofrece una interesante y personal relación entre palabra e imagen. Nos encontramos ante un film que explota con conocimiento de causa no sólo la función representativa de la imagen sino también su valor emocional y simbólico, que prescinde de la palabra en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en la primera escena, en la que mediante *travellings* y la música de Bach se describe el paisaje frondoso y la vegetación de la casa junto al lago (contemplada con melancolía por Kris). Otro momento en el que la imagen reemplaza al diálogo es en la escena de la biblioteca en la que Hary y Kris gravitan abrazados óajenos por un momento a los problemas a los que se enfrentan y que acabarán por separarles- y en la última escena, cuando Kris regresa a su hogar en la Tierra y se reconcilia con su padre. Asimismo, se utiliza la imagen como contrapunto al diálogo, como ocurre durante la segunda aparición de la *“visitante”* de Kris. Hary llega por la noche y está atemorizada porque todo está muy oscuro, contrastan las palabras que Kris le dirige *“No tengas miedo”* con el temor que él trata de ocultar, pero que se cuele en su mirada y en las gotas de sudor de su rostro.

El diálogo, sin embargo, es abundante en esta película. Contrastan en él las frases cortas que se cruzan Kris y Harey con los largos parlamentos entre Kris y Snaut que reflexionan sobre la situación excepcional en la que se hallan inmersos y debaten qué decisiones tomar. La confección del diálogo en esta película es tradicional. La

manera de suturar el diálogo que más se repite es la de pregunta-respuesta: ¿Eres tú, Kris? (Snaut)- Sí (Kris) (llamada telefónica, minuto 93). No obstante, también interviene el recurso de repetición de una frase, como cuando Kris repite «Ella es mi mujer» después de que Sartorius se refiera a Hary como «un excelente espécimen» (minuto 96). También se interrumpen unos a otros, como es el caso en el que Snaut corta a Sartorius para decir: «Llámanos visitantes» (minuto 96). El recurso de la ironía es explotado por Snaut y Sartorius, este último la segunda vez que Kris le dice «ella es mi mujer» para que deje de referirse a Hary como creación del océano compuesta por neutrinos, señala de forma irónica: «Enhorabuena. Estoy encantado».

No solo la imagen y las palabras conforman la modalización del film, sino que está también perfilada por medio de la música (la melodía clásica de Bach y la música electrónica de Eduard Artemyev).

2.2.2.4.1. El código fotográfico

El poder de la imagen y la fotografía en la construcción fílmica es incuestionable de tal forma que el código visual y fotográfico sirve para materializar y dar forma a la historia y crear el ambiente, su función responde al objetivo final del cine; «Todo el proceso del cine consiste en captar la esencia del momento, y en mantener vivo ese momento» (Huet, 2006: 82-83).

En el film de Tarkovski predomina la utilización de composiciones geométricas, sobre todo, abunda la referencia al círculo que se dibuja constantemente en el espacio en el que se mueven los personajes (las ventanas de la estación que se asemejan a los ojos de buey de un barco, pasillos de la estación, formas de objetos).

Los campos contra-campo proliferan en los diálogos, en los que se alternan los planos de dos actores como ocurre en la conversación de Kris con Burton antes de partir a Solaris. Es llamativo que en los diálogos que mantiene la pareja, Kris y Hary suelen compartir un mismo plano, aunque a veces rehúyan la mirada del otro y la crucen en pocas y significativas ocasiones. Por ejemplo, se clavan las miradas en el instante en que Hary pronuncia las siguientes palabras: «Cuanto más tiempo jueguen será peor, pero solo **para ti**» (minuto 111,5).

Los planos que proporcionan mayor sensación de profundidad son los utilizados para ambientar los largos e intrincados pasillos de la estación en los que tienen lugar importantes sucesos como el intento de suicidio de Hary con oxígeno líquido en el que vemos una interesante composición triangular con Kris encuadrado y en calzoncillos junto a Hary, tirada en el suelo e inconsciente. El hecho de que Kris muestre su ropa interior (además de producir un efecto cómico y ridículo que sirve para rebajar la tensión dramática como bien sabía Shakespeare) también realza su simbólica desnudez ante el espectador. Se ha quitado la máscara de científico racional y frío y ahora lo

vemos como un hombre derrotado, en conflicto con sus recuerdos y su pasado, pero decidido a defender lo que más quiere. (minuto 135).



Hay algunos planos en los que Tarkovsky saca buen partido a la relación de la figura contra el fondo, como el plano de espaldas de Hary, sentada en la mesa de la biblioteca, fumando con un aire de *femme fatale* y absorta en la contemplación del cuadro del pintor neerlandés Brueghel (minuto 127:20). Este plano en el que no vemos la expresión del rostro de Hary se dilata en el tiempo lo suficiente para generar un sentimiento de inquietud en el espectador y subrayar la alteridad del personaje, su naturaleza diferente e inhumana.

Durante la primera secuencia del film, que se ambienta en la Tierra, proliferan los planos frontales de los actores con la intención de realizar una primera presentación. Especialmente, dentro del vídeo de Burton, los personajes se dirigen directamente a la cámara y se emplea reiteradamente el plano contra plano para simular el visionado de la grabación por parte de Kris, su padre, su tía y Burton. En un guiño al cine y a las convenciones fílmicas, vemos cómo el personaje de Burton manipula a su elección el vídeo utilizando las teclas de rebobinar y pasar adelante filtrando así el mensaje.

La primera presentación de Kris y de Hary (a la que vemos de pie observándose al espejo como había hecho Kris pocas horas antes) se realiza mediante planos americanos/enteros. Ella, al igual que Kris, se sorprende ante el reflejo que le devuelve el espejo en una clara alusión al problema del doble y a la crisis de identidad, motivo dominante del arte del s. XX y que en literatura tiene su mejor expresión en la narrativa de Borges. No faltan tampoco las panorámicas como la de la urbe caótica y estresante de Japón donde el tráfico asemeja a una colmena, la panorámica de Solaris a la llegada de Kris o la de la pequeña isla flotante del final.

Tarkovsky intenta dotar de dinamismo, por lo general ágil, a su imagen en varios momentos de la película. Así,recurre a inclinaciones de la cámara para conseguir contrapicados (como el plano en el que Kris dirige su mirada hacia arriba, al òvisitanteõ de Snaut, un niño tumbado de lado sobre una hamaca), combinados con picados (como el plano de abajo a arriba que captura a Kris arrodillado ante Hary en un abrazo de ecos

materno-filiales, minuto 131.53). El *barrido* más brusco del film aparece cuando Kris se da cuenta de que se ha quedado encerrado en la plataforma de lanzamiento de cohetes, efectivamente, a punto de ser devorado por el fuego, corre y busca protección bajo una manta. El recurso del *travelling* es explotado por Tarkovsky durante la primera escena del film y sirve para presentar el paisaje contemplado por Kris y al propio Kris que es introducido mediante un *travelling* vertical que rompe con la horizontalidad anterior para describir al protagonista de los pies al rostro. El empleo del *travelling* ayuda en ocasiones a potenciar el ritmo lento y sosegado con el que se presenta la película en un extenso plano-secuencia que trata de plasmar el *locus amoenus* terrestre del que Kris ha de despedirse.

Prolifera el empleo del *zoom* para subrayar los detalles de la imagen, sobre todo se recalcan planos frontales, en especial, de Hary, con el propósito de plasmar la transformación y humanización que protagoniza. El *zoom out* se utiliza en el primer plano frontal de Hary que se corresponde con una mirada subjetiva de Kris que la observa tendido en la cama. El *zoom in* de la nariz y los labios de Hary proporciona sensación de cercanía y fisicidad (hasta producir sentimientos de agobio e inquietud en el espectador que percibe la extrañeza del momento descrito con tintes de película de terror). Así el espectador teme encontrarse con la mirada de Hary, cuyos ojos se ocultan fuera del plano de visión en un primer momento.

Predominan en la película de Tarkovsky las miradas subjetivas, tanto de Kris como Hary, con el fin de ahondar en la emotividad de su historia de amor y mostrar los sentimientos de uno por el otro. La mirada subjetiva más trascendental del film se corresponde con la presentación de Hary. Es curioso que aquí en vez de ser presentada desde la visión de Kris (como ocurre en Soderbergh, donde la vemos desde un contrapicado), es ella la protagonista. Es ella a la que se le atribuyen varias miradas subjetivas dirigidas a Kris desde varios picados (puesto que Kris está tendido en la cama). Así Hary observa a Kris dormido, se trata de una mirada ralentizada en el tiempo más de un minuto mediante un *zoom in* del rostro de Kris. El espectador desconoce el carácter subjetivo de esta mirada hasta que de repente el suspense se rompe con la irrupción de un plano frontal de Hary del que no vemos los ojos; el impacto es aún mayor por el cambio de blanco y negro a color (minuto 88.52). La primera vez que Kris posa sus ojos sobre Hary nosotros lo vemos desde el punto de vista de ella; esta primera identificación es muy significativa porque en Tarkovsky el personaje femenino está mucho más desarrollado y el espectador empatiza con él desde este primer momento. Además, abundan las miradas semisubjetivas en las que observamos el rostro de Kris de perfil (como cuando Kris observa a Hary lívida tras ingerir oxígeno líquido, en el *zoom in* del minuto 135: 28).

Como ya hemos comentado más arriba, el contraste entre tonalidades cálidas y frías ofrece en esta película una significación emocional y afectiva; de esta manera, el rojo y amarillo del hogar y la biblioteca están positivamente connotados y actúan como

bálsamo frente a los colores fríos, metalizados y blancos de la estación que sugieren sentimientos de desarraigo y deshumanización.

El juego entre el color y el blanco y negro se utiliza en numerosas ocasiones; por ejemplo, el vídeo del informe de Burton está en blanco y negro (a diferencia de la película casera de Kris, en color). Además, se emplea el blanco y negro durante la primera noche de la llegada de la òvisitanteö; así, la aparición de un plano frontal de su rostro y su nariz golpea con mayor fuerza la sensibilidad del espectador, puesto que se produce al mismo tiempo que el cambio de blanco y negro a color, con lo que parece más real. Para la llegada nocturna de la segunda Hary, se opta por un cromatismo en sepia que inunda la imagen dotándola de un aspecto de irrealidad. También se usan las tonalidades grisáceas cuando Kris y Hary se sumergen en el mundo onírico de la escena dibujada por Brueghel, *Cazadores en la nieve*.

Con respecto a la iluminación, en líneas generales predomina una atmósfera levemente sombría que se ajusta a lo oscuro del conflicto expuesto que enfrenta al hombre con lo desconocido, concretamente, con lo que desconoce de sí mismo, su naturaleza irracional, su mundo interior y subconsciente. Asimismo, es significativo el incremento paulatino de la luminosidad a medida que nos acercamos al final del film donde los preponderantes fundidos en negro se sustituyen por fundidos en blanco e imágenes de un límpido cielo azul cruzado por algodonosas nubes blancas. Esta gradación positiva simboliza la salida de Kris de entre las sombras y los fantasmas de su conciencia y anuncia la recién lograda paz interna del protagonista.

2.2.2.4.2. Los códigos sonoros

Son muchas las voces que se cruzan y superponen en la estructura polifónica del film, pero sin duda, predomina la voz de Kris (en un guiño a su papel de narrador protagonista en primera persona dentro de la novela de Lem). Aunque el recurso de la voz *en off* se explota menos en el film de Tarkovsky que en el de Soderbergh sí que aparece ócomo decía más arribaö al final, en un conmovedor discurso pronunciado por Kris en el que manifiesta su deseo de permanecer en Solaris: òPero no tengo esperanza [...] tan solo queda esperar ¿Esperar a qué? A otro milagroö (minuto 156).ö. Otra diferencia con Soderberg es que a pesar de que la prosodia es lenta y pausada en ambos, en Tarkovsky no resulta tan pesada dado que se explotan los recursos de la intriga y la emotividad contenida (que aflora en lágrimas en importantes ocasiones como en el rostro de Hary en el minuto 113:10).

Los ruidos de la banda sonora de Tarkovsky no solo contribuyen a potenciar la sensación de realidad sino que presentan una valiosa capacidad evocadora, como ocurre con el vibrar de las hojas al viento (minutos del 86:55 al 90), el rumor del agua del océano (remolino del minuto 99), o el golpeteo de las gotas de lluvia sobre el impasible Kris (minuto 161:29). La lluvia aparece de nuevo en la escena del reencuentro entre

padre e hijo, esta vez llueve en el interior de la casa sobre el inmutable padre de Kris. Este *raccord* que relaciona ambas escenas parece insinuar el paso inexorable del tiempo que todo lo arrasa (*tempus fugit*), la lluvia parece sugerir también el estado de abandono del hogar paterno al que Kris no volverá.

La música de esta película combina ritmos clásicos como el preludio para órgano, *Ich rufø zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 639), de Johann Sebastian Bach con otros de cuño más moderno, como los timbres electrónicos del compositor ruso Eduard Artemyev, ganador de tres premios Nika a la Mejor Música. Es significativo que estos dos géneros musicales sirvan para oponer el mundo idílico terrestre (ambientado con la melodía clásica) con el inquietante y angustioso vivir dentro del planeta Solaris (para el que se emplea la música electrónica de Artemyev). El preludio de Bach constituye el tema central de *Solaris*, un film que resalta la importancia del personaje de Hary hasta tal punto que le dedica su propio subtema, un *õcantus firmus* que funde la música de Bach y Artemyev y se escucha durante la muerte de Hary y al final de la historia.

El film de Tarkovsky explota el valor expresivo del silencio para transmitir emociones e inducir a la reflexión y lo hace con mayores y menores aciertos. En primer lugar, hay que aclarar que entendemos el silencio como la ausencia de diálogo entre personajes, puesto que a lo largo de todo el film encontramos constantemente música de distintos ritmos o sencillamente ruido de fondo que ambienta la escena.

Hay secuencias en las que el silencio puede resultar soporífero (como los largos minutos de viaje en coche de Burton por Japón, ejemplo del caos de toda gran urbe y del estado trastornado del piloto simbolizado por los abundantes claroscuros). No obstante, en general, los silencios resultan más sugestivos que en Soderberg, por un lado, porque el personaje de Hary está más desarrollado y resulta conmovedor, y por otro, porque en Tarkovsky la historia está bien estructurada, y el espectador comprende la complejidad de la situación. En cambio, en la película de Soderberg, la acumulación de *flash backs* y, sobre todo, de elipsis dificultan sobremanera la comprensión de la historia por parte del espectador, de ahí que los silencios sean, en parte, tediosos, pues falta información.

Los silencios más significativos en Tarkovsky se corresponden con la secuencia del principio y la del final (enmarcadas en la casa familiar de Kris en la Tierra), si bien también se utilizan para insistir en el amor que se profesa la pareja. De ahí la importancia del silencio durante las dos llegadas de Hary y sus dos intentos de suicidio.

2.2.2.4.3. El código sintáctico

La película de Tarkovski presenta esta estructura.

1ª escena) Último día de Kris en la Tierra (2.52-41.10 min)

-Secuencias:

- Paseo de Kris por el lago (2.52-9)
- Lluvia (9-10.15)
- Informe de Burton (10.15-19.55)
- Veredicto (19:55-21)
- Opinión personal de un científico (21-24)
- Conversación entre Burton y Kris (24-30.40)
- La llamada de Burton (30.40- 36.30)
- Despedida (36:30-41:10)

2ª escena) Llegada de Kris a Solaris: su primer día (41.10- min)

-Secuencias:

- Vuelo (41.10-43.32)
- Descripción de la estación y encuentro con Snaut (43.32-49)
- Habitación de Guibarian y vídeo de aviso (49-56.44)
- Conversación con Sartorius (56.44- 1.01)
- Conversación con Snout (1.01-1.04)
- Vídeo de Guibarian: el rostro de la ñvisitanteö (1.04-1.08)
- Llegara nocturna de Hary (1.08-1.16)

3ª escena) La primera ñvisitaö de Rheya (1.04-7.36 min) CD 2

Secuencias:

- Envío al espacio de Hary en un cohete (1.04-3.36)
- La revelación de Snaut (3.36-7.36)

4ª escena) Segunda visita de Rhexa. (7.36-52.48min)

Secuencias:

- El crujido de las hojas. (7.36-9.08)
- La llegada de Hary y la curación de las heridas (9.08-14.51)
- Laboratorio (14.51-19.22)
- Conversación nocturna con Hary (19.22-24.32)
- Vídeo del pasado de Kris (24.32-29.13)
- Crisis de identidad (29.13-34.40)
- Biblioteca (34.40-47.24)
- Ingravidez (47.24-52.48)

5ª escena) Intento de suicidio de Rhexa con oxígeno líquido. (52.48- 1.11min)

Secuencias:

- Extraña resurrección de Hary (52.48-1.00.35)
- Delirio de Kris (1.00.35-1.11)

6ª escena) Suicidio de Rhexa con el aparato desintegrador. (1.11-1.16.19min)

Secuencias:

- Conversación con Snaut (nota de suicidio de Hary) (1.11-1.16.19)

7ª escena) Recuperación de la armonía y resolución de permanecer en Solaris. (1.16.19-1.23.40min)

Secuencias:

- Aparición de islas en el océano (1.16.19-1.18.20)
- Vuelta a casa (metafórica-recuerdo de Kris) (1.18.20-1.23.40)

La asociación entre secuencias se hace de distintas maneras. En Tarkovsky abundan las asociaciones por oposición que persiguen golpear la sensibilidad del espectador y sugerir emociones como inquietud, suspense e incluso temor. Un ejemplo de asociación por oposición es el paso del plano del tráfico frenético y estridente de Japón (metáfora de la urbe-colmena de Celia) al plano opuesto de naturaleza arcádica o *locus amoenus* que rodea la casa del padre de Kris y emana quietud, silencio y paz (minuto 36.35).

Contrastando con la acumulación de *flashbacks* en el *Solaris* de Soderberg, Tarkovsky se decanta por una narración más lineal que solo viaja al pasado mediante el visionado de la película casera por parte de Kris y Hary. Esto por un lado permite profundizar más en la complejidad de la relación sentimental que se establece entre la pareja dentro de la estación espacial, lo que no ocurre en Soderberg, donde se alterna los planos que describen el enamoramiento de Kris y Hary en *Solaris* con los que relatan la historia de amor que vivieron en la tierra. De esta forma, en Soderberg el ritmo se detiene aún más y la acción progresa más despacio debido a las continuas analepsis. El film de Tarkovsky, sin embargo, solo vuelve al pasado con el recurso del vídeo casero (de tal forma que el *flashback* está integrado dentro de la acción, tiene una causalidad interna), lo cual permite ahondar más en la psicología de Hary, su humanización y las vicisitudes amorosas de su relación con Kris. Por otro lado, el *flashforward* empleado en el film de Soderbergh para reflejar cómo sería un día de Kris en la tierra tras el regreso de *Solaris* no aparece en Tarkovsky, donde únicamente escuchamos la reflexión de Kris sobre un fondo de nubes blancas.

Al igual que en Soderbergh, el problema de la simultaneidad de acciones se soluciona aquí mediante el *cross-cutting* y el montaje alternado, en el que la cámara corta inmediatamente de una acción a otra, sugiriendo así que las acciones suceden al mismo tiempo en diferentes localizaciones. Esto ocurre, por ejemplo, cuando se pasa del plano del padre de Kris en el comedor de su casa durante la llamada telefónica de Burton al plano de Burton conduciendo de vuelta a su casa.

Para expresar simultaneidad también se echa mano del recurso de la profundidad de campo con un matiz de suspense, como sucede cuando tras escuchar la advertencia telefónica de Burton ante el peligro de *Solaris*, la cámara se mueve un poco para enfocar a Kris, al fondo de la habitación, y mostrar que ha escuchado toda la conversación sin ser visto. Este fenómeno de *ironía narrativa* por la cual el espectador tiene más información que los propios personajes vuelve a producirse en otro plano, que se sirve del *cross-cutting* para marcar simultaneidad. Hablamos del plano que sigue al del diálogo agitado de Kris y Snout sobre el encefalograma en el que Kris manifiesta su miedo a desear la desaparición de Hary de forma inconsciente. Tras lo cual, se corta el plano de los dos hombres y aparece el plano de Hary (presuntamente dormida), que abre repentinamente los ojos sin ser descubierta por nadie (a excepción del espectador, que sabe que ha sido testigo de toda la conversación).

Hay en la historia de Tarkovsky algunos aspectos interesantes en la sutura con la que consigue la ilusión de continuidad cinematográfica de la historia *oracord*, ya que en numerosas ocasiones enriquece estas suturas con contenidos simbólicos y emocionales.

Un ejemplo interesante de conector dentro de la secuencia aparece cuando Kris observa la grabación de Guibarian que le previene contra los peligros de los ðvisitantesö. Dentro del vídeo, se escucha el ruido de golpes en la puerta (y las voces de

Snaut y Sartorius), tras lo cual, Kris no puede evitar mirar inconscientemente a la puerta de su habitación confundiendo así realidad y ficción. Este *raccord* conseguido mediante miradas y movimientos (minuto 65) alude a los difusos límites entre realidad y ficción en relación con el tópico de la confusión entre verdad y apariencia, y vigilia y sueño que estará presente en este film que expone al hombre ante lo desconocido de sí mismo con una situación que parece superar las barreras de lo moral y que hace que Kris llegue a dudar de su propia cordura.

De entre la continuidad entre secuencias, destaca el *raccord* de la llamada telefónica; al plano de casa de Kris le sucede el del trayecto en coche de Burton, y ambos planos se conectan gracias a que la voz del piloto continúa sonando: «Debería recordar esto cuando esté en allí» (minuto 31.52). Otro *raccord* que destaca por sus connotaciones simbólicas es el del crujir de las hojas que vincula varias escenas: una la habitación de Snaut con la de Kris (minuto 87), puesto que este último ha adoptado el invento de Guibariane (papeles recortados junto al ventilador para simular el crujir de las hojas). Este motivo natural, que representa la armonía de la vida en la tierra frente a lo artificial de Solaris, reaparece al comienzo del vídeo casero de Kris, que se inicia no sólo con el sonido del crujir de hojas, sino también con la imagen de las hojas verdes en movimiento. Este vídeo se abre con el reflejo del ambiente de felicidad familiar durante la infancia del protagonista enturbiada únicamente por la figura distante de la madre. Así el motivo del crujir de las hojas, además de suturar secuencias, sirve para transportar al espectador al tiempo arcádico y detenido de su infancia.

La película finaliza con otro *raccord* que está en íntima conexión con la idea controladora del film, al que ya me he referido más arriba. Se trata de la recuperación de un objeto en el que se focaliza la cámara durante los primeros minutos de la película: una caja metálica cuyo contenido es desconocido por el espectador hasta los últimos minutos del film. Sorprendentemente, cuando Kris se cuestiona su fe en los estudios solarísticos y se está planeando regresar o no a la Tierra, la cámara realiza un *zoom in* en la caja metálica. Solo que esta vez la caja se encuentra abierta de par en par y descubrimos su contenido: un brote verde, una planta que acaba de florecer de la semilla que seguramente plantaría Kris antes de su viaje. Este motivo natural dentro de la atmósfera deshumanizada y artificial de la estación se transforma en un símbolo de esperanza, que revive la fe de Kris en Solaris, y que se vincula con la idea controladora del film: «la piedad, el amor y la entrega dotan de sentido y plenitud a la vida». Tras el *zoom in* de la planta germinada en la caja metálica se produce un fundido en negro que termina con el plano de las algas acuáticas en ondulado movimiento dentro del lago de la casa paterna. Este *raccord* se sirve de dos motivos vegetales (símbolos vitales y hogareños) para conectar la secuencia de la conversación entre Kris y Snaut en Solaris y la secuencia del reencuentro entre padre e hijo (que actualiza el mito del hijo pródigo). Por otra parte, la música se anticipa al final del film; se rompe así con la dicotomía de música electrónica para Solaris y clásica para la Tierra cuando comienza a oírse la melodía de Bach dentro de la estación. Con ello, se suturan ambas secuencias al introducir en Solaris las cadencias clásicas que sonarán en la última escena en la tierra.

El film culmina con un *zoom out* que se aleja de la casa paterna para acabar descubriendo que esta se encuentra en una isla que forma parte del océano de Solaris, es decir, Kris no ha abandonado la estación, sino que ha decidido quedarse tras hacer las paces con su pasado y sus recuerdos. La oscuridad del principio de la película contrasta con las connotaciones positivas del fundido en blanco del final, creado por el fenómeno atmosférico de la niebla que poco a poco va cubriendo y bañando de blanco la imagen de la isla. Este fundido en blanco como remate final posee también un importante significado metafórico y sugiere el volver a empezar, la vuelta a la página en blanco, la segunda oportunidad, el resurgir de las cenizas del Áve Fenix en el que se ha transformado Kris.

El estilo visual del film de Tarkovsky es el antecedente de la versión de *Solaris* de Soderbergh tal y como se manifiesta en la elección de un ritmo pausado, el contraste cromático entre tonos fríos y cálidos y el empleo de una música electrónica de cadencias inquietantes y amenazadoras.

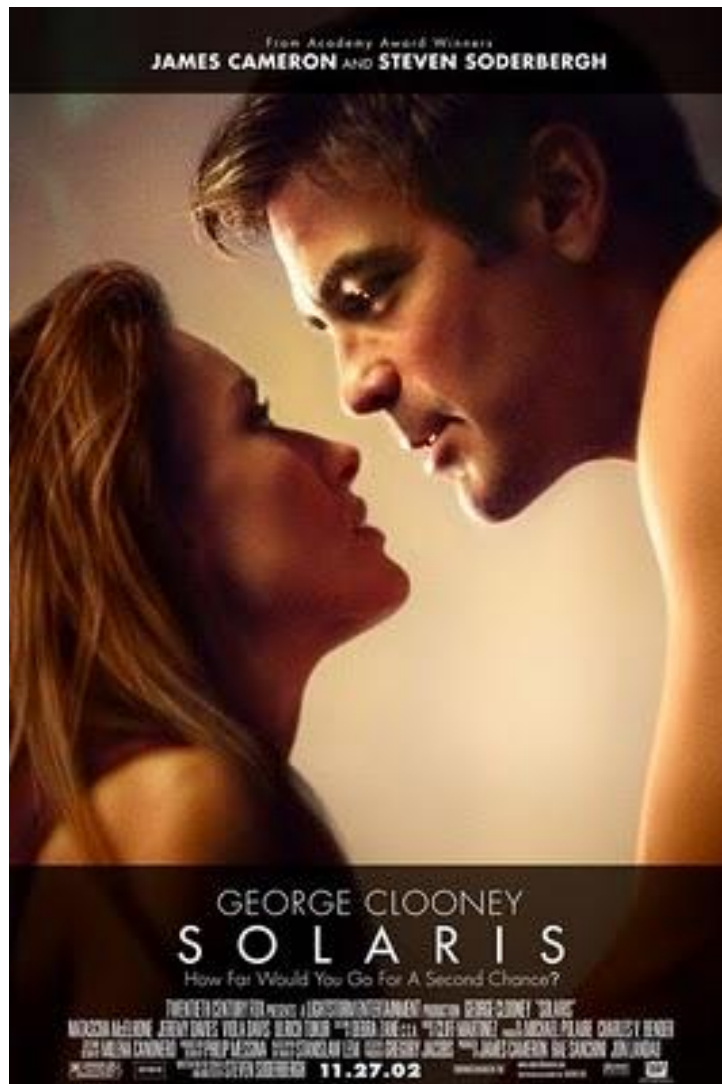
A diferencia del film de Soderbergh, el ritmo narrativo es percibido con una mayor agilidad por parte del espectador gracias a que se evitan los continuos *flashbacks* y se desarrolla más la historia de amor. Además, el cromatismo en Tarkovsky presenta connotaciones más positivas que en Soderbergh, los colores cálidos se cuelan en la estación (el rojo de la pared y el mobiliario de madera de la biblioteca). Por otra parte, en Tarkovsky tanto al final como al principio del film se escucha una sinfonía clásica que calma y apacigua el ánimo del espectador. Además, Tarkovsky incorpora notas humorísticas (en la caracterización hasta en cierto punto ridícula de Snaut y en la grotesca escena de Kris en ropa interior, por ejemplo) con el fin de rebajar la tensión dramática.

La diferencia más importante del film de Tarkovsky con respecto al libro de Lem y a la versión de Soderbergh es la preeminencia que alcanzan los elementos naturales que simbolizan la vida, la esperanza y la fe en el ser humano para redimirse y volver a empezar. En especial, destaca el *locus amoenus* de la casa paterna (paradigma del psicoanálisis que alude a la memoria, al lugar donde se almacenan los recuerdos de la infancia).



También juega un rol determinante el motivo de la caja metálica que Kris lleva a Solaris y que contiene una semilla que acabará germinando en un pequeño brote verde. Volviendo otra vez al cromatismo, es significativo que tanto las paredes verdes como el suelo verde de la biblioteca (el lugar de reunión social de la estación) compartan color con los motivos vegetales.

3. *STEVEN SODERBERGH*



Solaris

2002

3.1.LA CIRCUNSTANCIA DEL TEXTO

El 2002 fue el año en el que llegó a la gran pantalla esta nueva versión de *Solaris*. La historia que cuenta el film aprovecha la revitalización del interés por la astronomía y la ciencia ficción en los finales del XX (y que continúa en el XXI con películas como *2001: una odisea del espacio*). Los numerosos adelantos científicos y técnicos de nuestra época nos abren nuevas ventanas al estudio del espacio: tenemos poderosos telescopios terrestres y orbitales, sondas interplanetarias que llegan a los confines del sistema solar y robots que se encuentran en la superficie de otros mundos aumentando la capacidad del hombre de su maravilloso entorno astronómico. Las películas de ciencia ficción, como *Menin Black*, *Armagedon*, *Star Wars*, *Terminator*, *Odisea 2000*, *Avatar*, *Gravity* o *Interestellar*, entre otras, se han puesto de moda, dado el alcance y las promesas de futuro que entrañan nuestros avances tecnológicos y porque siguen ofreciendo textos audiovisuales muy atractivos para el gran público. En esta línea de cine comercial hecho con medios cuantiosos se inserta esta versión de Soderbergh.

Steven Soderbergh, nació en Atlanta en 1963. Con *Sex, Lies, and Videotape*, que se convirtió en un éxito comercial a nivel mundial, ganó la Palma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes de 1989. En el 2000 Soderbergh lanzó su proyecto más ambicioso hasta la fecha, *Traffic*, que le valió el Óscar al mejor director. *Oceanø Eleven*(2001), con un elenco de estrellas y una estética llamativa, es la película de mayor recaudación para Soderbergh hasta la fecha.

Otras películas dirigidas por él son *Out of Sight*, *The Limey* y *Erin Brockovich*, *Full Frontal*, *K Street*, *El buen alemán*, *Bubble*, *Che: El Argentino* y *Che: Guerrilla*, *The Girlfriend Experience* y *The Informant!* Soderbergh es conocido por sus colaboraciones con George Cloony, el célebre actor protagonista de *Solaris*.

Soderbergh, que se encargó de la fotografía de *Solaris*, trata de hacer un cine de buena factura que intenta llegar al gran público. Nos ofrece una adaptación muy libre de la novela de Lem, quedándose con la entrañable historia de amor que hay entre los protagonistas. Al principio creemos que nos encontramos ante otra película más de ciencia-ficción, pero realmente tiene mucho más de romance que de ciencia-ficción. Solo que no es una comedia romántica a las que estamos acostumbrados, sino que es un romance doloroso desgarrador y depresivo.

La película, como sus antecedentes de Lem y Tarkovsky, entronca con el existencialismo. Kelvin vive en un mundo hostil, sin sentido, pues ha perdido la razón de su existencia, su mujer Rheyra. En *Solaris* recobra la esperanza al encontrarse de nuevo con ella. Perderla por segunda le hará replantearse si merece la pena vivir una vida vacía y sin sentido. Esta adaptación de *Solaris* se nutre también de las teorías del psicoanálisis de Freud que ahondan en los secretos del subconsciente. La huella imborrable del romanticismo en el film queda patente en el ensalzamiento del amor: es absurdo vivir si no tenemos ninguna pasión por la que luchar. En *Solaris* se enfatiza en

un poema de Dylan Thomas, que se recita hasta en tres ocasiones. El poema trata del amor que triunfa sobre la muerte:

Y la muerte no tendrá señorío.
Desnudos los muertos se habrán confundido
con el hombre del viento y la luna poniente;
cuando sus huesos estén roídos y sean polvo los limpios,
tendrán estrellas a sus codos y a sus pies.
Aunque se vuelvan locos serán cuerdos,
aunque se hundan en el mar saldrán de nuevo,
aunque los amantes se pierdan quedará el amor;
y la muerte no tendrá señorío.

Uno de los auto homenajes que se repite a lo largo del film es la obsesiva aparición del icono de la ventana que subraya la importancia y potencia de la imagen. Aparecen dos ventanas de forma reiterada: la ventana de la casa de Chris en la que resbalan las gotas de lluvia y la ventana de Solaris en la que se ven las fluctuaciones azuladas del planeta.

De la dirección artística se encargaron Steve Arnold y Keith P. Cunningham, James Cameron fue el productor, la música se la debemos a Cliff Martínez y el vestuario a Milena Canonero. Los actores fueron la gran apuesta de la película, sobre todo George Clooney (en el papel de Chris Kelvin), estrella de gran atractivo, al que acompañaron Natascha McElhone (Rheya), Jeremy Davies (Snow), Viola Davis (Gordon), Ulrich Tukur (Gibarían). De ninguno de ellos puede decirse que hicieran algo más que cumplir con sus papeles. El desnudo de espaldas de Clonney creo expectativas, lo que no dice mucho a favor de la película.

En la página <http://www.imdb.com/title/tt0307479/externalreviews> podemos encontrar los posters promocionales del film, al igual que numerosas críticas del personal especializado de periódicos como el *Chicago Sun-Times*, *The Guardian* o *The Washington Post*. La película tuvo un presupuesto de \$47 millones y generó por venta de taquillas la cantidad de \$30 millones. No fue un gran éxito comercial, pero tampoco un fracaso.

Una de las críticas más duras que ha recibido la película es la del propio Lem, quien denominó la película de Soderbergh como un remake de la de Tarkovsky, compartiendo así la opinión de muchos críticos de su alejamiento respecto de las intenciones originales de fue la novela y su fijación exclusiva en la relación amorosa:

Como autor de Solaris voy a permitirme a mí mismo repetir que yo sólo quería crear una visión de un encuentro humano con algo que ciertamente existe, de una manera poderosa tal vez, pero que no puede ser reducido a conceptos, ideas o imágenes humanas. Esta es la razón por la que el libro se tituló Solaris y no Amor en el espacio.⁶

⁶OSORI, O., Solaris (Solyaris), Andrei Tarkovski (1972) , p. 143.

Con respecto a las candidaturas a premios a las que optó la película destacan sus tres nominaciones a los *Saturn awards* (George Clooney como mejor actor, Natasha McElhone como mejor actriz y mejor película de ciencia ficción) y la nominación de Steven Soderbergh como mejor director en el Festival Internacional de Berlín, aunque no fueron las únicas a las que optó. Dos de sus candidaturas consiguieron el premio: un *Goleen Satellite* por mejor sonido a Larry Blake y un premio no tan honorífico, el WAFCA como òmayor decepciónö.

3.2. ANÁLISIS DEL TEXTO

3.2.1. La historia

El argumento de esta adaptación de *Solaris* presenta algunos cambios respecto a la novela de Lem y a la película de Tarkovsky. La película de Soderbergh muestra la llegada del psicólogo Chris al planeta Solaris, al que acude en respuesta de un mensaje del doctor Gibarian. A su llegada descubre que el planeta está creando òvisitantesö. Chris recibe una òvisitanteö, Rheyra, un ser engendrado por el planeta a partir del recuerdo de su mujer, de cuyo suicidio Chris se siente culpable. La situación se vuelve terriblemente angustiada para Chris, que se enamora locamente de Rheyra y que cree que les han dado una nueva oportunidad para salvar su amor. Con el aparato de Hitch la doctora Gordon logra que desaparezcan los òvisitantesö y Rheyra, infeliz por su naturaleza monstruosa e inhumana, decide suicidarse. Chris no quiere volver a La Tierra para vivir una existencia vacía, por lo que muere al eclosionar la estación con el planeta Solaris. Lo último que vive en su mente es la imagen de su mujer.

Soderbergh intenta profundizar algo en la psicología del protagonista, Chris, representado por George Clooney, y da gran protagonismo al espacio: las imágenes azuladas y vaporosas del planeta Solaris no dejan de sucederse a lo largo de toda la película y la visión del planeta es lo último que vemos al final.

El tema principal es el amor, el amor que prevale más allá de la muerte. Esta idea controladora del filme queda recogida en los versos que Chris le recita a Rheyra el primer día que se conocen: *Though lovers be lost, love shall not; and death shall have no domination* (òAunque los amantes se pierdan, quedará el amor; y la muerte no tendrá jamás señoríoö). Cuando Rheyra se suicida, después de que Chris la abandone por haber abortado, encierra en su mano la hoja del libro en la que está escrita esta poesía. El amor que triunfa sobre la muerte queda reflejado al final de la película, en el encuentro que imagina Chris entre él y Rheyra justo antes de morir. Chris le pregunta si está vivo o muerto y ella le dice con una sonrisa: òYa no hay que hablar en esos términosö. Se trata, como en los casos anteriores, de amor entre seres de diferente naturaleza; mientras que Chris es humano, Rheyra es un òvisitanteö, con el que según Gordon *no hay que implicarse emocionalmente*.

Como en la película de Tarkovsky, también en esta de Soderbergh los acontecimientos se condensan al final. Se suceden interrumpidamente el suicidio de Rheya, el descubrimiento de la verdadera identidad de Snow, la revelación de que el planeta está absorbiendo a La Estación, la huida de Gordon a la Tierra y la decisión de Chris de quedarse en La Estación, a punto de estallar.

Soderbergh ha mantenido parte de las brillantes reflexiones de Lem poniéndolas en boca de Gibrían. El antropocentrismo que busca extender la Tierra por el Universo es objeto de crítica: «Nos adentramos en el cosmos listos para lo que sea, penurias, agotamiento, muerte, nos sentimos orgullososí ese entusiasmo es una farsa, no queremos otros mundos, sino espejos» (p. 46). El «visitante» con forma de Gibrían le aconseja a Chris que no caiga en el antropomorfismo, confundiendo a su «visitante» con su mujer: «Esa no es tu mujer, forman parte de Solaris no lo olvides». Le dice que el océano es indiferente. No hay en él ni rastro de bondad o maldad, por lo que le aconseja no indagar en sus motivaciones: «¿Por qué crees que (el océano) tiene que querer alguna cosa? Si continúas pensando que hay una solución, morirás aquí. No hay respuestas sólo opciones». Gibrían también critica la religión. Niega la existencia de un Dios y apunta que al definir a Dios, caemos en el antropomorfismo, dotando de atributos humanos a algo que no lo es. El único Dios que podría existir para Gibrían sería un dios indiferente, que no se ajustara a los patrones humanos, una criatura como el océano de Solaris.

3.2.2. La trama

3.2.2.1. Narrar el interior del personaje

Como en la adaptación de Tarkovski, Soderbergh recurre a la «voz en off» al final de la película y recoge los pensamientos que inundan la mente de Chris Kelvin. Chris debe replantearse su futuro, ha de escoger entre regresar a La Tierra para huir de una muerte segura en Solaris o permanecer en el planeta. Acaba renunciando a una vida sin Rheya, vacía, sin esperanza y sinsentido:

La Tierra, incluso la palabra me parecía extraña, desconocida ¿Cuánto tiempo hacia que me había ido? ¿Cuánto que había vuelto? ¿Importaba? Intente encontrar el ritmo del mundo en el que solía vivir, seguí la corriente, me mantuve silencioso, atento. Hice un esfuerzo consciente por sonreír, asentir, ponerme en pie y realizar los millones de gestos que constituyen la vida en La Tierra. Estudie esos gestos hasta que se convirtieron de nuevo en reflejos, pero me sentía acosado por la idea de que a ella la recordaba mal, que de algún modo estaba equivocado en todo. (min. 20- 22)

Soderbergh construye parte de su película con imágenes subjetivas que sólo tienen lugar dentro de la mente de Chris. Las alucinaciones de Chris están provocadas por la falta de sueño que se impone a sí mismo para evitar el suicidio de Rheya. En ellas se repite la imagen de Rheya a lo largo de las distintas etapas de su vida con Chris. En

cuanto al reencuentro entre Chris y Rheya existe una ambigüedad, dejada sin aclarar conscientemente para que sea el espectador el que la interprete. Desde mi punto de vista este reencuentro es fruto de la imaginación de Chris, es lo último que visualiza antes de morir. Semiinconsciente, Chris encuentra el reposo para su alma en los brazos de su amada Rheya.

La interioridad del personaje siempre ha supuesto una dificultad para el cine. Se puede mostrar mediante la gesticulación o mediante la palabra. El caos y el temor en el que se ahoga Chris durante sus noches de insomnio quedan reflejados en la expresión contraída y sudorosa de su rostro. Tras descubrir que Rheya se ha suicidado, Chris rompe en un llanto doloroso. La emoción que embarga a Chris durante su último encuentro con la mujer a la que ama se plasma en la solitaria lágrima que recorre su nariz. En ocasiones los personajes recurren a la palabra para expresar su mundo interior, como los diálogos que traducen la angustiada historia de amor:

Chris.-Sólo te veo a ti

Rheya.- Pero sé que me amabas, es algo que sé y que sentía. Y yo te amo. Ojalá pudiéramos vivir dentro de ese sentimiento para siempre. Tal vez haya un lugar donde eso sea posible.

3.2.2.2.La estructura

El *Solaris* de Soderbergh presenta esta estructura:

- 1ª escena) Un día en la vida de Chris Kelvin
- 2ª escena) Llegada de Chris a Solaris
- 3ª escena) La primera ñvisitaö de Rheya
- 4ª escena) Segunda ñvisitaö de Rheya.
- 5ª escena) Intento de suicidio de Rheya con oxígeno líquido.
- 6ª escena) Suicidio de Rheya con el aparato de Hitch.
- 7ª escena) Eclösión de la Estación con el planeta Solaris.

Como en la película de Tarkovski, hay en esta también una importante trama subyacente, constituida por los acontecimientos pasados de la relación de amor entre Chris y Rheya que afloran en determinados momentos, convirtiéndose en vitales para el desarrollo de la acción. Chris al quedarse dormido, recuerda cómo conoció a la que se iba a convertir en su mujer y cómo se fueron enamorando, hasta que decidieron casarse. La ñvisitanteö Rheya empieza a recordar las discusiones de Chris con su mujer, que desembocaron en el suicidio de ésta.

También como la película de Tarkovski, Chris Kelvin acude a Solaris al ser convocado a ello por el doctor Gibarían. El mensaje que Gibarían envía a La Tierra es el incidente incitador de la historia. La película comienza con la llegada de un personaje, Chris, a un lugar desconocido, extraño y ajeno. A pesar de que al principio Chris es racional, no puede evitar enamorarse de su ñvisitanteö, lo cual es una locura. Las acciones se irán desencadenando hasta que Rheya intenta suicidarse bebiendo oxígeno líquido, momento en el que se alcanza el clímax. El suspense alcanza sus cotas álgidas durante las alucinaciones de Chris, en las que el suicidio de Rheya se dilata en el tiempo.

La historia de Soderbergh comienza ñin medias resö, ya que las primeras palabras que el espectador escucha, pronunciadas por Rheya, carecen de un sentido completo, porque que no conocemos la historia de amor que han protagonizado ambos. Encierran misterio y logran atrapar el interés del espectador desde el primer momento. El director ha optado por un final abierto a múltiples interpretaciones, por lo que le da al espectador una posibilidad de conferir un sentido último a la película y aviva su imaginación. Desde mi punto de vista, Chris decide quedarse en la Estación, porque sabe que su vida en la Tierra estará más vacía que nunca, ya que ha perdido por segunda vez a la razón de su existencia, su mujer Rheya. Al quedarse en la Estación, está protagonizando un acto suicida, pues la nave va a eclosionar con el planeta. Lo último que en lo que Chris piensa antes de morir es en él y en Rheya, juntos eternamente.

Se percibe claramente en Soderbergh el interés por sorprender al espectador. Uno de los resortes dramáticos de la historia de Soderbergh (ajeno a la novela) es la anagnórisis, el descubrimiento al final de la verdadera identidad de Snow, que es en realidad el ñvisitanteö del verdadero Snow, al que ha asesinado. Su verdadera identidad se desvela cuando Gordon y Chris encuentran el cadáver del doctor Snow. La mancha de sangre que les revela su existencia, ya había sido destaca durante el primer recorrido de Chris por la Estación. Otro recurso efectista para ayudar al espectador es el del calderón que nos muestra un primer plano de Chris con la intención de transmitirnos las dudas que le abordan. Chris ha de replantearse el sentido de su vida y escoger entre regresar a la Tierra o morir en Solaris.

3.2.1.3. Caracterización: personajes y actores

Como en la película de Tarkovsky, se mantiene aquí el elenco de personajes y de relaciones. Hay dos personajes principales, Chris y Rheya, y cuatro secundarios, Gibarían, Snow, Gordon y el océano.

Chris Kelvin es el protagonista, que desea huir a La Tierra con su ñvisitanteö, Rheya, de la que está perdidamente enamorado. A partir de los diálogos, de los monólogos y de los gestos podemos extrapolar algunos apuntes acerca del interior del personaje. Se llama Chris Kelvin, es un hombre maduro que ha acudido al planeta

Solaris en respuesta a un mensaje del doctor Gibarían. Aunque sus conflictos comienzan siendo extrapersonales, muy pronto se volverán internos y personales. Chris, en la versión de Soderbergh, es un brillante psicólogo, lo que le hace el más indicado para tratar los traumas psíquicos que acucian a los habitantes de la Estación. Es inteligente, serio, valiente, noble, sentimental y con esperanza en el contacto con otras formas de inteligencia. Es un hombre muy atractivo, de estatura mediana, musculado y con el pelo ligeramente canoso. A Chris le corroe la culpabilidad por el suicidio de su mujer. Su objetivo vital es retomar su relación con Rheyra, ve en lo que ha ocurrido una segunda oportunidad para hacer mejor las cosas. De moral intachable, es un científico racional y ateo, que evoluciona a lo largo del film. Es un personaje que se acaba volviendo extremadamente sentimental e irracional, ya que el amor que siente por Rheyra nubla su mente. De ahí que decida no volver a dormir para intentar evitar que la mujer a la que ama se suicide. No afronta la realidad, se miente a sí mismo y a ella, pues sabe que huir a la Tierra es completamente imposible. Al final abandona sus principios racionales, y acaba creyendo que el amor entre él y Rheyra prevalecerá sobre la muerte, en una clara adscripción romántica tópica. En un acto de locura, decide morir para volver a encontrarse con su amada.

George Clooney lleva a cabo una actuación correcta, aunque en dos momentos clave de la película no se hace con la expresión adecuada. En uno por la inexpresividad de su rostro, en otro por la sobreactuación. La frialdad queda especialmente reflejada durante el intento de suicidio de Rheyra, en el que el rostro de Clooney es casi inmutable. A pesar de que esta actuación guarda coherencia con el carácter del personaje, tal y como nos lo presenta la novela de Stanislaw Lem, podría haber sido algo más expresivo. Por el contrario, hay un exceso llamativo en la expresión de sufrimiento durante sus noches de insomnio.

Rheyra es una òvisitanteò creada por el océano a partir de un recuerdo muy vívido e íntimo de la mente de Chris. Vive en la estación Solaris, de la que no puede salir porque su estructura de neutrinos se desintegraría. Su aspecto físico es el mismo que el de la mujer de Chris, que se suicidó hace años. Rheyra es muy bella, tiene los ojos azules y una larga melena castaña cobriza. Es un personaje que evoluciona humanizándose, a medida que pasa más tiempo con Chris. Ella siente que es un monstruo, y al final acaba suicidándose.

Soderbergh ha acentuado en este personaje la condición de transmisor de sentimientos para impactar en el espectador; durante su intento de suicidio con oxígeno líquido es un catalizador del terror, que acaba inundando al espectador. Natascha McElhone realiza una actuación correcta; sus facciones angulosas y sus enormes ojos de un azul aturquesado reflejan muy vívidamente la preocupación, el horror y el miedo de alguien que sabe que no es humano.

Snow es un hombre joven, flaco, esmirriado y con barbita. Se trata del òvisitanteò de Snow, al que asesinó para acabar suplantando su personalidad, lo que no

se descubre hasta el final de la película. De extraño sentido del humor, es un personaje excéntrico, rayano en la locura. Está caracterizado en la actuación por una serie de tics nerviosos, que se hacen bastante duros de soportar por el espectador. Es despistado, habla con una agobiante lentitud y tiene problemas para expresarse. Su objetivo vital es aprovechar la oportunidad que se le ha dado, disfrutar de su òvidaö. Cuando Gordon y Chris deciden acabar con él, él les pide que le dejen en la Estación, donde morirá durante el choque contra el planeta Solaris. Durante la eclosión con Solaris, Snow parece feliz, lo que nos deja claro que es un hombre con brotes psicóticos. La actuación de Jeremy Davies exagera demasiado las peculiaridades del personaje, por lo que éste se hace prácticamente aborrecible para el espectador.

Gordon está doctorada en Físicas y acude a Solaris para estudiar el potencial económico del planeta. Es una mujer negra, robusta, de apariencia intimidatoria. Eficiente, tenaz, inteligente, racional, ha hecho pruebas en la nave para comprobar si hay elementos psicotrópicos que producen las alucinaciones de los òvisitantesö. Su objetivo vital es acabar con los òvisitantesö a los que les tiene un miedo atroz, lo que logra cuando construye el aparato de Hitch, que será el responsable de la muerte de Rheya. Es una mujer muy sensata, que intenta mantener siempre los pies en el suelo e intenta aconsejar bien a Chris. Cree que la situación en que se encuentran trasciende lo moral y lo ético. Gordon critica la relación entre Chris y su òvisitanteö. Le acusa de presentar una conducta antropomórfica, ya que está dotando de rasgos humanos a algo que no lo es. Gordon ayuda a Rheya a suicidarse. La doctora Gordon va a ser la única que sobrevive, su excesiva racionalidad y su cobardía ante lo que sucede, le permite mantener la cordura. La actuación de Viola Davis es aceptable, ya que consigue plasmar el miedo que la corroe por dentro y sus esfuerzos angustiosos para evitar que su vida acabe en Solaris.

El hecho de que Soderbergh haya elegido a una mujer para desempeñar este papel me parece muy interesante y reivindicativo (además de un guiño cómplice al espectador femenino). En el libro de Stanislaw Lem la mujer, al ser representada sólo por Rheya, era simplemente el objeto de pasión y de amor, pero en la película, mucho más actual (2002), el papel de la mujer es radicalmente distinto. El personaje de Gordon refleja a todas las mujeres luchadoras, competitivas y racionales, que triunfan en nuestra sociedad. Los caracteres que identifican a la doctora Gordon han sido tradicionalmente masculinos, la racionalidad, la valentía, la decisión, el coraje. La mujer se ha caracterizado siempre por el sentimiento y la debilidad, pero en la película el que acaba poseyendo estos atributos es Chris. Sólo hay una persona con la suficiente fortaleza para sobrevivir al conflicto y esa es una mujer, la doctora Gordon.

Gibarían es en esta película amigo de Chris Kelvin. Es quien le envía el mensaje pidiéndole que acuda a Solaris. Aunque es racional, la situación en Solaris le sobrepasa y los sentimientos le arrastran al suicidio, al igual que a Chris. El òvisitanteö de Gibarían es su hijo Mykel, de unos seis años. De figura esbelta, Gibarían es un hombre rubio, de tez clara y con los ojos azules. Es el personaje òportavozö, ya que el autor

pone en su boca los pensamientos y reflexiones más profundos que, como decía más arriba, vienen en su mayor parte de la novela de Lem. Esta condición de portavoz queda patente cuando Gibarían critica en su diario de a bordo el antropocentrismo humano que no busca en el cosmos otros mundos, sino espejos del nuestro. Stanislaw Lem había luchado contra la ignorancia de los hombres que se lanzaban a la conquista espacial queriendo extender la Tierra hasta los confines del Universo, cuando todavía no se conocían ni siquiera a sí mismos: «No tenemos necesidad de otros mundos. Lo que necesitamos son espejos. Nos sabemos qué hacer con otros mundos. Un solo mundo, nuestro mundo, nos basta, pero no nos gusta cómo es.» (p. 46)

3.2.1.4. Temporalización

La historia de *Solaris* se ubica, como sus antecedentes, en el futuro. Tras mostrarnos un día en la vida cotidiana de Chris Kelvin, tiene lugar el viaje de éste desde la Tierra a Solaris, cuya duración no se precisa. Una vez que ha llegado al planeta, tal y como queda reflejado por el paso noche-día, no transcurre mucho más de una semana hasta que la Estación eclosiona con Solaris. Sin embargo no podemos delimitar con precisión el número de días porque las noches de insomnio de Chris se suceden interrumpidamente, omitiendo los días.

Las pocas referencias temporales que hay durante la estancia de Chris en Solaris se deben a la sensación apática que tiene Chris del tiempo. Los días se suceden siempre semejantes y Chris, indiferente a todo, sólo teme las noches. Chris vive dramáticamente el paso del tiempo durante el primer intento de suicidio de Rheya y cuando sufre alucinaciones durante sus noches de insomnio.

El desorden cronológico del film *Solaris* de Soderbergh no genera confusión porque las anacronías son progresivas, otra cosa es lo que afectan al ritmo. Proliferan los *flashback*, en los que Chris y Rheya se remontan al pasado para recordar su dolorosa historia de amor. Es durante el sueño, cuando Chris se acuerda de su mujer. La *visitante* de Chris va recordando a lo largo de su primer día de vida fragmentos de su vida con Chris. Pero se da cuenta de que no es la mujer que recuerda. Se acuerda de cosas, pero no se acuerda de haber experimentado esas cosas. En el último *flashback* Chris recuerda el día que vio el cadáver de su mujer, que se había suicidado. En el momento en el que Chris duda entre volver a La Tierra y quedarse en Solaris, se inserta un *flash-forward* en el que Chris visualiza cómo sería volver de nuevo a su rutina en la Tierra. La foto de Rheya que hay sobre el frigorífico, ha sido puesta allí por Chris, tras escuchar como el *visitante* de su mujer se extrañaba de que no había fotos en su piso.

El ritmo de la película es de una extrema lentitud, lo que llama la atención por ir contra la corriente actual. La fluidez narrativa se ve entorpecida por la inclusión de numerosos *flash-backs*, por lo que incluso llega a parecer que no sucede nada nuevo, nada que no hubiera sucedido ya en el pasado de los personajes principales. Aparecen

un gran número de escenas (durante las conversaciones de Chris con Snow, Rheya, Gordon, Gibaríaní), pero abundan todavía más las elipsis (se omiten hechos tan importantes como el viaje de Chris a Solaris, el despegue de la nave de la primera òvisitanteö de Chris y la eclosión de la Estación con Solaris). Las constantes elipsis requieren que la atención del espectador no se despiste y le trasladan la labor de reconstruir el film desde su propia individualidad. Al final de la película el ritmo se vuelve un poco más ágil, ya que junto a las escenas, encontramos resúmenes. Hay un panorama de las noches en las que Chris se esfuerza por no caer dormido y otro que presenta el deambular de Chris por la estación antes de que ésta estalle al chocar contra Solaris. Momentos de suspense como el del intento de suicidio de Rheya y el de su suicidio final se resuelven con una cierta deceleración que el espectador agradece.

3.2.1.5. Espacialización

Los espacios que aparecen en la película son la casa de Chris, el tren, la calle, el espacio, el planeta Solaris y la Estación. Durante la mayor parte del tiempo Chris se encuentra en la Estación, un espacio interior, artificial y construido por el hombre. Se subraya la descripción de la Estación, en la panorámica que se nos ofrece durante el viaje de Chris y la primera vez que éste pone los pies en ella. Desde el exterior la Estación parece majestuosa, una joya de ingeniería. En su deambular, Chris nos va mostrando las habitaciones, pasillos, escaleras y puertas correderas metalizados en los que destacan regueros de sangre. Destaca la completa soledad que reina en el ambiente. La Estación, que se asemeja a un tanque, está diseñada desde un punto de vista funcional.

Al final de la película, cuando Chris se reencuentra en su casa con su amada Rheya, la casa de Chris se convierte en el paraíso en el que ambos pueden vivir su amor en plenitud. Este hogar, a diferencia de la estación, es propio y de espacio reducido. En él proliferan los colores cálidos como el beige, el marrón y el amarillo, a diferencia de la estación donde el gris metalizado y el azul de los rayos del planeta Solaris confieren al ambiente bastante frialdad. La mayor iluminación de la casa de Chris también aporta connotaciones positivas. Predominan en el film las tonalidades azuladas, que serán sustituidas en el momento de la eclosión por un rojo centelleante.

El espacio afecta a Chris, que hace referencia expresa a las sensaciones que le transmite. Al aterrizar en Solaris la descripción del espacio presenta connotaciones negativas, lo cual predispone al espectador. La Estación es tremendamente artificial, casi inhumana. Presenta la soledad del campo de batalla, después de una contienda. Los regueros de sangre se dejan ver como signos de una lucha encarnizada. El océano es, en este sentido, el espacio-fuerza por excelencia, ya que es un ser inteligente alienígena que crea òvisitantesö. Es el actante remitente que pone en marcha la acción. Además también es el que desencadena el final destructivo de la Estación, a la que atrae mediante fuerzas gravitatorias.

3.2.1.6. Modalización

Con respecto a la relación entre diálogo e imagen, aunque es más común la redundancia o la complementación entre ambos códigos, encontramos que a veces la imagen sustituye al diálogo, tal y como ocurre cuando Chris y Rheya hacen el amor, cuando Chris manda a Rheya al espacio, durante las alucinaciones de Chris en sus noches de insomnio y en su deambular por la Estación justo antes de que ésta eclosiona con Solaris. En otras ocasiones la imagen aparece como contrapunto al diálogo. La nota cómica de la primera conversación que entablan Chris y Snow la proporciona éste último con sus excentricidades y tics que chocan con la seriedad del asunto que están tratando. La imagen de Rheya llena la pantalla durante la conversación entre Chris y Gibarían. Chris en vez de preocuparse por los problemas que entraña Solaris, se queda absorto observando a Rheya. Rheya, tras descubrir que no se identifica con la mujer que recuerda, se siente tremendamente preocupada e inquieta. Cuando Chris le pregunta si se encuentra bien, ella le responde con un *ösfö*. Sin embargo podemos ver que su sonrisa es forzada, la imagen aparece como contrapunto al diálogo. Snow mientras está explicándose por haber asesinado al auténtico Snow, se justifica diciendo que él es un regalo, de lo que Chris y Gordon parecen tener dudas, tal y como reflejan sus caras.

El diálogo en la versión de Soderbergh busca la agilidad y la claridad, en consonancia con la intención global de toda la película de hacerse amable al público masivo. El diálogo, así, es abundante y tiende a las intervenciones cortas. Se alterna el diálogo sustancial (*öGordon.- Ella es una copia, una reproducción y ha conseguido seducirle otra vezö*) con el irrelevante (*öGibarian.- Se mea, se caga y berrea cada dos horas. / Chris.- Sé lo que es eso.ö*). Encontramos dinamismo y variedad en el diálogo: preguntas-respuestas, réplicas negativas (*Rheya.- Chris, no lo superaré sin ti. / Chris.ö ¡Pues no lo superarás!ö*), afirmaciones (*öChris.- ¿Estoy vivo o muerto? / Rheya.- Ahora ya no hay que pensar en esos términos. Estamos juntosö*), repeticiones variando el sentido de la frase (*Rheya.- Esto es de locos. / Rheya.-Esto es de locos.ö*).

Soderbergh sutura el diálogo en muchas ocasiones con preguntas y respuestas (*öChris.-¿Qué le pasó a Gibarían? / Snow.-Se suicidóö*), o mediante a la repetición de una palabra (*öRheya.- Dylan Thomas, aunque no es un poema muy alegre. / Chris.-Tampoco tú parecías muy alegre cuando te vi en el tren.ö*), o de una frase (*öChris.- Me resistiré al impulso de preguntarte por el pomo de la puerta. / Rheya.- ¿Sueles resistirte a tus impulsos?ö*).

La música, el tono de los personajes (Chris y Rheya), los movimientos (la nave gravitando sobre Solaris) y la luz son de una quietud envolvente, una serenidad inquietante. La música comienza siendo una especie de nana que atormenta el alma, pero al final con el reencuentro de los amantes la música se vuelve por fin más relajante y sosegada.

3.2.1.6.1. El código fotográfico

El cine es heredero del cuadro y de la fotografía. Tal y como afirma Carlos F. Heredero: «La fotografía es lo que da forma a las ideas del director, a la historia, a los personajes, es lo que conforma el ambiente. Es una función muy creativa y creadora, no es meramente técnica, y es de trascendental importancia»⁷.

La imagen en esta película no destaca por su cualidad estética, sino por su eficacia narrativa.

Con respecto a los distintos tipos de planos, unos de los más numerosos son los primeros planos, muy recurrentes en los diálogos, tal y como sucede en el primer plano de Rheyra durante su último encuentro con Chris, en un lugar en el que no existe ni la vida ni la muerte.

También aparecen planos medios, entre los que se cuentan los planos de Gordon y Snow durante su primera reunión formal con Chris. La imagen de Chris caminando de espaldas hacia su casa y bajo la lluvia se encuadra en un plano americano. No faltan tampoco planos enteros como el que focaliza toda la figura de Chris, cuando éste va recorriendo la Estación justo después de su llegada a Solaris. Durante el aterrizaje de la nave de Chris a Solaris se nos ofrece una panorámica de la Estación que gravita sobre el planeta.

Los picados y contrapicados también aparecen con frecuencia. La primera vez que el espectador ve a Snow, éste está sentado. Lo vemos desde arriba, por lo que la imagen está en picado. Desde el principio este personaje aparece como alguien despreciable y al final acabaremos sabiendo que es un asesino. La primera vez que vemos al «visitante» de Chris, Rheyra, lo hacemos desde una vista nadir. Chris al estar tumbado en la cama, semidormido, ve a Rheyra desde abajo. Dado que el objetivo de la cámara se encuentra en el mismo sitio en el que deberían estar los ojos de Chris, la cara de Rheyra, que se aproxima a la de Chris, se va acercando a nosotros hasta hacer incómodo el visionado. La vista nadir también aparece durante la persecución del hijo de Gibarían, en el que lo vemos corriendo por una escalera como si nos encontráramos donde está Chris, justo debajo de él. Cuando Gordon y Chris bajan por una escalinata camino de la nave que les llevará de regreso a La Tierra, la película nos los muestra desde abajo (vista nadir) y desde arriba (picado cenital).

La cámara no se halla siempre en la misma posición, sino que va variando de perspectiva, ofreciéndonos imágenes de distinta inclinación.

⁷ Artículo en *elnortedecastilla.es*: «El cine se enfrenta a un reto tecnológico apasionante». Carlos F. Heredero y A. Santamarina analizan el papel de la fotografía en la estética de una película en el marco del Curso de Cinematografía organizado por la UVA, que concluye hoy, 28/01/2009.

El *barrido* aparece durante las noches de insomnio de Chris en las que sufre alucinaciones. Chris se incorpora de la cama y barre la habitación con la mirada de un extremo a otro, ocupando todo el campo de visión que le permite el giro de la cabeza.

El empleo del *travelling* viene condicionado por el deseo de describir el espacio. El primer *travelling* más destacado tiene lugar durante el deambular de Chris por la Estación, nada más aterrizar en Solaris. El espectador va conociendo la Estación Solaris siguiendo a Chris, que la va recorriendo, adentrándose por los pasillos y husmeando en cada rincón. El *zoom* se realiza para mostrarnos con detalle el corte que Chris se ha hecho en el dedo, mientras cortaba el pepino para la cena. Se insiste en la herida porque luego Rheya va a aludir a ella, señalando que no la recuerda. La segunda vez que Cloony se corta la herida deja de sangrar, pues Chris ha comprendido que los visitantes nunca mueren, sólo se quedan integrados dentro de la Estación Solaris. Por eso, decide quedarse y buscar a Rheya.

Las miradas que aparecen en Solaris son subjetivas, en mayor parte, pues se pueden adjudicar a un personaje. Chris no puede apartar los ojos de Rheya durante la conversación que tiene con Gibarían en la fiesta. Por eso el plano de Rheya caminando presenta una mirada subjetiva, que pertenece a Chris. Las miradas semisubjetivas no son menos frecuentes. En esa misma fiesta en la primera vez que Rheya y Chris cruzan unas palabras encontramos una mirada semisubjetiva, adjudicable a Chris. Mientras hablan, se observa un primer plano de Rheya y la parte trasera de Chris. A pesar de que encontramos un mayor número de miradas subjetivas y semisubjetivas, también aparece la mirada objetiva: en la panorámica de la llegada de Chris a Solaris y el plano final en el que se ve el planeta Solaris.

La película se enmarca en un ambiente frío, austero, de extremada seriedad. De ahí que los colores que dominan presentan tonalidades grisáceas y azuladas. Estos colores sugieren racionalidad, equilibrio. El azul emite una cierta tranquilidad, pero la repetición del gris provoca una agobiante monotonía. La Estación es un enclave que ensalza las conquistas de la razón humana, pero se va a convertir en un manicomio, en el que, debido a los ñvisitantesö, los científicos caerán en la locura. Los días se suceden uno igual que otro de forma monótona y reiterativa, sin esperanzas de ninguna mejora ni de ningún cambio. En la casa de Chris proliferan, en cambio, los colores cálidos. Esto se debe a que la casa se convierte al final en el paraíso en el que Chris y Rheya pueden amarse, el vacío temporal en el que no existe ni la vida ni la muerte. El planeta Solaris, que al comienzo presenta tonalidades azuladas, al final se vuelve rojizo centelleante y anaranjado.

La escasa iluminación de la película pretende reflejar la oscuridad en que viven las personas de la Estación, atormentados por los fantasmas y miedos de su subconsciente. El océano de Solaris saca a la luz la realidad oculta de cada individuo, sus sentimientos, temores y pensamientos más reprimidos del inconsciente, y la plasma en un ñvisitanteö, que vuelve una y otra vez como un instrumento de tortura. El

psicólogo Chris se ahoga en un mar de dudas y no encuentra el camino de salvación. Ama a su òvisitanteö y no quiero separarse de él, aunque eso lo obligue a tomar decisiones drásticas, como la de no dormir y la de no regresar a La Tierra.

Además de la escasa iluminación, en la película predominan los contrastes de claros y oscuros, fugaces apagones y parpadeos de luz que se suceden en el tiempo. La iluminación se vuelve inquietante cuando la òvisitanteö Rheyra descubre que la mujer de Chris se suicidó en el pasado. Descubre por tanto que ella no es Rheyra, no es la mujer a la que tanto amó Chris. Su rostro, que mira por la ventana, va siendo iluminado y ensombrecido de forma alternativa. En la escena de la eclosión con el planeta, la Estación se va aproximando peligrosamente a Solaris y la luz se apaga y se enciende reiteradamente, lo que potencia la tensión y el suspense.

A pesar de que la confección de la imagen se hace, por lo general, con intención de que sea meramente eficaz, se comprueba que hay decisiones meditadas por el director para producir efectos específicos en algunos momentos de la película. A este respecto, se ve que la composición de la imagen tiende a ser muy significativa, tal y como ocurre en la disposición triangular que adoptan los hombres encargados de transmitir a Chris el mensaje de Gibarían. Al colocarse detrás de Chris, la figura de éste queda remarcada, como vértice del triángulo. Con esto se quiere soslayar la importancia del papel de Chris, el único capaz de solucionar lo ocurrido en Solaris debido a sus conocimientos en el campo de la psicología. Chris sigue siendo el personaje destacado durante sus conversaciones con Snow nada más aterrizar en Solaris. Él está de pie, mientras que Snow permanece sentado. En su último deambular por la Estación, a punto de morir, Chris deja de ocupar la posición jerárquica, para pasar a estar echado en el suelo. Derrumbado física y emocionalmente, encuentra su punto de apoyo en la pequeña mano del hijo de Gibarían, Mykel, que se yergue a su lado.

En ocasiones se acentúa la profundidad de campo, lo que dota de mayor veracidad y fisicidad a la imagen. Destaca la profundidad del plano en el que Snow acude a la habitación de Chris, después de observar cómo éste se deshacía de su òvisitanteö, lanzándola al espacio. Snow al asomarse a la puerta, ve a Chris, que se encuentra al fondo de la habitación.

La figura oscura de Chris se recorta contra el fondo, conformado por la ventana de su despacho y por los edificios que se ven a través de ella. Se acentúa la soledad del psicólogo, ahogado en la masa urbana.

3.2.1.6.2. Los códigos sonoros

Las voces de los personajes, a pesar de sus distintos matices, comparten una gran lentitud a la hora de hablar. Las conversaciones entre la mujer de Chris y él difieren mucho de las de Chris y su òvisitanteö. Rheyra y Chris mantienen charlas más animadas,

amenas y divertidas, sin embargo, en la Estación no hay ninguna conversación insustancial ni ninguna broma. Chris y su òvisitanteö hablan de forma pausada y monótona, tan lenta y sosegada, que en ocasiones la escucha se vuelve pesada.

El ruido también es un componente importante de la película: pisadas, gotas de lluvia, música estrambótica de Snow, grito de la primera òvisitanteö de Chrisí. El nivel más alto de ruido lo proporciona el cataclismo final con el planeta Solaris. Chris tiene que taparse los oídos porque no puede soportar el horrible chillido que provoca la Estación al aproximarse a Solaris atraída hacia su extinción por las fuerzas gravitatorias.

El tono triste y frío que impregna la historia se potencia con una música repetitiva y de timbres agudos. La melodía responde a la angustia en la que pasan los días en Solaris, de forma monótona e intranquila. Debemos la banda sonora de la película al compositor Cliff Martinez, que alterna trabajos de poca importancia para el cine (*Traffic*, *The Limey*) con colaboraciones como percusionista en grupos como *Red Hot Chili Peppers* o *The Dickies*, entre otros. La originalidad de la música de *Solaris* la consiguió con una gran base de percusiones metálicas, desde un repertorio de xilófonos y gongs hasta artilugios como ollas y bidones, más un envoltorio de vientos, electrónica y algún aporte poco común, como la celesta. Martinez desarrolla unas sonoridades ensoñadoras, de rasgos suaves, repetitivos y seductores que ayudan a realzar el aspecto sugestivo de las imágenes del filme. Sin embargo no dejan de entrañar una cierta inquietud y tensión y la escucha deja el alma intranquila, a la espera. El disco, sin grandes variaciones musicales, navega desde los inhóspitos paisajes del espacio a los misterios insondables de los protagonistas, y lo logra mediante variaciones sutiles en el ritmo y fuerza de los sonidos. La belleza y elegancia de la música consigue trasportarnos a otro mundo.

El silencio es uno de los componentes más personales de la adaptación de Soderbergh, en un claro intento por potenciar la imagen y dejar desasistido al espectador de la compañía humana de la palabra. El hecho de que muchas veces la imagen prescindiera de la palabra hace que el espectador esté obligado a prestar una atención constante a la pantalla y los muchos detalles (luz que parpadea, sangre del techo, fotografía en la puerta del frigorífico...) que contribuyen al mismo fin, que el espectador se vea afectado por la situación, se implique y proceda a prestar más atención de la usual. Los silencios y la música envolvente ayudan a la película a potenciar su sugerencia.

3.2.1.6.3. El código sintáctico

El film se compone de estas escenas y secuencias:

1ª escena) Un día en la vida de Chris Kelvin (0.20-6.50 min)

- Secuencia del día de Chris (en la cama, la calle, el trabajo y el tren) (0.20-3.07 min)
- Secuencia de la noche (en su casa) (3.07-6.50 min)

2ª escena) Llegada de Chris a Solaris (6.50-19.25 min)

- Secuencia del aterrizaje de la nave en la Estación (6.50-8.40 min)
- Secuencia del deambular de Chris por la Estación (8.40-11.40 min)
- Secuencia de su encuentro con Snow (11.40-14.30)
- Secuencia de su encuentro con Gordon (14.30-15.45 min)
- Secuencia de la persecución del niño (15.45-16.25 min)
- Secuencia del segundo encuentro con Snow (16.25-17.30 min)
- Secuencia de la reunión entre Chris, Snow y Gordon. (17.30-19.25 min)

3ª escena) La primera ñvisitaö de Rheyä (19.25-34 min)

- Secuencia de la llegada de Chris a su habitación. (19.25-20.25 min)
- Secuencia Chris dormido. (20.25-20.50 min)
- Secuencia de la primera vez que conoce a Rheyä.(20.50-min-24.40 min.)
- Secuencia de la primera vez que hicieron el amor y de cómo están haciéndolo en el presente. (24.40-27.30 min)
- Secuencia del despertar de Chris con su ñvisitanteö en la cama.(27.30- 31.15 min)
- Secuencia del envío al espacio de la ñvisitanteö con forma de Rheyä (31.15-32.20 min)
- Secuencia del tercer encuentro entre Snow y Chris (32.20-34 min)

4ª escena) Segunda ñvisitaö de Rheyä. (34-52 min)

- Secuencia de Chris dormido. (34-34.50 min)
- Secuencia de la vida en pareja de Chris y Rheyä (en el super, en una biblioteca, en la cama) (34.50-38.10 min)
- Secuencia del despertar de Chris con su ñvisitanteö en la cama. (38.10-41 min)
- Secuencia de la ñvisitanteö recordando las peleas entre ella y Chris. (41-44.45 min)
- Secuencia de la conversación entre Chris y su ñvisitanteö. (44.45-47.30)
- Secuencia del cuarto encuentro entre Snow y Chris/ Secuencia de Rheyä recordando la pelea con Chris y su suicidio. (47.30- 50.50 min)
- Secuencia de la conversación entre Rheyä y Chris. (50.50-52 min)

5ª escena) Intento de suicidio de Rheyra con oxígeno líquido. (52-63.40 min)

- Secuencia de la reunión entre Snow, Gordon, Chris y la òvisitanteò Rheyra. (52-57 min)
- Secuencia de la òvisitaò de Gibarían. (57-59.30 min)
- Secuencia del intento de suicidio de Rheyra y de su posterior òresurrección. (59.30-63.40 min)

6ª escena) Suicidio de Rheyra con el aparato de Hitch. (63.40-75 min)

- Secuencia del encuentro entre Chris y Gordon (63.40-64.40 min)
- Secuencia de la conversaci3n entre Chris y su òvisitanteò Rheyra. (64.40-68.20 min)
- Secuencia de las alucinaciones de Chris que se obliga a no dormir. (68.20-72.20 min)
- Secuencia de Chris recordando el suicidio de su mujer (72.20-73 min)
- Secuencia del despertar de Chris que ve el video de despedida de su òvisitanteò (73-75 min)

7ª escena) Eclosi3n de la Estaci3n con el planeta Solaris. (75-88.44 min)

- Secuencia del descubrimiento del cadáver del aut3ntico Snow. (75-76.30 min)
- Secuencia de la conversaci3n de Chris y Gordon con (el òvisitanteò) Snow. (76.30-79.10 min)
- Secuencia del momento de duda de Chris entre irse del planeta o no. (79.10-83 min)
- Secuencia del deambular de Chris por la Estaci3n. (83-86.15min)
- Secuencia del encuentro final entre los amantes. (86.15-88.20 min)
- Secuencia de la eclosi3n de la Estaci3n con Solaris. (88.20-88.44 min)

Como en la mayoría de las películas, en esta encontramos que los planos y las secuencias se suelen asociar por identidad, proximidad o transitividad. Es la forma más adecuada para ofrecer al espectador un texto legible con facilidad. Es el caso de los planos que componen la secuencia del día de Chris. Es un día rutinario y típico en la vida de un ciudadano de una gran urbe en el siglo XXI. Otra asociaci3n por proximidad es la alternancia de la secuencia en la que Chris hace el amor con Rheyra por primera vez con la secuencia en la que se acuesta con su òvisitanteò. Mientras Chris est3 soñando con su mujer, concretamente con la primera vez que hicieron el amor, llega su òvisitanteò, engendrado por el océano a partir del recuerdo de su mujer y semiinconsciente, Chris se acuesta con ella. Lo mismo ocurre cuando Chris se despierta de una pesadilla en la que recuerda el día en que vio el cuerpo de su mujer y comprendió que se había suicidado. Al abrir los ojos, ve que en la pantalla de su ordenador hay un video. Es un video en el que Rheyra se despide de él, pues por fin ha

logrado poner fin a su vida. La asociación entre la mayoría de secuencias responde a relaciones implicativas, en especial de causa-efecto. Las imágenes que se nos muestran suelen ser la consecuencia de las que se nos han mostrado anteriormente. Esto se ve muy bien en la secuencia del enfado de Chris con Gordon, después de que ella le haya desvelado a Rheyra algo que Chris quería ocultarle a toda costa. Gordon le insinúa a Rheyra que ella ya había venido antes y Chris se había deshecho de ella enviándola al espacio.

Siendo esta la forma usual de construir la historia, Soderbergh recurre también a numerosas asociaciones por contraste o asociaciones neutralizadas que ayudan a dar una cierta variedad al relato. El plano de Chris cortando el pepino para la cena contrasta con el plano de Gibarían que le suplica que vaya a Solaris, ya que le considera el candidato ideal para el trabajo que le está pidiendo. El contrapunto del rostro de Chris preocupado tras descubrir el cadáver de Gibarían nos lo ofrece Snow, con su total despreocupación y su comportamiento del todo estrambótico y estafalario. Sus gustos musicales, sus molestos tics y la extremada lentitud a la hora de hablar contrastan con la absoluta seriedad de Chris. Otra asociación de secuencias por contraste tiene lugar cuando, en medio del caos que vive la Estación a punto de estallar, en medio del dolor y del miedo, se cuele la secuencia del dulce y ansiado encuentro entre Chris y Rheyra. En él no existe el miedo, el amor ha superado los límites de la naturaleza humana. Ha vencido a la muerte.

Las asociaciones neutralizadas entre secuencias se producen cuando el paso de una a otra secuencia carece de sentido, se nos muestra un mundo inconexo. Tras su conversación con Gordon, Chris observa que hay un niño dentro de la Estación, pero, aunque lo persigue, no logra darle alcance. Esta es la primera asociación neutralizada. La última la encontramos de nuevo en la aparición del mismo niño, Mykel, el òvisitante e hijo de Gibarían. El niño ofrece su manita a Chris, que se ha derrumbado en el suelo de la Estación, a sabiendas de que le queda poco tiempo de vida. Mykel le ofrece su ayuda para que pueda levantarse. Es una imagen sin sentido, inconexa, extraña, pero apunta a una gran máxima: ¿Por qué nos caemos? Para volver a levantarnos; es decir, para superarnos, aprender de nuestros errores y tener esperanza. La esperanza de Chris que se ha quedado en Solaris, podría haber sido recompensada por el océano, en función de cómo entendamos el reencuentro entre Rheyra y él.

La película *Solaris* se caracteriza por un desorden cronológico, ya que las anacronías no dejan de sucederse. A pesar de que proliferan los *flashback*, en los que Chris y Rheyra se remontan al pasado para recordar su historia de amor, las anacronías no generan confusión, debido a su carácter progresivo. Es durante el sueño, cuando Chris se acuerda de su mujer (Flashback, 21-28 min.), a la que vio por primera vez en un tren. La primera vez que hablaron fue en una fiesta y esa misma noche fue la primera vez que hicieron el amor.

Es mediante la alternancia del plano de Chris dormido, de la imagen del planeta y del plano de Rheya en el tren como se consigue la sensación de que el océano del planeta está entrando en el subconsciente de Chris para crear una ñvisitanteö desde el recuerdo de su mujer.

Chris recuerda la primera vez que él y Rheya hicieron el amor, a la vez que se está acostando con su ñvisitanteö. Son dos acciones simultáneas que se muestran mediante un montaje alternado o ñcross-cuttingö. La siguiente noche Chris vuelve a soñar con Rheya, le viene a la memoria la época de noviazgo y finalmente su matrimonio (*Flashback*, 34-38min). Esta anacronía viene delimitada por dos fundidos en azul y rojo propios del planeta Solaris. El siguiente *flasback* está protagonizado por Rheya (*Flashback*, 41-44 min), que recuerda sus discusiones con Chris, pero se da cuenta de que no es la mujer que recuerda. Se acuerda de cosas, pero no se acuerda de haberlas experimentado.

Mientras Rheya está sola en la habitación recuerda el día en que Chris rompió con ella (*Flashback*, 48-49.20 min). Para unir la anacronía con el tiempo presente la voz de la secuencia siguiente se filtra en la secuencia anterior. A la vez que la ñvisitanteö de Chris va recordando fragmentos de su vida con Chris, éste y Snow están manteniendo una conversación. El problema de la simultaneidad se resuelve con el *cross-cutting* o montaje alternado.

Durante las noches de insomnio de Chris, sufre alucinaciones y recuerda el día que vio el cadáver de su mujer, que se había suicidado (*Flashback*, 71-73 min). Para entrar en la anacronía se pasa de un plano de Chris sudoroso y descompuesto, a otro en el que vemos a Chris arreglado, atractivo y seductor. Esto constituye otra asociación por contraste. Mientras Chris recuerda el suicidio de su mujer, parece deambular sonámbulo por los pasillos de la Estación, aunque luego se despierte en su cama. Son dos acciones simultáneas que se muestran a través de un montaje alternado o ñcross-cuttingö.

En el momento en el que Chris duda entre volver a La Tierra y quedarse en Solaris, se inserta un *flash-forward* en el que Chris visualiza cómo será su vida en la Tierra en un futuro próximo (*Flashforward*, 80-83 min.). Chris coloca una foto de Rheya sobre el frigorífico porque el ñvisitanteö de su mujer le había dicho que no entendía por qué no tenían fotos en su piso, ni siquiera en el frigorífico. Para abrir el flash-forward la cámara se aproxima al rostro de Chris, ofreciéndonos un primer plano del personaje.

En la sutura entre planos es interesante el papel que desempeña la voz en contracampo, es decir, la voz de un personaje, que se filtra en un plano anterior al que le corresponde. Durante la primera conversación entre Snow y Chris, hay frases de Snow que en vez de escucharse mientras se muestra un primer plano de Snow, se oyen a la vez que vemos un primer plano de Chris. Así se suturan los planos y se destaca la expresión de desconcierto de Chris ante lo que está escuchando. En esta misma conversación encontramos también un *raccord* de miradas. Chris dirige la mirada hacia un espacio

fuera de campo (Snow) y éste se muestra inmediatamente devolviendo la mirada en esa dirección. De esta forma el espectador queda inmerso en los diferentes cruces de miradas y se mete de lleno en la acción. Este *raccord* de miradas aparece de nuevo en las conversaciones de Chris con otros personajes como Gordon, Rheyra o Gibarían. También se recurre al *raccord* de movimiento. Hay un *raccord* en el eje al comienzo del film, cuando pasamos de ver las espaldas de Chris que está sentado en la cama, a verlo de frente. Otro *raccord* en el eje nos hace pasar de ver un plano medio de Chris que está hablando por teléfono en su despacho, a observarle de espaldas, recortado sobre el fondo de edificios que se atisban desde su ventana. Cuando Chris se deshace de Rheyra mandándola en una nave al espacio, hay otro *raccord* en el eje. Se nos muestra el plano de Chris dando la espalda a Rheyra que le solloza desde el interior de la nave y después se nos muestra un plano medio en el que vemos a Chris de frente y llorando. Aunque hay un gran número de *raccords* en el eje, no vamos a detallarlos todos. También hay *raccords* laterales. Aparece uno en la secuencia de la conversación en la que Rheyra y Chris hablan sobre el suicidio de la mujer de éste. De un primer plano de Rheyra se pasa a la imagen de su perfil.

El *raccord* entre secuencias se hace también por procedimientos habituales. La voz o la música suelen anticiparse a la imagen. Al comienzo del film se escucha la lluvia caer golpeando un cristal, pero pasa un rato hasta que se nos muestra la imagen de la ventana en las que se resbalan las gotas de lluvia.

Es frecuente que la voz o la música de la secuencia siguiente se filtren en la anterior. De esta forma la música que acompaña el aterrizaje de la nave de Chris a la Estación Solaris empieza a sonar desde el momento en que Chris está decidiendo si ir o no al planeta. Este mecanismo que sirve para suturar secuencias ocurre en otras ocasiones. Al final de la secuencia en la que Chris pide a Snow que se realice una entrevista formal con él y con Gordon, se filtra la voz de ésta, perteneciente a la secuencia de la entrevista, que aparece inmediatamente después. La música que suena de fondo durante el *flashforward* en el que Chris imagina su vida futura en la Tierra comienza a sonar en la secuencia anterior, en la que vemos el rostro de Chris contorsionado por la duda.

Otro modo de suturar secuencias es el fundido. Se suele pasar de una secuencia a otra mediante el fundido en el planeta Solaris, sobre todo cuando se introduce un *flashback*. Durante su segunda noche en Solaris Chris vuelve a soñar con su mujer. De una secuencia a otra se pasa mediante un fundido en el planeta Solaris. Aparece un primer plano de Chris dormido, un fundido en el planeta Solaris de tonalidades azuladas y un plano de Chris y Rheyra andando por el supermercado. Entre la secuencia del supermercado, la de la biblioteca, la de la calle y la de la cama hay fundidos en negro. Un ejemplo de fundido encadenado lo encontramos cuando desde el primer plano de Chris, se inserta un *flashforward*, en el que Chris imagina cómo será su rutina diaria en la Tierra. La imagen de su rostro se difumina para dejar entrever la imagen de una

ventana en la que resbala la lluvia. Como último recurso se puede pasar de una secuencia a otra sin realizar ningún fundido, simplemente con un corte.

El *Solaris* de Soderbergh es un film de un interesante estilo visual y sonoro. Predominan los tonos fríos, la atmósfera de la Estación se difumina en tonalidades grises metálicas y azuladas. Destaca el azul cian muy intenso del planeta Solaris y de la pantalla de los ordenadores. La lentitud de las fluctuaciones luminosas e irisadas del océano de Solaris junto a la música de cadencias repetitivas e inquietantes logra envolver al espectador en una burbuja sosegada. La melodía induce a la calma, al descanso, pero esconde una terrible inquietud y desasosiego. Es como si el océano quisiera dormirnos para ahondar en nuestros recuerdos y nosotros, a pesar de que los párpados se nos caen porque nos ha transportado a un estado de absoluta calma y tranquilidad, estamos alerta, con el miedo en el cuerpo. No sabemos qué sucederá, la vida en Solaris es una sucesión de acontecimientos del todo imprevisibles.

El tono pausado y monótono de la mayoría del film es sustituido al final por los chirridos que emite la Estación, a punto de eclosionar con Solaris. La Estación es absorbida por una serie de rayos rojizos, amarillos y naranjas centelleantes. Estos colores cálidos reflejan la emoción que embarga a los habitantes de la Estación en este momento, cuando saben que se encuentran a un paso de la muerte. La música se vuelve todavía más tensa hasta la escena del reencuentro de Chris y Rheyta. Su beso hace que la música sea de nuevo relajante, pero siempre mantiene esas notas de misterio, porque lo que ha ocurrido en Solaris es del todo incomprensible para la mente humana.

CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

1. La novela de Lem

Solaris, como muchos de los mejores textos del siglo XX, es un texto híbrido de diferentes géneros: la ciencia ficción, las historias de fantasmas y terror, la novela de amor y la novela filosófica.

Stanislav Lem ha construido *Solaris* con una técnica tradicional que vehicula de forma eficaz una historia en la que la novedad proviene del género de la ciencia ficción y de las dos creaciones ciertamente llamativas y atrayentes: el océano inteligente y los visitantes. No hay contradicción ni tensión entre lo tradicional de la forma y lo novedoso del contenido, ya que es lo esperable en una novela que respeta las condiciones del género y que busca el aprecio del gran público, aunque mantenga también exigencias de calidad, más intelectual que estilística.

Y es que *Solaris* no es una novela fácil, al menos si se hace una lectura profunda de ella y se intenta responder a las preguntas con las que el protagonista se va encontrando continuamente. Lem nos transmite un mensaje existencialista, pesimista, consistente en reconocer la ignorancia del hombre y los límites del conocimiento del ser humano, tanto en lo referente a otras formas de vida, como a su propio mundo interior.

El narrador escogido para presentar la historia es el protagonista de la misma, lo que invita al espectador a simpatizar con su peripecia, sus incertidumbres y sus sentimientos. Junto a él observamos una serie de personajes complejos que se enfrentan a graves problemas de identidad (el gran tema de muchos relatos del siglo XX, como ya lo fue en *Frankenstein*) y de afecto que de ningún modo se resuelven con sencillez; bien al contrario, el autor ahonda en la dificultad que experimentan los personajes. El narrador cede la palabra a los demás personajes constantemente y por ello los diálogos son numerosos y con ellos los puntos de vista diferentes. Pero la complejidad en la novela no tiene que ver solo con los personajes y sus problemas intelectuales, afectivos y morales, sino también con el planteamiento por parte del autor de una realidad imaginaria que desafía el antropocentrismo y hasta la cordura. Lem aporta un verdadero hallazgo al lector con la idea de un océano viviente e inteligente, hermético a los intentos de aproximación, contacto y conquista por parte de los humanos. Este océano se aleja de las figuras más o menos antropomórficas que pueblan la ciencia ficción menos exigente y acoge las resonancias de los espacios más potentes de los cuentos folklóricos y relatos de aventuras (bosques, selvas, desiertos, océanos terrestres, casas encantadas). De forma consecuente a esta decisión, Lem ha dedicado un buen número de páginas de su relato a describir el océano y, sobre todo, sus mimoides, creaciones caprichosas y artísticas con las que reacciona a las acciones de los humanos. Estas páginas que quizá puedan hacerse pesadas para un lector superficial contienen, sin embargo, buena parte de la mejor fantasía de Lem en esta novela. La oposición interior (la estación espacial) / exterior (*Solaris* y su océano) es también activada por Lem con

eficacia, fisurando la seguridad del espacio humano mediante la intrusión del inhumano, como en los mejores textos de terror.

El principal tema sobre el que gira la obra de Lem es el hombre. Según el autor (que en mi opinión, pone sus ideas principalmente en boca de Snaut y de los autores cuyas palabras encontramos en la biblioteca), el hombre tiene una gran concepción de sí mismo que le impide dar cabida en su mente a otras formas de vida. Este antropocentrismo alcanza a la ciencia, incapaz de concebir y dar explicaciones fuera del ámbito humano, y de aceptar que «donde no hay hombres, no hay motivos humanos» (p. 85).

La crítica hacia la antropomorfización del mundo científico no acaba ahí. Lem nos invita a reflexionar sobre nuestra propia percepción del mundo y las miras y aspiraciones que nos llevan a intentar comprender otras civilizaciones. Snaut afirma que nuestras intenciones verdaderas no son establecer un contacto, ni siquiera encontrar otras formas de vida diferentes a la nuestra, ya que lo que deseamos es encontrar otro planeta idéntico al nuestro y a poder ser dominarlo e implantar nuestra ideología, cultura y costumbres («No queremos conquistar el cosmos, sólo queremos expandir la Tierra hasta los lindes del cosmos (í) No tenemos necesidad de otros mundos. Lo que necesitamos son espejos. No sabemos qué hacer con otros mundos», p. 46). Finalmente, lo único que conseguiremos de esos mundos hipotéticos es «dominarlos o que ellos nos dominen: ¡no hay otra idea en nuestros patéticos cerebros!». Por todo esto concluye Lem: «nunca sería posible ninguna clase de «contacto» entre el hombre y alguna civilización extrahumana» (p. 108).

En la novela se entra también en el ámbito del psicoanálisis. Los visitantes aparecen siempre durante la noche, momento en que el inconsciente está más activo, prueba de ello son los sueños. Kelvin se hace una pregunta interesante a este respecto: «¿Yo era responsable de mi inconsciente? ¿Cómo podría yo descifrar un recuerdo reprimido?» (p. 99). Esto encaja con la idea que quiere expresar Lem acerca de nuestra limitación de conocimiento, que nos alcanza incluso a nosotros mismos: «[Solaris] descifra deseos en nuestros cerebros, y sólo el dos por ciento de los procesos nerviosos son conscientes. Nosotros mismos no nos conocemos» (p. 116).

Lem nos dice que «el hombre se había lanzado al descubrimiento de otros mundos y otras civilizaciones, sin haber explorado antes sus propios abismos, ese laberinto de oscuros pasadizos y cámaras secretas» (p. 99), señalando la incomunicación innata que le persigue. Así, una vez establecido el contacto «el microscopio ya puede mostrarnos nuestra horrible fealdad, nuestra locura, nuestra vergüenza!» (p. 47).

Relacionado también con el psicoanálisis y las ideas de Freud sobre el inconsciente, da la impresión de que todos los visitantes enviados han surgido de deseos eróticos reprimidos. En mi opinión, esta idea está expresada de forma clara en el ejemplo que le propone Snaut a Kelvin para intentar explicarle qué suponen para él los visitantes: «piensa en un maniático que se enamora, que se yo, de una prenda de

ropa interior suciaí ö (p. 46). Esta hipótesis también se ve reforzada por el hecho de que Snaut le plantea a Kelvin qué pasaría si en vez de Harey, el océano le hubiese mandado una övieja engreídaö, y por la mención a Afrodita en dos ocasiones: la primera, cuando Kelvin ve a la mujer negra, la describe como una ömonstruosa Afroditaö, y la segunda, en el momento en que Snaut se dirige a Harey de la siguiente forma: ö¡Oh blanca Afroditaí ö (p. 116).

En *Solaris* se pone de manifiesto también la imposibilidad de escapar de uno mismo ya que nuestros recuerdos, errores y vergüenzas nos perseguirán siempre y hemos de lidiar con ellos. El último de los temas importantes que se analizan en *Solaris*, es el de la religión. Al igual que queremos encontrar (o crear) mundos semejantes al nuestro, creamos dioses de acuerdo a nuestras necesidades önacidos del candor de los hombresö, y no nos planteamos la existencia de un dios imperfecto, öun dios que no salva nada, que no sirve para nada: un dios que simplemente esö (p. 125).

2. La adaptación de Tarkovsky

Cualquier trasvase de la literatura al cine supone, necesariamente, una modificación del relato, debida a la diferencia de lenguajes y de ámbitos. Sobre esta divergencia, cabe la posibilidad de que el director (y el guionista antes, claro es) traten de aportar su ölecturaö del texto que versionan o adaptan. Es lo que ocurre en este caso y, como luego veremos, también en el de Soderbergh. El film de Tarkovsky es una obra sobresaliente, que parte de los materiales que le proporciona la novela de Lem para depurarlos y dotarlos de una visión simbólica y espiritual que rezuma misticismo y que recupera los principios más auténticos como el amor, la compasión y la entrega.

La factura técnica de la película es sugerente. Tarkovsky confía plenamente en la cualidad de sus imágenes y las dota con mucha frecuencia de valor emocional y simbólico (aprovechando tanto los planos de larga duración como las suturas del montaje realizado muchas veces oponiendo planos o secuencias). El director saca gran partido al contraste visual entre los espacios (el idílico de la Tierra, el opresivo de la estación espacial, el extraño de Solaris), lo mismo que al casi obsesivo enmarque a través de la ventana de la estación y una planificación que transmite la pérdida de sensación del tiempo por parte del protagonista. Tarkovsky compone con frecuencia su imagen con esquemas geométricos (sobre todo el círculo) y aprovecha los colores y la iluminación para transmitir sensaciones.

El diálogo es también importante y abundante en esta película, debido a la necesidad de expresar información intelectual, científica y sentimental compleja. El director solo recurre a la voz en *off* al final, en una concesión algo comercial al gran público.

Menos atractivos para un espectador actual son otros aspectos técnicos de esta película. Tarkovsky recurre con demasiada frecuencia al *zoom*, en vez de a *travellings* (que viene a ser lo usual en la actualidad), dota a la película de un ritmo demasiado lento y una duración excesiva para las convenciones fílmicas actuales, lo cual dificulta su visionado para el espectador del siglo XXI. Es lo que ocurre también con el uso del silencio. No cabe duda de que tienen un valor y un peso muy importante en la película y que transmiten soledad, desorientación, expectación, angustia, pero algunos de ellos pueden ser excesivos para un espectador actual (joven, educado en ritmos ágiles y verbosidad).

Pero, como decía, la película tiene una gran profundidad tanto semiótica como psicológica. Dentro de sus mayores logros, hay que señalar la riqueza de motivos y símbolos que entretejen el significado del film a los que merece la pena dedicar un tiempo para poder desentrañarlos. Una lectura simbólica de la película nos permite acceder al mensaje que se halla tras la explosión sensorial del crujir de las hojas, el relincho del caballo, el cuadro en blanco y negro, el brote verde de la caja metálica y la casa paterna en la isla flotante cubierta por las brumas. Este mensaje, como ya hemos visto en el punto anterior, constituye una reivindicación de lo humano, un amor por el hombre y por la vida en la Tierra que tiene como marco el espacio interestelar.

Solaris de Tarkovsky es una película de ciencia ficción que se separa de las convenciones del género para ahondar en la psicología humana y hacer valer un mensaje: la necesidad de humanizar al ser humano, de devolverle su parte más espiritual, arrebatada por los avances científicos alienantes. Esta visión mística y trascendental del libro de Lem transmite una nueva revalorización del mundo moral con la que Tarkovsky remite al realismo espiritualista de Tolstoi, recordando dos citas del novelista ruso en *Guerra y paz*: -¿Qué es el bien? No es más que amor; -¿No hay grandeza donde faltan la sencillez, la bondad y la verdad? (1869, IV, 170). No en vano el nombre de Tolstoi es mencionado por el propio Kris tras asistir a la resurrección de su amada Hary, que ha intentado suicidarse con oxígeno líquido. Una vez que ha dejado a Hary en la cama, Kris se reúne con Snaut y mirando por la ventana hacia el océano de Solaris pronuncia estas palabras:

¿Te acuerdas del sufrimiento de Tolstoi de no poder amar a la humanidad entera?
¿Cuánto tiempo ha pasado desde entonces? [í] Amas lo que puedes perder, a ti mismo, a una mujer, a tu país, hasta hoy la humanidad, el mundo, no tenía manera de alcanzar el amor. ¡Somos tan pocos! Tal vez la razón por la que estamos aquí es para entender en primer lugar a los seres humanos como una razón para amar. (minutos 143-144).

¿Qué es lo que parece que se puede perder en la estación de Solaris? La humanidad. Eso parece haberle ocurrido a Sartorius, consagrado a los altos fines de la ciencia, y en parte de Snaut, que se distancia de todo y de todos con su sarcasmo habitual. La llegada de Kris no parecía que cambiaría las cosas, recordemos que su padre lo había criticado por su frialdad: -Eres demasiado duro. Sin embargo, Kris atrae la aparición de otro

personaje, e irónicamente, será Hary, la criatura fabricada por el océano alienígena la que devolverá su humanidad a todos los demás. Hary no es siquiera una mujer de carne y hueso, sino que es una copia humana realizada a partir del recuerdo de la mujer fallecida de Kris. No obstante, como hemos ido comentando, Hary es un personaje que experimenta una evolución a medida que experimenta un proceso de humanización. En ella (un ser alienígena) vemos recogidos nuestros componentes más vitales: la crisis de identidad, el miedo a la soledad (el deseo instintivo de permanecer siempre junto a Kris), la capacidad de amar y de sufrir, y, por último, y más importante, el desconocimiento sobre la propia naturaleza que remite a las grandes preguntas sobre la existencia: ¿De dónde venimos? ¿Hacia dónde vamos? Tarkovsky ha buscado una mayor complejidad significativa en su personaje protagonista recurriendo a sus relaciones familiares y apuntando en él un cierto deseo edípico.



Así, cuando Kris está a punto de perder a su gran amor, es consciente de la fragilidad del ser humano y de su propia mortalidad. Enfermo, trastornado, fuera de sí y vestido con poco más que la ropa interior, habla con Snaut que le escucha en silencio. Antes de citar a Tolstoi, Kelvin hace una apología del dolor y del sufrimiento como forma de redimir al ser humano, de purgar sus pasiones, de liberarlo: «Al mostrar piedad nos vaciamos. Quizás sea cierto que el sufrimiento da a la vida un aire sombrío, lleno de sospechas. Pero yo no lo reconozco». He aquí la idea controladora del film: «la piedad, el amor y la entrega dotan de sentido y plenitud a la vida». Además, a través del arte y de la literatura, también se realiza espiritualmente el ser humano, se vacía, al mostrar piedad y compasión por los personajes con los que se identifica. No se nos escapa la referencia a la catarsis aristotélica a la que remiten las palabras de Kelvin: «Al mostrar piedad nos vaciamos». La película muestra también la transformación del protagonista, que lleva a cabo un profundo cambio interior que lo lleva a permanecer en Solaris todavía con fe en un futuro mejor. El final del film recuerda otra famosa cita de Tolstoi: «Todo el mundo piensa en cambiar la humanidad, pero nadie piensa en cambiarse a sí mismo».

Tarkovsky, además, remite explícitamente la concepción del mundo de su historia al mito de Sísifo. «¿Recuerdas el mito de Sísifo?» óle pregunta Snaut a Kris en el minuto 154 ó con esta interrogación Snaut recupera el mito grecolatino en el que Sísifo es condenado a cargar con una pesada piedra colina arriba por toda la eternidad.

La carga de Sísifo es una metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre cuya vida se entiende como inexorable camino hacia la muerte. No obstante, esta referencia al mito de Sísifo no solo contiene tintes existenciales (recuérdese *El mito de Sísifo* de Albert Camus), sino que también entronca con la idea controladora del film: la salvación del hombre está en la entrega a los demás y la recuperación de los valores espirituales. El mito de Sísifo también es un motivo estructurante en la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier: «Con el retorno a las cadenas de la civilización, al sometimiento, al suplicio de Sísifo, el narrador-protagonista señala en alusión a sí mismo «han terminado las vacaciones de Sísifo»⁸.

3. La adaptación de Soderbergh

El material que maneja Soderbergh en su adaptación es, en líneas generales, el mismo que el de Tarkovsky, como herencia de Lem. Soderbergh busca alguna originalidad con decisiones interesantes (adentrándose en el interior de su protagonista y ofreciendo muchas imágenes desde su visión subjetiva) y golpes de efecto (el descubrimiento de la identidad alienígena de Snow al final de la película). La elección de George Clooney como protagonista se revela tras el visionado más como un gancho para el público femenino que como una apuesta por profundizar en el personaje que interpreta. También tiene mucho de guiño al público femenino el cambio de Sartorius a la doctora Gordon. La imagen, la palabra, los silencios (tan frecuentes) y la música están puestos al servicio de la eficacia informativa más que estética, lo que viene a corroborar la idea de estamos ante un producto comercial de factura correcta y atractiva.

La película *Solaris* de Soderbergh intenta recoger la parte científica y metafísica de la obra de Lem en los parlamentos de Gibarian, mientras que se aleja del relato original al extremar la conmovedora historia de amor de los personajes protagonistas. En este sentido, el film enfatiza en el insostenible anhelo y en la nostalgia del amor perdido. Este sentimiento tiene como catalizador a Chris, que perdió a su mujer en el pasado. Nuestra vida carece de sentido cuando nos falta la persona que nos sostiene y que nos hace sentir vivos. Nada nos importa cuando logramos recuperar el amor perdido, lo asimos con todas nuestras fuerzas para no volver a perderlo jamás. Chris pasa por alto que Rheyta no sea humana o que no sea una persona completa. La ama y ve en la situación una forma de recuperar el tiempo perdido en el que han estado separados. La idea controladora del film es el amor que prevalece sobre la muerte, expresada en los versos de Thomas que funcionan como *leit-motiv*: «Aunque los amantes se pierdan, el amor quedará. Y la muerte no tendrá señorío». La película ensalza la magnitud y el poder del amor humano, que se sobrepone a los límites terrenales triunfando sobre la muerte. Aunque Rheyta y Chris no habrían podido realizar su amor en plenitud ni en La

⁸BUENO, S., (1975) «Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves» en *Anales de la literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense, p. 164.

Tierra ni en Solaris, encuentran en el más allá un lugar para estar juntos, ya que Chris decide suicidarse permaneciendo en la estación cuando es atraída hacia Solaris.

Por esta decisión de volcar la historia hacia el amor, los interrogantes principales que Lem ponía en pie en su relato quedan algo desplazados. Es lo que ocurre con lo relativo a la gran dificultad que tenemos las personas para comprendernos a nosotros mismos y entre nosotros y, en consecuencia, la imposibilidad de llegar a conocer a un ser que no es humano. Mantiene Soderbergh con acierto la importancia que Lem daba al inconsciente y a los deseos que permanecen en él, materializados en la generación de òvisitantesö.

En conjunto, esta versión aporta una historia muy humana que pretende afectar al gran público. Se nos plantea un problema existencialista, tenemos la libertad de decidir, pero no controlamos nuestros propios sentimientos, lo que hace incierto nuestro porvenir, lo que nos conduce a la angustia e, incluso, al suicidio. Esta obra enfatiza algunos aspectos de la condición humana. En el planeta Solaris y en el océano se nos revelan las carencias, las limitaciones y los fallos del hombre deformados. El visionado del film es una lección de humildad, nos hace ver lo insignificantes que somos y lo absurdo y ridículo que es que el hombre se crea el centro del Universo. Necesitamos abrir nuestra mente y prepararnos para lo incontrolable, lo que nos sobrepasa, si queremos tener una minúscula oportunidad de comprender a inteligencias alienígenas.

Solaris de Soderbergh es, a mi entender, una película diferente y atractiva. No es otra historia romántica edulcorada de las que tanto abundan, porque muestra una historia de amor desgarradora, depresiva, dolorosa. Nos presenta el amor donde no solemos verlo, en un mundo de penurias y sufrimientos. Chris y Rheyra son seres complejos, contrarios en muchos aspectos, que se deben enfrentar a un sinfín de dilemas y conflictos imposibles de superar. Pero aunque no puedan vivir en un mismo mundo, se aman absurdamente, casi de forma masoquista.

Pero este atractivo se ve mermado por su carácter soporífero. Creo que si no me hubiera leído el libro y no hubiera prestado especial atención durante el visionado, no habría comprendido nada de nada. Aunque la desgarradora historia de amor confiere atractivo a la película por sí sola, me hubiera gustado que la exposición de las ideas acerca de lo que está ocurriendo en Solaris se hiciera de forma más clara.

La enorme complejidad y densidad de *Solaris* hace que el espectador se pierda apuntes que son trascendentales para la comprensión final. No obstante, si hay algo que destacaría del film es que debido a la complejidad de sus matices y a sus numerosísimas elipsis y ambigüedades, con cada visionado, podemos conferirle un significado distinto al conjunto. De cualquier forma, me temo que esta complejidad semántica del texto no le es propia, sino que proviene de la historia de Lem.

4. Las dos versiones cinematográficas de *Solaris* cara a cara

Como hemos ido viendo, la adaptación cinematográfica de la obra de Lem por el director ruso Andrei Tarkovsky (1972) se distancia de la novela en varios puntos esenciales; mientras que el libro ahonda más en la reflexión filosófica y epistemológica y critica los límites del conocimiento humano, el film deja en un segundo plano la disertación científica y profundiza en la historia de amor entre Kris Kelvin y un ser alienígena forjado por el océano de Solaris. La cualidad más sobresaliente del film de Tarkovsky es la conmovedora humanización de Hary conforme más tiempo pasa con Kris y que acaba llevándola a abominar de sí misma y a poner fin a su vida de forma altruista y por el bien de Kris: «Lo amé como un ser humano, ¿Cuanto más tiempo jueguen, será peor, pero solo para ti».

En este sentido, cabe señalar que la adaptación estadounidense de Soderbergh (2002) constituye un *remake* de la versión rusa, puesto que entronca con ella en aspectos básicos como la elección del género romántico, el empleo de la música electrónica para sugerir inquietud y suspense, la utilización de un cromatismo simbólico que contrasta tonalidades frías y cálidas y el uso del icono de la ventana como auto homenaje al cine y umbral hacia otros mundos posibles.

No obstante, existen significativas diferencias entre ambas adaptaciones (y no únicamente en lo relativo a su extensión, de 169 a 94 minutos). La mayor calidad artística de la versión de Tarkovsky contrasta con el cine comercial de Soderbergh; esto se refleja sobre todo en el peso simbólico de la imagen en Tarkovsky que repercute en el logro de los silencios, que mientras que en Soderbergh resultan bastante vacíos de contenido, en Tarkovsky son más sugestivos, propiciando la reflexión sobre la peripecia del protagonista más allá de la moral convencional y dejando tiempo para que se produzca el desentrañamiento de la clave simbólica. Además, los silencios ayudan a sugerir los estados de ánimo de los personajes, sus sentimientos, y el valor de lo no dicho.

Como divergencia fundamental entre ambas producciones, hay que subrayar los fallos presentes en la adaptación de Soderbergh, a saber, las abundantes elipsis y los continuos *flashbacks* que narran de forma alterna la historia de amor de Kris y la visitante Rheyra con la relación que mantuvo con su mujer fallecida. Por su parte, Tarkovsky se decanta por un orden cronológico y lineal que ayuda a una comprensión más profunda de los acontecimientos. Esta explicación de los extraños fenómenos de Solaris se ve reforzada por la introducción del vídeo inicial que presenta a Kris y al espectador el informe de Burton, el primer astronauta en atisbar vida alienígena antropomórfica.

Otro punto esencial donde las películas se alejan es el final. Frente al final apocalíptico de Soderbergh en el que Kris es engullido por el océano hasta cierto punto maquiavélico de Solaris, en Tarkovsky hallamos un desenlace más esperanzador que enlaza con la primera secuencia tan extensa al enmarcarse en la casa paterna y

entroncar con los motivos naturales del comienzo (brote verde de la caja y algas acuáticas). Este *locus amoenus* terrestre representa una restauración de la armonía, la restitución de la paz interior de Kris que se ha reconciliado con su pasado (de raíces edípicas) tal y como lo demuestra el abrazo entre el padre y el hijo pródigo arrodillado.

Los cierres de ambos films entroncan con el comienzo y sirven para subrayar la idea controladora de la película. Ambos son finales abiertos, pero mientras que el primero exalta la idea del amor más allá de la muerte (reflejado el verso de Dylan Thomas «Y la muerte no tendrá señorío», todo un *leitmotiv* de la película), en Tarkovsky la isla flotante del océano simboliza la esperanza en la redención de la humanidad. Entronca así con la idea controladora del film: «la piedad, el amor y la entrega dotan de sentido y plenitud a la vida». Esta idea se desarrolla de forma magistral gracias a un personaje catalizador, Hary, a la que da vida la actriz Natalya Bondarchu con su sobresaliente actuación. Lejos del patetismo y del sentimentalismo de Rheyta, Hary destaca por la naturalidad, la sobriedad y, sobre todo, por la emotividad contenida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BARTHES, R. (1970): "Introducción al análisis estructural de los relatos", en VV.AA., *Análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 9-44. ("Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966).

BARTHES, R. (1980), *S/Z*, México, Siglo XXI.

BOBES NAVES, C. (1989), *La semiología*. Madrid, Síntesis.

BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona Paidós.

BREMOND, C. (1970): "La lógica de los posibles narrativos", en VV.AA., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 87-110.

BUENO, S., (1975) "Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves" en *Anales de la literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense.

CARMONA, R. (1991), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

CARPENTIER, A. (2009), *Los pasos perdidos*, Ediciones Akal.

CASSETTI, F. y Di CHIO, F. (1998): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós (1ª ed. 1990).

DANIELEWSKI, M.Z. (2013), *La casa de hojas de Zampanó*, Barcelona, Alpha Decay.

ECO, U. (1974), *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen.

GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.

GARCÍA LANDA, J.A. (1998): *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

GENETTE, G. (1972): *Figures III*. Paris, Seuil.

GREIMAS, A.G. (1970): "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en VV.AA., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 45-86.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2012). *Literatura y cine*, Madrid, UNED.

McKEE, R. (2002), *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.

PEÑA-ARDID, C. (1992), *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.

PÉREZ BOWIE, J. (2004): *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca, Librería Cervantes.

SÁNCHEZ SALAS, D., (2007), *Historias de luz y papel*, Murcia, Filmoteca regional Francisco Rabal.

TARKOVSKY, A., *Martirologio, Diarios 1970-1986*, Ediciones Sígueme Salamanca 2011.

TODOROV, T. (1970): "Las categorías del relato literario", en VV.AA., *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.

TODOROV, T. (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora, 1981.

VILLANUEVA, D. (1991), *El comentario de textos narrativos: la novela*, ed. Aceña, Valladolid.

URRUTIA, Jorge (1984), *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla.

<http://www.lem.pl/>

<http://www.labutaca.net/53berlinale/solaris5.htm>

<http://www.imdb.com/title/tt0307479/>

<http://seteart.blogspot.com.es/2008/03/solaris-1972-andrei-tarkovski.html>

<http://www.cineypsicologia.com/2011/08/solaris-y-la-funcion-del-espejo.html>