

SOLARIS (1972), DE ANDREI TARKOVSKI: LA CONCIENCIA Y LA POÉTICA: LOURDES DOMINGO & M. CARME VILA

*En mi opinión, la lógica poética está más próxima
a las leyes de evolución de los pensamientos y a la vida en general
que a la lógica de la dramaturgia clásica.*

Bajo esta frase de Andrei Tarkovski¹ subyace toda una teoría vital y artística que ha impulsado el trabajo de este director de cine ruso. Un trabajo caracterizado por la búsqueda de la verdad del hombre a través de la imagen redentora, poética, que lleva a la propia persona a redescubrir su faceta espiritual, abandonada en favor de la material.

Para hablar de todo esto en sus películas, Tarkovski considera, pues, más adecuado guiarse por las relaciones que establece el pensamiento para construir la trama que por la lógica que denomina dramaturgia clásica. Porque el pensamiento humano puede expresar mejor el sentido de la vida que la mera imitación mecánica y externa de los acontecimientos. En este sentido, se entienden o se pueden interpretar sus películas, ya que la acción interior es la que organiza la narración; desde los recuerdos y sueños hasta las luchas internas y la propia conciencia de los personajes. En *Solaris* (1972), el océano materializa las ideas que los protagonistas esconden en su conciencia. De esta forma, se ven obligados a enfrentarse a ella. Y esta confrontación se desarrolla en un ambiente donde lo aparentemente fantástico deja paso a lo poético, ya que a Tarkovski lo que le interesa es manifestar con el arte las inquietudes del alma humana.

Andrei Tarkovski, debido a la densidad metafísica y visual de sus películas, fue y sigue siendo un cineasta incomprendido. Su completa vinculación a su país y cultura de origen, Rusia -nació en Zavraje en 1932-, explica en parte esa complejidad humana y moral de sus filmes, que le unen a otros grandes artistas rusos como Dostoievski. Con este escritor y sus personajes, el mismo Tarkovski establece una cierta afinidad, precisamente, en cuanto al tipo de pasiones que les mueven de «carácter externamente estático»². Los protagonistas de Tarkovski son personajes con un mundo interior tan dinámico que encuentran problemas para desenvolverse en la actividad exterior. Son también incomprendidos. *Alter ego* del mismo que los ha creado, Tarkovski. Para él, la incompreensión tiene también un tinte más político por las numerosas trabas que el poder soviético impuso a sus películas.

Con más sentido aún, se puede apreciar este paralelismo autor-personajes. Andrei Rublev llega a la madurez artística tras un largo camino por diversas y duras experiencias vitales, entre ellas la incompreensión de sus contemporáneos por las actitudes que adopta, como el silencio, frente a la dureza de la sociedad. Tarkovski, por lo anteriormente comentado, es un exponente del doloroso camino que conduce a la plenitud creativa. Kelvin, en *Solaris*, se desmarca de sus compañeros por aceptar su conciencia y amar a Hari. Otro personaje, Berton, sufre el desprecio del poder que le considera un loco por afirmar lo que vio cuando sobrevoló el océano. Kelvin, finalmente, retorna al hogar, a su casa, actitud profundamente arraigada en los pensamientos y sueños del director ruso. Asimismo, en *El espejo* (1974) se recogen un cúmulo de recuerdos de infancia del propio Tarkovski, y en *Nostalgia* (1984), se muestra la fuerza con que este sentimiento se puede apoderar de un ruso, Gorchakov- Tarkovski, fuera de su patria. Además, también se pone de manifiesto la incompreensión frente a Domenico porque habla de valores más allá del puro materialismo, como Tarkovski, que desarrolló en plenitud este tema en su obra póstuma, *Sacrificio* (1986).

...su propósito más inmediatamente perceptible,
menos orientado hacia lo espectacular, hacen del film de Tarkovski
una obra cuya muy cerebral elaboración no perjudica en nada al calor humano,
la potencia, la grandeza a menudo impresionante en su simplicidad³.

Solaris está basada en la novela del escritor polaco Stanislaw Lem, considerada como una de las obras literarias míticas de ciencia-ficción. La novela de Lem, con un contenido claramente metafísico, consigue, como lo hará más tarde Tarkovski en la pantalla, turbar al lector y/o espectador, que se ve sumergido en un mundo en el que un ser desconocido, el océano, materializa lo más oculto de los pensamientos de los protagonistas.

«Salimos hacia el cosmos preparados para todo (...) nuestro fervor es pura simulación. No queremos conquistar el cosmos, sólo queremos entender la Tierra (...). Buscamos una imagen ideal de nuestro mundo (...) y cuando la otra cara nos enseña la realidad, aquella parte de la realidad que preferimos pasar en silencio, ya no estamos de acuerdo»⁴. Este pequeño discurso de Snawt, uno de los personajes supervivientes de la estación *Solaris*, especialista en cibernética, sintetiza uno de los principales conflictos de los protagonistas de la historia. Los solaristas llegan con ansias de conocer, de investigar, de comunicarse con el océano. Sin embargo, cuando se topan con su propia conciencia, ya no quieren ir más allá, quieren destruir el océano porque no lo entienden. Éste les supera. Y se plantean otro conflicto moral: ¿cómo destruir algo que no se ha llegado a comprender?, ¿por qué?, ¿con qué derecho? La soberbia de Sartorius, el físico de la estación, le impide aceptar que él pueda no entender algo. El desconcierto y sufrimiento de Snawt, que le provoca el miedo a lo desconocido y la vergüenza de ver materializada su conciencia, le llevan también a apoyar la idea de la destrucción. Kelvin es el único que logra asimilar su conciencia; necesita purificar su pasado. Y aunque tampoco comprende lo que está sucediendo, el amor le permite aceptar sus pensamientos más profundos hechos realidad y oponerse a la destrucción del océano.

Tarkovski, en su película, no transcribe pero sí refleja las palabras de Snawt. A diferencia de la novela, que inicia el relato momentos antes de que Kelvin llegue a la estación *Solaris* y lo finaliza en la misma estación, el director ruso opta por comenzar y terminar la narración en la Tierra. Utiliza una estructura circular para plasmar y hacer más evidente el conflicto del hombre que necesita alejarse de su hogar, descubrir otros mundos, para conocer y apreciar el propio, al cual retorna. Esta estructura permite que la evolución de Kelvin se muestre más clara en la película, ya que al inicio vive con una actitud de apatía hacia lo que le rodea, que entrara en crisis en el espacio y le hará redescubrir y apreciar sus orígenes. Este viaje físico y espiritual también supone un cierto viaje en el tiempo porque, en *Solaris*, él se enfrenta a su pasado para redimirse.

Entonces, tras reconocer sus errores y saber quién es, vuelve a casa, «en un estado cualitativamente diferente»⁵, y se arrodilla ante su padre. Esta escena final es la expresión en imágenes de una de las frases con las que acaba el libro de Lem: «Yo no tenía ninguna esperanza y sin embargo vivía de esperanzas»⁶. A Tarkovski le sobran las palabras y con ese gesto de Kelvin ante su padre, y ante la vida, se explica el cambio del protagonista que ha encontrado la esencia de la existencia en el amor a lo cotidiano y cercano, a lo propio. Se explica el cambio, pero se explican, se sugieren e intuyen muchas más cosas. Es la grandeza de la imagen filmica que, contrariamente a lo que algunos afirman, puede estimular mucho más la imaginación que la literatura. El mismo Tarkovski considera que es imposible verbalizar y describir con exhaustividad una imagen y sus ideas, porque no es algo racional ni estructuralmente lógico: «En el cine no hay que explicar, sino llegar directamente a la emoción»⁷.

El interés, ya citado, de Tarkovski por el hombre y sus inquietudes le lleva a dejar de lado todas las teorías y aspectos más puramente científicos que el libro de Lem desarrolla con detalle. Así, en *Solaris* película, se puede apreciar un estilo de adaptación peculiar y personal. Este estilo utiliza sabiamente los recursos filmicos para convertir un relato literario en una historia puramente cinematográfica.

Tarkovski, alejándose de cualquier efectismo, característico de las películas de ciencia-ficción, tiende a la austeridad escenográfica: espacios fríos y vacíos, colores mates y una iluminación plana, sin contrastes ni sombras. Todo ello para no distraer al espectador de lo que realmente quiere transmitirle. A Tarkovski no le interesa la solarística, ni sus teorías ni evolución, exhaustivamente expuestas en la novela de Lem. El cineasta ruso coge lo que le interesa, como por ejemplo el informe Berton, y convierte al mismo Berton en un personaje más de la película. Un personaje esencial para explicar la tragedia del hombre incomprendido y, también, para explicar el posterior cambio de actitud de Kelvin. En cierto sentido, Berton es el Kelvin ya transformado.

Tarkovski tampoco se entretiene, como el escritor polaco, en describir el océano y sus alteraciones, ni en detallar las formas espectaculares que crea. Tarkovski se limita a mostrarlo intercalando imágenes suyas en la narración, para recordarnos que sigue allí. De esta manera, deja libertad al espectador para que se forme su propio juicio, completando con sus impresiones subjetivas el conocimiento que tiene del océano. Entonces, éste se convierte así en algo más desconocido y turbador.

Dentro de la forma de planificar de Tarkovski, se puede descubrir una organización casi musical del orden interno de los elementos que componen la escena. El tratamiento del tiempo, los ritmos lentos,

los silencios y los ruidos estructuran la película como si fuera una pieza musical. Kelvin, en el relato de Lem, cuenta cómo se sentía observado por el océano. En la película, esta impresión tan subjetiva se muestra de una forma simple, dilatando el tiempo narrativo, que se compone a través de sonidos, silencios y pausas. En esta dilatación, el personaje, en un momento dado, oye unos sonidos que le empiezan a inquietar y crear un estado de inseguridad. Kelvin coloca una caja en la puerta. Después, se mueve lentamente por la habitación, mide sus gestos en medio de una ausencia sonora inquietante, se gira, «lo» busca. Dirige su mirada hacia las ventanas circulares. El silencio se rompe con un sonido diferente a los anteriores, que viene del exterior, es como un oleaje. Y de su rostro se pasa a un plano cercano de la ventana. Fuera todo es oscuridad. Con esta planificación final en plano contra plano, se enfrentan, por primera vez, Kelvin y el océano, ese elemento misterioso y desconocido.

En la película, el personaje de Hary es clave. Ella es la representación de la falta de identidad de la persona. Su desorientación existencial se explica visualmente de modo maestro a través de una sola imagen. Poco después de aparecer en la habitación de Kelvin, Hary descubre una foto de ella misma, sin embargo no se reconoce. Con la foto en la mano, se mira en el espejo. Dentro del mismo plano se produce un juego de miradas entre tres rostros: la Hary del espejo, la de la foto y la «real». No obstante, sigue sin identificarse. Lo que esta resolución cinematográfica explica en una imagen, la novela de Lem lo explica verbalmente a lo largo de toda la narración.

Otro recurso que Tarkovski utiliza en tres ocasiones es la proyección de cine o video para explicar el pasado. Es, de nuevo, una forma de dosificar a través de imágenes la información que el libro expresa en palabras. En lugar de que un personaje le cuente a otro lo sucedido, bien sea el informe Berton, bien el suicidio de Guibarán o la relación de Kelvin con sus padres, los mismos personajes pueden ver en presente esos momentos pasados. Es otra manera de significar el pasado en la historia de los protagonistas. Tiene un peso ineludible en sus vidas. En la de Kelvin sobre todo. Como le dice Snawt, ha tenido suerte ya que el océano ha materializado sus recuerdos y no su imaginación; porque sus recuerdos son, sin duda, aquello que más define la conciencia de Kelvin.

La película que trae Berton le ahorra que el mismo tenga que explicar todo lo sucedido. Además, pone de manifiesto la incompreensión del poder hacia aquellos que, como Berton, simplemente dicen lo que han visto, y que, a pesar de que no lo comprenden, no se atreven a negarlo. Por otra parte, la retransmisión televisiva sobre la estación Solaris presenta, de forma audaz, a los restantes protagonistas de la película. La interrupción que Berton hace en el receptor del padre de Kelvin resulta importante para aportar otro dato fundamental. Avisar al todavía escéptico Kelvin de lo que puede ser la influencia del océano: Berton vio, en su viaje espacial, una figura algo desproporcionada con la cara del hijo de Fechner, uno de los solarísticos que falleció. Le advierte de que sucede algo extraño, pero que eso no le lleve a pensar que está loco. Semejante afirmación es la que le transmite Guibarán a Kelvin en una grabación poco antes de su suicidio. En Solaris, la fuerza de lo desconocido es tan potente en el hombre, que su ignorancia y desconcierto le conducen a creerse poseídos por una especie de locura o alucinación. En el libro de Lem, Kelvin se realiza una prueba para comprobar si realmente está loco. Entonces, se da cuenta que alguien más, anteriormente, se ha hecho la misma prueba: Guibarán. En *Solaris* película, este aspecto de la trama se ha puesto de manifiesto en varias conversaciones, ya citadas, sobre la locura.

Si las anteriores cintas que salen en la película ofrecen al protagonista datos sobre el pasado de otros personajes, las imágenes que él y Hary miran juntos hacen referencia directa a su pasado. Se ve a Kelvin y a sus padres en los alrededores de su casa: el lago, los árboles, y otros elementos como la nieve y el fuego recomponen, en parte, el mosaico icónico que fue su infancia. Este tipo de elementos, como también la lluvia y el viento, muy presentes en las películas de Tarkovski, son una constante que el director utiliza, precisamente, porque pertenecen a sus propios recuerdos, ligados a la naturaleza del lugar en el que creció⁸. Y no son tanto aspectos de una simbología metafísica, como algunos críticos sostienen⁹.

Para que exista ilusión
tiene que haber misterio.

Misterio de la felicidad, del amor, de la muerte¹⁰.

Esta frase, que dice Kelvin en un momento de la película, está latente en el cine de Tarkovski. Este director no intenta crear imágenes unívocas, con un único sentido e interpretación. Como las poesías, sus películas, y *Solaris* en particular, pueden interpretarse de diversos modos pero, siempre, al final, están hablando de la vida y del hombre y del misterio que los envuelve. Para conseguir esa poesía visual, Tarkovski se sirve de una lógica subjetiva, que construye la trama de la película como un fluir de imágenes sugerentes, atractivas e hirientes a la vez, con una estética intencionada y una temática de gran profundidad espiritual.

Ese misterio de la vida, en *Solaris*, se pone en escena de una manera tan simple y palpable que resulta, al mismo tiempo, tan bella como asfixiante. La conciencia es ese misterio de la vida que se aparece a los personajes y los trastorna. El olvido que el hombre tiene de ella les hace sentirse incómodos ante su presencia. La temen. Hay un primer momento de extrañeza, que desaparece al identificar esa materialización con su propia conciencia. Entonces, las reacciones varían. De la vergüenza, que lleva a Snawt y Sartorius a esconder sus «visitantes», al amor atormentado de Kelvin por Hary.

Hary es un recuerdo de Kelvin. Según el mismo Tarkovski, el problema del protagonista con su conciencia se manifiesta en la forma de su mujer¹¹. Es este recuerdo el que la estimula. Entonces, a partir de ese momento, el protagonista se pregunta por los demás misterios y verdades de la existencia: el amor, la felicidad, la muerte... Temas que surgen, directa o indirectamente, en las conversaciones de los habitantes de la estación Solaris. Los científicos, que habían ido al espacio para arreglar un problema cósmico, se ven abocados a tratar de solucionar su propio interior. El problema de la solarística, que ha llenado todas sus vidas, queda relegado a un segundo plano. Aquí aparece otro tema, obsesivo para Tarkovski, que es el conflicto entre la ciencia y la conciencia, entre el conocimiento objetivo y el subjetivo, entre el progreso tecnológico y el espiritual. La hipertrofia del primero atrofia el segundo. Para el director, el hombre actual tiene enormes carencias de tipo moral, al dejarse llevar por el único deseo de explorar el campo de un progreso material.

De esta falta de experiencia para tratar los asuntos del mundo interior, nace ese miedo de los personajes a enfrentarse a su conciencia. Ésta les conduce a descubrir que, realmente, no saben quien son. Hary le formula esa pregunta a Kelvin, refiriéndose a sí misma, pero también le pregunta directamente al mismo Kelvin si se reconoce. A Hary le asusta desconocer su identidad, sin embargo, es la única que lo acepta, a pesar de que los demás se encuentran en el mismo estado.

Ella podrá conocer quien fue, aunque es complicado utilizar estos términos ya que la entidad de los «visitantes» no se define claramente. Podrá descubrirlo a la vez que el mismo Kelvin le explica que sucedió cuando ambos vivían en la Tierra y cómo murió ella. Ahí, el personaje de Kelvin inicia su proceso de cambio, de arrepentimiento y aceptación de su culpa en el suicidio de su mujer. Kelvin, al revivir esa situación, intenta que el trágico final no se repita. Sin embargo, le resultara imposible, ya que lo que está reviviendo no es más que un pensamiento, el desarrollo interior de su conciencia. Y, precisamente, esa repetición es la rememoración que provoca ese cambio en el protagonista. En ésta, Kelvin descubre el amor que siente por Hary e intenta demostrárselo. Así se opera la verdadera redención del pasado del protagonista; por medio del amor. Kelvin llega a decirle a Hary: «quizá tu aparición puede ser un tormento o una concesión del océano, pero te prefiero a todas las verdades científicas».

En este punto, puede decirse que Hary ha cumplido su cometido. La conciencia de Kelvin se ha normalizado y él puede retornar a la Tierra, como el hijo pródigo. Ahora ya transformado, y sabiendo que, a pesar de que muchas de sus preguntas sobre la vida están sin contestar, conoce lo más importante para él: el amor a lo que tiene; su pasado -Hary- y su presente -su padre y su hogar-.

Solaris es un prisma poético, visual y, a la vez, misterioso de lo que es la conciencia del hombre y de lo que puede provocar en nuestro interior. Tarkovski consigue conducir al espectador por esos recovecos del alma, generando un conjunto de imágenes que perviven en su memoria por sí solas, por su valor estético y ascético, por su vitalidad artística y moral.

T.O.: *Solaris*. Producción: Sovkin (URSS, 1972). Director: Andrei Tarkovski. Guión: Andrei Tarkovski y Friedrich Gorenstein, basado en la novela de Stanislaw Lem. Fotografía: Vadim Jusov. Música: Eduard Artemiev. Decorados: Mijail Romadin. Intérpretes: Nathelia Bondarchuck (Hary), Youri Yarovet (Snaut), Donatas Banionys (Kris), Anatoli Sonlinitzin (Sartorius), Vladislav Dvorjetzki (Burton), Nikolai Grinko (padre), Sos Sarkissian (Gibarian). Color -165 minutos.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) TARKOVSKI, A. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética*. Madrid: Rialp, 1991, p. 38.
- (2) *Idem*, p. 36.
- (3) SABATIER, Jean-Marie. *Image et son*, dossier de prensa de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.
- (4) LEM, Stanislaw. *Solaris*. Badalona: Pleniluni, 1988, p. 75.
- (5) BARRIOS, Lluís; PALACIOS, Xavier. «L'essència d'un llenguatge», *El Món*, No. 247 (16 de enero de 1987).
- (6) LEM, S., *Op. cit.*, p. 202.

- (7) TARKOVSKI, A. «Lo simple y lo ascético», dossier de prensa de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.
- (8) TARKOVSKI, A. *Esculpir en el tiempo*, at., p. 236.
- (9) Cfr. BARRIOS, L.; PALACIOS, X. *Op. cit.* En este artículo, los autores hacen una lectura simbólica del papel del agua en las películas de Tarkovski.
- (10) Lo dice el personaje de Kelvin en una escena de la película *Solaris*.
- (11) TARKOVSKI, A. *Time within Time. The Diaries 1970-1986*. Londres: Faber and Faber, 1994, p.362.

Lourdes DOMINGO DOMINGO es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Co-autora de diversos guiones cinematográficos, ejerce la crítica en la revista *Tele Zapping*.

Maria Carme VILA PERALES es licenciada en Comunicación Audiovisual por la misma Universitat Pompeu Fabra y también co-autora de guiones cinematográficos, ha colaborado en programas de TV local.