

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Redes, pp. 169-188.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.253>

El amor erótico en dos *Solaris*: Lem (1961) y Tarkovski (1972)

Erotic Love in Two *Solaris*: Lem (1961) and Tarkovski (1972)

Samuel Restrepo Agudelo
Universidad de Antioquia, Colombia

ORCID: 0009-0002-8657-5245
sam.res.agu@gmail.com

Recibido: 04 de agosto de 2025
Dictaminado: 28 de octubre de 2025
Aceptado: 10 de noviembre de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

El amor erótico en dos *Solaris*: Lem (1961) y Tarkovski (1972)

Erotic Love in Two *Solaris*: Lem (1961) and Tarkovski (1972)

Samuel Restrepo Agudelo

RESUMEN

El amor erótico es un tema axial en el *Solaris*, escrito por Stanislaw Lem en 1961; sin embargo, su trascendencia original es de menor envergadura que la que Andrei Tarkovski le concedió en su adaptación cinematográfica de 1972. Aunque tanto el libro como la película comparten una base ciencia-ficcional común, la representación del idilio entre Kris y Harey es dispar, cosa que notaron ambos autores. Es la intención de este texto exponer la disimilitud y cercanía entre los propósitos estéticos de ambos autores a la hora de contar la historia de la media naranja. Como el estado del arte había señalado de forma dispersa, estas diferencias revelan una comprensión distinta de la ciencia ficción y exponen los azares que suponen pasar de un formato artístico a otro: Lem está más intrigado por el océano misterioso; Tarkovski, por su impacto en los tripulantes de la nave.

Palabras clave: amor; ciencia ficción; cine; estado del arte; literatura comparada.

ABSTRACT

Erotic love is a central theme in *Solaris*, written by Stanislaw Lem in 1961; however, its original significance is less than that given by Andrei Tarkovsky in his 1972 film adaptation. Although book and film share a common science fiction basis, the representation of the idyll between Kris and Harey is disparate, something that both authors quickly noticed. The intention of this text is to expose the dissimilarity and similarity between the aesthetic purposes of both authors when telling the story

of the better half. As the state of the art had pointed out in a scattered manner, these differences reveal a different understanding of science fiction and expose the hazards of moving from one artistic format to another: Lem is more intrigued in the mysterious ocean; Tarkovsky, in its impact on the ship's crew.

Keywords: Love; Science Fiction; Cinema; State of the Art; Comparative Literature.

Solaris, I beg your counsel.

“Solaris”, *Helvetica*.

LOS *SOLARIS*, LAS SOLARÍSTICAS

Cuando Stanisław Lem (2018) creó el planeta Solaris, personaje de la novela homónima, también inauguró la ciencia de la “solarística”: aquella disciplina dedicada al estudio del “océano autista” (p. 51) que desconcierta a la comunidad científica que anhela un primer contacto con la vida extraterrestre. Al publicar su *Solaris*, en 1961, el escritor polaco se insertó en la venerable tradición de ciencia ficción que especulaba acerca de los alcances del avance tecnológico y la posibilidad de comunicación e investigación de la otredad: el espacio exterior.¹ En el contexto de la carrera espacial que enfrentó al mundo terrestre –la Guerra Fría–, fue ingeniado este “océano genial” o “gelatina gravitatoria” (p. 44) de diecisiete billones de toneladas, cuya órbita cambia a voluntad y que, a juzgar por las estructuras estrañafarias que conforman su superficie acuática –mimoídes, simetriadas, asimetriadas–, cuenta con vida aparentemente inteligente: la suya.

¹ Funcionando, así, como exponente de la definición preconizada por Ángel Moreno (2010) del género de la ciencia ficción: ficción prospectiva (p. 115), que habla de lo humano y de las inquietudes del presente (p. 21).

La solarística produjo innumerables volúmenes, estudiados por Kris Kelvin en *Solaris*. La escuela que produjo en nuestro mundo real, más que literaria, ha sido especialmente audiovisual e investigativa. El exponente más destacable de este recorrido es otro *Solaris* –Солярис, originalmente–, proveniente del mundo comunista, el filme de 1972, dirigido por Andrei Tarkovski –y coescrito con Friedrich Gorenstein.² Me propongo comparar estos dos *Solaris* a partir de su representación literaria y cinematográfica del amor erótico, caracterizado por el psicoanalista Erich Fromm (2000): se trata del tipo de amor, a veces llamado “amor romántico”, que, a diferencia del amor fraternal, el maternal, el amor a sí mismo y el amor a lo divino, sucede –se espera– entre iguales, demanda exclusividad, ternura y permite el desarrollo de la sexualidad y sus derivaciones. Algo así se gesta entre Kis y Harey.

Entre libro y filme homónimos a cotejar existe distancia temporal, geográfica y entitativa (Aullón de Haro, 2012, pp. 303-304) entre ambos. El modo de comparación será a partir de sus formatos y uno de sus tópicos: el amor que habría de gestarse entre Kris y Harey. Cine y literatura son artes de acción, con homología de estructura (Eco, 1970, p. 196), lo que permite un contraste a partir del desarrollo argumental de su fábula y su configuración narrativa (Peña-Ardid, 1992, p. 128). Lo previo sitúa este texto como un estudio de una relación secundaria consecutiva entre la palabra, primero, y, luego, la imagen (Kibédi Varga, 2000, p. 126).

Estamos ante el resultado de interpretaciones: la que Tarkovski hizo de Lem, la que Lem hizo de Tarkovski, la que los estudiosos han hecho y la que propongo al reunir estas interpretaciones previas, buscando compilar aquello enunciado de forma desperdigada. En este espíritu, esta investigación aspira a aportar a la solarística, no entendiéndola únicamente como “la ciencia –casi arte– de

² Además del interés personal, la selección obedece al criterio de ser esta la reinterpretación más célebre en la bibliografía vigente y la más aclamada de la serie de interpretaciones audiovisuales de la novela de Lem. Fue merecedora del Grand Prix Spécial du Jury y el Prix FIPRESCI en el festival de cine de Cannes, de 1972. Akira Kurosawa dijo agradecer estar en la tierra gracias a la película (Marshall, 2016); Tarkovski la consideró la película menos preferida de su propia filmografía (Bould, 2014, p. 25).

interpretar la actividad del planeta Solaris e intentar contactar con él, sino el arte –casi ciencia– de interpretar la novela *Solaris*” (Palacios, 2018, p. 12). Veamos, pues, el resultado del cotejo de estos dos lenguajes artísticos, comprendiendo que “la literatura comparada es un arte de la comprensión que se centra en la eventualidad y en las derrotas de la traducción” (Steiner, 1997, p. 177).

DISPARIDADES ESTÉTICAS O LA DISTANCIA EN LA FÁBULA

Los dos *Solaris* coinciden en la historia base. Kris Kelvin, psicólogo, parte de la Tierra a la Estación Solaris, que orbita dicho planeta/océano. La estación espacial, habitada por Snaut y Sartorius, había perdido recientemente a un residente: Gibarian, quien se suicidó por el influjo de las apariciones que Solaris produce a partir del reflejo de la mente de los tripulantes de la nave. Después de dormir la primera noche en la estación, Kris ve a Harey, su exesposa, quien se había suicidado en la Tierra, por una discusión entre ambos nunca explicitada en la trama. En cuanto la reconoce, Kris la engatusa para introducirla en una nave, que sale disparada de la estación, pero Harey vuelve en la siguiente noche. Ante esta segunda aparición, Kris la acepta y descubre que la quiere. Desafortunadamente, Harey se entera progresivamente de su condición de réplica: ella existe como producto de una Harey que reside como un recuerdo de Kris, de una Harey que realmente existió. Intenta suicidarse con oxígeno líquido, pero falla: resucita. Snaut, quien había enunciado previamente a Kris los riesgos fantasmáticos de Solaris, le ayuda a la suicida a suicidarse de nuevo, por medio de un desestabilizador espacial que afecta fatalmente la composición de neutrinos de la “criatura”. Antes, Sartorius y Snaut habían insinuado la posibilidad de que, irradiando a Solaris con un encefalograma que reuniera las ondas cerebrales de Kelvin en estado de vigilia, Solaris dejaría de hacer de las suyas en las noches. Cuando la irradiación y el suicidio acontecen, las apariciones especulares que sufren y disfrutan los tripulantes dejan de ocurrir, al menos hasta donde le es permitido leer al lector y visualizar al espectador.

Para Lem, *Solaris* comienza directamente con Kris saliendo de la Tierra y convirtiéndose pronto en un forastero en la estación

Solaris, en donde lo recibe un hostil y receloso Snaut; para Tarkovski, *Solaris* comienza en una *dacha*, en la que conversan Kelvin, su padre, su tía y Burton acerca de las visiones a las que fue sujeto este último al buscar en Solaris a un colega desaparecido: Fechner. El final también cambia, aunque mantiene sus ambigüedades. En ambas versiones, la irradiación de las ondas cerebrales de Kelvin proyectadas sobre Solaris detiene las apariciones de los visitantes, incluida la de Harey. Después del suicidio de Harey, en la propuesta de Tarkovski, Kris reflexiona con Snaut acerca de la vida, para luego volver a la Tierra, a la *dacha* del comienzo, a abrazarse con el padre que había dejado al principio de la película. Un *zoom-out* de la cámara revela que, en realidad, sigue en una de las islas de Solaris. En la novela, Kelvin entra en una crisis, que es expuesta con mayor detalle y que sugiere la posibilidad de su propio suicidio. Aunque decide devolverse a la Tierra, primero va a pisar Solaris –por primera vez en la trama–, se queda mirando los mimoídes, que siguen conformándose en el planeta, y el monólogo interno comunicado por la narración revela sus reflexiones decepcionadas acerca del engaño amoroso al que fue sometido por el astro.³

Hay otras diferencias menores –la apariencia del espectro que atormentaba a Gibarian, por ejemplo–, pero el fin y principio de estas dos obras reflejan claramente sus distancias estructurales, lo que no ha pasado de largo a los estudiosos de la novela. Justamente, observando la relación entre las primeras y últimas escenas y episodios del filme y la película, Pablo Capanna (2003) indicó que todo “el libro de Lem está en el filme, pero desarticulado en sus componentes y vuelto a armar según otra lógica” (p. 97). En 1987, en conversación con Stanislaw Bereś (s. f.), Stanislaw Lem le reprochó a Tarkovski –al parecer, también en persona– no haber mostrado suficientemente al planeta en su representación, sino

³ Leamos a Lem (2018) en uno de los últimos pasajes de la novela: “La eterna fe de los enamorados y de los poetas en el poder de un amor más fuerte que la muerte, aquellas *finis vitae sed non amoris* que nos habían inculcado durante siglos, son mentira. Pero dicha mentira es solo inútil, no ridícula. [...]. Ni por un momento creí que él, que me llevaba a cuestas como un grano de polvo, fuese a conmoverse por la tragedia de dos personas” (pp. 291-292).

haberse entretenido en construir una suerte de *Crimen y castigo*, en la cual el “abominable” Kelvin llevó a Harey al suicidio. Para la fecha, confesó, apenas había visto 20 minutos de la segunda parte de la película —¿cuáles?, se pregunta uno— y había leído el guión, que había sido enviado previamente por Tarkovski (Bereš, s. f.). Los reparos de Lem son mejor desarrollados en una entrevista realizada lustros después para la *Folha de S. Paulo*. Según testimonió el entrevistador, Ivan Finotti, Lem enunció:

I definitely did not like Tarkovsky’s “Solaris”. Tarkovsky and I differed deeply in our perception of the novel. While I thought that the book’s ending suggested that Kelvin expected to find something astonishing in the universe, Tarkovsky tried to create a vision of an unpleasant cosmos which was followed by the conclusion that one should immediately return to Mother-Earth. We were like a pair of harnessed horses: each of them pulling the cart in the opposite direction (Finotti, s. f.).⁴

En diciembre del 2002, Lem (s. f.) volvió a criticar, sin haber visto, otra representación filmica de *Solaris*, esta vez la iteración *pop* de Steven Soderbergh, lanzada en noviembre de 2002. Señaló a la obra como un “remake” de la de Tarkovski y, hablando de este nuevo intento, dejó claro que no consideraba que su libro estuviera dedicado a los problemas eróticos de personas habitantes del espacio exterior; por eso, afirmó, el libro había recibido el nombre de *Solaris* y no *Amor en el Espacio Exterior* (Lem, s. f.). A renglón seguido del pronunciamiento acerca de la obra de Tarkovski, el

⁴ “Definitivamente, no me gustó el ‘Solaris’ de Tarkovski. Tarkovski y yo diferimos profundamente en nuestra percepción de la novela. Mientras que yo pensé que el final del libro sugería que Kelvin esperaba encontrar algo asombroso en el universo, Tarkovski intentó crear una visión de un cosmos desagradable, que fue seguido por la conclusión de que uno debe inmediatamente retornar a la Madre Tierra. Fuimos como un par de caballos enjaezados: cada uno tirando del carro en direcciones opuestas.” Traducción propia. La entrevista sucedió después del lanzamiento, en noviembre del 2002, del *Solaris* de Soderbergh y después de la entrevista de diciembre de 2002, en la cual afirmó no haber visto dicha película (Lem, 2002), y antes de marzo de 2006, fecha de defunción de Lem. Yo y las fuentes consultadas recurrimos al registro de la entrevista en inglés, localizado en el *website* oficial dedicado a la figura y obra de Lem: véase <https://english.lem.pl>.

entrevistador le preguntó por los puntos buenos y malos del *Solaris* dirigido por Soderbergh. El escritor polaco reconoció que, aunque admiraba la ambición del director estadounidense, no estaba a gusto con la prominencia del amor, la cual parecía ser demasiado para la papilla a la que estaba acostumbrada la audiencia de Hollywood. Del río *Solaris*, Soderbergh había enfatizado nada más en uno de sus canales tributarios (Finotti, s. f.).

El amor fue lo que señaló nuestro escritor como punto de diferencia entre su propuesta y la de Soderbergh. Sin embargo, esta crítica funciona también como una explicación del distanciamiento frente a la creación de Tarkovski. Además de los puntos señalados como diferenciables de la obra del ruso, la obra de Lem se distancia del *Solaris* que debutó en 1972 a partir de la distinta focalización en el amor —que lo señale frente a la obra de Soderbergh, a la par que la considera un “remake” de la de Tarkovski, sólo muestra la profundización de dicha disparidad. Peter Swirski (2006) señaló en “*Solaris! Solaris. Solaris?*” que la versión de 1972 y la de 2002 no eran tan diferentes: mientras que la primera era una historia de amor, más cinematografía superlativa, más existencialismo de la era espacial, la realización de Soderbergh vehiculaba un boceto del primer enlace de la triada de Tarkovski, es decir, el amor (p. 178).⁵ El resto de la crítica y el estado del arte, aunque hayan comparado las dos obras —y muy de vez en cuando, las tres— a partir de otros ejes distintos sustentan la posición según la cual la obra del polaco y la del ruso distan especialmente en la representación del amor.

Tarkovski señaló en 1986, en entrevista con Laurence Cossé (2006), que la historia de amor era uno de los aspectos del filme. La misión de Kelvin tenía un sólo propósito: “to show that love of the other is indispensable to all life. A man without love is no longer a man. The entire ‘solaristic’ is meant to show that humanity must be

⁵ “When I asked Lem what he thought of the upcoming Hollywood remix of Tarkovsky’s mix of his novel, his reply was drier than Bond’s vodka-martini: ‘I hope not to live long enough to see it’” (Swirski, 2006, p. 179). “Cuando le pregunté a Lem qué pensaba del próximo remix de Hollywood de la mezcla de Tarkovski de su novela, su respuesta fue más seca que el vodka-martini de Bond: ‘Espero no vivir lo suficiente para verla.’” Traducción propia.

love” (p. 167).⁶ Referenciando a esta entrevista, aunque a partir de la compilación de Vaecque, en el capítulo “Andrei Tarkovski, o la Cosa venida del espacio interior”, de *Lacrimae Rerum*, Slavoj Žižek (2006) también escribió, inclementemente, que “Tarkovski hace exactamente lo mismo que el más bajo productor de Hollywood, reinscribir el encuentro enigmático con lo Otro en el marco de producción de la pareja...” (p. 130).⁷ En el párrafo siguiente, Žižek pasó a describir la secuencia descrita aquí, con la que Tarkovski decidió finalizar el filme; también la consideró una muestra de la distancia entre ambas representaciones. Palacios (2018), en “Solarizados”, el prólogo para la edición de *Impedimenta de la novela*, refirió marginalmente a la cita de Tarkovski y a la de Žižek para indicar la distancia frente a la obra prologada: la relación de pareja, los fantasmas eróticos, los amores ultraterrenos, los complejos libidinales no se apoderan del libro para hacer de él “una suerte de gótico romance espacial”, sino que están insertos “en el marco de la peripécia solariana” (pp. 11-12).

EL AMOR Y EL OCÉANO MISTERIOSO: A PROPÓSITO DE LA CIENCIA FICCIÓN

En su capítulo “Lem on Film”, dedicado a analizar las representaciones cinematográficas a las que fue sometido el autor polaco, Loska (2006) identificó que al analizar *Solaris* los críticos suelen destacar dos dimensiones de la novela: la dimensión romántica y la epistemológica (p. 161). Según su revisión, la suerte de esta novela de 1961 también fue la suerte del resto de obras de Lem adapta-

⁶ “mostrar que el amor del otro es indispensable para toda vida. Un hombre sin amor no es más un hombre. La ‘solarística’ entera pretende mostrar que la humanidad debe ser amor.” Traducción propia.

⁷ Renglones atrás había escrito que en claro contraste con la idea de Tarkovski, de que toda la solarística pretende mostrar que la humanidad debe ser amor, “la novela de Lem se centra en la presencia externa inerte del planeta Solaris, de esa ‘Cosa que piensa’ [...]: la idea de la novela es precisamente que Solaris sigue siendo otro impenetrable incapaz de comunicarse con nosotros; ciertamente nos devuelve nuestras propias fantasías negadas, pero el *Que vuoi?* detrás de este acto permanece enteramente impenetrable [...]. En este sentido, sería interesante incluir a Tarkovski dentro de la serie de reelaboraciones comerciales de novelas que han servido como base para una película” (Žižek, 2006, p. 128).

das a la pantalla grande o a la pantalla chica: una reinterpretación que olvida algunos de los aspectos ciencia ficcionales que el autor tuvo en mente al crear la historia en primera instancia –para el caso de *Solaris*, cuando no sabía bien hacia dónde dirigir la trama (Finotti, s. f.). Lem le dijo a Swirski (2006), en 1992, algo que enmarca los párrafos siguientes: “Solaris is about love and the mysterious ocean, and that is what is important about it...” (p. 176).⁸ La propuesta de Lem incluye ambos aspectos. Tarkovski –quien, para su filme, esquivó igualmente la ideología de la Unión Soviética (Bould, 2014, p. 22) y la representación tecnológica de *2001: A Space Odyssey* (1968), de Kubrick (Curzon, 2016)– decidió enfocarse especialmente en el primer aspecto, cosa que no disminuye su iniciativa, sino que nos muestra cuál fue la independencia de su creación respecto a un tronco común. Sin duda, la actitud de Lem (s. f.) fue de reproche: “Had ‘Solaris’ dealt with love of a man for a woman –no matter whether on Earth or in Space– it would not have been entitled ‘Solaris’!”, volvió a decir.⁹ Con todo, lo que los cinematógrafos decidieron hacer con su obra estaba contenido en la misma, en distinta proporción. A lo mejor a modo de respuesta a las críticas, Tarkovski (2002) no tuvo problemas en reconocer que tanto en *Solaris* como en una película posterior, *Stalker* (1979), no le interesó para nada la ciencia ficción (p. 222).¹⁰

Diferencia esencial en la representación de los hechos es que mientras que en 1961 narra un “yo”, Kelvin, en 1972, ese “yo” es ahora un “él”, condición del paso del relato verbal del personaje-narrador a las imágenes que actúan las palabras (Peña-Ardid,

⁸ “Solaris es sobre el amor y el océano misterioso, y eso es lo importante...” Traducción propia.

⁹ “Si ‘Solaris’ hubiera tratado sobre el amor de un hombre por una mujer –no importa si en la Tierra o en el Espacio– no se hubiera titulado ‘Solaris’!” Traducción propia.

¹⁰ Declaró tal desinterés en *Esculpir en el tiempo* (Loska, 2006; Raffaelli, 2004) y equiparó la ciencia ficción con el uso de naves espaciales, que, según él, interesaron más a Lem. En el documental *Voyage in Time*, el ruso cometió el error consuetudinario de identificar la ciencia ficción con un escape del mundo. Bajo esta mala interpretación y bajo la idea de considerar a dicho género una reducción, rechazó adscribir sus obras bajo esta categoría (Lima e Silva, 2022, p. 3).

1992, pp. 146-147). En la novela, la acción es interrumpida por la información: la descripción de Solaris, del planeta, del océano misterioso, ocupa capítulos enteros. Estas interpolaciones, que revelan el interés de Stanislaw: representar a Solaris y la imposibilidad del primer contacto con él, son olvidadas en la representación de Andrei, quien muestra más interés por mostrar lo que podría interesarle a Kris: el desarrollo de su amor con Harey o las conversaciones dostoievskianas con Snaut. Al respecto, comparando a Tarkovski con Lem, escribió Swirski (2006) que Lem no es Kelvin porque mientras que el protagonista es un peón en un juego macabro, en el cual las reglas humanas no aplican, “the author is more like the solaristic ocean, studying the human guinea pigs as they thrash in love and pain when face to face with the Alien” (p. 175).¹¹ En la obra de Tarkovski, no hay muchos minutos dedicados a la descripción del fabuloso océano y tampoco tienen lugar la mención de sus estructuras arquitectónicas complejísimas, el hecho de que tiene dos soles –con lo cual no se ofrece una posible explicación del título de la obra– y el siglo de conocimientos que ha generado Solaris pasan desapercibidos. Mientras que Lem quiso hacer una obra de *ciencia ficción*, Tarkovski quiso proponer una aventura que le sucede a un hombre dentro de su *conciencia* (Cossé, 2006, p. 167).¹² Algunas líneas parecen ser metatextuales. Snaut, después del primer intento de suicidio de la Harey-criatura, le dice a Kelvin: “Don’t convert a scientific quest into a love story” (Mosfilm, 2022, 2:16:31).¹³ Enseguida, cuando resucita su enamorada, Kris intenta convencerla de que poco le importa la diferencia entre

¹¹ “El autor es más como el océano solarístico, estudiando los humanos conejillos de indias mientras se echan a perder en el amor y el dolor cuando se encuentran cara a cara con lo Extraterrestre.” Traducción propia.

¹² Es reiteración de la idea escrita un año antes: “*Solaris* trata de personas que se han perdido en el cosmos y que –quieran o no– ahora tienen que aprender cosas nuevas. Ese afán de saber, impuesto aquí al hombre desde afuera, es a su modo algo tremadamente dramático [...]. A ello se añade que al hombre le ha sido dada una conciencia, que empieza a atormentarle en cuanto su comportamiento es contrario a las leyes morales” (Tarkovski, 2002, p. 221).

¹³ “No conviertas una investigación científica en una historia de amor.” Traducción propia. Referencio la película de Tarkovski a partir de la versión del canal oficial de la

ella y la Harey original; poco le importa cuál fue la intención del océano al enviarla a él, ya fuera para torturarlo o favorecerlo: “Who cares about whys? You are more to me than all scientific truths” (2:19:59).¹⁴ Es justo el carácter incognoscible de las intenciones del océano lo que le interesa a Lem. Notemos que el momento en el cual el océano más tiempo ocupa la pantalla es cuando, poco antes del gesto definitivo de Harey, Kris le recuerda a Snaut que Tolstói sufría por no poder amar a toda la humanidad; es cuando el cosmonauta protagonista dice: “Suppose I love you. Love is a feeling you can experience but not explain” (2:25:35).¹⁵

Cuando una película funciona como la inversión de la écfrasis de un libro, los minutos del guión deben ser medidos rigurosamente; así que la decisión creativa de no filmar el océano no es algo explicable a partir de las limitaciones de la época: en la versión de 2002, tampoco el océano tiene mucho protagonismo. De la misma forma, no hay ninguna visión del océano en la miniserie a blanco y negro, sospechosamente soslayada por Lem en sus críticas a las representaciones visuales de la novela –he ahí otra pregunta de investigación: ¿por qué? Me refiero a la de Boris Nirenburg y Lidiya Ishimbaeva, de 1968. En la creación Tarkovski, una película de dos horas y cuarenta y seis minutos, tan pronto como en el minuto 41, en una escena acotada, ya aparece Harey, en una fotografía

Mosfilm Cinema Concern de Rusia, la cual incluye subtítulos en inglés y está dispuesta, desde 2022, en YouTube.

¹⁴ “¿A quién le importa los porqué? Eres más para mí que todas las verdades científicas.” Traducción propia.

¹⁵ “Supón que te amo. El amor es un sentimiento que puedes experimentar, pero no explicar.” Traducción propia. Continúa el monólogo dostoievskiano: “One can explain the idea of love but you love that which you can lose. Yourself... A woman... Your country. Until today, humanity, the Earth had no way of reaching love. See what I mean, Snaut. There are so few of us, just a few billions. Just a handful. Perhaps the reason we are here is to perceive for the first time human beings as a reason to love?” (2:25:44). “Uno puede explicar la idea del amor, pero amas aquello que puedes perder. Tú mismo... Una mujer... Tu país. Hasta hoy, la humanidad, la Tierra no tenía forma de alcanzar el amor. Mira a qué me refiero, Snaut. Hay muy pocos de nosotros, tan sólo unos pocos miles de millones. Sólo un puñado. ¿Tal vez la razón por la que estamos aquí es para percibir por primera vez a los seres humanos como razón para amar?” Traducción propia. Solaris funciona aquí como herramienta psico-antropológica.

que será quemada, junto con otros recuerdos, antes de que Kelvin despegue. Harey aparecería en su forma física después de una hora y once minutos. Ante la pregunta “¿qué priorizar?”, esa fue la respuesta del escultor del tiempo.

En las 292 páginas de la edición de *Impedimenta*, Harey aparece en la página 91; su aparición es menos continua, más interrumpida. Por supuesto, en la obra primordial hay lugar para el amor erótico: Harey y Kris se besan, se abrazan, duermen juntos; hay amor en el reconocimiento del astronauta de Harey, en la marca de la inyección contra su varicela (Lem, 2018, p. 95); hay ternura en los intentos fútiles de Kris por convencer a aquellos “ojos enormes y lunáticos” (p. 160) de que no lloren más por no ser los de la Harey primordial. Empero la situación es completamente otra, incluso en las escenas que son tomadas directamente del texto. Por ejemplo, una estelar frase de Snaut acerca del contacto con lo otro nos muestra las dos orillas en las que se sitúan estas dos obras: “No buscamos nada, salvo personas. No necesitamos otros mundos. Necesitamos espejos. No sabemos qué hacer con otros mundos. Con uno, ya nos atragantamos” (Lem, 2018, p. 117). Lo que aquí parece nacer de una actitud pesimista de reproche ante las pretensiones humanas de hallar algo distinto en el cosmos, se convierte en una suerte de amonestación en la versión de Tarkovski, en una escena añadida: la del cumpleaños de Snaut. En la película, la frase, casi idéntica, funciona como una renuncia a una aspiración que, sin duda, se encuentra en la mente del Snaut, con quien finaliza la novela: el contacto. Como también identificó Capanna (2003), esta sección, tomada literalmente de la novela, “ha sufrido una radical distorsión de sentido. Mientras que en Lem era un alegato contra el antropocentrismo y una afirmación de la insignificancia del hombre ante el Universo, en el filme se convierte en una diatriba contra el progresismo fáustico” (p. 96).¹⁶

¹⁶ Y el clásico Fausto es con quien se identifica al frío Sartorius en los dos *Solaris...* y me pregunto aquí si para el antropocéntrico Tarkovski, Lem hace las veces de aquel encantado por los conocimientos mefistofélicos.

KELVIN ES UN PSICÓLOGO

Aunque el rol de psicólogo es menos mencionado por Tarkovski que por Lem, los azares de la psique tienen relevancia en ambos formatos artísticos, aun cuando haya, de nuevo, una diferenciación que nos remite al tema principal de este texto. Tarkovski escogió vedarnos de la especulación en torno a las intenciones de Solaris, aun cuando Kris se pregunte por el propósito del astro en el filme. La lección de Lem, comunicada por Snaut, parece ser que el planeta no es malvado, como creyó Kelvin ante el desaparecimiento de Harey, sino que simplemente “Él cogió de nosotros lo más metabolizado y oculto, lo más pleno y profundamente plasmado, ¿entiendes? Pero en absoluto estaba obligado a saber qué representaba para nosotros, qué significado tenía” (Lem, 2018, p. 276). El universo es indiferente, no diabólico.

Los tripulantes de la estación se muestran conscientes de que Solaris ha respondido con los visitantes a la radiación con rayos x realizada por Gibarian.¹⁷ El cuerpo celeste ha esculcado lo más recóndito de sus mentes, ha producido a Harey, que es fruto de la culpa de Kris, y a las aparentemente agresivas, aunque desconocidas, “criaturas-F” –así las llama Sartorius, en clave– que aterran a los otros cosmonautas. De allí proviene la convicción terrible de Harey, de que su función es atormentar a Kris, cosa que la atormenta a ella y, de paso, a él. En una descripción con eco psicoanalítico, por medio de la cual le explicó por primera vez al protagonista y al lector qué son aquellas figuras fantasmáticas, Snaut las llamó “quistes psíquicos” (Lem, 2018, p. 119), una verdad que los humanos no quieren aceptar (p. 117), procesos desvinculados del resto y reprimidos, una inflamación de la memoria. Estas presencias aparecen en el terreno del sueño, revelan las culpas, los secretos, los deseos vergonzosos (Lem, s. f.). Esto es lo que explica que Kelvin sea un psicólogo –uno escogido por Gibarian justamente por haber hallado una similitud en las corrientes oceánicas de Solaris y las

¹⁷ Así es, de acuerdo con la narración de Lem, aunque Tarkovski no se molesta en especificar responsables y tampoco señala que se trata de una contradicción a las estipulaciones de la convención de la ONU.

emociones aisladas y filtradas de la corteza cerebral (Lem, 2018, p. 250). Esto explica, a su vez, que el drama de Kelvin sea psicológico, cosa que Tarkovski desarrolló desde un filón humanista y Lem como un ilustrado racionalista (Appleyard, 2005, p. 278), aunque satírico (Curzon, 2016, 03:18). Por eso, la idea inicial de proponer que un psicólogo sea quien discrimine el delirio de la realidad de Gibarian (Raffaelli, 2004, p. 220). Pero Kelvin, en ambas entregas, llega tarde; no logra salvarse tampoco a sí mismo de ceder al terreno de la “Cosa venida del espacio interior” (Žižek, 2006).

El director soviético, fiel a su falta de voluntad por explicarlo todo, ofrece una dicotomía esposa-madre. Aunque las asociaciones de culpa freudiana en la obra del ruso fueron condenadas por Lem (Swirski, 2006, p. 177), es difícil no pensar en un complejo edípico en la secuencia onírica tintada de azul, cerca del final, cuando ambas mujeres se confunden (Rugo, 2024, p. 151): primero, Kelvin está en la habitación, con una parca Harey; luego, la madre le lava las heridas a su hijo. La escena acontece poco antes de la concreción del suicidio definitivo. Se asemejan: ambas mujeres fueron perdidas por el psicólogo (Lima e Silva, 2022, p. 5); se oponen –según Harey, la madre de Kelvin la odiaba. La aparición primera de Harey es en forma de una fotografía que será quemada, lo que entra en relación con la única fotografía de otra mujer que aparece en el filme: la de la madre. Sus apariencias son confundibles y es fácil pensar que una viene en reemplazo de la otra: rubias, ojos claros, blancas, facciones delicadas. La entidad de este fantasma freudiano (Csicsery Ronay, 1985, citado por Rugo, 2024, p. 143), para el caso del protagonista, satisface y materializa inmediatamente su deseo profundo (Žižek, 2006, p. 137). En estas condiciones se gesta el amor.

En aquella escena del cumpleaños, ante los tres tripulantes de la nave, Harey argumenta, especialmente dirigida en contra de Sartorius, que ella progresivamente se convierte en humana, gracias a su amor por el psicólogo. En un acto de independencia reivindicativo, el sentimiento amoroso la humaniza, ocupando un lugar de discurso ante los hombres de ciencia (Lima e Silva, 2022, p. 6). Aunque esta escena sólo sucede en el filme, el resultado de Harey es el mismo en las dos presentaciones: constituida como el sueño

de otro, el acto ético último es su suicido (Žižek, 2006, p. 124). No había de otra.

DE NUEVO, LA MEDIA NARANJA

Los orígenes culturales de la idea de que somos naranjas partidas a la mitad y que debemos encontrar nuestra otra parte se localizan en *El banquete*, de Platón (1988). Para explicar el origen del diosecillo Amor –el hijo de Afrodita–, ese “llegar a ser uno solo de dos” (p. 228), Aristófanes contó un mito. Los humanos estábamos conformados esféricamente –como una naranja–, una forma perfecta; teníamos dos pares de piernas, dos pares de brazos, una cabeza. Siendo cercanos a los dioses, Zeus determinó separarnos en dos mitades, haciendo que cada uno de nosotros buscara a su otra mitad, con la esperanza de encontrarla y unirse de nuevo. Esta historia parece compartir una reverberación bíblica, ya que en el mito de creación edénico Eva surge como una parte de Adán: su costilla. Ambos relatos occidentales muestran una idea axial en nuestra cultura: el amor es un intento de hallar completitud. La capacidad de interpellación que tiene esta novela es explicable, en parte, por su enraizamiento mitológico.¹⁸

Creo que la fábula que cuenta *Solaris*, en cuanto historia de amor, reitera el mito clásico de Aristófanes: Harey y Kris ven el uno en el otro la oportunidad de completarse; ella llena un espacio que él ha dotado con recuerdos y remordimiento. El suicidio de la Harey terrícola, fruto de un malentendido, intentó probarle a Kris que la amenaza de ella de que no podría vivir sin él era verdadera: “me hizo entender, sin decirlo expresamente, que cuando llevas años viviendo con alguien, un vínculo de necesidad te une a esa persona” (Lem, 2018, p. 115), dijo el astronauta. Cuando ella se suicida por última vez, le pide, en la carta que le deja con Snaut, que, por favor, no se haga daño él ni les haga daño a los científicos; poco antes, ella le había pedido que se casara con alguien más, contradiciendo el celibato que él, según le cuenta, había mantenido.

¹⁸ Por eso, Quiroga Puertas (2013) observó un correlato en el mito de Orfeo, en su *descensus ad inferos* por su enamorada Eurídice.

Es comprensible, pues, que los “sueños de modernidad” expresados por medio de la industria editorial y la cinematográfica (Capanna, 2021, p. 42) hayan coincidido en asignar un lugar privilegiado al amor ante la pregunta por la posibilidad de un contacto con *el otro, lo otro*. De ahí que este vínculo haya sido protagónico en la versión de Tarkovski y en la de Soderbergh, películas que, a diferencia de la novela, sitúan grandes secciones de la fábula en la Tierra. La criminalmente olvidada miniserie de Nirenburg e Ishimbayeva, de 1968 –apenas mencionada para excusar su descarte en el análisis por Quiroga Puertas (2013)– no compartió tal interés, sino que resultó una –aburrida– copia al pie de la letra de la novela, con necesarios recortes y modificaciones que facilitaron la narración.¹⁹ ¿Será esta la razón de su olvido? Para conocer si los *Solaris* audiovisuales están condenados a desentenderse del océano misterioso –o mantenerlo en un misterio que no es desarrollado– para dedicarse al amor, serviría la consulta de las que parecieran ser otras reiteraciones contemporáneas de la obra de Lem: *Solaris* (2007), de Ryūsuke Hamaguchi; *Solaris Station* (2011), un *fandit* de “Brumous”, a partir del filme de 1972; *Solaris Mon Amour* (2023), de Kuba Mikurda, entre otras películas que llevan “Solaris” en sus títulos.

El problema de la *separatidad* –la separación del mundo y la siguiente soledad– es aquel al que, según Fromm (2000), responde el amor, ya sea por medio de su práctica responsable o desesperada. Kelvin confiesa, en las dos presentaciones, que en la tierra no amó bien a Harey; ve en su reaparición espectral una posibilidad de resarcirse. Una línea referida a la caracterización de los riesgos

¹⁹ Además de la elisión de las interpolaciones sobre la ciencia y pseudociencia solarística de la que también participan las posteriores versiones de la pantalla grande, en la propuesta de 1968 el océano brilla por su ausencia. Las escenas, los planos, no son memorables, sino que son repetitivos. Muchos diálogos son resumidos y escenas silenciosas casi estáticas pueblan la obra. Curiosamente, Harey, en lugar de intentar suicidarse con oxígeno líquido, lo intenta con un arma. Los dos directores de la obra, curiosamente, también son rusos, lo que no obligó a Tarkovski a hacer una mención de ellos. Me pregunto si el que Lem no los mencione tiene que ver con que la miniserie estuvo fuera de su radar. Por otro lado, al ver que su lanzamiento apenas presenta siete años de diferencia del lanzamiento de la novela, me pregunto si Lem no habrá participado o autorizado el guión.

del amor erótico en *El arte de amar* (2000) es, me parece, extrañamente propicia:

Su amor es, en realidad, un egotismo *à deux*; son dos seres que se identifican el uno con el otro, y que resuelven el problema de la separatidad convirtiendo al individuo aislado en dos. Tienen la vivencia de superar la separatidad, pero, puesto que están separados del resto de la humanidad, siguen estandolos entre sí y enajenados de sí mismos; su experiencia de unión no es más que ilusión (p. 60).

La admonestación de Snaut, que llega cerca del final de la obra, insiste en el aspecto equívoco del idilio: le pide al narrador que tenga en cuenta que si Harey es maravillosa es únicamente porque sus recuerdos de ella lo son. La receta está en Kelvin y no se trata más que de un proceso circular (Lem, 2018, p. 225). Harey lo comprendió en ambas versiones de la obra y, aunque creo que Kris definitivamente no lo comprende en las películas de *Solaris*, pues vuelve a huir al mundo ficticio del amor, está un poco más próximo a comprenderlo en la novela, cuando es forzado a enfrentarse otra vez con su propia soledad, consciente de que “la época de los milagros crueles estaba lejos de haber terminado” (Lem, 2018, p. 292). ➤◆

REFERENCIAS

- ÁNGEL MORENO, F. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*. Vitoria: Portal Editions.
- APPLEYARD, B. (2005). *Aliens: Why They are Here*. Great Britain: Scribner.
- AULLÓN DE HARO, P. (2012). Teoría de la Literatura comparada y universalidad. En P. Aullón de Haro (Ed.), *Metodologías comparatistas y Literatura comparada* (pp. 291-311). Madrid: Clásicos Dykinson.
- BEREŚ, S. (s. f.). Lem about the Tarkovsky's adaptation. *Stanisław Lem - The Official Site*. Véase <https://english.lem.pl/arround-lem/adaptations/solarisq-tarkovsky/176-lem-about-the-tarkovsky-adaptation>

- BOULD, M. (2014). *Solaris*. Bloomsbury: BFI Film Classics.
- CAPANNA, P. (2003). *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- CAPANNA, P. (2021). *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Gaspar & Rimbaud.
- COSSÉ, L. (2006). Portrait of a Filmmaker as a Monk-Poet. En J. Gianvito (Ed.), *Andrei Tarkovsky. Interviews* (pp. 163-171). Mississippi: University Press of Mississippi.
- CURZON. (2016). Sculpting Time - Introduction to Tarkovsky's *Solaris* by Will Self. *YouTube*. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=zhSQySxcePI>
- ECO, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- FINOTTI, I. (s. f.). Folha de S. Paulo. *Stanislaw Lem - The Official Site*. Véase <https://english.lem.pl/home/reading/interviews/folha-de-spaulo>
- FROMM, E. (2000). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós.
- HELVETIA. (2009). Solaris. *Helvetia's Junk Shop*.
- KIBÉDI VARGA, Á. (2000). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En A. Monegal (Comp.), *Literatura y pintura* (pp. 109-138). Madrid: Arco Libros.
- LEM, S. (2018). *Solaris*. J. Orzechowska (Trad.). Madrid: Impedimenta.
- LEM, S. (s. f.). The Solaris Station. *Stanislaw Lem - The Official Site*. Véase <https://english.lem.pl/arround-lem/adaptations/solaris-soderbergh/147-the-solaris-station>
- LIMA E SILVA, J. (2022). Autonomy of the Duplicate Woman and the Seduction of the Strange in Tarkovsky's *Solaris*. *Revista Estudios Feministas*, 30(2), 1-13. Véase <https://www.jstor.org/stable/48689129>
- LOSKA, K. (2006). Lem on Film. En P. Swirski (Ed.), *The Art and Science of Stanislaw Lem* (pp. 153-171). Montreal: McGill-Queen's University Press.
- MOSFILM. (2022). Solaris | SCIENCE FICTION | FULL MOVIE |. Directed by Tarkovsky. *YouTube*. Véase <https://youtu.be/Z8ZhQpaw4rE>

- PALACIOS, J. (2018). Solarizados. En *Solaris* (pp. 7-17). J. Orzechowska (Trad.). Madrid: Impedimenta.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PLATÓN. (1988). *El Banquete*. C. García Gual, M. Martínez Hernández & E. Llegó Íñigo (Trad. y ed.). Madrid: Gredos.
- MARSHALL, C. (2016). When Akira Kurosawa Watched Solaris with Andrei Tarkovsky: I Was “Very Happy to Find Myself Living on Earth”. *Open Culture*. Véase <https://www.openculture.com/2016/11/when-akira-kurosawa-watched-solaris-with-andrei-tarkovsky.html>
- NIRENBURG, B. y ISHIMBAYEVA, L. (1968). *Solaris*. Unión Soviética: Central Television Studio.
- QUIROGA, A. J. (2013). *Descensus ad Solaris*: apuntes sobre la recreación del mito de Orfeo y Eurídice. *Metakinema*. Véase https://www.metakinema.es/metakineman14s5a1_Alberto_Quiroga_Puertas_Descensus_Solaris_Tarkovski_Soderbergh.html
- RAFFAELLI, R. (2004). Solaris: conhecimento e autoconhecimento. *Psicología USP*, 15(3), 213-231. Véase <https://doi.org/10.1590/S0103-65642004000200011>
- RUGO, E. (2024). Solaris for Lem and Tarkovsky. Novel and film between the impossibility of progress and the abyss of the past. *Filosofía*, 69, 141-157. Véase <https://doi.org/10.13135/2704-8195/11182>
- SODERBERGH, S. (2002). *Solaris*. Los Angeles: 20th Century Fox.
- STEINER, G. (1997). *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. M. Gutiérrez & E. Castejón (Trads.). Madrid: Siruela.
- SWIRSKI, P. (2006). *Solaris! Solaris. Solaris?* En P. Swirski (Ed.), *The Art and Science of Stanislaw Lem* (pp. 172-179). Montreal: McGill-Queen’s University Press.
- TARKOVSKI, A. (1972). *Solaris*. Unión Soviética: Mosfilm.
- TARKOVSKI, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. E. Banús Irusta (Trad.). Madrid: Ediciones Rialp.
- ŽIŽEK, S. (2006). *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. R. Víla Vernis (Trad.). Madrid: Debate.