

ESCULPIENDO LA CONDICIÓN HUMANA:

Tarkovski, Kogonada
y la esencia del ser

Foto: Donatas Banionis en *Solaris* / El diario.es



O
N

la

El auge de la inteligencia artificial y su creciente inclusión de elementos cada vez más humanos generan la incógnita sobre los límites que puede alcanzar la tecnología. El cine y la metafísica dialogan sobre la esencia del ser humano e indagan en temas como la cultura, la identidad, la fe y hasta la memoria. En el siguiente texto, se explora esta incógnita a través de la mirada humanista de Andréi Tarkovski y del cineasta Kogonada, un alumno de la escuela de Ozu.

★ MARIANO SOTO GONZALES

s pleno 2024. Hoy existen múltiples empresas dedicadas a fabricar robots, máquinas, *softwares* y aplicaciones controladas por inteligencia artificial (IA) para facilitarles la vida a las personas. Esta última puede leer, escribir, resumir, generar imágenes y videos, observar, reconocer, imitar y hablar, entre tantas otras características inherentes al ser humano. Así, el hombre va moldeando la máquina a su imagen y semejanza, como si de una suerte de dios se tratara, lo cual desemboca en una serie de preguntas que se formulan ahora pero que no parecen ser resueltas pronto: ¿las máquinas llegarán a ser como las personas en algún momento? ¿Qué nos diferencia de ellas? ¿Qué nos define como seres humanos?

Para el cine, estas incógnitas no suponen una novedad. En la ciencia ficción, encontró el escenario ideal para desarrollar historias en las que la IA funge como amenaza, amiga, ayudante o enemiga y, en ocasiones, todas a la vez. Por ejemplo, desde la aclamada cinta *Metrópolis* (*Metropolis*. Fritz Lang, 1927); pasando por *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Terminator* (*The Terminator*. James Cameron, 1984); o apareciendo en producciones de bajo presupuesto como *D.A.R.Y.L.* (Simon Wincer, 1985), *Robots asesinos* (*Chopping Mall*. Jim Wynorski, 1986) o la reciente *Misión: Imposible - Sentencia Mortal Parte 1* (*Mission: Impossible - Dead Reckoning Part One*. Christopher McQuarrie, 2023).

Ya sea por terror o fascinación, en el cine se ha planteado la coexistencia de la inteligencia artificial entre los humanos, bien sea desarrollada por estos o por alguna forma de vida proveniente de otro planeta, la cual es materializada en robots, androides, vehículos e, incluso, apareciendo de forma omnipresente en la amplia gama de aparatos que pueden conectarse a la red. En muchas de estas cintas se deja en claro la distinción entre el hombre y la máquina, mientras que en otras —y es donde se quiere enfatizar aquí— se plantean cuestiones metafísicas que indagan en lo que nos convierte en humanos y en cuán lejos puede llegar la inteligencia artificial para alcanzar la humanidad.

En el limbo de estas entregas aparece *Solaris* (*Solyaris*, 1972) de Andréi Tarkovski. En medio de un contexto sociopolítico agitado, con una carrera espacial y una guerra fría de por medio, cuatro años después del lanzamiento de *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*. Stanley Kubrick, 1968), es estrenada la cinta del soviético que, en cierto modo, se posiciona como respuesta ideológica. Ambas comparten la idea del viaje espacial y la interacción con inteligencia artificial, pero plantean visiones y propuestas estéticas casi opuestas. Una es orientada hacia la expansión y evolución de la vida, mientras que la otra se introduce en un lado introspectivo y personal sobre el ser, pero, más allá de dichas semejanzas y diferencias, el foco de este ensayo no está en la comparación de ambas películas. En primera instancia, resulta extraño ver a Tarkovski en una cinta de ciencia ficción debido a su genio autoral y su manera de retratar la pureza de la realidad de una forma tan poética como solo él podía entenderla, con esa manera de esculpir la vida a veinticuatro fotogramas por segundo.

La película es una adaptación de la novela homónima de Stanisław Lem, escrita en 1961, la cual explora con suma meticulosidad la existencia del planeta Solaris, una masa líquida viviente, y la ciencia que lo estudia, la solarística. En esta obra, el polaco se inmiscuye en la capacidad del hombre



para interactuar y comunicarse con un ente cuya existencia escapa de su lógica, el cual es capaz de crear réplicas tangibles a partir de los pensamientos, sueños y recuerdos de las personas, recurriendo a una forma de antropomorfismo encarnado como intento para poder romper la barrera de la incomunicación.

Tarkovski no estaba interesado en el carácter científico del material original, no buscaba centrarse en los viajes interestelares, en la física de los planetas ni en el funcionamiento de una especie desconocida. Más bien, imponiendo su impronta como autor, se centró en los personajes y su (no) humanidad, su relación con su entorno, la naturaleza, la familia, la memoria y el tiempo, elementos que, usando la ciencia ficción como excusa, exploró para, finalmente, mostrar al ser frente a su conciencia en la búsqueda de lo que esencialmente nos define como humanos.

La trama se resume en el viaje que realiza el psicólogo Kris Kelvin hacia la base espacial que orbita el planeta Solaris, quien deja en la Tierra a su familia y el recuerdo de su difunta esposa. En esa estación, se encuentra con una réplica de Hari, su



Fuente: Gartenberg Media

cónyuge fallecida, quien es materializada por el planeta a partir de sus recuerdos. Incluso cuando tiene una figura humanoide, esta visitante, como se le llama en la película, no es humana. La creación de un ser pensante por una inteligencia superior a partir de un patrón de memorias no dista demasiado de la figura de un programador que diseña un sistema de aprendizaje a partir de una base de datos y comandos que le sirvan para cobrar “vida”. En ese sentido, Hari es una inteligencia artificial totalmente autónoma que se comporta como una persona sin serlo realmente. Así, el ruso empieza a dirigir su relato hacia la humanización de este personaje.

Siguiendo esa línea de pensamiento, casi cincuenta años después, se estrenó el filme *Despidiendo a Yang* (*After Yang*, 2021), dirigido por Kogonada, un videoensayista surcoreano reinventado como cineasta que ya había sorprendido años atrás con su ópera prima, *Columbus* (2017). A través de una escuela humanista, una propuesta que roza lo austera, y con una clara influencia del cine de Yasujiro Ozu (además de una admiración tal que llegó a deberle su seudónimo, pues Kogo Noda fue uno de los colaboradores más cercanos del mítico director japonés), explora la relación del ser humano con la inteligencia artificial en un futuro aparentemente no muy lejano ni tan cercano. Aquí, la presencia de Yang, un androide que, a su vez, se desempeña como hermano mayor y maestro cultural de la pequeña Mika, una joven asiática adoptada por una familia estadounidense, es la excusa para desarrollar una serie de preguntas acerca de la identidad, la memoria y la humanidad, una indagación

Foto:
Donatas
Banionis
y Natalya
Bondarchuk en
Solaris

metafísica en lo que separa a la inteligencia artificial de la categoría de ser humano.

En ese sentido, y aunque a simple vista parezcan dos filmes completamente diferentes, ambas obras comparten una introspección en la esencia del ser. Además, así como en su forma cinematográfica se alejan de las convenciones canónicas del género de ciencia ficción, lo subvierten dejando de lado los ostentosos intereses por los avances tecnológicos o las visitas de seres de otros planetas. También se centran en el fondo ontológico que, en este caso, sí forma parte del precepto del género, y es explorado en películas como *Blade Runner* o *Ex_Máquina* (*Ex_Machina*. Alex Garland, 2014).

Imagen-recuerdo

La mirada humanista en el cine se ha encargado de abstraer los rasgos que componen nuestra existencia al indagar en enigmas éticos, morales y hasta metafísicos. Entre tantos grandes autores como Satyajit Ray, Abbas Kiarostami o Aki Kaurismäki, por nombrar algunos ejemplos, cabe destacar las prominentes figuras de Tarkovski y Ozu como estandartes de esta corriente. El gran Andréi explora en su cine,



Fuente: IMDb

de una manera muy sincera y personal, la yuxtaposición del ser con su entorno en toda su magnitud, considerando el tiempo, el espacio, las personas y hasta la propia conciencia, en una relación poética con la belleza que la realidad puede expresar. Esta aproximación evoca emociones extrañas a partir de lo que hacen sus personajes dentro del plano sin importar su duración, los cuales se ciñen al concepto de imagen-movimiento visto en *La imagen-tiempo*, una obra de Deleuze (1987) que va mutando con el paso del tiempo y cuya hermenéutica se renueva con cada nuevo visionado para capturar así, a su estilo, el misterio del ser humano.

Ozu, del mismo modo, centraba su búsqueda de la condición humana en la cotidianidad, en el minimalismo visual y los detalles más mundanos, en las pequeñas relaciones entre las personas, en sus alegrías y sufrimientos, mostrando una postura sobre el ser como un ente trascendental pero finito. Con un estilo contemplativo y alegórico, apoyado a veces por el subtexto del diálogo y también el del silencio, con la relación entre hombre y naturaleza, y la contraposición entre signos apoyada por el montaje, en un sentido imagen-tiempo deleuziano, el japonés busca desentrañar la incógnita de nuestra condición como especie. El legado de ambos, entonces, enriquece la visión humanista de cineastas como Kogonada, lo cual permite que *Despidiendo a Yang* y *Solaris* puedan dialogar en ese sentido.

Solaris inicia en la Tierra. Y no es hasta pasado el minuto cuarenta en que recién vemos salir a Kelvin del planeta. Tarkovski empieza su obra mostrando la naturaleza y, entre árboles y una pequeña laguna, se ve por primera vez al protagonista, quien está observando el reflejo de su casa en el agua. En esta suerte de prólogo, se sitúa al personaje y su relación con su familia y hogar. Su padre es un hombre nostálgico, encantado por la idea de recordar, no en vano menciona haber construido su casa igual a la de su abuelo; sin embargo, su madre es más callada y no parece tener

Foto:
Haley Lu
Richardson
y Justin
H. Min en
*Despidiendo
a Yang*

una buena relación con su hijo, con quien apenas intercambia palabras.

Antes de adentrarse en lo desconocido, el director ruso establece su punto de partida en el material humano, en el deterioro familiar, el anhelo y la nostalgia. Kris, a diferencia de su padre, no quiere recordar, sino que quema capítulos de su vida en forma de imágenes que se desvanecen ante una llama que avanza lentamente. No se puede viajar sin tener un punto de partida, Tarkovski dibuja la figura de un lugar al cual dejar y, a su vez, al cual, hipotéticamente, regresar. A pesar de mantenerse en la Tierra, el guion muestra pequeños destellos de lo que espera afuera a través de un expiloto que trae un metraje como forma de advertencia frente a lo que encontrará en *Solaris*. Aquí, se desata un dilema moral en el que Kris y el veterano discuten sobre el futuro del poco explorado planeta. Kelvin no es un poeta, dice, no puede darse el lujo de contemplar y disfrutar de la belleza de lo inexplorado, tiene que tomar una decisión racional y fría en su misión, incluso aunque esta signifique destruir lo encontrado en aquel desconocido territorio. La moralidad es puesta en juego, la figura del ser humano se manifiesta como dueña, como un dios que puede decidir sobre lo que no conoce, incluso, aunque esto cobre vidas de por medio. Esto, sin ir muy lejos, funciona como llamado de atención por la bomba atómica y su despiadado lanzamiento. Empiezan

a plantearse, así, características que podrían (o no) ser inherentes a nuestra especie.

Despidiendo a Yang también apertura con un preámbulo a la parte de ciencia ficción de su relato. Se muestra el campo, mientras se toman una foto familiar, un padre, una madre, una hija y Yang, y comparten un momento fraternal. Antes de sumergirse —parcialmente, cabe mencionar— en el cóctel de tecnología, robots, clones y demás, Kogonada establece lo vital para sus personajes, lo que posteriormente desencadenará cuestiones sobre su naturaleza, el núcleo familiar, elemento influenciado directamente por el humanismo de Ozu.

Si bien el inicio del filme muestra el lado tierno y agradable de la familia, las siguientes escenas desenroscan la presencia de problemas, ligeras discusiones y desentendidos, principalmente motivados por la falta de tiempo que le dedican los padres a Mika, su hija. Así, la cinta envuelve en este pequeño prólogo —marcando la distancia en duración con el filme de Tarkovski, que dura casi el doble de tiempo— el lado más humano de sus personajes, en el que incluso no se menciona que Yang es un androide, deja de lado el aspecto tecnológico y se centra en lo humanístico, de la misma forma que se aplica en *Solaris*. El énfasis está en lo que anhelan y desprecian, lo que les gusta y molesta, lo que los ancla a aquel lugar llamado hogar.

Kelvin se encuentra con su esposa fallecida o, convengamos, con una primera versión de esta, quien, en una especie de acto reflejo, se acerca directamente a abrazar a Kris, incluso sin saber quién es ella misma y señala que quiere pasar tiempo con él y que estén juntos. En cierto modo, podría entenderse como una figura programada para cumplir ese rol, y es que, según la propia explicación de la película, ella es materializada a partir de memorias. Su función, por lo tanto, está dictaminada por el recuerdo que tiene el psicólogo de su esposa, esa figura incondicional que está para acompañarlo y quererlo. Esos parámetros moldean el comportamiento de Hari. Kelvin, ante el temor a lo desconocido, decide eliminarla enviándola al espacio.

Yang, por su parte, es un robot, llamado también *tecnocultural*, cuya función es servir como mentor para miembros extranjeros en familias adoptivas, en este caso, para la pequeña Mika, de origen chino. Su presencia, no obstante, se vuelve vital para el funcionamiento familiar, al pasar a ser considerado como un hermano y un hijo, en ocasiones. En ese sentido, la calidad de humano o el concepto de humanidad de estos individuos artificiales depende de la percepción de los otros personajes hacia ellos y, a la vez, se plantea que ambos seres se cuestionen a sí mismos sobre su origen de forma introspectiva, por lo que toman en consideración la información que van adquiriendo y el concepto que tienen de ellos.

En la cinta de Kogonada, Jake, el padre interpretado por Colin Farrell, en un principio está dispuesto a tomar decisiones sobre el cuerpo averiado de Yang, como si se tratase de un electrodoméstico viejo que puede ser desechado, lo que asegura que este les pertenece y pone nuevamente en juicio el carácter moral de nuestro rol como inteligencia “superior”. Para Mika, en cambio, él

es un hermano y está esperando por su recuperación y posterior regreso. Es quizá el cariño de su hija lo que lo impulsa a cambiar su visión, por lo que llega a referirse a él como hijo. Su percepción hacia la máquina ha cambiado, entre otras cosas, por el valor sentimental que ha aportado a su familia.

En *Solaris*, tras ser desechada, Hari reaparece, convengamos nuevamente, en una segunda versión, la cual Kris decide no desechar, sino que abraza su imagen, su figura, su concepto y la acepta aun sabiendo que no se trata de una persona auténtica. Ahora, a pesar de no tener, *a priori*, la condición humana, él la considera su esposa y ha adquirido una identidad a través de ello. A partir de aquí, ella empieza a llenarse de preguntas respecto a su naturaleza, además de ser constantemente interpelada por los miembros de la tripulación, quienes reiteran que ella no es una persona.

La vida del otro

La facultad de disponer sobre la vida de otros seres es un elemento latente en las dos cintas, pues tanto Jake como Kelvin sienten que pueden decidir sobre la vida de sus pares no humanos, lo que destapa cierta superioridad moral como especie. El asunto escala aún más, se desarrolla la posibilidad de (re)crear vida. Hari es replicada dos veces y, en *Despidiendo a Yang*, se desarrolla el concepto de clones en la presencia de las hijas de un vecino de la familia y de Ada, un personaje importante para Yang, de quien se descubre que inicialmente fue una persona real hasta su fallecimiento. Comparten la misma apariencia, pero no los recuerdos, por lo que manejan el afán humano por intentar repetir la vida, concepto que también, alejado de la ciencia ficción, es escudriñado en el cine de dobles, por ejemplo, *Vértigo* (*Vertigo*. Stanley Kubrick, 1958) o *Lost Highway* (David Lynch, 1997). Incluso, un miembro de la estación espacial en *Solaris* menciona que el hombre no quiere encontrar nuevos planetas, quiere encontrar un espejo, lo cual resume, de alguna manera, el razonamiento humano de querer encontrar algo que se equipare a nuestro necio concepto de criatura superior, es decir, es nuestra viva imagen.

Volviendo a *Solaris*, en su indagación sobre su humanidad, Hari atraviesa una expedición a través de la información que recibe de los otros personajes. Ella sabe que es esposa, se siente así y es percibida del mismo modo; sin embargo, descubre

que no es la Hari original y empieza a cuestionarse quién es realmente y por qué no tiene recuerdos propios. Progresivamente, también se da cuenta de que ama a Kelvin, o al menos eso cree, y le asegura a él y a sus demás compañeros que es tan humana como ellos, porque puede sentir. Ella, ahora, es consciente de que su existencia supone ser partícipe de una relación artificial con Kelvin, el anclaje a una memoria de algo que ya no está. Esta autoconciencia es lo que le brinda una dosis de humanidad, pues “el autoconocimiento ético-moral sigue siendo la experiencia clave de cada persona” (Tarkovski, 2002, p. 60), y su preocupación al saber que su presencia no se aleja de la de una réplica. Esto demuestra que tiene un sentimiento genuino hacia Kris.

Por parte de Yang, su cuestionamiento va más allá de su identidad como humano. Él se pregunta si es chino, quiere entender qué es lo que hace que algo o alguien sea asiático. Se plantea una relación directa entre el hombre y la herencia cultural que, dicho sea de paso, es una creación humana. El androide está lleno de información proveniente de China, pero revela que quiere tener un recuerdo real de ese país más allá de la cantidad de datos almacenados en su sistema, lo que muestra una identificación con esta cultura y se aparta de un pensamiento programado, mecanizado, y se aproxima a una sensación de pertenencia.

El interés por lo tradicional es algo que Kogonada extrapola directamente de Ozu, al llevar el concepto a la pluricultural actualidad. Esto se refleja en la cinta a través del interés de Jake, un ciudadano estadounidense, por el arte de preparar té como una costumbre milenaria. Incluso, como un guiño más estilístico, se puede reconocer la meticulosidad con la que el japonés retrata la comida en su cine en el empeño que se pone en la preparación del té e, incluso, en la carga dramática que esta conlleva.

Del mismo modo, se revela que ese modelo de *tecno*, a diferencia de otros, tiene la habilidad de grabar momentos específicos a voluntad y guardarlos como recuerdos, y tras su descomposición, su familia tiene acceso a los recovecos de su memoria y descubre que, además, ha tenido otros dueños. En esos fragmentos se ve cómo este ha sido capaz de enamorarse y encariñarse, así como haberse sobrepuesto al duelo y a la pérdida, experiencias bastante humanas que impactan en el concepto que Jake tiene de Yang. Incluso, en una conversación con la madre, interpretada por Jodie Turner-Smith, ambos llegan al debate sobre si la muerte es el fin de todo o el comienzo de algo más, a lo que Yang responde citando la famosa frase de Lao-Tsé: “Aquello que para la oruga es el fin del mundo, para el resto del mundo se llama mariposa”.

Tras haber vivido y experimentado, él no tiene problema con que todo llegue a su final y es, tal vez, ese entendimiento de la temporalidad y la vida como un evento pasajero, así como la esperanza y la duda sobre el porvenir de la existencia, lo que termina dotándolo de un carácter más humano. El legado de Ozu, entonces, se divide en la profundidad de aquellos diálogos cargados

de aparente banalidad y guarda dentro de sí una índole mucho más extensa, vital, trascendental, humana.

El concepto de tiempo y memoria cobra una importancia particular en ambas películas, tanto a nivel narrativo como en cuanto a propuesta cinematográfica. Kogonada, quien además tiene crédito como editor de la cinta, decide juntar las porciones de memoria que Yang ha ido acumulando y realiza un montaje de estas mostrando retazos de su vida. En esta secuencia, aparece reminiscencias de la película *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* (*As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000) de Jonas Mekas, en la cual se hace un recuento de más de treinta años de material de archivo de la vida del director.

Aquí, sin seguir un orden cronológico, los metrajes son montados casi por instinto y casualidad emulando la forma en que suceden las cosas. Lo que se muestra no son más que fracciones de la cotidianeidad. Los recuerdos de Yang son presentados de una manera muy similar, sin orden específico y saltando entre los pequeños detalles del día a día y los eventos ligados a emociones y sentimientos. Incluso, dentro del montaje, se puede encontrar un momento de autopercepción en el que el androide se ve a sí mismo en un espejo. La presencia de estos elementos es completamente arbitraria, Yang puede elegir guardar los instantes que considera memorables, hacerlos parte de sí y atesorarlos como un recuerdo propio. Tarkovski, por su lado, muestra a Kelvin llevando en una pequeña caja los pocos objetos a los que él ha asignado valor. Uno de estos es una cinta casera que ve con Hari, en la que se vislumbra una unión de momentos apreciados por el protagonista.

En esencia, Tarkovski encontraba la peculiaridad del cine en “atrapar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia misma de la realidad” (Tarkovski, 2017, p. 65) o, en otras palabras, el poder capturar un instante de vida, de verdad, de realidad, como también el cine de Ozu se alimenta de la búsqueda de la belleza en lo cotidiano, del cual el director surcoreano de *Despidiendo a Yang* se inspiró ampliamente.

La memoria no puede existir en ausencia del tiempo, por lo que ambas son dos caras de la misma moneda, y es a través del recuerdo que uno es consciente de su propia incapacidad, de la vulnerabilidad que este te concede (Tarkovski, 2002). Entonces, se puede entender que la habilidad de discernir entre todos los estímulos visuales, sonoros, sensoriales y

emocionales, y poderlos filtrar para fabricar recuerdos propios es una habilidad ligada a los seres humanos. Dicho de otro modo, Tarkovski, Ozu, Mekas y Kogonada, en diferentes épocas, géneros y formatos, encontraron en la práctica de apreciar y capturar los instantes de belleza una característica arraigada a nuestra especie.

Entrar en el terreno del pensamiento de Tarkovski, ineludiblemente, desemboca en el cine como sustancia, en toda su dimensión poética y filosófica, y, más aún, en el valor del arte en general. Para él, su objetivo “consiste en explicar por sí mismo y a su entorno, el sentido de la vida y la existencia humana” (Tarkovski, 2002, p. 59). En todo caso, que su presencia sirva para despertar la interrogante. En ese sentido, y volviendo a *Solaris*, incluso después de haber experimentado diferentes emociones y sentimientos, y de haber tenido confrontaciones sobre su naturaleza, Hari aún no alcanza su humanidad como tal, sino que esta llega a su punto más álgido en su primera interacción con el arte. Tras quedarse sola en la habitación, Hari se queda contemplando la pintura *Los cazadores en la nieve* (1565) del pintor Pieter Brueghel el Viejo, y es aquí cuando, finalmente, es testigo de aquella convicción de Tarkovski respecto al valor del arte. Ahora, no solo lo está viendo como un proceso objetivo, no está simplemente reteniendo la información como una máquina, sino que interpreta y relaciona significados, es capaz de añadirle una capa de subjetividad a los signos que está recibiendo. Según Tarkovski, el arte permite

que el hombre se “apropie de la realidad por vivencia subjetiva” (2002, p. 61).

Desde la mirada de la esposa, la atención se centra en los detalles del lienzo mientras se oyen ruidos completamente extradiagéticos del agua, el viento y los pájaros contenidos en este. Hari está sintiendo. De pronto, la exploración por la obra desenvaina en un recuerdo, un paralelismo con las imágenes de la cinta que vio con Kelvin, se ha generado un vínculo emocional entre pintura y memoria apoyado en la sensibilidad artística. Entonces, la secuencia subjetiva se rompe y, al cabo de un momento, Kris y Hari empiezan a levitar —sello del cine de Tarkovski— acompañados por una composición de Bach en una respuesta a lo que acaban de experimentar, como si la ausencia de gravedad representara el clímax emocional de estos. La visitante ha rozado su humanidad, ha comprendido lo que siente: el arte, en su forma más pura, ha abierto el paso hacia algo más profundo, el amor y su propia conciencia.

Foto:
Donatas
Banionis
y Natalya
Bondarchuk
en *Solaris*

El mismo director sostiene que “comprender una imagen artística significa recibir la belleza del arte a un



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

nivel emocional" (Tarkovski, 2002, p. 64). En esa dirección, Yang, en la otra cinta, demuestra sus rasgos humanos al guardar en sus recuerdos una melodía que escuchó en un concierto, cuya relevancia crece al ser la misma canción que canta su hermana al final de la película. Esto supone que su relación con la pieza musical lo impresionó de tal forma que decidió compartirla, no como mentor cultural, sino como un hermano, como parte de una ofrenda de amor.

En *Despidiendo a Yang*, la familia ha aceptado la pérdida del androide como un miembro más de la familia y cuyo grado de humanidad no se termina de definir, pues no existe obra terminada sin un espectador que la complete. Por otro lado, *Solaris* muestra uno de los finales más desoladores y aterradores en la historia del cine. Hari ha decidido quitarse la vida al aceptar su condición y ver que está sometiendo a Kris a vivir una mentira, una atadura a su pasado. El golpe emocional hace que este empiece a perder la cabeza y a tener visiones de su madre joven, con quien, esta vez, sí habla y se muestra arrepentido. Ante ello, aprovecha las creaciones artificiales del planeta acuoso para intentar cerrar heridas que atormentan su conciencia. Al

Foto:
Justin H. Min en
*Despidiendo a
Yang*

liberarse de este pequeño trance, decide volver a casa. En ese momento, encuentra a su padre y lo abraza, pero la cámara se aleja y desmascara la verdad. Kris no ha dejado *Solaris*, ahora está atrapado en un artificio.

Esta figura podría tener un carácter premonitorio, tomando en cuenta que hoy en día existe la posibilidad de enseñarle a inteligencias artificiales patrones de conductas, imitar tonalidades de voz y crear rostros a partir de fotografías, suplantar, en algún sentido, la vida. Definir si estas nuevas tecnologías tendrán o no el "pasaporte" humano sigue pareciendo una incógnita, pero al mismo tiempo, el cine, a través de un enfoque humanista, parece ofrecer múltiples respuestas y escenarios que exploran los elementos que nos esculpen como especie. ◻

Referencias

- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Rialp.
- Tarkovski, A. (2017). *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Errata Naturae.