

# EL DISCURSO EVOLUTIVO DE NIETZSCHE EN LA ODISEA ESPACIAL DE KUBRICK

Osmar Gaviria Rendón\*  
ogaviria@eafit.edu.co

## Resumen:

Este artículo elabora un análisis intertextual en el que se propone que la película del cineasta norteamericano Stanley Kubrick, *2001: Una Odisea Espacial*, es una reconstrucción retórico-narrativa del discurso evolutivo expuesto en varias obras del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Todo esto, soportado en modelos de análisis fílmico de los teóricos Robert Stam, Jesús García y Ramón Carmona.

**Palabras Clave:** Friedrich Nietzsche, Stanley Kubrick, intelecto, supervivencia, evolución, retórica, filosofía, cine.

## Abstract:

This article elaborates an intertextual analysis in which it is proposed that the movie by North American filmmaker Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* is a rhetorical-narrative reconstruction of the evolutionary discourse found in various works by the German philosopher Friedrich Nietzsche. All of this supported on film analysis models by the theorists Robert Stam, Jesús García and Ramón Carmona.

**Key Words:** Friedrich Nietzsche, Stanley Kubrick, intellect, survival, evolution, rhetorics, philosophy, cinema.

---

\* Candidato a Magíster en Hermenéutica Literaria, EAFIT. Comunicador en Lenguajes Audiovisuales, Universidad de Medellín. Docente de Inglés, Centro de Idiomas, Eafit.

I am ahead, I am advanced  
I am the first mammal to make plans  
Eddie Vedder

En muchas ocasiones se le pidió a Stanley Kubrick que diera su propia interpretación de su película *2001: Una Odisea Espacial* (1968). En una de estas ocasiones, el cineasta norteamericano respondió:

Cuánto podríamos apreciar hoy “La Gioconda” si Leonardo hubiera escrito en la parte inferior del cuadro: "Esta mujer está sonriendo porque tiene los dientes careados" – o "porque está escondiendo un secreto de su amante." Hubiera quitado la apreciación del que lo contempla y le hubiera puesto en otra "realidad" distinta de la suya propia. No quería que eso pasara con *2001*. (Kubrick, 2005)

Esta declaración de Kubrick puede sustentarse en la idea de que "los relatos audiovisuales son textos, es decir, conjuntos finitos y analizables de signos con sentido narrativo" (García, 1996: 29). Y estos signos, a su vez, tienen un carácter polisémico que estriba en su articulación discursiva (Cfr. García, 1996: 243). Es decir que Kubrick desea que su película sea lo que Barthes llama un “texto escribible”, caracterizado por Robert Stam como un texto que

Estimula y provoca un lector activo, sensible a la contradicción y la heterogeneidad, consciente del trabajo del texto. Transforma a su consumidor en un productor, destacando el proceso de su propia construcción y promoviendo el juego infinito de la significación. (Stam, 1999: 219)

Como muestra de lo anterior, se pueden tener en cuenta interpretaciones como la de Carolyn Geduld, que en su libro *Film guide to 2001: A Space Odyssey* plantea que la secuencia inicial de la película es una representación del Jardín del Edén; o en *Kubrick* de Michel Ciment, donde se dice que la película trata de reflejar el conflicto de la sucesión de poder entre padre e hijo. Entonces con todo esto es ilusorio pensar en este texto fílmico como unívoco. Sin embargo, es también ilusorio negar que existen elementos simbólicos y estructurales que permiten delimitar las lecturas e interpretaciones del espectador, privilegiando una línea de sentido.

En el presente artículo trataremos de dilucidar, sin el ánimo de argüir con la idea kubrickiana de la libertad interpretativa, la línea de sentido privilegiada de esta obra maestra de la ciencia ficción. Demostraremos que *2001: Una Odisea Espacial* es una ficcionalización del discurso evolutivo del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Para lograr esto comenzaremos por realizar un recuento del argumento del film, lo que nos permitirá resaltar los elementos intertextuales que guían nuestra lectura hacia las obras nietzscheanas *La Gaya Ciencia*, *Así habló Zaratustra* y *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*. Habiendo definido el enfoque interpretativo, podremos luego analizar la película como un discurso retórico, que emplea estrategias estilísticas (autoría) y de temáticas de género (ciencia ficción). Así podremos ver en el planteamiento, argumentos y conclusión del texto fílmico la correspondencia con el discurso evolutivo de Nietzsche.

### **Una fábula de la evolución**

*2001: Una odisea Espacial* es un film que se divide en tres grandes episodios:

1. “El amanecer del hombre” comienza por narrar la historia de Moonwatcher, el líder de una tribu de primates herbívoros, acosados por sus depredadores y otros simios más fuertes. Esto cambia después de que una mañana la tribu entra en contacto con un monolito de origen desconocido, desarrollando habilidades cognitivas que les permiten aprender a utilizar huesos como armas. Así comienzan a cazar y se hacen carnívoros, e igualmente logran imponerse sobre sus enemigos. La segunda parte del episodio se da cuatro millones de años después y se centra en el Dr. Heywood Floyd, presidente del Programa Espacial Nacional de Norteamérica. Este viaja a la base lunar Clavius, en donde debe ordenar a los demás miembros de su organización mantener en secreto el descubrimiento de un monolito enterrado en la superficie lunar, que creen fue dejado ahí por seres extraterrestres. Luego el Dr. Floyd viaja al sitio donde se encuentra el monolito, que es igual al visto por Moonwatcher, y al entrar en contacto con él emite una ensordecedora señal acústica.

2. “Misión a Júpiter” se da 18 meses después de los hechos del episodio anterior, y narra la historia de Dave Bowman, un astronauta que va a bordo de la nave Discovery I, junto a sus compañeros de viaje: Frank Poole, otro astronauta; HAL 9000, una supercomputadora “a prueba de error”, programada para simular el raciocinio humano y monitorear todas las

funciones de la nave; y tres científicos que se encuentran en estado de hibernación. Su misión es llegar a Júpiter, planeta aún inexplorado por la humanidad. Después de haber predicho erróneamente un fallo en el sistema de comunicaciones, los astronautas consideran desactivar las funciones lógicas de HAL para dirigir manualmente la nave. La computadora se da cuenta de esto y asesina a toda la tripulación, excepto a Dave, que logra entrar en el cuarto donde se halla el procesador de HAL y desactiva todas sus funciones “humanas”. Cuando esto sucede, comienza a reproducirse un mensaje del Dr. Floyd para la tripulación en el que se revela el verdadero motivo de la misión en Júpiter: seguir la señal acústica emitida por el monolito hallado en la luna.

3. “Júpiter y más allá del infinito” sigue la historia de Dave que, a bordo de una pequeña nave de exploración (*Pod*), entra en contacto con otro monolito que orbita alrededor de Júpiter. Cuando esto sucede el *Pod* entra en un túnel de colores, luces y formas indescifrables, que lo lleva a paisajes extraterrestres. Al terminar este viaje, el *Pod* de Dave se halla en una habitación al estilo Luis XVI. En este lugar Dave Bowman puede verse a sí mismo envejeciendo rápidamente: primero como un hombre de mediana edad, luego más maduro comiendo una cena, y finalmente como un anciano que yace en una cama. En esta etapa aparece de nuevo el monolito frente a Dave, que al tratar de tocarlo, es transformado en un ser con apariencia fetal, envuelto en una cápsula luminosa transparente. La criatura flota en el espacio y observa la tierra.

### **2001 y Nietzsche (dialogismo)**

Bakhtin define “dialogismo” como “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones” (Citado en Stam, 1999: 232). Robert Stam amplía este concepto al decir que

Cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de fórmulas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos. (Stam, 1999: 232)

Con lo anterior, debemos tener en cuenta que una “expresión”, en términos de Bakhtin, “puede hacer referencia a cualquier complejo de signos, desde una frase hablada a un

poema, o canción, o obra, o película” (Stam, 1999: 232). Entonces siendo la música una de estas expresiones, no se puede pasar por alto la función de dialogismo intertextual que esta tiene dentro del film<sup>2</sup>. El poema sinfónico de Richard Strauss, titulado *Así habló Zaratustra*<sup>3</sup>, aparece como una de las primeras y más evidentes alusiones a Nietzsche dentro de *2001*. Esto no sólo por el título de la pieza sonora, sino por el significado que le imprime a las secuencias en las que aparece, en una dinámica de connotación mutua: la imagen caracterizada por la música, y la música caracterizada por la imagen.

La primera aparición de la obra de R. Strauss se da en la obertura del film, en la que sale en pantalla el título de la película, mostrando la alineación de la luna, la tierra y el sol, en este orden. Entonces esta secuencia, al mostrar el referente nominal de toda la obra, y al estar musicalizado con una pieza inspirada en un texto nietzscheano, pone de manifiesto una guía de lectura para el texto filmico. La segunda aparición del poema sonoro se da en la secuencia en la que, después de su encuentro con el monolito, Moonwatcher aprende a utilizar el hueso como arma. Suceso de gran importancia para el desarrollo temático y argumental del film, puesto que representa el paso trascendental que llevaría a la especie de primates a hacerse hombres. Por último, *Zaratustra* vuelve a sonar al final del film, cuando Dave es transformado en el ser de aspecto fetal, o “niño de las estrellas”<sup>4</sup>, realizándose otro salto evolutivo de la humanidad. Como vemos, la música de Richard Strauss acompaña los momentos de coyuntura evolutiva ilustrados en el film. De esta manera evidenciamos que el resultado del dialogismo entre el poema sonoro y la película es relacionar a Nietzsche con la evolución, estableciendo así un primer marco interpretativo.

El otro factor de dialogismo entre el filme y las ideas de Nietzsche se halla en los orígenes del guión, escrito por Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke<sup>5</sup>. Parte de la historia de

---

<sup>2</sup> También podríamos acudir a lo que la definición de Genette de “Transtextualidad” que se refiere a “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos” (Citado en Stam, 1999: 235)

<sup>3</sup> Poema sinfónico compuesto por Richard Strauss inspirado en el libro homónimo (Cfr. Gene, 2008: 390)

<sup>4</sup> En el film no se explicita esta denominación. La tomamos de la novela homónima de Arthur C. Clarke.

<sup>5</sup> La autoría del guión de *2001* se atribuye tanto a Kubrick como a Arthur C. Clarke ya que el proyecto fue una colaboración desde el principio. Ambos desarrollaron la historia (guión), pero cada uno se encargó de darle forma en su respectivo arte (cine/Kubrick, novela/Clarke). (Cfr. Prólogo de Gubern en Clarke, 1970: 7).

2001 está basada en un cuento de Clarke titulado “El Centinela”, en el cual un científico y astronauta descubre una extraña pirámide de cristal en la luna (La que inspiraría el monolito de la película.). Este artefacto, según la teoría del protagonista del relato, funciona como una especie de alarma que se activa en el momento en que los humanos lo descubren. Esta alarma anuncia a sus creadores, seres de inteligencia superior que habitan otra galaxia, que los habitantes de la tierra han desarrollado las aptitudes para sobrevivir en el espacio. Y ahora los que dejaron el artefacto regresarían para conocer nuestra joven civilización. Con el relato de Clarke se evidencia su interés por, además de la posibilidad de vida en otros planetas, la evolución intelectual del ser humano, teniendo como reto mayor la conquista espacial.

En cuanto a Kubrick, teniendo en cuenta sus declaraciones a la revista *Positif* en 1968, podemos ver que comparte con Clarke el mismo interés por el papel del intelecto en nuestro desarrollo como especie:

La imaginación se desencadena libremente después que se considere lo que podría ser la evolución última de la inteligencia, no dentro de diez mil años ni dentro de cien mil, pero si al cabo de millones de años. Ya que nuestro sol no es precisamente viejo. En un gran número de otros mundos, la vida, la inteligencia, fueron creados hace mucho tiempo. (Kubrick, 2005)

Si bien ni Kubrick ni Clarke aluden directamente a Nietzsche como punto de partida para su proyecto cinematográfico, los conceptos de evolución e inteligencia que guían la película están íntimamente ligados con las obras del filósofo que hemos elegido para este estudio: primero, el libro I de *La Gaya Ciencia*, en el que “el tema recurrente es el de la importancia que tiene el mal en la historia del hombre” (Montinari, 2003:106). Segundo, *Así habló Zaratustra*, que trata las ideas del eterno retorno y el superhombre, conceptos complementarios de una filosofía en la que “el superhombre no es otro que el hombre que está en condiciones de decir sí a la vida tal como esta es, en eterna repetición” (Montinari, 2003: 115) Y tercero, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, que es un escrito en el que se cuestiona la fe en el positivismo, y se plantea que el intelecto funciona como “desviación consciente de la realidad” (Vaihinger citado en Nietzsche, 2001: 46).

## **2001 como artefacto retórico-narrativo**

Ahora que hemos elegido y justificado una óptica interpretativa para analizar el film, podemos comenzar a dar forma a nuestra tesis. Iniciemos citando la noción de idea narrativa de Jesús García:

La idea es el concepto que sirve de fondo y de contenido mental a la historia, en la medida en que toda historia narrativa es una abstracción o puede, en última instancia, reducirse a ella. La idea es el *ethos* del discurso narrativo y confiere inteligibilidad y peso humano al relato. [...] No es exacto decir que la idea es el mensaje. La idea es el concepto que subyace en el mensaje, pero es indisociable de todo relato con independencia de que el autor se proponga o no transmitir un mensaje concreto. (García, 1996: 149)

Partiendo de la definición anterior, diremos que la idea de *2001* es la evolución humana, pero su tema es el discurso evolutivo de Nietzsche, en tanto que el tema es “el desarrollo mínimo de la idea, sin expresar el proceso lógico de su validez racional.” (García, 1999: 149). Ahora, en el orden jerárquico de esta terminología, seguiría determinar cuál es la tesis de la película, que se define como “un tema demostrado. Así como la idea y el tema están presentes, activan y motivan el inicio del relato, la tesis se desprende de su final, cuando la idea y el tema han quedado suficientemente demostrados por el argumento” (García, 1999: 151). Contando entonces con la idea, el tema y el argumento, para definir la tesis de la película debemos tener en cuenta que el lenguaje cinematográfico es un “dispositivo retórico que nunca tiene como objetivo la dilucidación de la verdad, sino la práctica de la persuasión” (Carmona, 1993: 44). Teniendo en cuenta este pensamiento, se hace pues imperativo que revisemos el texto fílmico como un discurso retórico, para así ver de qué nos trata de persuadir Kubrick, y comprobar que sigue guardando una relación ideológica con Nietzsche.

## **Retórica de 2001**

En su *Narrativa Audiovisual*, Jesús García considera que “la poética audiovisual encuentra en las partes de la vieja retórica su remota ascendencia práctica” (1996: 73).

Revisemos cómo cumple el *2001* con tales partes<sup>6</sup>. La *Inventio*, que corresponde a la idea argumental que configura la historia (dominio de la temática), ya definimos anteriormente que es el discurso evolutivo de Nietzsche. La *Dispositio*, que es el dominio de las estrategias del discurso, se halla tanto en el montaje del film, como en las características del género al que está adscrito (ciencia ficción). La *Elocutio*, que corresponde al dominio de la estilística, yace en las decisiones artísticas del autor (Kubrick). Y la *Actio*, que es la evolución y el progreso del discurso, está en el argumento del film, expuesto al inicio del artículo (p.2-3). Analicemos entonces la estructura argumentativa de la película, en las partes que suele tener un discurso según Corax y Quintiliano (Cfr. Díaz. 2002: 51): el exordio, la narración, la demostración y el epílogo<sup>7</sup>.

### Exordio

Según Díaz, la introducción (exordio) en un texto argumentativo cumple con las funciones de “1) despertar la curiosidad e interés del lector, y 2) sugerir la posición o tesis que se va a adoptar” (2002: 53). En *2001*, esta parte del discurso corresponde a la obertura del film y su primer episodio, “El amanecer del hombre”. Primero se plantea un ambiente desconcertante cuando sobre un fondo negro suena *Atmosphères* de György Ligeti. Y después de que sale en pantalla el logo de la MGM, comienza la secuencia del título en la que la cámara asciende mostrando alineados la luna, el sol y la tierra, acompañada por el poderoso poema sinfónico de Richard Strauss. Así aparece el título, el encabezado del film, *2001: Una Odisea Espacial*. El espectador comienza a preguntarse cuál será tal *Odisea*, a dónde lo llevará y quién lo guiará, de manera que en este punto ya está cautivado.

Otro recurso para atrapar al espectador es la aparición del monolito, un objeto hermético que no tiene origen ni explicación. Este encierra incógnitas que impulsan a buscar las respuestas en el desarrollo del film. Igualmente, el hecho de que el primer episodio de

---

<sup>6</sup> Tal como las explica García en la referencia anterior.

<sup>7</sup> Omitimos la peroración que hace alusión a “la última oportunidad en el discurso para persuadir” (Díaz, 2002: 51), situación que en un discurso fílmico no se da, puesto que existe un tiempo limitado en el que, se supone, el autor ha dicho todo lo que desea.

2001 suceda en dos tiempos históricos tan distantes, la prehistoria y la era espacial, ha de ser motivo de indagaciones en la conciencia de quien ve el film.

Ahora, en cuanto a cómo se sugiere la tesis de la película, nos referiremos a una de sus escenas más famosas: el momento en el que, ralentizado, el primate Moonwatcher avienta victorioso su hueso/arma, que dando vueltas asciende hacia el cielo azul de una tarde prehistórica, y en un corte directo cambia por la oscuridad estrellada del espacio exterior, en donde un satélite cruza indiferente frente a la cámara. Este fragmento, aparte de ser la más grande elipsis de la historia del cine (cuatro millones de años), encierra la idea rectora y propuesta significativa del film. Si tomamos cada uno de los elementos portadores de significación, “monemas” o “cinemas” según Pasolini (Cfr. García, 1996: 35), y así mismo la definición de montaje discursivo de Vincent Amiel, en la que se yuxtaponen “dos realidades *a priori* que carecen de un punto común” (2005: 75). Podemos deducir lo siguiente sobre el segmento que hemos descrito:

Moonwatcher representa al ser humano en una de sus etapas más incipientes. El hueso/arma representa el desarrollo cognitivo y tecnológico del humano, puesto que esto prueba que ahora es capaz de otorgar un sentido práctico a una cosa. Sin embargo, tal logro fue posible sólo a través del encuentro del primate con el monolito, que simboliza el don del intelecto, por lo que asociaremos al hueso/arma directamente con esta facultad. Y finalmente la imagen del satélite, que nos contextualiza en la era espacial, connota el gran salto evolutivo del hombre. Tenemos así tres variables definidas: el primate/hombre, el hueso/intelecto y el satélite/evolución. Si revisamos el montaje de nuestro segmento veremos que se plantea la sucesión: plano americano del primate – plano detalle del hueso – plano general del satélite. Esta yuxtaposición de imágenes elabora una sencilla adición en la que hombre (primate) más intelecto (hueso) es igual a evolución (la era espacial). Es esta operación la que regirá el resto del film, la tesis<sup>8</sup> del discurso retórico-fílmico.

---

<sup>8</sup> No sobra mencionar que esta es una de las pocas escenas en las que se hace uso del recurso de ralentización. Una decisión artística que seguramente va más allá de lo estético, y se centra más en su función estilística resaltando la importancia de este momento para la comprensión global de la obra

Para comenzar a relacionar esta tesis con el discurso evolutivo de Nietzsche, y así aplicar nuestro enfoque intertextual, citaremos el libro primero de *La Gaya Ciencia*:

Por más que miro a los hombres, ya con mirada benévola, ya con malos ojos, les veo siempre ocupados a todos en la misma cosa: en hacer lo que conviene a la conservación de la especie humana. Y no por amor a la especie, sino sencillamente porque no hay en ellos nada tan antiguo, tan fuerte, tan irresistible, tan inexorable como aquel instinto, puesto que tal instinto es precisamente la esencia de nuestra especie, de nuestro rebaño. (Nietzsche, 1967: 15)

El anterior pasaje cobra sentido si recordamos que en “El amanecer del hombre” nos muestran que la pulsión de supervivencia es lo impuesto desde el comienzo de la historia. Si bien al principio los primates son criaturas débiles y temerosas, “un motivo de risa o una dolorosa vergüenza” (Nietzsche, 1982: 36), después de que han aprendido a utilizar herramientas, su situación da un vuelco radical. Con esto se le da la razón a Nietzsche cuando hace referencia al intelecto como “medio de conservación del individuo” (2001: 18). Es una compensación a la incompetencia dentro de las dinámicas de supervivencia, de la que se sirven “los individuos débiles y poco robustos, como aquellos a quienes les ha sido negado servirse, en la lucha por la existencia, de cuernos, o de la afilada dentadura del animal de rapiña.” (Nietzsche, 2001: 18). Fue gracias al intelecto que la tribu de Moonwatcher venció a sus enemigos y depredadores, y pudo convertirse posteriormente en hombre<sup>9</sup>. El mismo Kubrick, en términos similares a los de Nietzsche, reflexiona alrededor del importante papel del intelecto en la supervivencia y la evolución:

Si un tigre naciera con una inteligencia genial, esto no habría sido un criterio de selección, ya que un tigre no tiene ninguna necesidad. Se desenvuelve muy bien; tiene colmillos, garras, una espesa piel, ve en la oscuridad. En cambio, las criaturas que se muestran en la película estaban en un mundo completamente hostil: el bosque estaba disecado durante la prehistoria --casi diez millones de años-- y los seres (los primates) no tenían dones naturales; ni colmillos, ni garras, ni corrían muy deprisa y no tenían nada de especial. (Kubrick, 2009)

---

<sup>9</sup> Para ilustrar esto hay dos escenas que sientan los antecedentes de indefensión del primate: primero, cuando un leopardo salta de una roca para atacar a un primate que se muestra derrotado fácilmente por el poderoso felino. Y segundo está la confrontación de la tribu de Moonwatcher con otro grupo de simios, que parecen ser más fuertes, logrando arrebatarles el charco del que tomaban agua a través de saltos coléricos con los que logran intimidarlos.

## Narración

Esta etapa del discurso es la que sirve para establecer los antecedentes o información básica que el lector/espectador debe tener en cuenta antes de la argumentación de la tesis<sup>10</sup>. En *2001* los hechos fundamentales giran alrededor del monolito, pues se realiza una descripción progresiva del mismo. Primero, en “El amanecer del hombre”, así no sepamos de su origen, comprendemos que este objeto activa el raciocinio de los primates. Kubrick da cuenta de este proceso tan intangible en la escena que muestra a la tribu de primates merodeando cerca a unos huesos. Moonwatcher, a diferencia de sus semejantes, empieza a observar los huesos curiosamente. En este momento hay un plano inserto de unos breves instantes en los que hay un *flashback*: un plano contrapicado del monolito, en cuyo borde superior se forma un horizonte por el que se levanta el sol del amanecer, alineado con la luna menguante que palidece en el firmamento. Después de esta visión el primate empuña uno de los huesos y empieza a descubrir el efecto que produce impactarlo sobre otros cuerpos. Así comienza una pequeña secuencia ralentizada, con un plano detalle de la mano de Moonwatcher, que con el hueso empuñado toma impulso para golpear. Por corte directo pasa a un plano general en el que el primate golpea otros huesos y un cráneo con su nueva herramienta. Se intercalan planos de corta duración donde se ven jabalíes caer al suelo y huesos siendo destrozados.

Si retomamos nuestro modelo de análisis del montaje utilizado anteriormente, podemos relacionar las imágenes como: Plano general de primate con hueso – Plano detalle de huesos siendo destrozados – Plano medio de Jabalíes cayendo al piso. Esta sucesión establece la relación: primate mas herramienta es igual a cacería. Entonces, teniendo en cuenta los planos anteriores, sabemos que el simio recordó el monolito justo antes de tomar el hueso. De lo que se deduce que aquella visión fue la que impulsó a Moonwatcher a tomar el hueso entre sus manos, y que por lo tanto esta criatura no hubiese podido aprender a cazar si no se hubiera encontrado con el monolito. Es así como se establece la relación monolito-conocimiento que el espectador debe tener en cuenta para el desarrollo posterior del argumento.

---

<sup>10</sup> Díaz explica esta etapa en el contexto de la oratoria antigua como “una narración en la cual se hacía una relación de los hechos que debían conocer tanto el juez como el público sobre el problema que se iba a tratar” (2002: 51) Para este trabajo adaptamos tal definición, obviamente, para el discurso fílmico.

Establecida la naturaleza “funcional” del monolito, más adelante el espectador es informado sobre un posible origen del mismo. En la segunda parte del primer episodio de la película, cuando llegamos a la era espacial, a través de los diálogos del Dr. Heywood Floyd nos enteramos de que existe otro monolito enterrado en la superficie lunar, y que fue colocado allí deliberadamente hacía cuatro millones de años. Estos factores llevan a los científicos a especulaciones sobre vida extraterrestre. Más adelante cuando en el encuentro de Floyd con el objeto este emite la señal acústica, comprobamos que este no es inerte y finalmente el espectador asume que el monolito de hecho es una creación de otra forma de vida inteligente.

### Demostración

Teniendo cautivado al espectador, habiendo planteado una tesis, y estableciendo una información de base para la comprensión de los argumentos, llega el momento de sustentar lo que plantea el film. Señalemos entonces que la idea que rige la primera parte de la película, protagonizada por Moonwatcher en la prehistoria, es que el intelecto es el gran catalizador de la evolución, que se ve reflejada precisamente en la parte siguiente, la era espacial. Hay una gran diferencia entre las circunstancias que rodean al ser humano en cada una de estas épocas. Mientras que en la prehistoria el primate debe luchar y cazar para sobrevivir, ahora el ser humano viaja por el espacio exterior, expandiendo su dominio territorial por la Vía Láctea. No es gratuito que las secuencias de desplazamiento en naves espaciales, estuviese musicalizada por *El Danubio Azul* de Johann Strauss<sup>11</sup>, como sinónimo de gracia y racionalidad.

Por lo anterior, la pregunta que surge es qué transformación ha sufrido la relación del ser humano con el intelecto, puesto que ya no debe preocuparse por cazar para sobrevivir y defenderse de sus depredadores. En este punto del devenir humano, el enemigo más grande del hombre es el hombre. Para esto ya se había planteado un antecedente: la escena en la que las tribus de primates se enfrentan por el dominio de la única fuente de agua.

---

<sup>11</sup> Dice Kubrick respecto a esta secuencia: “La música de Strauss es adecuada porque es bonita, pero generalmente se la ha asociado a cosas banales. Pero, cuando es dirigida por Herbert Von Karajan, resulta muy agradable. Subraya el aspecto gracioso de las cosas humanas de esta época, y al mismo tiempo no aparece como futurista, ya que en la época donde se instalarán hoteles Hilton en las estaciones espaciales, su música no parecerá extraña, ni futurista.” (Kubrick, 2005)

Dos grupos de la misma especie luchando por adueñarse de algo. Esta situación se repite en la era espacial, pero esta vez no se trata de dos bandos de simios luchando por un pozo, si no de dos naciones que luchan por la supremacía de la exploración espacial: Los Estados Unidos y La Unión Soviética. Esto se pone en relieve cuando se explica que la misión de del Dr. Floyd en la luna es la de ordenar a todo el equipo de exploración mantener oculto el descubrimiento del monolito, a través de rumores falsos sobre una epidemia en la base Clavius. Esto es, claro está, con el afán de no permitir que la Unión Soviética se dé cuenta del hallazgo norteamericano. Esta sospecha se justifica puesto que en la conversación con los rusos en el hotel espacial, uno de ellos menciona que Clavius le había negado un aterrizaje de emergencia a una de sus naves, algo que va en contra del protocolo establecido por las naciones.

Como vemos, aún existe la lucha territorial entre grupos de la misma especie. La diferencia es que ahora no se acude primero a la fuerza bruta, sino que hay una estratagema intelectual; en este caso la creación de un rumor de epidemia. ¿En qué se soporta, pues, este nuevo uso de las facultades intelectuales? En la mentira. Para retomar la relación nietzscheana de estos planteamientos, veamos que

En los hombres alcanza su punto culminante este arte de fingir; aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, la murmuración, la farsa, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, la escenificación ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante alrededor de la llama de la vanidad es hasta tal punto regla y ley, que apenas hay nada tan inconcebible como el hecho de que haya podido surgir entre los hombres una inclinación sincera y pura hacia la verdad. (Nietzsche, 2001: 18)

Así vemos planteado dentro del discurso de la película que, más allá de toda la parafernalia y avances tecnológicos, más allá de todos los logros científicos, el gran salto evolutivo del hombre descansa sobre su capacidad para mentir y engañar. Esta idea es reforzada en el episodio siguiente, “Misión a Júpiter” pues cuando HAL predice erróneamente el fallo del sistema de comunicaciones de la nave, los astronautas Dave y Frank se meten en una cápsula espacial para planear la desconexión de HAL sin ser escuchados. Los astronautas rectifican que la computadora no sepa lo que digan pidiéndole

que rote la cápsula donde se encuentran. Al no ejecutar la orden, Frank y Dave asumen que no los oyen. Pero en el film se evidencia que HAL en verdad lee los labios de los astronautas y se da cuenta del plan. Para HAL, por estar programado para sentir emociones humanas, la desconexión equivaldría a su muerte y es por ello que pretende sabotear a los astronautas y evitar su fin; y así mismo los astronautas no quieren confiar su vida a una máquina defectuosa y por ello han decidido desactivarle. Una vez más el intelecto prueba su carácter falaz pues, tanto los astronautas como la computadora ejercen el engaño bajo un principio de auto conservación. Si hay animales que pueden mimetizarse con el ambiente para evitar ser vistos por sus depredadores, el hombre miente para protegerse de sus enemigos y cuidar sus intereses.

Con lo anterior hemos visto cómo el intelecto no sólo sirve para reconfigurar los objetos de la realidad y crear herramientas, sino que también puede crear abstracciones discursivas con las que elabora realidades engañosas, para manipular las acciones de sus semejantes en beneficio propio. Esta práctica, en el caso de HAL, busca facilitar las circunstancias para ejecutar su plan: el asesinato de todos los tripulantes de la nave. Sin ninguna compasión golpea a Frank con el *Pod* y corta el tubo que lleva el oxígeno a su casco. Mientras Dave sale a rescatar a su amigo, la computadora desactiva las cápsulas de hibernación de los científicos que hay a bordo y los deja morir congelados. El toque final de su ardid se da cuando no permite a Dave regresar a la nave, pues se niega a abrir las compuertas de acceso. Ante esto, el astronauta resuelve entrar por la esclusa de aire de la nave, en una maniobra peligrosa, pero que le permite regresar a bordo para entrar al procesador de HAL y “asesinarlo” a través de su desconexión.

Como vemos HAL logra acabar con la vida de cuatro personas rápidamente, por el afán de no ser desconectado. Y Dave tampoco se inmuta por las súplicas de HAL para que le perdone y no lo desactive. Esta actitud es fácilmente asociada a otro fragmento de *La gaya ciencia*:

El odio, las alegrías malvadas el ansia de rapiña y de dominación y todo lo demás que se llama el mal, forma parte de la extraordinaria economía de la conservación de la especie, economía costosa, pródiga y, en suma, grandemente insensata, pero que es probado que hasta ahora conservó la especie. (Nietzsche, 1967: 15)

Tanto la sevicia de HAL como el rencor de Dave pueden ser calificados como manifestaciones del “mal” al que hace alusión Nietzsche. Actitudes y acciones que son sin duda crueles, pero que a fin de cuentas buscan garantizar la supervivencia de quien las ejecuta. Esto tiene su antecedente en “El amanecer del hombre” cuando Moonwatcher decide regresar al pozo y asesinar a quien antes lo había expulsado de allí. Esto, para poder recuperar el agua, una condición de supervivencia.

En este punto de la película, si hiciéramos un recuento de los conflictos a los que se han visto sometidos los personajes, hallaríamos en Moonwatcher una lucha por la supervivencia y el dominio de su territorio, en el Dr. Floyd la intención de perpetuar un engaño y así conservar el poder para los suyos, y en HAL y Dave la implacable crueldad de quien se ve amenazado. Estas circunstancias ilustran el caos al que el hombre está sometido inevitablemente por su intelecto, la verdadera naturaleza de su más precioso don. Nietzsche alude a esta condición en *Sobre Verdad y mentira* cuando dice: “¡ay de la funesta curiosidad que pudiese mirar fuera a través de una hendidura del cuarto de la conciencia y vislumbrase entonces que el hombre descansa sobre la crueldad, la codicia, la insaciabilidad, el asesinato...!” (2001: 19).

Hasta ahora, el discurso fílmico ha dilucidado un concepto evolutivo en el que el intelecto crea las virtudes en esencia malignas con las que se ha garantizado la supervivencia del hombre, estableciendo así el dialogismo intertextual con varios planteamientos del discurso evolutivo de Nietzsche. Pero a partir de la siguiente secuencia, “Júpiter y más allá del infinito”, se establece un punto de giro ideológico del constructo retórico. En el numeral tres del “Prólogo de Zaratustra” el profeta dice: “Yo os anuncio el superhombre. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho para superarlo?” (Nietzsche, 1982:36). Partiendo de este planteamiento, podemos analizar la confrontación entre Dave y HAL como esa “superación del hombre”. Dave, que cuando está fuera de la nave no cuenta más que con su astucia para sobrevivir, debe enfrentarse a HAL, un superordenador de última generación que puede imitar el raciocinio y emociones del ser humano. Sin duda una de las más grandes creaciones del hombre. El hecho de que Dave deba enfrentarse a esta máquina, la máxima expresión del ingenio humano, demuestra esta “superación de sí mismo” que comienza a construir el camino hacia el superhombre.

Para seguir con esta idea observemos que, después de vencer a HAL (cuando el hombre se supera a sí mismo), el astronauta Dave Bowman ha llegado a un lugar lejano a donde no había llegado ningún otro hombre, los alrededores de Júpiter, donde tendría su encuentro con el monolito. Esta situación establece una relación intertextual con una de las parábolas de Zaratustra:

Este árbol se encuentra solitario aquí en la montaña; ha crecido muy por encima del hombre y del animal. Y si quisiera hablar, no tendría a nadie que lo comprendiese: tan alto ha crecido. Ahora él aguarda y aguarda, - ¿a qué aguarda, pues? Habita demasiado cerca del asiento de las nubes: ¿acaso aguarda el primer rayo? (Nietzsche: 1981, 46)

La soledad de Dave es comparable a la de ese árbol, y se encuentra lejos del animal (Moonwatcher) y del “mundo antropomórfico” (Nietzsche, 2001: 33), o sea las luchas por la supervivencia y los líos políticos. Lo que aguarda es su encuentro con el monolito, “el primer rayo”. Cuando esto se da, Dave hace su viaje interdimensional y llega al extraño cuarto al estilo Luis XVI<sup>12</sup>. Allí, después de otro encuentro con el monolito, se da la transformación de Dave en “el niño de las estrellas”, el que por nuestra lectura intertextual, igualaremos al superhombre anunciado por Zaratustra. Este personaje dice: “Yo amo a quien vive para conocer, y quiere conocer para que alguna vez viva el superhombre. Y quiere así su propio ocaso” (Nietzsche, 1981: 20). Y esto es lo que hace precisamente Dave en el cuarto: llega a su ocaso (ancianidad y muerte) y así puede dar vida al niño de las estrellas, al superhombre.

## Epílogo

La última imagen de la película es un plano medio corto del niño de las estrellas que mira embelesado la tierra. Este personaje, que acabamos de acordar representa al superhombre, encierra todo el sentido de la película, el objetivo de la odisea. Esta alude a lo que dice Zaratustra:

---

<sup>12</sup> Keir Dullea, quien interpreta a Bowman en el film, nos entrega su propia interpretación del cuarto en el comentario del DVD de edición especial. Él ve el cuarto como un ambiente diseñado por la fuerza alienígena superior que controla el monolito, para hacer sentir a Dave en su entorno natural, como la jaula de un animal en un zoológico que trata de simular su hábitat.

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, - una cuerda sobre un abismo. Un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar, un peligroso mirar atrás, un peligroso estremecerse y pararse. La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso” (Nietzsche, 1981: 20)

Este aparte, relacionado con la última imagen del film, cumple con las funciones de un epílogo de la película, puesto que “resume y parafrasea los argumentos más contundentes” (Díaz, 2002: 51) expuestos en el discurso fílmico. Podemos igualar el animal al primate Moonwatcher, el hombre a todos los personajes de la era espacial, y el superhombre al “niño de las estrellas”. El abismo que se cruza es lo que representa precisamente la *odisea* que, una vez superada, nos entrega una conclusión en la que se expresa la idea de una próxima etapa, en la que la humanidad pueda ser libre de todas las trabas morales que hacen de su don racional una paradoja. Hacia eso apunta tanto “el superhombre” que profetiza Zaratustra como “el niño de las estrellas” que Kubrick nos muestra: la posible redención de nuestra especie.

Hasta aquí discutimos la elaboración argumentativa del *2001* como discurso fílmico-retórico. Nos corresponde ahora señalar la estrategia discursiva adoptada por Kubrick. Ya sabemos qué elementos estilísticos empleó el director al haber hecho una delineación de sus decisiones de montaje, composición de planos, selección de banda sonora; los razonamientos que han venido construyendo nuestra demostración. Falta señalar, sin embargo, que todos los procesos de intertextualidad del film con la obra Nietzscheana, corresponden a una “ficcionalización”<sup>13</sup> enmarcada en la ciencia ficción como género.

El tema de la película, si bien es el discurso evolutivo de Nietzsche, se encuentra recreado a través de distintos signos analógicos. Por ejemplo, Moonwatcher representa al simio del que habla Zaratustra; el monolito representa el intelecto humano; la confrontación de Dave y HAL representa la superación del hombre por el hombre. Esto corresponde al proceso de ficcionalización, puesto que estos signos han sido dispuestos en un mundo diegético para crear significados en su disposición sucesiva. Ahora bien, los motivos de

---

<sup>13</sup> Entendemos este término desde la concepción de Robert Stam de una creación de signos analógicos dispuestos narrativamente en una diégesis. (1999: 244)

estos signos están asociados directamente con la poética de la ciencia ficción. Esta es definida por Darko Suvin como

Un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor.” (1984: 30)

Vemos que *2001* cumple con estas premisas pues, en primer lugar, se da el extrañamiento que corresponde a los distintos momentos en los que tanto los personajes como los espectadores no comprenden lo que sucede en pantalla. Como sucede con el monolito, o el hecho de que haya una computadora que pueda procesar emociones humanas. En segundo lugar se da la cognición, puesto que la película desde su estructura busca esclarecer los misterios que va planteando. Y en tercer lugar, es obvio que el ambiente empírico de Kubrick no coincide con el de la película, pues esta plantea un mundo donde existen bases en la luna y el hombre puede viajar hasta Júpiter.

Igualmente, la ciencia ficción tiene una serie de temas que le son propios: “la anticipación, las historias de superhombres, las narraciones sobre una inteligencia artificial (robots, androides, etcétera), los viajes en el tiempo, las catástrofes, el encuentro con seres extraños” (Suvin, 1984: 38). En *2001* podemos ver casi todo esto: la anticipación, con el retrato de una época en la que la cotidianidad humana se extiende al espacio exterior; las historias de superhombres, con el nacimiento del niño de las estrellas; inteligencia artificial, con HAL-9000; los viajes en el tiempo, cuando Dave envejece rápidamente; y el encuentro con seres extraños, con el monolito que tiene origen extraterrestre. Así vemos que temática y estéticamente a Kubrick le conviene elegir este género para enmarcar su historia, puesto que se presta para representar poéticamente los elementos del discurso evolutivo de Nietzsche. Al mismo tiempo debemos tener en cuenta la época en la que el film se produjo y estrenó. El año de 1968, un año antes del alunizaje, es una época en la que por todo el interés que suscitaba la carrera espacial, la ciencia ficción permeaba con gran fuerza el cine. Así pues, Kubrick aprovechó todos estos elementos para poder imprimir relevancia e interés a su obra.

## **Dos poetas, dos poemas, un motivo**

Terminemos pues nuestra disertación recordando que un film, en cuanto obra artística, estará siempre sujeto a la polisemia, característica tácita de todo texto. Pero que, sin embargo, existen una serie de elementos simbólicos, narrativos, estilísticos e intertextuales que sirven para delimitar el espectro interpretativo de tales textos. En este artículo tratamos de demostrar que *2001: una Odisea espacial* es una ficcionalización del discurso evolutivo de Nietzsche. Justificamos la persecución de esta idea apoyados en elementos dialógicos como la banda sonora de la película, y el interés de Kubrick y Arthur C. Clarke por los temas que son el germen de las obras de Nietzsche que considerábamos guardaban una relación intertextual con el film: *La gaya ciencia*, *Así habló Zaratustra* y *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Para validar esta asociación, analizamos el film como un discurso retórico, en sus cuatro partes principales: el exordio, la narración, la demostración y el epílogo. Caracterizamos cada una de estas partes evidenciando así todos los factores discursivos y estilísticos que nos permitían realizar una lectura de la película, bajo la luz de las ideas evolutivas halladas en las obras Nietzscheanas seleccionadas.

Después de todo este proceso, podemos sintetizar nuestros esfuerzos analíticos diciendo que *2001: Una Odisea Espacial* es un constructo retórico-narrativo enmarcado en la ciencia ficción, que reelabora el discurso evolutivo de Nietzsche, puesto que llega a la demostración de una misma tesis con los mismos argumentos. La diferencia es que mientras el filósofo pregonaba con palabras, el cineasta lo hace con las materias de expresión fílmica: “la imagen en movimiento, las notaciones gráficas (títulos), el sonido fónico (diálogos), la música y el sonido analógico (ambiente)” (Carmona, 1993: 81).

## REFERENCIAS

- Amiel, Vincent. (2005) *Estética del montaje*. Madrid: Abada ed.
- Carmona, Ramón. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Díaz, Álvaro. (2002). *La argumentación escrita*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia.
- Duncan, Paul. (2003). *Stanley Kubrick*. Barcelona: Taschen.
- Friedrich, Nietzsche. (2001). *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*. Madrid: TECNOS.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Así habló Zaratustra*. Bogotá: La Oveja Negra. / (1981) Medellín: Bedout.
- \_\_\_\_\_. (1967). *La Gaya Ciencia*. Buenos Aires: Ediciones del mediodía.
- García, Jesús. (1996). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Montinari, Mazzino. (2003). *Lo que dijo Nietzsche*. Barcelona: Salamandra.
- Philip, Gene D. (2008). “Music in 2001: A Space Odyssey”, En: *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen America. P 390-391
- Stam, Robert. (1999). “Nuevos conceptos de la teoría del cine”. Buenos Aires: Paidós.
- Suvin, Darko. (1984) “Metamorfosis de la Ciencia ficción – Sobre la poética y la historia de un género literario”. México D.F.: Fondo de cultura económica.

## FILMOGRAFÍA

- Kubrick, Stanley. (Director/ escritor) Clarke, Arthur C. (Escritor) (1968). DVD: *Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey (two disc special edition)* METRO GOLDWIN  
MAYER.

## FUENTES VIRTUALES

<http://www.claqueta.es/directores/stanley-kubrick.html> (Octubre, 2012) *Entrevista con STANLEY KUBRICK. (N.Y., 26 julio 1928 – Harpenden (G.B.), 7 marzo 1999).*

<http://kubrickencastellano.blogspot.com/2009/12/stanley-kubrick-sobre-2001.html>  
(Octubre, 2012). Entrevista: *Stanley Kubrick sobre 2001.*

<http://kubrickencastellano.blogspot.com/2008/12/una-pelicula-debe-ser-una-iluminacin.html> (Octubre, 2012). Entrevista: *Una película debe ser una iluminación.*