

## «2001: Una odisea del espacio», paradigma del cine de «lo sublime»

«2001: espazioko odisea», zinema «bikainaren» paradigma  
 «2001: A Space Odyssey», paradigm of the cinema of «the sublime»

Enrique Pérez Romero\*

**RESUMEN:** Se analiza la caracterización del concepto de «lo sublime», en su origen y durante el siglo XVIII, definiendo con nitidez el núcleo duro de las ideas que lo componen y aquellas otras que, procedentes de un solo autor o secundarias, fueron perfilando su contorno. Posteriormente, se sintetiza la relación de este concepto con la película de Stanley Kubrick «2001: Una odisea del espacio» (1968), demostrando que es un paradigma cinematográfico de «lo sublime».

**PALABRAS CLAVE:** arte; cine; estética; filosofía; lo sublime; Stanley Kubrick.

**ABSTRACT:** *The characterization of the concept of «the sublime» is analyzed, in its origin and during the XVIII century, clearly defining the hard core of the ideas that compose it and those others that, coming from a single author or being secondaries, were contouring its outline. Later, the relationship of this concept with the Stanley Kubrick film «2001: A Space Odyssey» (1968) is synthesized, showing that it is a cinematographic paradigm of «the sublime».*

**KEYWORDS:** *art; cinema; esthetic; philosophy; the sublime; Stanley Kubrick.*

\* **Correspondencia a / Corresponding author:** Enrique Pérez Romero. Calle Gallegos, 3-1.º (10003 Cáceres) – kubdey@hotmail.com – <https://orcid.org/0000-0002-3590-0936>

**Cómo citar / How to cite:** Pérez Romero, Enrique (2020). «2001: Una odisea del espacio», paradigma del cine de «lo sublime», *Zer*, 25(48), 13-39. (<https://doi.org/10.1387/zer.21020>).

Recibido: 16 julio, 2019; aceptado: 28 febrero, 2020.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2020 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia  
 Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

## Introducción

Este trabajo parte de la definición de la idea de «lo sublime» a lo largo de la historia de la filosofía para demostrar que el filme objeto de análisis muestra una caracterización paradigmática al respecto. Al señalar las coincidencias entre el desarrollo histórico del concepto y el contenido de la película, se insistirá en la importancia del siglo XVIII tanto en la idea de «lo sublime» como en la filmografía de Kubrick y, singularmente, en la obra que nos ocupa.

Metodológicamente, se ha elegido una fórmula mixta entre lo cuantitativo y lo cualitativo. Respecto a lo primero, se ha medido rigurosamente el número de planos, tanto en términos absolutos como porcentuales, que reflejan las características más relevantes del filme. Respecto a lo segundo, se ha mezclado el análisis exhaustivo plano a plano de la película con el empleo de la estética comparada (Souriau, 1965), y con el estudio de la filmografía del cineasta; en este último aspecto se propone una hermenéutica fílmica innovadora, hermana con las ciencias exactas, la filosofía, la investigación del encuentro entre artes plásticas y mecánicas (Colorado Castellary, 2019) y la propia historia del cine y de su estética. Para el estudio de la filmografía he partido de mi tesis doctoral en curso, así como de Baxter (1999), Castle (2018), Ciment (2000), Mather (2013), Pramaggiore (2015) y Walker (1975). En lo relativo a la estética cinematográfica se ha partido de Casetti (2000) y su exposición sobre las teorías del lenguaje (Casetti, 2000: 67-90), semióticas (Casetti, 2000: 153-180), sobre texto, mente y sociedad (Casetti, 2000: 267-294), sobre cultura, arte y pensamiento (Casetti, 2000: 295-318) y sobre la historia (Casetti, 2000: 319-344).

### 1. Origen de «lo sublime»

La idea de «lo sublime» ocupó un lugar privilegiado, entre los siglos I y III, en «Περὶ ὑψους», obra traducida al español indistintamente como «De lo sublime» o «Sobre lo sublime». Aunque ni la fecha ni su autoría se han podido establecer con exactitud, los datos con los que se cuenta permiten considerar el manuscrito «Parisinus Graecus 2036» como texto fundacional. Su encabezamiento («Dionysius o Longinus») ha llevado a establecer diferentes hipótesis sobre su autor, que han fraguado en un consenso provisional sobre Longino o Dioniso Longino, seguramente un profesor de retórica que emigró a Roma durante el mandato de Augusto, primer emperador romano (27 a.C-14 d.C.). Se conservan dos terceras partes del texto original que, mediante su copia del siglo X, vigorizaron su influencia durante el siglo XVI, hasta llegar a la consolidación de la idea de «lo sublime» como fundamental en la historia de la estética durante el siglo XVIII, siglo de referencia para Stanley Kubrick. Longino ya colocaba las imágenes en el centro de la reflexión:

Las imágenes, mi joven amigo, contribuyen grandemente a la hora de proveer dignidad, elevación e intensidad. De ahí que también las llamen representaciones mentales. Imagen es cualquier clase de pensamiento que produzca expresión, aunque hoy se emplea esa palabra cuando, de entusiasmo y pasión, te parece que ves lo que dices, y lo pones ante los ojos del auditorio. (Longino, 2014: 38)

Un segundo elemento del pensamiento de Longino que interesa especialmente en relación con la filmografía de Kubrick es la confrontación entre pasión y reflexión. Longino, al definir lo que para él es el corazón de «lo sublime»:

Podría decirse que las fuentes principales de la sublimidad son cinco. Bajo esas cinco formas yace, como si fuera su cimiento común, la facultad de expresión, que es indispensable. La primera y más importante es la concepción elevada de pensamientos, como la definimos al tratar de Jenofonte. La segunda es una pasión vehemente e inspirada (...). (Longino, 2014: 17)

La alusión consecutiva a los «pensamientos» y la «pasión» proporciona una mixtura que será clave en la revisión de la idea de «lo sublime» durante el siglo XVIII. A su vez, la fusión de razón y pasión es una de las características importantes del cine de Stanley Kubrick. Relacionándolo con «2001: una odisea del espacio»<sup>1</sup>, baste confrontar la primera parte (THE DAWN OF MAN/EL AMANECER DEL HOMBRE), protagonizada por los homínidos que precedieron al ser humano —donde lo racional está ausente—, con la segunda (tras la elipsis entre hueso y nave espacial de los planos 107 a 108<sup>2</sup>, Figuras 2 y 3), protagonizada por la lucha entre inteligencias —la humana de los astronautas Dave Bowman (Keir Dullea) y Frank Poole (Gary Lockwood) y la artificial del robot HAL9000— en la que finalmente vence el hombre. De hecho, la columna vertebral narrativa es la existencia de una inteligencia superior (representada visualmente por el monolito negro) que va impulsando la evolución del ser humano, desde la irracionalidad prehistórica hasta una nueva especie superior, es decir, desde el máximo predominio de las pulsiones hasta el máximo predominio de la razón.

---

<sup>1</sup> En adelante, y para evitar prolijidad y reiteración, se escribirá solo «2001».

<sup>2</sup> La numeración de los planos proviene de la metodología que enmarca un trabajo de investigación más amplio, sobre la relación entre Kubrick, las artes visuales y la cultura de masas, y se refiere al lugar ordinal que ocupan en el filme (única referencia invariable). Se adjunta Anexo, para mayor facilidad de consulta, asociando número de plano y códigos de tiempo del mismo, según la reproducción de la película en soporte DVD (ver Referencias videográficas), mediante aplicación VLC, versión 3.0.7.1 Veterinari, en ordenador de sobremesa HP, IntelCore i-3 de 3,3GHz y RAM de 6GB, sistema operativo de 64 bits, con Windows Home 10 versión 17134.885 (los códigos de tiempo cambian según el soporte, el *software* y el *hardware* utilizados, de ahí que no puedan ser la referencia principal).

Finalizando con Longino, resumo sus elementos clave en la definición de «lo sublime», realizando contiguamente referencias directas al filme que nos ocupa:

- El silencio: «De ahí que una mera idea, sin palabras, a veces suscita admiración a causa de su grandeza de pensamiento. Así, el silencio de Áyax en el inframundo es más grande y sublime que cualquier palabra» (Longino, 2014: 19, en referencia a la línea 563 del canto XI en Homero, 2013: 257). Aquí es fundamental recordar los puntos de contacto entre la obra de Homero y el filme de Kubrick (Pérez Romero, 2014: 208-213) y, por supuesto, el hecho —detallado más adelante— de que «2001» es una película donde el silencio predomina abrumadoramente sobre la palabra.
- La lejanía y la oscuridad: «Tan lejos como un hombre penetra la lejanía brumosa con sus ojos, cuando mira desde un promontorio hacia el mar oscuro como el vino, alcanzan de un salto los relinchantes corceles divinos» (Longino, 2014: 21, citando el canto V, versos 770-772, de «La Ilíada») (esta cita no se corresponde con ninguna de las ediciones consultadas, de modo que dejamos su veracidad bajo la responsabilidad de la traducción de Eduardo Gil Bera en Longino, 2014). Esta descripción tiene semejanzas interesantes con la escena de «2001» en que Dave, el último astronauta superviviente, entra en una dimensión espaciotemporal alterada durante el viaje «más allá del infinito». La idea de «lejanía brumosa» es perfectamente compatible con la perspectiva y textura de muchos planos de esa secuencia, el protagonismo de los «ojos» de Bowman resulta fundamental en su montaje, hay varios planos en los que se distinguen perfectamente «promontorios» y «mares oscuros», y la idea de lo divino sobrevuela desde ese momento hasta el final de la película. De hecho, Longino comenta esta cita homérica diciendo que «refleja la magnitud del impulso con la vastedad cósmica (...) si los corceles divinos pegaran otro salto a continuación, caerían más allá de los límites cósmicos» y, justamente eso, caer «más allá de los límites cósmicos» es lo que le ocurre a Dave al final del filme. Longino vuelve a citar «La Ilíada»: «Padre Zeus, libera de la oscuridad a los hijos de los aqueos, haz claridad y concédenos ver con los ojos, y, en cuanto haya luz, destrúyenlos» (Longino, 2014: 24). Más allá de la alusión a una entidad superior (Zeus en la cita, el monolito en la película), lo que le ocurre exactamente a Dave, que representa ya en ese momento del filme a la humanidad en su conjunto (equiparable a la colectividad de «los aqueos»), es que es extraído de la oscuridad del «viaje más allá del infinito» por una fuerza invisible y, mediante un método inasible, es abandonado en una misteriosa habitación extraordinariamente iluminada para, finalmente, ser destruido aceleradamente.
- El miedo: «El poeta, en cambio, no limita el terror ni un solo instante y pinta a los navegantes a punto de irse a pique con cada ola» (Longino, 2014: 30). Esta idea está presente en varios momentos, muy especialmente desde que HAL9000 descubre el plan de Dave y Frank para desconectarlo y entabla una

batalla a muerte contra ellos. En esa larga secuencia (25'59", el 17% del filme, planos 365-517) se pueden distinguir, en efecto, cuatro «olas» en las que «los navegantes» están «a punto de irse a pique» hasta que Dave logra acabar con la inteligencia artificial: en la primera HAL intenta matar a Frank, salvado *in extremis* por Dave (365-425), en la segunda el robot asesina a los tres astronautas criogenizados (426-436), en la tercera HAL y Dave miden fuerzas (437-463) y en la cuarta el robot mata definitivamente a Frank (464-467).



FIGURA 1

Plano 489. El miedo, la soledad, el gesto grave

- El *crescendo*: «La llamada amplificación (...) se emplea cuando la materia o el discurso permiten pausas y reinicios periódicos, con la introducción de alocuciones que refuerzan gradualmente la intensidad ascendente» (Longino, 2014: 31). Este conjunto de ideas («amplificación», «pausas y reinicios», «intensidad ascendente») es muy querido por Kubrick y asimilable al término que se utiliza en notación musical para definir el aumento gradual de la intensidad. De hecho, musicalmente, el «Primer Movimiento (Introducción)» del poema sinfónico «Así habló Zaratustra, Opus 30» (Richard Strauss), es el tema más característico del filme y responde perfectamente al principio del *crescendo*. Bajo esta misma perspectiva encaja también el viaje temporal desde los primates a ras de suelo hasta el feto en el espacio cósmico. Finalmente, las «pausas y reinicios» se pueden comprobar ejemplarmente en las siete cesuras audiovisuales que tiene «2001»: en el plano 2 con el crédito de la Metro-Goldwin-Mayer, en el plano 4 con el rótulo EL AMANECER DEL

HOMBRE, entre los planos 107 y 108 con la elipsis entre hueso y nave espacial (Figuras 2 y 3), en el plano 225 con el rótulo JUPITER MISSION. 18 MONTHS LATER/MISIÓN A JÚPITER. 18 MESES DESPUÉS, en el plano 364 con el rótulo INTERMISSION/INTERMEDIO, en el plano 520 con el rótulo JUPITER AND BEYOND THE INFINITE/JÚPITER Y MÁS ALLÁ DEL INFINITO, y en el plano 611 y último.



FIGURA 2



FIGURA 3

Planos 107 y 108. *Crescendo* entre lo irracional y lo racional. Eternidad

- La emulación de la excelencia: «La imitación y emulación de los grandes escritores y poetas que nos preceden» (Longino, 2014: 35). Aquí es imposible soslayar la polémica a raíz del rechazo al trabajo musical de Alex North para «2001» en favor de fragmentos de música clásica, dejando Kubrick muy clara su convergencia con Longino:

A menos que se quiera utilizar música pop, es inútil contratar a alguien que iguale a Mozart, Beethoven o Strauss; tenemos un amplio espectro en la música del pasado. A veces, hay música moderna interesante, pero si se quiere música de orquesta, no sé quién podría escribirla mejor. (Ciment, 2000: 153)

- El pasado: «Si introduces cosas del pasado como presentes y que están sucediendo ahora, el pasaje se transforma, de narración, en actualidad llena de acción envolvente» (Longino, 2014: 57). En «2001» hay una referencia importante al pasado (la prehistoria) que ocupa toda la primera parte del filme (EL AMANECER DEL HOMBRE, 15'13", el 11% de la obra).
- La prolijidad: «(...) la excesiva concisión rebaja “lo sublime”, porque la grandeza se paraliza si se abrevia demasiado» (Longino, 2014: 86). Aquí cabe destacar los casi 149 minutos de «2001», una duración extraordinaria respecto al estándar de Hollywood (100-110 minutos) y también en la filmografía *kubrickiana* (el quinto largometraje más largo de los trece que rodó, veinticinco minutos por encima del promedio).
- La perfección en relación con lo natural: «El arte es perfecto cuando parece ser natural, y la naturaleza triunfa cuando entraña un arte secreto» (Lon-

gino, 2014: 52). Merecería estudio aparte la búsqueda de la perfección en este filme. Citaré solo los elementos más destacados. En primer lugar, la gran cantidad de entrevistas realizadas a los expertos más importantes del momento para que la película fuera escrupulosamente rigurosa desde una perspectiva científica (Alda, 2000: 126-138 y LoBrutto, 1997: 257) (estuvo a punto de introducir la película con un montaje documental de algunas de ellas, según Baxter, 1999: 207). En segundo lugar, 135 de los 611 planos de la película cuentan con iluminación diegética, es decir, cuya fuente podemos ver dentro del propio plano; esta característica, una de las más genuinas de la puesta en escena *kubrickiana*, demuestra un prurito realista que establece un ajuste entre arte y naturaleza relacionado con la perfección creativa y, aunque su uso en este filme (22%) está por debajo del promedio de su cine (32%), supone una ratio muy significativa.

## 2. Kubrick, «lo sublime» y el siglo XVIII

Antes de sintetizar la idea de «lo sublime» tras el siglo XVIII, hemos de realizar un breve paréntesis para afirmar que la especial relación de Kubrick con esta época también está presente en «2001». El cineasta siempre estuvo fascinado por la centuria de la Ilustración, como se manifestó en la ubicación histórica de sus ficciones («Barry Lyndon» y el fallido guion sobre Napoleón), el uso de artes plásticas procedentes de ese siglo («Senderos de gloria», «Lolita», «Barry Lyndon» y «Eyes Wide Shut») y el empleo de la música dieciochesca («Barry Lyndon»). En «2001» Kubrick elige el estilo Luis XVI (1760-1789) para amueblar la habitación que protagoniza la penúltima escena de la película, crucial porque es cuando el ser humano se convierte en el superhombre nietzscheano gracias a la intervención del monolito extraterrestre. Es importante recordar también que fue durante el rodaje de «2001» cuando Kubrick se obsesionó con la figura de Napoléon Bonaparte (1769-1821): antes de abandonar el proyecto definitivamente en 1971 estuvo cuatro años recopilando gran cantidad de información, como más de 17.000 imágenes del periodo 1769-1830, entre las que abundaban las obras pictóricas; en Castle (2018) puede observarse hasta donde llegó el afán de conocimiento del siglo XVIII y la perfección al recrear el contexto histórico del militar francés. Si tenemos en cuenta que el proyecto de Napoléon comenzó a consumir la energía creativa de Kubrick sin terminar «2001» (verano de 1967) y que su gran filme del siglo XVIII, «Barry Lyndon», se estrenó el 11 de diciembre de 1975, se puede afirmar que el siglo XVIII estuvo obsesionando a Kubrick durante más de ocho años. Esto lleva a asegurar a algunos expertos en «Barry Lyndon» (Pramaggiore, 2015: 56-62) y en Kubrick (Baxter, 1999: 273-274) que existe una continuidad creativa entre ese filme y el proyecto fallido sobre Napoleón.

«Barry Lyndon» se basa en la novela «La suerte de Barry Lyndon» («The Luck of Barry Lyndon») de William Makepeace Thackeray (1811-1863), que recoge he-

chos reales atribuidos a la vida de Andrew Robinson Stoney-Bowes, discurrida en pleno siglo XVIII (1747-1810). El filme se ambienta parcialmente durante algunos de los acontecimientos más relevantes de la centuria, como el reinado de Federico el Grande (1712-1786) y la Guerra de los Siete Años (1754-1763). Kubrick se empeñó en iluminar el filme solo con luz de velas, para recrear lo mejor posible el ambiente de los interiores de la época. «*Barry Lyndon*», siguiendo la estética comparada, es lo más parecido a una «película pictórica» que existe en la historia del séptimo arte, por la composición de sus imágenes siguiendo las pautas de la pintura del siglo XVIII (inspirada en hasta trece pintores, entre los que destacan Thomas Gainsborough, John Constable, Joshua Reynolds, Antoine Watteau o William Hogarth) y por la inserción de obras de arte de aquella época en la diégesis del filme: de sus 780 planos, en 62 aparecen cuadros en su interior y en otros 124 se perciben características visuales conectadas con la pintura dieciochesca, es decir, la pintura del siglo XVIII adquiere relevancia en un total del 24% de los planos del filme. Además, se produce una inmersión completa en el universo del siglo XVIII mediante el rodaje en escenarios reales como el Palacio de Blenheim en Woodstock (1705-1722), la Mansión Powerscourt de Enniskerry (1731-1741) o la Casa Carton de Maynooth (1739), por citar solo tres.

Así, el siglo XVIII, Stanley Kubrick y la estética de «lo sublime» quedan relacionados como se sintetiza magníficamente aquí:

La discusión crítica sobre el anacronismo en *Barry Lyndon* se centra en dos temas: la referencia de Kubrick a la obra del pintor Adolph Menzel del siglo XIX en las escenas a la luz de las velas, y el uso del «Trío para piano n.º 2» en mi bemol mayor de Franz Schubert, que fue compuesto en 1827, varias décadas después de los acontecimientos representados en la película. Ralf Fischer considera que los anacronismos son parte del gran proyecto de crítica histórica reflexiva de Kubrick, y propone que él «bloquea el acceso» al siglo XVIII en parte «a través del arte del siglo XIX»; esto, para Fischer, es uno de los medios para transmitir la historia sedimentada de esta obra, que asume la forma de una película del siglo XX que adapta una novela decimonónica sobre una representación del siglo XVIII. (Pramaggiore, 2015: 144)

En otro lugar la autora afirma:

Más específicamente, el retrato decorativo y las pinturas de paisajes del siglo XVIII se convierten en documentos sociales de acumulación de capital. W.J.T. Mitchell ha afirmado que «la relación de géneros como la poesía y la pintura no es un asunto puramente teórico, sino algo así como una relación social», y me baso en este argumento para examinar la relación entre el paisaje y los retratos pictóricos que desarrolla *Barry Lyndon*, en el contexto de los debates estéticos del siglo XVIII sobre lo bello, lo pintoresco y lo sublime (Pramaggiore, 2015: 154).

Fue precisamente en fechas contiguas del siglo XVIII cuando dos autores fundamentales del pensamiento occidental fijaron «lo sublime» en la historia de la estética: el irlandés Edmund Burke (1757) y el alemán Immanuel Kant (1764).

Menene Gras Balaguer, al definir el contexto en el que se desarrolla la producción intelectual del británico, nos advierte del lugar central que ocupa el siglo XVIII:

(...) en el marco de la incipiente tradición de la ciencia de los fenómenos estéticos, cuyas manifestaciones se dispersan desde la publicación de *El arte poético* de Boileau durante toda la primera mitad del siglo XVIII, culminando en la *Esthetica* de Baumgarten (1750). (Burke, 2014: 14)

También apunta una referencia (Burke, 2014: 20) que, al cruzarla con la obra de Stanley Kubrick, resulta del todo reveladora: la relación de Edmund Burke con «los analíticos», entre los que menciona a los pintores William Hogarth —citado por el propio Burke (2014: 169)— y Joshua Reynolds que, como ya he dicho, fueron dos de las fuentes pictóricas fundamentales para la composición visual de «Barry Lyndon».

Es imprescindible aludir a una parte del texto de Burke que parecería leído por Stanley Kubrick antes de rodar la secuencia del «viaje más allá del infinito»:

De modo que, aunque la imagen de un punto haya de causar una pequeña tensión de esta membrana, otro y otro, y otro golpe han de causar con su sucesión uno muy grande, hasta que finalmente llega el grado más elevado; y toda la cavidad del ojo vibrando en todas sus partes, ha de aproximarse a la naturaleza de lo que causa el dolor, y, por consiguiente, tiene que producir una idea de lo sublime. De nuevo, si decimos que solo se puede distinguir un punto de un objeto en el mismo instante, la conclusión vendrá a ser la misma, o más bien aclarará que el objeto de lo sublime procede de la grandeza de las dimensiones. Pues, si solo se observa un punto al instante, el ojo debe atravesar el vasto espacio de tales cuerpos con gran rapidez y, consecuentemente, los nervios y músculos finos destinados al movimiento de aquella parte deben estar muy tensados; y su gran sensibilidad debe hacer que queden muy afectados por esta tensión. Por lo demás, esto no significa nada en cuanto al efecto producido, si un cuerpo tiene sus partes conectadas y causa esta impresión al instante; o, no haciendo más que una impresión de un punto al instante, causa una sucesión de la misma u otras con tanta rapidez como para que parezcan unidas; como resulta evidente del efecto común de hacer girar una antorcha o un trozo de madera encendidos, que si se hace con rapidez, parecen un círculo de fuego. (Burke, 2014: 194)

La expresión «otro y otro, y otro golpe» parece una transliteración del montaje de primerísimos primeros planos del ojo de Dave en distintos colores con que Kubrick expresa la alienación del astronauta. Los gestos de dolor del astronauta a lo largo de esa experiencia parecen reflejados aquí: «(...) toda la cavidad del ojo vibrando en todas sus partes, ha de aproximarse a la naturaleza de lo que causa el dolor (...)». La tensión que transmite toda la secuencia y la estupefacción del ojo de Dave ante la inmensidad del espacio que está atravesando parece leerse aquí: «(...) el ojo debe atravesar el vasto espacio de tales cuerpos con gran rapidez y, consecuentemente, los nervios y músculos finos destinados al movimiento de aquella parte deben estar muy tensados; y su gran sensibilidad debe hacer que queden muy afectados por esta tensión». Del mismo modo, el efecto lumínico de arrastre al que se refiere Burke al final de su descripción se puede observar en varios de los planos de la secuencia. Además, la idea de «infinito artificial» que trabaja Burke en las páginas siguientes es también fácil de relacionar con el filme de Kubrick.

### 3. Síntesis de la idea de «lo sublime»

Hasta aquí hemos delineado relaciones concretas entre algunas ideas expresadas por los principales ideólogos de «lo sublime» y el filme de Kubrick. Vayamos ya al meollo de la definición de este concepto, a la luz de las obras de Longino, Burke y Kant. He realizado un resumen, por orden de importancia, de las ideas en las que coinciden los tres autores (núcleo duro), aquellas en las que armonizaron los dos filósofos del siglo XVIII y, finalmente, las aportaciones individuales. Las ocho características destacadas por Longino, las quince de Burke y las veintitrés de Kant hacen un total de cuarenta y seis elementos a tener en cuenta. La oscuridad y el silencio se repiten en tres autores, y la grandeza en dos; además, la «emulación de la excelencia» ya la hemos considerado de manera genérica en la página 20; por eso en el recuento del resumen que sigue a continuación solo aparecen cuarenta de ellas. En el caso del «horror», se han preferido mantener los matices semánticos de Longino («miedo»), Burke («lo terrible») y Kant («el horror»), aunque para el análisis se hayan englobado bajo la idea de «horror». El resumen es este:

- Núcleo duro (en el que coinciden los tres autores): Oscuridad, silencio y horror. Estas tres grandes ideas acogen las siguientes secundarias: la sombra, el miedo, lo terrible, la confusión, lo diabólico, el poder, la violencia, la soledad, el engaño, el ruido, lo inesperado, la eternidad, lo trágico, la cólera, la naturaleza y la melancolía.
- Aportaciones nucleares realizadas durante el siglo XVIII: Grandeza y sencillez. Estas, a su vez, agrupan las siguientes de los tres autores: la lejanía, el *crescendo*, la prolijidad, lo simple, el pasado y la magnificencia.
- Aportaciones individuales realizadas durante el siglo XVIII: la luz directa, la gravedad en el gesto, el entendimiento, la audacia (también valor y aven-

tura), el conjunto ético (verdad, generosidad, amistad, principios y benevolencia), lo masculino y algunas nacionalidades.



FIGURA 4

Plano 53. Oscuridad, soledad, horror

#### 4. «Lo sublime» en «2001»

A continuación se aplica el concepto al análisis de «2001». Lógicamente, aquellas características que no se consideran presentes en el filme quedan fuera. Comprobaremos por qué se puede asegurar que el filme resulta paradigmático al respecto. Sigo el mismo esquema, para mayor facilidad del lector:

##### 4.1. NÚCLEO DURO

4.1.1. *La oscuridad*. Independientemente de si podemos considerar «noche» en términos terrestres la oscuridad de la materia que compone el espacio exterior en que se desarrolla el filme, lo cierto es que procede hablar en términos genéricos de «oscuridad» como «falta de luz» percibida por el espectador. En este sentido la película es la más oscura del director (85% de planos nocturnos; «Eyes Wide Shut», con el 83%, y «El beso del asesino», con el 52%, son, junto a «2001», las únicas mayoritariamente nocturnas, de sus dieciséis obras). Es importante recordar los dos planos en negro absoluto, situados en los lugares 1 y 364, que duran, respectivamente, 3'01" y

2'46'', un total de 5'47'', en una elección de puesta en escena muy inusual en la historia del cine. Como ejemplos de planos marcados por la oscuridad, por escoger dos singularmente representativos, podríamos señalar el 53 (Figura 4: primer plano de Moon-Watcher, interpretado por Daniel Richter, el primate líder del grupo de simios que se refugia bajo una cueva, rodado en un exterior nocturno de manera que apenas si son distinguibles sus ojos) y el 56 (plano general exterior de un paisaje prehistórico en el que aparece el monolito —diseñado con una deliberada oscuridad absoluta— cuando todavía no ha aparecido la luz del sol).

4.1.1.1. *El engaño*. El Dr. Floyd (William Sylvester) oculta a los soviéticos la verdad de lo que está pasando en la base Clavius. Dave y Frank intentan esquivar la vigilancia de HAL9000 para planificar su desconexión. HAL pretende fingir normalidad a sabiendas de que ha cometido un error. El mensaje pregrabado que vemos tras la «muerte» de HAL revela que los tripulantes desconocían el verdadero objetivo de su misión, del mismo modo que Dave nunca sabrá la razón de su «viaje más allá infinito», su muerte y su resurrección.



FIGURA 5

Plano 543. La naturaleza, la eternidad, la sencillez

4.1.1.2. *Lo inesperado*. No hay nada más inesperado en el cine de Stanley Kubrick que la aparición de un monolito negro en mitad de un paisaje prehistórico. Este hecho ejemplifica lo azaroso de la existencia y evolución humanas, idea nuclear de la película. Inesperado es el fallo de HAL9000, a pesar de que «(...) los compu-

tadores de la serie 9000 son los más seguros que se han construido, ninguno ha cometido jamás una equivocación ni ha facilitado información errónea; todos nosotros estamos a prueba de falsedad y somos incapaces de error». Dave y Frank no esperan que HAL pueda leer sus labios mientras hablan sobre su desconexión y por eso no toman las debidas precauciones, lo que provocará que el robot se entere de sus planes y prepare su vengativa respuesta. Totalmente inesperado para Dave es el mensaje pregrabado que escucha cuando desconecta a HAL, y todo lo que viene después: el extraño viaje —que observa entre atónito (529, Figuras 7 y 8) y horrorizado (533)—, su vertiginoso envejecimiento —al que asiste con una mezcla de miedo y sorpresa (586, Figura 6)—, su muerte y su resurrección.

4.1.1.3. *La melancolía*. El elemento dramático que más importancia tuvo siempre para Kubrick, después de la imagen, es la música. El cuarto movimiento, «Adagio de Gayaneh», de la «Suite número 3» del ballet «Gayaneh» (Aram Jachaturián, 1942), que se escucha bajo el rótulo MISIÓN A JÚPITER. 18 MESES DESPUÉS, y que acompaña a Dave mientras hace sus ejercicios en el módulo circular de la nave, es una de las melodías más genuinamente melancólicas de su obra.

4.1.1.4. *La eternidad*. «2001» es el filme de la eternidad por excelencia, y me atrevo a decir que no solo de la filmografía de Stanley Kubrick, sino de toda la historia del cine. La película comienza ya con una introducción caracterizada por una pantalla en negro absoluto y un conjunto de sonidos de naturaleza y procedencia indefinibles, que transmite la idea de un espacio-tiempo sin principio ni fin, es decir, eterno: es en ese mismo espacio —y así lo confirmarán sonidos de secuencias posteriores semejantes a los de esta introducción— donde transcurrirá casi la totalidad del filme. Una de las ideas principales de la película es la evolución del ser humano desde su origen ancestral en los primates hasta el nacimiento de una suerte de superhombre en la secuencia final, pasando por la revolución tecnológica; este tema, que en sí mismo representa la idea de eternidad como duración dilatada de siglos y edades, no solo es aplicable al mero paso del tiempo, sino específicamente a la presencia del hombre en el universo como expresión de una etapa cuyo comienzo conocemos, pero no así su fin.

El propio monolito, como símbolo de una entidad inteligente sin definición ni expresión conocidas, representa la idea de algo que, a pesar de su forma geométrica y limitada en el espacio, no empieza ni acaba conceptualmente, como así queda de manifiesto cuando Dave, convertido ya en feto de un nuevo ser, se integra —mediante un *travelling* de acercamiento— en el interior del propio monolito, que acaba siendo visualmente convertido en la materia negra del universo, principal referencia real de lo eterno para el ser humano. La secuencia del «viaje más allá del infinito» (planos del 529 al 570) representa no solo el paso de una concepción conocida del espacio-tiempo a una dimensión alterada donde varían las ideas de principio y fin, sino que también constituye la expresión misma de una dimensión ajena a todo lo

visto hasta ese momento (la sabana africana donde viven los primates y el espacio exterior) y lo que veremos después (la habitación donde morirá y renacerá Dave), una dimensión singular de características indefinibles donde la mente humana no puede poner límites espaciales ni temporales. Finalmente, la idea del superhombre, que nace en la finalización del filme, remite a la idea del «eterno retorno» de Nietzsche, quizá la idea filosófica más avanzada en lo que se refiere a la imposibilidad humana para poner principio y fin a lo que excede de nuestra voluntad.

4.1.1.5. *El ruido y la confusión*<sup>3</sup>. Los ruidos de los golpes que se propinan los primates durante la escena en que luchan por el dominio de la charca engarzan con la confusión producida en la batalla primigenia por el poder. Ese caos inicial es puesto en orden por la aparición del monolito, que impulsa a los humanos a una etapa representada en el filme por la limpieza y armonía de las primeras imágenes de las naves espaciales. Posteriormente, el enfrentamiento entre la inteligencia artificial y la humana generará una larga secuencia de confusión en que Dave y HAL9000 lucharán por el control de la misión, y durante la cual solo escucharemos ruidos electrónicos y la respiración de Dave. De nuevo el monolito aparecerá para poner orden, lanzando a Dave hacia un viaje absolutamente confuso, mezcla de colores, formas, sensaciones y ruidos, hasta aterrizar en una habitación donde también reina la confusión (espaciotemporal) que se expresa en su rostro demudado (plano 586, Figura 6), hasta que la absorción del feto en que se ha reconvertido Dave por parte del monolito vuelve a poner orden. La sucesión caos/orden y ruido/silencio en ciclos marcados por el monolito constituye una prueba de la obligada consideración de «2001» como paradigma de «lo sublime» en la historia del cine.

4.1.2. *El silencio*. Estamos ante la gran película del silencio. El propio Kubrick destacó (Gelmis, 1970: 409) que los diálogos ocupan solo el 29% del filme. La película comienza con ese primer largo plano en negro —repetido en el 364— únicamente acompañado de acordes inarmónicos que pretenden emular el ruido/silencio del espacio exterior. La primera palabra emitida por un ser humano aparece pasados los veinticuatro minutos, en el plano 128, donde se nos presenta a Floyd sentado junto a una azafata. El silencio es un elemento dramático protagonista en la escena en que Dave y Frank se encierran en una cápsula para hablar sobre HAL9000 sin que el robot pueda escucharles: al entrar en la cápsula (359) apagan varios dispositivos provocando el silencio diegético absoluto, a excepción de los diálogos de ambos sobre la problemática con HAL; en los contraplanos del exterior de la cápsula, subjetivos desde la posición de HAL, se recupera el sonido de fondo y se pierden los diálogos, quedando claro que el robot sigue la conversación leyendo los labios de ambos (363).

---

<sup>3</sup> Se analizan conjuntamente porque así suelen aparecer en el cine de Kubrick, y por la cualidad común que tienen de impedir la percepción de la realidad con claridad.

Durante la larga secuencia en que HAL, habiendo descubierto el engaño de Frank y Dave, intenta matarles y lo consigue con Frank, aparecen muchos planos de un silencio absoluto (sin música, voz ni efectos): 377, 378 y 379 (tres planos sucesivos del ojo de HAL que no llegan a sumar un segundo de duración entre los tres), 382 (Frank volteándose errático en el espacio), 384 (la cápsula surcando el espacio a toda velocidad junto a Frank), 387 (Frank alejándose de la nave lentamente, contraplano de los anteriores), 390 (Frank flotando en el espacio), 391 (las compuertas de la nave principal abriéndose), 393 (una pasarela saca al exterior de la nave principal otra cápsula), 394 (Frank alejándose en el espacio hasta convertirse en un punto amarillo sobre fondo negro), 396 y 397 (la cápsula manejada por Dave se prepara para rescatar a Frank), 399 (muy semejante a 390), 401 (la cápsula flota ascendentemente), 403 (la cápsula se aleja de la nave, dirigiéndose hacia la cámara), 408 (Frank, derrotado, flota en el espacio), 409 (la cápsula sigue dirigiéndose hacia la cámara rápidamente), 417 (la cápsula se acerca a Frank), 419 (los brazos mecánicos de la cápsula recogen el cuerpo de Frank), 457 (la nave frente a la cápsula, que tiene a Frank recogido), 458 (detalle de los brazos de la cápsula recogiendo a Frank), 459 (otra perspectiva del 457), 462 (vista más cercana de la cápsula que sostiene a Frank, moviéndose hacia la nave), 464 (cenital de la cápsula soltando a Frank), 467 (la cápsula se mueve sobre sí misma, Frank cae el vacío), 470 (los brazos de la cápsula se disponen a abrir la compuerta de la nave), 471 (detalle de los brazos abriendo la compuerta), 473 (los brazos abriendo la compuerta, otra perspectiva, contrapicado), 475 (los brazos terminan de abrir la compuerta de la nave y la cápsula rota para alinearse con ella), 476 (la cápsula desde el interior de la nave, pasillo iluminado en rojo), 483 (mismo plano que el anterior, con Dave impulsado violentamente hacia dentro por la presión), 484 (contraplano dentro del mismo pasillo de la nave, Dave chocando contra la pared), 485 (Dave, a merced de la falta de gravedad, chocando ahora contra la puerta de la nave), 486 (detalle de la mano de Dave, accionando la palanca de cierre de la escotilla) y 487 (mismo plano que 485, Dave sujetándose a las paredes de la nave mientras flota, vuelve el sonido en cuanto se cierra la escotilla).

Estos treinta y cinco planos juegan alternativamente con *el silencio más absoluto* de todo el cine de Kubrick y con los efectos sonoros que ofrecen ambiente de fondo, incrementando así los efectos dramáticos del silencio que, además, está acompañado por la oscuridad del espacio exterior y el contraluz de la iluminación interior. Las últimas palabras en la película son las de la voz pregrabada que informa a Dave del verdadero propósito de la misión, tras la desconexión de HAL; desde ese momento (final del plano 519) hasta el cierre de la película, transcurren 26'38" («viaje más allá del infinito», muerte y renacimiento de Dave), con efectos sonoros del espacio exterior y música, sin una sola palabra.

4.1.2.1. *La soledad*. En «2001» todo es soledad. La de los primates antecesores del ser humano, luchando por la supervivencia en inmensos parajes desérticos y hostiles (plano 16). La de Moon-Watcher, que no puede dormir durante la noche pre-

via a la llegada del monolito (53, Figura 4). La del propio monolito, entidad con vida propia de la que desconocemos absolutamente todo, excepto su apariencia y su capacidad de impulsar al ser humano en sucesivas evoluciones (59). La de Floyd y su hija, soledades compartidas mediante una pantalla precursora de la videoconferencia en vísperas del cumpleaños de la pequeña (133). La de los astronautas criogenizados esperando un despertar que nunca se producirá (245, Figura 9). La de Frank (264) y su familia, unidos también a través de una pantalla en el día de su cumpleaños (259). La soledad insondable del espacio exterior, donde sucede la mayor parte del filme (310) y a cuyo pozo oscuro sin fondo es lanzado el cuerpo de Frank por HAL9000 (465). La de HAL, acuciado por un error de programación, amenazado por el plan de Frank y Dave para desconectarlo, y enfrentado a muerte a los seres humanos a los que debía proteger (360). Y, sobre todo, la de Dave dibujando para pasar el tiempo (269), enfrentándose a muerte con HAL hasta desconectarle (489, Figura 1), lanzado a un extraño viaje (529, Figuras 7 y 8), envejeciendo a velocidades ajenas al tiempo humano (586, Figura 6), muriendo solo en la cama de una extraña suite (603), convertido en el feto de una nueva especie (608) y, finalmente, lanzado de vuelta a la Tierra en otro viaje solitario.

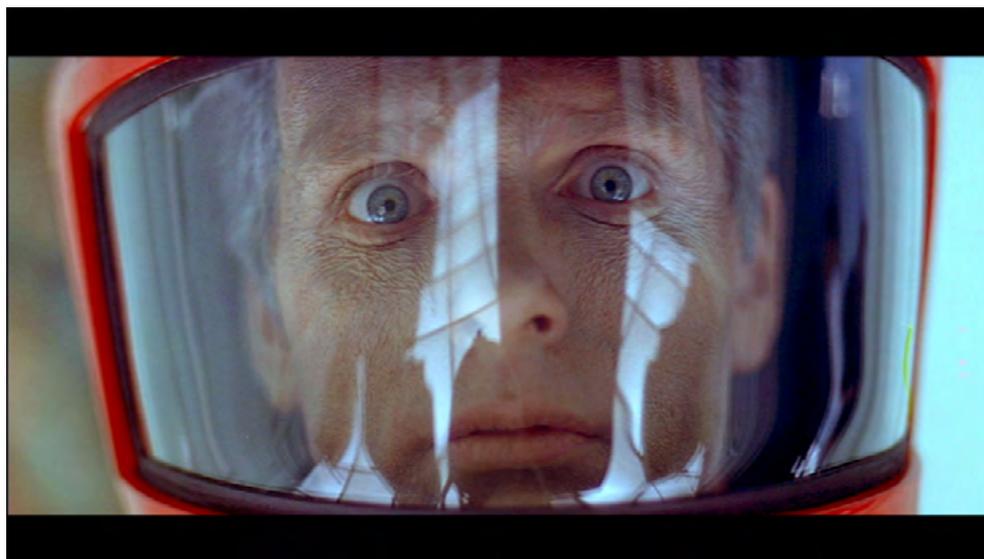


FIGURA 6

Plano 586. Lo inesperado, la confusión, gesto grave, el horror, la soledad

4.1.3. *El horror*. «2001» es la historia del horror de la especie humana: en la prehistoria (cuando el hombre convierte las herramientas de supervivencia en armas destinadas a matar para detentar el poder), en la era tecnológica (creando intelligen-

cia artificial capaz de matar a sus creadores) y en la era posthumana (destruyendo a sus hijos tecnológicos para sobrevivir y enfrentándose a un estadio evolutivo nuevo cuyo desconocimiento genera un pánico atroz). Un horror perfectamente encarnado en los rostros de sus protagonistas, bien sea el primate Moon-Watcher (plano 53, Figura 4) o el astronauta Dave (529, Figuras 7 y 8, y 586, Figura 6), así como en la voz de HAL9000 que implora clemencia y que, literalmente, reconoce el terror: «Tengo miedo. Tengo miedo, Dave» (503), «Tengo... miedo» (508).



FIGURA 7



FIGURA 8

**Frames Plano 529. Horror, soledad, violencia, eternidad, gesto grave, lo inesperado**

4.1.3.1. *La violencia.* Es un componente estructural en el filme, puesto que aparece en los saltos evolutivos que el guion de Kubrick y Clarke proponen para el ser humano. En la prehistoria los primates descubren que los huesos, además de herramientas para matar y alimentarse, también pueden ser utilizados como armas para ejercer el dominio territorial y, en fin, el poder por el poder. El enfrentamiento entre la inteligencia artificial de HAL9000 y la humana de Dave y Frank también ofrece distintos episodios violentos, como el asesinato de Frank y de los tres astronautas criogenizados por HAL y la desconexión de HAL a manos de Dave, todo ello puesto en escena por Kubrick con la máxima frialdad (la muerte de los criogenizados a través de una sucesión de mensajes electrónicos en monitores que terminan con «LIFE FUNCTIONS TERMINATED/FUNCIONES VITALES TERMINADAS» en el plano 435). También la fuerza intangible —objetualizada en el monolito— que lleva a cabo esos cambios evolutivos utiliza acciones violentas, como el sonido estridente que aleja a los astronautas cuando pretenden hacerse una fotografía en la base lunar, el «viaje más allá del infinito» durante el que vemos primeros planos del sufrimiento de Dave (529, Figuras 7 y 8, o 537) y, por supuesto, el vertiginoso proceso de envejecimiento, muerte y resurrección a que es sometido Dave en la secuencia final.

4.1.3.2. *El poder.* Representado por la idea de una fuerza abstracta y absoluta, materializada en el monolito, que alude al concepto religioso de un poder destructor/creador e impulsor de la evolución humana.

4.1.3.3. *La naturaleza*. En sentido amplio, lo inunda todo de principio a fin: los desérticos parajes africanos donde surgen los albores del hombre (incluyendo el cruel y natural darwinismo); el espacio cósmico donde se desarrolla el resto del filme, como sucesión lógica (elipsis hueso/nave, Figuras 2 y 3) de la conquista tecnológica; la inteligencia artificial como un estadio evolutivo híbrido superior, entre lo humano y lo mecánico; las referencias visuales que aluden a formas naturales conocidas durante el «viaje más allá del infinito», como sangre (plano 543, Figura 5), auroras boreales (549), células y fluidos humanos (550), el cielo (555), agua y montañas (557), nieve (560) y piedras (565); finalmente, entre los planos 607 y 611, asistimos al nacimiento de una nueva vida (gran misterio de la naturaleza), de origen desconocido, que cierra el filme, en lo que supone uno de los momentos sublimes por excelencia del cine de Stanley Kubrick.

4.1.3.4. *Lo trágico*. En «2001», el filme más optimista de Kubrick, la muerte de seres humanos en particular y del ser humano como especie es una necesaria tragedia para el nacimiento de un nuevo ser que tácitamente se convierte en esperanza para la Tierra.

## 4.2. APORTACIONES NUCLEARES REALIZADAS DURANTE EL SIGLO XVIII

4.2.1. *La grandeza/magnificencia*. La más relevante es la grandeza abstracta, ya desde el largo plano introductorio en negro donde se nos sumerge sensorialmente en un espacio indefinido sin medidas humanas (plano 1). La grandeza de lo desconocido —equivalente a la grandeza de lo divino expresada en otros filmes de Kubrick— adquiere forma en el monolito y todo lo que tiene que ver con él, como su alineación con la Luna y el Sol (59, 528). Grande es en todo momento el espacio exterior comparado con cualquier medida como, por ejemplo, las naves construidas por el hombre (184). Hay que mencionar la grandeza de las máquinas —elemento de fascinación en toda la filmografía *kubrickiana*—, aquí representadas en las naves espaciales (120, 190, 225 o 310). Uno de los procedimientos escenográficos con los que Kubrick explora la idea de grandiosidad —en sí misma o empequeñeciendo al hombre— es a través de grandes construcciones arquitectónicas<sup>4</sup>, y eso ocurre en «2001» en algunos planos de los interiores de las naves (132 o 269) o en la habitación donde

---

<sup>4</sup> Si tenemos en cuenta todos los planos donde la comparación entre el ser humano y su entorno da como resultado una desproporción importante en favor de lo objetual que tiene la capacidad de aplastar, empequeñecer o marginar a los personajes, eso ocurre en 940 planos de su filmografía (11%). Si a eso le unimos que los grandes espacios (fundamentalmente naturales) son otros 246, llegamos hasta el 13%. Finalmente, es importante añadir que Kubrick utiliza también las masas humanas para expresar visualmente la grandeza, y si tenemos en cuenta esos planos son 109 más, llegando a la significativa cifra del 14% de todos los planos que rodó para expresar la idea de grandeza.

se desarrolla la penúltima secuencia (604). Finalmente, solo de magnífico puede definirse el viaje de Dave «más allá el infinito».

4.2.1.1. *La lejanía*. Más allá de que la idea está implícita en todo el filme debido a que transcurre en el espacio exterior —lejanía expresada visualmente respecto a la Tierra en el plano donde el feto se dirige hacia ella (610)—, es muy destacable el plano que nos angustia por la inasible distancia entre un Frank hacia la deriva espacial y la mirada impotente de Dave (465).

4.2.1.2. *El pasado*. Kubrick se remonta a la prehistoria para explicar el origen y naturaleza del hombre, a la luz de lo cual se narrará el resto del filme.

4.2.2. *La sencillez/lo simple*. La abundancia de lo sencillo al lado de lo sofisticado demuestra, una vez más, hasta qué punto este filme representa mejor que ningún otro la esencia de «lo sublime» en el séptimo arte: nada hay más sencillo que el monolito (un paralelepípedo negro) siendo al mismo tiempo lo más complejo (el motor de la evolución humana). La sencillez de las formas geométricas (151) o de las mezclas de colores (132) predominan en el diseño de los interiores. El esquematismo con que se nos presenta a los astronautas criogenizados (245, Figura 9) es equivalente al de los planos que nos informan de su muerte (425 o 426). También la mezcla de formas en el espacio exterior está diseñada siempre con limpieza y simplicidad, tanto si son formas donde intervienen creaciones humanas (120), como si son elementos naturales (520) o entidades desconocidas (543, Figura 5).



FIGURA 9

Plano 245. Soledad, sencillez

### 4.3. APORTACIONES INDIVIDUALES REALIZADAS DURANTE EL SIGLO XVIII

4.3.1. *La luz directa.* Esta es una de las consecuencias del estilo fotográfico de Kubrick, cuya característica más relevante es la preferencia por fuentes de luz naturales o de procedencia diegética. Este *estilema* aparece en un altísimo porcentaje de sus planos: sumando los 3.675 planos rodados en exteriores o en un contexto mixto interior/exterior, y los 1.816 planos de interiores con iluminación diegética, hablamos del 61% de todos los planos que rodó. Por destacar el momento más claro en que esto ocurre en «2001», hay que acudir a la escena en que los astronautas bajan a la base lunar para entrar en contacto con el monolito, donde nos encontramos con un plano (212) en el que vemos frontalmente uno de los paneles de focos que iluminan la escena, impactando la luz directamente contra la cámara/el espectador.

4.3.2. *La gravedad en el gesto.* Los rostros de todos los personajes permanecen siempre entre la concentración, la preocupación y la tensión. Todo esto se acentúa en la última parte del filme, cuando Dave muestra la mayor gravedad mientras intenta salvar infructuosamente la vida de Frank (440), desconecta a HAL9000 (489, Figura 1), se ve inmerso en el viaje «más allá del infinito» (529, Figuras 7 y 8) y debe enfrentarse a su proceso vertiginoso de envejecimiento, muerte y resurrección (586, Figura 6).

4.3.3. *La audacia/valor/aventura.* Todo en «2001» es una odisea: humana, científica, evolutiva, civilizatoria. Inconmensurable resulta el valor de los astronautas al aceptar la criogenización o el peligro de una misión tan incierta, muy especialmente en el caso de Dave, que se acabará quedando solo y lanzado hacia un viaje inédito para ser el humano transformado en una especie distinta.

4.3.4. *El entendimiento.* El ser humano ha llegado al culmen del entendimiento, siendo capaz de replicar su propia inteligencia en un ordenador que, paradójicamente, se rebelará contra sus creadores. El monolito representa el entendimiento absoluto —también en esto el filme es un paradigma de lo sublime—, en otra paradoja notable: su naturaleza es ininteligible para la especie humana y, al mismo tiempo, es el monolito el que impulsa la evolución de la inteligencia de dicha especie.

4.3.5. *El conjunto ético.* La búsqueda de la verdad es un elemento tácito importante por el que los protagonistas —unidos también por la camaradería/amistad— acaban dando su vida.

4.3.6. *Lo masculino.* El dominio de esta idea —rastreadable en todo el cine de Kubrick— se concreta en los dos astronautas protagonistas, Dave y Frank, además del representante del poder político, Floyd. Las mujeres siempre son secundarias: azafatas, la hija pequeña de Floyd y la madre de Frank.

## 5. Conclusiones

En primer lugar se ha descrito la evolución de la idea de «lo sublime» a lo largo de la historia del pensamiento occidental, haciendo especial hincapié en su origen y en las aportaciones realizadas durante el siglo XVIII; en el epígrafe 3 se ha aportado una síntesis muy sucinta de las cuarenta y seis caracterizaciones que aportaron Longino, Burke y Kant.

En segundo lugar, se ha imbricado el contexto histórico del siglo XVIII en el que se consolida la idea de «lo sublime» con el especial interés de Kubrick por ese periodo histórico.

En tercer lugar, se ha desarrollado un análisis pormenorizado, tanto cuantitativa como cualitativamente, de todas las coincidencias existentes entre el concepto asentado de «lo sublime» y el contenido visual y semántico del filme propuesto.

Por un lado, ha quedado claro que algunas ideas (la oscuridad, la eternidad, el ruido y la confusión, el silencio, la soledad, la naturaleza, la audacia/valor/aventura y el entendimiento) son, al mismo tiempo, estructurales en la definición histórica de «lo sublime» y en la construcción formal y semántica de la película de Kubrick. También se ha demostrado que otros aspectos (lo inesperado, la violencia, el poder, la grandeza/magnificencia y la sencillez/lo simple), aunque no sean estructuralmente tan relevantes en ambos constructos, presentan varias coincidencias de relevancia. Finalmente, otras ideas de menor importancia en el concepto de «lo sublime» o en el filme (el engaño, la melancolía, el horror, lo trágico, la lejanía, el pasado, la luz directa, la gravedad en el gesto, el conjunto ético y lo masculino), también ofrecen importantes paralelismos que consolidan la hipótesis planteada.

Así pues, pretendo haber demostrado que *2001: Una odisea del espacio* es paradigma cinematográfico de la idea de «lo sublime».

## Referencias bibliográficas

- Alda, R. (2000). *2001. La odisea continúa*. España: Ediciones Jaguar.
- Baxter, J. (1999). *Stanley Kubrick. Biografía*. España: T&B Editores.
- Burke, E. (2014). *De lo sublime y de lo bello*. España: Alianza Editorial.
- Casetti, F. (2000). *Teorías del cine*. España: Cátedra. Signo e imagen.
- Castle, A. (2018). *Stanley Kubrick's «Napoleon». The Greatest Movie Never Made*. Alemania: Taschen.
- Ciment, M. (2000). *Kubrick. Edición definitiva*. España: Akal.

- Colorado Castellary, A. (2019). *La mirada múltiple. Imagen y tecnología en el arte moderno*. España: Ediciones Complutense.
- Gelmis, J. (1970). *El director es la estrella*. España: Editorial Anagrama.
- Homero (2007). *La Ilíada*. Estados Unidos: BookDesigner.
- Homero (2013). *Odisea*. España: Alianza Editorial.
- Kant, I. (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. España: Alianza Editorial.
- LoBrutto, V. (1997). *Stanley Kubrick*. Estados Unidos: Penguin Books.
- Longino (2014). *De lo sublime*. España: Acantilado.
- Mather, P. (2013). *Stanley Kubrick at Look Magazine. Authorship and Genre in Photojournalism and Film*. Estados Unidos: Intellect.
- Pérez Romero, E. (2014). «Una película para todos y para nadie: la filosofía en 2001». En J.A. Planes Pedreño y J.F. Montero (coords.). *El universo de 2001: Una odisea del espacio* (pp. 207-249). España: Arkadin Ediciones.
- Pérez Romero, E. (inédito). *Artes plásticas, fotografía, cine y cultura de masas en la obra de Stanley Kubrick: interrelaciones formales y sustrato conceptual* (tesis doctoral, título provisional).
- Pramaggiore, M. (2015). *Making Time in Stanley Kubrick's Barry Lyndon. Art, History and Empire*. Estados Unidos: Bloomsbury.
- Souriau, E. (1965). *La correspondencia de las artes*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Walker, A. (1975). *Stanley Kubrick dirige*. España: Taller de Ediciones Josefina Betancor.

## Referencias videográficas

- Kubrick, S. (2001). *2001: Una odisea del espacio* (dentro del Pack Stanley Kubrick. La colección, DVD 21805). Estados Unidos: Warner Home Video y AOL Time Warner Company. Origen de las fotografías (ver nota 8).

## Anexo. Planos citados: tabla de referencias

Comienzo, final, duración y número de plano. Interior/Exterior. Noche/Día. Escala. Páginas en las que se cita.

Comienzo	Fin	Duración	Nº plano	I/E	N/D	Esc.	Cita en páginas
0:00:00	0:02:51	0:02:51	1	E	N	PG	23, 26, 30
0:02:51	0:03:01	0:00:10	2	-	-	-	17
0:04:27	0:04:44	0:00:17	4	E	D	PG	17
0:06:02	0:06:10	0:00:08	16	E	D	PG	27
0:11:07	0:11:12	0:00:05	53	E	N	PP	23 (Figura 4), 24, 28, 29
0:11:54	0:12:10	0:00:16	56	E	D	PG	24
0:13:53	0:14:00	0:00:07	59	E	N	PG	28, 30
0:19:01	0:19:04	0:00:03	107	E	D	PP	15, 18, 18 (Figura 2)
0:19:04	0:19:19	0:00:15	108	E	N	PG	15, 18, 18 (Figura 3)
0:22:01	0:22:08	0:00:07	120	I	N	PG	30, 31
0:24:26	0:25:02	0:00:36	128	I	N	PG	26
0:25:49	0:26:31	0:00:42	132	I	N	PG	30, 31
0:26:31	0:26:51	0:00:20	133	I	N	PM	28
0:33:27	0:34:23	0:00:56	151	I	N	PG	31
0:43:46	0:43:51	0:00:05	184	E	N	PG	30
0:44:40	0:44:46	0:00:06	190	E	N	PG	30
0:50:21	0:50:27	0:00:06	212	E	N	PG	32
0:52:28	0:53:33	0:01:05	225	E	N	PG	18, 30
0:58:00	0:58:03	0:00:03	245	I	N	PP	28, 31, 31 (Figura 9)
1:01:19	1:01:56	0:00:37	259	I	N	PG	28
1:02:33	1:02:43	0:00:10	264	I	N	PP	28
1:04:22	1:04:50	0:00:28	269	I	N	PG	28, 30
1:12:29	1:12:46	0:00:17	310	E	N	PG	28, 30
1:21:00	1:22:54	0:01:54	359	I	N	PM	26
1:22:54	1:23:09	0:00:15	360	I	N	PM	28
1:23:32	1:23:49	0:00:17	363	I	N	PP	26
1:23:49	1:26:28	0:02:39	364	-	-	-	18, 23, 26
1:26:28	1:26:46	0:00:18	365	E	N	PG	17
1:26:46	1:27:00	0:00:14	366	E	N	PG	17
1:27:00	1:27:07	0:00:07	367	I	N	PM	17
1:27:07	1:27:14	0:00:07	368	I	N	PP	17
1:27:14	1:27:22	0:00:08	369	I	N	PP	17
1:27:22	1:27:30	0:00:08	370	I	N	PM	17
1:27:30	1:27:34	0:00:04	371	I	N	PM	17
1:27:34	1:27:51	0:00:17	372	I/E	N	PP	17
1:27:51	1:28:12	0:00:21	373	E	N	PG	17
1:28:12	1:28:32	0:00:20	374	E	N	PG	17
1:28:32	1:28:33	0:00:01	375	I	N	PP	17
1:28:33	1:28:34	0:00:01	376	I	N	PP	17
1:28:34	1:28:34	0:00:00	377	I	N	PP	17, 27
1:28:34	1:28:34	0:00:00	378	I	N	PP	17, 27
1:28:34	1:28:34	0:00:00	379	I	N	PP	17, 27
1:28:34	1:28:35	0:00:01	380	I	N	PM	17

Comienzo	Fin	Duración	Nº plano	I/E	N/D	Esc.	Cita en páginas
1:28:35	1:28:40	0:00:05	381	I/E	N	PP	17
1:28:40	1:28:47	0:00:07	382	E	N	PG	17, 27
1:28:47	1:28:49	0:00:02	383	I	N	PG	17
1:28:49	1:29:03	0:00:14	384	E	N	PG	17, 27
1:29:03	1:29:17	0:00:14	385	I	N	PG	17
1:29:18	1:29:33	0:00:15	386	I	N	PG	17
1:29:33	1:29:39	0:00:06	387	E	N	PG	17, 27
1:29:39	1:29:43	0:00:04	388	I	N	PP	17
1:29:43	1:29:45	0:00:02	389	I	N	PM	17
1:29:45	1:29:50	0:00:05	390	E	N	PG	17, 27, 27
1:29:50	1:29:57	0:00:07	391	E/I	N	PG	17, 27
1:29:57	1:30:00	0:00:03	392	I	N	PP	17
1:30:00	1:30:07	0:00:07	393	E	N	PG	17, 27
1:30:07	1:30:18	0:00:11	394	E	N	PG	17, 27
1:30:18	1:30:24	0:00:06	395	I	N	PP	17
1:30:24	1:30:31	0:00:07	396	E	N	PG	17, 27
1:30:31	1:30:37	0:00:06	397	E	N	PG	17, 27
1:30:37	1:30:40	0:00:03	398	I	N	PP	17
1:30:40	1:30:51	0:00:11	399	E	N	PG	17, 27
1:30:51	1:30:59	0:00:08	400	I	N	PP	17
1:30:59	1:31:09	0:00:10	401	E	N	PG	17, 27
1:31:09	1:31:18	0:00:09	402	I	N	PM	17
1:31:18	1:31:28	0:00:10	403	E	N	PG	17, 27
1:31:28	1:31:31	0:00:03	404	I	N	PP	17
1:31:31	1:31:36	0:00:05	405	I	N	PP	17
1:31:36	1:31:43	0:00:07	406	I	N	PM	17
1:31:43	1:31:50	0:00:07	407	I/E	N	PP	17
1:31:50	1:31:56	0:00:06	408	E	N	PG	17, 27
1:31:56	1:32:06	0:00:10	409	E	N	PG	17, 27
1:32:06	1:32:08	0:00:02	410	I	N	PP	17
1:32:08	1:32:14	0:00:06	411	I/E	N	PP	17
1:32:14	1:32:24	0:00:10	412	I	N	PP	17
1:32:24	1:32:30	0:00:06	413	I/E	N	PP	17
1:32:30	1:32:37	0:00:07	414	I	N	PP	17
1:32:37	1:33:01	0:00:24	415	I/E	N	PP	17
1:33:01	1:33:10	0:00:09	416	I	N	PP	17
1:33:10	1:33:30	0:00:20	417	E	N	PG	17, 27
1:33:30	1:33:42	0:00:12	418	I	N	PM	17
1:33:42	1:34:20	0:00:38	419	E	N	PG	17, 27
1:34:20	1:34:33	0:00:13	420	I	N	PP	17
1:34:33	1:34:39	0:00:06	421	I	N	PP	17
1:34:39	1:34:45	0:00:06	422	I	N	PG	17
1:34:45	1:34:56	0:00:11	423	I	N	PG	17
1:34:56	1:35:06	0:00:10	424	I	N	PM	17
1:35:06	1:35:14	0:00:08	425	I	N	PP	17, 31
1:35:14	1:35:20	0:00:06	426	I	N	PP	17, 31
1:35:20	1:35:28	0:00:08	427	I	N	PP	17
1:35:28	1:35:31	0:00:03	428	I	N	PP	17
1:35:31	1:35:34	0:00:03	429	I	N	PP	17
1:35:34	1:35:37	0:00:03	430	I	N	PP	17

Comienzo	Fin	Duración	Nº plano	I/E	N/D	Esc.	Cita en páginas
1:35:37	1:35:40	0:00:03	431	I	N	PG	17
1:35:40	1:35:43	0:00:03	432	I	N	PP	17
1:35:43	1:35:52	0:00:09	433	I	N	PP	17
1:35:52	1:36:10	0:00:18	434	I	N	PP	17
1:36:10	1:36:18	0:00:08	435	I	N	PP	17, 29
1:36:18	1:36:24	0:00:06	436	I	N	PG	17
1:36:24	1:36:31	0:00:07	437	I	N	PP	17
1:36:31	1:36:39	0:00:08	438	I	N	PG	17
1:36:39	1:36:48	0:00:09	439	E	N	PG	17
1:36:48	1:37:03	0:00:15	440	I	N	PP	17, 32
1:37:03	1:37:07	0:00:04	441	E	N	PG	17
1:37:07	1:37:11	0:00:04	442	I/E	N	PG	17
1:37:11	1:37:20	0:00:09	443	E	N	PG	17
1:37:20	1:37:24	0:00:04	444	I	N	PP	17
1:37:24	1:37:29	0:00:05	445	I	N	PG	17
1:37:29	1:37:39	0:00:10	446	I	N	PP	17
1:37:39	1:37:44	0:00:05	447	I	N	PP	17
1:37:44	1:37:47	0:00:03	448	I	N	PP	17
1:37:47	1:37:56	0:00:09	449	I	N	PP	17
1:37:56	1:38:02	0:00:06	450	I	N	PP	17
1:38:02	1:38:13	0:00:11	451	I	N	PP	17
1:38:13	1:38:30	0:00:17	452	I	N	PP	17
1:38:30	1:38:38	0:00:08	453	I	N	PG	17
1:38:38	1:38:42	0:00:04	454	I	N	PP	17
1:38:42	1:38:48	0:00:06	455	I	N	PP	17
1:38:48	1:39:09	0:00:21	456	I	N	PP	17
1:39:09	1:39:15	0:00:06	457	E	N	PG	17, 27, 27
1:39:15	1:39:20	0:00:05	458	E	N	PG	17, 27
1:39:20	1:39:25	0:00:05	459	E	N	PG	17, 27
1:39:25	1:39:48	0:00:23	460	I	N	PM	17
1:39:48	1:39:52	0:00:04	461	I/E	N	PG	17
1:39:52	1:40:05	0:00:13	462	E	N	PG	17, 27
1:40:05	1:40:12	0:00:07	463	I	N	PP	17
1:40:12	1:40:27	0:00:15	464	E	N	PG	17, 27
1:40:27	1:40:39	0:00:12	465	I/E	N	PG	17, 28, 31
1:40:39	1:40:54	0:00:15	466	I	N	PP	17
1:40:54	1:41:06	0:00:12	467	E	N	PG	17, 27
1:41:06	1:41:17	0:00:11	468	I	N	PP	17
1:41:17	1:41:47	0:00:30	469	I/E	N	PG	17
1:41:47	1:41:57	0:00:10	470	E	N	PG	17, 27
1:41:57	1:42:07	0:00:10	471	E	N	PM	17, 27
1:42:07	1:42:10	0:00:03	472	I	N	PP	17
1:42:10	1:42:36	0:00:26	473	E	N	PG	17, 27
1:42:36	1:42:39	0:00:03	474	I	N	PP	17
1:42:39	1:43:22	0:00:43	475	E	N	PG	17, 27
1:43:22	1:43:25	0:00:03	476	I	N	PG	17, 27
1:43:25	1:43:47	0:00:22	477	I	N	PM	17
1:43:47	1:43:50	0:00:03	478	I	N	PP	17
1:43:50	1:43:55	0:00:05	479	I	N	PM	17
1:43:55	1:44:03	0:00:08	480	I	N	PP	17

Comienzo	Fin	Duración	Nº plano	I/E	N/D	Esc.	Cita en páginas
1:44:03	1:44:24	0:00:21	481	I	N	PM	17
1:44:24	1:44:39	0:00:15	482	I	N	PP	17
1:44:39	1:44:45	0:00:06	483	I	N	PG	17, 27
1:44:45	1:44:47	0:00:02	484	I	N	PG	17, 27
1:44:47	1:44:50	0:00:03	485	I	N	PG	17, 27, 27
1:44:50	1:44:51	0:00:01	486	I	N	PP	17, 27
1:44:51	1:44:59	0:00:08	487	I	N	PG	17, 27
1:44:59	1:45:07	0:00:08	488	I	N	PP	17
1:45:07	1:45:13	0:00:06	489	I	N	PP	17, 17 (Figura 1), 28, 32
1:45:13	1:45:24	0:00:11	490	I	N	PG	17
1:45:24	1:45:27	0:00:03	491	I	N	PM	17
1:45:27	1:45:54	0:00:27	492	I	N	PG	17
1:45:54	1:46:17	0:00:23	493	I	N	PG	17
1:46:17	1:46:20	0:00:03	494	I	N	PP	17
1:46:20	1:46:26	0:00:06	495	I	N	PG	17
1:46:26	1:46:53	0:00:27	496	I	N	PM	17
1:46:53	1:47:00	0:00:07	497	I	N	PG	17
1:47:00	1:47:04	0:00:04	498	I	N	PG	17
1:47:04	1:47:17	0:00:13	499	I	N	PP	17
1:47:17	1:47:22	0:00:05	500	I	N	PG	17
1:47:22	1:47:29	0:00:07	501	I	N	PM	17
1:47:29	1:47:51	0:00:22	502	I	N	PG	17
1:47:51	1:48:06	0:00:15	503	I	N	PM	17, 29
1:48:06	1:48:40	0:00:34	504	I	N	PP	17
1:48:40	1:48:47	0:00:07	505	I	N	PP	17
1:48:47	1:48:55	0:00:08	506	I	N	PM	17
1:48:55	1:49:06	0:00:11	507	I	N	PG	17
1:49:06	1:49:19	0:00:13	508	I	N	PG	17, 29
1:49:19	1:49:38	0:00:19	509	I	N	PP	17
1:49:38	1:50:00	0:00:22	510	I	N	PP	17
1:50:00	1:50:17	0:00:17	511	I	N	PP	17
1:50:17	1:50:25	0:00:08	512	I	N	PP	17
1:50:25	1:50:30	0:00:05	513	I	N	PP	17
1:50:30	1:50:37	0:00:07	514	I	N	PP	17
1:50:37	1:51:11	0:00:34	515	I	N	PP	17
1:51:11	1:51:17	0:00:06	516	I	N	PG	17
1:51:17	1:51:26	0:00:09	517	I	N	PP	17
1:51:38	1:52:18	0:00:40	519	I	N	PP	27
1:52:18	1:53:17	0:00:59	520	E	N	PG	18, 31
1:56:30	1:57:12	0:00:42	528	E	N	PG	30
1:57:12	1:57:37	0:00:25	529	I	N	PP	25, 25, 28, 29, 29 (Figuras 7 y 8), 29, 32
1:57:37	1:57:59	0:00:22	530	E	N	PG	25
1:57:59	1:57:59	0:00:00	531	I	N	PP	25
1:57:59	1:58:21	0:00:22	532	E	N	PG	25
1:58:21	1:58:22	0:00:01	533	I	N	PP	25, 25
1:58:22	1:58:43	0:00:21	534	E	N	PG	25
1:58:43	1:58:43	0:00:00	535	I	N	PP	25
1:58:43	1:58:50	0:00:07	536	E	N	PG	25
1:58:50	1:58:51	0:00:01	537	I	N	PP	25, 29
1:58:51	1:59:13	0:00:22	538	E	N	PG	25

Comienzo	Fin	Duración	Nº plano	I/E	N/D	Esc.	Cita en páginas
1:59:13	1:59:19	0:00:06	539	I	N	PD	25
1:59:19	1:59:39	0:00:20	540	E	N	PG	25
1:59:39	1:59:49	0:00:10	541	E	N	PG	25
1:59:49	1:59:57	0:00:08	542	E	N	PG	25
1:59:57	2:00:17	0:00:20	543	E	N	PG	24 (Figura 5), 25, 30, 31
2:00:17	2:00:26	0:00:09	544	E	N	PG	25
2:00:26	2:00:33	0:00:07	545	E	N	PG	25
2:00:33	2:00:48	0:00:15	546	E	N	PG	25
2:00:48	2:01:01	0:00:13	547	E	N	PG	25
2:01:01	2:01:28	0:00:27	548	E	N	PG	25
2:01:28	2:01:39	0:00:11	549	E	N	PG	25, 30
2:01:39	2:01:52	0:00:13	550	E	N	PG	25, 30
2:01:52	2:02:06	0:00:14	551	E	N	PG	25
2:02:06	2:02:13	0:00:07	552	I	N	PD	25
2:02:13	2:02:30	0:00:17	553	E	N	PG	25
2:02:30	2:02:32	0:00:02	554	I	N	PD	25
2:02:32	2:02:55	0:00:23	555	E	N	PG	25, 30
2:02:55	2:03:01	0:00:06	556	I	N	PD	25
2:03:01	2:03:28	0:00:27	557	E	N	PG	25, 30
2:03:28	2:03:36	0:00:08	558	E	N	PG	25
2:03:36	2:03:43	0:00:07	559	E	N	PG	25
2:03:43	2:04:09	0:00:26	560	E	N	PG	25, 30
2:04:09	2:04:21	0:00:12	561	E	N	PG	25
2:04:21	2:04:36	0:00:15	562	E	N	PG	25
2:04:36	2:04:44	0:00:08	563	E	N	PG	25
2:04:44	2:04:51	0:00:07	564	E	N	PG	25
2:04:51	2:04:59	0:00:08	565	E	N	PG	25, 30
2:04:59	2:05:07	0:00:08	566	E	N	PG	25
2:05:07	2:05:17	0:00:10	567	E	N	PG	25
2:05:17	2:05:23	0:00:06	568	E	N	PG	25
2:05:23	2:05:35	0:00:12	569	E	N	PG	25
2:05:35	2:05:50	0:00:15	570	E	N	PG	25
2:07:16	2:07:21	0:00:05	586	I	N	PP	25, 26, 28 (Figura 6), 28, 29, 32
2:12:19	2:12:50	0:00:31	603	I	N	PM	28
2:12:50	2:12:57	0:00:07	604	I	N	PG	31
2:13:13	2:13:22	0:00:09	607	I	N	PM	30
2:13:22	2:13:28	0:00:06	608	I	N	PP	28, 30
2:13:28	2:13:38	0:00:10	609	I	N	PG	30
2:13:38	2:14:22	0:00:44	610	E	N	PG	30, 31
2:14:22	2:14:48	0:00:26	611	E	N	PP	18, 30