

Stanley Kubrick,

un evolucionista cinematográfico

Origen y término de la cultura en *2001, una odisea del espacio*

Vicente Castellanos Cerda*

Recepción: 12 de febrero de 2008

Aceptación: 8 de julio de 2008

*UAM-C

Correo electrónico:vcastellanos@gmail.com

Resumen. En este análisis se demuestra cómo el empleo virtuoso de la forma cinematográfica (todo aquello que captamos con nuestros sentidos durante la proyección de una película), produce un efecto en el pensamiento del espectador que lo obliga a renovar los filtros mediante los cuales comprende su entorno natural y social.

Se analiza la primera secuencia de *2001, una odisea del espacio*, con el objetivo de conocer la organización cinematográfica de la película y cómo nos lleva a reflexionar acerca del origen y fin de la cultura.

Dos momentos se entrecruzan en este trabajo: el momento empírico y el heurístico. El primero, está ligado a la descripción analítica de la película para develar los principios de construcción formal empleados por el director y, el heurístico, da cuenta del modo en que la película afecta el pensamiento acerca del todo y de uno mismo.

Al final del trabajo, rescatando la tradición del análisis textual en el cine, se presenta la descomposición analítica de la secuencia analizada.

Palabras clave: pensamiento de choque, sensibilidad, cultura: origen y fin, evolución.

Stanley Kubrick, a cinematographic evolutionist. Origin and end of culture in *2001, A Space Odyssey*

Abstract. This analysis demonstrates how the film produces an effect on the thinking of the spectator, forcing him to renew the filters through which he understands his natural and social environment.

The first sequence of *2001, A Space Odyssey*, is analyzed with the aim of knowing the organization of cinematographic film and how it leads us to think about the origin and end of culture.

Two moments intersect in this work: the empiric and the heuristic moments. The first is linked to the film's analytical description to reveal the formal fundamentals of construction employed by the filmmaker, and the heuristic, which shows how the film affects the thinking about everything and of us.

This film has been studied in the history of world cinema, it has also produced discussions about philosophy and literature. At the end of the work, rescuing the tradition of textual analysis, an annex showing the analytical decomposition of the analyzed sequence is presented.

Key words: Shock Thinking, Sensibility, Culture: Origin and End, Evolution.

I. Intenciones

“**L**a imagen cinematográfica debe tener un efecto en el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo” (Deleuze: 1986: 212). El filósofo francés resume muy bien el objetivo de este trabajo: demostrar cómo la imagen del cine, agregaría el sonido y la sucesión, tiene un efecto de choque en el pensamiento del espectador. Un choque que lo obliga a pensarse y a pensar ese todo que no es otra cosa que el mundo circundante. El choque del pensamiento se revela para el espectador como una experiencia estética caracterizada por ser azarosa y transformadora, pues si en algo se distingue el pensamiento que genera el cine

es en su condición sorpresiva, y así, sin mediar antecedentes y provocando una colisión intelectual, modifica o renueva los filtros mediante los cuales nos apropiamos de nuestro entorno.

Este punto de partida, que no es otro que el de la sensibilidad del espectador al ver y oír una película, guía el presente análisis, el cual está centrado en el detalle de la puesta en escena y en el montaje visual y sonoro. En el caso particular de la primera secuencia de casi veinte minutos de duración de *2001, una odisea del espacio*, el pensamiento de choque toma forma de contradicción: el origen y, a su vez, la destrucción de la vida en sociedad, es decir, la comprensión de la cultura en dos dimensiones: como la condición necesaria para la sobrevivencia



del hombre que al mismo tiempo lleva consigo la semilla de su desaparición y muerte.

No propongo debatir la noción de cultura, ni mucho menos, los modos de objetivación de las prácticas culturales, la finalidad es más simple: describir cómo el director muestra con imágenes en sucesión este binomio contradictorio de creación-destrucción al proponer, con los recursos de la forma cinematográfica, un tratado del origen de la cultura basado en supuestos provenientes de la teoría de la evolución y en ciertas conjeturas de tipo social, aún en debate, del modo en que los primeros humanos convivían, competían y se comunicaban entre ellos. En suma, los límites analíticos de este trabajo están en lo que muestra la película y no en lo que se sabe de ciertos temas o nociones complejas para las ciencias sociales y para las humanidades.

La base del principio analítico elegido, la podemos hallar en lo que Aumont (1993: 95) llama el momento empírico del análisis, o en términos más metafóricos, *el trabajo con la película*. Hacer hablar una película es una habilidad analítica del investigador y para ello requiere saber *escucharla*.

Los resultados del momento empírico son el fundamento del siguiente que, otra vez Aumont, nombra como momento heurístico. Distingo dos caminos en la exposición de este último momento: partir de un modelo y aplicarlo con lo que estaríamos comprobando la funcionalidad del modelo, alejándonos de la especificidad artística y comunicativa de la película; y el segundo, el cual he adoptado, hacer uso, como cajón de sastre, de ideas, nociones en tensión o teorías probadas, para explicar cómo es que este *film* en particular se constituye en una experiencia sensible que produce choques intelectuales en el espectador.

2. Sensibilidad y experiencia cinematográfica

La experiencia de analizar la primera secuencia de *2001, una odisea del espacio*, se puede describir y narrar de la siguiente manera. Una tarde asistí al cine para ver esta película en el momento en que se realizaban homenajes póstumos a Kubrick (1999), conocía la importancia de la obra y más o menos tenía la idea de la temática. Me senté en la butaca, las primeras imágenes aparecieron tras casi tres minutos de pantalla en negro y música de fondo. Mostraban paisajes desolados, como negando la posibilidad de movimiento del cine. Un letrero anunció la división por capítulos de la película, tal vez respetando su origen literario (*El centinela* de Arthur Clarke, C. (1948)): *El amanecer del hombre*. A partir de ahí las imágenes adquirieron un carácter descriptivo que hacía énfasis en la presencia de plantas, animales, el Sol y la Luna, hasta que mediante un juego de campo-contracampo aparecieron dos grupos rivales de primates, tal vez el naciente *Australopithecus*. En la pantalla no hay diálogos, pero sí sonidos; no hay palabras, pero sí gemidos; no hay hombres, pero sí la representación visual y sonora de sus orígenes.

El primer argumento narrativo hace su aparición sin necesidad de diálogos: los primates tienen dos posibilidades: matar o morir, comer o servir de alimento.

Sin embargo, la mayor amenaza, paradójicamente, es la presencia de sus pares. ¿A qué vienen los otros que son iguales a nosotros? ¿A beber del pozo de agua, ¿a quién pertenece el pozo?, ¿al más violento? Por número y fuerza, el segundo grupo de primates que vemos en la pantalla se apodera del agua prácticamente sin resistencia, únicamente se escuchan gritos lastimeros por la pérdida.

En las siguientes tomas, la ciencia-ficción apareció en forma de monolito rectangular, figura que contrasta con el paisaje por su angulación perfectamente simétrica. Las formas caprichosas de la naturaleza no alcanzan tanta perfección, aun con todas sus posibilidades azarosas de apariencia externa. El monolito, sencillamente, no es de este mundo: es un enigma y símbolo de civilización.

El monolito produce cambios en la suerte de los simios, al principio desconcertados, lo examinan con su única y elemental posibilidad facilitada por los sentidos: lo ven, lo tocan y lo huelen. Se acostumbran rápidamente a él, un fundido a negros nos recorta elípticamente el tiempo. Al amanecer la estructura no está, pero ha dejado la semilla de la civilización, lo sabremos en los siguientes minutos.

Han pasado casi quince minutos de película cuando el primate dominante del grupo desterrado, se despierta para hurgar en la tierra, cerca de él llaman su atención los huesos de un mamífero de tamaño mediano. El primate, al observar detenidamente los huesos, nos obliga a pensar en un problema científico: cómo se dieron y cuáles fueron las primeras manifestaciones de la inteligencia del hombre. Como no hay certezas, nos quedamos con lo que se ve en pantalla, es decir, este primate deduce de la observación de los huesos un uso práctico: la extensión de sus brazos y fuerza. Vemos una manifestación de esa primera inteligencia que le ayudará a mejorar sus condiciones de sobrevivencia al usar los huesos como herramienta de muerte.

Con el semblante alterado, toma un hueso grande y comienza a golpear el piso. Entonces la forma cinematográfica sin antecedente alguno en la estructura audiovisual de la película reclama su presencia: corte y se ve un animal caer, corte y se ve el origen de la civilización en el rostro desfigurado de un primate, corte y la cámara retrasa el movimiento natural para que los espectadores nos emocionemos con esta bella y contradictoria metáfora del origen de toda civilización.

El desenlace de esta primera parte es obvio, los primates tienen comida de sobra y fácilmente, recuperan el pozo de agua. Matan al resto de los mamíferos superiores para alimentarse, mientras tanto a sus pares los agreden, los destierran. Ya no importa ni el número ni la fuerza, por una sencilla razón: tienen un arma a la que saben





darle un uso. Sencillamente han aprendido a abstraer, a simbolizar, a nombrar el mundo. Se concluye de lo que va de la secuencia que la inteligencia primera, ahora compartida por un grupo de primates, se transforma en memoria cultural que se transmite y comparte mediante símbolos del lenguaje no verbal. De ahí los gemidos, los brincos, los gestos de violencia, pero también los de amabilidad, que Kubrick muestra en la pantalla.

Y es justo al final de esta larga secuencia, en que la realidad representada aprovechó los recursos expresivos de la forma de cine (la cámara lenta, los intercortes y la presencia de la música), que recibí una flecha azarosa que tuvo un efecto de choque en mi pensamiento, la primera reacción fue sensible y física: un escalofrío recorrió todo mi cuerpo. Algo había perturbado la película en mí: mi conocimiento acerca del origen y de la autodestrucción del hombre, de la cultura como generadora de vida, pero al mismo tiempo portadora del fin de la humanidad. La contradicción vida-muerte desplazó los significantes cinematográficos hacia una comprensión distinta del mundo, me conmovió en el lugar preciso y se reveló, sin esperarlo, una explicación a una inquietud intelectual: las primeras manifestaciones de la inteligencia del hombre que explican, sin palabras, sólo con imágenes-concepto, origen y muerte de la cultura.

3. Precisiones analíticas de la forma cinematográfica en 2001, una odisea del espacio

La forma del cine, es decir, todo aquello que se aprecia de una película con los sentidos, se ha dilucidado mediante los problemas centrales del relato cinematográfico. Sin embargo, el cine no se reduce sólo a un tipo específico de narrativa audiovisual, por el contrario, la forma permite leer una película más allá de las acciones de los personajes, para subrayar un valor diferente: las articulaciones entre imagen, sonido y sucesión con el pensamiento de choque que genera el cine.

En este sentido, es importante resaltar algunos puntos de la anterior descripción analítica de la película. En primer término, sorprende el inicio: pantalla en negros. Recurrir a explicaciones simbólicas parece obligado: se trata de una visión poética antes del origen del universo donde sólo existía la contradictoria *presencia de la nada*. Sin embargo, aquí preferimos acercamientos más cinematográficos, pues Kubrick era un verdadero creador de situaciones hipnóticas gracias a su capacidad de articular la imagen, el sonido y la sucesión en el contexto de una idea particular, en nuestro caso, el amanecer del hombre.

Las películas de este director estadounidense son memorables por el uso creativo que hace de la forma del cine. Por ejemplo, sus bandas sonoras muestran la manera en que adaptó a sus filmes la música clásica y algunas de carácter popular. La precisión para elegir la pieza musical correcta no sólo es notoria en 2001,

una odisea del espacio, sino también en *Naranja Mecánica* (Estados Unidos, 1971) y en *Barry Lyndon* (Gran Bretaña, 1975). Esa sensibilidad sonora de Kubrick se evidencia también en el empleo de los efectos y de la manipulación de la voz, por ejemplo Hal, la computadora de 2001, metonímicamente es más voz que tecnología: grave, pausada, segura y confiable.

En este sentido, la pantalla en negros del inicio de la película, pero con una banda sonora protagónica, pretende que el espectador olvide la supremacía visual de los sentidos del hombre para conocer su entorno y se centre en un aspecto supuestamente secundario del cine, esto es, en el sonido. ¿Si se ha experimentado tanto con la imagen y el montaje, por qué no hacerlo con el sonido?, es una decisión artística del director, la cual agradecemos en el contexto de la historia del cine. Por otro lado, la cámara prácticamente no se mueve. Kubrick optó por una cámara, diríamos, fotográfica, más que una cinematográfica, como si deseara reproducir instantáneas de la naturaleza. Las tomas duran tanto tiempo, para que el espectador descubra el misterio del tema de la primera secuencia: el amanecer del hombre.

Como hemos dicho, las imágenes son más descriptivas que narrativas, sólo el montaje deja entrever un sencillo relato: la recuperación del pozo perdido. Sin embargo, después de tanta supuesta negación de las posibilidades creativas de la forma cinematográfica, justo donde la revelación del origen del hombre se muestra al espectador, Kubrick explota su virtuosismo cinematográfico: la articulación entre la cámara lenta y el montaje de choque eisensteiniano. Al igual que en la famosa secuencia de la Escalera de Odesa del *Acorazado Potemkin* (Eisenstein, R. 1925), mediante la yuxtaposición secuencial de dos elementos diversos, se construye un concepto, una revelación para el espectador. En el caso del director ruso, el despertar de la conciencia del proletariado, en el caso de Kubrick, la manifestación de la primera inteligencia del ser humano.

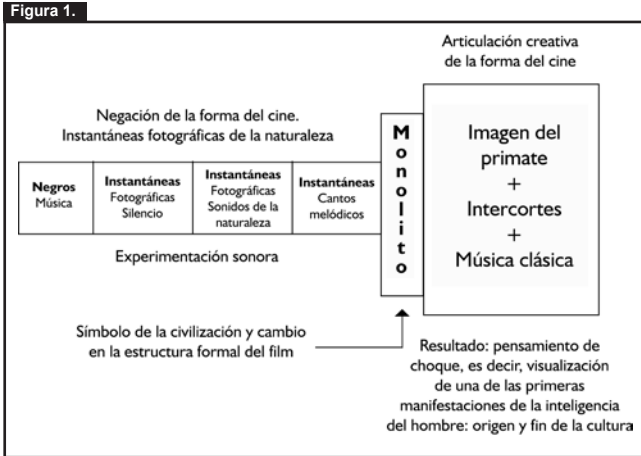
En lo referente a la música del film que nos ocupa, sabemos que la banda musical fue comisionada para ser compuesta por Alex North, pero durante la edición, Kubrick utilizó música clásica. Una decisión muy atinada, pues mientras que *El Danubio Azul*, acompaña a las naves en el espacio, simulando un baile de vals, *Así hablaba Zaratustra*, inspirada en las palabras de Nietzsche, acerca del ascenso del hombre a la esfera reservada a Dios, tiene un fuerte impacto en la generación del pensamiento de choque proveniente de la secuencia analizada. Estas dos obras de Johann Strauss presentan dos usos: la primera formal, pues marca el ritmo de algunas secuencias del film, la segunda, simbólico: el simio convertido en Dios del reino animal, es decir, en hombre.

En suma, en esta primera secuencia, metáfora y forma cinematográfica se unen en el instante del choque que genera un pensamiento que en un primer momento nos obligó a tener una



respuesta corporal y, después, nos hizo comprender los modos contradictorios en que el ser humano genera, desarrolla y destruye la cultura.

Una posible representación formal gráfica de la secuencia, se muestra en la figura 1.



¿Qué se puede concluir hasta ahora? Kubrick fue un virtuoso en la manipulación de los recursos expresivos del cine, de su forma. Primero al negar el movimiento de la imagen, pero experimentando con la banda sonora, para inmediatamente después articular imagen-sonido-sucesión y dar lugar a la exposición de un tema de trascendencia como lo es la cultura: causa de sobrevivencia y destrucción del hombre en la naturaleza.

En términos de Deleuze, el resultado de esta secuencia ha sido pensar el todo de nuestro entorno social y natural y, a la vez, pensarnos parte de ese pensamiento primero que ahora nos define como seres culturales.

4. Kubrick, el teórico cinematográfico de la teoría de la evolución

Cuando la forma cinematográfica se liga con un tema de trascendencia para el hombre, el resultado es una película no sólo artística, sino también didáctica. Esto queda demostrado con la descripción de la primera secuencia de este *film* de ciencia ficción, es más, si uno asiste a cualquier museo de historia natural, se dará cuenta cómo en las salas que exhiben gráficamente el origen del hombre, está presente la película del director neoyorkino. Hay una apuesta en la película por explicaciones de carácter biológico y social acerca de los primeros humanos, pero a diferencia del museo, en la película de Kubrick se logra gracias a los recursos de la forma cinematográfica, o mejor, debido al virtuosismo con el que se expresa.

Ahora bien, no todos los directores, como tampoco los científicos o los filósofos, coinciden en los tratamientos de los temas, y mucho menos si se trata de un debate que va de la ciencia

a la religión. Lo que sí podemos generalizar es que los pensamientos y aprendizajes derivados de las imágenes y sonidos del cine dependen de dos elementos: la cantidad de información proporcionada al espectador y el tratamiento ideológico de esa información por parte del director. Steven Spielberg, el director estadounidense, es el mejor ejemplo del nuevo tipo de maestros de finales del siglo xx: si la gente no sabe su historia, entonces enseñémosla en el cine. Películas como *La lista de Schindler* (1993) y *Rescatando al Soldado Ryan* (1998), son los ejemplos más notables de este polémico director. No dudamos de la información ni de los datos investigados para escribir el guión, sin embargo, el tratamiento ideológico, ceñido a relatos personales voluntaristas donde el contexto sociopolítico desaparece, convierten a Spielberg, por lo menos, en políticamente sospechoso. En el lado opuesto, se hallan los filmes militantes, con una clara postura política sobre los acontecimientos sociales en una época y lugar determinados, muy apegados a ideologías de izquierda pero sin experimentación formal.

¿Por qué hablar de esto? Pues porque Kubrick se aleja de las posiciones ideológicas en el tratamiento de la imagen y apuesta por una explicación evolucionista, más apegada al terreno de la ciencia que de la política.

Kubrick describe formalmente un hecho natural e histórico que bien a bien no sabemos cómo ocurrió. No se trata del justo medio, sino de huir de una absurda confrontación ideológica que pretende imponer una verdad, un modo de pensar mediante la educación cinematográfica. Tan sólo traza una interpretación sin apostar por el mejor de los mundos posibles, sin promesas del paraíso ni castigo a los miserables. Para ello recurre a la información científica, aunque en este terreno la conjetura aún no adquiere los niveles de certeza deseables.

La exhibición de una tesis evolucionista del origen y fin de la cultura, se confirma en pequeños detalles de carácter biológico y social que están a lo largo de la secuencia. Kubrick, de director pasa a ser un pensador, pues combina las ciencias sociales y la paleontología para explicar las bases naturales y sociales del comportamiento humano, evidenciados en una serie de objetos o de acciones significativas. Explico a continuación esos detalles presentes en pantalla.

- El primate presentado por Kubrick parece ser el eslabón entre el *Australopithecus* y el *Homo Habilis*, es decir, una especie que evolucionó por el empleo de utensilios hace unos 4 millones de años, incluso, en el film, los científicos determinan esa edad al monolito.
- El descubrimiento de la primera herramienta que se muestra en pleno uso. Todavía sin la habilidad refinada por el pulgar para moldear los materiales, la herramienta permite a este hombre primitivo transformarse de herbívoro a carnívoro, de presa a depredador.
- Bipedismo, después de la aparición del monolito y del uso consciente del hueso para conseguir comida o defenderse en la





escena donde el primer grupo recupera el pozo de agua, estos nuevos hombres se ven erguidos, ahora armados con huesos, a diferencia del otro grupo donde todos permanecen con las extremidades superiores en el suelo. El hombre erecto desarrolla el cerebro, gracias a la liberación de las extremidades superiores. El hombre bípedo se sostiene por la singular figura en "S" de su columna vertebral que da soporte a cabeza y pies.

- Otro dato destacable de carácter social, es la convivencia en grupos pequeños, no sólo para protegerse unos a otros, sino también para acompañarse. Esta incipiente tribu comparte las primeras representaciones culturales, hecho evidente en la transmisión de información tanto a las generaciones jóvenes como a los pares, de lo contrario, ¿cómo fue que un grupo de simios se armó con huesos? Es obvio que una representación fue compartida, transmitida de alguna manera para dar lugar a un sistema de costumbres, lenguaje y transmisión de conocimientos ahora conocidos como cultura.

La secuencia resume tres estados del conocimiento, en el contexto de la teoría de la evolución en la que en cada estadio incorpora a los anteriores y multiplica elementos y relaciones: el conocimiento sensorial que produce estímulos perceptuales (al caer la noche, los simios ven aterrados a su alrededor, sienten miedo y por eso se arriman unos a otros); el conocimiento subjetivo, es decir, el sentido de sí mismo (después del descubrimiento del hueso como herramienta, se establece una clara jerarquía entre el simio que hizo el hallazgo y los otros); el conocimiento social, comunicable a otros (en el film no se muestra, pero suponemos que ocurrió al ver al grupo de simios armados con huesos).

Reitero, en este trance, el hombre también se vuelve peligroso para él mismo. Mata para dominar a los pares, en el germen de la inteligencia y de la lucha por la sobrevivencia, se encuentra, paradójicamente, el germen de la destrucción de la cultura. Esta secuencia, sin diálogos, sin texto, sin tradición literaria, sólo visual, plantea la contradicción del origen del hombre como creador y destructor de su vida y del entorno.

Una presencia visual simbólica es la que aleja a Kubrick de la teoría de la evolución y lo acerca a la de divulgador, a la ciencia ficción: el monolito. Éste siempre marca un quiebre y cambio en la evolución del hombre, según se observa en todo el film: el origen de la cultura, la aparición de la inteligencia artificial (la computadora Hal) y el desenlace que muestra otro amanecer del hombre (el hombre nuevo).

5. Derivaciones del análisis


El arte cinematográfico de Kubrick se caracteriza por un tratamiento simple, seguido de momentos explosivos, casi toda su obra es así. En el caso de esta película, de la negación del movimiento dado por las instantáneas de la naturaleza, pasa, sin antecedente cinematográ-

fico alguno, a más de dos minutos explosivos en pantalla al articular el sonido, la imagen y la sucesión. O en otras palabras, el director manipula la forma del cine para producir un efecto de choque en el pensamiento del espectador debido a la presencia simultánea de la puesta en escena, la puesta en cámara y la puesta en serie.

Estos tres elementos, que bien podríamos considerarlos como la base del lenguaje del cine, son los que conducen el tema del relato: la evolución del hombre en cultura y la representación de lo que suponemos fueron las primeras manifestaciones de la inteligencia. Pensar la cultura en dos dimensiones contradictorias, aunque sea a partir de la reduccionista teoría de la evolución, fue el aprendizaje de la primera secuencia. Si llevamos esta paradoja al terreno de la génesis, comprobamos cómo *2001, una odisea del espacio* es un film de dicotomías: inicio-fin/creación-destrucción/vida-muerte. ¿De qué? del ser humano.

Otra vez recurriendo a Deleuze, la secuencia nos fuerza a pensar el todo de la cultura y, a la vez, pensarnos individualmente. ¿Qué sujeto soy en mi relación con el entorno social y natural?, ¿el sujeto de la cultura, pues la película trabaja en mí, se convierte en recuerdo, en experiencia de vida con otros? Esta relación de los seres humanos con el mundo, el profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, Gerard Vilar, la define como una parte sustancial de la experiencia del arte que forma parte de la experiencia estética.

Todo, de hecho, puede ser objeto de una experiencia estética gratificante o decepcionante tratase o no de obras de arte. Pero lo propio de la experiencia del arte es su capacidad de negar lo sólito y común diciendo algo diferente o de *modo inesperado*. El arte desordena nuestro mundo habitual y nos lo modifica, lo amplía o renueva. Pero no todas las obras de arte lo hacen de igual modo ni con la misma fuerza, ni con la misma razón (Vilar, 2000: 184).

La particularidad del arte cinematográfico, en este caso, se hizo evidente en la inmovilidad extrema de la cámara, en el empleo de la música, en los intercortes metonímicos y en los planos secuencias descriptivos, que nos condujeron a pensamientos no mostrados en la pantalla, pero supuestos en ese juego de interrelaciones de las imágenes y sonidos con uno mismo. Con base en este análisis podemos afirmar que el espectador de cine piensa y se piensa cuando la forma cinematográfica lleva el germen de una nueva revelación de lo conocido. 

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1971). *Teoría estética*. Taurus, Madrid.
- Aumont, J. et al. (1993). *Análisis del film*. Paidós, Barcelona.
- _____ (2001). *La estética hoy*. Cátedra, Barcelona.



- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 380 pp.
- _____. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 207 pp.
- Bellour, R. (2000). *The Analysis of Film*. Indiana University Press, USA.
- Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Gedisa, España.
- Carroll, N. (2001). *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge University Press, USA.
- Danesi, M. y P. P. (1999). *Analyzing Cultures: an Introduction & Handbook*. Indiana University Press, USA.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Paidós, Barcelona.
- _____. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Paidós, primera reimpresión, Barcelona.
- Martín Arias, L. (1997). *El cine como experiencia estética*. Caja España, España.
- Mast, G. (1983). *Film, Cinema, Movie. A Theory of experience*. The University of Chicago Press, USA.
- Metz, C. (2002-a). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. I. Paidós, Barcelona.
- _____. (2002-b). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. II. Paidós, Barcelona.
- _____. (2002-c). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós, Barcelona.
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Idea Books, España.

Ficha técnica

2001, *A Space Odyssey* (EU, Inglaterra, 1968).
D: Stanley Kubrick. I: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester.

Anexo analítico

Rescatando la tradición del análisis textual inaugurado por Christian Metz (2002-b) y seguido por Raymond Bellour (2000) en los años sesenta, se presenta a continuación la descomposición analítica de la secuencia analizada.

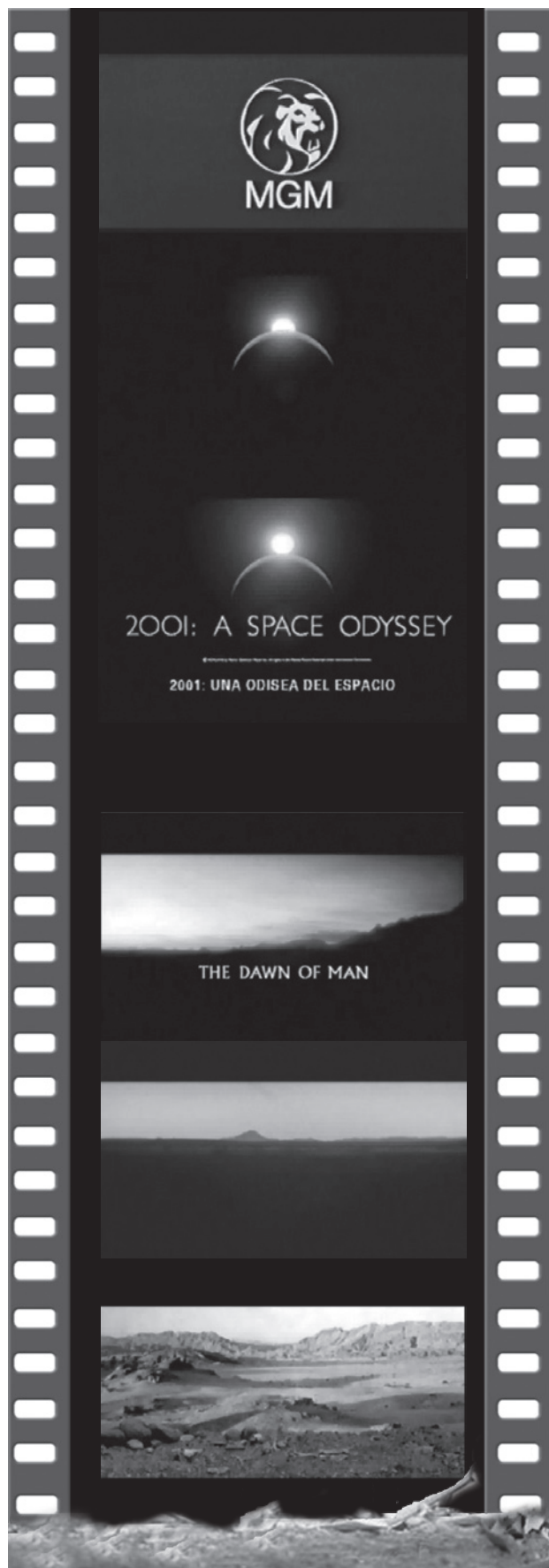
DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA EL AMANECER DEL HOMBRE (THE DAWN OF MAN).



Inicio de la secuencia *El amanecer del hombre*.

0:00:00-0:02:51. Pantalla en negros. Música de fondo mezclada con algunos sonidos de sintetizador.





0:02:51 Aparece el logotipo de la MGM. Silencio. Negros. Inicia la película acompañada de la famosa pieza musical *Así hablaba Zaratustra*. Aparecen unos planetas alineados. La cámara en movimiento ascendente. Título de la película. Negros.



0:04:36 Inicia formalmente la primera secuencia, *The Dawn of Man*. Cámara fija, casi imágenes fotográficas tomadas con lente normal o gran angular. Sonidos diegéticos. Las tomas tienen una duración entre cuatro y seis segundos. Se trata del amanecer de un día. Se muestran diversos paisajes en planos abiertos. Sólo una imagen comienza con un ligero movimiento ascendente de la cámara.





0:06:12. Toma 14, aparece por primera vez un simio. Se pasa de paisajes desolados a la presencia de mamíferos: simios y una especie de cerdo salvaje o de oso hormiguero. Las dos especies conviven pacíficamente, ambas son presas de animales más fuertes. La cámara no cambia, tampoco el ritmo del montaje. Los simios y la otra especie de mamíferos hurgan en el suelo, entre la hierba buscan comida. El sonido sube, sobre todo, los gemidos de los simios. Hay restos de mamíferos muertos.



0:07:06. Primer gruñido de un simio a un oso hormiguero.



0:07:27. Un leopardo salta a la espalda de un simio. Lo mata para comérselo. El símbolo es claro: el hombre-presa.



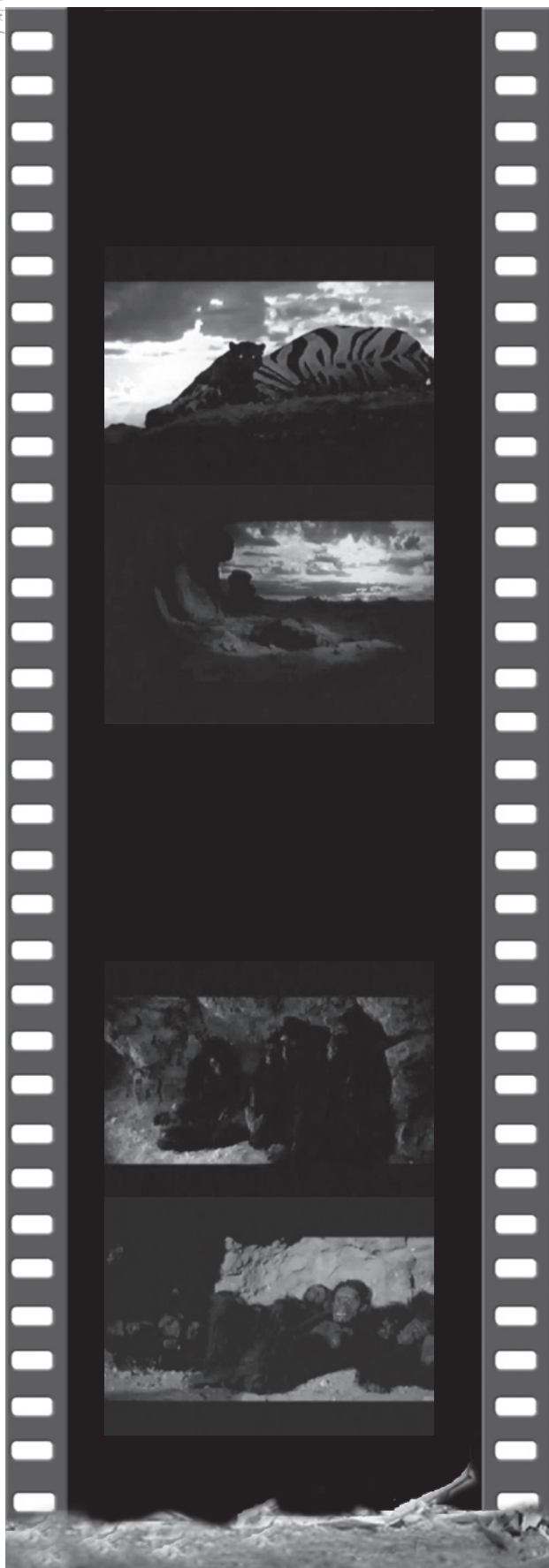


0:07:43. Negros. Termina primera parte. Se trata de un inicio netamente descriptivo, no hay relato, sólo la puesta en escena de la naturaleza, hechos de sobrevivencia. Como si fuera un documental, el regreso del cine al cinematógrafo. Continúa el mismo tratamiento. Aparece un pozo de agua. Mamíferos hurgan en el suelo, entre la hierba buscan comida. El sonido sube, sobre todo, los gemidos de los simios. Hay restos de mamíferos muertos.



0:08:25. Presencia de un nuevo grupo de simios. Se encuentran frente a frente con el primero, pelean por el pozo, sólo gemidos, no hay agresiones físicas.





0:09:51. Negros. Termina la segunda parte. Se esboza un conflicto narrativo. Un cambio en el estado de equilibrio inicial: la llegada de otros simios y la expulsión de los primeros. Otra vez imágenes fijas del entorno. Un leopardo mató a una cebra. Es casi el anochecer. Los simios se resguardan bajo las faldas de un cerro que no llega a formar cuevas, sólo riscos abiertos.



0:10:37. Primeras tomas cerradas de los simios. Contrapicado. En el fondo se escuchan los rugidos de un felino, los rostros de los simios los muestran alertas y temerosos.

0:11:30. Acercamiento al rostro de un simio.



0:11:38 Negros. Temerosos de la noche, los simios se resguardan, pues son presas fáciles para otros mamíferos. Amanece nuevamente. Se escucha un sonido, como de viento o instrumento de viento, un tipo de melodía espiritual. Un simio despierta, gruñe. El resto del grupo se despierta.





0:12:19. Aparece por primera vez el monolito. Destaca por la regularidad de su figura: un rectángulo. El material también se distingue. Los simios lo rodean, le gruñen. En un momento, desaparecen los sonidos diegéticos de los gruñidos, pero no así su articulación visual, en su lugar, se escucha música. Un simio, dubitativo, se anima a tocar el monolito, retrocede, nuevamente lo toca, otros también lo hacen, lo olfatean, pierden el temor. Se escuchan cantos melódicos.



0:14:23. Toma en contrapicado, al parecer subjetiva de los simios. La silueta del monolito destaca sobre el cielo de fondo, en perspectiva lineal, se ve en el punto de fuga a la Luna y al Sol. Corte directo del sonido.

Se regresa a las imágenes y al ritmo original.

Los simios reaparecen. Un simio hurga en los restos óseos de un mamífero, tal vez un antílope. Insert de la imagen final del monolito como estableciendo una relación con la conducta del simio.





0:15:14. Un simio observa detenidamente el esqueleto del antílope. Gira la cabeza en ambos lados mientras observa los restos. Aparece suavemente la música (*Así hablaba Zaratustra*). Cámara fija. El simio se acerca al esqueleto, toma un hueso de aproximadamente medio metro, lo olfatea, golpea suavemente el resto. Cada vez lo hace con más fuerza y violencia. La secuencia dura 56”.

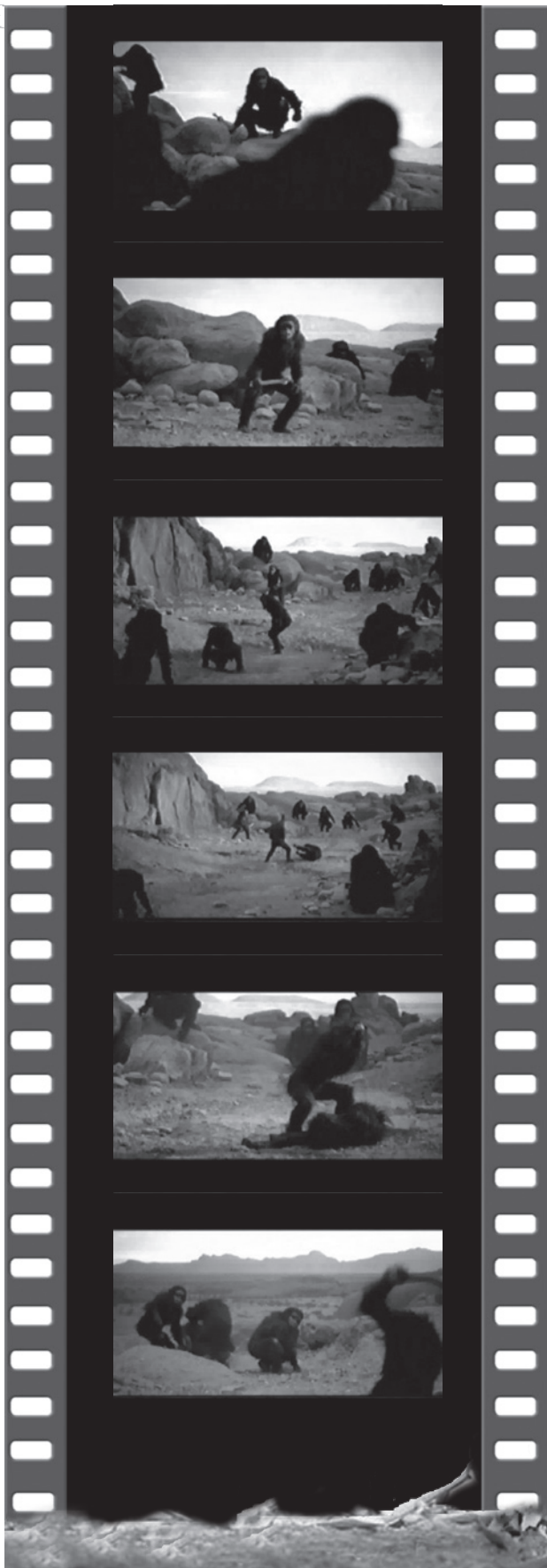
0:16:10. Contrapicado. Se ve el cielo, el brazo y la mano del simio con el hueso, entran a cuadro en cámara lenta. El simio se pone de pie, se convierte en hombre, y golpea violentamente los huesos. La música sigue creciendo. Destruye el cráneo. Corte directo a un oso hormiguero mientras cae, otro intercorte similar más adelante. El hombre, gracias a la herramienta convertida en arma, pasa de animal de presa a depredador. Acercamiento al rostro violento del simio. La secuencia se desarrolla en cámara lenta, termina de destruir el esqueleto. Al final, coincide con el ritmo de la música, exhausto el simio lanza el hueso.





0:16:53. Regresa la tranquilidad de las primeras imágenes. Aparece un simio con el hueso y un trozo de carne cruda. Come. El grupo también come. Los simios jóvenes examinan un hueso (¿aprendizaje?). Anochece. Corte.





0:18:01. Los simios armados con huesos se enfrentan al grupo que los despojó del pozo. Cuando atacan lo hacen erguidos. Cada vez se parecen más al hombre gracias a la condición de la herramienta, de la abstracción de su uso y de su poder para cambiar la suerte de la humanidad. Matan a un simio del grupo oponente. Recuperan el pozo.





0:19:36. Un simio en señal de triunfo lanza el hueso al aire. La cámara lo sigue en movimiento lento. Corte, aparece una nave espacial con una figura similar al hueso.



0:19:47. Fin de la primera secuencia.¹

-
1. En total el film está dividido explícitamente en tres grandes episodios: 1) El nacimiento del hombre; 2) Misión a Júpiter; 3) Júpiter y más allá del infinito. Podríamos inferir uno más entre el primero y el segundo: El viaje a la luna.

