

Arnau Vilaseca Bellés
Treball de Fi de Grau en Biologia

2001: Una odissea de l'espai.
Progrés i destrucció de la intel·ligència



Tutoritzat per Ana Macaya

2023-2024

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

ABSTRACT

El cinema és un invent científic-tecnològic que narrativament actua com una representació cultural, articulant, codificant, processant, creant i emmagatzemant informació del món. D'aquesta forma, serveix com a instrument d'investigació, documentació i divulgació científica. Des de moltes perspectives i gèneres s'han tractat aquests conceptes; el fantàstic, englobant la ciència-ficció, dialoga sobre la realitat des de l'extraordinari. El 1968 va gaudir d'un reconeixement públic amb l'estrena de *2001: Una odissea de l'espai*, pel·lícula dirigida per Stanley Kubrick que mostra l'evolució de l'espècie humana des de la transmissió d'intel·ligència. Aquest article analitza les diferents perspectives del film sobre com l'espècie humana es relaciona amb ella mateixa, el seu entorn i els recursos que se li ofereixen.

Cinema is a scientific-technological invention that narratively acts as a cultural representation, articulating, coding, processing, creating, and storing information about the world. In this way, it serves as an instrument of research, documentation, and scientific dissemination. These concepts have been explored from many perspectives and genres; fantastic, encompassing science-fiction, dialogues about reality from the extraordinary. In 1968, it lived public recognition with the release of *2001: A Space Odyssey*, a film directed by Stanley Kubrick that showcases the evolution of the human species through the transmission of intelligence. This article analyzes the different perspectives of the film on how the human species relates to itself, its environment, and the resources available to it.

Paraules clau: *2001*; Kubrick; ciència-ficció; evolució; competència; violència; arma; recursos; estructures científic-tecnològiques.

ÍNDIX

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUCCIÓ | 1 |
| 1.1 Stanley Kubrick, demiürg modern | 1 |
| 1.2 El fantàstic i la ciència-ficció | 2 |
| 1.3 Ciència i natura | 3 |
| 1.4 Context històric | 4 |
| 1.5 L'odissea de Kubrick | 4 |
| 2. EL DESPERTAR DE L'HOME | 5 |
| 2.1 La deshumanització de la humanitat | 5 |
| 2.2 El despertar de la intel·ligència | 5 |
| 2.3 4 milions d'anys, la mateixa violència | 8 |
| 3. L'EXISTENCIALISME DEL FILM | 10 |
| 3.1 La humanització mecànica | 10 |
| 3.2 Així parlà Zaratustra | 12 |
| 4. PERSPECTIVA EVOLUCIONISTA | 15 |
| 4.1 Mutació estel·lar | 15 |
| 4.2 Documental de la competència | 15 |
| 5. CONCLUSIÓ | 17 |
| BIBLIOGRAFIA | 18 |

Quan emprenguis el teu viatge a Ítaca
demana que el camí sigui llarg,
ple d'aventures, ple d'experiències.
No temis als lestrígons ni els ciclops
ni al colèric Posidó.

Konstandinos Petru Kavafis

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Stanley Kubrick, demiürg modern

El crític cinematogràfic francès Michel Ciment va comparar el mode de fer del director estatunidenc amb el de pintors o escriptors com Leonardo Da Vinci; creadors de microcosmos on art i ciència s'uneixen a base d'experiència i observació per arribar al coneixement del món. És així com considerava a l'autor de *2001: Una odissea de l'espai* un creador que es trobava en la cerca de la unió indissoluble entre bellesa i veritat, pròxim als demiürgs del Quattrocento.

Amb aquesta premissa, Kubrick explorava allò que l'espectador encara no havia vist, treballava sobre els límits dels gèneres i els renovava, sempre sorprenent per la radicalitat de la seva mirada sobre la realitat. Partint del concepte de cinema com a mitjà (fonamental en la globalització actual, permet ampliar i diversificar les mirades de les societats, puguin ser de la història de la ciència, per exemple, i serveix com a instrument d'investigació i emmagatzematge de representacions del món), es basa en una il·lusió narrativa creada entre esperança i engany en relació amb el disseny i desenvolupament d'estructures científic-tecnològiques que influeixen socialment, política i econòmica (Taberner 2006 i 2017).

Aquestes estructures tenen centres de control que les mantenen, des dels campaments militars com a dispositius deshumanitzadors d'*Espàrtac* i *La chaqueta metálica* a les mansions orgiàstiques d'*Eyes Wide Shut* o a la nau Discovery amb la lluita desigual humà-màquina i les sales de l'estació espacial de *2001*, on estatunidencs i soviètics conversen banalment. Tots aquests centres responen a falses relacions socials de productivitat i respecte i actuen com a horribles gestors de transaccions de carn humana, traïcions i crims, aïllant als personatges en una atròfia de sentiments (Ciment, 1999; Taberner, 2017).



Fig. 1: Frank Poole (Gary Lockwood) i Dave Bowman (Keir Dullea) en una cabina de la nau Discovery observats pel robot HAL 9000. / Metro-Goldwyn-Mayer.

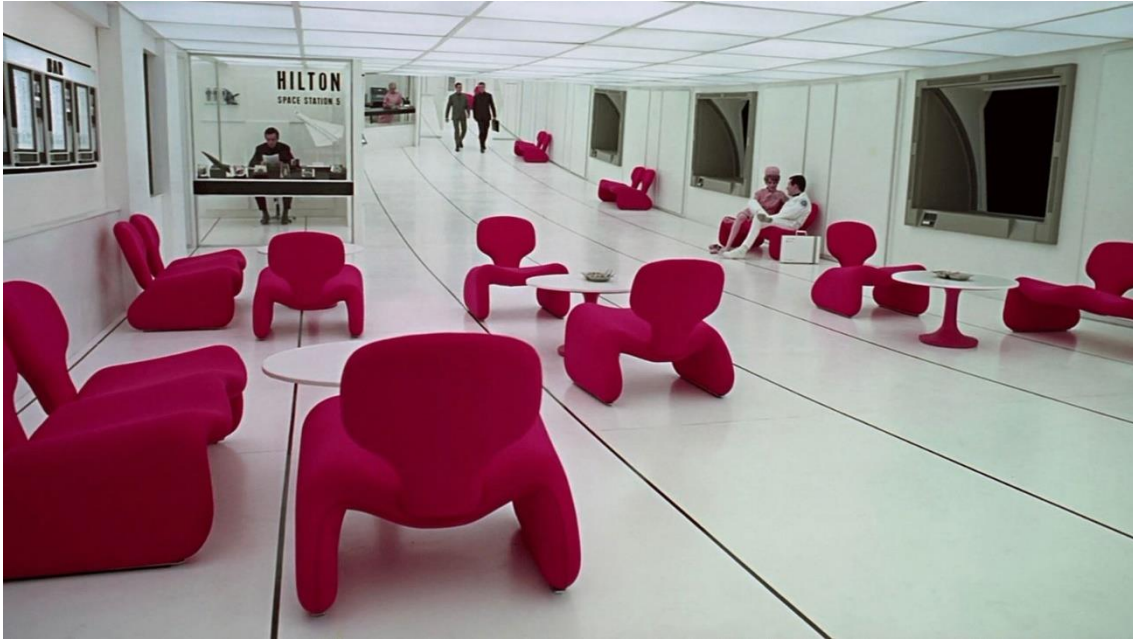


Fig. 2: Passadís de l'estació espacial. / Metro-Goldwyn-Mayer.

1.2 El fantàstic i la ciència-ficció

Sols les seves dues primeres pel·lícules són totalment originals (*Fear and Desire (Miedo y deseo)* i *El beso del asesino*), així que va contactar amb el prestigiós novel·lista de ciència-ficció Arthur C. Clarke per coescriure el guió (posteriorment, Clarke publicaria un llibre homònim a partir dels esbossos amb què van treballar), basant-se especialment en el relat de l'escriptor *El sentinella*. Tanmateix, es troben diferències entre ambdues obres, doncs el film es manté molt més en la mínima claredat expositiva, treballant des de l'ambigüitat visual (Riambau, 1999).

Amb la renovació de gèneres corresponent, *2001* va superar els límits marcats per un tan modest com havia sigut el de la ciència-ficció fins al moment (mantenint, encara avui, l'esperit avantguardista). El fantàstic es caracteritza per una ruptura amb l'ordre establert, un escàndol inconcebible per l'experiència i la raó, una vacil·lació a aquells que sols coneixen les lleis naturals i presencien un fet en aparença sobrenatural (Ciment, 1999). D'aquesta manera, si l'espectador rep aquests fets racionalment, el fantàstic passa a estrany, però si els admet com a tal es troba en la meravella, allò sublim. És per això que hi ha d'haver una contraposició real-imaginari (dialogant sobre la naturalesa des de l'alteració d'aquesta), obtinguda en el film amb l'equilibri entre el to documental i la proposta ficcional (Todorov, 1982).

Amb la influència literària de Verne (*De la Terra a la Lluna*) i H.G. Wells (*Els primers homes a la Lluna*) i audiovisual de Méliès (*Le voyage dans la Lune*), Kubrick, en plena carrera espacial, va retratar de la forma més realista i documental possible la situació futura de ser a la Lluna (perceptible en el personatge de Heywood Floyd i el seu equip que, al sobrevolar-la, ni la miren (Garcí, 2015)), anticipant-se a l'arribada d'Apollo 11 un any després (Riambau, 1999).

Heretant la ciència-ficció clàssica amb temes recurrents com el de la deshumanització i la rebel·lió de les màquines, *2001* convergia amb la Nova Onada, corrent literària de la dècada dels seixanta que experimentava en fons i forma, imitant els estils literaris que no eren propis de la ciència-ficció des de supòsits futurs pròxims, junt amb les ciències psicològiques i socials. Així, un director europeista i sofisticat, que renunciava a Hollywood, va assolir una temàtica adulta, lluny

de la clàssica visió antropomòrfica del cosmos (Casca, 1975; Navarro i Sontag, 2008; Riambau, 1999).



Fig. 3: Astronautes sobre la superfície lunar a 2001: Una odissea espacial. / Metro-Goldwyn-Mayer.



Fig. 4: Neil Armstrong en l'arribada a la Lluna el 20 de juliol de 1969. / Space.com

1.3 Ciència i natura

Per entendre aquesta visió cal observar l'evolució de la relació entre ciència i natura, ja que en establir-se el regne de la ciència després de les etapes de l'Antiguitat i el Renaixement (amb clara perspectiva antropomòrfica), l'home se situa al seu lloc i busca superar a través d'aquesta ciència

tots els obstacles naturals; així, l'home del segle XIX assoleix el coneixement absolut, arribant a una ciència moderna on la natura ja no és una realitat objectiva última, és a dir, el tema no és ella aïllada, sinó tota, en conjunt, entregada a la pregunta humana, situant a l'home sol, davant de si mateix i el "d'on vinc", "qui sóc" i "on vaig" que porten a *2001* (Ciment, 1999).

1.4 Context històric

La dimensió de l'ambició del film degut a la tensa situació (els Estats Units i la Unió Soviètica van arribar a un acord de no utilitzar bombes H a l'espai (Walker, 1972)), i les contínues innovacions científic-tecnològiques van portar a haver d'endevinar el futur perquè la història no es veiés sobrepassada o ridiculitzada pels pròxims esdeveniments, però tampoc podien situar-se temporalment massa allunyats per no perdre el públic. Com que l'1 d'agost de 1964, en ple desenvolupament de l'obra, la sonda Ranger VII es disposava a la superfície de la Lluna i la fotografiava, el risc que es descobrís quelcom extraordinari fins llavors va portar a decidir no mostrar els extraterrestres en el film. Així, Kubrick visualitzava el futur amb una visió mítica de les relacions humà-tecnologia en un moment en què aquesta relació era crucial pel desenvolupament de la societat americana/occidental (De Miguel, 1988; Riambau, 1999).

1.5 L'odissea de Kubrick

El mite sorgeix des del títol, apel·lant a l'odissea d'Ulisses, el protagonista del poema èpic d'Homer (*Odissea*), i en el llenguatge cinematogràfic es tradueix des d'aquesta experiència visual, no verbal, on Kubrick volia interpel·lar al subconscient i els sentiments, no a l'intel·lecte (De Miguel, 1988). Tal com expressava el crític Roger Ebert, va fer un al·legat filosòfic sobre el lloc de l'home en l'univers, ja que on abans hi havia paraules, música o pregàries, ara hi ha imatges.



Fig. 5 : Stanley Kubrick durant el rodatge de 2001: Una odissea de l'espai. / Metro-Goldwyn-Mayer.

2. EL DESPERTAR DE L'HOME

2.1 Deshumanització de la humanitat

Michael Herr, coguionista de *La chaqueta metálica*, explicava a Kubrick que pel director la hipocresia no era una insignificant debilitat humana, sinó que era l'essència corrupta del conflicte humà, un conflicte purament existencial. Això conjuga amb el que Kubrick expressava quan Ciment el va entrevistar per *El resplandor*, on deia que la hipocresia de l'home el cega de la seva pròpia naturalesa, portant a l'origen de la majoria de problemes socials; continuava argumentant que l'home ha de ser conscient de la seva dualitat i pròpia debilitat per evitar els pitjors problemes personals i socials.

És a dir, el desenvolupament científic-tecnològic és essencial tant a nivell individual com col·lectiu, requerint les estructures socials, polítiques i culturals ja mencionades. La deshumanització, doncs, no ve de les estructures en si, sinó de l'absència de reflexió sobre aquestes (Taberero i Perdiguero, 2016). La negligència, irresponsabilitat i carència de reflexió, dit d'altra forma, la visió falsa de la naturalesa humana, com un cervell disfuncional, és el que provoca la seva desestabilització i fracàs. Tal com expressava el protagonista de *Barry Lyndon*, els que han nascut prou intel·ligents per fer-se amb una situació, seran incapaços de mantenir-la. El qüestionament sobre la influència d'aquestes estructures és el que provoca en l'audiència l'anomenat "efecte Kubrick", un rebuig en el primer visionat per la incomoditat de la crítica. Tal incomoditat s'expressa narrativament amb la il·lusió mencionada anteriorment; en el cas de *2001*, l'humanisme respon des de l'esperança o anhel d'un futur amb una espècie evolucionada, mentre que l'intel·lectualisme respon des de l'engany o trampa que es genera amb la incapacitat de l'espècie humana per evolucionar exitosament en aquest futur (Ciment, 1999; Deleuze, 1985; Taberero, 2017).

Constantment, aquest plantejament s'ha mostrat des del bel·licisme en la filmografia del director, influït en haver nascut entre dues guerres mundials i convisure amb la Guerra Freda (Krohn, 2007). La guerra actua com una superestructura que estableix una selecció evolutiva des de simples necessitats (alimentació, defensa...) com de relacions de dominació i poder, aprofitant les jerarquies com a eina de legitimització de la violència (Taberero, 2017); no sols es troba present en els films clarament bèl·lics, també a *2001*.

2.2 El despertar de la intel·ligència

El primer episodi del film, *The Dawn of Man*, tant podria ser el despertar de l'home, com de la intel·ligència o de totes les pel·lícules de Kubrick, ja que narra l'origen i transmissió de la intel·ligència, sent la creadora de la humanitat i, per conseqüència kubrickiana, de la condemna d'aquesta mateixa. Tot un seguit de majestuoses imatges de terra i cel, muntanyes i desert (sempre omnipresent l'entorn i la profunditat que l'espai genera visualment, com un exterior a punt per ser colonitzat) queden interrompudes per la càmera en mà: de l'ordre a la violència (Ciment, 1999).



Fig. 6 : L'ordre del desert. / Metro-Goldwyn-Mayer.

Els simis es trobaven sotmesos a la tirania dels més aptes (grups d'altres simis més nombrosos, un lleopard amb armes per utilitzar...); però la primera aparició d'un llis, net, simètric i equilibrat monòlit com a centre de transgressió li confereix el despertar de la intel·ligència a un primer aterrat, després reverencial i adorador ritual, Moonwatcher. Aquesta es tradueix en violència, en l'ús d'un os com a extensió de l'abastament físic i que permet a la ment aprendre la noció de funció, conjugant eina i arma, evolució i destrucció, intel·ligència i instint. Aquestes armes permetran la caça, el consum proteic d'animals i reconquerir la llacuna, demostrant també l'obsessió (ara ja "humana") de la possessió dels recursos, impartint por als rivals amb assassinats que transcendeixen del pràctic al ritual. L'home, lluny de l'àngel caigut de Rousseau, és un simi que reté l'instint de violència (Walker, 1972).

Junt amb *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* i *La taronja mecànica* formen una trilogia de ciència-ficció on una nega l'anterior, però, al seu torn, es complementen. Si bé *¿Teléfono rojo?* és una tragèdia satírica que porta a l'autodestrucció, el malvat nazi deshumanitzat és un autòmat inquietant, similar als següents personatges de *2001*, mecànics en contraposició al robot HAL 9000, l'únic personatge capaç de verbalitzar clares emocions; pel que fa a *La taronja mecànica*, hi ha un evident paral·lelisme entre la violència de Moonwatcher i la que el protagonista Alex imparteix als seus companys *droogs*, compartint un empoderador contrapicat, significant que, com si Kubrick fos deixeble de Thomas Hobbes, de la prehistòria a la societat futura, l'home és pel director el mateix que un llop per a un home. El progrés és significant d'assassinat, la violència ha estat inculcada per selecció natural i el determinisme no és biològic, sinó après culturalment i social, construït (Ciment, 1999; Tabernero, 2006; Walker, 1972).



Fig. 7 : Moonwatcher descobrint la seva eina-arma. / Metro-Goldwyn-Mayer.



Fig. 8 : Alex (Malcolm McDowell) a La taronja mecànica. / Warner Bros.

La mirada entre temor i ritual de Moonwatcher en iniciar la primera etapa d'aquesta evolució estableix una rima amb la posterior mirada de l'astronauta Dave Bowman quan aquest entra en un viatge a través de l'espai, enllaçant els dos extrems de la corda nietzschana (Riambau, 1999), desenvolupada posteriorment en aquest article.



Fig. 9: Els simis davant el monòlit. / Metro-Goldwyn-Mayer.

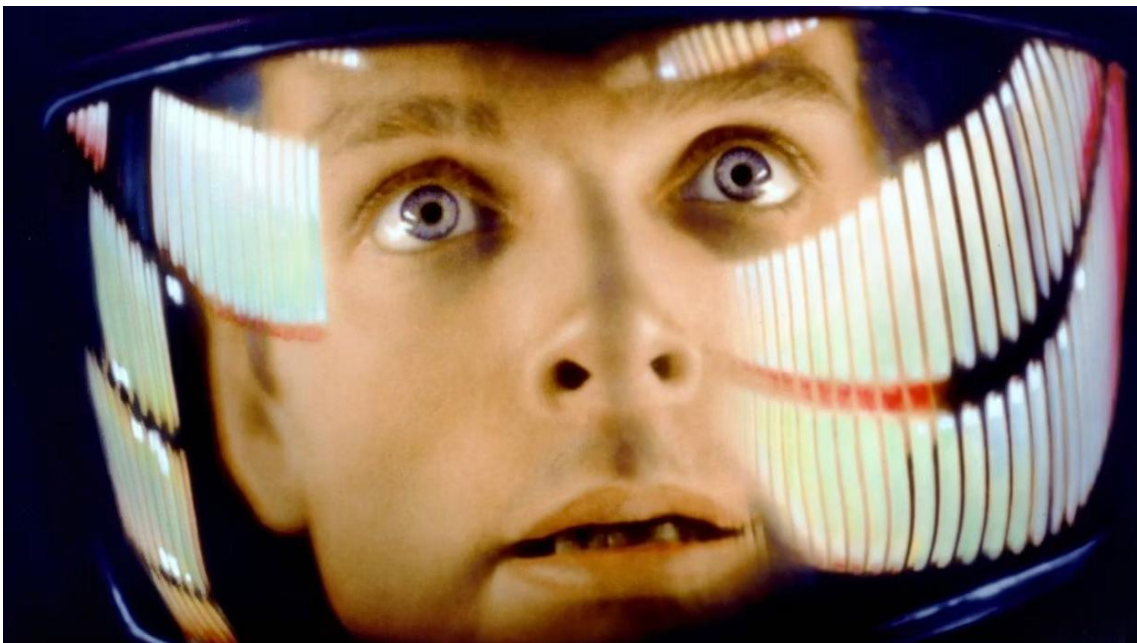


Fig. 10: Dave Bowman en el seu viatge a través de l'espai. / Metro-Goldwyn-Mayer.

2.3 4 milions d'anys, la mateixa violència

A càmera lenta, un eufòric de coneixement irresponsable Moonwatcher llança la seva arma, esdevenint, en l'el·lipse temporal més llarga de la història, un vehicle espacial del 2001, una nova forma armamentista. L'odissea de l'home continua i ara ja es trobarà totalment integrat en les forces que ell mateix ha organitzat, posseint l'espai espacial i preparat pel ballet mecànic amb el *Danubi blau* de Strauss (Krohn, 2007; Rimbau, 1999; Walker, 1972).



Fig. 11: Os-arma llençat per Moonwatcher. / Metro-Goldwyn-Mayer.



Fig. 12: Nau espacial, 4 milions d'anys després. / Metro-Goldwyn-Mayer.

3. L'EXISTENCIALISME DEL FILM

3.1 La humanització mecànica

La part central del film mostra les necessitats tecnològiques humanes creades pels mateixos humans (quedant definida en elles la condició d'aquests) i desencadenant en un duel desigual entre HAL 9000, una intel·ligència artificial programada per a reproduir totes les operacions del cervell humà, i Bowman, un astronauta d'emocions extirpades que ni aparenta mostrar-ne quan el seu company Frank Poole és assassinat (Taberneró, 2006). Fins llavors, els conceptes d'home i màquina s'han diluït en home-màquina/màquina-home, on individus reproduïen moviments controlats, robòtics, ja que al conquerir el nou ambient aquest els controla a ells. En canvi, HAL es mostrava amb una veu ambigua i sinistra, però suau i tranquil·litzadora. En la nova era, on l'home posseeix aparentment tots els seus recursos, sols esdevé un instrument nerviós físic, mentre que la computadora inhumana és un centre nerviós emocional, aportant consells i elogis, sensible amb por, entusiasme... A un punt que la complexitat evolutiva de la seva intel·ligència (ja que parteix de la programació primitiva més la seva experiència) fa que no sabem com actuarà (Garcí, 2015; Walker, 1972).

Recuperant el classicisme temàtic de la rebel·lió de les màquines, vist ja en l'obra teatral *R.U.R.* de Karel Capek (la primera a utilitzar el terme "robot", una obra que destruiria el seu creador), la humanització de HAL és frankensteiniana. Es mostra una creació humana freda i horrible físicament, però que sent i pateix com un ésser humà. En vista de la intenció d'acabar amb la "vida" de les criatures, aquestes decideixen executar una venjança contra el seu "creador" i els seus éssers estimats (Gasca, 1975; Shelley, 1818). Les intencions prèvies que HAL (inicials d'Heuristically programmed ALgorithmic Computer) tingués una veu femenina i s'anomenés Atena no l'allunyen de Maria, el robot a la *Metrópolis* de Fritz Lang o Venus, un autòmat de fusta creat per Dèdal, demostrant la constant busca de la sublimitat de la vida en la creació científica (Gasca, 1975).



Fig. 13: Assassinat de Frank Poole per una càpsula controlada per HAL 9000. / Metro-Goldwyn-Mayer.



Fig. 14: Rebel·lió de la criatura (Boris Karloff) a Frankenstein de James Whale. / Universal Pictures.

Al final, en el moment de màxima emoció expressada, la lobotomització de HAL, un robot moribund que retorna a la infància cantant *Daisy Bell*, cançó popular escrita per Harry Dacre, ens mou a la compassió (Herr, 2000). És quan Bowman, últim supervivent humà de la nau Discovery, es distancia de la tecnologia que assoleix un nivell superior. L'assassinat el porta a un viatge a un nou estat d'(auto)consciència; apel·la a l'*Ulisses* de Tennyson i es converteix en part de tot el que ha conegut, preparat per a una nova etapa evolutiva (Taberner, 2017; Walker, 1972).

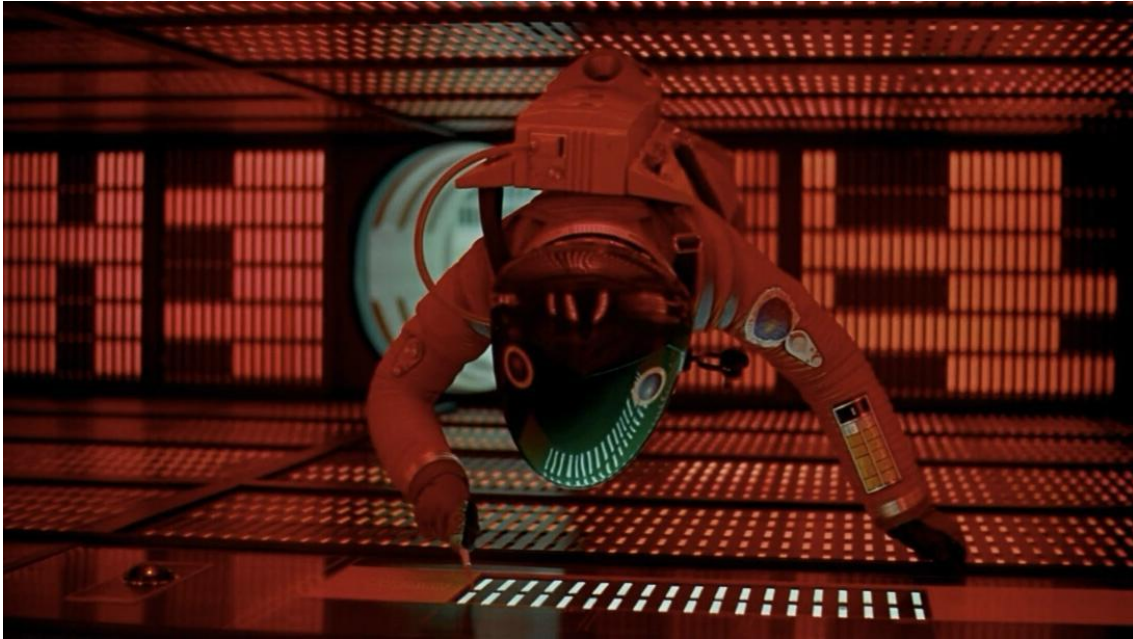


Fig. 15: Lobotomització de HAL 9000. / Metro-Goldwyn-Mayer.

3.2 Així parlà Zaratustra

Tot aquest procés no seria possible sense la figura dels monòlits, hereus del sentinella que guarda a la Lluna i emet senyals al lloc d'origen en el relat curt de Clarke (Clarke, 1951). Aquí, erigeixen l'home futur i suggereixen galàxies amb una civilització més avançada (deixant de banda les lectures religioses que ofereix). Al llarg del film n'apareixen tres, cada un d'ells marcant tres moments clau en l'evolució de l'home, conjugant amb l'*übermensch* (superhome) de Nietzsche (Browning, 2020; Gasca, 1975).

Si bé no estava previst originalment, la prova de muntatge amb el *Danubi blau* va resultar exitosa, ja que no accentuava l'acció com la banda sonora composta prèviament per Alex North, sinó que es mantenia fora d'aquesta acció, magnificant-la (Ebert, 2003). La composició ressonava a la Viena del segle XVIII que sempre va fascinar a Kubrick, un apassionat de la racionalitat, el pessimisme lúcid i la temptació demiúrgica, enllaçats a l'Alegre Apocalipsis (època de la sociologia moderna i psicoanàlisi), on s'explorava l'ambigüitat de la naturalesa humana i el bé i el mal difuminats. Això va permetre que també aparegués *Així parlà Zaratustra*, el poema simfònic de Richard Strauss i homònim a l'obra del filòsof alemany, acompanyant el moment climàtic de Moonwatcher llançant l'os i el sorgiment del Nen de les Estrelles al final del film. Tant musicalment com visualment (amb la rima en les mirades ja esmentada) s'estableix una unió audiovisual entre els dos extrems d'una corda, un diàleg passat-futur (Ciment, 1999).

El primer dels extrems, la bèstia, és el que descobreix l'eina gràcies al primer monòlit. L'home, qui haurà construït gràcies a aquestes eines totes les estructures científic-tecnològiques de les quals en dependrà, és l'intermedi en el procés, no la fi; la seva trobada amb el monòlit lunar confirma el seu domini espacial. La lobotomització de HAL situa al protagonista, per primera vegada en la ciència-ficció cinematogràfica, sol, en contacte amb el tercer monòlit per entrar en un viatge que tant és al final de l'espai com al d'un mateix. A l'enigmàtica habitació d'un supòsit Lluís XVI (tant possible producte d'un zoològic de la impressió extraterrestre del que hauria de ser humà com de la memòria de les vivències infantils), Bowman s'autotroba; ara ja pot retornar a la infància, un nou estadi, una nova espècie, un superhome (Browning, 2020; Gasca, 1975).

L'experiència visual, ja que sols es parla al llarg de quaranta minuts i sempre en l'estadi intermedi humà, permet la reconfiguració del mite (Garcí, 2015). La forma fà·lica del monòlit simbolitza el pare detestat que tot Èdip nen somia assassinar i, al seu torn, igualar. La connotació sexual és omnipresent en la pel·lícula, dels pseudonaixements d'astronautes sorgint de càpsules mecàniques (on sols escoltem la seva respiració) a l'acoblament entre plataforma i estació espacial. La Terra és el bressol de la humanitat i el primer monòlit apareix en un forat circular que metaforitza la fecundació i el naixement. La rivalitat amb el pare, autòmat més humanitzat que el fill, instal·la el complex d'Èdip, que culmina en l'assassinat. El viatge de Bowman travessant l'espai és la pluja de turments d'un adolescent que retorna a l'habitació dels pares. L'heroi èpic, un hereu de l'Arquer d'Aristòtil, mor, esperant la seva última metamorfosi (Ciment, 1999; Gasca, 1975; Walker, 1972).

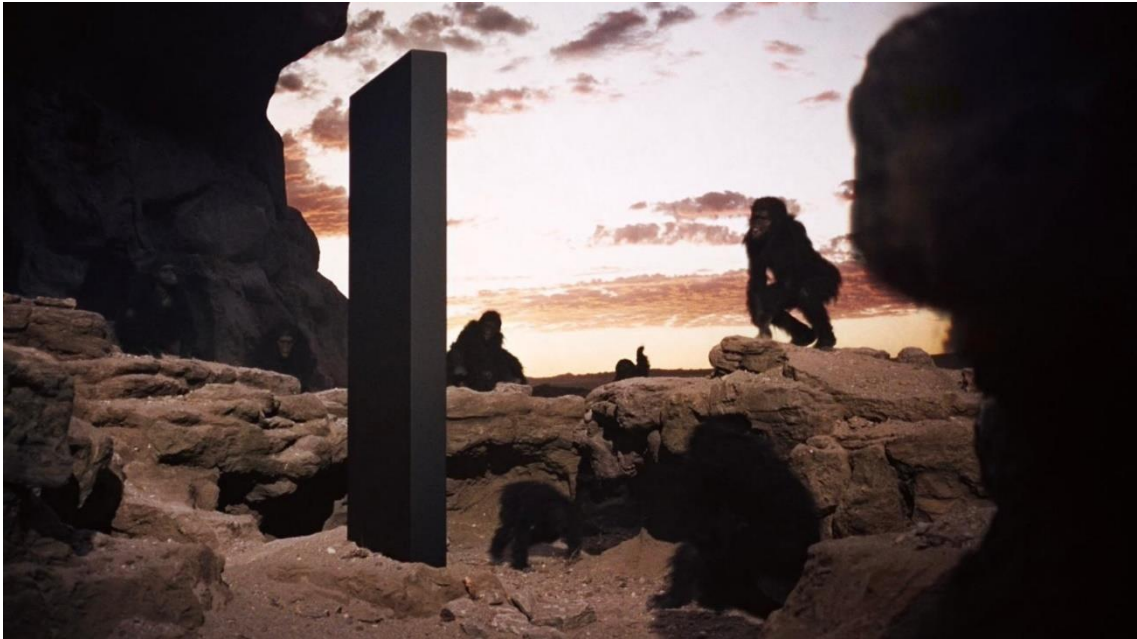


Fig. 16: Primer monòlit, aparegut davant les bèsties. / Metro-Goldwyn-Mayer.



Fig. 17: Segon monòlit, aparegut amb la fase intermèdia de l'home. / Metro-Goldwyn-Mayer.

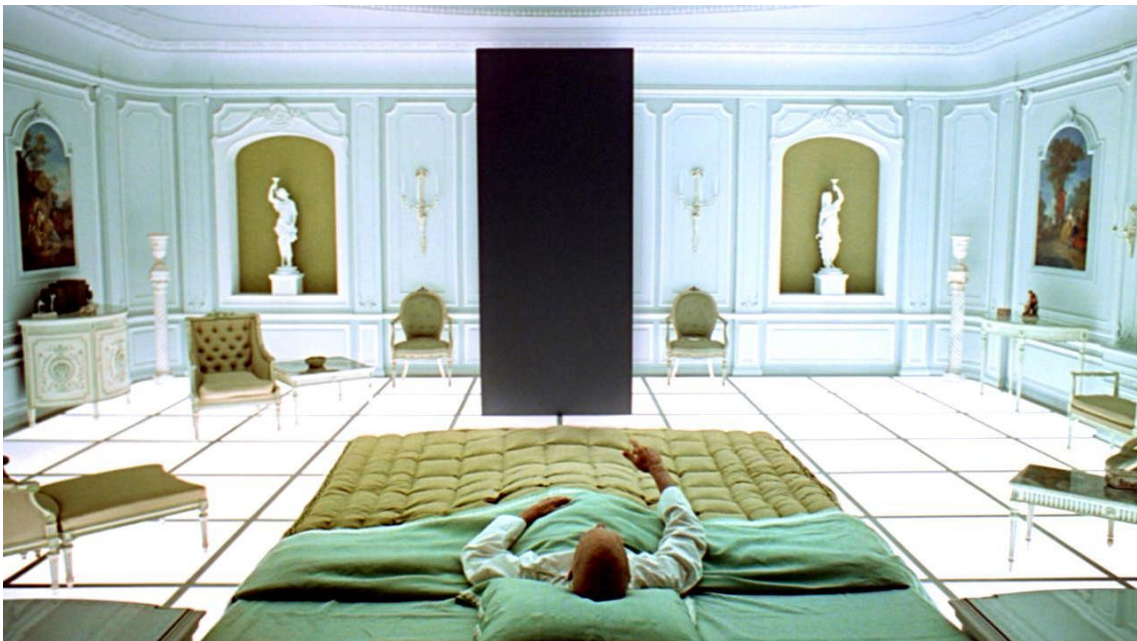


Fig. 18: Tercer monòlit, al final de la vida de Bowman per donar lloc al Nen de les Estrelles. / Metro-Goldwyn-Mayer.

4. PERSPECTIVA EVOLUCIONISTA

4.1 Mutació estel·lar

Kubrick va construir un assaig èpic sobre la naturalesa de la intel·ligència i la comunicació, buscant l'arrel en el passat mitològic. Projecta aquesta naturalesa a un futur metafísic en què l'home encara no pot percebre la seva última transformació. La incomoditat que sempre construïa aquí no sols venia per la crítica a la hipocresia, sinó pel manteniment del misteri, creat per la contraposició entre simetria visual (un aparent univers ordenat) i l'absència de claredat expositiva en la confrontació dramàtica-narrativa (Walker, 1972). Al final, la il·lusió creada contraposa els espectadors humanistes contra els intel·lectuals davant el Nen de les Estrelles, resultat d'una mutació que permet la primera de les noves espècies (Gilliatt, 1968).

4.2 Documental de la competència

Les rimes en el diàleg passat-futur permeten establir la importància del progrés. És evident que el film de Kubrick transita molt més pròxim als terrenys existencialistes i mítics, però les seves lectures evolucionistes són clares. Al final, la ciència-ficció mira a l'extraordinari per dialogar sobre la realitat. *2001* és cinema de gènere, però transcrit en forma de documental; en aquest sentit, és la narrativa imaginària de Méliès transcrita en el coneixement documental dels Lumière (Garcí, 2015). L'èxit dels efectes especials de Douglas Trumbull fa que el mostrat sigui més plausible com a documental que com a element d'una història fictícia (Ebert, 2003). Des d'aquesta documentació, on es mostra la violència com a motor del progrés, s'interpel·la a l'espectador al retratar als humans com a engranatges d'una màquina de matar que des del sorgiment de la humanitat va ser instaurada com a èxit evolutiu per recuperar el domini sobre els recursos (Taberneró, 2017; Walker, 1972).

2001 situa com a moment clau de l'evolució la unió del progrés i la destrucció des del descobriment armamentista (De Miguel, 1988). El descobriment de l'eina resulta essencial com a motor de competència, tant intra com interespecífic, ja que la violència en el film, des del seu sorgiment, s'aplica a preses com els tapirs o a altres simis.

La primera frase que apareix en la filmografia de Kubrick, en el curtmetratge *Day of the Fight*, és "busquen el triomf de la força per la força". La frase ressona al film de 1968 a partir del moment que els actes violents abandonen la necessitat pràctica per adoptar l'assassinat ritual, creant un escenari d'absoluta hostilitat on, per selecció evolutiva, el més apte i, per tant, més violent, serà, en termes darwinians, el més exitós (Ciment, 1999).



Fig. 19: Competència intraespecífica, on Moonwatcher, armat, es baralla amb un altre simi mentre es disposa sobre el recurs de la llacuna. / Metro-Goldwyn-Mayer.

5. CONCLUSIÓ

De tota l'obra dirigida per Stanley Kubrick, la pel·lícula de 1968 es diferencia perquè parla de totes les altres, dialogant sobre el motor de la construcció de la societat globalitzada que sempre tractaria, podent ser l'origen de la resta de les seves ficcions (Ciment, 1999).

Creant una experiència visual que treballa des del misteri, retorna a les literatures èpiques amb un gènere empobrit cinematogràficament, però documentant amb rigor el naixement de la humanitat, situant-la en la transmissió d'intel·ligència i el descobriment tecnològic de l'eina com a motor evolutiu i competitiu. Se seleccionen favorablement aquells capaços de construir estructures de violència intra i interespecífica. L'ús d'aquestes eines com a armes permetran la possessió i colonització dels recursos, establint una globalització hegemònica que culmina en la creació de necessitats sobre aquestes mateixes estructures. La carència de comunicació, deshumanització dels individus al ja no controlar les eines tecnològiques i humanització d'aquestes últimes en ser les que regulen, i posseeixen, les vides que en depenen porten a la fi l'espècie humana, preparada per ser reemplaçada per la definitiva en termes nietzschans.

El títol del primer capítol porta implícit el terme d'home, assenyalant el futur control patriarcal en les estructures creades pel mateix home. Acceptant el mite edípic del film amb la mort del pare, el Nen de les Estrelles al final contempla la Terra (mentre ressona el mateix tema en el moment climàtic de la bèstia Moonwatcher), jutjant tots els assassinats que han portat a ell i tancant l'odissea de l'home; tot fetus implica una placenta, "mamitzant" l'univers en un buit interplanetari que suposa un medi no hostil i protector (Krohn, 2007).



Fig. 20: El Nen de les Estrelles, final de l'odissea. / Metro-Goldwyn-Mayer.

BIBLIOGRAFIA

- Annaud, J.-J. (Director). (1981). *La guerre du feu* [Pel·lícula]. Belstar Productions.
- Browning, R. (2020). Nietzsche among the Aliens in Kubrick's 2001: A Space Odyssey. *Science Fiction Studies*, 47(3), 377-397. 10.1353/sfs.2020.0061
- Ciment, M. (2000). *Kubrick* (E. Martínez, L.C. Méndez-Trelles, Trad.). Akal. (Obra original publicada el 1999)
- Clarke, A.C. (1998). *El centinela* (N.D. Dronte, Trad.). Unidad. (Obra original publicada el 1951)
- Clarke, A. C. (2016). *2001 Una odisea espacial* (A. Ribera, Trad.). Penguin Clásicos. (Obra original publicada el 1968)
- De Miguel, C. (1988). *La Ciencia ficción : un agujero negro en el cine de genero*. Universidad del País Vasco.
- Ebert, R. (2003). *Las Grandes películas* (R. Dalmau, Trad.). Ma Non Troppo. (Obra original publicada el 2002)
- Garci, J. L. (2015). *Las 7 maravillas del cine*. Notorius.
- Gasca, L. (1975). *Cine y ciencia-ficción (1996-1973)*. Planeta
- Gilliatt, P. (13 d'abril de 1968). After Man. *The New Yorker*. P. 150.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo, estudiós sobre cine II* (I. Agoff, Trad.). Paidós Ibérica. (Obra original publicada el 1985)
- Herr, M. (2001). *Kubrick* (D. Alou, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada el 2000)
- Kavafis, K. (2015). *Ítaca* (V. Fernández, Trad.). Nórdica Libros. (Obra original publicada el 1911)
- Krohn, B. (2007). *Stanley Kubrick* (N. Ruiz, Trad.). El País. (Obra original publicada el 2007)
- Kubrick, S. (Director). (1951). *Day of the Fight* [Pel·lícula]. Stanley Kubrick.
- Kubrick, S. (Director). (1960). *Spartacus* [Pel·lícula]. Universal Pictures.
- Kubrick, S. (Director). (1964). *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* [Pel·lícula]. Columbia Pictures.
- Kubrick, S. (Director). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Pel·lícula]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kubrick, S. (Director). (1971). *Clockwork Orange* [Pel·lícula]. Warner Bros.
- Kubrick, S. (Director). (1975). *Barry Lyndon* [Pel·lícula]. Warner Bros.
- Kubrick, S. (Director). (1987). *Full Metal Jacket* [Pel·lícula]. Warner Bros.
- Kubrick, S. (Director). (1999). *Eyes Wide Shut* [Pel·lícula]. Warner Bros.
- Navarro, A. J. i Sontag, S. (2008). *Cine de ciència ficción: explorando mundos*. Valdemar.
- Riambau, E. (1999). *Stanley Kubrick*. Càtedra.
- Shelley, M. (2015). *Frankenstein o el moderno Prometeo* (A. Manguel, Trad.). Penguin Clásicos. (Obra original publicada el 1818)
- Taberner, C. (2006). La audiencia-meca: ciencia, tecnología y la condición humana en el cine de Stanley Kubrick y Steven Spielberg. *Mètode*, 48, 71-76.

Taberner, C. (2017). Cine, ciencia y ficción: la máquina de Stanley Kubrick. En P. Bernat, E. Castanyo, C. Gàmez, V. Martínez-Gil, A. M. Moreno-Bedmar, A. Munné-Jordà (Eds.), *Ciència i ficció: l'exploració creativa dels mons reals i dels irrealis* (pp. 185-192). Edicions Talaiots.

Taberner, C. i Perdiguero, E. (2016). Cultura, Salud y Cine. En S. Brigidi (Eds.), *Cine y medicina: imágenes sobre la salud y la enfermedad* (pp. 257-294). Publicacions URV.

Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. (S. Delpy, Trad.). Tiempo contemporáneo. (Obra original publicada el 1970)

Walker, A. (1975). *Stanley Kubrick dirige* (L. Betancor, Trad.). Taller de Ediciones Josefina Betancor. (Obra original publicada el 1972)