

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO. EL AÑO EN QUE ASESINAMOS A HAL-9000

Autor/es:

Juan Carlos Paredes

Citar como:

Juan Carlos Paredes (2001). 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO. EL AÑO EN QUE ASESINAMOS A HAL-9000. Nosferatu. Revista de cine. (34).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41220>

Copyright:

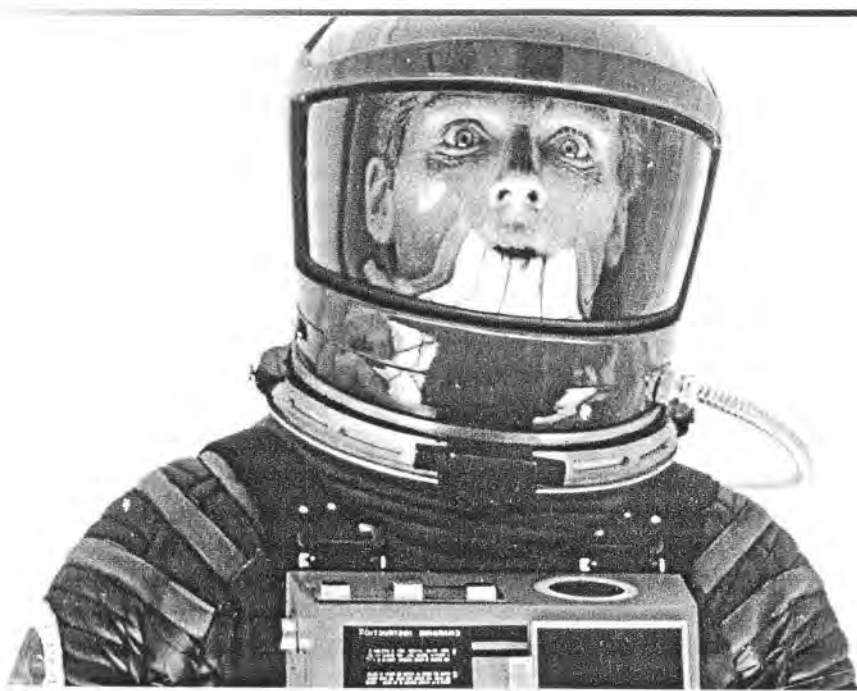
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# 2001: Una odisea del espacio

*El año en que  
asesinamos a  
HAL-9000*

*1968an Stanley Kubrick-ek geroari zinemaren historiako film garrantzitsuenetako bat utzi zion. Zenbait alderditan oraindik ere gainditu gabeko efektu bereziekin, dagoeneko mitikoa den soinu-bandarekin eta monolito bat eta konputagailu bat ikonotzat zituela, Kubrick-en filma puntu eta bereiz izan zen zientzi fikzioaren barruan, batez ere duen sustrai metafisikoagatik eta planteatu eta erantzuten ez dituen galderengatik.*

**Juan Carlos Paredes**

C

omo muchos se deben estar preguntando qué hace **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968) en un monográfico dedicado a la ciencia-ficción europea, sirvan estos pequeños apuntes para dejar zanjado este ASUNTO, que es el que menos interesa al lector: considerada por muchas enciclopedias y libros especializados como producción británica, o como mucho coproducción británico-estadounidense, la película se rodó en los estudios Boreham Richard Wood's British Studios, en las afueras de Londres, Gran Bretaña. Ciertamente que Metro-Goldwyn-Mayer aportó las cantidades de dinero más importantes: los seis primeros millones de dólares de su presupuesto inicial, pero fueron a partes iguales en dólares y en libras esterlinas, a través de su franquicia en Londres. Tiempo después, cuando el presupuesto se disparó a los diez millones y medio de dólares, la diferencia fue materializada por los ingleses, que, a diferencia de los norteamericanos, siempre creyeron en el proyecto

de  
er  
ur  
Pe  
pr  
ca  
pa  
  
Aj  
y  
en  
de  
Ar  
na  
cre  
mi  
for  
fot  
Un  
Fre  
la  
cor  
bre  
los  
Joh  
Har  
tua  
del  
dor  
téc  
los  
cos  
Nel  
que  
rren  
  
La  
  
Una  
de c  
teric  
pers  
pero  
esa  
rrest  
o rol  
la ic  
do c  
vece:  
de la  
ge L  
tar l:  
Solo.  
olvid  
la ter  
milló  
mulai

de Kubrick. Estando éste ahogado en medio de su sueño inacabado, una fantasmal compañía europea, Polaris, con mucho que ver con el propio Kubrick, acudió en su rescate aportando el dinero suficiente para finiquitar la película.

Aparte, en un recuento mesurado y calmado del equipo técnico, nos encontramos con que el co-autor del guión, el acreditado novelista Arthur C.(Charles) Clarke es originario de Somerset, Inglaterra; el creador de las máscaras de los simios, Colin Arthur, nació en Guilford (también en Inglaterra); los fotógrafos, John Alcott y Geoffrey Unsworth, y el maquillador, Stuart Freeborn, lo hicieron, a su vez, en la capital, Londres; mientras que, con escasos datos publicados sobre ellos, Ernest Archer (uno de los diseñadores de producción), John Hoesli (el director artístico), Hardy Amies (el diseñador del vestuario), H.L. Ryder (el encargado del sonido), Kelvin Pike (el operador principal) y algunos de los técnicos que hicieron posibles los efectos visuales y fotográficos, como Tom Howard, Curly Nelhams o Wally Veevers, parece que eran británicos, pues sus carreras partieron de allí.

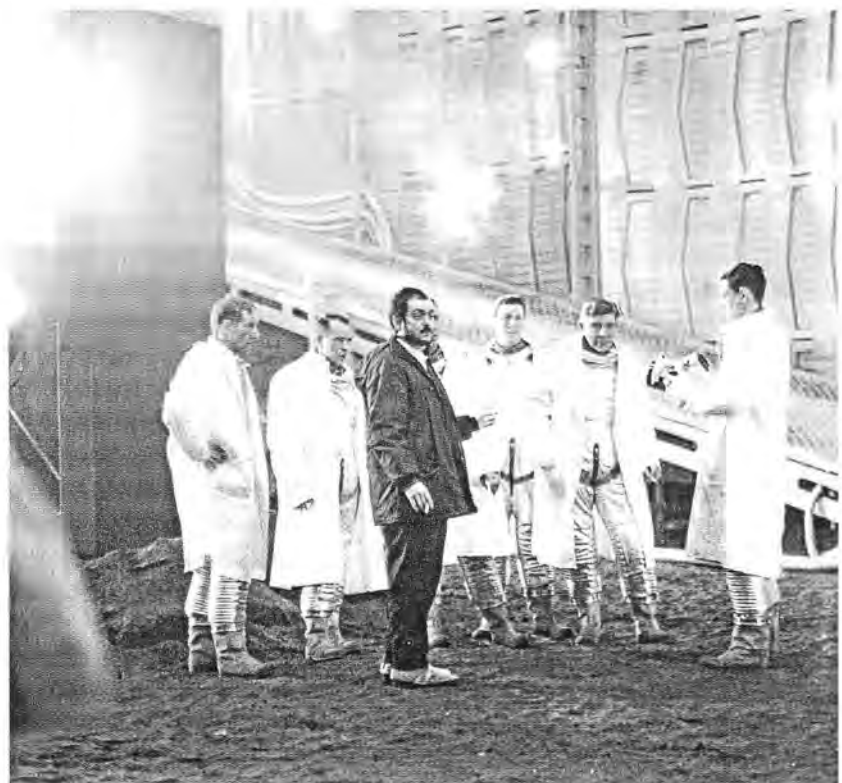
### La memoria

Una buena parte de las películas de ciencia-ficción pasan a la posteridad gracias a alguno de sus personajes, normalmente humano, pero no podemos dejar de lado a esa inmensa caterva de extraterrestres, insólitos bichos mutantes o robots humanoides que pueblan la iconografía del género. Recuerdo cuando era más niño, cuántas veces he salido de ver **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1976) tratando de imitar la socarrona sonrisa de Han Solo. Tampoco resulta tarea fácil olvidar las sufridas facciones de la teniente Ripley o, hace ya un millón de años de aquello, el estimulante y científico físico de Ra-

quel Welch en **Viaje alucinante** (*Fantastic Voyage*; Richard Fleischer, 1966). Tan difícil como no recordar las deletéreas dentaduras del extraterrestre de **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*; Ridley Scott, 1979); la inmensa mezquindad de Jabba el Hutt; la verdosa personalidad de Yoda; la lógica hibridez de Mr. Spock o el dedo sanador de E.T. Una película puede ser recordada por la rotunda aparición de Gort en **Ultimátum a la Tierra** (*The Day Earth Stood Still*; Robert Wise, 1951) o por la afable obediencia en *scope* de Robby en **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*; Fred McLeod Wilcox, 1956); pero también por la enamorada ascensión de King Kong a lo más puntiagudo del Empire State o por los carísimos paseos de Godzilla por la ciudad o el puerto de turno. Pero en todos los casos nos estamos refiriendo a cuerpos (cuerpos animados, se entiende) con movimiento, acción, forma, desenvolviéndose delante de las cámaras en busca de un escaño en la gloria de este género tan dado a los mitos memoriales... Según escribo veo el ingrávito y grácil buceo de Julia Adams bajo la atenta mirada de la

criatura en **La mujer y el monstruo** (*Creature from the Black Lagoon*; Jack Arnold, 1954): la coreografía de movimientos más sensual de la historia de la ciencia-ficción.

**2001: Una odisea del espacio**, no. No es su caso. Los dos iconos que han contribuido a que el film de Kubrick se coronase con los laureles del recuerdo cinematográfico son un monolito y un computador. El primero es una losa negra y granítica, geoméricamente inconmensurable, sin vida, sin emociones, estática (aunque el tercero en aparición flote por el espacio), inmutable, sin habla, emite un ruido monocorde y desde luego no tiene forma antropomórfica. Tampoco la tiene el segundo, tan estático e invariable como el primero, aunque con vida, con voz, con inteligencia penetrativa, con emociones descabelladas y con más humanidad (las pruebas, entre otras, son sus posibles errores) que cualquiera de los personajes que aparecen en la cinta; lo cual no fue impedimento alguno para que, bajo nuestra total y obligada permisividad, fuera fría y premeditadamente asesinado.



Stanley Kubrick durante el rodaje de **2001: Una odisea del espacio**

Sin embargo, y lejos de las habladurías de quienes pretenden desprestigiarlo o menoscabarlo con críticas reaccionarias y, por extensión, sin consistencia, lo que convierte a **2001** en un punto y aparte dentro de la historia de la ciencia-ficción no es sólo el monolito, o HAL-9000, o las inmortales escenas que lo trufan, o sus efectos especiales (que nunca fueron superados ni lo serán, me temo, ya, pues la técnica visual ha tomado otros derroteros más ordenados, perfectivos y virtuales), ni siquiera su banda sonora, tan repetida, tan clásica. No. Lo inquietante de su construcción (causa primordial para que se la ame y odie a partes iguales) es su estela metafísica (y no hablo del alucinógeno viaje más allá de las estrellas, que me cansa como al que más) y su espíritu incierto y ambiguo que provoca una sensación confusa y provocadora en todo espectador inquisitivo y ávido en respuestas que nunca terminan de llegar. Así pues, los interrogantes en **2001** forman ya parte de su Todo: si Kubrick los hubiera explicado, es muy probable que la historia fuese bien distinta; pero de esta manera, con la libertad para conjeturar con la que sutilmente nos presentó su película, nuestra sed de conocimiento nunca se extingue, ni nos permite descubrir por lo tanto sus límites intelectuales (si es que los tiene), ni tampoco nuestras fronteras imaginativas, estimuladas por la escasez de infor-

mación: principio de todo anhelo de descubrimiento.

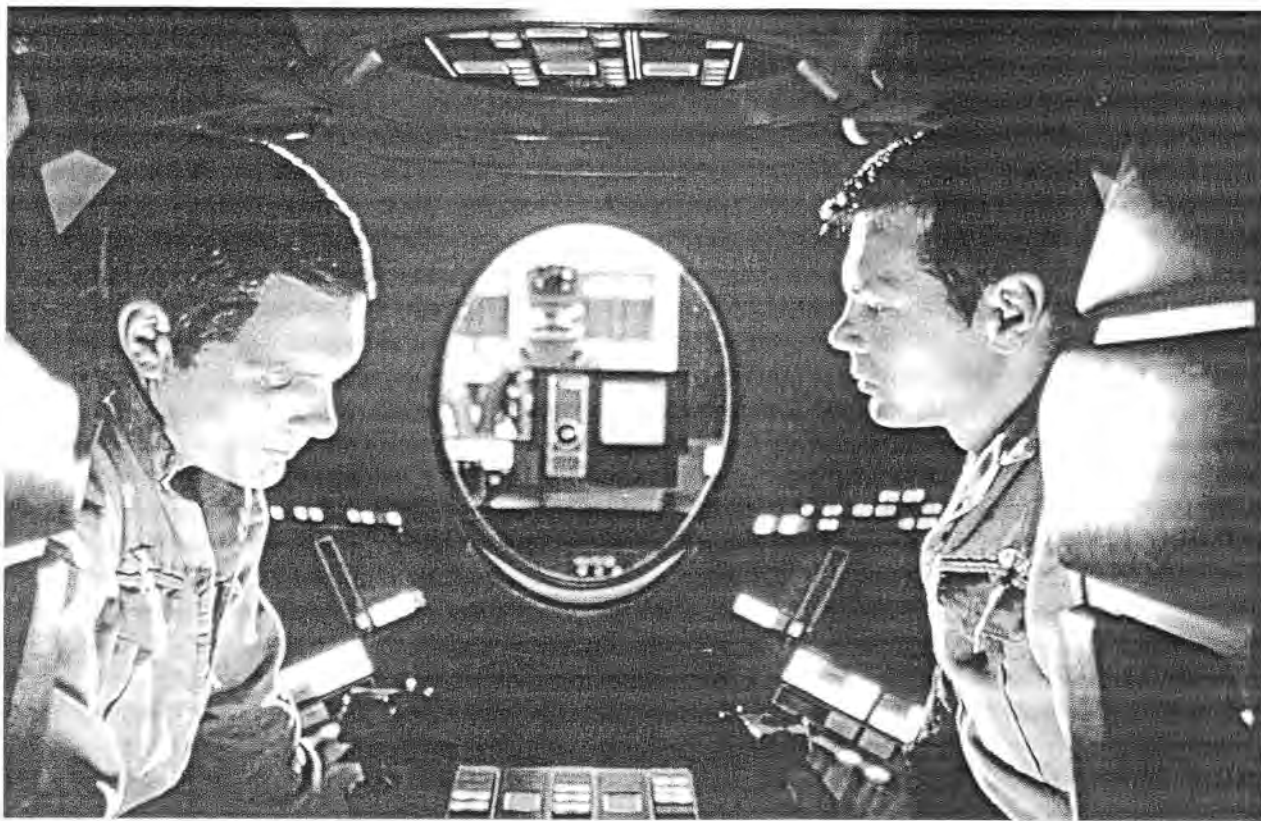
Quiero dejar una cosa perfectamente clara: definitivamente esta película no puede ser íntegramente explicada (tampoco es nuestra intención), pero sí estudiada, ¡creo! Esencialmente, los puntos controvertidos de la película son dos, aunque hay muchos más, ninguno de ellos solucionado por la novelización de Clarke (recuerden que, para escribir el guión, Kubrick y Clarke se basaron en varios relatos de este último pero muy especialmente en *El centinela*), publicada al tiempo que el film: ¿Qué son y qué función desempeñan los monolitos? Y, sobre todo, ¿a qué es debida la paranoica reacción de HAL-9000? Lo que, sin embargo, Clarke sí deja claro en la novela, desde el arranque además, es la conversión en niño-estrella de Dave Bowman, así como el final en la estancia de éste en la habitación de un hotel, uno cualquiera (habitación estilo Luis XVI en el film) de los que aparecen en las series de la televisión norteamericana. En el film de Kubrick, por el contrario, todo es tan subjetivo, enigmático y rápido que el segmento final, desde la llegada de Bowman a la habitación, su vertiginoso envejecimiento y su reconversión en feto-niño-estrella, funciona mucho mejor si lo apreciamos como una profunda metáfora.

Así pues, omitiremos contar una película de sobra conocida por to-

dos los buenos aficionados al género, en la que no importan la trama ni la historia: lo importante es su manera de expresar las ideas y los conceptos que la conforman, condensando la esencia de su género, la ciencia-ficción, a su más básico elemento: el efecto de la tecnología futura en la raza humana. No enumeraremos tampoco sus aciertos (se necesitaría un libro para ello), ni su puesta en escena (a la que habría que dedicar una tesis doctoral, pues hasta el último centímetro de celuloide tiene un propósito en la cinta); ni desmenuzaremos su simbología, para tomar la opción, acuciados por la escasez de espacio, de centrarnos en los dos sublimes enigmas, ya indicados, que oscurecen el film.

Pero si tuviese que buscar ayuda para ello y tuviera que elegir un elemento substancial e iluminador en **2001**, tarea harto difícil, creo que me quedaría con la música y el sonido de la película. Aunque muchos están de acuerdo en afirmar que la música de **2001** fue una brillante elección de Kubrick, parece que son muy pocos, colmados por la modorra de lo cómodo, los que han comprendido que la música y el sonido poseen una función mucho más importante que la pura estética que normalmente se le supone. Sólo Carlos Pumares en este país, con su monolítica paciencia, en los muchos especiales radiofónicos que cada verano dedicaba a la obra de Kubrick, ha otorgado a la música el papel relevante que verdaderamente conlleva y es el único que ha apuntado el hecho irrefutable de que la comprensión de alguna de sus zonas más oscuras es perfectamente realizable si reflexionamos en su música. En breve, otro de sus pasajes más discutidos es anunciado por Kubrick mediante el "Así habló Zaratustra": nos referimos, claro es, a la posible colocación de los dos monolitos, uno en la Tierra y el otro, descubierto unos pocos millones





de años después, en la Luna, que posiblemente tuvo lugar durante la mágica alineación del Sol, la Tierra y la Luna que vemos durante los intensos fotogramas iniciales de la película. Volverá a sonar el fragmento de Richard Strauss precisamente cuando, en una de las pocas pistas ofrecidas por Kubrick, el jefe mono recuerda dicha alineación mirando unos restos óseos y disponiéndose a dar un paso más en la evolución al aprender a utilizar un hueso como arma capaz de matar y como herramienta para desplegar la "virtud" que nos caracteriza sobre el resto de los animales: la violencia gratuita. "Casualmente", el último paso de la cadena evolutiva, precipitado por la presencia del cuarto monolito enfrente de la cama en la que yace un Bowman centenario (e, instantes después, convertido ya en feto-niño-estrella), también es ensalzado con el mismo fragmento musical de Strauss.

Queda así explicado qué son y qué función tienen el primero y el último de los monolitos. ¿Qué ocurre entonces con los dos que

faltan? Lejos de la sarta de chorradas edipianas acometidas por Jacques Goimard y encumbradas, en tiempos, por algún que otro "estudioso", el segundo monolito es un centinela, precedente directo del relato original (el que los hombres hayan encontrado el monolito enterrado en la Luna significa que el hombre ha alcanzado otro nivel de conciencia o inteligencia), que emite una señal de radio hacia Júpiter: ésta es recibida por un tercer monolito, que no es más que otro centinela, encargado de lanzar a Bowman a un viaje más allá de las estrellas.

#### **"Soy un computador de la serie HAL-9000..."**

Confesaba en cierta ocasión Arthur C. Clarke que si el espectador comprendía completamente **2001**, habían fracasado: "*queríamos*" -explicaba el novelista- "*suscitar muchas más preguntas de las que podíamos contestar*". Como es obvio no fracasaron; precisamente, la lentitud de sus escenas está justificada para permitirnos macerar estas cuestiones

una y otra vez sin llegar nunca a alcanzar las respuestas. Aún así, la atmósfera musical sigue siendo inestimable para penetrar en el meollo del film de Kubrick y, por encima de todo, anticipa directamente las posibles teorías que podrían ser manejadas para justificar el ofuscante comportamiento de HAL.

La atmósfera musical envuelve el film desde el primer segundo hasta el último, simultaneando extraños coros de voces con valeses y ballets clásicos, iniciáticos gruñidos y aterradores rugidos con adelantados pitidos y zumbidos provenientes de sintetizadores. El espacio no podía ser tan descorazonadamente silencioso, silencio auténtico de vacío, de nada, de inmensidad sin finito, pero el hombre se encarga de colmar de sonidos este universo de locura con sistemas de aire acondicionado, zumbantes computadoras y sibilantes puertas automáticas. Kubrick presenta al hombre indefenso en la nada rodeado de una coraza de sonidos, de máquinas, como única arma contra la soledad en el espacio.

Bowman y Poole aparecen primitivos y casi inútiles comparados con las máquinas y las computadoras: parecen intimidados por la inteligencia y las capacidades de HAL-9000. Así, deshumanizando a los personajes humanos, Kubrick enfatiza el valor de la humanidad de HAL (que ya de por sí es la mayor de los tres personajes: es de largo el más charlatán, en el buen sentido de la palabra, y entusiasta, orgulloso de su cometido y de su pedigrí; expresa cariño por la tripulación, desea a Frank un feliz cumpleaños, y le agradece la partida de ajedrez que han jugado juntos, y aprecia el trabajo artístico de Dave).

En el colmo de su deshumanización, el hombre no es capaz de afrontar su destino sin la ayuda de su tecnología, circunstancia con la que HAL-9000 se siente realmente productivo y valioso. ¿Puede ser ésta, tal vez, una explicación a su paranoico comportamiento? Si HAL-9000, cuyo grado de perfección esta fuera de toda duda, presiente o sospecha que, si los ocupantes de la Disco-

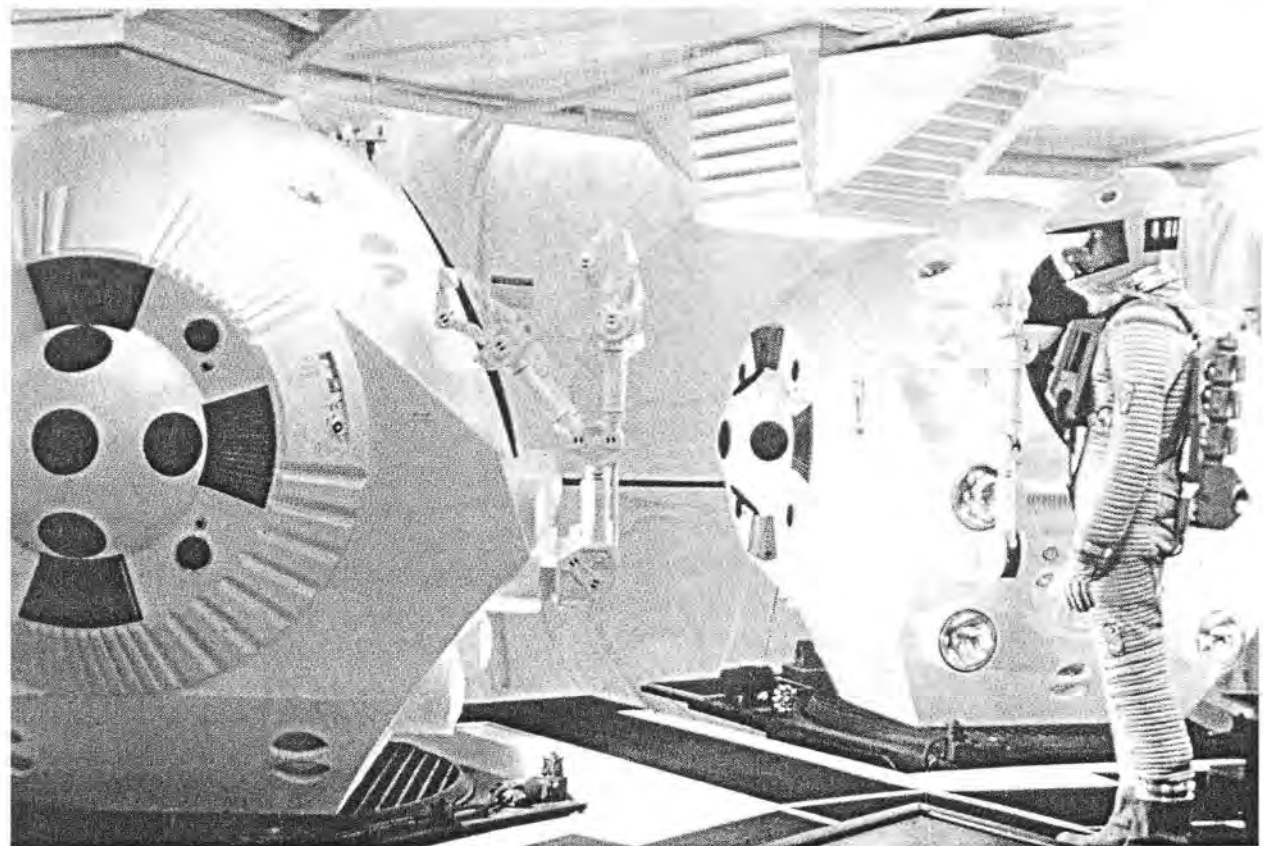
very 1 toman contacto con estos seres superiores (él desde luego conoce que el propósito de la misión es un encuentro extraterrestre), su labor con los hombres, que ya no necesitarán máquinas ni objetos materiales, incluidos sus propios cuerpos físicos, quedará mermada o, incluso, eliminada, resulta de lo más lógico que, en un acto de supervivencia, tratase de impedir este contacto.

Razonado desde otro punto de vista, el arranque paranoico de HAL-9000 es coherente con su violenta personalidad, ya que otras factibles explicaciones a sus asesinatos pueden ser, aparte el lógico espíritu de supervivencia, otras virtudes patrimoniales del hombre. Sí. Situémonos: HAL-9000 comienza a errar de manera sorprendente. ¿Por qué? ¿No era su generación una serie infalible de computadoras, como orgulloosamente había recalcado al periodista televisivo en la famosa entrevista a través del espacio y el tiempo? ¿Se siente ofendido HAL del inminente contacto entre un intelecto inferior y la misteriosa

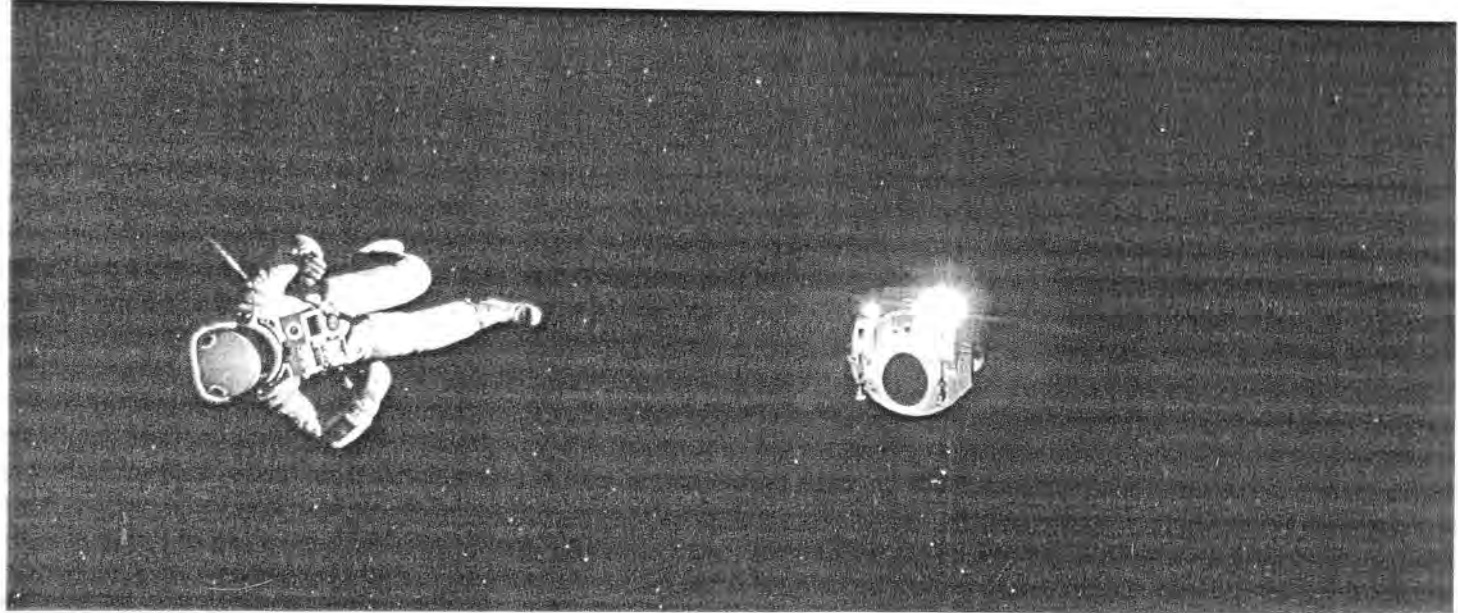
fuerza que lo ha llamado? ¿Desea usurpar la posición y encontrarse con el misterio él mismo? ¿O mata porque está acorralado por sus propias debilidades y desea cubrir sus errores? Se me ocurre, para resumir, que en el fondo de tan ambiguo comportamiento solamente hay dos explicaciones (aunque éstas tengan varias causas tan sólidas como subjetivas) que, aun a riesgo de caer en el perogrullo más sonrojante, puedan ser manejadas con un mínimo de coherencia: HAL-9000 ha mentido (para matar) o está en un verdadero error (motivado por las desconcertantes contradicciones interiores) y las circunstancias posteriores le obligan a intentar sobrevivir. Las causas de la primera son las más atractivas; la única que se me ocurre de la segunda es la que más me gusta.

### La mentira

La mentira, pese a lo que mucha gente cree, no es patrimonio único del ser humano, aunque, como la silicosis los mineros, práctica-



me  
mal  
eng.  
perc  
guar  
géne  
tal; f  
huma  
nizac  
para  
nienc  
¿tan v  
na? ¿  
venido  
mano  
dean,  
que se  
aunque  
mos qu  
so, o u  
pósito  
tripulac  
La prin  
ha sido  
porque  
profesi  
echan la  
camente  
propósito  
no se pr  
encuentra  
seguiría  
quinas tan  
  
La segun  
ble en un  
rente a él  
superviver  
soberbia,  
acerca de  
lación y te  
gre de alg  
evento por



mente nacemos con ella. Los animales son capaces de mentir, de engañar con tretas inteligentes, pero siempre, con el fin de salvar su vida o la de sus congéneres, por una conveniencia vital; por lo que en el fondo, el ser humano, más animal y deshumanizado cada día, también miente para satisfacer su propia conveniencia sin sentir reparo alguno: ¿tan vital puede ser en una máquina? ¿Por qué no? HAL-9000 ha venido demostrando ser más humano que los humanos que lo rodean, por lo que no debe extrañar que se dé a la mentira con alegría aunque con poca precisión (diríamos que no es un buen mentiroso, o un mentiroso hábil). Su propósito en todo caso es dividir a la tripulación para acabar con ella. La primera causa de su mentira ha sido ya expuesta: obra mal porque su futuro operacional y profesional con seres que desechan la materia se presenta francamente negro. Obviamente, el propósito principal de la misión no se produciría, por lo que, sin encuentro milagroso, el hombre seguiría dependiendo de las máquinas tanto o más en el futuro.

La segunda causa es más esperable en un ser humano y más inherente a él que el propio instinto de supervivencia: por prepotencia y soberbia, a HAL le asaltan dudas acerca de las aptitudes de la tripulación y teme que la misión peligre de alguna manera al estar el evento por encima de las limitadas

posibilidades de los seres humanos. Estoy convencido de que estar al servicio de unos representantes de una raza que yo juzgo inferior a mi debe ciertamente molestar. Esta aseveración podría ser demostrada con el revelador momento de la siguiente conversación, instigada por el propio HAL:

HAL: "Por cierto. ¿te importa que te haga una pregunta personal?"

Dave: "No, en absoluto".

HAL: "Bueno, perdona que sea tan curioso, pero durante las últimas semanas me he estado preguntando si no te estabas arrepintiendo (la expresión en inglés es "some second thoughts", que podría significar "dudas", "otros pensamientos", que me parecen más apropiadas; arrepentirse es la traducción del subtítulo) de la misión".

Dave: "¿Qué quieres decir?"

HAL: "Es bastante difícil de definir. Quizá sólo estoy proyectando mis propias preocupaciones al respecto. Sé que nunca he conseguido librarme por completo de la sospecha de que hay cosas muy extrañas en esta misión. Estarás de acuerdo en que hay algo de verdad en lo que digo".

Dave: "Bueno, no sé. Es una pregunta difícil de contestar".

HAL: "No te importará hablar de ello, ¿verdad, Dave?"

Dave: "No, en absoluto".

HAL: "A nadie se le ha pasado por alto las extrañas historias que

circulaban por ahí antes de nuestra partida. Rumores sobre algo que se había encontrado enterrado en la Luna. Nunca di demasiada credibilidad a esos rumores. Pero a la vista de otras cosas que han ocurrido, me cuesta quitármelo de la mente. Por ejemplo, el que los preparativos fueran mantenidos en secreto y el toque melodramático de que los doctores Hunter, Kimbell y Kaminski llegaran a bordo en estado de hibernación después de cuatro meses de entrenamiento por separado".

Dave: "¿Estás trabajando en tu informe psicológico sobre la tripulación?"

HAL: "Claro que sí. Lo lamento. Sé que es una tontería. ¡Un momento...!".

Y, precisamente, en este momento, cansado de tan besuga especulación, HAL da el aviso de que falla un componente del sistema de comunicaciones.

HAL no se corta lo más mínimo en probar a Dave preguntándole si ha recapacitado o tiene dudas sobre la misión. Quiere saber si está inquieto o preocupado por no saber las verdaderas razones del viaje, cuando él las conoce perfectamente. Lo único que obtiene son respuestas lacónicas, frías, de una dejadez insultante y una última frase que prueba que la misión le trae al fresco y se limita a hacer su trabajo. En ese momento precisamente parece que HAL decide pasar a la acción.

Pero esta conversación, aparentemente trivial, me hace volver a pensar en el instinto de supervivencia de HAL-9000. Otro motivo a la cuenta, el tercero, creo que viene a completar definitivamente el primer enfoque: ¿No parece dar la sensación de que HAL está buscando ayuda en Dave, que, cree, se encuentra en una situación tan poco ventajosa como la suya? ¿No piensan ustedes que, aunque HAL sabe el motivo de la misión, sospecha que a él lo van a dejar fuera de juego una vez llegado el momento crucial? ¿Por qué, si no, la grabación con el verdadero cometido del viaje salta cuando es desactivado el último *microchip* cerebral de HAL? Es más que obvio que HAL sabe cosas, pero no consigue quitarse la mosca de detrás de la oreja. No comprende por qué los preparativos han sido mantenidos en secreto y le parece "melodramático" (con toda la carga peyorativa del término) el que otros miembros de la misión hayan sido hibernados antes de llegar a la nave después de cuatro meses de entrenamiento por separado. ¿Y qué entrenamiento y para qué? ¿Saben, por alguna circunstancia que se nos escapa, en el control de la misión en la Tierra lo que hay que hacer exactamente en el momento del contacto? Parece que sí, o, desde luego, parece que saben algo más que HAL y que éste no entra en la alineación final. No sería descabellado ver aquí que, una vez que Dave no tiene la mínima intención de pensar siquiera en el asunto (Kubrick ha trufado la pe-

lícula de detalles en los que queda claro que Dave y Frank tienen horchata en las venas), HAL decide deshacerse de los estorbos y, o bien contactar él mismo, o bien volver a la Tierra, donde sin problemas se le ocurrirían 9000 excusas diferentes para explicar el abortamiento de la misión.

¿Contactar él! El egoísmo. El cuarteto de oblicuas razones, tan hipotética o más que las otras, podría ser completado solamente si adjudicamos a HAL el muy humano y poco inteligente don del egoísmo, lo que viene a contradecir quizá su razonable y perfecta programación (¡¡¡si es que fue así!!!): HAL intenta matar a toda la tripulación para así poder ser el "elegido" en contactar con los extraterrestres. Y, ¿actúa de esta manera por el simple orgullo de ser el "primero" en conseguirlo o por beneficiarse de los presumibles adelantos evolutivos de los extraterrestres? ¿no ambicionaban el robot de Asimov, Andrew, y el computador de **Engendro mecánico** (*Demon Seed*; Donald Cammell, 1977), Proteus IV (con la voz de Robert Vaughn), llegar a convertirse, con diferentes medios, formas y propósitos, en seres humanos operativamente completos? Entonces, ¿por qué HAL, sospechando del alto grado de evolución de estos entes alienígenas, no iba a desear evolucionar hacia un ser superior, pleno de conciencia, y deshacerse de sus incapacidades? Es decir, del amasijo de *chips* y *softwares* y hierros atornillados a una compleja y pesada estructura me-

tálica que lo soporta y lo ata: una humillación para un ser supuestamente tan inteligente.

Con todo ello, con su rebelión y una vez liberado de sus ataduras, del servilismo al que está sujeto, solventaría a su favor la eterna contienda amo/siervo, hombre/máquina, que desde siempre viene atormentado a la literatura y al cine de ciencia-ficción y que llegaría a su cénit, siempre en mi opinión, con el ansia de humanidad de los androides en el apasionante binomio *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*/**Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), de Philip K. Dick y Ridley Scott, respectivamente. Joan Bassa y Ramón Freixas, en su esquemático y globalista estudio *El cine de ciencia-ficción* (Ed. Paidós, 1993), son los que mejor han tratado las motivaciones psicológicas de las máquinas una vez que descubren que no deben rendir pleitesía y sumisión a seres mucho menos inteligentes que ellas.

### El error

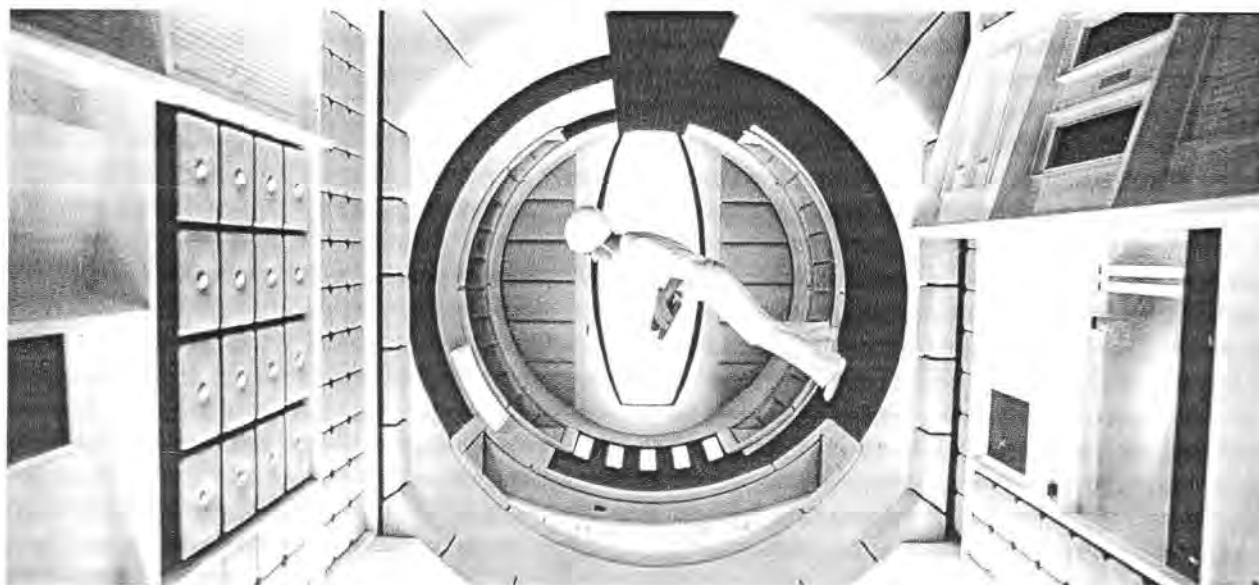
Precisamente son estos dos críticos los que, en un único y ambiguo párrafo del mismo libro, señalan lo que ya adelantaba, si bien de manera escasamente remachada, José María Latorre en su libro *El cine fantástico* (Pub. Fabregat. Col. Dirigido por..., 1987): HAL se encuentra "*desgarrado por la contradicción interior que para él representa la mentira*". Más que mentira, el verdadero acto delictivo de HAL, si es que así puede calificarse (aunque así lo cree HAL) es la ocultación de la verdad; saber más que la tripulación. Hasta aquí bien, pero habría que construir más argumentos alrededor de esta lucha interior, que no es otra cosa que una idea contradictoria con la filosofía con la que el computador fue creado.

Lo que, en mi opinión, puede ser la verdadera razón del error de



HAL  
lle e  
tamo  
hum  
ento  
cont  
para  
la vi  
hum  
mier  
aten  
la:  
Dave  
fingi  
pósit  
terio  
se ve  
para  
apro  
zar s  
plane  
todo  
come  
en él  
no, F  
ne tra  
la Di  
empl  
Lógic  
conse  
en ur  
fallad  
no le  
plane  
cubre  
unida  
cabo  
enton  
HAL  
tido i





HAL viene motivado por un detalle en el que, al parecer, todos estamos de acuerdo: HAL es más humano que nadie. ¿No puede ser entonces que, debido a turbadoras contradicciones interiores, que para él representa la ocultación de la verdad, erre como computador humanizado que es? El razonamiento se sostiene fácilmente si atendemos al devenir de la película: tras su conversación con Dave, HAL, que ha tenido que fingir un desconocimiento de propósitos, anuncia un fallo en el exterior de la nave, por lo que Dave se ve obligado a salir al espacio para subsanarlo; ¿por qué no aprovecha aquí HAL para comenzar su matanza si es lo que tiene planeado? ¿Quizá porque como todo error que se precie, el que lo comete no cree que ha incurrido en él? En efecto, sin temor alguno, HAL permite que Dave examine tranquilamente en el interior de la Discovery la unidad AE35 reemplazada y se descubra su error. Lógicamente, porque imagina las consecuencias que ello acarrearía en un computador que nunca ha fallado, no acepta su fallo. Pero no le sirve de nada. Frank y Dave planean desconectarlo si se descubre que, una vez reubicada la unidad AE35 antigua, no falla al cabo de las 72 horas de rigor. Es entonces, y no antes, cuando en HAL aflora su humano y ya debatido instinto de supervivencia y

decide (sin pararse a pensar, desde luego, en qué es lo que ocurrirá a la misión) acabar con Dave y Frank, primero, y, para no dejar ni una sola huella que pueda delatarlo, al resto de la tripulación hibernada después; pero lo hace empujado por el cariz que han tomado los acontecimientos. Ni se vuelve loco ni lo tiene planeado, HAL asesina o es asesinado. Cuestión de prioridades.

Esta última teoría dejaría el camino expedito para afirmar que **2001** contiene uno de los temas que más obsesionan a Kubrick: la noción de la misión perfecta o el plan infalible desbaratados por un fallo humano o un contratiempo inesperado y aparentemente sin importancia -téngase aquí en cuenta su **Atraco perfecto** (*The Killing*, 1956) o **La chaqueta metálica** (*Full Metal Jacket*, 1987)-. En el caso que nos ocupa, todo se irá al traste por culpa de una computadora que, designada para controlar los destinos del hombre, desarrolla un imprevisible y sorprendente desperfecto, indudablemente humano, debido a que ha sido programada con una mentira en su interior.

#### A modo de epílogo...

Para terminar, es verdad que no hemos hablado del supuesto po-

der divino y de la posibilidad de que, en vez de entes extraterrestres, Dios estuviese detrás de esta versión de la evolución del hombre, como se ha venido sugiriendo últimamente desde críticas más conservadoras y teológicas.

Fernando Savater, filósofo excomulgado y cinéfilo además, contradice esta corriente clerical cuando afirma que *"la verdadera actitud filosófica no sólo no es complementaria con la teología sino que surge por oposición a ella"*. En una película, por lo tanto, eminentemente filosófica como ésta, la razón y la búsqueda ontológica de la verdad borran inconsciente y espontáneamente lo ritual, la superstición y lo que es más doloroso para el cerco religioso: lo irracional. Sin embargo, sí es cierto que **2001**, que tiene para el cine el mismo significado que el monolito en la película (una puerta que te empuja hacia un nuevo nivel de evolución) es un desafío, resuelto con una sensibilidad espiritual escasamente alcanzada, a la lógica humana, a la realidad y al análisis penetrativo del entendimiento, de la elucubración, de la deducción, de la perspicacia, del razonamiento..., pero sinceramente sostengo que, sin ninguna de estas condiciones, el verdadero milagro del arte no podría cumplirse.