

## 2001. aventura espacial y aventura espiritual

GASTON SOUBLETTE

### *Advertencia.*

Las investigaciones a que dio lugar la iniciativa de la Dirección de AISTHESIS, de dedicar un número entero al arte cinematográfico, incluyen un trabajo de interpretación de la película *2001, Odisea del Espacio*, de Stanley Kubrik, obra que unánimemente es reconocida como un hito considerable en la historia del cine. Dicho trabajo, por haber adquirido las proporciones de un libro, no podía ser incluido, como tal, en el presente número, de manera que el autor, después de terminar la redacción definitiva, ha elaborado este artículo, en que da a conocer las ideas matrices de su estudio, especialmente en lo que dice relación con el criterio de interpretación de la película, a través del cual es posible descifrar todo un complejo sistema de símbolos religiosos hebraicos, lo que constituye su aporte más original y estimable.

### *Progreso y Antiprogreso.*

La *Odisea del Espacio* de Kubrik está constituida por una secuencia argumental y simbólica que se desarrolla en diversas franjas de interpretación.

En una franja que podría denominar *histórico-evolucionista*, el director nos muestra en esta película un resumen del drama de la historia humana desde los albores de la conciencia, es decir, desde el antropoide u hombre mono, hasta la era espacial, y desde la era espacial, hasta la constitución de un nuevo tipo humano, engendrado en la dimensión cósmica de la misma aventura interplanetaria.

Pero en una segunda franja de interpretación, que podría denominar *ético-universal*, Kubrik trasciende esta aparente lógica evolucionista, sugiriendo una dirección que refuta la noción de progreso que el evolucionismo conlleva necesariamente.

Para captar la coherencia interna de esta segunda franja de interpretación, es preciso atender de un modo más puntual al símbolo estético y descubrir en la evidencia misma de

su forma, dinámica, encuadre, colorido y sonido, una intención que la pura lógica evolucionista desatendería.

En el supuesto que este artículo se dirige a quienes han visto la película, omitiré resumir su argumento y aludiré a diversos pasajes que doy por conocidos. Pues bien, para fundamentar la afirmación de que Kubrik refuta la noción de progreso implícita en el materialismo evolucionista, se recordará que el primer "acto inteligente" que parecería revelar un paso en la evolución que va del antropoide al hombre, es un crimen... Me refiero a cuando el jefe de la banda principal de antropoides mata al jefe de la banda contraria con una quijada de burro...

Ese paso en la evolución se define como el descubrimiento de que la mano se vuelve más eficaz al continuarse más allá de sus límites, en el arma y en el instrumento. En este sentido, atiéndase muy particularmente al tratamiento de la escena que sigue a ese primer acto "inteligente". El jefe de la banda triunfante danza, mostrándose más feo y bestial que nunca. En seguida arroja su arma al aire y ésta se transforma de inmediato en una nave espacial...

La elisión del tiempo (unos cuatro millones de años, según la novela de Clarke) no hace más que reforzar la tesis antes aludida, la que podría enunciarse así: el origen y destino de eso que los hombres llaman "progreso" es la muerte. Los episodios siguientes de la película se encargarán de desarrollar esa inquietante tesis.

### *Los nuevos antropoides.*

La primera prueba que Kubrik nos presenta de esta tesis la encarna el doctor Heywood Floyd, jefe supremo del programa espacial, enviado en misión secreta a la Luna por el Presidente de los Estados Unidos. Llama la atención que tanto él, como los expertos soviéticos con que dialoga en una estación orbital, están todos vestidos de color pardo oscuro (hombres y mujeres) con lo que Kubrik quie-

re recordar al espectador, el color del pelaje de los antropoides.

Asimismo llama la atención la forma en que están sentados (sobre sillones color fucsia), que recuerda la postura prehistórica.

También debe advertirse una toma sumamente insólita del brazo izquierdo de Floyd, mientras dormita como pasajero único de la nave espacial salida del arma asesina del antropoide. Ese brazo ingrávido, flota, laxo, pocos instantes después que otra toma igualmente singular, encuadraba el brazo vigoroso y tenso del hombre mono, lanzando al aire (al cielo) su arma. En ambos casos se trata del brazo izquierdo, lo que agrega una connotación negativa, aún más reveladora, a ambos pasajes.

Así, el encuentro de los "sabios" norteamericanos y soviéticos en la estación orbital apunta a una analogía que el director quiere establecer entre las bandas rivales de hombres monos (y sus respectivos jefes), con estos dos grupos de científicos, representantes de las dos

---

*El monolito de piedra pulida representa el pensamiento.*

---

superpotencias rivales de la hora presente. La amabilidad absolutamente convencional del encuentro define el fruto de la civilización y el grado de supuesta evolución alcanzado como la simple domesticación de un ser que en el fondo es una bestia, pues claramente se advierte que esa amabilidad no corresponde al verdadero comportamiento político de las superpotencias que estos "sabios" representan. Además, se advertirá que Kubrik ha elaborado para esa escena un libreto lleno de banalidades, concebido para graficar una "normalidad" que acusa un profundo vacío espiritual.

En efecto, para la ambientación de estas escenas, Kubrik emplea recursos que acusan en él un espíritu altamente irónico. Su ironía se expresa para comenzar en el Vals *Danubio Azul* que, como música ambiental de supermercado, llena los espacios estelares. Asimismo se expresa en el impactante contraste que se produce entre la insignificancia burguesa de los astronautas (burócratas del cielo) y la magnificencia del cosmos en la que nadie repara. La estación orbital, desde donde se domina una perspectiva cósmica infinita, está construida y equipada como un aeropuerto cualquiera, con salones de fumar, oficinas y mesones de Pan American, teléfono-visores, y los novatos del espacio que a ella llegan, sólo tienen sensibilidad para verificar, con gran satisfacción, que lo que hay "allá arriba", es igual a lo que hay "aquí abajo".

Pero Kubrik lleva hasta sus últimas y más dramáticas consecuencias esta analogía que quiere presentar entre el hombre contemporáneo y el antropoide (de quien él cree descender). Y esa analogía alcanza los límites de la crueldad en las escenas de los campos desolados de la Luna, en las que Kubrik llegará a decirnos que el hombre de nuestro tiempo está aún más vacío de espíritu que su supuesto abuelo bestial. Pero para analizar la escena correspondiente, será preciso, antes, entrar a considerar el símbolo más importante y enigmático de toda la obra.

*La Tabla Sagrada.*

La tabla o monolito de piedra pulida que aparece cuatro veces en la película, según la lógica evolucionista, representa el pensamiento. Así se explicaría que el primer "evolucionado", fue el antropoide que primero se atrevió a tocarlo . . .

Con todo se advertirá que Kubrik, en ningún modo magnifica eso que el hombre de hoy llama "pensamiento", sino al contrario: Su cuadro de la mentalidad del hombre contemporáneo es tan desoladoramente vacío de humanidad y de espíritu, que colinda con lo ridículo y lo grotesco.

Se notará, por otra parte, que las diversas apariciones del misterioso objeto van acompañadas de un coro de grandes proporciones, cuyo canto de gloria llena todo el universo, con lo que se echa de ver que la intención del

director va mucho más allá del simple despuntar del pensamiento utilitario y técnico que permite al antropoide servirse de un hueso para matar a otro mono como él... y apunta a una trascendencia espiritual, reafirmada justamente por la partitura musical del Réquiem de Ligeti, del cual se ha escogido el pasaje que tiene por texto "Lux Perpetua". Esa luz mencionada en el coro, es el sol, con cuyo resplandor aparecen vinculadas todas las escenas en que este objeto se deja ver.

Se trata, sin duda, de un símbolo religioso que de un modo u otro representa algo así como la eterna sabiduría de Dios presente en el universo (Tao, según el lenguaje chino).

Pues bien, las dos primeras apariciones del monolito permiten justamente a Kubrik establecer un estrecho paralelo entre los antropoides y los astronautas. En la primera aparición los antropoides, después de darse cuenta que el objeto no identificado es inofensivo, se acercan a él, transparentando en su actitud un sentimiento de reverencia.

En la segunda aparición (hallazgo del mismo objeto enterrado en el cráter Tycho de la Luna), Floyd y sus asistentes, en sus trajes espaciales, reproducen la misma escena, sólo que en estos nuevos antropoides no queda ni el más mínimo asomo de reverencia, y es aquí donde justamente la ironía de Kubrik alcanza los límites de la crueldad, pues ante el objeto sagrado, a estos nuevos antropoides no se les ocurre nada más que posar para una fotografía, como vulgares turistas junto a un monumento exótico de la antigüedad.

Este paralelo es acentuado por el gesto de tocar el objeto con la mano izquierda (mano y objeto solos en el cuadro) como antes hiciera el hombre mono, a lo que Floyd agrega un golpe con la mano izquierda empuñada (gesto lleno de torpeza) para cerciorarse de la firmeza del material...

#### *Descubrimiento.*

Se recordará que éste es el nombre de la gran nave espacial enviada al planeta Júpiter en misión secreta. Kubrik la ha diseñado como el esqueleto de un saurio acuático de la edad terciaria, que viaja lentamente, al parecer, al compás de una música profundamente melancólica (de Katchaturian).

El tratamiento de estas escenas no hace más que llevar a sus etapas críticas y finales la expresión de la decadencia que Kubrik quiere sugerir, paradójicamente, a través de los más espectaculares logros del progreso científico.

Por de pronto, la asociación de la nave espacial, suprema creación de la ciencia, con un monstruo de la edad terciaria, oculta la intención de retrotraer el así llamado adelanto técnico o progreso científico, a una etapa de la historia del mundo en que la tierra estuvo poblada por monstruos, que simbolizan las fuerzas vitales desatadas, caóticas, sin dirección ni sentido.

Dentro de la nave hay dos tripulantes (v tres en estado de hibernación). Kubrik nos los muestra como dos robots que viven por y para la máquina, despersonalizados y fríos. No conversan, no se miran, sólo intercambian palabras sobre cosas del servicio y las estrictamente necesarias. Es el triunfo final de la técnica y el fracaso humano absoluto.

Todo está envuelto en un silencio tenso, y saturado de presentimientos y amenazas que

---

*Los dos hombres robotizados constituyen el triunfo final de la técnica y el fracaso humano absoluto.*

---

parecen insinuarse desde la obscura inmensidad del cosmos o en el ambiente de forzada calma que reina en la nave.

#### *Hal 9000.*

Se recordará que este nombre o sigla designa a una computadora parlante y *superinteligente* que gobierna la nave, que vigila el comportamiento de los tripulantes y hasta eleva informes sobre su estado psíquico...

Por su omnipresencia, su omnisciencia y su omnipotencia, se echa de ver que es un "dios

de substitución”, pues su ojo ultrasensible está en todas partes, y por todas partes se oye su voz serena, paternal y dulce . . . , pues Dios todo lo ve, todo lo puede, todo lo llena . . .

Este carácter divino de Hal 9000 lo confirma la utilización de un recurso musical que, a modo de leit motiv, separa las diversas etapas de la película. Ese recurso musical es el comienzo, aparatoso y desafiante, del poema sinfónico *Así Hablaba Zaratustra*, de Ricardo Strauss, basado en la obra homónima de Nietzsche, y cuyo comienzo describe musicalmente el momento en que el profeta Zaratustra anuncia al mundo que *Dios ha muerto*. Así, este Hal 9000 representa la divinización de la ciencia y, tras ella, de la mente soberana, es decir la fe atea de la era industrial.

Confirma además esa divinización el origen de la sigla misma integrada por las tres letras del alfabeto inmediatamente anteriores a cada una de la conocida marca de computadoras IBM, a lo que debemos añadir la cifra 9000 que parece un número de modelo determina-

---

*Mediante su lucha, el héroe Bowman sale de su impersonalidad mecánica y se vuelve humano.*

---

do, pero que se relaciona con el simbolismo cabalístico de los números y que atribuye al nueve el símbolo de la *verdad*. Los tres ceros indican tres planos diferentes de realización, vale decir, la verdad realizada en el plano material, mental y espiritual. En este sentido la H, la A y la L, por estar sobre la I, la B y la M, sugieren que la cibernética ha alcanzado el plano de la trascendencia divina, lo que viene a constituir el punto culminante de la ironía (y del desprecio) de Kubrik frente al espíritu del siglo, con cuyos elementos característicos él parece tan familiarizado . . .

### *Situación límite.*

Kubrik trata las escenas del viaje a Júpiter, en toda su complejidad visible e invisible, sugiriendo que se trata de una situación límite, cual es el momento en que dicho adelanto técnico revela al fin su carácter mortífero, lo que se representa en el “motín” de Hal 9000. En efecto, este engendro de conciencia mecánica parece guardar en el fondo de su cerebro omnipotente la inevitable intención de ser el amo absoluto de la expedición. Ese carácter mortífero en la novela de Clarke (que no es más que el arreglo del guión original de Kubrik) se manifiesta en la intención de Hal 9000 de conducir la expedición hacia Saturno, planeta vinculado a una divinidad clásica que devora a sus hijos . . .

Se advertirá que el desenlace de la lucha entre el hombre y la máquina pone de manifiesto que, de los dos tripulantes, parece aquel que por su necedad estaba enteramente superado por las circunstancias (Frank Pool), y triunfa aquel que, en el fondo de su alma, tenía la chispa del espíritu que le permitía mantener la distancia y no dejarse engañar (David Bowman).

Ahora bien, la escena de la desconexión del cerebro de Hal 9000 adquiere los caracteres de una proeza heroica, en la cual el protagonista, previo paso por la gran prueba de exponerse sin casco de protección al espacio cósmico, logra ingresar a la nave por una entrada de seguridad no controlada por la computadora. Su lucha con el monstruo y su triunfo, confirma el carácter heroico de la escena, después de lo cual Bowman sale de su impersonalidad mecánica y se vuelve humano y luego superhumano . . .

En seguida Bowman, en un vuelo de reconocimiento sobre la superficie de Júpiter, vive una experiencia que, en lo argumental directo, muestra diversos fenómenos conocidos de la astronáutica, como es el de la incandescencia de la cápsula espacial que entra a cuarenta mil o más kilómetros por hora en la atmósfera, pero que, en una segunda franja de interpretación, simboliza el paso del héroe a otro estado de conciencia y su entrada en la trascendencia del espíritu, simbolizado en el fuego.

En esta óptica, su visión de los maravillosos paisajes de Júpiter corresponde a lo que en la mística se denomina *visión central*, forma

de éxtasis de identificación con el todo cósmico. Asimismo, las extrañas y fantásticas formas de *arte cinético* que surgen de pronto, iluminadas por una enrarecida claridad, semejante a las vistas microscópicas de gran aumento, corresponden al microcosmos celular del iniciado y muestran las mutaciones de su sistema nervioso y su anatomía oculta en el momento de la liberación de las energías superiores.

### *La gran caída.*

Todo espectador de 2001 recuerda ciertamente el momento inexplicable en que esa alucinante fantasmagoría cósmica se interrumpe para dejar paso bruscamente a la visión de una alcoba de mansión millonaria o palacio de estilo rococó.

Pues bien, si el espectador ha creído entender la historia hasta ese momento, con la brusca aparición de esta imagen parece agotarse la posibilidad de discernir la continuidad argumental de la obra.

Con todo, se entiende al fin que esa penúltima secuencia, previa una considerable elisión del tiempo, describe el momento en que Bowman, jubilado y millonario, después de su triunfal regreso a la Tierra, envejece en su *torre de marfil*, aquejado de una fuerte neurosis, cuyos estragos es posible distinguir en su rostro y en esos modales de lord inglés que no le conocíamos...

Las sucesivas elisiones y desdoblamientos del personaje que aparecen en seguida, en apretada secuencia, no hacen más que acenar el tono aleccionador de las escenas. En efecto, Bowman parece haber olvidado su experiencia trascendente (su vocación superior) y ha caído en la trivialidad, vale decir, en el error de creer que el destino del hombre es instalarse en este mundo lo mejor y más opulentamente que le sea posible.

Sólo cuando está en el lecho de la agonía, anciano, decrepito y abandonado, un hecho insólito cambia la dirección fatal de la muerte. Surge ante él la table sagrada, y Bowman recuerda entonces que el hombre ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios, originalmente inmortal y destinado a la inmortalidad. Por eso, de los despojos del anciano surge, como el ave fénix de sus cenizas, un feto luminoso, en el

que pueden distinguirse los rasgos faciales más característicos de Bowman.

En la escena siguiente, el feto luminoso aparece desplazándose en su bolsa amniótica, a la manera de cápsula espacial, por los espacios estelares en dirección a la Tierra.

¡Ha nacido un nuevo tipo humano...!

### *Inevitable vinculación.*

Es inevitable, por otra parte, que entre una franja y otra de interpretación se establezcan vinculaciones, pues es de toda evidencia, por ejemplo, que Kubrik propone un notable paralelo entre el crimen del jefe de los antropoides y la proeza heroica de David Bowman. En el primer caso, el hombre mono actúa apremiado por el instinto de conservación y empujado aparentemente por la ley de la evolución que enciende en él la chispa de la inteligencia... En el segundo caso, Bowman, apremiado por la proximidad de una muerte inminente, obliga a su anquilosado cerebro de

---

*El concepto evolutivo de Darwin  
es sustituido por otro de raíz  
nativamente religiosa.*

---

hombre máquina (variedad moderna del hombre mono) a improvisar una solución creativa no prevista en el programa, cual es la de exponerse sin casco de protección al espacio cósmico, saturado de radiaciones, al frío absoluto y a la falta total de presión.

Así, dentro de esta lógica evolucionista, el sorprendente nacimiento de un feto luminoso en los despojos mortales del anciano agonizante, vendría a ser la culminación de la evolución.

Con todo, se entiende claramente, por lo extremadamente peyorativo del juicio lanzado

por Kubrik contra todo eso que los hombres llaman progreso, que lo que él busca es rectificar el concepto de evolución o suprimirlo, lisa y llanamente, para substituirlo por otro de raíz netamente religiosa, y que dice relación con las intervenciones o irrupciones de lo divino en la historia humana. En este sentido, como las apariciones de la tabla sagrada lo sugieren, no habría más apertura de conciencia ni mutación de la especie que la que se deriva de una efusión del espíritu divino (la gracia) que ilumina y transforma a los hombres a través de dispensaciones sucesivas.

### *Una historia secreta.*

El teórico del cine y crítico norteamericano Norman Kagan insinúa, en su libro sobre el cine de Kubrik, que en esta película hay algo así como un mar de fondo que él denomina la "historia secreta", aunque no precisa el alcance de esta afirmación. Pues bien, esa historia secreta, que viene a constituir una tercera franja de interpretación, concierne al

---

*Los hombres utilizan los beneficios de la sabiduría divina para construir un mundo violento.*

---

carácter propiamente judaico del mensaje más profundo oculto en la simbología de la obra.

En esta óptica, todos los símbolos de la película tienen una coherencia críptica vinculada al esoterismo hebraico. La fuente de inspiración es la CABALA judía y dentro de ésta, particularmente, un texto célebre y no menos misterioso que data del siglo I de nuestra era, atribuido al sabio Rabbi Simeón Bar Johai, que se conoce con el hermoso nombre de ESPLENDOR, o Libro de los Esplendores y que en hebreo se llama ZOHAR. En este libro, en que aparecen profundas interpretaciones de im-

portantes pasajes de la Ley de Israel (Torah) y los profetas, como asimismo en otros textos del judaísmo tardío, como son los manuscritos de la misteriosa secta de Qumram, parecen hallarse las claves para la interpretación de dicha historia secreta, particularmente lo que dice relación con la clasificación de los hombres en "hijos de la luz" e "hijos de las tinieblas".

### *Los hijos de las tinieblas.*

Así, en esta tercera y más profunda franja de interpretación se hallaría la explicación verdadera y última a la aparente contradicción en que incurre Kubrik al presentarnos a la sabiduría divina viniendo en auxilio de los hombres, y a éstos utilizando sus beneficios para construir un mundo violento, injusto y absurdo. Esta explicación se halla en el hecho de que los antropoides y sus descendientes son los que el judaísmo tardío (y el mismo Evangelio) llama "hijos de las tinieblas", que no reciben la luz divina, sino que, al igual que Prometeo, la roban al cielo para entregársela degradada al mundo (con lo que se simboliza un descenso de nivel). Así se entiende la refutación de la evolución y del progreso tal como la ciencia los plantea.

El Libro de los Esplendores proporciona a esta interpretación un importante apoyo, cual es la identificación del Sol con YAHVE-ELOHIM y a la Luna con la Asamblea de Israel. Y se recordará que, justamente, en la primera aparición de la tabla sagrada, se encuadra una toma del sol, surgiendo por la arista superior del monolito, seguido por la visión diurna de la Luna, vale decir, la Asamblea de Israel en un plano celestial, junto a la luz, y los antropoides en un plano bestial, como simientes de una humanidad ciega e impía.

Claro que esta aplicación del judaísmo tardío a la simbología de la película no es tan simple y "racista" como pudiera creerse, porque se advierte por otra parte que Kubrik, en esos antropoides formula una crítica contra el mismo Israel, basándose en el libro de oráculos del profeta Ezequiel (el profeta del futuro de Israel), la cual incide en lo que el profeta llama "el pecado" de Israel, vale decir, su confusión con los modos de vida y la idolatría de los gentiles. Todo lo cual se grafica en una escena asquerosa en que los antropoi-

des comen la carne de un cerdo cazado en la sabana, en sanguinolentos y repugnantes jirones. La profecía de Ezequiel, que corresponde a esta escena, dice textualmente: "Así comerá Israel su alimento impuro entre las naciones donde yo los arrojaré"...

En esta misma línea de interpretación, el antropoide asesino personifica claramente a Caín, ancestro de la estirpe de los violentos, padre del *homo faber*, del *homo politicus* y del *homo ludens*, según la Biblia. Y es esa vinculación del *homo faber* con Caín, lo que explica el paralelo que Kubrik quiere establecer entre el mono asesino y el Dr. Floyd, al encuadrar dos tomas del respectivo brazo izquierdo de cada uno.

Del mismo modo se explica la presencia del Vals de Strauss a toda orquesta junto a la exhibición de los modelos de la técnica más avanzada y la presencia de Floyd, enviado del Gobierno, como una tríada cainista concerniente a los ya mencionados *homo faber*, *homo ludens* y *homo politicus*, descendientes del primogénito fratricida de Adán.

### *Leviatán.*

En cuanto a la nave espacial Discovery (Descubrimiento), en la mitología hebraica es el monstruo acuático Leviatán, ballena o ictiosaurio mítico, cuya silueta advertimos en el diseño de la nave, como se dijo: una cabeza esférica con tres bocas, una larga columna vertebral y una cola.

Se trata del equivalente semítico del Neptuno clásico, dios del océano, vale decir, la personificación del caos. Psicológicamente, el poder disolvente y desintegrador del subconsciente cuando está ausente la luz del espíritu.

La ausencia de esa luz se expresa por la desaparición del sol de la escena. Las tres bocas equivalen a los tres caminos de la "trivialidad", placer, vanidad, poder, representados también por el tridente (satánico) del dios de los abismos oceánicos.

Funcionalmente las tres bocas del monstruo son tres salidas o accesos para tres cápsulas espaciales esféricas que en la novela de Clarke llevan nombres de mujeres: Betty, Ana y Clara, lo que en la psicología jungiana corresponde al símbolo onírico de la fragmentación de la psique.

Hal 9000 es el cerebro de este monstruo. Su ojo vigilante e "inyectado" lo asocia a la mitología del dragón, también, que en la tradición hebraica tiene un significado en extremo maléfico, y que se caracteriza por su poderosa mirada, vigilante y aguda.

### *David Bowman y Goliat Hal.*

La lucha de David Bowman con el monstruo Hal 9000 se rige por el arquetipo bíblico de la lucha de David contra Goliat. Este representa la hipertrofia, o estado monstruoso de las potencialidades humanas desvinculadas de la trascendencia divina. La piedra que David le lanza le destruye el cerebro, lo que en la película equivale a la desconexión del cerebro de Hal 9000, todo lo cual marca el fin de la dictadura de la mente soberana por el poder del espíritu. En este caso, por "David", ancestro del mesías restaurador del orden divino.

Vencido Hal 9000, reaparece el Sol en escena y la tabla sagrada asociada a él. La nave

---

*El computador representa la potencialidad humana desvinculada de Dios.*

---

tripulada por un solo hombre, sin la asistencia de la computadora, expuesta a todos los riesgos, representa a la fe, en oposición a la razón atea y orgullosa del siglo.

Kubrik muestra claramente, a partir de ese momento, que el viaje es dirigido por la tabla sagrada.

### *El Candelabro.*

La ordenación de los planetas en línea con el Sol en una toma espectacular, junto a la tabla sagrada, es una representación del Me-

morah o candelabro sagrado de Israel, el que, según el profeta Zacarías, representa a los planetas o luminarias. El sentido astronómico del Menorah lo da el propósito de Moisés de someter al Dios único YAHVE-ELOHIM el poder de los dioses planetarios babilónicos, lo que en el plano del hombre equivale a someter la psique y su instrumento, la mente hipertrofiada (y cargada de contenidos inconscientes) al poder del espíritu, simbolizado en David Bowman, vale decir, en DAVID, rey de Israel. Y tal es el significado último de la obstinada presencia del poema sinfónico de Strauss en la película, pues ese "Dios ha muerto", antes aludido, que Kubrik explica (en una entrevista) como una muerte de "los dioses", no es más que la destrucción de todos los dioses que no sean el Dios de Israel.

### *Hijo de David.*

El carácter específicamente hebraico de la iniciación de David Bowman queda en evidencia en la alternancia del elemento fuego (arriba) y del elemento agua (abajo) como puede apreciarse en su viaje de reconocimiento sobre Júpiter. Ambos elementos representados por dos triángulos, uno con el vértice hacia arriba y otro con el vértice hacia abajo, forman la estrella de Israel, símbolo evidentemente iniciático y sobre todo "mesiánico".

En esta óptica, la brusca interrupción del viaje espacial y la caída en una suite de hotel elegante o alcoba de mansión millonaria, tiene un doble significado. Por una parte muestra la imagen de lo que el iniciado llegaría a ser si retrocede en su camino y por otra parte simboliza el término de la etapa histórica "premesianica" del judaísmo.

En este sentido, Israel aparece personificado en un hombre solo, que habita un hotel, lo que simboliza el ostracismo de un pueblo

disperso y extranjero entre las naciones. La traición de Bowman a su destino simboliza el pecado de Israel, es decir, su identificación con los modos de pensar y hacer de los ídolos. La decrepitud de Bowman simboliza el término de una etapa de decadencia espiritual.

La cena es la Pascua (pan, vino y carne), y recordemos a este respecto que antes hasta pasó Bowman por el cuarto de baño y se puso frente al lavatorio y se miró al espejo, símbolo éste de la conciencia y aquél de la purificación ritual. Ahora bien, "pascua" significa "paso". Se trata, pues, del paso del judaísmo de su etapa de humillación a la de su exaltación mesiánica. Pero ese paso está marcado por una mancha de sangre, simbolizada en el vino derramado; pero esa sangre es el precio doloroso y cruento de un grandioso parto, y apunta a la sangre de los hijos de Israel que se ha derramado y se seguirá derramando en el cumplimiento de este destino.

El anciano reseco que agoniza es Jacob-Israel, el patriarca que dio su nombre al pueblo, cuyo color terroso es también el territorio del Israel, desértico. La tabla sagrada que reaparece frente a él, es el momento en que Dios cumple al fin su gran promesa restauradora, por lo que queda en evidencia que la tabla es la Ley de Israel, la Torah. El feto de luz que surge de los despojos del anciano es el mesías davídico esperado por los judíos; por eso se advierten en él los rasgos más característicos de "David" Bowman, particularmente sus grandes ojos azules, símbolos del que ve o posee la luz del cielo.

La esfera de la tierra de un blanco ennegrecedor, que espera a este niño de luz, es como una novia ataviada para la boda. En la novela es la explosión nuclear del mundo, juicio previo al advenimiento del reino mesiánico.