

Dossier

El Paradigma Clásico De Lo Bello Y Lo Sublime En 2001: Odisea Del Espacio

The Classical Paradigm Of The Beautiful And Sublime In 2001: A Space Odyssey

Gabriela Carrillo Garcia

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
gabrielacg3096@gmail.com

Recibido: 17 de Abril de 2025

Aceptado: 30 de Junio de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I - JUNIO 2025

PÁGINAS 69-78 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: El ensayo aborda los conceptos filosóficos de lo bello y lo sublime en su sentido clásico, con el fin de analizar estética y filosóficamente la película *2001: Odisea del espacio* (1968), dirigida por Stanley Kubrick. Se parte de Erwin Panofsky para destacar a la belleza como armonía entre arte y naturaleza, contrastando entre los dos modelos que él identifica en la antigua teoría del arte: la imitación realista de la naturaleza (*imitatio*) y su perfeccionamiento ideal (*electio*). La obra de Kubrick refleja esto mediante composiciones visuales simétricas, rigor técnico y verosimilitud científica, superando convenciones del género. Por otro lado, la definición de lo sublime según Pseudo-Longino sirve para dar cuenta de cómo Kubrick manifiesta grandeza emocional y conceptual: con silencios elocuentes, elipsis narrativas y uso de música. Se sostiene que la película equilibra ambos enfoques: la belleza en su precisión visual y lo sublime en su trascendencia simbólica sobre la evolución humana.

Palabras clave: BELLEZA - SUBLIMIDAD - IMITATIO/ELECTIO

Abstract: The essay explores the philosophical concepts of the beautiful and the sublime in the classical sense to philosophically and aesthetically analyze the film *2001: A Space Odyssey* (1968), directed by Stanley Kubrick. Drawing from Erwin Panofsky, it highlights beauty as harmony between art and nature, contrasting the two models he identifies in the ancient theory of art: the realistic imitation of nature (*imitatio*) and its ideal refinement (*electio*). Kubrick's work reflects this through symmetrical visual compositions, technical rigor, and scientific verisimilitude, transcending genre conventions. Meanwhile, Pseudo-Longino's definition of the sublime explains how Kubrick conveys emotional and conceptual grandeur through eloquent silences, narrative ellipses, and musical choices. The film is argued to balance both approaches: beauty in its visual precision and the sublime in its symbolic transcendence about human evolution.

Keywords: BEAUTY - SUBLIMITY - IMITATIO/ELECTIO

Pocas películas de ciencia ficción se han aventurado tan lejos en lo desconocido como *2001: Odisea del espacio* (1968). La película, dirigida por Stanley Kubrick, marcó un hito en la historia del cine debido al carácter filosófico de su tratamiento, el cual no solo partía del *viaje* que planteaba en torno a la evolución humana, sino también de la construcción formal y semántica con la que abordaba su discurso visual. Kubrick crea, de esta manera, una obra fascinante e inolvidable que rompe con la tradición narrativa de la época y que entreteje múltiples interpretaciones y apreciaciones hasta el día de hoy. El presente ensayo tiene el objetivo de evidenciar, justamente, cómo dicha película se ha convertido en un clásico de todos los tiempos debido al tratamiento filosófico de su imagen. Para ello, se vincula su narrativa visual con las ideas de lo bello y lo sublime desarrolladas por Erwin Panofsky y Pseudo-Longino, respectivamente. Así, este trabajo desarrolla un análisis filosófico y estético de la película *2001: Odisea del espacio* (en adelante: *2001*), para mostrar su caracterización desde el paradigma clásico de lo bello y lo sublime en tanto que obra de arte visual.

Para explicar este planteamiento, en primer lugar, hay que definir con nitidez el núcleo de las ideas en torno a lo bello de Panofsky y lo sublime de Pseudo-Longino para, posteriormente, sintetizarlas y ponerlas en relación respecto de la película en cuestión.

En torno a la belleza, en su obra titulada *Idea*, Panofsky desarrolla cómo la idea de lo bello pasó del tratamiento metafísico de Platón, que en última instancia era negativo respecto de las bellezas sensibles, a una concepción más bien inmanente al sujeto. Así, para Cicerón, lo bello está en el propio artista como imagen mental, como ideal a partir del cual crea sus obras y que proviene de la contemplación de la naturaleza y de la facultad de la representación artística. Al rastrear los efectos de ese giro conceptual en la “antigua teoría del arte” bajo el influjo de Séneca y Plotino, Panofsky llega a la identificación renacentista de lo bello con la armonía entre las partes y el todo, tal como exigía la *concinnitas*. Asumida como ley suprema y absoluta de la naturaleza, la *concinnitas* podía seguir tanto el modelo de la *imitatio*, la imitación inmediata de la realidad natural, como el de la *electio*, la corrección y superación de la naturaleza a partir de un ideal de belleza que es imposible hallar instanciado como tal en el mundo (Panofsky, 1998, p. 24). Se trata de una concepción mucho más funcional de lo bello, la cual plantea el perfeccionamiento de lo natural a través del arte, pero siempre en la sintonía entre sujeto y objeto, entre espíritu y naturaleza, tal cual sostiene Vasari. De esta forma, la belleza se concibe como el equilibrio ideal entre una representación ineludible

de la naturaleza, expresada de manera proporcionada, ordenada y armoniosa, y una representación perfeccionada o corregida de esta, que desarrolla una nueva concreción del objeto o sujeto artístico que la supera. No obstante, lo que ha de permanecer en ambos casos, ya sea como imitadores o como correctores, es la capacidad de situarnos ante la realidad (1998, p. 48).

En el caso de 2001, dicho ideal de belleza estaría en la perfección, armonía y verosimilitud natural que Kubrick buscó alcanzar en cada una de las imágenes que componen su obra. En primer lugar, en relación con el *ars simia natura* (el arte imita a la naturaleza) del modelo de la *imitatio*, donde el artista desarrolla la capacidad para copiar al mundo debido a sus conocimientos de la disposición natural y a su dominio técnico, el filme desarrolla una representación bastante convincente y símil de la realidad espacial (fotogramas 1 y 2). Kubrick realizó un trabajo meticuloso durante los cinco años de escritura del guion, rodaje y producción, para convertir cada imagen que compone el filme en algo creíble y verosímil. Cuidó minuciosamente cada detalle para que el resultado fuera riguroso (y casi perfecto) desde un punto de vista técnico y científico. El ineludible estudio de la naturaleza y la serie de entrevistas que el director tuvo con expertos en la materia, fueron una pieza fundamental para el éxito e impacto que generó la película en su tiempo. Y es que, hasta entonces, si bien varias cintas previas de ciencia ficción ya habían explorado recursos visuales y futuristas con distintos grados de verosimilitud —como *Destination Moon* (Irving Pichel, 1950), *The Silent Star* (Kurt Maetzig, 1960) o *Ikarie XB-1* (Jindřich Polák, 1963)—, Kubrick radicalizó el rigor técnico y la precisión científica en 2001, marcando un punto de inflexión en el género.

En segundo lugar, 2001 expresa dicha mimesis en su aspecto más armónico y proporcionado posible, conforme a la justa medida de las partes con el todo, tal cual demanda la *concinnitas*. El orden y la geometría son constantes en el trabajo de Kubrick, y no son ajenos a la película en cuestión. La composición, el encuadre, la distancia, el manejo del color y de la luz, entre otros elementos, están orientados a una cierta armonía y, en algunos casos, a formaciones simétricas que ayudan al director a profundizar en su constante visual y al perfeccionamiento de lo contemplado en la realidad natural. En ese sentido, el director elabora planos bien proporcionados, simétricos y armoniosos, que ofrecen al espectador una experiencia visual llamativa y estilizada, más cercana a un diseño formal deliberado que a un reflejo realista de la naturaleza (fotogramas 3 y 4).

Finalmente, aunque en menor medida, la película desarrolla también cierta

corrección y superación de la “naturaleza” misma, la *electio*, asimilando idealmente dos objetos que, a pesar de ser naturales, no sería posible encontrar unidos en la naturaleza. Si bien este puede ser el caso de la inquietante aparición del misterioso monolito de piedra, uno de los mejores ejemplos para esta concepción se encuentra en la escena final de la historia, en la cual se observa a un feto que flota por el universo, generando así una ruptura con la cotidianidad y naturalidad de los acontecimientos (fotograma 5). Conviene subrayar, sin embargo, que la simetría en Kubrick no constituye un recurso de realismo naturalista, sino una estrategia de estilización formal. En la naturaleza no encontramos regularmente esa armonía geométrica que la película presenta en sus encuadres. Del mismo modo, las actuaciones en *2001* se caracterizan por una deliberada mecanicidad: los personajes se expresan con un tono casi robótico, carente de emoción, lo cual potencia la frialdad tecnológica del universo diegético.

Este efecto fue tan radical en su época que generó rechazo en parte de la crítica, y llevó a Jacques Rivette a señalar, con ironía, que la grandeza de la película residía en que “lo mejor que puede filmar una máquina es a otras máquinas”. De este modo, tanto en la composición visual como en la dirección de actores, Kubrick se distancia del realismo entendido como mimesis, para crear un mundo cinematográfico regido por una lógica estética propia. Este recurso se justifica por la carga significativa en la película de la narrativa en torno a la evolución humana. La necesidad de comunicar visualmente una idea tan compleja y abstracta requiere superar lo cotidiano e intuitivo.

En términos panofskianos, estamos pues ante una obra cinematográfica que articula el *ars simia natura* y el perfeccionamiento o corrección de la naturaleza de manera proporcionada, aunque siempre bajo un prisma de estilización formal que distancia la obra del simple realismo. De tal modo que Kubrick crea una obra de arte visualmente bella, acorde con el ideal de la *concinntas*, aunque atravesada por una estilización consciente que también afecta las actuaciones y el tono general del filme. Se trata, además, de una de las obras más genuinas del director, en la cual se muestra con mucha precisión y detalle el prurito realista que establece un ajuste entre arte y naturaleza, relacionado con la perfección creativa que ofrece el séptimo arte.

En lo que respecta a lo sublime, Pseudo-Longino lo presenta como un estilo que refiere a una belleza eminente, una belleza superlativa basada en el *pathos*, la emoción. Diversos estudios recientes sobre *De lo sublime* han subrayado que la obra de Pseudo-Longino no se limita a una estética del exceso, sino que propone

una reflexión sobre la capacidad del lenguaje y las imágenes para generar un efecto transformador en el espectador o lector. En este sentido, lo sublime no depende únicamente de la grandiosidad formal, sino de la fuerza con que el discurso, verbal o visual, logra conmover y elevar el espíritu. Esta lectura coincide de manera fértil con la propuesta de Kubrick, cuya puesta en escena no solo impresiona por sus formas, sino que sacude la percepción del espectador al situarlo frente a lo insondable. Lo sublime es aquello que engrandece y eleva el alma, que da mucho que pensar y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable, tanto así que es capaz de complacer a todos en todo tiempo (Pseudo-Longino, 2007, p. 31). Es el eco de la grandeza del pensamiento (2007, p. 35), la belleza de la expresión que, como un rayo, despedaza lo ordinario y exhibe la potencia del orador (2007, p. 21). Lo sublime es, en efecto, el impacto del arte en el alma humana que permite alcanzar, por medio del éxtasis de lo prodigioso, la primicia y la inmortalidad de la grandeza misma.

Según Pseudo-Longino, llegar a esa belleza eminente es un fin natural, ya que en la propia naturaleza radica el principio originario y arquetípico que sostiene toda producción. Sin embargo, para el autor, lo sublime no sólo se debe al talento natural, sino que también requiere del cultivo del arte para poder alcanzarlo. Es el método, pues, el que delimita y proporciona la medida y el momento preciso en cada caso (2007, p. 25). Asimismo, entre las fuentes de lo sublime, el autor identifica a cinco que se basan en la necesaria potencia expresiva y que son las más productivas. La primera de ellas es la capacidad de concebir grandes pensamientos; la segunda, la emoción vehemente y entusiástica; la tercera, la específica forja de las figuras; la cuarta, la expresión noble de la que forman parte la elección de los nombres y la elocución elaborada; y la quinta, la composición digna y elevada (2007, pp. 32-33). Las dos primeras fuentes están asociadas con la disposición natural, mientras que las otras tres obedecen a la práctica y al perfeccionamiento del método. La crítica contemporánea ha insistido en que estas fuentes deben leerse no como una lista de recursos técnicos, sino como una integración de disposición natural y cultivo artístico, cuyo resultado apunta siempre a la trascendencia. De ahí que lo sublime, para Longino, no se reduzca a un estilo elevado, sino que constituya una experiencia de comunicación capaz de desbordar el artificio y producir en el receptor una impresión de verdad y grandeza.

En relación con nuestra película, Pseudo-Longino ya colocaba a las imágenes en el centro de su reflexión. Al encontrarse en el ámbito de la retórica, se refería naturalmente a las imágenes verbales, aquellas con las que el oyente parece ver

lo que se dice. No obstante, lo que señala bien puede aplicarse a otros discursos: él menciona a la poesía y la pintura; nosotros nos dirigimos a la narrativa visual del cine. En ese sentido, el autor afirma que las imágenes “son también muy adecuadas para producir majestad, magnificencia y energía” (2007, p. 52), ya que lo propio de ellas, en cualquier caso, es que buscan la participación afectiva y lo conmovedor. El arte sublime pone ante los ojos de los espectadores lo que el artista ha fantaseado; es decir, figuras y artificios rodeados por el esplendor de la belleza y la grandeza, las cuales justamente ocultan que se está ante figuras y artificios, pareciendo entonces que se representase lo vívido y lo verídico (2007, pp. 60-61). En el caso de *2001*, esta idea de lo sublime, al igual que lo bello, parece verse arraigado dentro de la disposición particular con la que Kubrick emplea los elementos y figuras dentro de la narrativa visual de la película.

En primer lugar, el filme desarrolla grandes pensamientos por medio del silencio. Siguiendo la concepción de Pseudo-Longino, la idea sin palabras suscita admiración a causa de su grandeza (2007, pp. 35-36). La película de Kubrick es, precisamente, una experiencia casi no verbal de imágenes que expresan grandeza (fotograma 6). El filme crea una experiencia visual que trasciende las limitaciones del lenguaje, con el fin de penetrar directamente en el subconsciente del espectador con su carga emotiva y filosófica. Por ello mismo, la expresión silenciosa y el gesto predominan sobre la expresión verbal, teniendo el mismo efecto que el silencio de Áyax, mencionado por el autor como uno de los ejemplos más logrados de lo sublime.

En segundo lugar, la narrativa de la película se desarrolla en *crescendo*. Según Pseudo-Longino, la amplificación es un recurso que se sirve de “muchas intercalaciones de preámbulos y pausas, de modo que se suceden en continuidad grandes expresiones en progresión gradual” (2007, p. 46). Este conjunto de ideas, de pausas, reinicios e intensidad ascendente es muy utilizado por Kubrick en *2001*, ya sea por medio de la notación musical para definir el aumento gradual de la intensidad o con las elipsis que se dan a lo largo de la película en torno a la evolución; siendo la más representativa la del hueso y la nave espacial, que representan el paso del pasado al futuro, de lo irracional a lo racional (fotograma 7).

Finalmente, Kubrick también parece desarrollar la emulación de la excelencia y la prolijidad. Según Pseudo-Longino, la imitación y emulación de los grandes artistas del pasado es un camino hacia lo sublime, al punto que “incluso los que no son fácilmente arrebatados son llevados al entusiasmo por la grandeza de otros”

(2007, p. 50). En el filme, esto se presenta con el uso de piezas y fragmentos de música clásica, en lugar de una banda sonora original que Kubrick había inicialmente encargado al compositor Alex North. El caso más conocido es el uso de la primera sección (Amanecer) de *Also sprach Zarathustra*, poema sinfónico de Richard Strauss, para la escena titulada: “El amanecer del hombre” (fotogramas 8 y 9). Dicho tema transforma totalmente el tránsito del simio a homínido, dotando de un carácter épico al uso del hueso como herramienta evolutiva. Por otro lado, al aparecer el mismo tema tanto al inicio como al final de la película, aporta un sentido envolvente a la odisea espacial y a la narración en su totalidad. La obra de Strauss, además, está también inspirada en el libro homónimo del filósofo Friedrich Nietzsche. Otro ejemplo de esta emulación creativa desde la grandeza de otros se aprecia con la utilización de *El Danubio azul* de Johann Strauss II, para acompañar la ingravidez del espacio y el movimiento dancístico de las naves espaciales. En lo que respecta a la prolijidad, lo sublime hace referencia a la medida adecuada y esto se observa, precisamente, por medio de la duración de la película. Aunque sus 149 minutos la hacen bastante extraordinaria respecto del estándar de Hollywood de ese entonces, se trata de una duración totalmente adecuada para su propia narrativa.

En consecuencia, *2001* se configura como un discurso sublime bien logrado, en los términos clásicos de Pseudo-Longino, tanto en materia semántica como en mimesis creativa. Es una película icónica que trasciende en el tiempo y cuyo mensaje complace e impacta a todos debido a la grandeza y potencia expresiva de su realización.

El presente ensayo ha evidenciado las coincidencias existentes entre los conceptos de lo bello de Panofsky y de lo sublime de Pseudo-Longino, y el contenido visual y semántico del filme *2001: Odisea del espacio*. Por un lado, ha quedado claro que la búsqueda de la perfección y verosimilitud con la realidad natural que desarrolla la película está bastante ligada a la noción de belleza presente en el ideal de la *concininitas*; y, por el otro, que lo sublime en la película se logró por medio de la disposición adecuada de las figuras y artificios de su discurso visual.

Este equilibrio o complemento que hay entre ambos métodos de representación se puede concebir, en grandes rasgos, por su propia naturaleza cinematográfica que no solo le permite representar la realidad lo más similar al mundo real, sino que, a través de distintos medios, ya sean retóricos, artísticos o técnicos, puede mejorarla o hasta superarla en función de su propia narrativa fílmica y su

propuesta filosófica. No obstante, reducir el valor de *2001* a una suma de recursos —imágenes simétricas, efectos especiales verosímiles o música clásica— sería insuficiente. La maestría de Kubrick no radica en una fórmula replicable, sino en la manera en que articula forma y contenido: la simetría dialoga con la idea de orden cósmico, la frialdad de las actuaciones refleja la deshumanización tecnológica y la elección musical intensifica la dimensión filosófica del relato. Es en esta relación orgánica entre los elementos formales y el contenido conceptual donde la puesta en escena alcanza su complejidad.

Así, *2001* se afirma como obra maestra no solo por su virtuosismo estético, sino porque cada decisión formal encarna y expande la reflexión sobre la evolución y el destino de la humanidad. De esta manera, se concluye que *2001* se configura no solo como una obra de gran calidad cinematográfica, sino también, filosófica y estéticamente hablando, como una de las obras audiovisuales más bellas y sublimes de la historia del cine. Finalmente, cabe señalar que el presente análisis constituye un acercamiento inicial desde el paradigma clásico de lo bello y lo sublime. Un desarrollo futuro podría enriquecerse con bibliografía especializada tanto en el pensamiento de de Panofsky y Pseudo-Longino como en los estudios específicos sobre *2001: Odisea del espacio*, lo cual permitiría ampliar y matizar aún más las interpretaciones aquí planteadas.

Referencias bibliográficas

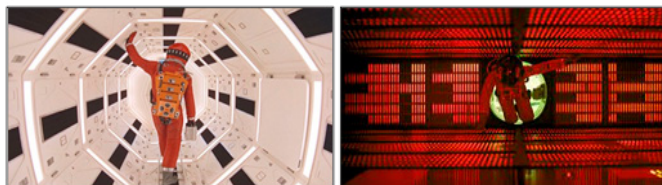
Panofsky, Erwin. (1998). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (María Teresa Pumarega, Trad.). Cátedra.

Pseudo-Longino. (2007). *De lo sublime* (Eduardo Molina C. & Pablo Oyarzun R., Trads.). Metales Pesados.

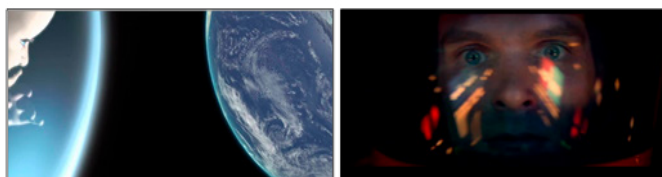
Anexo: Fotogramas mencionados



Fotogramas 1 y 2. Representación de la realidad natural

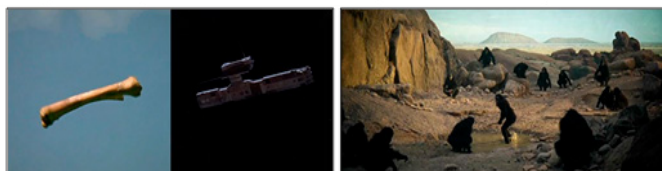


Fotogramas 3 y 4. Simetría, proporción y armonía



Fotograma 5. Superación de la realidad

Fotograma 6. Silencio expresivo



Fotograma 7. Crescendo en la elipsis

Fotograma 8. Amanecer del hombre



Fotograma 9. Emulación de la excelencia: música clásica de Strauss

Cómo citar este artículo:

Carrillo Garcia, G. (2025). El paradigma de lo clásico y lo sublime en 2001: *Odisea del espacio*. **Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía**, 1(9),69 -78

