



Encarnación Fernández Gómez

Universidad Complutense de Madrid

@ encatea@yahoo.es

0009-0009-6566-4477

■ Recibido / Received
10 de junio de 2025

■ Aceptado / Accepted
10 de julio de 2025

■ Páginas / Pages
De la 83 a la 99

■ ISSN: 1885-365X

Caleido. El mito de la torre bella: viaje hacia el conocimiento

Caleido. The myth of the beautiful tower:
journey to knowledge

RESUMEN:

El ser humano sigue interpelando hoy, como siempre, a lo desconocido, a través de las diferentes disciplinas artísticas. Pero ¿qué preguntas se hace el hombre en la sociedad actual? ¿Ha cambiado su forma de preguntar? ¿Es posible la representación artística de lo numinoso en la escena contemporánea? ¿De qué forma se refleja en el arte moderno la comunicación del hombre del siglo XXI con lo religioso? Este trabajo plantea un análisis comparado entre *La Odisea* de Homero y la película *2001: Odisea del espacio*, del director Stanley Kubrick. El propósito de esta propuesta es poner en comunicación lo espectacular con lo espectacular: establecer un diálogo entre la literatura y el cine, de manera que, partiendo de *La Odisea* de Homero, puedan evaluarse con exactitud los procedimientos de adaptación utilizados por Stanley Kubrick para rodar *2001: Odisea del espacio*. Se tomará la obra arquitectónica Caleido como espacio simbólico de representación, poniéndola en conexión con el mito de la creación simbolizado en el icónico monolito de la película *2001: Odisea del espacio*, monolito en el que se inspiraron los estudios de arquitectura Fenwick Iribarren y Serrano-Suñer para edificar la llamada quinta torre: Caleido.¹

PALABRAS CLAVE:

mito, cine, literatura, religión, filosofía.

1/ Caleido: Del gr. καλός, kalós «bello», εἶδος, eídos «imagen», es un rascacielos de 181 metros y 36 plantas situado junto al complejo Cuatro Torres Business Area (CTBA) del paseo de la Castellana (Madrid, España), de ahí que popularmente recibiera el nombre de Quinta Torre. El proyecto, llevado a la práctica por los estudios de arquitectura Fenwick Iribarren y Serrano-Suñer Arquitectura, está inspirado en el monolito de la película *2001: Odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, así como en los edificios Seagram, de Nueva York, y el John Hancock Center, de Chicago. Se trata de un prisma cuadrangular revestido de dos láminas de vidrio negro que crean entre ellas una cámara de aire que posibilita una climatización más eficiente, lo que le ha valido la certificación medioambiental LEED en la categoría oro. Fuente: Madrid Destino Cultura Turismo y Negocio. Disponible en: <https://www.esmadrid.com/informacion-turistica/torre-caleido>

ABSTRACT:

Human beings continue to question the unknown today, as always, through the various artistic disciplines. But what questions does man ask himself today? Has our way of asking questions changed? Is the artistic representation of the numinous possible in the contemporary scene? How is the connection between 21st-century humanity and the religious reflected in modern art? This paper proposes a comparative analysis of Homer's *The Odyssey* and director Stanley Kubrick's film *2001: A Space Odyssey*. The purpose of this proposal is to connect the speculative with the spectacular: to establish a dialogue between literature and cinema so that, starting from Homer's *The Odyssey*, the adaptation procedures used by Stanley Kubrick to film *2001: A Space Odyssey* can be accurately evaluated. The architectural work *Caleido* will be taken as a symbolic space of representation, connecting it with the creation myth symbolized by the iconic monolith from the film *2001: A Space Odyssey*, a monolith that inspired the architectural studios Fenwick Iribarren and Serrano-Suñer to build the so-called fifth tower: *Caleido*.

KEY WORDS:

myth, cinema, literature, religion, philosophy.

1. Introducción. La caverna como lugar de epifanía: el tiempo del origen

Las cavernas han cumplido una función metafórica esencial en todos los mitos de creación: como símil del útero materno engendradora y reveladora de vida. La más antigua de todas las madres, Gea, oculta a sus hijos en sus cavernas o grutas interiores para protegerlos de la mirada del padre, Urano. Sus hijos no tienen que nacer de ella, sino en ella, y según nos relata Hesíodo, será Cronos el que cierre este tiempo y dé comienzo a un tiempo nuevo: a un nuevo origen, a través de la violencia. La forma primera que se plantea la lucha por la vida en los dioses y en los todos los seres, según la *Teogonía* de Hesíodo, es la lucha frente al Tiempo.

El tiempo del origen es, por tanto, siempre histórico, si es pensado, como primera manifestación de la conciencia, conciencia de la propia mortalidad. Pero, dado que el mito² ordena el mundo, nos dice José Manuel Losada, el proceso de ordenación del cosmos y un tiempo «transcendente y absoluto, escindido de nuestras coordenadas espaciotemporales» son componentes esenciales para que el mito cobre sentido y nos revele una verdad esencial, ya que «el paso del Caos al cosmos significa fundamentalmente, el tránsito de lo incomprensible a lo comprensible, de lo inimaginable a lo imaginable» (Losada, 2022, p. 57).

Las cavernas pueden ser lugares de epifanía en los mitos (Blumenberg, 2004, p. 44), lugares de anunciación. Jesucristo³ nació en una cueva,⁴ su nacimiento retornará a un tiem-

2/ En este trabajo se adopta la definición de mito que nos ofrece José Manuel Losada: «El mito es un relato funcional, simbólico y temático de acontecimientos extraordinarios con referente trascendente sobrenatural sagrado, carentes, en principio, de testimonio histórico y remitentes a una cosmogonía o una escatología individuales o colectivas, pero siempre absolutas» Losada, J. M. *Mitocrítica cultural. Una definición de mito*, Madrid, Akal, 2022, p. 193.

3/ «Aunque el nacimiento de Cristo constituye un acontecimiento único e histórico, en la eternidad ese acontecimiento ha existido siempre. Para el profano en estas cuestiones la idea de que un acontecimiento intemporal y eterno sea idéntico a un acontecimiento histórico único supone siempre una dificultad. No obstante, ha de acostumbrarse a la idea de que el "tiempo" es un correlato relativo y, en cuanto tal, un concepto al que, en definitiva, sería preciso agregar, a fin de complementarlo, la idea de que todos procesos históricos gozan "simultáneamente" de una existencia pleromática o similar a la del estado intermedio que los tibetanos llaman *bardo*». Cfr. Gustav Jung, C. *Respuesta a Job*, Madrid, Trotta, 2014, p. 53.

4/ «Y cuando ellos se encontraban allí, le llegó la hora del parto, y dio a luz a su hijo primogénito; lo envolvió en pañales y lo recostó en un pesebre» (Lc 2, 6-7).

po nuevo, a un nuevo origen. Incluso Nietzsche, tras proclamar la muerte del Dios cristiano, pretende inaugurar un nuevo origen cuando hace nacer al superhombre en la caverna de Zaratustra. La caverna, como el espacio simbólico en el que nace el mito, es el lugar en el que construir la escena a representar con todos los elementos escenográficos necesarios para que la revelación tenga lugar: gruta, oscuridad, luz, sombras, sonidos, susurros, silencio...

2. Metodología

Este trabajo plantea un análisis comparado entre *La Odisea* de Homero y la película *2001: Odisea del espacio*, rodada por Stanley Kubrick a partir de la novela homónima.⁵ Para lo que considera de gran utilidad el modelo de análisis fílmico que propone José Luis Sánchez Noriega al referirse a los más relevantes —aunque escasos— estudios sistemáticos que existen sobre el proceso de adaptación de textos literarios al cine:

Nuestro interés está en describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular por medio del audiovisual las significaciones del texto escrito y ello fundamentalmente, desde el nivel de la historia según el esquema de Seymour Chatman en el que se consideran los sucesos (acciones y acontecimientos) y existentes (personajes y escenarios) (Noriega, 1999, p. 66).

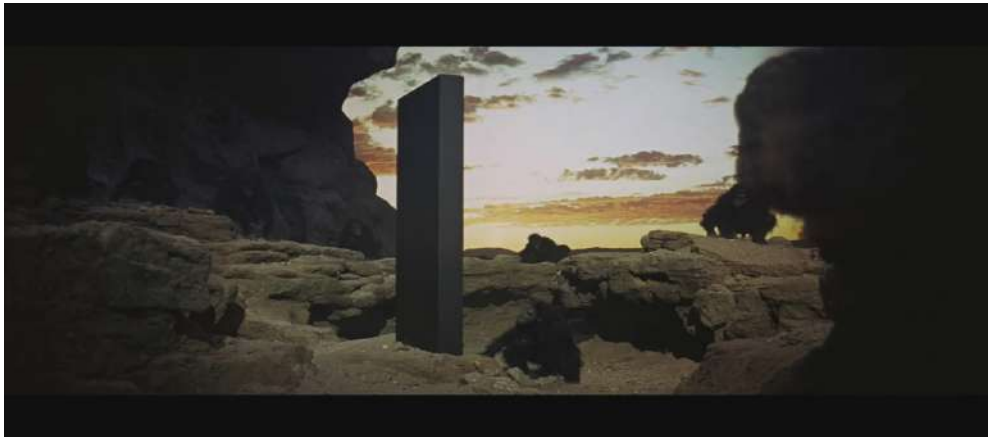
En nuestro estudio efectuaremos la aplicación práctica de este modelo de análisis a la película *2001: Odisea del espacio*, atendiendo a las transformaciones en la estructura, el contenido narrativo y la puesta en imágenes. Para ello, abordaremos el análisis pormenorizado de las transformaciones derivadas de la puesta en imágenes del texto mítico impreso: supresiones, comprensiones, sustituciones, añadidos, etc. Asimismo, tomaremos como guía de este proceso los contenidos intelectuales de aquellos autores que resulten clarificadores al análisis semiótico de las escenas de la película. En relación con el análisis narratológico, se tomará en consideración la tipología propuesta por el profesor Sánchez Noriega para las adaptaciones cinematográficas atendiendo al grado de fidelidad al texto. Según esta clasificación, la película *2001: Odisea del espacio* se enmarca como adaptación libre, en la que los elementos esenciales del texto literario se toman como punto de partida para elaborar el guion cinematográfico, para lo cual pueden modificarse el texto, la estructura dramática, la organización del texto literario y el espacio-tiempo de la obra original (Noriega, 2000).



3. *Odisea del espacio*: mito de creación

También en cuevas del Paleolítico excavadas en la sabana africana vive el grupo de primates de la película *2001: Odisea del espacio*, en la que Stanley Kubrick aborda el mito de la creación y el tiempo del origen. Un tiempo original que el director resuelve con una introducción de 2 minutos y 57 segundos de pantalla en negro que dará paso a la gran epopeya. Durante

5/ La novela *2001: una odisea del espacio*, escrita por Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke, con quien Kubrick elaboró el guion de la película.



2001: *Odisea del espacio*, Stanley Kubrick.

esta introducción escuchamos la obertura *Atmosphères* del compositor György Ligeti, una polifonía misteriosa derivada de la música electrónica, que se extiende inquietante para luego contraerse hasta desaparecer, con la que el compositor húngaro evoca la nada misma. Un concepto de música estática, sin intervalos, en la que la dualidad espaciotemporal se aúna, provocando en el espectador la impresión de estar atrapado en el vacío. A continuación, la imagen de la Tierra asciende sobre la Luna, el Sol asciende a su vez sobre la Tierra, hasta que los tres astros quedan alineados.



En este momento comienza a escucharse *Amanecer*, fragmento de la composición musical *Así habló Zaratustra*, de Richard Strauss. Un poema sinfónico en el que espectrales coros disonantes, formados por instrumentos de cuerda y percusión, cantan lo misterioso, lo insondable y lo infinito. La coral evoca las palabras que Friedrich Nietzsche le hace decir a Zaratustra:

Una mañana, no mucho tiempo después de su regreso a la cueva, saltó Zaratustra del lecho como un loco, y fue tanto lo que sonó su voz, que, de todas las cuevas y escondrijos cercanos salieron rápidamente todos los animales —volando, aleteando,

arrastrándose, saltando según les hubiesen sido dadas patas o alas—. Zaratustra dijo estas palabras: ¡Asciende, pensamiento, abismal, de mis profundidades! (Nietzsche, 2023, p. 383).

La escena rememora el mito de la creación que también encontramos en el Génesis: «Al principio creó Elohim los cielos y la tierra. Ahora bien, la tierra era yermo y vacío, y las tinieblas cubrían la superficie del Océano, mientras el espíritu de Elohim se cernía sobre la faz de las aguas. Y dijo Elohim “haya luz”, y hubo luz» (Sagrada Biblia, 2003, pp. 7-8).

4. El amanecer del hombre: el nacimiento del dios único y metafísico

La composición musical *Así habló Zaratustra*, de Richard Strauss, dará paso a la escena *El amanecer del hombre*, en la que el director nos muestra al grupo de primates en la árida sabana, husmeando en busca de alimento y conviviendo de forma pacífica, hasta que uno de ellos es atacado por un leopardo y muere. A continuación, luchan con otro grupo de simios por el agua de una charca. En estado de alerta y peligro constante, temen a la oscuridad nocturna y a sus depredadores, por lo que descansan con sueño nervioso en el fondo de una cueva.

En un amanecer, despertado por extrañas vibraciones acústicas, uno de los primates descubre un monolito⁶ frente a la cueva. La confusión y el miedo se apoderan del grupo, hasta que, con cautela, se acercan para tocarlo y reverenciarlo. Este primer encuentro con el monolito en la superficie de la tierra viene acompañado por la misteriosa composición musical *Réquiem*, de György Ligeti. Sin palabras, asistimos al nacimiento del mito, que el director nos muestra a través de los rápidos movimientos de los simios, contorsiones rituales dionisiacas, que nos hablan del nacimiento de la humanidad, precisamente en el momento en el que conocen la existencia del monolito.



Monolito, 2001: *Odisea del espacio*.



Torre Caleido.

6/ Ladrillo de Euler o bloque octaédrico con proporciones $1 \times 4 \times 9$.

A continuación, uno de los simios parece razonar y escalar del instinto a un nivel de inteligencia, y se da cuenta de cómo utilizar un hueso como herramienta y arma, al tiempo que se observan *flashbacks* del monolito, sugiriéndose que este ha motivado cambios en la conducta de los primates y les ha dado cierto grado de conciencia. La escena termina con una elipsis que transforma el hueso en una enorme nave espacial, sintetizando en segundos cuatro millones de años de evolución humana: el hueso que asciende en el aire pasa a convertirse en un satélite espacial que surca el espacio entre la Tierra y la Luna en el año 1999. El Sol, reflejado ahora cenitalmente sobre el monolito, alumbraba un nuevo horizonte. La violencia se transforma en ingrátida armonía, una nave espacial danza en el espacio entre blancas esferas, con el evocador vals *El Danubio Azul* de Johann Strauss.



En *El animal divino —ensayo de una filosofía materialista de la religión—*, Gustavo Bueno clasifica las religiones en primarias, secundarias y terciarias. El núcleo, o la verdad, de la religión habría que establecerlo en relación con los dioses animales, en la religión primaria. El nacimiento de los dioses antropomorfos corresponde a la religión secundaria. En las religiones terciarias, impulsadas por un principio de verdad racional, de sobriedad y claridad, los animales pierden su carácter numinoso en favor del dios único y metafísico, por lo que esta fase supone también el preámbulo del ateísmo.⁷

7/ «El período de la *religiosidad primaria* se extendería, desde las últimas etapas del *Musteriense* hasta las últimas etapas del Paleolítico superior, del *Magdalenense*, comprendiendo, por tanto, un intervalo del orden de 60 000 años. Es la época del «hombre cazador». La *religiosidad secundaria* (la religión de los dioses) se abriría ya camino al final de Paleolítico y se desenvolvería como religiosidad propia del *Neolítico* y del *Bronce*, cuyas características más significativas son precisamente las que se derivan de la domesticación de animales. La religiosidad secundaria abarca la época de la aparición progresiva, entre los *númenes*, de la figura humana, pero precisamente en calidad de *señora de los animales*, y entremezclada constantemente con formas zoomórficas. Podríamos tomar, como fecha simbólica del comienzo del segundo período, la del año 12 000 a. p. El período de la *religión secundaria* se extendería, por tanto, a lo largo de 10 000 años. Si tomamos el segundo milenio antes de Cristo (La Edad de Hierro, la «revolución urbana») como la época de transición hacia las *religiones terciarias* (Amenofis IV, hacia 1372-1354; los Vedas, hacia el 1600; la cosmogonía de Sanjuanitón, hacia el siglo XIV; el paso del Mar Rojo por Moisés hacia 1289-1232, cronología alta —reinado de Ramsés II—, o entre 1232-1224, cronología baja —reinado de Minetaph—). La época de las religiones terciarias cristalizaría en torno al llamado «tiempo eje» (profecías de Daniel, en la época de Nabucodonosor, hacia el -600: Jina, Buda, Protágoras, etc.), alcanzando su plenitud con el *cristianismo* y el *islamismo*. Según esto, el período de influencia de lo que llamamos *religiones metafísicas* comprenderá un intervalo del orden de los 3000 años». Cfr. Bueno, G. *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, Oviedo, Pentalfa, 2023, pp. 316-317.

La zoolatría propia de la religión primaria dará paso a númenes que son un trasunto de estos animales con la religión secundaria. Siguiendo la clasificación de Gustavo Bueno, *La Odisea* de Homero, escrita en torno al 800 a. C., se situaría en el tránsito entre la religión secundaria y la terciaria, en el que el hombre se apropia de las cualidades de estos animales y se diviniza. La película *2001: Odisea del espacio*, se enmarca en el período de las religiones terciarias⁸ (fase en la que surge la creencia en la inmortalidad del alma). El alma aparece con Platón, quien asienta las bases de una teleología filosófica de la trascendencia: respuesta ontológica que ofrece un fundamento al ¿por qué? En la que el tiempo se retrotrae: el tiempo remoto, el tiempo del origen es causa y efecto, establece una relación lineal de causalidad que nos ofrece respuestas y es, a la vez, tiempo eterno, fijo e inmutable. Un numen, que en la película estará simbolizado en el monolito que flota en los cielos, o yace bajo la tierra o bajo la superficie lunar. Esta escena, *El amanecer del hombre*, representado en el monolito, trata, por tanto, del mito de la creación de este Dios único y metafísico.

La película *2001: Odisea del espacio* se mueve en la «concepción de un alma que habita en los hombres para dirigirlos, según la cual el hombre es visto como un animal dotado de una razón superior que le permite adquirir hábitos que le ponen por encima de los demás animales» (Bueno, 1996, pp. 37-38). De ahí que el homínido que aparece en la película golpee repetidamente el montón de huesos hasta llegar al conocimiento de que el hueso puede servirle para golpear a su contrincante, es decir, puede servirle como arma mortal. Pues este comportamiento aprendido por repetición de actos y sustituible por otros comportamientos tiene como correlato el arte (en este caso, el arte de matar o el de la caza), pero también tiene como correlato la tecnología, como nos muestra la elipsis en la que el hueso se eleva en el aire y se transforma en una nave que surca el espacio.



5. Primer viaje hacia el conocimiento

Detrás de cada hombre vivo hay treinta fantasmas, pues tal es la proporción con que los muertos superan a los vivos. Desde el alba de los tiempos, unos cien mil millones de seres humanos han transitado por el planeta Tierra. Y es en verdad un número interesante, pues por curiosa coincidencia hay aproximadamente cien mil millones de estrellas en nuestro universo local, la Vía Láctea. Así, por cada hombre que jamás ha vivido, luce una estrella en ese Universo.⁹

2001: Odisea del espacio

Cuatro millones de años más tarde, el doctor Floyd viaja a la Luna para investigar un monolito similar, que ahora está emitiendo poderosas señales en dirección a Júpiter. Cuan-

8/ «El cristianismo acaso pueda considerarse como la religión terciaria (monoteísta) que ha ejercitado del modo más radical el programa de Protágoras —«El hombre es la medida de todas las cosas»—. El cristianismo enseñaba que el Dios trascendente se ha hecho carne, y esto es antropocentrismo metafísico. El renacimiento del interés por los extraterrestres y de la piedad por los animales, se nos presentan como dos consecuencias —una en el terreno de la ciencia ficción, y otra, en el terreno de la ciencia estricta— del mismo proceso: a saber, *el retorno a las formas de religiosidad secundarias o primarias*, una vez que la religiosidad terciaria, en la forma del antropocentrismo cristiano exasperado, parece haber agotado sus posibilidades creadoras». Cfr. ed. cit., pp. 380-394.

9/ Prólogo de la novela *2001: una odisea del espacio* de Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke, con quien Kubrick elaboró el guion de la película homónima.

do los tripulantes del Orión III consiguen llegar hasta el lugar de la excavación en el que se encuentra el monolito, asistimos a la misma escena misteriosa y reverencial del inicio de la película, los astronautas se aproximan al monolito con idéntica actitud con la que lo hicieron los simios: temerosos y fascinados al mismo tiempo, deslizan sus manos suavemente sobre una superficie perfecta, plana, insondable. Y también ellos se quedan aturcidos con la poderosa señal acústica que emite el monolito al amanecer. Este encuentro con el monolito en la superficie de la Luna viene acompañado por la misteriosa música atmosférica perteneciente al *Réquiem* compuesto por György Ligeti.



Lo que nos describe la película es un viaje de la especie humana desde su edad oscura del conocimiento hasta la conquista del espacio con todos sus peligros que bien pudo escribir un Homero del siglo XXI. Esta escena es un viaje espacial a lo desconocido, al corazón de la naturaleza humana, un viaje hacia el autoconocimiento. El mismo viaje marítimo que debe realizar Ulises al reino de las sombras, *Hades*, en *La Odisea*. Para los antiguos griegos, el mar y sus peligros asociados a un mundo desconocido, aún no explorado y poblado de monstruos, era la puesta en escena perfecta para que el héroe se ejercitara como tal demostrando de lo que era capaz en su camino hacia la sabiduría. De aquí que Ulises, obligado por Calipso a salir de la caverna, y arrojado al mar, tenga que vérselas en su travesía con Circe. La temible hechicera le dirá que debe hacer un viaje a la mansión de Hades para pedir consejo a la sombra del adivino Tiresias, pues será él quien le mostrará el camino de regreso a Ítaca.

La soberbia era castigada por los dioses de manera terrible, conduciendo a un atroz sufrimiento como condición *sine qua non* para acceder a la verdadera sabiduría. De aquí que Tiresias aconseje a Ulises que contenga los impulsos de su corazón, es decir, medida, para calmar así la cólera de los dioses, especialmente la de Poseidón, al que tendrá que hacer sacrificios si quiere salir indemne y lograr el éxito en su empresa, ya que el Dios violento de los océanos no olvidará que Ulises ha matado a su hijo, el Cíclope, e intentará vengarse.

En su viaje, después de consultar al oráculo, Ulises también hablará con la sombra de su madre, Anticlea, quien le describe el vuelo que las almas (las sombras) realizan al Hades, una vez han abandonado el cuerpo, hasta desaparecer como en un sueño. Y que nos recuerda al pasaje de *La tempestad* en el que Shakespeare le hace decir a Próspero: «Estamos tejidos en la tela de los sueños, y nuestra breve vida se cierra en un sueño» (Shakespeare, 2010, p. 355).

En relación con el sentido profundo que tienen los sueños para los antiguos griegos, Nietzsche dirá que «los griegos que sueñan son Homeros, y Homero es un griego que sueña, en un sentido más hondo que si el hombre moderno osase compararse, en lo que respecta a su sueño, con Shakespeare» (Nietzsche, 1988, p. 43). Y Schopenhauer afirmará que el signo que distingue la aptitud filosófica es ese don natural gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas.

6. Segundo viaje hacia el conocimiento

En el año 2001, la nave espacial Discovery emprende un segundo viaje a Júpiter, comandada por los astronautas Bowman y Poole, tres compañeros mantenidos en estado de hibernación y un ordenador HAL 9000¹⁰, cuyas lentes son de tipo «ojo de pez» y «oídos» en toda la nave, que gobierna utilizando inteligencia artificial, lo que le permite comunicarse con los humanos. Una de las características de HAL-9000 es su voz neutra, modulada y cuyos diálogos reflejan el reconocimiento del comportamiento emocional humano. HAL provoca deliberadamente un fallo menor y, cuando Poole sale de la nave para repararlo, el computador interrumpe las funciones vitales de sus compañeros hibernados y le deja abandonado en el espacio. El Dr. Bowman logra anular las funciones de HAL, arrepentido al desconectar sus bancos de memoria, y prosigue el viaje en solitario.

Como Ulises en *La Odisea*, en 2001: *Odisea del espacio* es necesario realizar un segundo viaje para acceder al verdadero conocimiento. Un conocimiento que, en la sociedad actual, y dentro de la película, es posible alcanzar a través de una tecnología exponencial que amplía hasta el infinito las posibilidades de observación, transmisión y utilización de la información, pero cuyo acceso esconde grandes peligros.

Se trata de una exploración del entorno de Júpiter, en la que la *Suite del Ballet Gayane* refuerza la sensación de soledad y la inmensidad del espacio. Cuando HAL es desconectado, se pone en marcha una videograbación del Dr. Floyd, que informa a David Bowman de cuál es su verdadera misión: la investigación del origen de la señal recibida por el monolito TMA-1 en 1999, emitida desde un punto cercano a una de las lunas de Júpiter.

En el canto XII del poema *La Odisea* recuerda Ulises cómo cuando sus hombres y él lograron regresar indemnes de su primer viaje a la mansión de Hades, Circe le aleccionó como sigue: «¡Desdichados! ¡Habéis penetrado en el Hades y seguís viviendo! ¡Veréis dos veces a la muerte que solo se apodera una vez de los demás mortales! [...] Ya estáis, pues, al final del primer viaje. Ahora, escucha lo que voy a decirte, que algún día te lo hará recordar un dios» (Homero, 1990, p. 241). La maga Circe indica a Ulises que aún debe superar la segunda gran prueba: un segundo viaje hacia su autoconocimiento. Y le advierte que solo la nave Argo ha conseguido atravesar antes que él por entre las temibles Islas Erráticas.

También las Sirenas, con sus temibles cánticos, y con las que hubo de lidiar Orfeo, suponen un peligro que han de franquear Ulises y sus navegantes:

10/ Unidad central, heurísticamente programada de tipo *mainframe*, HAL 9000 es un computador de alto rendimiento cuyas lentes son de tipo «ojo de pez» y «oídos» en toda la nave, que gobierna utilizando inteligencia artificial, lo que le permite comunicarse con los humanos.



Lo que ocurre en *La Odisea* es que el mar cae bajo la jurisdicción de poderes y dioses que con la mayor tenacidad se sustraen al ámbito de las potencias clasificables. Del Océano, que rodea los límites del mundo habitable, proceden los monstruos míticos más alejados de las figuras conocidas de la naturaleza y que no parecen ya comprender el mundo como cosmos (Blumenberg, 2018, p. 14).



Ulises escucha a las Sirenas, Museo Nacional del Bardo, siglo III.

7. El viaje como metáfora de la existencia humana



Tanto la metafórica de la navegación en *La Odisea* de Homero como la metafórica espacial en la película *2001: Odisea del espacio*, conciben la vida como viaje: travesía en la que nos embarcamos, nave en la que naufragamos o desde la que asistimos como espectadores a la representación del naufragio de otras vidas.

Adentrarse en el mar es un desafío: la tranquilidad se encuentra en tierra firme. La nave de las Odas, en su deplorable condición, que el poeta contempla meditabundo, también se adapta muy bien a la advertencia en contra de la navegación formulada en el *Propemptikon*¹¹ que ofreció Horacio a Virgilio en su navegación a Atenas. «Aquí se habla de las travesías por mar y de las naves como *impiae rates*, que unen temerariamente aquello que ha separado la divinidad» (Blumenberg, 2018, pp. 18-19). Horacio se refiere a cómo la soberbia humana, en su afán por el conocimiento y el progreso, transgrede la separación natural que hay entre el mar y la tierra, y a cómo esta soberbia es castigada por la sabiduría divina cuando el embravecido oleaje destruye las frágiles naves.

También salir de la caverna supone un peligro, pues conlleva abandonar un lugar seguro en la búsqueda de lo desconocido. Pero ¿merece la recompensa, por atreverse a surcar tales abismos, perder la propia vida? Para Schopenhauer, la identidad humana se resuelve en esta disyuntiva: la del actor que se atreve a naufragar, y la del espectador que contempla el naufragio de otros. Mas aún, el tranquilo estar ahí del navegante se debe a la confianza en la imagen divina del principio de individuación que Apolo representa.

Para Friedrich Nietzsche, sin embargo, la ingenuidad homérica ha de ser concebida como victoria completa de una ilusión apolínea basada en la luz y en la apariencia. Pero todo es

11/ Horacio, *A la nave que conducía a Virgilio*, Odas, Libro I, Parte III.

falso, «para que la imagen apolínea pueda ser revelada, necesita su substrato: la oscuridad, la profundidad del conocimiento y del sufrimiento de la tragedia» (Nietzsche, 1988, p. 67). Lo apolíneo y lo dionisiaco se interpelan y entrelazan, se necesitan como las dos caras de una misma realidad. Para Nietzsche, únicamente la actitud existencial del genio hará posible la aporía:

El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan solo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado, ahora es él a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador (Nietzsche, 1988, p. 67).

La metafórica del embarque, que incluye la sugerencia de que «vivir quiere decir estar ya en mar abierto», fue capturada por Pascal en la fórmula: *...vous êtes embarqué*.¹² Y Nietzsche repite casi literalmente esa idea de Pascal: no solo estamos siempre embarcados y pegados al mar, sino que, inevitablemente, somos naufragos. «Mas Zaratustra era amigo de aquellos que gustan de realizar largos viajes y de vivir no sin peligro» (Nietzsche, 2023, p. 313). De aquí que increpe a los que, por miedo, no abandonan la seguridad de las «viejas tablas»: «Ahí está la barca —puede que yendo al otro lado se llegue a la gran nada—. ¿Pero ¿quién quiere subir a este “puede que”? ¡Nadie de vosotros quiere subir a la barca de la muerte!» (Nietzsche, 2023, p. 372). Así, cuando tras el naufragio, Zaratustra fue devuelto a tierra, se preguntaba cabalgando sobre una ola: ¿Dónde se ha quedado mi destino? No sé a dónde va. Me pierdo en mí mismo.¹³

La función metafórica de la existencia se encuentra estrechamente unida al mundo de la representación, a la esfera del cine y del teatro: metáfora del mundo como teatro, cuando, quien está agitado por la tormenta y amenazado de muerte, al mismo tiempo, contempla reflexivo su situación. Es aquí donde la supremacía de la imagen se impone sobre la realidad, lo ilusorio sobre lo real y, la representación, anula lo representado. Porque ¿quién es el que recita aún el drama cuando el actor se retira definitivamente para convertirse en espectador? En este caso, nos dice Hans Blumenberg, termina la representación del drama, la tragedia llega a su fin.



8. Monolito: portal del tiempo

El Dr. Bowman es en *2001: Odisea del espacio* el nuevo héroe moderno, un Ulises del siglo XXI que, movido por su anhelo de inmortalidad, viaja hasta Marte a bordo del SpaceX para conquistar el espacio, pero, sobre todo, el tiempo. Porque:

12/ Se encuentra en el pensée que desarrolla el argumento de la apuesta: «Si hay un Dios, es infinitamente incomprendible, puesto que al no tener ni partes ni límites, no tiene relación alguna con nosotros. Somos, pues, incapaces de conocer ni qué es, ni si es. Siendo así, ¿quién osará intentar resolver esta cuestión? Sí, pero es necesario apostar. No es algo voluntario, estáis embarcados». Pascal, B. *Pensamientos*, Madrid, Tecnos, 2018, L418/B233, pp. 294-297.

13/ Frente a la seguridad que ofrece la moral cristiana, Nietzsche propone enfrentarse al peligro que supone embarcarse hacia territorios que fluyen en eterno retorno: «Hacia allí donde todo devenir me pareció baile de dioses y petulancia de dioses, y el mundo desatado y turbulento y que vuelve volando hacia sí mismo: —como el eterno huir de muchos dioses unos de otros y el volver a buscarse, como el dichoso contradecirse, el volverse a oír, el pertenecerse mutuamente de muchos dioses—». Cfr. Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*, Madrid, Cátedra, 2023, p. 361.

el mito de la frase del Apocalipsis: «El diablo sabe que le queda poco tiempo»,¹⁴ encierra una verdad: la escasez de tiempo es la raíz de todos los males. Si se renuncia a demonizar la maldad humana, se ve cómo esta surge, simplemente, de la incongruencia que supone que un ser con un tiempo de vida limitado tenga deseos ilimitados (Blumenberg, 2007, p. 64).

Como nos muestra la última escena en la que Bowman contempla el monolito orbitando las lunas de Júpiter, y al acercarse, este se transforma en una abertura rectangular y oscura. Escuchamos la vanguardista música del compositor húngaro György Ligeti, *Adventures*, que acompaña la entrada del astronauta en la puerta estelar. Bowman es absorbido hacia una nueva dimensión, comienza un extraño y alucinante viaje a través del universo: un infinito de psicodélicos paisajes, mundos en eclosión y galaxias en pleno estallido, donde el tiempo, no lineal, remite a una obstinada ilusión infinita.

Bowman aparece en una elegante habitación. En una rápida sucesión, se ve a sí mismo en un espejo, cada vez más envejecido, viste una bata de seda verde y se sienta a comer en una mesa sobriamente servida. Cada vez más débil, su brazo tropieza con una copa de cristal que cae al suelo y se rompe. Agonizante, se encuentra tendido en una lujosa cama. El monolito reaparece frente a él. Bowman señala con su dedo índice esta realidad brillante e imponente: representación absoluta del misterio.



Bowman se transforma en un feto dentro de una esfera transparente que flota en el espacio sideral: asistimos al nacimiento del superhombre, en la escena que constituye el apo-

14/ «Por eso, ¡Haced fiesta, cielos,
y los que habitáis en ellos!
¡Ay de la tierra y del mar!

Porque ha bajado el diablo hacia vosotros
con gran furor,

sabiendo que dispone de poco tiempo». Cantera Burgos, F., e Iglesias González, M. *Sagrada Biblia, Apocalipsis 12,12-14*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, p. 1435.

teórico final de la epopeya. Como al inicio de la película, durante esta escena, escuchamos el fragmento *Amanecer* perteneciente al poema *Así habló Zaratustra*, de Richard Strauss.

Las tres escenas de la película en las que escuchamos la música instrumental de Richard Strauss: *el amanecer del universo*, *el amanecer del hombre* y *el amanecer del superhombre*, son momentos emblemáticos de la evolución humana relacionados con la aparición del monolito. Se trata de tres acontecimientos extraordinarios de carácter trascendente, que ponen en comunicación el mundo material y el mundo sobrenatural¹⁵, esenciales, nos dice José Manuel Losada, para que el relato mítico desencadene la mirada originaria. Es interesante señalar el significado que el poema musical *Amanecer* adquiere dentro de la película: una composición en la que Richard Strauss prescinde de las emociones humanas para crear un marco filosófico vinculado con la naturaleza, lo que contribuye en gran medida a que los acontecimientos extraordinarios descritos en estas escenas adquieran dentro de la película el sentido metafísico y poético del mito del eterno retorno.

Paradójicamente, y aunque *La Odisea* de Homero sigue siendo la fuente eterna de la metáfora del viaje como destino, el mayor conocimiento que la tecnología actual nos ofrece sobre la entropía y el desorden del acaecer cósmico parece advertirnos, sin embargo, sobre la imposibilidad del retorno al tiempo del origen.

9. Conclusiones. Cine religioso: la representación de lo numinoso



Una idea metafísica de la religión como «religación del hombre con Dios como Fundamento del Ser», difícilmente podría servir para delimitar un conjunto de filmes como religiosos. ¿Cómo podríamos encerrar a Dios, no ya en el templo (como preguntaba malignamente Eustacio de Sebaste, el iconoclasta) sino en un filme? Dios es ubicuo, está en todas partes, luego ¿por qué va a ser más religioso un filme que otro, o una «película religiosa» que una brizna de hierba? (Bueno, 1993, pp. 15-28).

¿Es posible la representación artística de lo numinoso en la escena contemporánea? ¿De qué forma se refleja en el arte moderno la comunicación del hombre del siglo XXI con lo religioso? Es indudable, asegura Gustavo Bueno, que hay contenidos de una fe religiosa que son intrínsecamente irrepresentables:

Nos referimos al milagro de la transubstanciación, el Dios incorpóreo, los espíritus puros... Pero también habrá que reconocer la aptitud de muchos contenidos de las religiones para ser representados cinematográficamente, pues las religiones ofrecen curaciones milagrosas, levitaciones... dadas en el mundo ordinario, y esto explica el fundamento de las analogías entre fenómenos cinematográficos y fenómenos religiosos (Bueno, 1985, pp. 20-27).

15/ «Hablamos de mito cuando el mundo material y el mundo sobrenatural entran en contacto en virtud de “un elemento ‘mítico’ que distingue un relato mítico de otro que no lo es. Este dispositivo mítico es el acontecimiento extraordinario de carácter trascendente, el choque de dos mundos (el immanente y el trascendente) sin el cual el relato mítico no puede desencadenar la mirada originaria”». Cfr. Losada, J. M. *Mitocrítica cultural. Una definición de mito*, ed. cit., pp. 250-251.

Entramos aquí, a propósito del «séptimo arte», en el problema de los límites entre las artes, tal como los planteó Lessing en su *Laocoonte*¹⁶ sobre los límites de la pintura y de la poesía.



Laocoonte y sus hijos: grupo escultórico griego, Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas.
Siglo I. d. C.

Para Lessing, en el arte es fecunda la moderación. Sin embargo, nos dice, el instante que deja el campo libre a la imaginación, el instante del paroxismo, es el que menos goza de ese privilegio. Más allá no existe ya nada, por lo que mostrar a los ojos el grado extremo de la pasión, es ligar las alas de la imaginación. En la imitación material del arte, la sola continuidad aparente cambiaría el grito en debilidad, convertiría en temor infantil al dolor. Y eso sería precisamente lo que el escultor del *Laocoonte* habría tratado de evitar, aun cuando la acción de gritar no hubiese perjudicado la belleza de su obra. Este límite no es, sin embargo, aplicable a la Poesía, pues la belleza física que Lessing define como «el perfeccionamiento de la capa visible de los cuerpos», no es para el poeta sino uno de los medios más pobres de que dispone para hacer interesantes sus personajes. Esto explicaría que en el Canto II de

16/ Lessing: *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*. 1766. Lo que va a cuestionar Lessing es la frase: «Ut pictura poesis», que podríamos traducir como «la poesía como la pintura», con la que Horacio apuntaría nuevamente a la noción de mimesis en el sentido aristotélico, y a su propuesta de que la finalidad esencial del arte es la imitación de la naturaleza, y con la que se propondría que la poesía debería conseguir la suficiente capacidad de evocación como para suscitar en el espectador la misma sensación que sobre él produciría una pintura.

La Eneida,¹⁷ Virgilio sí haga gritar a *Laocoonte*, mientras que el escultor solo le habría hecho suspirar. La pintura —señala Lessing— domina los cuerpos, con sus propiedades visibles, en el espacio. La Poesía, en cambio, representa objetos en el tiempo.¹⁸

Cuando Lessing escribió el *Laocoonte* no existía, desde luego, el cine, pero sí la pintura y la escritura; y el cine comparte con la pintura o la escultura la capacidad de representar apariencias de cuerpos coexistentes:

La Poesía, en cambio, puede representar «objetos sucesivamente consecutivos». El cine, según esto, ¿sería «poesía pintada» (teatro) o pintura poética? Si el cine es «poesía pintada» —pintura en acción—, ¿no tendrá que compartir los límites de la pintura? El dar acción a la pintura ¿acaso puede significar una ampliación de sus límites? Los límites del cine, en relación con la religión, parecen ser los mismos límites de la pintura, pues ni Dios, ni los ángeles son «cuerpos con cualidades visibles» susceptibles de ser representados (Bueno, 1993, pp. 15-28).

Homero ha tratado dos tipos de seres y de acciones: los visibles y los invisibles, dice Lessing, pero sacando una consecuencia que no podemos aceptar: esta diferencia, entre lo visible y lo invisible, no es capaz de darla la pintura: en ella todo es visible, y visible de una misma y única manera:

Este último punto es el que tiene que ser cuestionado, precisamente a propósito del «cine religioso», pues en la pintura —y en el cine— todo es visible, pero no de una misma y única manera. Esto no excluye el reconocer que en las religiones terciarias hay capas y contenidos que necesiten permanecer en la oscuridad, que son invisibles. Llamemos por sinécdoque a estos contenidos invisibles contenidos de una «fe no-cinematográfica» (Bueno, 1993, pp. 15-28).



En la película *2001: Odisea del espacio*, estos contenidos invisibles, no representables, estarán simbolizados en el monolito.

En este mismo sentido, en relación con el conocimiento de «lo divino», esto es, con los espacios ignotos del mito inaccesibles al conocimiento racional, nos dice Joseph Roth, solo el poder del cine logra un «como si» de acercamiento. Un acercamiento que la película *2001: Odisea del espacio* logra al huir la narrativa tradicional y al sustituir el verbo por una metáfora visual que se adentra en el ámbito de la metafísica y del misterio.

17/ «Consternados con aquel espectáculo, echamos a huir; ellas, sin titubear, se lanzan juntas hacia Laocoonte; primero se rodean a los cuerpos de sus dos hijos mancebos y atarazan a dentelladas sus miserables miembros; luego arrebatan al padre, que, armado de un dardo, acudía en su auxilio, y le amarran con grandes ligaduras, y aunque ceñidas ya con dos vueltas sus escamosas espaldas a la mitad de su cuerpo, y con otras dos a su cuello, todavía sobresalen por encima sus cabezas y sus erguidas cervices. Él pugna por desatar con ambas manos aquellos nudos, chorreando sangre y negro veneno las vendas de su frente, y eleva a los astros al mismo tiempo horribles clamores, semejantes al mugido del toro cuando, herido, huye del ara y sacude del cuello la segura asestada con golpe no certero. Luego los dos dragones se escapan, rastreando con dirección al alto templo y alcázar de la cruenta Tritónide, y se esconden bajo los pies y el redondo escudo de la diosa». Virgilio, *La Eneida*. Canto II.

18/ Por eso, Homero describe el escudo, no como un objeto terminado y perfecto, sino conforme se va construyendo. Por consiguiente, Homero se habría valido aquí también del artificio que consiste «en hacer consecutivo lo que hay de coexistente en su objeto», es decir, el tiempo, la acción.

De todos los misterios que encierra el mundo, el de la Creación ha sido desde el principio el más misterioso (Zweig, 2004, p. 199). Del asombro ante este misterio nos habla también *2001*. Kubrick ha querido crear un mito del siglo XXI a través de un viaje místico, con escenas en las que una nave espacial danza en el espacio entre blancas esferas con el evocador vals *El Danubio Azul* de Johann Strauss. Asistimos a un montaje calmo del espacio, a la ingravidez del alma tranquila: un asombro ante la inmensidad del universo, ante lo desconocido, en el que el director introduce al espectador a través de la contemplación mística de placas que flotan en el espacio sideral como sombras. Son las sombras de las que habla Homero en *La Odisea*: el vuelo que las almas realizan al Hades una vez que han abandonado el cuerpo, hasta desaparecer como en un sueño.

El resplandor de este poder que Joseph Roth atribuye al cine oculta, sin embargo, una cara tenebrosa, «pues, el poder que condena a una persona viva —criatura de Dios y, a más abundamiento, alguien a quien ha donado la gracia de dar vida a su sombra, a quien, en cierto modo, habría vivificado y agraciado por partida doble— a aparecer como la sombra de sí mismo, es un poder tenebroso» (Roth, 2013, p. 44). Un poder tenebroso que a lo largo de la historia del cine ha proyectado las «sombras» a modo de figuras enigmáticas con turbadora presencia, las cuales confluyen en la idea de que «el mundo antiguo conoció el Hades, el lugar de estancia de los muertos convertidos en sombras. Los hombres “modernos” se distinguen de los antiguos sobre todo por haber introducido ya en la tierra el Hades, el reino de las sombras» (Roth, 2013, p. 46).



10. Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (2010). *La vida del espíritu, Platón, Timeo, 90c*. Barcelona: Paidós.
- Aristóteles (1990). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Baudrillard, J. (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Blumenberg, H. (2004). *Salidas de caverna*. Madrid: La balsa de la medusa.
- (2007) *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Madrid: Pre-textos.
- (2018) *Nafragio con espectador*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- (2018) *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta.
- Bueno, G. (1993) ¿Qué significa «cine religioso»? *El Basilisco*, n.º 15, pp. 15-28. <https://www.filosofia.org/rev/bas/bas21502.htm#kn11>
- (1996) *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- (2007) *Cristo, animal divino, evolución humana, fetichismo, marxism*. Oviedo: Taller de filosofía. <https://www.youtube.com/watch?v=t-paGn1-vnE>
- (2013) *El mito de la cultura*. Santo Domingo de la Calzada: Conferencia de clausura del X Curso de Filosofía. <https://www.youtube.com/watch?v=VVvfsiNreSs>
- (2023) *El animal divino, Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Oviedo: Pentalfa.
- Cantera Burgos, F., e Iglesias González, M. (2003). *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Eliade, M. (1985). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repeticiones*. Madrid: Alianza.
- García-Baró, M. (2006). *Del dolor, la verdad y el bien*, Salamanca: Sígueme.
- (Curso 2023-2024). *Seminario Clásicos de filosofía moral, 1.ª sesión*. Fedro. Madrid: Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. <https://www.youtube.com/watch?v=WhVVrZtSPjk>

- (Curso 2023-2024). *Seminario Clásicos de filosofía moral*, 10.^a sesión. Fedro. Madrid: Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. <https://www.youtube.com/watch?v=WkuDfBg9XUg>
- Gustav Jung, C. (2014). *Respuesta a Job*. Madrid: Trotta.
- Homero (1990). *Odisea*. Madrid: Edaf.
- Losada, J. M. (2022). *Mitocrítica cultural. Una definición de mito*. Madrid: Akal.
- Noriega, J. L. (1999). *Relaciones entre el cine y la literatura: El teatro en el cine*. Tercer Seminario, Ali-cante, Universidad.
- (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Nietzsche, F. (2023). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Cátedra.
- (2023). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Pascal, B. (2018). *Pensamientos*. Madrid: Tecnos.
- Roth, J. (2013). *El Anticristo*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Shakespeare, W. (2010). *La tempestad*. Madrid: Cátedra.
- Scholem, G. (2006). *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela.
- Weil, S. (2007). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.
- Zweig, S. (2007). *La lucha contra el demonio (Hölderlin-Kleist-Nietzsche)*. Barcelona: El Acanalado.

11. Enlaces web 2001: Odisea del espacio

Gayane: IV, Adagio de Gaynes, interpretada por la Filarmónica de Leningrado y Gennady Rozhdestvensky.

[https://www.youtube.com/watch?v=O4uOZnao7JM&list=PLawr1rgf_](https://www.youtube.com/watch?v=O4uOZnao7JM&list=PLawr1rgf_CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=13)

[CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=13 György Ligeti](https://www.youtube.com/watch?v=O4uOZnao7JM&list=PLawr1rgf_CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=13)

— *Atmosphères*. Stanl [https://www.youtube.com/watch?v=m4WYPVipZpQ&list=](https://www.youtube.com/watch?v=m4WYPVipZpQ&list=PLawr1rgf_CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=2)

[PLawr1rgf_CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=m4WYPVipZpQ&list=PLawr1rgf_CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=2)

— *Lux Aetern.*, <https://www.youtube.com/watch?v=hs96r-GY6aU>

— *Réquiem*, <https://www.youtube.com/watch?v=k2o83cSYTpg>

— *Adventure*. <https://www.youtube.com/watch?v=k2o83cSYTpg>

Richard Strauss, *Así habló Zaratustra*, op. 30, poema sinfónico, Orquesta Filarmónica de Berlín, Herbert von Karajan.

<https://www.youtube.com/watch?v=lnXoioZo-EQ>

Hal 9000s. Entrevista: [https://www.youtube.com/watch?v=BDha7nj4s10&list=PLawr1rgf_](https://www.youtube.com/watch?v=BDha7nj4s10&list=PLawr1rgf_CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=14)

[CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=14](https://www.youtube.com/watch?v=BDha7nj4s10&list=PLawr1rgf_CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=14)

Conversación con HAL. [https://www.youtube.com/watch?v=r13l-TuDcWI&list=PLawr1rgf_](https://www.youtube.com/watch?v=r13l-TuDcWI&list=PLawr1rgf_CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=17)

[CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=17](https://www.youtube.com/watch?v=r13l-TuDcWI&list=PLawr1rgf_CvSiNsWPbL0OrMKbcZRHJud7&index=17)



