

## La música de Penderecki en *El Resplandor* de Kubrick

JOSÉ LUIS CENTENO OSORIO

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°11

Palabras clave: Kubrick, Penderecki, música, cine, masas sonoras

Keywords: *Kubrick, Penderecki, film music, mass sounds*

Cita recomendada:

Centeno, José Luis. 2018. "La música de Penderecki en *El resplandor* de Kubrick". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°11. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## LA MÚSICA DE PENDERECKI EN *EL RESPLANDOR* DE KUBRICK

José Luis Centeno Osorio

### Resumen

La música en las películas de Kubrick es un elemento de gran importancia y en *El Resplandor* resulta fundamental. Mediante una utilización extremadamente inteligente que ha influido notablemente en la música del género de terror en películas posteriores, crea un “estilo Penderecki” fácilmente reconocible. En este artículo se analiza cómo las obras de Penderecki son utilizadas en cada secuencia, las asociaciones subyacentes y las intenciones de Gordon Stainforth (montador de las pistas de música) y Kubrick a la hora de recrear la atmósfera opresiva que rodea a los personajes en el Hotel *Overlook*. Así, estas obras cambian su significado e, impregnadas de las imágenes, crean un impacto en el espectador, modificando sustancialmente las intenciones de Penderecki al concebirlas.

**Palabras clave:** Kubrick, Penderecki, música, cine, masas sonoras.

### Abstract

Music in Kubrick’s films in general and in *The Shining* in particular, has a great relevance. In it’s essential due The extremely clever use of music has been a solid influence on following film music, especially in terror genre, creating an easily recognizable so-called “Penderecki style”. This article analyzes how Penderecki’s works are used in each sequence, underlying associations and Gordon Stainforth (music film editor) and Kubrick intentions to recreate the oppressive atmosphere surrounding the characters at Overlook Hotel. Therefore, these works change their meaning and imbued with the film pictures, they create an impact on the audience, substantially modifying Penderecki’s intentions when he wrote them.

**Keywords:** Kubrick, Penderecki, film music, mass sounds.

### **Música textural: asociaciones y significados**

*El resplandor* narra la historia de una familia (Jack, Wendy y el pequeño Danny) que debe pasar el invierno en un hotel (el *Overlook*) que permanece cerrado durante la temporada invernal a causa de su situación geográfica, entre las nevadas montañas de la geografía norteamericana. Jack Torrance (interpretado por Jack Nicholson) acepta trabajar como vigilante del hotel aun sabiendo que un vigilante que le precedió en el puesto, Delbert Grady, acabó superado por la soledad y asesinó brutalmente a su mujer y a sus dos hijas. Jack está en el proceso de escritura de un libro y la soledad del hotel le permite albergar la esperanza de acabarlo. Sin embargo, la soledad, el hotel y su propia incapacidad para finalizar la escritura del libro le conducirán a un trágico desenlace.

El montador Gordon Stainforth cuenta cómo fue contactado por Kubrick para que elaborara una banda sonora a partir de obras de música contemporánea, después de que el director desechase la música del compositor Wendy Carlos.<sup>1</sup> De nuevo Kubrick, en esta película, recurre a música ya preexistente, utilizando en esta ocasión piezas de Ligeti, Penderecki, y Bartók. Stainforth cuenta cómo él se encargaba de colocar la música en las imágenes, a veces con varias versiones hasta que Kubrick daba el visto bueno. Comenzando por Bartók, uno de los grandes clásicos del siglo XX, utiliza su *Música para cuerdas, percusión y celesta*, una de las obras maestras indiscutibles del autor y del siglo, del que se escucha el tercer movimiento, *Adagio* cuando Wendy y Danny corren por el laberinto, cuando Danny pasa por primera vez frente a la habitación 237 y no puede abrirla, o cuando abre la puerta para entrar en su habitación, donde está su padre, a buscar su coche de bomberos (el tintineo inicial de la celesta en el *Adagio* acompaña la apertura de la puerta). Parece como si esta música acompañara el concepto de un secreto escondido.

En cuanto a Ligeti, su *Lontano*, obra para orquesta de 1967, parece elegido para ilustrar la comunicación *lejana*, como su nombre indica, y por ello

---

<sup>1</sup> Stainforth cuenta el proceso en una entrevista realizada por Félix Martínez en 2001. [https://web.archive.org/web/20150503164444/http://www.amateurhometheater.com/gato/felix\\_s\\_tainforth\\_interview.html](https://web.archive.org/web/20150503164444/http://www.amateurhometheater.com/gato/felix_s_tainforth_interview.html) (Consulta: 01/10/17).

suenan cuando en la presentación del hotel, Halloran se comunica con Danny mediante el *resplendor*; también cuando Danny tiene por primera vez, desde su casa, la visión de las gemelas; y por último cuando Wendy descubre que las líneas telefónicas están cortadas por la nieve (y, por tanto, no puede haber la comunicación *normal* a distancia).

Como punto fuerte y más importante, el protagonismo de la música de *El resplendor* se lo lleva Krzysztof Penderecki. De él escuchamos *El despertar de Jacob* (de 1974) en secuencias como la que muestra la primera vez que Danny habla con el espíritu Tony, la secuencia de Jack cuando despierta de su pesadilla, y cuando el propio Jack entra en la habitación 237 para encontrarse con la bañista desnuda; esta música aparece para acompañar a las escenas que supongan alguna iniciación en lo desconocido. Otra obra utilizada de Penderecki es *Utrenja* (1969-70), que originalmente describe el entierro y resurrección de Cristo. De esta obra suenan en *El resplendor* dos fragmentos: el titulado *Ewangelia* en los momentos más violentos del film, cuando Wendy le da a Jack con el bate, el hachazo de Jack a Halloran, Wendy despertándose y gritando al ver el *Redrum* en la puerta, o al ver ella el cadáver de Halloran; otro fragmento es *Kanon Paschy*, que suele usarse juntamente con el anterior, por ejemplo, en la persecución de Danny por Jack a través del seto.

Otras obras de Penderecki que se escuchan en la película son las dos composiciones que llevan el título de *De Natura Sonoris* (la primera de 1966 y la segunda de 1971). La pieza número 1 se escucha en algunos momentos que impliquen descubrimiento: cuando Danny, corriendo en su triciclo, dobla una esquina y ve a las dos gemelas; o cuando Wendy descubre que el coche oruga de que disponían en el hotel ha sido inutilizado por Jack (solapada con *Polymorphia*); también en la imagen final de Jack congelado. En cuanto a la pieza número 2, la oímos cuando Danny está escribiendo *Redrum* con el lápiz de labios, cuando Halloran viaja en el coche oruga rumbo al hotel, o cuando Danny se reúne finalmente con su madre. Por último, la compleja relación entre Jack y Wendy parece remarcada por *Polymorphia*, de 1961, que suena cuando ella descubre que el libro de Jack consta de una sola frase, cuando le arrastra, inconsciente, hasta encerrarle en la despensa, o cuando él le habla desde la despensa de que se va a llevar una sorpresa cuando compruebe el estado del coche oruga y del radioteléfono.

Para David Fuentefría, Kubrick busca timbres de orquesta básicos, a modo de ecos ancestrales que reflejen el miedo a lo desconocido y el descubrimiento poco a poco de los fantasmas del hotel *Overlook* (Santos, 2008: 162-186). Según Fuentefría la película es el máximo referente del género de terror, y Kubrick utiliza la música en conjunción con la imagen para crear escenas con total sincronía. Habla de cómo utiliza el *zoom* cuando Wendy encuentra la palabra *redrum* en el baño o cuando contempla a dos espectros al final del film: en estas escenas la música de Penderecki *Ewangelia* (pieza de su obra *Utrenja*) acompañan los movimientos de cámara para remarcar esos instantes que presagian la muerte y la violencia, sincronizando un sonido de percusión que evoca el cascabel de una serpiente o el inicio de un aquelarre. Fuentefría destaca la escena en la que Danny escribe la palabra maldita en medio del trance mientras el ritmo del metrónomo coincide con el sonido, que siempre continua con susurros y voces de la obra de Penderecki, justo cuando Wendy se despierta y lee la palabra en el espejo.

Para Fuentefría más que musical, el concepto de Kubrick es sonoro, buscando cómo fluye la obra en conjunción con la imagen que su efecto global. Es decir, que cada escena tiene una música dividida en segmentos coincidentes con la imagen, y dentro de ellos cada sonido refuerza la acción, contribuyendo al aumento de la tensión. Para ejemplificar esto, recurre a la escena del encuentro de Danny con las gemelas asesinadas. *De Natura Sonoris*, de Penderecki, se sincroniza para que cuando el niño ve a las gemelas a la vuelta de la esquina, coincida justo con un golpe de gong.

Bernd Schultheis afirma que Kubrick utiliza las obras contemporáneas como un material de signos acústico-dramáticos, que combina y superpone libremente formando un collage que se desarrolla para asociar elementos (Schultheis, 2007: 266-279). Distingue dos niveles musicales: el inmediatamente emocional, mediante estímulos dramáticos, que afectan constantemente al espectador; y el segundo nivel más profundo ligado a la connotación de la liturgia y el delirio. Analiza las obras que aparecen y dice que *The Awakening of Jacob* da la impresión de un sueño alucinatorio de alguien durmiendo. La obra suena cuando Danny experimenta el primer “resplandor”, y la escena (“visión sangrienta”) de las gemelas y la sangre en el ascensor. Sin embargo, para Schultheis hay un equilibrio entre el drama de la escena y la

expresión musical. *Lontano* de Ligeti, conecta la calma y los sonidos oscuros de la alucinación con una sección de viento y cuerda, que Kubrick utiliza para anticipar las características de la tormenta de nieve. La música aparece tres veces: sirve de unión entre la primera visión de las gemelas por parte de Danny, el “resplandor” de Hallorann y la primera escena en la nieve con los primeros síntomas de inestabilidad mental de Jack.

En una parte más avanzada del film encontramos collages de obras de Penderecki, que Schultheis identifica como *De natura Sonoris I y II*, *Utrenja I y II* y *Polymorphia*. La primera de ellas aparece justo después de la última aparición de la música de Bartók en la película, en la escena “ven y juega”: Danny se encuentra a las gemelas mientras va en el triciclo, que le invitan a jugar. Según Schultheis, Kubrick utiliza la música de Penderecki para resaltar el desarrollo de las escenas de terror a partir de ese momento, recurriendo a ella como un almacén de sonidos terroríficos, que va eligiendo según las necesidades de cada escena. Para Schultheis este uso de la música de Penderecki destruye por completo la intención compositiva del maestro polaco, pero crea un nuevo contexto integrado con las imágenes y los personajes. *Polymorphia* se escucha en las escenas “todo trabajo y nada de juegos” hasta “Jack encerrado”. El montaje y la imagen se ajusta al desarrollo de la música. En determinado momento Wendy es acompañada por 48 cuerdas, con efectos de percusión de *Utrenja*. En oposición, Kubrick utiliza canciones populares de los años 20 y 30 del siglo XX como pistas del pasado de Jack.

Para Jaume Carreras la película es una ópera de terror. Afirma que la estructura de la misma, incluyendo una obertura, es muy clara (Aguilera y Carreras, 1999: 369). Considera que la utilización del silencio es fundamental y la música contemporánea se adecúa a esa contraposición silencio-música-ausencia de música. También subraya la importancia de la precisa sincronización entre música y acción. Carreras supone que la película se montó a partir de la música para producir esas sincronías, y cada acción se acompaña de una variación musical, al estilo de la ópera. Las partes de la película también están construidas en torno a la música: al principio sintetizadores de Wendy Carlos, después ausencia de música, más tarde va apareciendo música y creciendo en densidad, en una progresión creciente hasta el clímax final.

Para Carreras el género de terror posee uno de los clichés musicales más claros, y la música utilizada de Bartók, Penderecki o Ligeti ofrece “múltiples posibilidades expresivas, amplios registros sonoros y dinámicas y ritmos desconcertantes” (Aguilera y Carreras, 1999: 372). Identifica las sensaciones que provoca este tipo de música con el miedo a lo desconocido, pero se pregunta si esa música ya evocaba esas sensaciones por sí misma o fue el cine el que la imbuyó de esas connotaciones.

Para Philip Kuberski la música en *El resplandor* es un reflejo del indeterminismo psíquico de la película. La música de Penderecki le ofrece un aire de seriedad e introspección mística, y le sugiere un “inframundo de vibración y violencia atonal” (Kuberski, 2012: 110). Señala que la música es un recordatorio de la obsesión de Kubrick por hacer el mejor film de terror de la historia, yendo desde el género de terror, a los cuentos de hadas, los mitos y la religión. Por ello Kuberski piensa que la música tiene ese halo de terror incipiente. *The Awakening of Jacob* se asocia con los asesinatos de Grady en el hotel, el almacén donde será encerrado Jack, el laberinto y la habitación 237. El título de Penderecki sugiere a Kuberski los sueños de Jacob sobre ángeles trepando por una pasarela entre el Cielo y la Tierra, mientras que la película evoca el descenso al horror que esconde el hotel y su pasado. La música de Ligeti la asocia a las escenas de persecución, funcionando como contraste con la decoración banal del hotel y el escenario.

Jeremy Barham hace un estudio de la música de *El resplandor*, aportando las notas del editor musical, Gordon Stainforth. Habla del enfoque innovador de Kubrick, y cómo ejemplifica un nivel sofisticado de interacción entre imagen y música. Para Barham (2009: 137-170) es una concepción muy diferente a las de películas de la época y remarca las intenciones estéticas de Kubrick. Le sorprende que en las críticas de su estreno apenas se haga mención a la música, aunque alguna la valora muy positivamente. Barham sostiene que la música de vanguardia a partir de entonces se convierte en cliché para el género de terror. Cita a Mayersberg que opina lo siguiente acerca de la película:

*El resplandor* tiene mucho en común con la música de la posguerra. Parece técnicamente brillante pero fundamentalmente sin corazón. Parece deliberadamente inteligente, pero permanece enigmática. Kubrick ha intentado dar un paso más en el lenguaje cinematográfico. ¿Cómo puedes expresar disonancia y fragmentación, las cualidades esenciales de nuestras vidas, de una manera que respete las armonías tradicionales? ¿Puede el desorden ser expresado de manera ordenada? Kubrick ha alcanzado los límites del arte cinematográfico conservador con *El Resplandor*" (Barham, 2009:4).

Según Barham (2009: 137-170) la película puede representar un hito en el mundo del cine: como punto de partida para utilizar música vanguardista de segunda mitad del siglo XX en el cine de terror o componer imitando esos estilos, y como cierre hacia una música que perdió su oportunidad para llegar al gran público. Barham afirma que no se filmó ninguna escena con la música en mente, pero Stainforth en conversaciones con este investigador le confirmó que la película estaba ya montada al empezar a trabajar con la música. Kubrick pensaba, según las conversaciones de Barham con Stainforth, que la música de Penderecki era la más apropiada para la película, y lo que más le preocupaba era el tono general más que utilizar una pieza concreta en una escena determinada. Aunque consideraba la película como un todo, sí dio instrucciones de qué tipo de música debía aparecer en cada secuencia y en qué momentos. Fue Stainforth quien elegía las obras en particular y normalmente Kubrick daba el visto bueno. Para Barham (2009) esto demuestra que la obsesión enfermiza que se le atribuye a Kubrick a la hora de controlar todos los aspectos de las películas no llega a tal extremo en este caso. Los procesos de creación y la jerarquía de la música respecto a la imagen dejan patente que, aunque hay una preocupación artística acerca de la música, los procesos de manipulación de la imagen han permitido un tratamiento expresivo e interactivo de la música. Con esto Barham quiere decir que Stainforth tuvo que afinar mucho la música, mediante cortes y solapamientos, para conseguir sincronizar determinados puntos importantes en la película.

Gordon Stainforth, publicó él mismo en su web<sup>2</sup> materiales sobre su participación en varias películas, mostramos aquí algunos ejemplos:

<sup>2</sup> <http://gordonstainforth.apps-1and1.net/shining-music-intro> (Consulta: 01/10/17).





DIALOGUE	<p>Danny: 'Dad' 'Do you like this hotel?'</p> <p>Jack: 'I can't, I got too much to do'</p> <p>'Yeah?' 'Yeah I do. I love it. Don't you?'</p> <p>'I guess so'</p> <p>'Good, I want you to like it here'</p> <p>'I wish we could stay here for ever and ever and ever'</p> <p>'Dad?'</p> <p>'You would never hurt Mummy and me would you?'</p> <p>'What?' 'What do you mean?'</p> <p>'No Dad' 'Yes Dad'</p> <p>'Did your mother ever say that to you?'</p> <p>'I hat I would hurt you?'</p> <p>'Are you sure?'</p>
MUSIC	<p>bb. 14<sup>4</sup>-32<sup>2</sup> (continued)</p> <p>bb. 32<sup>2</sup>-34<sup>4</sup></p>
IMAGE/ ACTION SHOT	<p>Dialogue</p> <p>4 (continued)</p> <p>As end of shot 3</p>
Secs	<p>120 130 140 150 160 170 180 190 200 21</p>
Timing within film	<p>40:13</p>

Fig. 3. Stainforth, plan de montaje sonoro/musical de *El resplandor*.

Barham se refiere a la escena de Danny en el triciclo, y cómo Stainforth le cuenta que tuvo que adaptar la música para coordinarla con la imagen, pero sin alterar nunca el fraseo. Así consigue algo más visceral y rítmico, integrando lo visual y lo musical en una gran frase musical/visual/emocional, mientras Danny se tapa los ojos con las manos y mira tímidamente entre los dedos. Para Barham (2009) el éxito de esta escena deriva de la convención ya asumida a través de los dibujos animados de una sincronización dura con la imagen. Esos momentos de sincronía dura conviven con otros de sincronía más blanda, creando una amalgama convincente de elementos visuales y sonoros.

Christine Lee Gengaro también hace referencia a la música de *El resplandor* en su libro. A propósito de la utilización de la música de Penderecki en *El resplandor*, Lee Gengaro (2014: 179) cita a Geoffrey Cocks, que afirma que su música acompaña los horrores del Hotel Overlook pasados y presentes. Es significativo que los nazis mataron al 70% de los abogados polacos (su padre era abogado). Penderecki vio a muchos judíos siendo llevados por los

alemanes y dedicó su carrera musical a explorar la tolerancia y la intolerancia. La sangre del ascensor mientras Danny tiene una visión, es un fragmento de la obra de Penderecki *The Awakening of Jacob* que en la Biblia es renombrado Israel y cuyos hijos son los ancestros de las doce tribus. Para Lee, del mismo modo Kubrick utiliza la obra de Penderecki *Utrenja* de la liturgia ortodoxa oriental para el entierro y resurrección de Cristo, para musicalizar la escena final donde se manifiestan todos los horrores acumulados en el hotel.

La técnica de Penderecki se ajusta muy bien a la situación que se vive en el hotel, pero para Lee Gengaro no está claro que Kubrick haya pensado en la relación de Penderecki con la guerra a través de sus obras, lo que buscaba era piezas que se adaptasen a su narrativa. Lee Gengaro piensa que Kubrick estaba intrigado por el estilo de Penderecki puesto que utilizó muchas de sus obras en esta película, contribuyendo al sentido de intranquilidad del espectador, a medida que los sonidos son extraños y forman un material intermedio entre música y efectos sonoros. Para Lee Gengaro una de las dificultades al analizar la música es que Kubrick y Stainforth se tomaron muchas libertades a la hora de montar la música, superponiendo varias obras a la vez, sobre todo desde que se llega a la hora y cuarenta minutos, momento desde el cual se encadenan y solapan varias obras hasta el final de la película.

Para Lee Gengaro (2014: 206), la obra *The Awakening of Jacob*, que acompaña a la visión de Danny en el baño al inicio de la película (cuando ve el ascensor con sangre y las gemelas), se corresponde irónicamente con el texto bíblico que inspira la obra: Jacob se despierta y se asegura de la presencia de Dios. Musicalmente los sonidos son graves, hay acordes intermitentes de la orquesta, cada vez más fuertes y disonantes. La segunda aparición de la pieza se produce cuando Danny juega alrededor de la habitación 237. De nuevo se oyen los acordes intermitentes, pero no se ve entrar a Danny en la habitación, sino un fundido que lleva a Wendy en el cuarto de calderas. Oye a Jack gritar y cuando le encuentra está teniendo una pesadilla. Los gritos según Lee Gengaro coinciden con notas agudas en la sección de cuerda, pero justo después los acordes disonantes vuelven a sonar. Al contar su pesadilla la cuerda toca *glissandi* hacia arriba y *clusters* que cubren un gran rango. Cuando Danny llega al gran salón se escucha un sonido percusivo seguido de notas teñidas por una sierra musical y una flauta de émbolo. Esas dos notas tenidas

son el principio de la obra *De natura sonoris No. 2*, que continúa mientras Jack se dirige al salón de baile.

*The Awakening of Jacob* vuelve a escucharse cuando Jack comprueba la habitación 237. De acuerdo con Lee Gengaro (2014: 207), se funde con los efectos de sonido de Wendy Carlos que reflejan los latidos de un Jack nervioso. Los sonidos agudos se desvanecen y unos acordes graves suenan intermitentemente a medida que Jack se da cuenta de lo que hay en la bañera. Es la misma música de la pesadilla de hace unas escenas, y esta fantasía se vuelve igualmente una pesadilla cuando la mujer joven se transforma en un cadáver en descomposición mientras Jack huye aterrorizado.

Para Lee Gengaro (2014: 208) *De natura sonoris No 1 y 2* son obras que exploran la esencia del sonido y es por ello por lo que utilizan fuentes de sonidos inusuales incluyendo instrumentos raros y técnicas avanzadas de ejecución. *De natura sonoris No 1* acompaña el encuentro sorpresa de Danny con las gemelas en el pasillo cuando gira en una esquina. Le piden que vaya a jugar con ellas y tiene una visión de sus cuerpos sin vida cubiertos de sangre. La música es tensa casi desde el principio con el viento y la cuerda tocando y manteniendo notas muy agudas, las trompas y las trompetas tocan notas cortas acentuadas en el registro agudo, un golpe de la percusión coincide con Danny mirando a las gemelas. La madera en el registro grave acompaña a las gemelas mientras piden a Danny que vaya a jugar con ellas. Después se escucha el gong, los tam-tam y las campanas. Más adelante se escuchan pequeños arrebatos instrumentales, primero en la madera, después en el metal y finalmente en ambos grupos. Cuando Danny se tapa los ojos coincide con el final del segundo y cuando termina el tercero el niño mira otra vez y las gemelas se han ido.

*De natura sonoris No 1* reaparece cuando Wendy intenta escapar y se da cuenta que el vehículo para desplazarse por la nieve ha sido sabotado. Kubrick y Stainforth superponen esta obra con un fragmento de otra obra: *Polymorphia*. Para Lee Gengaro (2014) los acentos de la primera pieza ofrecen un impacto inesperado, incluyendo golpes de percusión en los timbales, gong, caja y piano. Mientras el *pizzicato* y las molestas notas agudas de la cuerda en *Polymorphia* representan el pánico creciente de Wendy. El golpe del gong nos lleva a Jack que está durmiendo en la despensa.

*De natura sonoris No 2* aparece después de la pesadilla de Jack y Danny se acerca chupándose el dedo. Wendy al ver que está herido culpa a Jack y la música se vuelve más disonante a medida que ella le grita. Jack, que piensa que es inocente, se marcha a la Habitación Dorada, murmurando entre dientes. Cuando se golpea con los brazos coincide con una de las entradas instrumentales en la obra. Al llegar a la barra del bar y suspirar por una cerveza, sonidos agudos de la flauta de émbolo y la sierra musical se mueven descendentemente hasta que desaparecen. Otro de los usos es cuando Hallorann conduce hacia el Hotel Overlook: comienza con un golpe percusivo seguido por notas altas de la flauta de émbolo y la sierra musical. Estas notas realizan un *glissando* descendente hasta que desaparece y entran las violas con una nota tenida. Los instrumentos de cuerda al entrar mantienen sus notas mientras los otros instrumentos se dividen para tocar *clusters*. Estas técnicas extendidas en los instrumentos añaden según Lee Gengaro (2014: 209) tensión a la escena.

*Polymorphia* utiliza técnicas extendidas para la cuerda, que incluyen golpes en el cuerpo del instrumento o en las cuerdas, así como pizzicatos agresivos y secciones tocadas con la técnica *legno battuto*. Cuando Wendy descubre lo que ha estado escribiendo Jack, suenan violines con una nota larga tenida. Las violas empiezan *glissandi* frenéticos aleatoriamente, y son imitadas por los violines. Estos *glissandi* ganan en intensidad y altura, hasta que Jack aparece, haciendo coincidir ese momento con la técnica en la que los instrumentistas golpean con los dedos las cuerdas, o con la parte de madera del arco. Kubrick corta a Danny, que tiene la visión del ascensor. Los *clusters* retornan, expandiéndose y encogiéndose a medida que Jack acorrala a Wendy en las escaleras. Cuando le golpea con el bate coincide con trémolos y notas cortas acentuadas. *Polymorphia* comienza de nuevo cuando Wendy arrastra a Jack inconsciente hasta la despensa, y Kubrick hace coincidir las buenas palabras de Jack con *glissandi*. Cuando finalmente Jack la informa de que no podrán ir a ningún sitio, la música cambia y se funde con *De natura sonoris No 1*.

*Utrenja* es una obra religiosa que trata sobre el entierro y la resurrección de Cristo. La primera parte (*Ewangelia*) no es cantada, sino recitada con palabras rítmicas. Para Lee Gengaro (2014: 209) hay una asociación clara

entre los golpes secos de la percusión y los momentos de máximo terror en la parte final de la película. El primero, cuando el niño escribe *redrum* con el pintalabios. Pero según Lee Gengaro, Kubrick y Stainforth cortan la música para introducir el *Kanon for Orchestra and Tape*. Los golpes secos vuelven a aparecer cuando Jack mata a Hallorann con el hacha, y aquí sí que la música continua con los cánticos recitados rítmicamente, con un coro sibilante según Lee. El golpe seco se vuelve a oír cuando Wendy presencia la extraña escena sexual en una habitación, seguido del coro. De nuevo lo escuchamos cuando Wendy se encuentra con el cadáver de Hallorann, y con el invitado a la fiesta con la herida en la cabeza.

La persecución del laberinto está compuesta por varias capas de obras, entre ellas el *Kanon for Orchestra and Tape* y las voces de *Ewangelia*. Para Lee Gengaro (2014: 210), en este momento la música se vuelve más frenética, reflejando la locura de Jack y el pánico de Wendy. La segunda parte de *Utrenja, Kanon Paschy*, aparece cuando Wendy golpea a Jack con el bate, en una perfecta sincronización con la imagen. Coincide con unos floreos rápidos en la flauta y la cuerda, que Stainforth edita para que se escuchen dos veces seguidas. Cuando Jack intenta derribar la puerta con el hacha, de nuevo escuchamos los giros musicales del *Kanon Paschy*: tres acordes en los metales seguidos de floreos rápidos en la cuerda y el viento, una vez más editado por Stainforth para lograr una sincronización con la imagen.

### **Análisis de las obras de Penderecki en secuencias de *El Resplandor***

De acuerdo a las características y clasificación referente a la relación entre música e imagen (López Román, 2014: 157), en esta película, la música de Penderecki actúa como apoyo a la acción, con un carácter narrativo o dramático. En cuanto a la relación entre música e imagen, se puede catalogar como de ósmosis, puesto que aporta a la imagen valores añadidos, y que la música obviamente funciona sin la imagen. Por último, respecto a la forma de interacción entre música e imagen, se produce un efecto de adición, puesto que la música añade un valor expresivo a la imagen. Veamos con mayor profundidad cómo utilizan Kubrick y Stainforth la música de Penderecki en alguna secuencia:

### *Awakening of Jakob (El despertar de Jacob)*

La primera vez aparece cuando Danny se desmaya. La obra cumple una serie de funciones en esta secuencia: entre otras cumple la indicativa-temporal, evocando el asesinato que tuvo lugar en el hotel; y la función anticipativa: puesto que crea expectativas de que algo malo va a suceder. Esta obra se asocia a visiones y a la iniciación al contacto con lo desconocido, como la secuencia de la muerte en la bañera que encuentra Jack o secuencia de la pesadilla que sufre Jack.

Al ser una secuencia corta sólo se aprecia un punto de sincronía más o menos claro: en el minuto 00:11:44: se produce un ataque de la orquesta en *sf*, justo cuando cambia el plano al ascensor y comienza a caer sangre. Hay que tener en cuenta la concepción de esta obra: por una parte, Penderecki sigue con su experimentación con masas sonoras y texturas, mediante *clusters* de numerosos sonidos que evolucionan tímbricamente. *El despertar de Jacob* es una composición de 1974, inspirada en el pasaje del Génesis que narra el sueño de Jacob en el que ve "la casa de Dios y la puerta de los cielos". La persistente sonoridad de ocarinas y caracolas sugieren una atmósfera onírica, progresivamente tensa y sombría. La casa de Dios al principio se le aparece a Jacob como un lugar terrible, progresivamente dulcificado en el desarrollo de la obra. En la película, partiendo de timbres graves de los instrumentos de viento, se forman *clusters* que se mantienen en notas largas. Estos aumentan la sensación de inquietud en el espectador, anticipando el horrible final y recordando el pasado. Dichos *clusters* de notas tenidas se asocian a visiones y a la iniciación en la percepción de lo desconocido.

### *De Natura Sonoris 1*

Aparece cuando Danny se encuentra de nuevo a las gemelas. En cuanto a las funciones de la música en esta secuencia, según la clasificación de López Román (2014: 163) cumple, entre otras, una función indicativa-temporal: evoca el asesinato en el hotel, y la función prosopopéyica-caracterizadora, que confiere rasgos aterradores a las gemelas y al hotel. Por último, se puede apreciar una función ilusoria: juega con el espectador acerca de lo que puede estar pasando en el hotel. Esta obra se asocia a diversos descubrimientos que hacen los personajes en la película, como por ejemplo la secuencia en la que

Wendy se da cuenta de que el transporte de nieve ha sido saboteado (solapada con *Polymorphia*), o la secuencia en la que aparece el cadáver de Jack congelado. La densidad de la música cambia y remarca esos momentos con un acento brusco.

Se pueden distinguir puntos de sincronía evidentes:

- 00:49:41: Golpe de gong más piano que coincide con la aparición de las gemelas.

- 00:50:08: *Cluster* en *forte* justo cuando aparece el fotograma de las gemelas muertas.

- 00:50:16: *glissando* de la cuerda y ascenso del viento madera hacia el agudo cuando terminan de hablar y se las ve en plano americano.

- 00:50:21: golpes de viento metal, *glissando* de la cuerda y ascenso cromático de la madera al taparse Danny los ojos.

- 00:50:31: *cluster* en el registro agudo de la madera que coincide con Danny mirando a través de los dedos.

Los golpes de percusión del gong y el piano coinciden con momentos de máxima tensión, utilizando una dinámica de gran intensidad. En esta obra los efectos inusuales y los matices adquieren gran importancia, sincronizándose con momentos concretos como se ha visto anteriormente. De esta forma Kubrick guía al espectador para que crezca su inquietud en esos momentos.

### *De Natura Sonoris 2*

Aparece en la secuencia en la que Danny vuelve de la habitación 237 herido. Wendy teme por sus vidas y la locura de Jack comienza a ser patente. En cuanto a las funciones que cumple esta obra en la película, por un lado, encontramos la cinemática: subraya las acciones de los personajes. Por otro lado, en el plano psicológico, cumple la función prosopopéyica descriptiva, puesto que revela los pensamientos y emociones de los personajes (Jack, Wendy); y la emocional, dado que se crea sentimiento de odio hacia Jack reforzado por la música.



Se pueden distinguir puntos de sincronía con la imagen:

- 01:01:39: *cluster* cuando Wendy descubre las heridas en el cuello de Danny.
- 01:02:00 nota aguda tenida cuando el punto de vista cambia a Jack, primer plano de su cara perturbada acompañado de *glissando* ascendente.
- 01:02:28: la música parece contestar por Jack si le ha pegado él, con tres efectos de cuerda ascendentes.
- 01:02:48: fundido a la imagen de Jack recorriendo el hotel.
- 01:03:06: golpes de percusión cuando Jack agita los brazos.

En un principio, Penderecki concibe esta obra como una exhaustiva exploración en torno a efectos orquestales y dinámica. En esta segunda pieza de *De Natura sonoris* utiliza instrumentos poco habituales como la sierra musical o la flauta de émbolo para conseguir efectos sonoros y timbres diferentes. La música parece acusar a Jack como el causante de todo lo que está pasando. Las sincronías se centran en remarcar su cara perturbada y su paseo alocado por el pasillo. El utilizar notas agudas y con un instrumento extraño nos sumerge en una atmósfera diferente que nos hace dudar si lo que sucede es imaginación de Jack o real. Los *clusters* en diferentes registros y timbres se asocian a escenas donde hay algún tipo de descubrimiento en momentos de gran tensión. En la otra secuencia en la que aparece, Wendy se encuentra con Danny que sale del laberinto, tras ser perseguido por Jack.

### *Polymorphia*

Esta obra se asocia a la relación entre Jack y Wendy, y aparece en secuencias como la discusión que tienen cuando Danny vuelve herido de la habitación 237. Esta obra se utiliza además en otras secuencias solapada con otras obras, creando una tensión aún mayor, o relacionando dos aspectos como por ejemplo la evolución de la relación entre Jack y Wendy, que se va deteriorando hasta el punto de que aparece la violencia, momento en el que se fusiona con *Utrenja: Kanon* (1:49:25). Otro momento que refleja el estado de la relación entre ambos es cuando Wendy encuentra el transporte para nieve saboteado (1:53:48), al tiempo que suena *De Natura Sonoris 1* asociada momentos de descubrimiento como hemos mencionado anteriormente.

*Utrenja: Kanon*

Esta obra aparece en la escena en la que Wendy golpea a Jack con el bate. Cumple unas funciones muy parecidas a la anterior: la cinemática, que subraya las acciones de los personajes; la función prosopopéyica descriptiva, puesto que revela los pensamientos y emociones de los personajes (Jack, Wendy); y la emocional (crece el sentimiento de odio hacia Jack y de compasión hacia Wendy).

En cuanto a puntos de sincronía, hay uno importante:

- 01:49:20: Golpe de Wendy con el bate en la cabeza de Jack, que coincide con un efecto sonoro en el registro agudo.

Las notas tenidas que crean expectación, resueltas con el efecto percusivo en los instrumentos de cuerda, que coincide con el golpe. La música es descriptiva del momento en el que Jack muestra su locura incipiente y cómo Wendy finalmente suelta la tensión acumulada golpeándole, de igual modo que la tensión en la obra musical se resuelve con el efecto percusivo. El comienzo de esta obra se funde con el final de *Polymorphia*, que se escucha mientras Wendy y Jack discuten.

*Utrenja: Ewangelia*

Esta obra aparece cuando Jack rompe la puerta a hachazos, y más tarde es utilizada cuando Jack mata a Hallorann. También aparece en la escena en la que Wendy corre escaleras arriba. En esta secuencia la música de *Ewangelia* es especialmente inquietante por la utilización de la voz: sílabas susurradas, cantadas con intervalos disonantes, que dan la sensación de que hay alguien más en el hotel, alguna presencia sobrenatural. De acuerdo con el editor de la música en la película, Kubrick rodó la escena de Jack persiguiendo a su hijo Danny en el laberinto con un *radiocasette* portátil en el que sonaba *La consagración de la primavera* de Stravinsky, pero en el montaje final se decidió por la obra de Penderecki, mucho más efectiva desde el punto de vista cinematográfico, por la sensación de ansiedad que es reforzada por la música. Penderecki buscaba sonoridades de la cuerda, la percusión y el coro inspiradas en la música electrónica de la época, mientras que el texto pertenece a la

Liturgia ortodoxa cristiana, y versa sobre la resurrección de Cristo. Por tanto, el mensaje original, el punto de partida de la composición de Penderecki queda totalmente alterado al utilizar la pieza con estas imágenes confiriendo un significado opuesto (alegría por la resurrección frente a angustia por una muerte inminente). En cualquier caso, el simbolismo cristiano está presente en *El Resplandor*, desde que al final se sugiere que Jack Torrance podría ser el hombre de la fotografía de 1921 resucitado, puesto que tienen el mismo rostro. También es significativo que la película termina con esta pieza, cuyos efectos están producidos a base de llevar al límite la técnica de los instrumentos de la orquesta, hasta que adquieren matices de sonidos electrónicos, casi inhumanos, recordándonos que el cristianismo es esencialmente una religión donde Cristo emerge resucitado de su tumba.

### Conclusiones

La música de Penderecki se asocia a momentos de terror y tensión, siempre relacionada con elementos negativos, y aparece en la segunda parte de la película, cuando los elementos sobrenaturales cobran mayor importancia. La concepción que tuvo Penderecki al componer sus obras pierde todo su significado, puesto que la unión con la imagen crea un nuevo elemento audiovisual, indivisible, con un código diferente. Crea un impacto en el espectador que es muy diferente al escuchar la obra por separado. Inevitablemente, la imitación del estilo de masas sonoras y timbres por parte de compositores de cine, sobre todo en géneros de terror, ha propiciado que se establezca un cliché, en el que la música contemporánea<sup>3</sup> aparece en las secuencias más terroríficas.

---

<sup>3</sup> Entendemos como música contemporánea a efectos del artículo música de masas sonoras, texturas y timbres al estilo de las obras de Ligeti o Penderecki de los años '60 del siglo XX.

## Bibliografía

Aguilera, Cristian y Carreras, Jaume. 1999. *Una odisea creativa*. Barcelona: Dirigido por...

Barham, Jeremy M. 2009. 'Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's "The Shining"'. Hayward (ed.), *Terror Tracks. Music and Sound in Horror Cinema*, 137-170. London: Equinox Press.  
<http://www.equinoxpub.com/homemain.asp> [Consulta: 01/10/17].

Fuentefría, David. 2008. "La música en las películas de Kubrick". En *2001: La música del futuro*, ed. Santos, Alberto, 162-186. Tenerife: Fimucité y Madrid: Imágica Ediciones.

Kuberski, Philip. 2012. *Kubrick's Total Cinema*. London: Continuum.

Lee Gengaro, C. 2014. *Listening to Stanley Kubrick: The music in his films*. London: Rowman & Littlefield.

López Román, Alejandro. 2014. *Análisis Musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Director Simón Marchán Fiz. UNED, Madrid.

Schultheis, Bernd. 2007. "Expanse of Possibilities: Stanley Kubrick's Soundtracks in Notes". *Stanley Kubrick Catalogue*, 2ª ed. 266-279. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum.