

ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE LA MÚSICA EN EL CINE: EL CASO DE 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO DE KUBRICK.

Pablo Pérez Molina¹ y José Patricio Pérez Rufi²

Resumen

El presente artículo pretende demostrar la utilización por parte del director americano Stanley Kubrick de los valores conceptuales aportados por la banda musical en *2001: Una odisea del espacio*. La música aporta así una información necesaria para la interpretación más completa de la obra, transmitiendo unos valores añadidos que connotan el discurso estableciendo la clave interpretativa. La música transmite igualmente aspectos narrativos fundamentales para el desarrollo de la trama, adquiriendo de tal modo una función narrativa activa en la articulación de la historia.

Palabras Clave

Música, cine, Kubrick, Nietzsche, narrativa, banda sonora.

Abstract

This article aims to present how the American director Stanley Kubrick used the conceptual values submitted by the musical score in *2001: A Space Odyssey*. In this way, music provides necessary information for the most global interpretation of the work, transmitting some added values that affect the discourse establishing necessary the interpretive code. Likewise the music reflects some narrative features essential for the development of the plot, acquiring in that way an active narrative function in the configuration of the story.

Keywords

Music, cinema, Kubrick, Nietzsche, narrative, film score.

1. Funciones y usos de la música en el cine

La introducción de la banda auditiva como parte constitutiva del discurso plenamente audiovisual en el cinematógrafo supuso un gran salto en materia de lenguaje cuyas posibilidades aún no hoy no han sido exploradas en profundidad, ni mucho menos alcanzado sus límites. En este sentido, Michel Chion (1993:135) afirma que el cine sonoro sigue esperando “a sus Eisenstein y a sus Griffith”. Con todo, el reconocimiento de la necesidad de contar con un apoyo musical y de su concepción dramática adaptada

a cada película significó un progreso señalado en la historia de la banda auditiva cinematográfica.

De las posibilidades sonoras tal vez ha sido la música aquella que ha sido más desarrollada, si bien hay que considerar que el componente sonoro del discurso está formado igualmente por los diálogos y los efectos de sala orientados a dar credibilidad a la imagen. En el caso de la música de ambientación, el objetivo principal pasa por subordinar ésta a las características poéticas, expresivas o dramáticas de la imagen, reforzándolas. La mezcla final de cada una de las fuentes exigirá un equilibrio entre ellas, destacando los distintos planos sonoros según las necesidades expresivas de la narración cinematográfica. Se mantiene así la función clásica de la “música de foso”, entendida de un modo crítico por Tarkovski del siguiente modo:

“Si un director utiliza una determinada música, obtiene así la posibilidad de dirigir los sentimientos de los espectadores en la dirección que pretende conseguir, ampliando sus relaciones para con el objeto que se le presenta de forma visual. Con ello no modifica el sentido del objeto, pero se le da una vivacidad suplementaria”.
(Tarkovski. 2000:186).

Utilizando el concepto de “contrato audiovisual” enunciado por Michel Chion, apuntaremos que en el discurso audiovisual imagen y sonido se fusionan para sintetizar la información y crear un nuevo lenguaje, de tal modo que sus dos componentes forman e incrementan un significado que Chion (1993:11) denominará “valor añadido”: “el valor expresivo e informativo con el que el sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer ... que esta información o esta expresión se desprende de modo natural de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen”.

Frecuentemente el valor de la música en el discurso audiovisual es meramente utilitario, es decir, suple la falta de continuidad, facilita la transición entre escenas o refuerza la acción y la emoción. La música incidental, recoge Matilde Olarte, puede cumplir una función expresiva cuando ayuda a expresar un sentimiento o un estado emocional o puede servir también como telón de fondo que acompaña a la escena, tomando así una función estructural (Olarte. 2002: 151 y ss.). Subrayamos así la función de la música en el discurso audiovisual como factor que manifiesta e intensifica los estados emocionales de los agentes de la acción.

La función más extendida del sonido en el cine es la unificación del flujo de imágenes, cumpliendo así la conocida convención de que la música “sutura el montaje”. Paralelamente, detallará determinados momentos escénicos a fin de hacerlos significativos dentro de la articulación dramática de la historia, al tiempo que puntualizará elementos del decorado sonoro contribuyendo así a crear el espacio del discurso fílmico. Anticipará igualmente tendencias o sorprenderá al espectador por la contradicción de la misma, al ser utilizada como contrapunto sonoro al contenido visual. La naturaleza de la música de cine nacida para acompañar a un discurso visual encuentra pues su sentido como un elemento subordinado a la imagen, siendo por tanto incompleta la experiencia perceptiva en un acceso limitado sólo al componente sonoro, como también lo sería el visionado de un discurso audiovisual restringido a la pura imagen en movimiento: el sentido de la música de cine es pues formar parte de la secuencia fílmica. Citamos en este sentido el concepto de “música programática” expresado por Alcalde de la Isla (2007: 2), según quien ésta se relaciona con un elemento extramusical que actúa como modelo o guión, como referencia externa pues y con un valor de pauta o motivación a seguir o como concepto musical de fusión música-literatura. Este aspecto diferiría en el caso de los films que toman música previamente pregrabada, ya que sería la secuencia de imágenes la que cabe imaginar que se subordina al componente musical. También en este caso, como veremos posteriormente, el discurso puede adherirse de los valores conceptuales que conlleva la referencia a una determinada pieza musical, incrementando sus posibles lecturas en el plano interpretativo.

Ángel Riego señala que uno de los momentos determinantes en la historia de la música de cine lo supone el film de Kubrick *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*: 1968), en el que se partió de una grabación comercial preexistente de música clásica a la que se añadió la imagen, en lugar de acoplar las imágenes a la banda sonora creada para el film (Riego: 2001). Pretendemos en este sentido demostrar que Kubrick utilizaba la música para apuntar aspectos narrativos fundamentales para el desarrollo de la trama, de modo tal que la trama resultaba enigmática y sugerida antes que evidente. Será nuestro objetivo en esta investigación demostrar el descubrimiento por parte del director norteamericano de los valores conceptuales que la selección musical aporta, llenando la connotación musical de elementos necesarios para una interpretación más completa de la obra. Con tal fin, en este análisis atenderemos de un modo prioritario a

las aportaciones narrativas que cada pieza y la totalidad de la banda sonora realizarán a la obra.

2. Modelo de composición y estilo de la banda sonora de 2001: *Una Odisea del Espacio*

Rompiendo la tendencia generalizada, incluso en la propia filmografía de Stanley Kubrick, de recurrir a bandas sonoras musicales creadas para el film, *2001: Una odisea del espacio* retoma el modelo del cine mudo de servirse exclusivamente de música pregrabada. Según apunta John Baxter en la biografía del director, citando a Andrew Birkin, la idea de tomar la pieza *Así habló Zaratustra* surgió a raíz de escucharla en una serie de televisión de la BBC acerca de la Primera Guerra Mundial, donde era utilizada como sintonía (Baxter. 1999: 224). El recurso al vals de Strauss *El Danubio azul* surgiría del visionado del copión en la sala de montaje. Partiendo de compositores más modernos, Kubrick tomó en consideración al húngaro György Ligeti (*Atmospheres*, *Lux Aeterna* y *Requiem*) y Khatchaturian (*Gayaneth*), desechando las partituras escritas y registradas por Alex North. Con la salvedad de la música de Ligeti, oscura, contemporánea y experimental, Kubrick selecciona piezas clásicas que podrían ser apreciadas como “cultas”, por más que en el siglo XIX fueran consideradas obras populares. Se encuentra también la paradoja de que la música utilizada para ambientar el siglo XXI es mayoritariamente del XIX, ilustrando así una rutina humana en aspectos que – salvando su particular estética – no parecen futuristas sino cotidianas y reconocibles por el espectador.

La elección de Ligeti tampoco es casual, ya que sus composiciones están creadas a partir de insólitos procedimientos experimentales de micropolifonías y micromovimientos que causan una sensación de extrañeza en los oyentes si desconocen dichos métodos, como un género hermético y opaco para los no iniciados en sus secretos; el hecho sería paralelo al experimentado por los simios ante la presencia del misterioso monolito que cambiará la historia de la humanidad: el estilo musical y sus características, no diremos extramusicales pero sí *extraestéticas*, marcan a la imagen de forma precisa.

La utilización de piezas preexistentes altera la relación entre música e imágenes, no permitiendo que se influyan en igualdad de condiciones, sino, indica Jaume Carreras (1999: 344), limitando la imagen “al referente musical, con todo el contenido simbólico que ya posee”. Esto se constituyó en una importante herramienta de Kubrick a fin de narrar su profundamente subjetiva “experiencia visual”. A partir de este modelo, el director (y con él la cinematografía en términos generales), encuentra un nuevo modelo de interrelación entre música e imágenes que permite una mayor variedad de recursos expresivos para ser explotados, al tiempo que acerca al cineasta a sus intenciones creativas. Según afirmó siendo entrevistado por Michel Ciment, Kubrick pretendía hacer una película:

“sin palabras si supiera cómo hacerla. Podría imaginar una película cuyas imágenes y música serían utilizadas de manera poética o musical, donde una serie de enunciados visuales sustituirían a declaraciones visuales: digo que se podría imaginar, pues yo no puedo hacerlo hasta el punto de llegar a escribir una historia así, pero pienso que si se pudiera se llegaría a utilizar el cine al máximo”. (Ciment. 2000:156).

La paradoja es que Kubrick realiza estas afirmaciones después del estreno de *2001*, título que más que ningún otro se aproxima a esta voluntad de vanguardia en su filmografía.

3. Atmospheres de György Ligeti

2001: Una odisea del espacio se inicia con un plano en negro sobre el que comienza a oírse un leve “ruido”, suave en un primer momento, que adquiere intensidad progresivamente. Se trata de *Atmospheres* de Ligeti, una pieza consistente en un acorde continuo cuya intensidad aumenta y cuya armonía se desplaza mediante micromovimientos, dando la sensación de inquietud. Al término de este prelude aparecerán los títulos de créditos, hecho que nos hace interpretar la localización de la secuencia al margen de la historia, si bien la música sobre un fondo visual en negro podría hacernos inferir una representación de la inmensidad del espacio.

La banda musical en este plano introductorio es extradiegética, al no pertenecer a la historia y sí al discurso: la diégesis o la extradiégesis de la música vendrá determinada

por las imágenes que la acompañen y no por la propia música. Ausente de todo referente visual, el espectador debe realizar una escucha basada exclusivamente en el sonido.

Desde una exploración semántica de la escucha, podemos extraer conclusiones a un doble nivel: por una parte, la percepción del sonido puede llevarnos a identificar la pieza como música de vanguardia, hacernos reconocer algunos instrumentos e incluso identificarla como *Atmospheres* de Ligeti; por otra parte, parece no existir un sentido en dicha música ante la ausencia de imágenes sobre el que volcarlo, si bien encontraremos una explicación a la presencia de esta pieza musical en los primeros minutos del discurso.

Podría interpretarse como un prelude, a modo de preparación de la sesión fílmica que el espectador está a punto de presenciar. Como el propio título de la composición indica, parece especialmente concebida para crear una “atmósfera” determinada. Su base es la creación de un clima, un entorno musical específico mediante sonoridades, intensidades y tímbricas por encima de un mensaje melódico o musical concreto. A través de ella se creará el ambiente sobre el que discurrirá el discurso, con objeto de anticipar una información al espectador acerca de la experiencia visual y no verbal que se pretende.

El propio motivo de la ausencia de imágenes en la pantalla potenciaría esta hipótesis, al hallarnos ante un discurso en el que el sonido y, sobre todo, la música adquieren una notable importancia, potenciada con la inmediata aparición de *Así habló Zaratustra*.

Respecto a los otros usos de esta pieza en el resto del film las conclusiones que podemos aportar en poco difieren de las afirmaciones ya efectuadas. El mismo fragmento sobre un plano en negro aparece tras el rótulo “Intermisión” (“Intermedio” en la rotulación española), hecho que confirma el carácter de prelude de la primera aparición frente a otra interpretación. Nos decantamos en este sentido por la idea precedente: las dos últimas partes del film son presentadas de una forma similar al comienzo, recordándonos el carácter no verbal de la obra y que podría haber sido olvidado tras las secuencias que recogen la mayor parte de los diálogos presentes en el discurso.

Otra posible interpretación, más arriesgada en todo caso, podría remitir a la génesis de una entidad viva, esta vez por la supercomputadora HAL 9000: en la escena precedente HAL 9000 ha mostrado signos de un comportamiento inusual en una máquina, preocupada por el sentido de su actividad, capaz de mentir e incluso de espiar las conversaciones entre Bowman y Poole. El final del episodio llega a cuestionar la humanidad de HAL 9000 ante la cuestión de su reacción a la desconexión, metáfora de la muerte. El vacío de la pantalla con la extraña composición de Ligeti sobre un plano en negro podría representar el nacimiento de esta nueva entidad, de la misma forma que en el inicio del discurso pudo representar el origen de la vida (inteligente) sobre la faz de la Tierra.

La tercera de las apariciones de *Atmospheres* no resuelve esta hipótesis. Atravesada la puerta estelar que abre la alineación del monolito con Júpiter y sus lunas, la música transita sutilmente del *Requiem* al *Atmospheres*, prolongada a diferencia del inicio del film. En esta tercera aparición su sentido difiere de las anteriores, al contextualizar las imágenes del viaje alucinante de Bowman más allá de las estrellas. De los planos en negro pasamos a otros diametralmente opuestos aunque tan particulares como los anteriores. La secuencia psicodélica de color y luz en movimiento representa la creación y destrucción de galaxias completas, articulando, en palabras de Kubrick, “un viaje a través del espacio interior y el espacio exterior, y que finalmente le transporta a otra parte de la galaxia” (Gelmis. 1972: 411).

Esta tercera presencia de la pieza de Ligeti incrementa las interpretaciones. Podríamos entender las anteriores como una anticipación o una elipsis de las imágenes que finalmente se ofrecerán en último lugar, o bien pudiera explicarse como una metáfora de la experiencia desconcertada de Bowman, paralela a la del propio espectador. Pudiera igualmente tratarse de un modo de reclamar la atención sobre la imagen y su innegable poder visual, al hallarse previamente la imagen ausente ante la misma pieza; la conjunción de música e imagen incrementará la información transmitida frente a la presencia de uno solo de estos dos componentes.

La carga semántica y narrativa tanto en el preludio como en el interludio se fundamenta sobre la música, ya que – si bien la ausencia de imágenes también supone una comunicación de información – en estos casos el sonido sustenta exclusivamente el

discurso. Este aspecto podría apuntar hacia nuestra hipótesis, la inclusión de información específica acerca del sentido de la historia a través de la música, no traducida en imágenes mediante un proceso de valor añadido musical. Reforzaremos esta conclusión parcial con el análisis del resto de piezas presentes en el film.

4. *Así habló Zaratrustra*, de Richard Strauss

Sobre un fondo negro, que se descubre en realidad como la luna, comienzan a sonar los primeros acordes de la pieza musical. Un fuerte golpe musical coincide con la aparición del sol tras la luna con la Tierra entre ambos astros; suenan timbales mientras continúa el travelling. Se trata ésta de la primera de las tres escenas en que aparece *Así habló Zaratrustra* de Strauss, como única grabación previa a la filmación seleccionada por Kubrick, razón por la cual revierte de una importancia especial y que hoy día forma parte inseparable del film en el imaginario colectivo cultural del siglo XX. Analizaremos por separado cada uno de los momentos en que se hace presente la pieza de Strauss a fin de contrastar sus posibles funciones semánticas o narrativas.

Introducida de un modo extradiegético, como parte de la banda sonora discursiva y no de la historia, la primera de las apariciones del tema es netamente semántica, habida cuenta de los diversos sentidos que cabe encontrar en la misma. Así, podemos en primer lugar apreciar el carácter técnico de la pieza: ésta realiza una puntuación perfecta de los títulos de crédito, basándose en la anticipación que genera. El murmullo grave con el que se inicia apunta a la aparición de un elemento, coincidiendo con el logotipo de la Metro Goldwyn Mayer. Las tres primeras y diáfanos notas son sincronizadas con un travelling sobre la luna apenas perceptible hasta la representación de la superficie lunar iluminada por el sol. Dichas notas crecen en intensidad y tono, generando expectativa sobre la cadencia posterior en tono menor, momento en que se introduce la alineación entre la luna, el sol y la Tierra, puntuando con perfección una imagen destacada. El siguiente desarrollo y la segunda cadencia, más ambigua que la anterior, prosigue con el travelling para concluir con la imagen estática de Tierra y sol. Con el tercer crescendo aparece sobreimpreso el rótulo “Metro-Goldwyn-Mayer presenta”, seguido de la tercera cadencia, esta vez con una mayor grandiosidad, y el rótulo “a Stanley Kubrick production”, reservando para el título de la película la última cadencia – platillos de la

orquesta incluidos -. Se introduce así el último tema de la pieza mientras el sol mantiene su lento ascenso con la cadencia final junto al acorde de órgano. El fundido a negro del plano coincide con el del grueso de la orquesta, únicamente con el sonido del órgano resonando sobre un fondo en negro, como clímax de una experiencia sensitiva en el espectador. La puntuación de los créditos supone pues una fanfarria de presentación de *2001* llena de majestuosidad y presentando de un modo espectacular un discurso que previene acerca de su ambición y grandeza.

La carga empática de la pieza es amplia habida cuenta de su magnificencia. Pese a que se produce sobre la base de códigos culturales y subjetivos, no podemos negar el valor añadido de la obra de Strauss: Zaratustra era una profeta y sus palabras son grandiosas, aspecto que pretende transmitir la pieza musical. Aplicadas al título del film, crearía al espectador la impresión de encontrarse ante un gran espectáculo, imaginado desde el propio componente sonoro.

Junto a la esmerada puntualización musical, observamos en ella otro elemento semántico más sutil que se produce en el ámbito narrativo. Aunque pudiera entenderse esta escena como un mero elemento introductorio, no podemos dejar a un lado la relevancia de su sentido: la casual alineación planetaria es símbolo de momentos específicos y mágicos en todas las culturas, como también podría tildarse de casualidad inevitable el surgimiento de la vida.

Siendo aceptada la concepción de la escena como un momento mágico y concreto del Universo, aún nos queda cuestionarnos el significado de dicha conjunción, hecho para el que la pieza de Strauss adquiere un significado propio que completa la interpretación de la escena. *Así habló Zaratustra* hace referencia al ensayo homónimo de Friedrich Nietzsche acerca de la evolución del hombre, de mono a hombre y de hombre a superhombre. Fiel a lo advertido en el preludio, Kubrick desvela a través de la música la temática principal de su odisea espacial, la evolución de la humanidad y su conversión en una nueva especie a través de la intervención extraterrestre.

El tema de Strauss representará en esta primera aparición el origen de la vida y del primer estadio natural que dará paso al hombre, el mono, actuando en lo sucesivo como un leitmotiv³ acerca de la evolución humana. El segundo momento en que aparece

dicho leitmotiv es aquel en que un primate (Moonwatcher) utiliza un largo fémur con el que golpear huesos, usado a continuación como herramienta, como un arma, que le permitirá alimentarse. Previamente asistimos a un plano en el que el monolito participa de la alineación entre el sol y la luna, de un modo semejante al inicio del film. La alineación planetaria supone un instante crucial y mágico acerca del cual el director afirma: “The mystical alignment of the sun, the moon, and earth, or of Jupiter and its moon, was used throughout the film as a premonitory image of a leap forward into the unknown”⁴. (En Walker, Sybill y Ruchti. 2000: 173).

El conocimiento del sentido de *Así habló Zaratustra* otorga la información necesaria para una interpretación más completa del instante en que la humanidad da un nuevo paso en su progreso adquiriendo habilidades intelectuales, expuesto a través de la imagen mediante la capacidad para utilizar herramientas, como cualidad definitoria del humano, y no casualmente un arma: la especie humana queda así definida desde la violencia justificada por la supervivencia o por la prioridad de los objetivos individuales por encima de los colectivos. Esta interpretación vendría dirigida desde la propia música, de atenernos exclusivamente a las imágenes podríamos reducir dicha visión a la de un simio destrozando el cráneo de un animal.

En este sentido, Luis M. García Mainar afirma:

“Richard Strauss’s *Thus Spake Zarathustra* is the musical accompaniment for the alignment of the planets: the theme’s title makes reference to Friedrich Nietzsche’s theory of the arrival of the superman, whose coming would replace the old gods. It seems that the crucial moments when this music appears mark the steps toward the birth of a new human being who will be able to live in a world unknown to us”.⁵ (García Mainar. 1999: 130).

La tercera y última repetición de la pieza de Strauss (de nuevo en tres ocasiones, como en la anterior *Atmospheres*) se produce en la última escena del film, tras el viaje espacial y temporal de Bowman y su encuentro con las entidades alienígenas que dieron origen al desarrollo de la especie humana. Cuando el astronauta muere finalmente aparece sobre su lecho un feto flotando, momento en que se introduce el leitmotiv. Un primer plano del feto nos introduce en un travelling hacia el interior del monolito alzado frente a él. El momento en que es atravesado coincide con la primera cadencia y la irrupción de los timbales. Otro travelling descendente, en el siguiente plano, comienza con la luna

seguida de la Tierra, mientras otro cuerpo celeste se introduce lentamente: coincidiendo con el golpe de platillos reconocemos el rostro del feto con los rasgos de Bowman, el hijo de las estrellas. Mientras la música concluye, el nuevo ser sonríe y la imagen se funde a negro al tiempo que el grueso de la orquesta, como en ocasiones previas.

Como podemos observar, la música puntúa de nuevo las imágenes estableciendo los cambios de planos de forma sutil en aras de una mayor continuidad entre imágenes. El ritmo lento de los dos últimos planos y la intervención de la música potencian el suspense ante la aparición del hijo de las estrellas. Una vez más, el significado de la escena viene determinado por el sentido propio de la música, como leitmotiv nietzschiano.

El recurso a la pieza en cada uno de los cambios evolutivos de la humanidad representados nos lleva a inferir en su momento de entrada en el discurso una nueva transformación a través de la mediación del monolito/agente extraterrestre. Esta vez se trata de una especie superior, el hijo de las estrellas, metáfora del superhombre de Nietzsche. Las afirmaciones de Kubrick sostienen esta interpretación: “Vuelve a nacer, y es un ser mejorado, un hijo de las estrellas, un ángel, un superhombre si quiere” (Gelmis. 1972: 411-412). Si el superhombre de Nietzsche baja de la montaña para difundir su mensaje entre los hombres y propiciar así el desarrollo, el sentido del nuevo ser en *2001* advierte del nuevo paso evolutivo.

El sentido de la visita del hijo de las estrellas queda abierto al evitar ser expuesto en el propio discurso. Según el guión escrito por el director junto a Arthur C. Clarke, una voz en off describía las naves espaciales que orbitan en torno a la Tierra, con las que enlaza el hueso lanzado al aire, como bombas nucleares que serían detonadas por el ser recién nacido. Siendo reducidas al mínimo las menciones a las armas parece orientarse la transición en el estadio evolutivo humano desde posturas pacíficas.

La presencia de *Así habló Zaratustra* puede servirnos pues como muestra de la importancia de la música para una codificación más completa de secuencias, en las que el sentido narrativo último descansa en los valores semánticos y culturales añadidos a aquel referente. Como señala Jaume Carreras, “todo ha resultado tal y como Nietzsche

lo había previsto en su libro. Es en esta escena final en donde todo toma sentido a través de la música” (Carreras. 1999: 359).

5. *Requiem for soprano, Mezzo Soprano, Two mixed choirs and Orchestra de Ligeti*

Esta inquietante pieza de Ligeti suena, como en los casos anteriores, tres veces a lo largo del film, todas ellas con un sentido similar aunque con diferencias específicas que comentaremos en cada uno de los casos.

La primera entrada en el discurso del *Requiem* coincide con la primera aparición del extraño monolito que alterará el destino de la humanidad como representación de un modo de vida extraterrestre. La escena comienza con los primates durmiendo en el suelo con la luz del amanecer sobre sus rostros, momento en que comienza la pieza musical mientras uno de los primates despierta lentamente para dirigir su mirada fuera de campo. Despierta a sus compañeros lentamente, alertado por un monolito que, en el siguiente plano, vemos erguido en el entorno exterior vecino a aquellos. La reacción extrañada de los simios ante el monolito es paralela a la del espectador, sorprendido por el contenido visual del plano pero también por la singularidad del motivo musical. La música forma así parte de la narración al recrear la sensación de misterio provocada por la intervención extraterrestre.

El *Requiem* se articula como leitmotiv que acompaña al monolito y que se vincula a la información acerca de su origen extraterrestre: en este caso no hallamos motivos basados en el contenido extramusical de la pieza, sino que las características básicas de la música otorgan el valor añadido al monolito. Según Jaume Carreras, en éste:

“lo que importa es la forma propiamente musical. Las piezas de Ligeti están concebidas como una micropolifonía determinada por superficies de timbres estáticos, en las que varían la extensión, el peso, los colores y los espesores (...) Se mezclan las sensaciones: Justo lo que la aparición del monolito sugiere, o más exactamente, debe sugerir “. (Carreras. 1999: 359-360).

La presencia del monolito acompañada del tema de Ligeti remite así a su origen extraterrestre, o al menos a su carácter mítico-mágico. Esta información forma pues parte exclusiva de la banda sonora, integrada en la música. Como aspecto particular, señalaremos que en la primera intervención del tema, éste concluye bruscamente al finalizar la secuencia. En su última aparición, sin embargo, la pieza no desaparece con

el monolito sino que encadena con *Atmospheres* junto a las primeras imágenes psicodélicas, prolongando así el sentido de origen extraterrestre del viaje de Bowman. Ambos temas de Ligeti poseen un carácter empático, ya que es son sobrecogimiento y el desconcierto que crea la música en el espectador los que otorgan el valor añadido a la escena, como información fundamental para la interpretación y el análisis de la historia.

6. *Lux Aeterna, Danubio Azul, Adagio de la Suite Gayaneh*

Incluimos las tres piezas bajo el mismo apartado dado que comparten características similares y un uso semejante en el discurso, con unas funciones muy concretas en el mismo. Debido al carácter hiperrealista de Kubrick, que le llevó a rodar las escenas en el espacio exterior a cámara lenta, las escenas en las que las naves espaciales surcan el vacío más allá de la atmósfera, sobrevuelan las áridas regiones lunares o muestran las rutinarias actividades de los astronautas, son recreadas de un modo pausado como forma de representación del aburrimiento ante lo cotidiano de un futuro que ya no parece inspirar admiración. Paradójicamente, el preciosismo con que son recreadas dichas escenas exhibe la fascinación del autor del discurso por la tecnología.

La intención técnica de estas composiciones musicales es dotar de continuidad, ritmo y coherencia a las escenas de transición en las que Kubrick contextualiza la acción, generando a su vez una configuración sonora del paisaje, es decir, presenta diferentes estructuras sonoras con un valor simbólico, que confieren un valor añadido empático.

El vals de Johann Strauss aporta lo que Allen Nelson (2000: 119) denomina el “ballet de la tecnología”. La perfección de la pieza coordina con la perfección alcanzada por la tecnología humana, capaz de llevar al hombre al espacio a bordo de unos dispositivos mecánicos impecables. *El Danubio Azul* sublima la perfección humana como especie a través de la recreación de los detalles científicos del film: la gravedad cero en las naves, las azafatas de la Pan-Am caminando con zapatos de velcro sobre las paredes y el techo, las estaciones espaciales y las bases en la luna y las bombas que orbitan en torno a la Tierra.

Desvelada la razón de la visita del doctor Floyd a la luna y ante el desplazamiento del trasbordador espacial sobre la gélida superficie lunar en la oscuridad, el acompañamiento de *Lux Aeterna* crea un momento de suspense hacia lo que pueda ocurrir a partir de ese instante, además de representar con esta pieza la desierta superficie lunar plagada de cráteres.

El *Adagio* de Khachaturian llega a representar gracias a su tono melancólico la soledad del espacio, retratando y connotando las acciones de los astronautas en viaje, como notas cargadas de tristeza, soledad y también frialdad. Ante esta configuración del humano, el propio ordenador HAL 9000 adquiere una humanidad y una calidez de la que carecen los humanos, insensibles, mecánicos y escasamente expresivos.⁶

7. Conclusiones

A la vista del análisis efectuado, podemos concluir que Stanley Kubrick presenta en su obra fílmica un dominio de los diferentes usos de la música, que percibimos que puede añadirse a la del sonido en general, utilizándolo como elemento influyente en la percepción del movimiento, la velocidad, el ritmo y el tiempo de la imagen.

Kubrick utiliza parte de la banda musical de *2001: Una odisea del espacio* de un modo netamente narrativo y sin ninguna relación con las imágenes que acompaña, aspecto que viene a demostrar nuestra hipótesis acerca de los valores añadidos al discurso: así, la música queda establecida a partir de un doble nivel, uno en el que el que cumple sus funciones técnicas y estéticas, y otro cargado de contenido narrativo independiente a la cadena de imágenes. Este segundo nivel no se alcanza a través de las cualidades estéticas de las piezas musicales, sino mediante el valor añadido cultural y semántico que pudieran tener, o bien mediante cualidades metamusicales. Esta incorporación de información al discurso se realiza así pues basándose en el valor conceptual que una música pregrabada puede poseer y dejando que éste impregne la interpretación del discurso y la historia, o bien a partir del valor que poseen las características estéticas y musicales de las piezas, permitiendo también que formen parte de la narración, especialmente en *Así habló Zaratustra*, *Atmospheres* y *Requiem*. En dichos casos se requiere el conocimiento de tales características con objeto de decodificar este segundo

grado de información e interpretación, aspecto que otorga a la obra un carácter hermético que la iguala al arte contemporáneo.

Las innovaciones musicales de *2001: Una odisea del espacio* suponen un punto de inflexión respecto a la filmografía de Kubrick, en el sentido de que actualiza un modelo antiguo de creación de la banda sonora a partir de música íntegramente pregrabada. Podemos adelantar, como prolongación de esta investigación, que a partir también de *2001* el director recurrirá a este método en el resto de su obra posterior, aun contando con excepciones muy precisas, si bien el modelo de uso narrativo no estuvo tan presente. Si en *La naranja mecánica* utilizó algunas piezas en este modo, en *El resplandor* (*The Shining*. 1977) su presencia es muy leve. *Eyes Wide Shut* (1999), heredero de todos sus films, mantiene parte del modelo de *2001*. Sólo *La naranja mecánica* hace uso del valor añadido cultural de la música pregrabada al narrar su historia, mientras que los dos otros títulos recurren sobre todo a las características metamusicales y estéticas de la música.

La investigación realizada invita a muchas ampliaciones y aplicaciones a otros títulos cinematográficos, como parte de un trabajo más extenso y especializado. Asimismo, sería igualmente interesante realizar un trabajo de análisis transversal estableciendo relaciones entre otros autores y filmes a fin de evaluar el impacto e influencia de *2001* en otros referentes audiovisuales, investigación que excede los objetivos de este artículo.

Referencias

Alcalde de la Isla, J. (2007). Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica, en *Área abierta*, nº 16, recuperado el 17-10-2009 de: <http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB0707130006A.PDF>

Allen Nelson, T. (2000). *Kubrick. Inside a film artist's maze*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Baxter, J. (1999). *Stanley Kubrick. Biografía*. Madrid: T & B Editores.

Carreras, J. (1999). La música en el cine de Stanley Kubrick, en Aguilera, C.: *Stanley Kubrick. Una odisea creativa*. Barcelona: Dirigido por.

Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Ciment, M. (2000). *Kubrick*. Madrid: Ediciones Akal.

García Mainar, L. M. (1999). *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*. Rochester: Camden House.

Gelmis, J. (1972). *El director es la estrella*. Barcelona: Anagrama.

Olarte, M. (2002). “La música incidental en el cine y el teatro”, en Banús, E. (coord.): *El legado musical del siglo XX*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA.

Pérez Rufí, J.P. (2006). Backstory: caracterización del personaje a partir de la vida pasada en la obra de Kubrick, en *Área abierta*, nº 15. Recuperado el 11-12-2008 de: <http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB0606330002A.PDF>

Riego, A. (2001). Stanley Kubrick 2001, en *Cine y Música*, nº 22. Recuperado el 11-12-2008 de: <http://www.filomusica.com/filo22/2001.html>

Tarkovski, A. (2000). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Walker, A., Sybil, T. y Ruchti, U. (2000) *Stanley Kubrick, director*. New York: Norton Paperback.

¹ Pablo Pérez Molina es Bachelor in Communication Sciences por la University of Wales/Ceade, especialidad de Comunicación Audiovisual, y músico. Su correo electrónico es pablorrojo@gmail.com

² José Patricio Pérez Rufí es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla y profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Málaga. Su correo electrónico es patricioperez@uma.es

³ El leitmotiv, señala Alcalde la Isla, se define como una figura idónea para la música fílmica gracias a su capacidad de crear coherencia y unidad dentro del discurso, a la economía temática de pocos temas, flexibles a las necesidades programáticas, su carácter repetitivo e indicial, como un factor de atmósfera o sentimiento (Alcalde de la Isla, 2007:7-8).

⁴ “El alineamiento místico del Sol, la Luna y la Tierra, o el de Júpiter y sus lunas, es usado a lo largo del film como una imagen premonitoria de un salto hacia lo desconocido”.

⁵ “*Así habló Zaratustra* de Richard Strauss es el acompañamiento musical para la alineación de los planetas: el título del tema hace referencia a la teoría de Friedrich Nietzsche de la llegada del superhombre, que vendrá para sustituir a los viejos dioses. Parece que los momentos cruciales en donde aparece esta música señalan los pasos hacia el nacimiento de un nuevo hombre que será capaz de vivir en un mundo desconocido para nosotros”.

⁶ Pérez Rufí afirma que Kubrick recrea en *2001* a los personajes humanos desprendidos del mayor número de rasgos personales posibles a fin de convertirlo en una expresión universal de la humanidad, de tal forma que parece más interesado en reflexionar acerca de una sociedad que de los individuos particulares que la conforman (Pérez Rufí, 2006:9).