

Recepción del concepto de lo sublime y de algunas constantes de la literatura fantástica de los siglos XVIII y XIX en *El Resplandor*

Luis Laborda (professor d'educació secundària)

Resumen/ Resum / Abstract

El artículo elabora una aproximación formal y temática a la película de Stanley Kubrick y a la literatura gótica. Compara los recursos literarios y cinematográficos utilizados y reflexiona sobre la fascinación de Kubrick por el concepto de lo sublime y por la literatura fantástica

L'article elabora una aproximació formal i temàtica a la pel·lícula de Stanley Kubrick i a la literatura gòtica. Compara els recursos literaris i cinematogràfics utilitzats i reflexiona sobre la fascinació de Kubrick pel concepte del sublim i per la literatura fantàstica

The article devises a thematic and formal approximation of the film of Stanley Kubrick and gothic fiction. It compares the film and literary resources utilized and focus on the fascination of Stanley Kubrick by the concept of the sublime and fantastic literature

Palabras clave / Paraules clau / Key Words

Kubrick, literatura gòtica, literatura, cine, concepto de lo sublime
 Kubrick, literatura gòtica, literatura, cinema, concepte del sublim
 Kubrick, gothic fiction, literature, cinema, concept of the sublime



47

...pues la malicia y ruindad humanas pueden llevarse a un extremo que eclipsarían a las del mismo demonio.

Charles Robert Maturin, *Melmoth el Errabundo*

A pesar del mayor o menor grado de hipocresía que existe con respecto a este tema, todos nos sentimos fascinados por la violencia. Después de todo, el hombre es el asesino con menos remordimientos de la Tierra. El atractivo que dicha violencia ejerce sobre nosotros revela en parte que, en nuestro subconsciente, no somos tan distintos de nuestros primitivos antepasados.

Stanley Kubrick (*Newsweek*, 1972)

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 resplandor se inicia con una turbadora visión de lo sublime. La entrada al hotel Overlook está flanqueada por majestuosas montañas que elevan su magnífica figura por encima del automóvil que Jack Torrance conduce, esperanzado por la obtención de un empleo que le reportará locura, muerte y un libro inacabado. La cámara de Kubrick lo describe con imágenes desasosegadoras tomadas a vista de pájaro, siguiendo el camino sin retorno de Jack, ya empedregado, ya dominado, por las extrañas formas que parecen reinar en las proximidades del Overlook. Su maldad parece extender su influjo más allá de su bella y sublime arquitectura, cual caserón encantado que atrae sin más al extranjero o castillo maldito o maldecido ya en sus alrededores. Todo ello acentuado por la magnífica adaptación de Wendy Carlos del *Dies Irae* de la quinta parte (el “Sueño de una noche de aquelarre”) de la *Sinfonía fantástica* (*Symphonie fantastique*, 1830) de Hector Berlioz (1803-1869).

Jack no es advertido del mal que reina en la región por los lugareños como lo fuera el desventurado Jonathan Harker, la combativa víctima de la obra de Bram Stoker (1847-1912) *Drácula* (*Dracula*, 1897). Es el propio director del hotel, Stuart Ullman, el que, entre el temor y la incredulidad, relata a Jack los cruentos hechos que acontecieron tiempo atrás en el hotel.

La entrada al Overlook ya resulta, en sí misma, sublime. Grandes espacios dominan la arquitectura, en una confesada herencia de la tradición norteamericana. Incluso descubrimos, en la conversación de Jack con el señor Grady, un lavabo diseñado según un modelo del arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright (1867-1959). Mas no sólo el espacio se nos muestra magnífico, también la luz parece dominarlo todo, cual profana recreación de una catedral gótica. Efectivamente, la arquitectura gótica, por oposición a la arquitectura románica, presenta un claro discurso sobre la luz. A la mayor luminosidad de los espacios interiores se une una búsqueda de una mayor espiritualidad vinculada al neoplatonismo y, muy particularmente, al pensamiento del filósofo romano, fundador del neoplatonismo, Plotino (205-270 d. C.).

48

En cualquier caso, la mirada de Kubrick sigue los pasos de Jack hasta su entrada en el despacho del señor Ullman rompiendo el espacio y otorgando, ya desde los primeros planos, protagonismo al movimiento. Este espacio, de severas angulaciones y aspecto cuadrangular, situado en un marco arquitectónico incomparable, será, precisamente, una de las causas de lo sublime. Ya Edmund Burke (1729-1797) en su obra *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello* (*Aphiosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublim and the Beautiful*, 1757) nos informa de que si la belleza debe evitar la línea recta, lo sublime, en muchos casos, la ama. Kubrick también parece amar la línea recta. Más aún, los espacios “matemáticos” son admirablemente ejemplificados a través de diversos elementos: los largos pasillos del hotel o las amplias estancias (como el salón Colorado); el laberinto que, en el último tercio de la película, acogerá el mayor de los horrores; la inteligente cámara de Kubrick que seguirá, con una precisión terrible, el movimiento ondulante del hacha de Jack al golpear la puerta tras la cual se ocultan, temerosos, Danny y Wendy; y, sobre todo, las composiciones visuales de Kubrick, de una perfección desasosegadora (así lo atestigua una escena, sólo visible en la versión más extensa de la obra,¹ que se inicia con un plano de un televisor y deriva en una estancia ricamente iluminada en la que Wendy, sentada en un sofá, y Danny, jugando, se encuentran de espaldas; o aquella

¹La duración actual de *El resplandor* es de unos 120 minutos. Puede verse, sin embargo, una edición con una duración aproximada de 144 minutos (que corresponde al montaje estrenado en Estados Unidos).

escena en la que el pequeño Danny juega sobre la alfombra del hotel, ilustrada con trazos rectilíneos, y, repentinamente, una pelota se dirige en estricta línea recta hacia él, para luego pasar a un plano donde el pequeño Danny se encuentra, solo, frente a un largo y misterioso pasillo). Esta composición visual casi matemática no deriva tanto de la frialdad atribuida tantas veces a Kubrick como de una representación de lo sublime – ¿cuántas composiciones visuales de *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) nos remiten a esta misma idea?–. Igualmente, podríamos hallar en ello una aplicación matemática de los principios del arte, lo cual, además de resultar una simplificación, nos evocaría el artículo que otro artista norteamericano destinó al comentario de su más celebrado poema, *El cuervo*. Me refiero al *Método de composición* del escritor norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849). Sobre el citado artículo escribía Charles Baudelaire (1821-1867):

He dicho que el artículo mencionado me parecía tocado por una leve impertinencia. Los partidarios de la inspiración no dejarán de registrar en ello profanación y blasfemia. Pero creo que el artículo fue escrito especialmente para ellos. Así como muchos autores simulan naturalidad y aspiran a lograr la obra maestra cerrando los ojos, confiados en el desorden y esperando que las letras, lanzadas al techo, caigan formando un poema, Edgar Poe —que es uno de los hombres más inspirados que conozco— puso todo su cuidado en ocultar la espontaneidad, simulando sangre fría y deliberación. Con un orgullo curioso y que no encuentro de mal gusto declaró lo siguiente: 'Creo poderme alabar de que ningún punto de mi composición ha sido dejado al azar y de que la obra entera ha avanzado, paso a paso, hacia su finalidad con la precisión y la lógica rigurosas propias de un problema matemático'. Insisto en que solamente los aficionados al azar, los fatalistas de la inspiración y los fanáticos del verso suelto podrán considerar extravagancias esas minucias. No hay tales minucias, de ninguna clase, en materia de arte (Baudelaire, 1998: 71).



49

El espacio, en cualquier caso, nos remite a la arquitectura del Overlook.² Sus principales estancias, el salón Colorado y el salón de baile, resultan magníficas por la vastedad de sus dimensiones. La grandeza de dimensiones es causa de lo sublime, escribe Burke. Los pasillos del hotel y el laberinto, asimismo, resultan sublimes a causa del hábil uso de la *steadicam* que sigue al pequeño Danny situándonos en el mismo horror, aunque seguros en nuestra butaca de espectadores.³ Immanuel Kant (1724-1804)

² La importancia del espacio arquitectónico ya está presente en la que está considerada la primera novela gótica, *El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764) de Horace Walpole (1717-1797). Esta obra estaba destinada a ejercer una influencia decisiva en la literatura fantástica aunque H. P. Lovecraft (1890-1937), reconociéndolo, también destacara que el relato carece de convicción y es mediocre en sí mismo (Lovecraft, 1995: 20).

³ El motivo mitológico del laberinto se erige como espacio dramático (ya que en él adquiere una fuerza singular el uso de la *steadicam* y la persecución de la que es objeto el pequeño Danny resulta, si cabe, más espantosa) y también se erige como reflejo del motivo gótico conocido como *laberinto de tinieblas*: “Ese largo laberinto de tinieblas será en adelante uno de los principales tópicos de la novela gótica. Al igual que cualquier otro espacio cerrado destinado a confinar personas (abadías, conventos, prisiones, manicomios), el castillo o caserón gótico, la mansión tenebrosa, no es solamente un edificio viejo y siniestro, muestra de decadencia y degeneración, actúa a la vez como un escenario de ficción y como representación en piedra de los torturados y oscuros recovecos de la mente civilizada; es un símbolo de los tormentos del subconsciente presionando sobre la mente consciente y, por tanto, funciona como una especie de prisión del yo” (Molina Foix, 1995: 21-22). El laberinto y el Overlook comparten la simbología de la que nos habla J. A. Molina Foix a propósito del espacio gótico: sus inquietantes pasillos, sus infinitos recovecos, nos remiten a los infinitos pasillos y a los inquietantes recovecos de la mente humana. En este sentido

nos advierte en la *Crítica del juicio* (*Critik der Urtheilskraft*, 1790) de que lo sublime puede ser objeto de goce con tal de que el sujeto se encuentre en lugar seguro:

Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra capacidad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medimos con el todo-poder aparente de la naturaleza (Kant, 1995: 204).

Situarse en el mismo espacio de lo sublime es sólo motivo de temor y, en tal caso, de curiosidad. Así nos lo muestra Poe en su magistral relato *El descenso al Maelström*, donde el protagonista y narrador de la historia se ve arrebatado por un maremoto que primero le producirá horror y luego una pasmosa curiosidad de orden científico. La naturaleza goza, efectivamente, de una fuerza singular en algunas de las obras del género. Si en el relato de Poe lo sublime haya su origen en un fenómeno natural, en *Frankenstein* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) advertimos su poderosa presencia en la descripción de la bella naturaleza suiza o de los gélidos paisajes del Polo Norte. No debemos olvidar que Kubrick también hace un hábil uso del paisaje: las magníficas montañas de Colorado, el emplazamiento del Overlook o la presencia de la nieve son también elementos que anuncian la presencia de lo sublime y que tienen, por tanto, una clara función dramática.

También la luz, como ya anunciábamos líneas atrás, es motivo de lo sublime. Aunque Burke nos advierte de la preferencia de la oscuridad como objeto de lo sublime, añade que la luz extrema en sus efectos se asemeja a la oscuridad. A su entender, lo sublime aborrece la mediocridad y es por ello que busca los extremos. Kubrick filma una película de terror donde la luz (una luz omnipresente) tiene más presencia que la oscuridad (atendiendo a los extremos que cita Burke) aunque, en la edición más extensa de la película, también utiliza una luz más tenebrosa, azulada, para describir una estancia del hotel, llena de esqueletos, que contempla una asustada Wendy.

50

La página vacía de la novela nunca escrita por Jack es también sublime por cuanto causa vértigo y locura,⁴ como lo serán las numerosas páginas escritas con la misma frase, “mucho trabajo y poco juego hacen de Jack un chico soso” (en el doblaje castellano se leía “no por mucho madrugar amanece más temprano”); ya Edmund Burke nos advierte sobre la sucesión y la uniformidad como objetos de lo sublime.

Igualmente sublime es aquella magnífica escena que nos muestra a Danny, magullado y silencioso, entrando en el enorme salón Colorado por uno de sus lados

apreciamos una perfecta correspondencia entre el contenido y la forma por cuanto el seguimiento de los personajes –haciendo uso de la *steadicam*– por los pasillos del hotel y del laberinto resulta una forma muy precisa de representar, a través del movimiento, el antedicho *laberinto de tinieblas*.

⁴ La película de Kubrick es también un acercamiento a la crisis creativa de un autor que se ve incapacitado para concluir su obra.

mientras que, aunque en la misma estancia alejada, Wendy socorre a Jack de sus pesadillas.

También la soledad es sublime: “Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica” (Kant, 1998: 14). La soledad de una familia en un hotel perdido entre nevadas y magníficas montañas se encuentra en un posible origen psicológico de la locura y la desesperación de Jack.

Sublime es, de igual modo, el propio Jack Torrance. Su rostro deformado por las muecas y el horror; sus movimientos desmesurados fruto de un histriónico y magnífico Jack Nicholson sujeto a un carácter colérico que está sometido, a su vez, a una conducta artificiosa: “El colérico considera su propio valor y el de sus cosas y actos según el prestigio o la apariencia de que se revistan a los ojos de los demás. [...] Su conducta es artificiosa” (Kant, 1998: 35). Utilizando terminología barroca, Jack Torrance resulta “formidable”. Parece evidente que en un marco argumental como el de *El resplandor* la interpretación de Jack Nicholson no podía ser medida, como tampoco lo es la creatividad de Kubrick.

Igualmente es sublime la mirada de Jack, especialmente aquella que dirige a la maqueta del laberinto que pronto se convertirá en laberinto real merced a un hábil plano a vista de pájaro; incluso sublimes son sus gritos, persiguiendo a su hijo, cual sonido animal (los gritos de los animales, nos informa Burke, también resultan sublimes); y, sobre todo, sublime es aquella visión última y magnífica en la que Danny, oculto tras una pared del laberinto, es observado por un espectador que asistirá a un audaz movimiento de cámara que mostrará a pocos metros del pequeño (al otro lado de la pared) la aparición de la sublime figura de su padre ensalzada aún más, si cabe, por las notas musicales que la acompañan, obra del compositor polaco Krzysztof Penderecki (1933-). Ya nos dice Kant en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (*Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764) que la cólera de un hombre terrible es sublime, apelando a la sublimidad terrible del héroe de Homero y a la sublimidad noble del héroe de Virgilio: “En general, el héroe de Homero tiene una sublimidad terrible, y el de Virgilio, noble” (Kant, 1998: 19).⁵

Y sublime es, finalmente, el propio horror: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (Burke, 1987: 29).

Añade Burke que la pasión que con más fuerza puede anular el raciocinio es, efectivamente, el miedo.

⁵ Respecto a la sublimidad terrible y a la sublimidad noble Kant se expresa en los siguientes términos: “Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía; en algunos casos, meramente un asombro tranquilo, y en otros, un sentimiento de belleza extendido sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo *sublime terrorífico*; a lo segundo, lo *noble*, y a lo último lo *magnífico*” (Kant, 1998: 14). En *El resplandor* predomina, lógicamente, lo sublime terrorífico.



Ficha Técnica

Resplendor, El (The Shining, 1980). Director: Stanley Kubrick. *Guión:* Stanley Kubrick, Diane Johnson, basado en la novela de Stephen King. *Fotografía:* John Alcott. *Música:* “The Shining” y “Rocky Mountains” de Wendy Carlos y Rachel Elkind; “Lejos” de György Ligeti; “Música para cuerdas, percusión y celesta” de Bela Bartok; fragmento de “Utrenja: el despertar de Jacob” y “De Natura Sonoris núm. 2” de Krzysztof Penderecki; canción “Home” de Henry Hall. *Intérpretes:* Jack Nicholson, Shelly Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers. *Duración:* 120’ (originalmente, 146 minutos y, tras un nuevo montaje, 144 minutos). Estados Unidos.

Bibliografía.

CIMENT, Michel: *Kubrick*, Madrid, Akal, 2000.

BAUDELAIRE, Charles, “Edgar Allan Poe, por Baudelaire” en *Edgar A. Poe, poesía completa*, Ediciones 29, Barcelona, 1998.

BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (1757)*, Madrid, Tecnos, 1987.

KANT, Immanuel: *Crítica del juicio (1790)*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1995.

KANT, Immanuel: *Lo bello y lo sublime (1764)*, Barcelona, Ed. Óptima, 1998.

LOVECRAFT, Howard Phillips: *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

MATURIN, Charles Robert: *Melmoth el errabundo (1820)*, Madrid, Valdemar, 1996.

MOLINA FOIX, Juan Antonio (intr.): *El monje (1796)* de Matthew Gregory Lewis, Madrid, Cátedra, 1995.

POE, Edgar Allan: “El descenso al Maelström” (1841) en *Cuentos I*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

SHELLEY, Mary: *Frankenstein o el moderno Prometeo (1818)*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000.

STOKER, Bram: *Drácula (1897)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

WALPOLE, Horace, *El castillo de Otranto (1764)*, Barcelona, Tusquets, 1972.

TRÍAS, Eugenio: “*El resplendor*”, *El Mundo*, 17 de marzo de 1999 (págs. 8 y 9)