

Adaptación de la novela
El Resplandor por
Stanley Kubrick

Elena Reiriz Suárez

Tutor: Damià Alou
Seminario 206: Traducción literaria

Curso 2018-2019



**Universitat
Pompeu Fabra**
Barcelona

Facultat
de Traducció
i Interpretació

A mis padres, por dárme todo,
a Johan por, el amor,
a José, Carlota y Ali, por lo mejor de estos años.

ABSTRACT

Literary texts have been and continue to be a source of stories for cinema. Film adaptation in the field of translation belongs to a category first called *intersemiotic* by Roman Jakobson in 1959. This paper focuses on the analysis of the adaptation of Stephen King's novel *The Shining* by Stanley Kubrick, considering it as an intersemiotic translation and observing how the director turns another author's text into a personal work. Starting from the context of Kubrick's universe, which has its own language and its own conceptual and ideological framework, the intention of this project is to show the procedures by which it was possible to bring the text to the big screen from a traductological perspective, which includes the director's reinterpretation of the characters, the plot line and the supernatural aspect of the novel, to end up determining the nature of the original text. Reference is also made to the subsequent series promoted by the author of the novel and to the intertextual aspects of previous works that converge to end up determining the perspective of the adaptation. In the conclusions we will discuss how this is one of those cases in which the film ends up surpassing the novel.

Keywords: intersemiotic translation, *The Shining*, Stanley Kubrick, Stephen King, cinematographic adaptation.

RESUMEN

Los textos literarios han sido y siguen siendo una fuente de historias para el cine. La adaptación cinematográfica en el campo de la traducción pertenece a una categoría denominada *intersemiótica* por Roman Jakobson en 1959. Este trabajo se centra en el análisis de la adaptación de la novela *El Resplandor (The Shining)* de Stephen King por Stanley Kubrick, considerándola como una traducción intersemiótica y viendo como el director convierte un texto ajeno en una obra personal. Partiendo del contexto del universo de Kubrick, que cuenta con su propio lenguaje y su propio marco conceptual e ideológico, la intención de este proyecto es mostrar los procedimientos por los cuales fue posible llevar el texto a la gran pantalla desde una perspectiva traductológica, que implica la reinterpretación por parte del director de los personajes, la línea argumental y el aspecto sobrenatural de la novela, para acabar determinando la naturaleza del texto original. También se hace referencia a la serie posterior impulsada por el autor de la novela y a los

aspectos intertextuales de obras anteriores que confluyen para acabar determinando la perspectiva de la adaptación. En las conclusiones veremos como se trata de uno de esos casos en los que la película acaba superando a la novela.

Palabras clave: traducción intersemiótica, *The Shining*, Stanley Kubrick, Stephen King, adaptación cinematográfica.

RESUM

Els textos literaris han estat i continuen sent una font d'històries per al cinema. L'adaptació cinematogràfica en l'àmbit de la traducció pertany a una categoria anomenada *intersemiòtica* per Roman Jakobson el 1959. El present treball se centra en l'anàlisi de l'adaptació cinematogràfica de la novel·la *The Shining* de Stephen King per Stanley Kubrick, considerant-la com una traducció intersemiòtica i veient com el director converteix un text aliè en una obra personal. Partint del context de l'univers de Kubrick, que compta amb el seu propi llenguatge i el seu propi marc conceptual i ideològic, l'objectiu d'aquest projecte és mostrar els procediments pels quals va ser possible portar el text a la gran pantalla, des d'una perspectiva traductològica, que inclou la reinterpretació per part del director dels personatges, la línia argumental i l'aspecte sobrenatural de la novel·la, per acabar determinant la naturalesa del text original. També es fa referència a la sèrie posterior impulsada per l'autor de la novel·la i als aspectes intertextuals d'obres anteriors que conflueixen per acabar determinant la perspectiva de l'adaptació. En les conclusions veurem com es tracta d'un d'aquests casos en els quals la pel·lícula acaba superant a la novel·la.

Paraules clau: traducció intersemiòtica, *The Shining*, Stanley Kubrick, Stephen King, adaptació cinematogràfica.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Motivación.....	1
1.2. Objetivos.....	1
2. MARCO TEÓRICO.....	3
2.1. La adaptación cinematográfica como traducción intersemiótica.....	3
2.2. Introducción a la novela de Stephen King.....	4
2.2.1 Trama.....	4
2.2.2. Personajes.....	5
2.2.2.1. Wendy.....	5
2.2.2.3. Danny.....	6
2.2.2.4 Jack.....	7
2.2.3. Estructura.....	8
2.2.3.1. Flashbacks autobiográficos de Jack.....	13
2.2.4. Lo sobrenatural.....	14
2.3. Adaptación de Stanley Kubrick.....	15
2.3.1. Traducción o apropiación.....	15
2.3.2. Características del cine de Kubrick.....	17
2.3.3. <i>El Resplandor</i> como adaptación o como película de autor.....	21
3. ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN.....	23
3.1. Trama.....	23
3.2. Personajes.....	24
3.2.1. Wendy.....	25
3.2.2. Jack.....	26
3.2.3. Danny.....	28
3.3. Estructura.....	29
3.3.1. La creación del terror en <i>El Resplandor</i>	34
3.4. Lo sobrenatural.....	36
3.5. Comparación con la serie de televisión.....	38
4. INTERTEXTUALIDAD.....	40
4.1. Relación con obras anteriores.....	40
4.1.1. <i>Otra vuelta de tuerca</i>	40
4.1.2. <i>La máscara de la Muerte Roja</i>	41
5. CONCLUSIONES.....	44
6. BIBLIOGRAFÍA.....	45
6.1. Material audiovisual.....	45

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación

Siempre me ha interesado el cine gracias a que mis padres empezaron a llevarme desde que tuve edad suficiente para entender una película. Como estudiante de Traducción e Interpretación no pensé que acabaría escribiendo mi Trabajo de Fin de Grado precisamente sobre una. La traducción y el cine pueden parecer dos mundos completamente inconexos vistos desde fuera, pero no lo son.

Una de mis películas favoritas es *Cadena Perpetua (The Shawshank Redemption, 1994)*, que está basada en el relato corto de Stephen King *Rita Hayworth and Shawshank Redemption (Rita Hayworth y la rendición de Shawshank)*. Por este motivo, cuando mi tutor, Damià Alou, me presentó la oportunidad de realizar este trabajo en torno al análisis de una de las obras del maestro del cine Stanley Kubrick, desde la perspectiva de la traducción, precisamente de una novela de King, no pude más que aceptar agradecida.

La película que se analizará a continuación es *El Resplandor (The Shining, 1980)*, que contiene todos los elementos que hacen de ella una obra maestra: los temas que trata, las interpretaciones increíbles de los actores y una composición del plano cinematográfico impecable, de la mano de Kubrick. Todo esto es posible gracias a su comprensión del arte de hacer cine y a su habilidad de aprovechar al máximo los recursos de este medio para contar historias.

1.2. Objetivos

Los objetivos que siguen están muy condicionados por la extensión y naturaleza de este trabajo. La adaptación cinematográfica como traducción intersemiótica, en general, y la adaptación al cine de *El Resplandor (The Shining, 1980)*, en particular, han sido estudiados de manera exhaustiva anteriormente, por lo que este análisis no pretende sino ser una introducción sobre la materia y plantear cuestiones sobre las que, quizás, sea posible trabajar más adelante.

En primer lugar, se pondrá en situación al lector, siempre partiendo de lo general a lo particular, con la introducción a las obras (tanto la literaria como la audiovisual), para luego abordar las cuestiones más específicas que conciernen a

este trabajo. El análisis que sigue aúna las reflexiones desde el punto de vista traductológico sobre los cambios en la línea argumental y la caracterización de los personajes con reflexiones sobre la técnica empleada y las intenciones de la novela y la película homónima, con la finalidad de determinar la naturaleza de esta última. Además de este análisis, se ha incorporado un pequeño apartado dedicado a la intertextualidad, en el que se discute el grado de similitud de dos obras anteriores a la novela de King con *El Resplandor* (*The Shining*).

Para finalizar, se intentarán sintetizar las conclusiones obtenidas durante el desarrollo de este trabajo. Su propósito final es hacer reflexionar a quien lo lea sobre las interconexiones entre estas dos expresiones artísticas (la literatura y el cine) y los modismos de cada una de ellas.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La adaptación cinematográfica como traducción intersemiótica

Aunque pueda parecer un concepto relativamente nuevo, el primer uso del término *traducción* para hacer referencia a un texto literario llevado al cine data de ochenta años atrás. Jakobson (1959) diferenció en *On Linguistic Aspects of Translation* tres tipos de traducción, según la manera de interpretar los signos verbales. Se trata de la intralingüística, la interlingüística y la intersemiótica. La primera consiste en la traducción entre signos verbales y otros signos de la misma lengua; la segunda, en la traducción entre signos verbales de diferentes lenguas; y la tercera, la llamada traducción intersemiótica o transmutación, es la que se realiza a través de otros sistemas, no necesariamente verbales. Siguiendo esta premisa, lo que comúnmente denominamos *adaptación cinematográfica*, puede clasificarse dentro de este tipo de traducción, ya que toma los elementos del texto (sistema verbal) original y los transmuta, o traduce, al sistema audiovisual, aprovechando los modismos de este último, que es el medio de llegada.

Estas modalidades de traducción no son excluyentes. Es decir, podría analizarse, por ejemplo, una traducción intersemiótica que sea a su vez interlingüística, aunque no es el propósito de este trabajo. El libro y la película analizados están ambos en inglés, su idioma original.

Jakobson, sin embargo, también tenía detractores. Hermans (1995) defendía el uso del término *rewriting*, que ya había sido propuesto por Lefevere en 1992, porque le preocupaba la extrapolación de la palabra *traducción* (ya que habitualmente esta solamente hace referencia a la modalidad interlingüística).

La denominación más habitual de este procedimiento es *adaptación*, desde su introducción de la mano de Vinay i Darbelnet en 1958, quienes lo definieron como «the extreme limit of translation: it is used in those cases where the type of situation being referred to by the SL message is unknown in the TL culture». Es muy probable que sea esta denominación con la que estemos más familiarizados actualmente, aunque según la definición de Vinay i Darbelnet, esta terminología no es la más apropiada en el caso de este trabajo, ya que se trata de una interpretación muy cercana temporal y culturalmente, aunque la intencionalidad de los autores no sea la misma.

Por otro lado, Lauro Zabala (2011) desde una perspectiva más crítica y actual, no está de acuerdo con el término *adaptación*, por su connotación peyorativa, ya que podría presuponerse la superioridad de la obra literaria sobre la *adaptación* cinematográfica. Por este motivo, prefiere recuperar la denominación de Jakobson de *traducción intersemiótica*.

2.2. Introducción a la novela de Stephen King

El Resplandor (*The Shining*) es la tercera novela del escritor americano Stephen King, publicada en 1977. King comentó en alguna ocasión que se trata, en parte, de una historia autobiográfica inspirada en sus relaciones familiares y sus problemas con el alcohol. La novela se convirtió en un *best-seller* que fue llevado al cine por Stanley Kubrick tres años más tarde. Inicialmente, la novela se publicó en España bajo el título de *Insólito esplendor*, pero fue cambiado por su título actual debido al éxito de la película de Kubrick. Actualmente, es una de las novelas de terror más famosas mundialmente y gracias a ella King se ha consagrado como uno de los autores de terror más reconocidos de todos los tiempos.

2.2.1 Trama

La novela de Stephen King cuenta la historia de la familia Torrance. A Jack, el padre, lo despiden de su antiguo colegio por agredir físicamente a un alumno estando ebrio y su familia necesita urgentemente otra fuente de ingresos. La historia empieza con la entrevista de trabajo en el Hotel Overlook, en las Montañas Rocosas de Colorado, donde lo contratan como vigilante durante la temporada de invierno.

Jack se muda con su mujer, Wendy, y su hijo Danny, de cinco años, con poderes psíquicos y un amigo imaginario llamado Tony (que le muestra el futuro). Al llegar, el día del cierre de puertas del hotel, conocen a Dick Hallorann, el cocinero, que pronto descubre las capacidades de Danny. En un momento decide llevárselo al coche so pretexto de que le ayude con las maletas y le cuenta que entiende lo que le pasa, porque también le pasa a él y le pasaba a su abuela. Hallorann le confiesa que en el Overlook, en el pasado, pasaron cosas que dejaron una marca imperceptible para los que no compartan sus poderes, pero que no debe asustarse porque nada de lo que allí se encuentra puede hacerle daño.

Al principio, el Overlook parece simbolizar un nuevo comienzo para la familia, pero Danny continúa teniendo *visiones*, que ya habían empezado antes de su llegada y que sugieren que algo malo se avecina. Pronto Jack empieza a sufrir lo que parecen comportamientos paranoides y a reproducir patrones de su etapa de alcoholismo. Jack no bebe, pero la influencia maligna del Overlook tiene cada vez más poder sobre él. Cuando Wendy y Danny deciden actuar es demasiado tarde y el hotel ya ha poseído a Jack por completo.

Jack intenta matar a Wendy y a Danny con un mazo de roque. Al verse acorralado, este último le planta cara y consigue que su padre vuelva en sí por un segundo, tiempo suficiente para decirle que corra y que salve mientras él se suicida dejando caer el mazo de roque sobre su cabeza. Hallorann llega al hotel para salvar a Danny tras la llamada mental de este y a pesar de haber sido agredido por Jack, consigue sacara a Wendy y a Danny con viva de allí mientras el Overlook explota tras ellos.

2.2.2. *Personajes*

2.2.2.1. *Wendy*

Se presenta a Wendy como un ama de casa y una madre joven dedicada a cuidar de su hijo Danny. Wendy siente un profundo resentimiento hacia su madre, que la acusa de romper el matrimonio con su padre, a quien ella adoraba, y nunca aprobó la relación de su hija con Jack ni la forma en la que educa a su nieto. Se presenta este hecho como algo muy presente en su vida actual y que la ha dejado marcada. Está sometida a un marido violento y se pregunta constantemente si el divorcio sería la mejor solución para ella y para Danny. Está dividida entre el amor y el resentimiento que siente hacia Jack.

Wendy casi no evoluciona a lo largo de la novela. Su caracterización se construye desde la mirada del autor y del resto de los personajes masculinos dentro de la obra¹. Su personaje es bastante plano mientras que los personajes masculinos, para bien o para mal, están mejor caracterizados. Está muy sexualizada, tanto en su comportamiento como en su descripción física: es rubia, delgada y con cara de niña.

¹ «He shook hands with Jack and nodded coolly at Wendy, perhaps noticing the way heads turned when she came through into the lobby, her golden hair spilling across the shoulders of the simply navy dress» (King 1977: 91).

Se hace hincapié en esto varias veces en la novela, incluso cuando se la describe desde la perspectiva de su hijo Danny, de cinco años.

Es solo al final, después de haber pasado por un auténtico calvario, cuando Hallorann considera que ahora sí es una mujer. Es como si hubiera madurado tras la tortura a la que la somete Jack. Wendy es un personaje pasivo hasta el final de la novela, cuando finalmente se revela contra Jack y le clava el cuchillo en defensa propia. Sin embargo, incluso después de haber sido capaz de reaccionar de esta manera, tiene que ser un hombre el que coge un avión, un coche, un vehículo de nieve y lucha contra unos setos malvados en forma de animales, el que viene a salvarla. Este desenlace ilustra a la perfección el contexto social y cultural de la década en que fue escrita la novela y el estilo de caracterización de los personajes femeninos en el cine, la literatura y la televisión de la época.

Este sexismo presente en la novela se refleja en el resto de los escasos personajes femeninos. Algunos ejemplos: la mujer con la que baila Jack en la fiesta, que solo entra en escena para el placer imaginario del lector masculino o la mujer mayor que deja el Overlook el día del cierre de puertas, a quien Danny lee la mente.

Hubiera sido posible crear ese clima de sordidez y perversión desde una perspectiva menos sexista. Es probable que esta caracterización de Wendy por parte de King no haya sido intencional y que se deba a la problemática de escribir un personaje femenino desde una perspectiva masculina, sexualizada y paternalista.

2.2.2.3. *Danny*

Danny es el personaje central de la novela, un niño de cinco años con la capacidad de ver el futuro y leer las mentes de otras personas. Es muy curioso y demasiado maduro para su edad y siente una gran inquietud por la lectura y la música. Tony, su amigo imaginario (de quien sus padres están al corriente), le acompaña durante todo el recorrido mostrándole las cosas que pasarán o que han pasado y le advierte desde el principio del peligro de mudarse al Overlook, pero Danny sabe que es la única opción para su padre y no dice nada. Es consciente de todo lo que pasa por las mentes de sus padres y le produce especial inquietud el divorcio inminente en el que piensan ambos y el alcoholismo de su padre, cuyos

episodios podrían derivar en lo que Danny denomina «the bad thing». Adora a sus padres y lo único que quiere es que los tres sean felices. El personaje de Danny aporta ciertas dosis de humor a la trama, sus ocurrencias son bastante divertidas, típicas de un niño de su edad (como cuando se refiere a la Suite Presidencial del Overlook como «the Presidential *Sweet*»). En este aspecto, el personaje está bastante bien construido y es uno de los que mayor desarrollo presentan dentro de la novela. En el desenlace, Danny se da cuenta de que, como humanos, estamos esencialmente solos («Mommy and Daddy can't help me and I'm alone») y de que necesita actuar para destruir a su padre, o lo que sea que lo haya poseído. También es hacia el final de la novela cuando se descubre que Tony es realidad Danny en el futuro, fusionándose dos personajes y dos tiempos en uno solo, como se fusionan todos los tiempos y los personajes del Overlook.

2.2.2.4 *Jack*

Se presenta a Jack Torrance al lector como un escritor alcohólico fracasado. Trabaja de profesor en un instituto, pero le falta motivación. Está caracterizado de manera que el lector pueda llegar a empatizar con él porque accede a su mundo interior, como en el caso del resto de los personajes, a través de su hijo Danny. Esta es la causa de que, aunque algunas de sus acciones sean reprobables, el lector le compadezca por su arrepentimiento y su imperfección. Jack intenta compaginar su trabajo con la escritura de obras de teatro, pero se frustra a menudo y no suele tener buenos resultados en ninguna de estas dos áreas. Bebe mucho, como lo hacía su padre, y gran parte de las veces, con su compañero de trabajo, Al Shockley, quien más adelante le conseguirá el trabajo de vigilante en el Overlook.

Quizás sea el personaje que más evoluciona en la novela y a medida que esta avanza se va descubriendo más y más su locura. Es un maltratador, como lo era su padre, y parece que no puede deshacerse de esa herencia. Cuando le echan del instituto por pegar a su alumno y su familia necesita una fuente de ingresos, se le presenta la oportunidad de pasar la temporada de invierno como vigilante en el Overlook. Jack acepta el trabajo pensando que podría ser una buena solución para terminar la obra que está escribiendo y su familia le sigue con la esperanza de un nuevo comienzo. Sin embargo, terminan absolutamente aislados del mundo durante meses, intentando escapar del que ahora se ha convertido en su verdugo.

Al llegar al hotel y cuando las fuerzas malignas de este empiezan a actuar, Jack empieza a debatirse entre el bien y el mal. El hotel comienza ejerciendo una gran influencia sobre él hasta volverlo completamente loco y convencerlo de que tiene que matar a su familia. Al final, Jack ya no es Jack: es su padre, las presencias del hotel y sí mismo, y en última instancia, el Overlook en su conjunto. Todo al mismo tiempo, en el Overlook todos los tiempos son uno y todas las almas son una. En un último momento de lucidez al final de la historia, es capaz de quitarse la máscara y destruirse para no matar a su hijo. Jack acaba casi convertido en un héroe (o en un mártir) y la lectura final es que se trata de una buena persona bajo una influencia sobrenatural maligna, que, unida a las circunstancias familiares que marcaron su infancia y su juventud, acaba por destrozarlo. Al final, Jack es una marioneta en manos de un hotel y sus ocupantes muertos, y la responsabilidad de sus acciones recae directamente sobre este; todo lo que emprende está totalmente determinado por los deseos del Overlook. Jack acaba odiando a su mujer (como su padre a su madre) y a su hijo hasta el punto de convencerse de que la única solución es matarlos. Aunque, en realidad, la intención del Overlook es conseguir a Danny porque quiere sus poderes psíquicos; por lo que Jack acaba siendo un medio para conseguir un fin. Al final de la novela al hacer referencia a Jack, aunque ya no se trate de él, se utiliza el pronombre *it* (como el título de la novela homónima del autor), ya que ya no se trata de él, sino de *eso*. Podríamos considerarlo como una extensión del personaje de Jack o como otro personaje independiente, formado por Jack, el hotel y todas las presencias que en él habitan:

It bent over, exposing the knife handle in its back. Its hands closed around the mallet again, but instead of aiming at Danny, it reversed the handle, aiming the hard side of the roque mallet at his own face. (King 1977: 633)

2.2.3. Estructura

La historia consta de una sola línea argumental, pero a medida que avanza se van introduciendo *flashbacks* del pasado de los personajes, con lo que se construye una historia paralela que queda siempre en segundo plano. Además, se mezclan alucinaciones, episodios sobrenaturales, pasado, presente y futuro. Se presentan los hechos de forma cronológica (a excepción de los *flashbacks*) y el relato se compone

de introducción, nudo y desenlace definidos. La introducción corresponde a la presentación de la familia y su llegada al Overlook, hasta el momento en que se quedan solos. El nudo comprende su estancia y el comienzo de los episodios paranormales. El desenlace empieza en el momento en que Jack interactúa con Grady y este le convence de que tiene que matar a su familia, para finalmente liberarlo de la despensa donde Wendy lo había encerrado.

La novela está principalmente narrada desde la perspectiva de Danny, pero siempre en tercera persona. El lector accede a los pensamientos y al monólogo interno de cada personaje de forma omnisciente. La historia está dividida estructuralmente en cinco partes, cada una con sus capítulos correspondientes. En la primera (*Prefatory matters*), se presenta a los personajes y comprende el periodo de tiempo entre la visita de Jack al Overlook para la entrevista y el momento en que la familia deja su casa en Boulder para pasar la temporada de invierno en las Montañas Rocosas de Colorado. Durante esta primera parte ya se introducen algunos de los temas principales de la novela: los problemas maritales entre Wendy y Jack, el alcoholismo de este y razón por la que perdió su antiguo trabajo como profesor, así como la confesión del director del hotel, Stuart Ullman, de que un antiguo vigilante (Grady) asesinó a su familia durante el encierro de la temporada de invierno.

Se presentan también los poderes psíquicos de Danny y a Tony, como su amigo imaginario, que le muestra cosas como la palabra «redrum» (asesinato en inglés al revés) y le hace ver el futuro, aunque sea de una manera imprecisa. El lector entiende que tiene vía libre al mundo interior de sus padres, a sus pensamientos y sentimientos. Se pone en situación al lector con el episodio de años antes en que Jack, borracho y enfadado, después de que Danny emparara sus papeles con cerveza, le retuerce el brazo hasta rompérselo. Como consecuencia, añadido al incidente que le hizo perder su trabajo en el instituto (pegarle a un alumno de su grupo de debate al pillarle pinchándole las ruedas), Wendy siente un gran resentimiento hacia él y piensa muy a menudo en divorciarse. Antes de que Jack llame a Wendy, Danny ya sabe que su padre ha conseguido el trabajo.

En la segunda parte (*Closing day*), la familia llega al Overlook y el director se lo enseña para explicarles las instalaciones, incluidas las habitaciones en las que se

habían hospedado personalidades famosas. Conocen a Dick Hallorann, el cocinero, que pronto se da cuenta de las capacidades psíquicas del Danny. En un momento, se lo lleva con él al coche con el pretexto de que le ayude con las maletas y le explica que sabe que puede ver cosas y que a él también le pasa, igual que le pasaba a su abuela. Hallorann le asegura a Danny que todo lo que vea no puede hacerle daño, que las cosas que pasaron en el hotel, de algún modo, permanecen allí, pero que a él no pueden afectarle. Cuando se va el último huésped y los empleados del hotel, la familia se queda sola.

Al principio de la tercera parte (*The wasps' nest*), Jack encuentra un avispero en el tejado y mata las avispas con una bomba insecticida. Cuando Danny llega a casa se lo regala y, a pesar de la reticencia de Wendy, lo ponen en su habitación. Durante la noche, Danny sufre un montón de picaduras de las avispas aparentemente muertas. Tras esto y el episodio en el que Danny se queda completamente paralizado en el baño, casi catatónico, durante una de sus visiones, Wendy decide que es el momento de llevarlo al médico en Sidewinter. Este les quita importancia a los ataques de Danny. La sensación de aislamiento creada hasta el momento en la novela desaparece con esta visita y las salidas a la biblioteca o a hacer la compra (sobre todo con la llegada de Hallorann al final para salvar a Wendy y a Danny), rompiendo el ritmo.

El incidente de las avispas es el primero que sugiere que hay algo sobrenatural en el hotel, además del incremento en cantidad e intensidad de las visiones de Danny. Jack encuentra un álbum de recortes en el sótano, donde pasa la mayoría de sus días, que cuenta la historia del Overlook desde su construcción. Las veces que cambió de dueño, los asesinatos que ocurrieron en él o el hecho de que perteneciera a una banda de mafiosos. A Jack le causa tal admiración que decide escribir un libro sobre la historia del Overlook y llama a Ullman, a quien odia, para contárselo, que a su vez llama a Al Shockley, quien se lo prohíbe. En este punto Jack ya ha empezado a manifestar comportamientos que tenía en las épocas en las que bebía, como masticar comprimidos de Excedrin y limpiarse la boca con un pañuelo. Wendy empieza a preocuparse y le pregunta a su hijo si su padre bebe, Danny le contesta que no.

En un momento en que Wendy y Danny van a comprar al pueblo, Jack empieza a jugar y a comportarse de forma muy extraña en el parque infantil, como si estuviese poseído. Poco después empieza a caer la nieve y los tres quedan atrapados en el hotel. Danny decide entrar en la habitación 217, donde la mujer muerta de la bañera le pone las manos alrededor del cuello, mientras él intenta no entrar en pánico recordando que Hallorann le había dicho que las presencias del hotel no podían hacerle daño porque eran como imágenes en un libro («they're like pictures in a book».)

La cuarta parte (*Snowbound*) constituye el principio del desenlace y es la que condensa la mayor parte de la intensidad dramática. Ya completamente rodeados por la nieve, una tarde Jack se queda dormido y rompe la radio en sueños guiado por su padre, eliminando toda posibilidad de contacto con el exterior. Cuando Wendy lo encuentra, agitado, se ponen a buscar a Danny, que aparece en estado de trance con marcas en el cuello. El primer impulso de Wendy es pensar que ha sido Jack, aunque fuera en sueños. Danny les cuenta a sus padres que ha sido la señora de habitación 217. Jack sube a comprobarlo y está absolutamente seguro de que hay algo sobrenatural allí, pero miente a su familia diciéndoles que no ha encontrado nada. En este punto, ya es bastante consciente de la influencia del Overlook sobre él. Cuando Wendy le sugiere a Jack que necesitan dejar el hotel cuanto antes, este se debate entre sacar a su familia del Overlook, o, influido por el hotel, destruir todos los medios por los cuales sería posible escapar. Decide que no tiene posibilidades de ganar y arranca la magneto del vehículo para la nieve y la tira tan lejos como puede. La prueba de que Jack ya está completamente sometido al hotel es la bofetada que le da a Danny cuando este les cuenta que los setos en forma de animales le han atacado, ante la posibilidad de que lo sobrenatural del Overlook sea descubierto.

La quinta parte (*Matters of life and death*) se corresponde con el final del desenlace de la obra. Danny le cuenta a su madre que los habitantes del hotel están intentando engañar a Jack y que arrancó la pieza del vehículo de nieve para que no pudieran salir de allí. Wendy y Danny empiezan a recluirse ante los comportamientos extraños y violentos de Jack e incluso ella, que hasta el momento no la había sentido, comienza a notar la influencia paranormal del Overlook. Danny, alarmado por el estado en que se encuentra su padre, pide mentalmente ayuda a

Hallorann (que le había instado a llamarlo en caso de peligro). Este se pone en marcha inmediatamente desde Florida y pasa una odisea para llegar, debido a la nieve y el estado de las carreteras.

Jack, ya totalmente controlado por el Overlook, llega a una fiesta en el salón de baile y se da cuenta de que en ese momento todas las épocas del hotel están en consonancia. En la fiesta se encuentra con Grady, que le confirma que el hotel, al que se refiere como «The manager», está interesado en él y le recuerda la responsabilidad que tiene para con él. Le insta a darles una lección a su mujer y a su hijo, como él hizo antes con su familia. Jack se queda dormido en el bar y cuando Wendy lo despierta, él intenta hacerle daño. Ella coge una botella y la estampa contra su cabeza, lo que lo deja inconsciente. Entre ella y Danny encierran a Jack en la alacena, que acaba siendo liberado por Grady, que le abre la puerta desde fuera. Jack le jura se encargará de ellos y sale de la alacena, prometiéndole que los matará. Para el Overlook, el verdaderamente valioso es Danny.

Hallorann continua con su largo viaje. Cuando Wendy sale a comprobar que Jack sigue encerrado, este se le aparece con el mazo de roque en la mano. Jack la golpea en las costillas y en la pierna izquierda. Wendy le hunde un cuchillo en la espalda y cuando empieza a subir las escaleras para ver cómo está Danny, Jack se levanta y empieza a perseguirla. Mientras tanto, Hallorann consigue alquilar un vehículo de nieve para subir al hotel. Jack sigue persiguiendo a Wendy, que se encierra en la habitación de ambos y luego en el baño. Jack se da cuenta de que alguien ha llegado. Hallorann, después de pelear contra los setos en forma de animales, les prende fuego para destruirlos. Cuando entra en el hotel, Jack le da con el mazo y lo deja inmóvil. Jack sigue buscando a Danny. Danny está con Tony, que le dice que él recordará lo que olvidó su padre, que Jack ya está con el hotel y que deben escapar. Cuando Jack se acerca a donde él se encuentra, Danny le advierte que sabe que él no es su padre, que lleva una máscara (en sentido figurado). Jack parece volver en sí y le grita a Danny que escape y que no olvide lo mucho que le quiere. Y se suicida a golpe de mazo. Lo que salió de su ser eran todos los habitantes del hotel en uno, todas y cada una de las caras. Danny recuerda que nadie se había preocupado de la presión de la caldera (su mantenimiento es una constante a lo largo de la historia). Consiguen finalmente salir del Overlook con la ayuda de Hallorann y el hotel explota tras ellos. El ser (o seres) que había habitado en el cuerpo de Jack casi posee

a Hallorann en el cobertizo, pero este es lo suficientemente fuerte para no permitirlo y los tres escapan dejando el Overlook atrás.

El epílogo constituye la parte final de *El Resplandor (The Shining)*. Es verano y Danny y Wendy se recuperan de lo vivido en Maine. Hallorann insta Danny a seguir adelante, con lo cual la novela tiene un mensaje final positivo.

2.2.3.1. Flashbacks autobiográficos de Jack

A lo largo de toda la trama se van introduciendo capítulos de la niñez y la juventud de Jack mediante la técnica del *flashback*, para que el lector comprenda sus circunstancias personales y sus reacciones. Jack proviene de una familia disfuncional: su padre era alcohólico y su madre una mujer fuertemente maltratada por él, tanto física como psicológicamente. Sus hermanos odiaban a su padre, pero Jack («Jacky», como él lo llamaba) tardó años en darse cuenta de la realidad familiar. En estos *flashbacks* se describen episodios como el de su padre pegando a su madre en medio de una cena familiar, él llegando a casa borracho y lanzando a Jack al aire en medio de una niebla de cerveza o su hermano yéndose a la guerra para escapar de la guerra que dejaba en casa.

El episodio del brazo roto de Danny y el del despido del colegio, debido a la paliza que le propinó a su alumno, también se describen de este modo. Así como el punto decisivo en la vida de Jack, en que se plantea la necesidad de no volver a beber: el momento en el que él y su amigo y compañero, Al Shockley, atropellan una bicicleta infantil una noche. Conducen un coche ebrios y nunca llegan a estar seguros de si alguien la conducía.

Las circunstancias personales de Wendy (sobre todo sus sentimientos pasados por su marido y la mala relación con su madre) también se describen en la novela mediante esta técnica, aunque sus viajes mentales al pasado son mucho más escasos y superficiales que los de Jack. Se basan principalmente en describir cómo se sentía al principio de la relación con este y lo que la llevaba a tener esos sentimientos por él.

2.2.4. *Lo sobrenatural*

El Resplandor (The Shining) es, ante todo, una historia de terror. Lo sobrenatural está muy presente desde el principio y constituye la base de casi todo lo que sucede en la novela. El hotel está completamente impregnado de una influencia maligna y funciona como un personaje más de la historia. Todas las presencias individuales del Overlook son una sola:

Then the mallet began to rise and descend, destroying the last of Jack Torrance's image. [...] What remained of the face became a strange, shifting composite, many faces mixed imperfectly into one. Danny saw the woman in 217; the dogman; the hungry boy thing that had been in the concrete ring. (King 1997: 634)

El fracaso de Jack como escritor unido a su adicción al alcohol y los sentimientos de culpabilidad y resentimiento hacia sí mismo le convierten en el individuo perfecto para ser manipulado por las presencias del hotel, cuya intención final es que les entregue a su hijo. En la historia, lo sobrenatural se vale de lo real para conseguir su propósito. Se mezclan en las cabezas de Danny y Jack realidad, ficción, presente, pasado y futuro. El Overlook utiliza el pasado de Jack, marcado por el maltrato físico y psicológico de su padre hacia su madre y hacia él y sus hermanos. El concepto de odio familiar no le es del todo extraño. Jack acaba sintiendo hacia Wendy el odio que su padre sentía hacia su madre, que, aunque intensificado por la influencia maligna, se encontraba en algún lugar en su interior.

Esta influencia sobrenatural se contrapone durante toda la novela a la realidad y a la fuerza del amor familiar. En el libro, Jack es fundamentalmente una buena persona corrompida por el alcohol, por su pasado, y, finalmente, por el Overlook. Jack acaba sacrificándose por su hijo en el momento en que el mazo de roque cae sobre su cabeza y libera a su familia, convirtiéndose así en un héroe o en un mártir².

El tiempo dentro del hotel funciona de forma circular, Jack ya estuvo antes en el Overlook y ahora le toca volver y llevar a Danny con él. Lloyd, el barman, y él se conocen y Jack se siente perfectamente cómodo entre los habitantes del hotel y

² «'Doc,' Jack Torrance said. 'Run away. Quick. And remember how much I love you'» (King 1997: 634).

acaba confirmando durante la fiesta la naturaleza del tiempo, el hecho de que allí dentro todos los tiempos son uno³.

En el Overlook se mezclan, de alguna manera, lo sobrenatural y la perversión sexual. Presente en el ambiente durante toda la novela, Jack la experimenta en varias ocasiones. Por ejemplo, el baile con la mujer de la túnica (con descripciones explícitas de su cuerpo desnudo debajo de la ropa) o el hombre vestido de perro que aterroriza a Danny (del que se insinúa que mantiene algún tipo de relación de sumisión con Horace Derwent, un personaje clave en la historia del Overlook), entre otros.

Little love, not here, but a steady undercurrent of sensuousness. And he could almost hear all of them together, drifting through the hotel and making a graceful cacophony (King 1997: 504).

2.3. Adaptación de Stanley Kubrick

2.3.1. Traducción o apropiación

En el contexto de la traducción intersemiótica, existen muchos ejemplos de textos llevados al cine, la televisión o el teatro (por mencionar algunas modalidades) que nada tienen que ver con las obras literarias en las que están basados. Es lógico preguntarse si la adaptación al cine de esta novela por parte de Kubrick constituye una traducción o directamente una apropiación de la historia. Por definición, una traducción siempre es una interpretación de algo, de forma más o menos literal, dependiendo de la proximidad al texto de partida, tanto en forma como en contenido. La no reproducción de algunos de los elementos del original no constituye en sí misma una apropiación, ya que ninguna traducción es exacta (en ese caso sería un calco, una copia), sino que se trata en mayor medida del enfoque que el traductor esté dispuesto a dar al nuevo texto, es decir, la intencionalidad.

Kubrick, a lo largo de su trayectoria como director, se basó en otras historias para crear las suyas propias. Después de cada proyecto se ponía a leer todos los libros que podía, trabajaba sobre una base ya existente y la modificaba para

³ «All the hotel's eras were together now, all but this current one, the Torrance Era» (King 1997: 504).

adaptarla al lenguaje cinematográfico y a su visión de cómo debería ser una película. Kubrick pensaba que la interpretación del texto de una persona ajena a la obra siempre sería más acertada:

Cuando es otro el que ha escrito la historia, se conoce la experiencia de la primera lectura, con impresiones que no volverán a ser las mismas nunca. Y el juicio hacia el relato es, en mi opinión, más preciso que si fuera el del autor (Ciment 2000: 193).

Las obras del director suelen distar de los originales de los que parten, por ejemplo, en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) existen diferencias con el libro de Burgess durante toda la trama, como la edad de los personajes, la evolución de Alex o incluso el final, que es más positivo en la novela. En el caso de *Lolita* (1962), como en *El Resplandor* (*The Shining*, 1980), cambia incluso el tono de la obra, que se vuelve humorística:

L'adaptació de Stanley Kubrick (1962) presenta una comèdia de l'època amb poques al·lusions a la relació adult-menor, ja que la intenció del director era purament humorística. A més a més, per tal d'evitar el problema de la polèmica de l'edat de Lolita, decideix convertir la història en una d'amor impossible (Vilana, 2018).

Existen muchos otros casos de apropiación en el cine, y a menudo, de forma transversal en cuanto a géneros literarios y cinematográficos. Algunos ejemplos: *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Alguien voló sobre el nido del cuco*, 1976), en la que incluso cambia el punto de vista desde el que se narra y en la que también participa Jack Nicholson, o *Mary Poppins* (1965), película en la que casi todas las condiciones de la autora se pasaron por alto en cuanto al guion y la caracterización de los personajes.

Bajo este pretexto, habría que considerar *El Resplandor* (*The Shining*, 1980) de Kubrick no como una traducción ni como una adaptación, sino como una interpretación libre de la novela, de la que toma sus mejores elementos para construir con ellos su propia historia. A lo largo de la trayectoria cinematográfica del director se puede constatar que este procedimiento de reinterpretación, al menos en su caso, ha dado muy buenos frutos en términos generales, y más concretamente, en el caso de la novela homónima de Stephen King.

2.3.2. Características del cine de Kubrick

Kubrick fue fotógrafo antes que director y esto repercute en su forma de filmar, de comunicar. En sus películas, la imagen es la que tiene la mayor carga narrativa. Las intervenciones de los personajes quedan en segundo plano y la imagen expresa lo que las palabras no pueden.

“Kubrick’s films exalt the image but short-change the intellect”. In a provocative essay on *Full Metal Jacket*, the British critic Gilbert Adair has emphasised how Kubrick’s approach to language has always been of a reductive and uncompromisingly deterministic nature. “He appears to view it as the exclusive product of environmental conditioning, only very marginally influenced by concepts of subjectivity and interiority, by all the whims, shades and modulations of personal expressions”. (Baxter 1997: 10)

Esta capacidad narrativa de la imagen compensaba, para Kubrick, la insuficiencia del lenguaje para transmitir cualquier cosa. Creía que las palabras no eran suficiente, por ser un medio demasiado inexacto para expresar la realidad. En sus películas, la historia se cuenta a través de la imagen. Según Adair, uno de los mejores ejemplos en su filmografía de esta oscuridad y sinsentido de la lengua es la escena con la máquina de escribir de Jack en *El Resplandor* (*The Shining*, 1980). Toda la novela está compuesta de la frase «All work and no play makes Jack a dull boy», nada más. Otro ejemplo es el *nadsat*, inventado por Anthony Burgess, en *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, 1971) o el lenguaje plagado de *slang* y obscenidades de *Full Metal Jacket* (*La chaqueta metálica*, 1987).

A partir de los textos con los que trabajaba, muy a menudo con otros escritores, para la creación-adaptación de los guiones, se realizaba la traducción principalmente a través de las imágenes. Kubrick era un gran traductor en imágenes, porque explotaba todas sus posibilidades y aprovecha los modismos del medio de llegada.

What sort of novelist would Kubrick have made? Pretty dismal, in all probability. He has never written anything but film-scripts, and in those cases, he almost always worked in collaboration, and from an existing work. What Kubrick admired in Conrad was the same thing respected in him by two other

great visualists of the cinema, Orson Welles and David Lean: his flair for investing an image with narrative power. (Baxter 1997: 24)

Kubrick estaba fuertemente influenciado por el cine mudo y la capacidad narrativa que tenía la imagen, que desaparecía progresivamente a medida que se avanzaba en la incorporación del sonido en las películas. Nunca dejó atrás el interés por la construcción del plano cinematográfico perfecto y elaboraba todas sus obras desde una perspectiva artística visual. El conocimiento adquirido durante sus años como fotógrafo le acompañó toda su vida.

Me gustaría hacer una película construida como las del cine mudo. [...] Había una mayor oferta de procedimientos narrativos en tiempos del cine mudo. Lo que es seguro, es que me gustaría mucho hacer una película en la que la historia se contara con procedimientos diferentes a aquellos a los que nos tiene acostumbrados el cine hablado. (Ciment 2000: 187)

Muchos de los que tuvieron la suerte de trabajar con él tienen su propia opinión sobre cómo le gustaba trabajar a Kubrick y cuáles eran sus prioridades en cuanto al mensaje y la forma artística del producto final. Kubrick tenía un estilo definido desde sus primeros años como director.

“Stanley’s a fascinating character”, wrote the film’s star, Irene Kane. “He thinks movies should move, with a minimum of dialogue, and he’s all for sex and sadism” (Baxter 1997: 62).

Como bien lo describió Kane, protagonista de *Killer’s Kiss* (*El beso del asesino*, 1955), en las películas de Kubrick el sexo está siempre muy presente de formas muy distintas, de manera más o menos explícita. A menudo, con connotaciones de sadismo y perversión.

Un patrón general en su trayectoria y el tema principal de la película analizada en este trabajo es el del protagonista derrotado por las circunstancias contra las que lucha en vano. Kubrick era determinista: sus personajes principales intentan oponerse al medio que los rodea, pero el destino de estos individuos está completamente condicionado desde el principio y suelen acabar sufriendo una derrota ignominiosa, como Humbert Humbert, Jack Torrance o Johnny Clay, el protagonista de *The Killing* (*Atraco Perfecto*, 1956). El único que vence, aunque se

trata de una victoria parcial (porque ya ha sido derrotado antes por una sociedad mezquina y totalitaria) es Alex, el protagonista de *A Clockwork Orange (La naranja mecánica, 1971)*, dando lugar a un final ambiguo para una película que ya es, de por sí, ambigua.

Por otra parte, esta constante se opone a la tenacidad de sus personajes para conseguir su objetivo. Tiende, en el caso de sus protagonistas, a aislarlos de todo lo que pueda potencialmente interferir en sus planes. Prueba de esto es el procedimiento que empleó a la hora de filmar su primera película, el cortometraje *Day of the fight (1951)*, que le acompañará durante toda su carrera.

By dropping all reference to his girl and to his family, except his attentive brother, Kubrick implies that Cartier has no aim in life except to win. He is transformed into that favourite character of Kubrick's later films, the driven man. (Baxter 1997: 36)

Kubrick creía que había algo inherentemente malvado en la naturaleza humana y así lo reflejaba en sus películas. Según Baxter (1997), los patrones de pensamiento de Kubrick seguían los de los psicoanalistas vieneses. Creía en el bien y en el mal, tenía una visión maniqueísta del mundo.

Cuando se trataba de hacer una película, le gustaba tener el control total sobre ella, a todos los niveles. Para poder controlar lo que grababa y cómo lo grababa, en cuanto tuvo medios económicos suficientes, después del estreno de *Lolita (1962)*, se lanzó a producir sus propias películas. Como si se tratara de la obra de arte total de Wagner, sentía que el más mínimo detalle que pudiera escapar a su control, tanto en el rodaje, como en la producción o la promoción de la película podría desencadenar en un desastre.

Y todo su esfuerzo sigue cifrándose en preservar la autonomía, en no ceder ni un ápice del control absoluto para conseguir su finalidad de siempre: la expresión de sí mismo. (Ciment 2000: 36)

Al igual que Irene Kane, Scatman Crothers, el actor y cantante que interpretó a Dick Hallorann en *El Resplandor (The Shining, 1980)*, también tenía su propia opinión sobre Stanley Kubrick. Durante el rodaje de la película le compuso la siguiente canción que resume la filosofía y el *modus operandi* del director:

There's a man / Livin' in London Town / Makes movies / He's a world
renown / Yes, he's really got the fame / Stanley Kubrick is his name / He
does it all / He does it all / I'm tellin' y'all / Stanley does it all / He's a writer,
he directs / He produces his projects / He's the man behind the lens / And
Stanley always wins / He's a man who looks ahead / Can make you think he
raised the dead / It's and cuts all his flicks / He's a genius with his tricks /
He does it all / He does it all

Esta autonomía a la hora trabajar se refleja también en su forma de no ajustarse a las convenciones de género. Se debatía entre la importancia de la historia y la perfección formal, como verdadera preocupación del artista.

Creo que la ficción y el drama realistas tienen sus límites: algunas cosas son demasiado largas para poder expresarlas elegantemente. (Ciment 2000: 181)

Y aunque Kubrick consideraba que es más fácil expandir algo pequeño que viceversa (en cuanto a la adaptación de guiones), su forma de filmar y concebir una película era completamente opuesta. Filmaba horas y horas desde varios ángulos y luego iba componiendo la película a partir de los cortes. El montaje era su parte preferida del proceso.

Kubrick felt his way to the final version of a film by shooting each scene from many angles and demanding scores of takes on each line. Then, over months in the cutting room, he arranged and rearranged the tens of thousands of scraps of film to fit a vision that only really began to emerge during editing. (Baxter 1997: 40)

Su característica forma de trabajar con los actores tenía defensores y detractores. En el caso concreto de *El Resplandor* (*The Shining*, 1980), sus dos personajes principales dan su opinión sobre el proceso del rodaje y sus experiencias en el *making of* de la película.

Para Shelley Duvall, aunque se haya acusado a Kubrick de hacerla pasar por un calvario durante el rodaje para conseguir que su interpretación fuese más genuina, la experiencia fue finalmente positiva porque consiguió sacar lo mejor de ella como actriz. En el documental *Making 'The Shining'* (1980) de Vivian Kubrick, podemos

verla pasar por situaciones de estrés y malestar, incluso físico. Sin embargo, le dijo a la cámara que:

If it hadn't been for that [...] volley of ideas and sometime butting of heads together, it wouldn't have come out as good. It helps get the emotion and concentration up because it builds up anger, actually. You get more out of yourself. And he [Kubrick] knew he was getting more out of me by doing that.

Para Jack Nicholson, el hecho de que sea el director el que tiene el control total de la película es positivo, porque le vuelve completamente impredecible como actor y constituye un reto enfrentarse a algo que no comprende o con lo que no está de acuerdo. También admitió a la cámara de Vivian que:

When I come up against a director who has a concept that I don't agree with, or I hadn't thought of, I would be more prone to go with them than my own [...] because as an actor, I want them to have the control. Otherwise it's going to become predictably my work. And that's not fun.

2.3.3. El Resplandor *como adaptación o como película de autor*

Tras haber presentado anteriormente en este trabajo conceptos como traducción intersemiótica, adaptación o apropiación en el cine, así como las características generales y el *modus operandi* de Kubrick tras la cámara, casi puede afirmarse que esta adaptación se encuentra tan lejos del original que constituye en sí misma una película de autor. La cinta funciona de forma independiente con respecto al texto de partida.

Según la idea introducida en un apartado anterior de que *El Resplandor* (*The Shining*, 1980) se considera una reinterpretación completamente libre de la novela de King a partir de determinados elementos, pero construyéndose de forma totalmente independiente, es lógico preguntarse dónde están los límites entre original y traducción. Quizás sería interesante replantear las diferencias entre un texto que sirve, en mayor o menor medida, de inspiración que dé inicio a un proceso creativo independiente cuyo resultado termine teniendo solo algunos elementos en común con el original; y otro que constituye la base de una obra que, aunque en otro formato o soporte, reproduce fielmente las ideas, la estructura y el contenido del original.

La película de Kubrick tiene una intencionalidad propia diferente a la de la novela de King y unos personajes que distan bastante de aquellos presentes en el texto. Además, introduce elementos completamente nuevos que crean una estructura propia para el filme. Según esta premisa, se puede concluir que *El Resplandor* (*The Shining*, 1980) está más cerca de constituirse como una película de autor que como una adaptación cinematográfica.

3. ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN

3.1. Trama

El guion de *El Resplandor* (*The Shining*, 1980), que inicialmente iba ser escrito por King, acabó siendo elaborado por Stanley Kubrick y la novelista americana Diane Johnson, con la que el director quiso trabajar a raíz de conocer su novela *The Shadow Knows*. La historia, a nivel superficial, es muy similar a la de la del libro de King, comentada anteriormente. Es la intencionalidad de la obra y los procedimientos que se utilizan para llevar a cabo la adaptación, lo que separa el libro de la novela.

La historia comienza con Jack, un escritor frustrado, de camino a una entrevista de trabajo en el Hotel Overlook con Stuart Ullman, su director. Durante la temporada de invierno, el edificio se queda completamente aislado por la nieve y se necesita a alguien encargado del mantenimiento. Durante la entrevista Ullman le confiesa a Jack que un vigilante anterior se volvió completamente loco y asesinó sangrientamente a su mujer y a sus dos hijas antes de suicidarse, pero este se queda completamente impasible. Jack llama a su mujer Wendy para contarle que ha conseguido el trabajo y pronto se mudan allí con su hijo Danny, un niño con poderes psíquicos. El día del cierre de puertas, y durante la visita inicial a las instalaciones, conocen a Dick Hallorann, el cocinero. Este le confiesa a Danny que tiene poderes como él y le explica que en el hotel han pasado muchas cosas que han dejado una huella imborrable. Le advierte de que las percibirá, pero le dice que no debe asustarse porque no pueden hacerle daño. Hallorann se refiere a la capacidad que ambos comparten como «the Shining».

La familia se instala en el hotel y Jack dedica sus días a escribir. Wendy cuida de Danny, cocina y realiza el mantenimiento de la caldera, entre otras tareas. Danny, al que ya se le habían aparecido las hijas muertas de Grady, el antiguo vigilante, empieza a tener episodios en los que ve el futuro y a percibir cosas extrañas. Jack continúa escribiendo, pero comienza a volverse huraño, a tratar mal a su hijo y a su mujer, a tener visiones y comunicarse con los habitantes del hotel. En este punto aún no sabemos si lo que vemos, lo mismo que ve Jack, está solo en su cabeza o es real.

Una noche, Wendy descubre que la obra que Jack ha estado escribiendo no es realmente una obra, sino páginas y páginas de la frase «All work and no play makes Jack a dull boy». Cuando él la ve, intenta atraparla mientras Wendy sostiene un bate de beisbol. Danny llama mentalmente a Hallorann para pedirle ayuda y este se pone inmediatamente en camino, pero muere a manos de Jack nada más llegar. Wendy se esconde en el baño con Danny y Jack intenta romper la puerta con un hacha. Cuando Danny finalmente consigue escapar por la ventana, se mete en el laberinto del hotel y Jack lo persigue hasta acabar muerto por congelación sin poder encontrar la salida. Danny y Wendy logran escapar montados en el vehículo para la nieve en el que había llegado Hallorann.

3.2. Personajes

En el fragmento citado a continuación, Kubrick condensa las respuestas a algunas de las cuestiones que se han planteado a lo largo de este trabajo, como la definición de los elementos que darán forma a la historia, el espacio que se deja a la improvisación en el rodaje o la necesidad de eliminar material para que la adaptación funcione. En lo que se refiere a los personajes, la decisión sobre qué conservar y de qué prescindir es absolutamente esencial para su construcción y la finalidad última de la película:

Cuando empecé el trabajo de adaptación, intenté definir los rasgos más importantes de la intriga y de los personajes, los que iba a dejar para la película. A continuación, hay que encontrar cómo interpretarlos cinematográficamente. Por supuesto que cuanto mejor es la novela, más se la estropea con este tipo de tratamiento. A partir del momento en que se empieza a ensayar la escena, aparece siempre algo diferente a lo que se había escrito. Se descubren nuevos elementos y hay que introducir modificaciones para que todo funcione. Muchos elementos no podían subsistir en la película. Stephen King ha tratado de encontrar motivaciones psicológicas claras a la caída de Jack en la locura. (Ciment 2000:185)

3.2.1. Wendy

La elección de Shelley Duvall, que se aleja tanto de la descripción de Wendy en el libro, no fue accidental. Kubrick consideraba que no tenía sentido que una mujer como ella (tal como se la describe en el libro) se quedara con Jack, teniendo en cuenta sus problemas con la bebida y el maltrato físico y psicológico al que la sometía a ella y a Danny. Sin embargo, la interpretación de Duvall, al margen de los razonamientos de Kubrick al respecto, dio como resultado un personaje con muchos más matices y menos condicionado por los roles de género representados en el cine de la época:

Dotó, de repente, al papel de personalidad. Stephen King describe a su personaje como una mujer más bien seductora y mucho más segura de sí misma. Así pues, en la novela nos preguntamos por qué se queda con él. Shelley, por el contrario, era exactamente el tipo de mujer que se quedaría con él toda la vida. Lo que tiene de maravilloso es que su excentricidad se ve tanto en su rostro como en sus movimientos. La mayoría de los actores excéntricos poseen ese carácter excéntrico que añade un interés mayor a su interpretación. (Ciment 2000: 189)

El planteamiento de que existe un solo perfil de mujer maltratada (el de sumisa, completamente desprovista de voluntad y autoestima) es completamente erróneo. Sin embargo, a lo largo de la filmografía del director se representa habitualmente a la mujer sometida a uno o a un grupo de hombres, en una situación de vulnerabilidad total.

It would appear from his films that Kubrick is excited by the image of helpless and sexually threatened women: Varinia, the slave wife of *Spartacus*, the girl captive at the end of *Paths of Glory* forced to sing to the soldiers, the women gang-raped in *A Clockwork Orange* and the helpless Viet Cong cadre at the end of *Full Metal Jacket* belong to the same sisterhood. Elsewhere Kubrick's women – Charlotte Haze in *Lolita*, Lady Lyndon in *Barry Lyndon* – are complaisant and servile or, in *The Killing*, *Dr Strangelove* and *2001: A Space Odyssey*, either extraneous to the story or virtually non-existent. (Baxter 1997: 66)

Mientras en el libro se ha puesto al lector en situación con diálogos y *flacksbacks* del pasado de Wendy, en la película (como en el caso del resto de los personajes, a excepción quizás del pequeño relato de Hallorann a Danny) no se le dan al

espectador tantas explicaciones. Aunque también se dedica principalmente a cuidar de su hijo y de su marido, una de las diferencias con el personaje de la novela es que, en este caso, es ella la que realiza el mantenimiento del hotel, tarea para la que Jack había sido contratado. Para Kubrick, Jack es un inútil en todos los aspectos (incluso como psicópata) y lo representa consecuentemente.

El espectador puede tener la sensación inicial de que está ante un personaje plano, pero son sus movimientos y sus reacciones los que expresan lo que las palabras no pueden y le transmiten todo lo que necesita saber. Esta es la base del lenguaje cinematográfico. Uno de los muchos ejemplos a lo largo de la película es el momento en que se acerca a la mesa de su marido mientras él está *escribiendo* y este le dice que no lo moleste más. En este instante podemos ver reflejadas en la cara de Duvall las emociones presentes y pasadas de su personaje. Cuando finalmente encuentra la obra de Jack, su cara es puro terror, en parte, probablemente, por todo el cansancio psicológico del rodaje y la repetición exhaustiva de las tomas.

El personaje de Wendy tiene un papel fundamental en la película frente a la pasividad de la Wendy del libro. Consigue salir del Overlook con su hijo sin la ayuda de Hallorann, que es quien los saca del hotel en la novela de King. Esta es otra de las formas que tiene Kubrick de ridiculizar a Jack, gracias a la interpretación de Nicholson. Es el Overlook quien lo salva para que pueda llevar a cabo su misión asesina, en la que también fracasa.

Finalmente, independientemente de los motivos expresados por el director para reinterpretar a Wendy de forma opuesta, en muchos sentidos, a la Wendy de King, es capaz de crear un personaje más autónomo. En la película, Wendy toma decisiones y no está tan condicionada por las circunstancias y por el resto de los personajes masculinos.

3.2.2. *Jack*

Stanley Kubrick pensó inmediatamente en Jack Nicholson para dar vida a Jack Torrance en la película. Había expresado en varias ocasiones que lo consideraba uno de los mejores actores del momento. Jack es un inútil hasta como asesino y Kubrick lo reinterpreta de una manera cómica (como se ha comentado en el

apartado dedicado a Wendy, no es capaz de realizar ni siquiera el trabajo para el que ha sido contratado).

[Nicholson] es sin duda el mejor intérprete de Hollywood hoy día, igual que los grandes actores de composición del pasado, como Spencer Tracy o James Cagney. (Ciment 2000: 188)

Precisamente es de este último de quien podemos ver trazas en la interpretación de Nicholson. La vida desordenada y marcada por el uso de las drogas de Nicholson y su propia historia familiar le hacían el candidato perfecto para el papel. Al igual que su personaje, su predisposición le hacía vulnerable. En el documental de Vivian Kubrick *Making The Shining* (1980), el espectador se da cuenta de que es muy difícil distinguir a Jack Nicholson de Jack Torrance. Kubrick estaba encantado con su interpretación de Jack.

El director no niega en ningún momento la influencia sobrenatural que el hotel ejerce sobre el personaje, pero para él constituye solo un factor más en el camino a la locura de Jack:

La naturaleza de sus propios problemas psicológicos le ha preparado para someterse a las voluntades del hotel y no hace falta mucho para que experimente una cólera y frustración extremas, dirigidas contra sí mismo, contra su mujer y su hijo. Siente una amarga decepción, hacia sí mismo, desprecio por su mujer y por su hijo. Al encontrarse en una situación que les expone a las fuerzas malignas del hotel —y este es el aspecto sobrenatural de la historia— se convierte en instrumento perfecto de su voluntad. (Ciment 2000: 188).

Aunque la descripción de Jack es la misma (escritor fracasado y alcohólico), la perspectiva y la intencionalidad es completamente distinta. Una de las mayores diferencias entre los dos Jack es que uno es un personaje dramático (King) y el otro es cómico (Kubrick). A través de la transmutación de la naturaleza de su personaje, Kubrick convierte *El Resplandor* (*The Shining*) en una película de risa.

El director decidió prescindir de la redención final de Jack en la película porque no era coherente con el resto de la historia. El hecho de que se sacrifique contrasta con el desarrollo del personaje y constituye un final feliz ridículo para una novela de terror.

3.2.3. *Danny*

Danny Torrance es interpretado por Danny Lloyd, que tenía seis años en el momento del rodaje. Léon Vitali, a petición de Kubrick, hizo pruebas a aproximadamente quinientos niños para el papel. Lloyd demostró mucha profesionalidad en el rodaje, se sabía hasta las réplicas y su comportamiento fue ejemplar.

El Danny de Kubrick es un niño con poderes psíquicos que ve el futuro de una forma inexacta, como en la novela. También es a él al que se le aparecen los habitantes del hotel en primer lugar. Las intervenciones de su amigo imaginario, Tony, son interpretadas como un desdoblamiento de su personalidad, cambia la voz por una mucho más grave y mueve el índice arriba y abajo.

Cuando tiene visiones, que no se muestran a los espectadores, sufre una especie de shock epiléptico. Este es otro de los elementos que producen terror porque, al contrario que en la novela, no se ve lo que está pasando por su cabeza y es esta presencia de lo oculto lo que aterroriza. Es un niño muy introvertido y serio para su edad. Como el espectador sabrá más adelante en la película, esto es debido a la historia de maltrato por parte de su padre y el odio familiar que subyace a una familia tradicional que desde fuera podría parecer perfecta. El personaje de Danny es absolutamente esencial (aunque al contrario que en la novela, el protagonista de la película es Jack) ya que actúa como vínculo entre sus padres y como vínculo entre lo sobrenatural y lo visible.

Su caracterización se opone a la de King en muchos aspectos. El Danny de la novela es mucho más alegre y emocional; el Danny de la película es perturbador e imperturbable, solo el miedo hace que le cambie el semblante. El espectador solamente puede ver sus reacciones ante lo que está pasando. Sus preocupaciones en cuanto al matrimonio de sus padres, si existen, se presentan de una forma muy sutil a través de su comportamiento. Danny sabe desde el principio lo que está pasando y eso lo prepara para entender que va a tener que luchar por su vida en algún momento. Es muy inteligente y finalmente consigue salvarse junto con su madre.

3.3. Estructura

La película no está estructuralmente dividida en cinco actos como la novela, sino que consta de pequeñas subdivisiones como si de capítulos se tratara (*The interview*, *Closing day*, etc.) que van marcando el paso del tiempo dentro de la historia. Además, como en la novela, la estructura general consta de introducción, nudo y desenlace.

La historia también se desarrolla con una sola línea argumental, pero al contrario que en el libro no hay *flashbacks* de los personajes, con lo que no existe ninguna historia paralela que remita a su pasado. Los hechos se suceden de forma cronológica y el espectador tampoco recibe respuestas. El ritmo de la película, aunque no es trepidante, es bastante más rápido que el de la novela y concentra la mayor intensidad dramática en el desenlace, que va casi desde la mitad del metraje hasta el final.

La película comienza con un plano aéreo del coche de Jack de camino al Overlook atravesando las Montañas Rocosas. El coche se ve diminuto desde el aire y, ya en esta primera escena, el espectador tiene una prueba del extraordinario aislamiento visual que caracteriza la obra. Los planos narrativos de la película están muy bien compuestos y la imagen, como en el cine clásico, es la que cuenta la historia.

Al contrario que la novela, en la que hay un análisis psicológico profundo para cada personaje, la película comienza cuando comienza la acción, es decir, se salta la razón por la que Jack está buscando trabajo, el episodio del brazo de Danny (explicaciones que se condensarán en la escena del bar del Overlook, cuando Lloyd empieza a servir copas a Jack) o la preocupación del niño por el divorcio de sus padres. Para Kubrick lo importante son los hechos.

El director del hotel, Stuart Ullman, hace solo un par de apariciones en toda la película (esto contrasta con la novela, donde Jack realmente le odia porque el concepto que tiene de él es, probablemente, el que él tiene de sí mismo) y no se corresponde con la descripción que se da de él en el libro. Incluso hay personajes (como Watson, el hombre de mantenimiento) que Kubrick elimina por completo porque solo está interesado en mostrar lo relevante para la historia.

Cuando Jack llama a Wendy para contarle que ha conseguido el trabajo, Danny ya lo sabe. Se presenta a Tony al espectador en una escena anterior, en la que Wendy le pregunta a su hijo si le apetece ir a vivir al Overlook, en el presente. Eso contrasta con la introducción del personaje de Tony en la novela, a partir de un episodio anterior:

<p>(King, 1977 p.40)</p> <p>He had been frightened, had tried to explain to them that there was nothing wrong, that this sometimes happened to him when he concentrated on understanding more than what normally came to him. We tried to explain about Tony, who they called his “invisible playmate”.</p>	<p>(Kubrick, 1980) 00:08:51 – 00:09:06</p> <p>(WENDY): What about Tony? He's looking forward to the hotel, I bet. (TONY/DANNY): No, I ain't Mrs. Torrance. (WENDY): Oh, come on, Tony. Don't be silly. (TONY/DANNY): I don't want to go there, Mrs. Torrance. (WENDY): Well, how come you don't want to go? (TONY/DANNY): I just don't.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Esta escena también anticipa los peligros que entraña el Overlook (Kubrick es capaz de sintetizar e introducir varios elementos al mismo tiempo). Poco después se mudan al hotel y, como en la novela, conocen a Hallorann que tiene una conversación muy parecida con Danny en la cocina, en lugar de llevárselo al coche. La escena del ascensor lleno de sangre, que es una de las más reconocibles de la película (y por extensión del cine), ni siquiera aparece en el libro, como otros elementos que se comentarán más adelante. Cuando todos dejan el hotel y la familia se queda sola termina la introducción.

El nudo se extiende hasta que entra en escena el primer elemento paranormal de la película, es decir, el momento en el que Delbert Grady (al que Ullman llama Charles en la entrevista) libera a Jack de la despensa. En la novela, esta es la parte en la que se introducen la mayoría de las *alucinaciones* de los personajes y las situaciones sobrenaturales que no se han incorporado a la película, como los episodios en que Jack empieza a perder la cabeza en el parque infantil y con los

setos en forma de animales o la escena en la que la manguera de incendios intenta atacar a Danny, entre otros. Hasta este momento Wendy aún no ha percibido nada paranormal (o quizás sí, pero no se muestra) y con respecto a Danny, el espectador no puede estar seguro de si lo que ve es real o si se lo imagina. La película juega con la ambigüedad desde el principio hasta el final.

Danny se pasa los días recorriendo en triciclo (elemento introducido en la película que no aparece en el libro) los pasillos del hotel y en determinado momento se le aparecen las hijas muertas de Grady por segunda vez (que tampoco se le aparecen en el libro). Algunos de los elementos más reconocibles de la película son totalmente originales y ni siquiera constituyen transmutaciones de elementos del texto. Uno de los cambios con respecto a la novela es que esta es extremadamente explícita en los episodios gore de la historia («Blood splattered across the wallpaper. Shards of bone leaped into the air like broken piano keys») y aunque en la película también hay bastante sangre, esta solo se muestra en flashes puntuales, lo que incrementa la tensión sostenida del ambiente. El hecho de que muchos de los elementos sean completamente nuevos apoya la tesis expresada en este trabajo de que *El Resplandor* de Kubrick constituye en sí misma una película independiente, por ser una interpretación completamente libre de la novela.

Wendy, por su parte, se dedica a cuidar de su marido y de su hijo a la vez que se ocupa del mantenimiento del hotel, actividad para la que había sido contratado Jack. A Jack nunca se le ve en el sótano por lo que es imposible que encuentre el libro de recortes con el que se obsesiona y por el que llama a Ullman, en un arrebato de rebeldía. Aunque desde perspectiva del espectador Wendy no percibe nada sobrenatural aún, las visiones de Danny abren aún más la brecha de su relación con Jack.

Los patrones de comportamiento que Jack manifiesta en el libro (el hábito de masticar comprimidos de Excedrin o limpiarse la boca con un pañuelo) no se representan en la película. Mientras él pierde más y más la cabeza, o la influencia del Overlook es cada vez más fuerte, dependiendo de la interpretación que quiera dársele (porque, al contrario que en la novela, el espectador no puede acceder al mundo interior de los personajes), Danny sigue teniendo visiones. Un día decide entrar en la habitación 237 (en el libro es la 217) y sale con el cuello magullado. No se sabe lo que ha pasado dentro, pero Wendy culpa a Jack y cuando este sube para

probar que no hay nada, una mujer desnuda sale de la bañera y le besa. Durante toda la película el erotismo está muy presente de una manera sutil, hasta que se materializa en la mujer desnuda. Cuando Jack se da cuenta, está besando a una mujer muy mayor con el cuerpo infectado y lleno de yagas. Cuando vuelve con su familia, ya completamente poseído por el hotel, le dice a una alarmada Wendy que no se irán de allí bajo ningún concepto y que probablemente Danny se ha hecho daño a sí mismo.

La noche en que Wendy descubre la obra que está escribiendo su marido (la incorporación del sonido de las teclas como elemento intensificador de la tensión fue una idea de Johnson), después de su conversación con Grady en la fiesta, Jack ya ha decidido que tiene que matarla a ella y a Danny. A través de la conversación con Lloyd se da a entender que él ya ha estado en el Overlook antes (en la película también se mantiene la idea de que todos los tiempos son uno) y que ha sido alguien importante. Esta parte y el encuentro con Grady son muy similares a las de la novela, aunque Jack es más explícito con Grady en la película:

<p>(King, 1977 p.516)</p> <p>“You were the caretaker. You—” <i>Oh say it!</i> “You killed them.”</p> <p>[...]</p> <p>“<i>You’re</i> the caretaker, sir”, Grady said mildly. “You’ve <i>always</i> been the caretaker. I should know, sir. I’ve always been here. The same manager hired us both, at the same time. Is it alright, sir?”</p>	<p>(Kubrick, 1980)</p> <p>01:07:035 – 01:08:45</p> <p>(JACK): Mr. Grady, you were the caretaker here. I recognize you. I saw your picture in the newspapers. You eh... chopped your wife and daughters up into little bits, and eh... and you blew your brains out.</p> <p>[...]</p> <p>(GRADY): I'm sorry to differ with you, sir, but you are the caretaker. You have always been the caretaker, I should know, sir. I've always been here.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El hacha con la que Jack intenta matarlos produce mucho más miedo que el mazo de roque de la novela. Con este cambio, la película, aunque sea cómica en muchos aspectos, gana en intensidad. En este punto, Wendy ya ha empezado a notar la

influencia paranormal del Overlook (es en esta parte de la cinta donde se ubica la escena de Derwent y el hombre-perro, que condensa terror y perversión sexual). Wendy y Danny se encierran en el baño, que Jack intenta derrumbar con el hacha, y Danny acaba escapando por la ventana. Wendy, como una simbología de su situación, está atrapada porque la ventana no se abre lo suficiente. Jack, como el psicópata incompetente que es, la deja sola y va a ver quién ha llegado.

Hallorann se presenta en el hotel tras la llamada de Danny (aunque su relación con el niño es mucho menos intensa que en el libro) para ser asesinado por Jack nada más llegar. Su viaje se sintetiza y no se muestra la odisea por la que pasa en la novela. La escena de la lucha contra los setos en forma de animales del original, como es lógico, tampoco se representa.

Kubrick interpreta la idea poco elegante de los setos en forma de animales convirtiéndolos en un laberinto, que, gracias a sus connotaciones psicológicas, es muchísimo más aterradora. Es en el laberinto donde Danny entra perseguido por su padre. Danny se salva gracias a su inteligencia y Jack acaba muriendo congelado, con una mueca cómica en la cara. La escena en la que Jack no deja de perseguir a Danny y muere intentando matarlo sin dejar de repetir su nombre contrasta con el autosacrificio de Jack para no herir a su hijo en la novela:

<p>(King, 1977 p. 632)</p> <p>“Doc”, Jack Torrance said. “Run away. Quick. And remember how much I love you.”</p> <p>“No”, Danny said.</p> <p>“Oh Danny, for God’s sake—”</p> <p>“No”, Danny said. He took one of his father’s bloody hands and kissed it. “It’s almost over”.</p>	<p>(Kubrick, 1980)</p> <p>01:42:56 – 01:43:56</p> <p>(JACK): Danny!</p> <p>(JACK): Danny!</p> <p>(JACK): Danny!</p> <p>(JACK): Danny! I’m coming. I’m coming Dan!</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El desenlace ocupa casi la mitad del metraje de la película: Kubrick encoje y dilata el tiempo interno según sus propósitos. La intensidad de la acción en la última parte, acompañada por la música⁴, que prácticamente constituye un elemento narrativo más, es casi insostenible.

La novela tiene un final sobrenatural; el de la película es humano. Kubrick buscaba que el desenlace fuese algo que «algo que el público no pudiera prever» (Ciment 2000: 185). El final deja con la duda al espectador de si ha entendido bien el mensaje de la película y la respuesta es una fotografía, lo que subraya una vez más la capacidad narrativa de la imagen y el amor que Kubrick le profesa a la cámara.

3.3.1. La creación del terror en *El Resplandor*

Si generalizamos sobre el género del terror, lo que se suele ver en la pantalla son picos de intensidad, es decir, los sustos que hacen saltar de la butaca. La genialidad de esta película reside en que el terror no es demasiado intenso al principio, pero es sostenido hasta el final: es un crescendo anunciado ya desde los primeros minutos y su fuerza es lo que está por llegar. Un buen ejemplo de esto es la primera vez que Danny ve a las hijas de Grady y estas le miraran durante mucho tiempo hasta hacer sentir verdaderamente incómodo al espectador. Incluso el larguísimo desenlace es un sufrimiento prolongado.

En cuanto a la inspiración de la película, según Baxter (1997), algunos críticos quisieron ver reflejado a Kubrick en el personaje de Jack Torrance por el hecho de que se aislara en otro país. Sin embargo, la verdadera inspiración para la película fue la historia de Stephen Crane, *The Blue Hotel* (1898). Para Kubrick, el relato sugería la desviación psicológica de la película; veía a Jack como a The Swede, en busca de su propia destrucción.

Una de las mayores preocupaciones de Johnson y Kubrick durante la elaboración del guion era encontrar los motivos por los cuales una obra resulta terrorífica y el odio familiar era uno de ellos. Johnson creía que lo que realmente atraía a Kubrick

⁴ «El jazz, por fin, fue una escuela ideal que le formó en el ritmo, la práctica del montaje y el arte de elegir fragmentos musicales adecuados para acompañar determinadas secuencias que llaman la atención de todos los espectadores de sus películas». (Ciment 2000: 33)

era la relación paternofamiliar entre Jack y Danny. Incluso el propio Nicholson (1980) le dijo a la prensa, cuando se estrenó la película que «if you take a sociological view of the last ten years, you'd find that the most volatile element in our culture is the pressure inside the family unit».

El ritmo de la película no se rompe en ningún momento porque la intensidad de la acción va *in crescendo*. Como se ha comentado antes brevemente, Kubrick concentra y dilata el tiempo interno a su antojo y la película no tiene la estructura ni las características de la típica película de terror, ya que el director nunca estuvo interesado en seguir las pautas del género.

Para crear este suspense se utilizan diferentes movimientos de cámara. Los planos de más tensión se ruedan con una cámara fija y se prolonga la imagen (vemos las miradas y las reacciones de los personajes durante mucho tiempo) para alargar la exposición al peligro. Kubrick incluso contrató a Garret Brown, el inventor del Steadicam (que fue muy útil en la escena del laberinto) para que le ayudara con las cuestiones técnicas. El director explicó como se puede organizar el tiempo a través de la superposición de los diferentes planos:

Siempre trato de no utilizar fundidos, pero cuando una historia se sitúa enteramente en el mismo lugar y quiero que se comprenda que el plano siguiente no ocurre en el instante siguiente, entonces los utilizo. (Ciment 2000: 190)

Los tiempos de reacción de los personajes son mucho más largos de lo normal, tendemos a ver un primer plano de su reacción antes incluso de que se nos muestre a qué están reaccionando exactamente. De este modo, el elemento de terror permanece con el espectador durante más tiempo y produce una incomodidad que se va agudizando cada vez más hasta el final de la película.

Los diálogos de la película están bastante limitados, en parte por la experiencia como fotógrafo de Kubrick, que tiende a expresar todo a través del poder narrativo de la imagen y por su creencia de que las palabras no pueden representar la realidad con exactitud. Además, los silencios funcionan también como presagio de que lo que ocurrirá después, de lo sobrenatural.

A nivel de decorado, Kubrick trabajó con Roy Walker para crear la estética del Overlook. Querían que el hotel constituyera un elemento sorpresa más de la película:

A causa del aspecto sobrenatural de la historia, no queríamos realizar un decorado expresionista: ya puede suponer la idea que se hace normalmente un decorador de un hotel lleno de fantasmas. Queríamos que pareciera un hotel verdadero. [...] Evitamos la trampa del hotel encantado. (Ciment 2000: 186)

La música es otra de las partes importantes de la cinta y funciona como elemento narrativo. Kubrick contó con Wendy Carlos, con quien colaboró en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) y que adaptó un fragmento de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz para los créditos. Se utilizó también la música de Bartok y Ligeti, pero la mayor parte es de Penderecki. La canción de la escena final con la fotografía de Jack en blanco y negro es *Midnight, the Stars and You*, de Ray Noble y Al Bowlly.

3.4. Lo sobrenatural

Lo sobrenatural es, en la adaptación de Kubrick, imperceptible hasta que lo invisible deja una huella en lo visible. Esto es, en la película, el momento en que Grady abre la puerta de la despensa y deja salir a Jack. En ese instante se fusionan los dos mundos y el espectador comprende que no todo estaba en la cabeza del protagonista. Sin embargo, King tenía su propia opinión respecto al guion de Kubrick y Johnson, a los que criticaba por haber reducido el elemento sobrenatural casi al mínimo:

Kubrick just couldn't grasp the sheer inhuman evil of the Overlook, [...] So he looked, instead, for evil in the characters and made the film into a domestic tragedy with only vaguely supernatural overtones. That was the basic flaw: because he couldn't believe, he couldn't make the film believable to others. The real problem is that Kubrick set out to make a horror film with no apparent understanding of the genre. Everything about it screams that from beginning to end. (Baxter 1997: 313)

Pero en realidad Kubrick no negó nunca el carácter sobrenatural de la historia, sino que decidió enfocarlo desde otra perspectiva. Para él, nunca se trató de una película

exclusivamente de terror. Ninguna de sus películas se limita a un solo género cinematográfico. Kubrick quería tocar más temas y creó una obra que puede ser analizada desde muchas perspectivas diferentes. De hecho, al escoger la novela para llevarla al cine no se sintió atraído por el carácter sobrenatural del relato, sino por la propia historia:

En este caso, fue la historia y no los fenómenos. Todas las experiencias, todas las historias que se han publicado sobre fenómenos parapsicológicos, extrasensoriales [...] me fascinan como fascinan a todo el mundo, pero ciertamente mi punto de partida no fue el deseo de hacer una película sobre este tema. [...] pero tenía la impresión de no haber visto una película que hiciera justicia a este género que definiría como un equilibrio frágil entre lo psicológico y lo sobrenatural, capaz de romper las barreras de la incredulidad del espectador y de hacer que entre plenamente en la historia. (Ciment 2000: 181)

Precisamente por esta razón es difícil discernir dónde está la línea entre lo real y lo imaginario. Como bien describe a continuación el director, la intriga es el elemento principal de la historia y los elementos sobrenaturales, una vez más, quedan en segundo plano:

Es lo que me pareció más ingenioso de la escritura de la novela. A medida que los acontecimientos sobrenaturales se producen, el lector sigue pensando que se trata del producto de la imaginación del personaje. [...] De hecho, es únicamente cuando Grady abre el pestillo de la despensa cuando se está absolutamente seguro de que no es imaginario [...]. El libro no era una gran obra, aunque bien escrito y con personajes bien diseñados, pero tuve la impresión de que no era realmente importante para una historia de este tipo, en que la intriga era el elemento primordial, y siempre se podía posteriormente mejorar el trabajo sobre los personajes. (Ciment 2000: 181)

Una de las razones por las que la película es tan terrorífica, a pesar de que lo superficial no constituye lo más importante de la historia, es la conexión con la realidad que ofrece. Gracias a las técnicas cinematográficas empleadas, el espectador se siente casi como si compartiera el mismo espacio que Wendy, Danny y Jack. Una de las razones es la decisión de no incorporar la voz en off a la cinta, como en otras de sus películas, arrancándonos la sensación de seguridad.

Spoken or written words provide Kubrick, and us, with a secure connexion to reality. When they are absent, as in *Paths of Glory*, *Dr Strangelove*, *2001: A Space Odyssey* and *The Shining*, the films inhabit the most restless and remote of Kubrick's worlds, those of random violence and supernatural fantasy, where all bonds are snapped and we are adrift in a hostile universe. (Baxter 1997: 69).

3.5. Comparación con la serie de televisión

La serie de televisión *El Resplandor* (*The Shining*, 1997), guionizada y producida por Stephen King, está estructurada en tres capítulos de una hora y media cada uno. Dentro de esta distribución se marcan los días como subdivisiones de la estructura general (20 de octubre, 21 de octubre, 2 de noviembre, etc.) para situar al espectador. En este espacio total de cuatro horas y media la historia tal como Stephen King la concibió, cobra vida. El cambio de medio al que se somete el texto no impide, sin embargo, que la traducción sea literal y se constituye como un ejercicio audiovisual mucho más fiel al texto original que la interpretación de Kubrick.

Aparecen en ella todos los elementos del libro, ordenados de forma bastante fiel en el tiempo. Aunque existen algunas diferencias mínimas con respecto a la novela, la caracterización de los personajes y la mayoría de los diálogos son calcos del texto. En cuanto al tratamiento de los personajes, da la sensación de que son más entrañables y los vínculos entre ellos parecen incluso más fuertes que en el libro, casi como si se quisiera lavar su imagen tras la interpretación de Kubrick. Esta nueva adaptación, como una autotraducción de King, parece una corrección a quien cree que no ha entendido la historia.

Los Torrance son la representación de la típica familia americana que no incomoda y carece de la crítica social subyacente en la versión anterior. Wendy, que está ridículamente sexualizada, y Jack se quieren de una manera muy efusiva e incluso hay escenas eróticas entre ellos. Jack va a reuniones de Alcohólicos Anónimos, algo que ni siquiera sucede en el libro. El Danny de King es mucho más comunicativo y tiene una relación mucho más estrecha con sus padres. No queda ni rastro del Danny inquietante por sus silencios de la película. Uno de los contrastes es que no hay ni un ápice de resentimiento entre ellos, un sentimiento muy presente

en el libro. Se remite al pasado de los personajes constantemente para justificar sus acciones en el presente, lo que se une a la influencia paranormal y no a la responsabilidad individual.

Los episodios sobrenaturales, tan importantes para King que se omitieron en la versión de Kubrick, están presentes esta vez y se reproducen por completo, creando situaciones cómicas no intencionadas. El espectador observa situaciones sobrenaturales casi desde el primer minuto, algo que Kubrick evita en su adaptación, ya que se centra en la lectura realista y crítica de la obra.

En conclusión, esta adaptación para la televisión no puede considerarse ni siquiera en el ámbito de la traducción intersemiótica, ya que no constituye una traducción, sino un calco del texto. Se copia el contenido de un medio en otro sin aprovechar los modismos del medio de llegada.

4. INTERTEXTUALIDAD

4.1. Relación con obras anteriores

4.1.1. Otra vuelta de tuerca

Podemos encontrar paralelismos entre la novela de Stephen King, *El Resplandor* (*The Shining*), y *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*), de Henry James. Aunque se trata de dos historias de terror de épocas muy diferentes existen elementos clave de la primera que se reproducen en la segunda.

Otra vuelta de tuerca (*The Turn of the Screw*) es una novela de suspense publicada en 1898. La historia comienza con la lectura de un manuscrito que cuenta en primera persona la llegada de una institutriz a una casa en la que viven dos niños huérfanos. La muchacha es contratada por su tío, que, aunque es su tutor, no mantiene ningún tipo de relación con ellos. La joven institutriz, que estaba en un primer momento embobada por la belleza de los niños y sus buenos modales, comienza a percibir en ellos comportamientos extraños y pasado un tiempo, a ver fantasmas. Se trata de las presencias del antiguo ayuda de cámara del señor de la casa y la anterior institutriz de los niños, ambos muertos. La protagonista relata que está segura de que la pareja se comunica con los pequeños pero nunca se atreve a preguntárselo directamente, así que toda la historia se desarrolla en equilibrio entre lo visible y lo invisible y lo que se dice y lo que no se dice.

La única versión que el lector tiene de lo que está pasando es lo relatado por la propia institutriz, por lo que es razonable preguntarse si los fantasmas son reales o solo se encuentran en la cabeza de la protagonista. Ella misma se lo pregunta también a lo largo de la historia, por lo que el lector nunca puede estar seguro. Además de esta dualidad, se juega con lo que se dice y lo que no. La joven sabe que los niños tienen contacto con los criados muertos, los niños saben que ella lo sabe y ella sabe que los niños saben que lo sabe, pero nunca se habla de ello. Es este no saber es lo que hace que la historia sea terrorífica porque lo que está oculto siempre asusta más que lo que se ve.

El Resplandor (*The Shining*) también puede leerse de dos formas. No sabemos si lo que está pasando pasa solo en la cabeza de Jack (y en la de Danny, en algunas ocasiones) o es real. Hasta el momento en que Grady le abre la puerta de la despensa para liberarlo, todo lo que sucede puede ser verdad o fantasía.

La estructura de ambas novelas también presenta similitudes, se trata de una historia de terror en la que los protagonistas llegan a una casa habitada por presencias del más allá que de alguna manera también forman parte de la casa. Los niños en, ambos casos, son canales de lo sobrenatural al mundo físico. El hecho de que la novela esté escrita en primera persona envuelve al lector en la historia, en *El Resplandor (The Shining)* se hace a través del narrador omnisciente gracias al cual el lector accede al mundo interior de los personajes.

La novela genera un ambiente de sordidez y perversión por las relaciones entre los criados y las insinuaciones de la relación entre el ayuda de cámara y Miles, de diez años. Aunque no de la misma manera, en el Overlook se percibe una atmosfera de perversión constante.

Una de las diferencias es la manifestación del terror. En *Otra vuelta de tuerca (The Turn of the Screw)* la sensación de angustia se sostiene durante toda la historia de una forma sutil. En *El Resplandor (The Shining)* se presenta a través de un montón de detalles gore. En la película, sin embargo, se reproduce esta sensación constante de que algo malo va a pasar y se sostiene durante mucho tiempo, hasta que finalmente pasa. Al igual que *Otra vuelta de tuerca (The Turn of the Screw)*, la película de Kubrick tampoco da respuestas al receptor y le deja con una sensación de incertidumbre.

4.1.2. *La máscara de la Muerte Roja*

La intertextualidad con este cuento de Poe de 1842 está presente en la novela de Stephen King desde la primera página, donde se presenta un fragmento de la historia como prólogo al libro. Las referencias a esta obra se mantienen durante todo el desarrollo de la novela de King. La elección de este texto es natural, ya que Poe es uno de los maestros del terror de todos los tiempos.

La máscara de la Muerte Roja (The Masque of the Red Death) cuenta la historia del príncipe Próspero, en el momento en que la plaga de la Muerte Roja arrasaba con su comarca: a las víctimas se les cubría el cuerpo de manchas color escarlata, sus poros rezumaban sangre y acababan pereciendo en cuestión de media hora.

El Príncipe decide recluirse con un millar de personas de su elección en su abadía fortificada ante la amenaza inminente de la plaga, no hay otra solución a parte de confinarse y esperar que la Muerte Roja no traspase sus muros. En este punto en la historia ya podemos encontrar paralelismos con la novela de King, aunque los motivos del encierro no sean los mismos.

Cinco o seis meses desde el principio del encierro Próspero, que había decidido que la fortaleza estuviera equipada para la comodidad y diversión de todos sus habitantes, decide organizar un baile de máscaras para obsequiar a las personas que compartían la abadía con él. En la abadía había vino, igual que lo había, al final en el Overlook:

The prince had provided all the appliances of pleasure. There were buffoons, there were improvisatori, there were ballet-dancers, there were musicians, there was Beauty, there was wine. (Poe 2016: 322)

Este baile de máscaras es en el que está claramente inspirado el baile de máscaras de *El Resplandor (The Shining)*. Los disfraces de los asistentes eran concepciones grotescas y había una atmósfera de perversión en el aire. Como la historia de King, la de Poe también produce en el lector una sensación de atracción y repugnancia.

Little love, not here, but a steady undercurrent of sensuousness. And he could almost hear all of them together, drifting through the hotel and making a graceful cacophony. (King 1997: 504)

El baile se organizaba en las siete salas diferentes de la abadía, cada una de un color distinto y con un ventanal del mismo color. Salvo la séptima, terriblemente siniestra, que estaba completamente forrada de terciopelo negro y tenía un enorme reloj de ébano, cuyas campanadas hacían parar de bailar a los pocos invitados que se atrevían a entrar allí. Este reloj recuerda al sangriento reloj del libro.

Era como si los invitados del baile del Príncipe ya formaran parte de la propia abadía, igual que los habitantes del Overlook formaban parte del hotel. Poe la describe como una reunión de fantasmas. Las grotescas criaturas bailaron hasta que el enorme reloj dio las doce.

Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm [...] There were arabesque figures with unsuited limbs and

appointments. [...] There were much of the beautiful, much of the wanton, much of the *bizarre*, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust». (Poe 2016: 325)

La Muerte Roja, alta y delgada, se había colado finalmente en la abadía sin que nadie se diera cuenta. Intentaron desenmascararla, como Danny *desenmascaró* a Jack por un momento cuando iba a matarlo, pero no había máscara que le pudieran sacar. La forma en que la Muerte Roja avanza hacia el Príncipe recuerda la forma en que Jack avanza hacia Wendy y Danny mientras ellos retroceden.

Casi se podría leer *El Resplandor (The Shining)* como una extensión actualizada del cuento de Poe: sus elementos estructurales son verdaderamente cercanos. Es la noche del baile de máscaras cuando Jack decide matar a su familia, y es la noche del baile de máscaras cuando la Muerte Roja se cuela en la abadía fortificada del príncipe Próspero para cobrarse las vidas de aquellos que intentaron escapar de ella.

Wendy como un trasunto del príncipe Próspero con el cuchillo en la mano, enfrentándose a Jack, igual que Próspero se enfrenta a la Muerte. Este punto difiere de la historia original, ya que Wendy no muere, pero clavarle el cuchillo a Jack no supone ninguna diferencia porque cuando le atraviesa la carne él ya está *muerto*.

La Muerte Roja tiene dominio total sobre la abadía y el Overlook estará siempre encantado, aunque de él solo queden ruinas. Aunque esto no aparezca en el libro, se ve claramente al final de la serie de televisión que realiza Stephen King de su propia novela.

La Muerte Roja pasa a través de todas las habitaciones igual que Jack, con la máscara figurada, se pasea por todo el hotel. La historia de King tiene la misma lectura final que la de Poe, Próspero no podía escapar de la muerte de la misma manera que Jack no podía escapar a su destino.

5. CONCLUSIONES

Stanley Kubrick, que después de haber leído la novela de Stephen King se sintió atraído por la historia, pensó que le serviría de base para una nueva película. *El Resplandor* (*The Shining*, 1980) está considerada como una de las mejores películas de terror de la historia, pero Kubrick quiso hablar en ella de muchas cosas más. Sin negar lo sobrenatural que caracteriza a la novela, se aproximó, como siempre hace en sus películas, al estudio del individuo y su interacción con el medio que le rodea, que por lo general suele acabar derrotándolo. Siempre dando preponderancia a la imagen, con una perspectiva estética en la que siempre se equilibra lo funcional y lo estético, se acerca en esta película a la soledad del ser, a la problemática de las relaciones interpersonales (sobre todo familiares), a la fragilidad de la mente y a las repercusiones de las responsabilidades individuales. Son todos estos elementos los que hacen que la película, sin centrarse excesivamente en lo sobrenatural, sea terrorífica. Kubrick consiguió su propósito de atormentar al espectador entre los límites de lo que se ve y lo que no se ve; de lo que se sabe y de lo que se desconoce.

La adaptación funciona perfectamente, pero, de manera paradójica, debido a que el resultado se acerca más a una película de autor que a una traducción intersemiótica: Kubrick no se limita a cambiar el formato de novela a película, sino que escoge los elementos más interesantes y desecha aquellos que carecen de interés para su propósito. La película de Kubrick ofrece al espectador una reflexión mucho más rica sobre la naturaleza humana de lo que lo hace la novela de Stephen King, que, al fin y al cabo, es básicamente una historia de terror. La calidad de la obra del director es excepcional, tanto en cuanto a forma como a contenido: las imágenes se quedan grabadas en la mente del espectador y el material que ofrece para la reflexión es muy extenso. La película resulta un producto más satisfactorio que la novela en muchos aspectos, aunque se trate de una *traducción*.

También se ha intentado reflejar en este trabajo la importancia de la intertextualidad. Las conexiones entre unos textos y otros, al margen de la modalidad en que se reproduzcan, siempre están presentes. Además, se ha intentado desechar la idea de que el original siempre es mejor que la traducción, en lo general, y de que el libro siempre es mejor que la película, en lo particular.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Baxter, J. (1997). *Stanley Kubrick: A biography*. London: HarperCollins.
- Ciment, M. (2000). *Kubrick*. Madrid: Akal Ediciones.
- Jakobson, R. (1959). "On Linguistics and Translation" dentro de *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press.
- James, H. (2000). *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.
- Poe, E. (2016). *Tales of mystery and imagination*. London: Macmillan Collector's Library.
- Vilana, A. (2018) *Lolita de Vladímir Nabókov: Anàlisi de les dues interpretacions cinematogràfiques*.
- Vinay, J., Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier.
- Zavala, L. (octubre 2011). "De la adaptación a la traducción" [diapositivas de PowerPoint]. Recuperado de <https://slideplayer.es/slide/103845/>

6.1. Material audiovisual

- Making 'The Shining'*. (1980). [DVD] Dirigida por V. Kubrick. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España.
- The Shining*. (1980). [DVD] Dirigida por S. Kubrick. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España.
- The Shining*. (1997). [Serie de televisión]. Dirigida por Mick Garris. Estados Unidos: Warner Bros. Television / Lakeside Productions