



EL TRATAMIENTO
DE LA FICCIÓN Y LA
NO FICCIÓN EN EL
RESPLANDOR Y
SUS
DOCUMENTALES

237

*The Treatment of
fiction and non-
fiction in The
Shining and its
documentaries*

Autora: Elisabeth Rosa Rodriguez Silva

Tutor: Jordi Revert Gomis

**Trabajo de Final de Grado en
Comunicación Audiovisual**

Modalidad A

17/05/2024

Resumen

Los términos de ficción y no ficción en el ámbito audiovisual frecuentemente están sujetos a debate, así como las diferencias entre documental y falso documental y la cuestión de si este último pertenece siquiera al género o debería considerarse en un lado opuesto del mismo.

A lo largo de este trabajo pretendo analizar estas cuestiones y aplicarlas a *El Resplandor* (The Shining, Stanley Kubrick, 1980), a *Habitación 237* (Room 237, Ascher, 2012) y a *Haciendo El Resplandor* (Making The Shining, Kubrick, 1980), dos de sus documentales más conocidos.

También pretendo explorar las inusuales técnicas que Kubrick aplicaba durante el rodaje para obtener reacciones auténticas y un impacto mayor en los espectadores, lo que dio como resultado el desafío de los límites entre la ficción y la no ficción al incorporar elementos sorpresa que afectaron psicológicamente a los actores, principalmente a Shelley Duvall, quien sufrió consecuencias emocionales y físicas a raíz del trato recibido por parte de Kubrick, el cual desde luego desafiaba las convenciones éticas para obtener el resultado final que vemos en *El Resplandor*.

Otro aspecto sujeto a análisis en este trabajo es la fina línea entre ambos términos que separan la ficción, construída a través de la diégesis, los elementos narrativos y la percepción de los personajes dentro del relato, y la no ficción, basada en aspectos relacionados a nuestra realidad y cómo dichas diferencias dependen de su representación cinematográfica y formato para determinar la percepción que genera en el espectador.

En relación con *El Resplandor*, también analizaré el posicionamiento de la obra en la carrera cinematográfica de su director en comparación a otras de sus películas, su obsesión por la perfección y repetición de tomas, la experiencia que supuso para los actores, su búsqueda de pulcritud estética y visual en la obra, las diferentes perspectivas de la historia según Kubrick y Stephen King (puestas en contraste y añadiendo las otras dos adaptaciones que existen sobre el relato de King) y la influencia del film en sus documentales ya mencionados.

En añadidura, procuraré señalar los cambios realizados en la adaptación de Kubrick respecto a la versión literaria, tanto de la trama como de sus personajes y la relación entre

ellos y de los elementos introducidos y/o transformados por Kubrick con un motivo estético y simbólico.

Respecto al género documental, trataré de abordar el tema con el uso de un ejemplo para cada variante (documental y falso documental), discutiendo la importancia del formato utilizado en ambos y la representación de los hechos, cuestionando el medio que se utiliza para interferir en la percepción del público, en el caso *Habitación 237* haciendo un uso principal de entrevistas e hipótesis detalladas y en caso del documental de Vivian Kubrick, ofreciendo una visión interna y contemporánea a la grabación de tomas y escenas de la película, asimismo como entrevistas a los principales actores.

Palabras clave: Ficción, no ficción, documental, falso documental, El Resplandor, Habitación 237, Stanley Kubrick, Haciendo El Resplandor, Shelley Duvall, Jack Nicholson, Stephen King.

Abstract.

The terms fiction and non-fiction in the audiovisual field are often subject to debate, as are the differences between documentary and mockumentary and the question of whether the latter even belongs to the genre or should be considered on the opposite side of it.

Throughout this paper I intend to analyze these questions and apply them to *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Room 237* (Ascher, 2012) and *Making The Shining* (Kubrick, 1980), two of his best-known documentaries.

I also intend to explore the unusual techniques that Kubrick applied during filming to obtain authentic reactions and a greater impact on viewers, which resulted in challenging the boundaries between fiction and non-fiction by incorporating surprise elements that affected the actors psychologically, mainly Shelley Duvall, who suffered emotional and physical consequences as a result of Kubrick's treatment, which of course defied ethical conventions to obtain the final result we see in *The Shining*.

Another aspect subject to analysis in this work is the fine line between the two terms that separate fiction, constructed through diegesis, narrative elements and the perception of the characters within the story, and non-fiction, based on aspects related to our reality and how these differences depend on its cinematographic representation and format to determine the perception it generates in the viewer.

In relation to *The Shining*, I will also analyze the positioning of the work in the cinematographic career of its director in comparison to other of his films, his obsession for perfection and repetition of shots, the experience it meant for the actors, his search for aesthetic and visual neatness in the work, the different perspectives of the story according to Kubrick and Stephen King (put in contrast and adding the other two existing adaptations of King's story) and the influence of the film in his aforementioned documentaries.

In addition, I will try to point out the changes made in Kubrick's adaptation with respect to the literary version, both in the plot and its characters and the relationship between them and the elements introduced and/or transformed by Kubrick with an aesthetic and symbolic motive.

Regarding the documentary genre, I will try to approach the subject with the use of an example for each variant (documentary and mockumentary), discussing the importance of the format used in both and the representation of the facts, questioning the medium used to interfere in the perception of the public, in the case of *Room 237* making a main use of interviews and detailed hypothesis and in the case of Vivian Kubrick's documentary, offering an internal and contemporary view to the recording of shots and scenes of the film, as well as interviews to the main actors.

Keywords: Fiction, non-fiction, documentary, mockumentary, *The Shining*, *Room 237*, Stanley Kubrick, *Making of The Shining*, Shelley Duvall, Jack Nicholson, Stephen King.

Índice:

Resumen.....	1
Abstract.....	2
1. Introducción.....	6
1.1. Introducción al TFG.....	6
1.2. Objetivos e hipótesis.....	7
2. Marco teórico.....	7
2.1. Definición de ficción y no ficción.....	7
2.2. Ficción dentro del film.....	9
2.3. No ficción dentro del film.....	13
3. Contexto de la película.....	17
3.1. Posicionamiento de la película en la carrera de Kubrick.....	17
3.2. Relato según Stephen King.....	19
3.3. Relato según Stanley Kubrick.....	25
4. Documentales.....	26
4.1. Falsos documentales.....	26
4.2. Habitación 237.....	28
4.3. Haciendo “El Resplandor”.....	30
5. Observaciones.....	32
6. Conclusiones.....	34
6.1. Limitaciones del TFG.....	36
7. Referencias.....	39
7.1. Referencias bibliográficas.....	39
7.2. Referencias audiovisuales.....	42
8. Anexo.....	42
8.1. Ficha técnica de las películas y series mencionadas.....	42
8.1.1. El Resplandor:.....	42
8.1.2. Habitación 237.....	43
8.1.3. Haciendo El Resplandor.....	44
8.1.4. Dahmer.....	44
8.1.5. La Ventana Indiscreta.....	45
8.1.6. Los Pájaros.....	45
8.1.7. El Último Tango en París.....	46
8.1.8. Eyes Wide Shut.....	46
8.1.9. 2001: Una Odisea del Espacio.....	47
8.1.10. La Naranja Mecánica.....	48
8.1.11. Barry Lyndon.....	48
8.1.12. La Chaqueta Metálica.....	49
8.1.13. El Resplandor de King.....	50
8.1.14. Doctor Sueño.....	50
8.1.15. Ready Player One.....	51

8.2. Recuento de palabras.....	52
8.3. Traducción al inglés de introducción y conclusiones.....	52
8.3.1. Introduction:.....	52
8.3.2. Conclusions:.....	53

1. Introducción.

1.1. Introducción al TFG.

El Resplandor es uno de los principales motivos por los que me decidí a convertir mi pasión por el cine y lo audiovisual en una vertiente académica y profesionalizarme en el sector lo máximo posible durante mi adolescencia. Desde la primera vez que visioné el film, desde un punto de vista de completo rechazo al cine de terror, quedé sorprendida y encantada por la forma en que Kubrick fue capaz de desarrollar la historia, los personajes y el desenlace de una forma inquietante y abrumadora, pero al mismo tiempo cautivante y bastante menos aterradora que otros relatos de terror, acudiendo con moderación a lo sobrenatural o efectos visuales atemorizantes, de forma que no llegan a ser incapacitantes a la hora de disfrutar de la película.

Pese a ser una adaptación cinematográfica de la obra homónima de Stephen King, considero que la mirada de Kubrick es mucho más digerible, incluso para los no aficionados a este género audiovisual, ya que, personalmente, tras varios intentos por leer la obra original, sigo siendo incapaz de hacerlo debido a la forma espeluznante en que King narra los hechos, este es uno de los motivos por los que prefiero la adaptación de Kubrick.

Por otro lado, mi admiración por la película me hizo investigar sobre su director y sus protagonistas, lo que me llevó a encontrarme con algunos de los métodos que utilizó Kubrick a la hora de rodar *El Resplandor* siendo el más destacable (y el que tomo como sujeto de este trabajo) la incorporación de elementos sorpresa tanto para los espectadores como para los actores y, sobre todo, para la actriz Shelley Duvall, lo que nos lleva a cuestionarnos el límite entre la ficción y lo real durante el rodaje.

En este presente trabajo pretendo explicar y analizar la diferencia entre la ficción, la no ficción y sus efectos de representación mediante el uso como ejemplo de dicho film y algunos de los documentales dedicados a su análisis.

Kubrick es conocido por ser un director que ha incorporado prácticas poco comunes o incluso a veces poco éticas con el fin de obtener naturalidad y un efecto lo más cercano a la realidad posible por parte de sus actores y actrices. Estos métodos, si bien son poco ortodoxos, han logrado que varias de las obras de Kubrick desprendan verosimilitud y cumplan el objetivo con el que han sido aplicados.

Uno de los casos más destacados y chocantes es el de *El Resplandor* ya que no solo es una de sus películas más conocidas y populares, si no que también adquiere peculiaridad debido a las consecuencias que tuvo su rodaje sobre los protagonistas y lo inusitado que resultaron sus técnicas de dirección en un entorno de terror tan psicológico como lo es la historia que se cuenta en el *Overlook*.

1.2. Objetivos e hipótesis.

El objetivo principal de este trabajo es explicar y analizar los términos de ficción y no ficción y aplicar sus definiciones para el análisis de dichos aspectos en *El Resplandor*, *Habitación 237*, y *Haciendo El Resplandor*.

Para lograr este objetivo pretendo hacer uso de varios autores y autoras que se han documentado al respecto de dichas cuestiones, investigar dichas definiciones y aportar datos respaldados bibliográficamente sobre *El Resplandor* y los documentales mencionados anteriormente con el fin de poder elaborar una conclusión sobre el uso debido o indebido de la ficción y la no ficción, así como las formas de representarlas y cómo afectan a la representación de las obras audiovisuales que hacen uso de ellas.

2. Marco teórico.

2.1. Definición de ficción y no ficción.

Es considerado ficción todo aquello que corresponde única y exclusivamente a la realidad diegética en la que se engloba una historia, un entorno y unos personajes que forman parte de la creación ficticia de alguien con el fin de contar o representar una idea creativa que puede o no tomar como inspiración vivencias reales o personas que realmente existen.

Por otra parte, la no ficción se define según Mínguez Arranz como “un modo de representación de algún aspecto de la realidad”. (Mínguez Arranz, 2014: 1). Esto quiere decir que a pesar de que una obra se trate de la creación subjetiva de unos hechos, estos siguen formando parte de acontecimientos que han tenido lugar en lo que conocemos como mundo real y por consiguiente, aunque no sean imágenes originales o el punto de vista de los involucrados, se refieren o están basados en eventos que realmente han sucedido. Un ejemplo sería la miniserie *Monstruo: La historia de Jeffrey Dahmer* (Monster: The Jeffrey Dahmer Story, Ryan Murphy e Ian Brennan, Netflix: 2022), una representación ficticia creada

por Ryan Murphy e Ian Brennan y distribuida por Netflix, considerada no ficción por relatar sucesos verídicos sobre los crímenes perpetrados por Jeffrey Dahmer según los hechos relatados por la policía, los testigos y sobrevivientes.

Esta línea entre la ficción y la verdad es tan fina que muchas veces altera nuestra reacción o percepción sobre lo que vemos y consumimos, lo que Zunzunegui y Zumalde (2014) también denominan como régimen referencial (la representación de un hecho verídico) y régimen transformacional (el efecto estético que construye aquello que vemos), la semejanza entre ambos reside en la susceptibilidad o credulidad con la que el espectador se predispone a consumir las imágenes, los sonidos o los relatos que se le presentan, siendo una credulidad fuerte en el caso del régimen referencial o una credulidad débil en el caso del régimen transformacional.

Dicha definición de regímenes alude al modo de transmisión de la historia y los recursos y características audiovisuales que se utilizan para la misma.

La diferenciación entre formatos discursivos etiquetados como ficción, no ficción o documental se funda en la relación con las condiciones de filmación, la naturaleza del profilmico y, de nuevo, en el grado de consciencia de ese vínculo con el que el gesto artístico nace para interpelar al espectador. (Revert, 2022)

A lo largo de la evolución del cine y el género documental, estos dos términos se han utilizado de diferentes formas, ya que muchas veces en un producto de ficción puede recurrirse a la no ficción como método de representación real de una escena o para generar una reacción genuina de los actores de igual forma que en un documental se puede recurrir a la ficción como forma de representar visualmente una escena o un momento del que no hay registro material, a lo que se llama popularmente “dramatización” o *reenactment* si nos referimos a su término profesional al tratarse de no ficción, para que el espectador sea consciente de que lo que está viendo no son imágenes originales del suceso al que se refiere el documental en cuestión, sino una imitación para ponernos en situación y ejemplificar un momento de forma visual.

¿Qué ocurre cuando por el contrario, en una obra de ficción se incorporan reacciones, diálogos o expresiones correspondientes a la realidad de los actores?

Estas situaciones no se especifican de ninguna forma, ya que alteraría el resultado final del producto, por lo que queda sujeto a mención en la versión extendida del director (si la hay) o

en alguna entrevista, ya sea al alguno de los actores y/o actrices de reparto o protagonistas o el director o directora del film.

En el caso de los documentales es importante informar de las fuentes a las que se han recurrido con tal de que el documento sea lo más fiel posible a la realidad y lo más sincero posible hacia el espectador, por ello cuando un producto documental interrumpe o incumple de forma directa o indirecta con ciertas características del género, crea un dilema sobre cómo debería llamarse.

En resumen, las diferencias entre ficción y no ficción en realidad no están completamente relacionadas al uso de cualquiera de ellas en un documental o cualquiera de sus vertientes, incluyendo el falso documental (aunque esta variante en concreto sí empieza a considerarse como tal dependiendo de la cantidad de ficción que incorpore a su discurso independientemente de su formato) y es por ello que considero necesario la documentación pertinente para poder estudiar cada uno de los términos mencionados y explicar sus disparidades.

Sobre este dilema trabajaré con más profundidad a lo largo de este trabajo.

2.2. *Ficción dentro del film.*

La ficción del film se determina con la diégesis, “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción” (Souriau, 1953: 7), ya que es el mundo ficticio que solo tiene veracidad dentro de la película y se apoya en los eventos narrativos, los objetos y lugares que existen en dicha narración y por supuesto los personajes y la personalidad de cada uno de ellos, de la cual depende lo creíble que son los sucesos que ocurrirán.

“El espacio, tiempo y acción son los tres elementos que se relacionan para conformar la diégesis cinematográfica, entendiendo a ésta como el mundo ficticio donde se desarrollan acontecimientos alegóricos: la narración de la ficción” (García, 2021).

Basándonos en esta definición de diégesis, podemos analizar cómo es construida por Kubrick en *El Resplandor* y cómo hace que, conforme avanza el relato, el espacio y el tiempo vayan perdiendo su orden y definición, siendo el principio de la película el momento en el que más claro se establece en qué día suceden los hechos y el final de la película el

momento en el que más confuso parece, debido a que aunque sigue indicándose el día de la semana, no sabemos si pertenece a la misma semana o mes, sobre todo teniendo en cuenta que los hechos que ocurren dan la sensación de celeridad por su aumento de violencia desproporcionada a lo que se muestra al espectador. “La historia está estructurada en episodios separados por títulos que contextualizan la acción pero no establecen una estructura temporal cerrada.” (Finol, 2016). Es decir, en ningún momento (más allá de las conversaciones que mantiene Jack Torrance con Grady) se nos explica qué es el causante de dicha violencia que poco a poco se incrementa, sino que es el público quien a partir de cierto punto entiende que esta se debe a la posesión del Overlook que empieza a sufrir Jack, unida a la locura derivada del aislamiento, su obsesión con las responsabilidades que le han sido dadas y los problemas familiares que acarrearán al hotel.

La construcción de esta diégesis es fundamental para transmitir que todo lo que se oculta al espectador es porque se trata de algo oscuro y siniestro que solo los personajes saben y, además, de forma individual, sin hablarlo entre ellos, creando así una atmósfera de suspense, desorientación, confusión, miedo y expectación que hace que los momentos de tensión funcionen perfectamente para generar en el público la sensación buscada.

El hecho de ocultar datos que en ningún momento se aclaran también contribuye a una realidad ficticia creíble e implicar emocionalmente al espectador, quien es consciente de que hay muchas cosas importantes que no se están dando a conocer.

Sin embargo, se entiende que esta elipsis es de vital importancia para la diégesis del film. Es algo necesario para que el espectador entienda que los personajes tienen vida más allá de lo que se muestra en pantalla, lo que resulta fundamental para aportar veracidad a los hechos y desarrollar con éxito los elementos sorpresa pero justificados y con sentido a lo largo de la obra que he mencionado.

La elipsis es la condición indispensable del universo imaginario que se superpone al film, desbordando todo límite, y que bautizamos como diégesis: una globalidad que se despliega desde el mismo instante que el discurso se organiza a partir de imágenes y sonidos. (Gómez, 2006).

La elipsis también crea la necesidad en quien visiona el film de rellenar con su propia imaginación los huecos que no se ocupan con información explícita, algo que desde luego añade capas de interpretación a la película, manteniéndola abierta a varias lecturas, deducciones, hipótesis y opiniones que cambian por completo la síntesis comprendida de

aquello que cuenta. Esta es una cuestión que retomaré más adelante en este documento de forma un poco más concreta y detallada.

El primer elemento que podemos detectar como parte de la diégesis es la música del principio, que nos sitúa en un momento de tensión aún que no haya pasado nada más que los créditos iniciales y el plano de seguimiento del coche de la familia Torrance con la que se abre la historia. “Anticipa el significado, pues al no tener más datos de lo que sucede en la pantalla, es la música la que nos da una pista de lo que puede acontecer en un futuro cercano”. (Cisneros, 2004).

En relación con esta escena, vemos que “la cámara parece moverse por sí misma, de una forma objetiva, no subjetiva”¹ (Chatman, 1985: 169), algo a lo que Kubrick recurre varias veces a lo largo de la película con planos propios de una mirada voyeur que acaban descartando esa posibilidad, como en la escena en la que Jack descubre a Wendy leyendo la frase que ha estado escribiendo una y otra vez durante semanas, justo antes de la mítica escena del bate de béisbol y del enfrentamiento en las escaleras, donde Jack por fin declara sus intenciones y vemos que ha terminado de enloquecer. Cuando aparece por la derecha del encuadre, nos damos cuenta de que en vez de un plano *voyeur*, es un *travelling* de seguimiento que refuerza esa impresión de que la cámara forma parte de los personajes del relato.

Es necesario puntualizar que el recurso de utilizar planos *voyeur* con el propósito de construir la diégesis de la película es algo que Hitchcock empleaba continuamente en varias de sus obras, siendo una de ellas *La Ventana Indiscreta* (*Rear Window*, Hitchcock, 1955).

En el caso de Kubrick y, sobre todo, en *El Resplandor*, la diégesis se diluye con todo lo que puede ser falso, incluso dentro de esta. Esto quiere decir que el espectador no sabe con certeza si lo que ocurre es real desde el punto de vista de todos los personajes, como por ejemplo el amigo imaginario de Danny, que solo existe para él o las voces que solo escucha Jack, casi como una forma de crear una realidad para cada personaje, algo que también podemos ver a través de cómo explora el espacio cada uno. Wendy se ocupa de los quehaceres del hotel sin encontrar nada raro o ninguna habitación oculta, al menos hasta el último tramo de la película, haciendo que su punto de vista del hotel sea incluso aburrido,

¹ “The camera seems to wander on its own, in an objective, not a subjective, manner”. Cita original de Chatman, traducida en el texto por mí.

solo encargándose de lo necesario, las supuestas responsabilidades de Jack y de jugar y cuidar a Danny.

Pero por otra parte, los momentos en los que encontramos a Danny y Jack son extraños desde el principio. En el caso del padre, descubrimos espacios del hotel que parecen imaginarios, sobre todo el salón de baile, donde se encuentra con una fiesta llena de gente en la que de hecho trata al barman como si ya hubiera estado varias veces y se conocieran desde antes para más tarde conocer a Grady y entablar una conversación que cada vez se hace más íntima.

En esta escena, Kubrick hace uso una vez más de los recursos estéticos para confundir al espectador, no solo utilizando el rojo como color principal de la escena (que, además, relacionamos inconscientemente con la violencia y la sangre que Danny ve), sino también saltándose el eje de la cámara constantemente, como si al no respetarlo intentase decirnos que la conversación es fruto de la imaginación de Jack y por eso no terminamos de entender lo que estamos viendo.

Respecto a Danny, una de sus secuencias más famosas es en la que recorre el hotel con su cochecito. Aquí Kubrick sitúa nuestro punto de vista a la altura del niño, lo que consigue que tengamos la sensación de estar persiguiéndole mientras explora el Overlook. Lo destacable es que cuando entendemos dónde se encuentra en cada vuelta, su recorrido no tiene sentido, ya que pasa de un piso a otro como si se tratara de un camino lineal y en ningún momento le vemos en las escaleras o el ascensor, además, con cada esquina que gira presentimos que se va a topar con algo o alguien, algo que solo ocurre la segunda vez que decide dar vueltas con el cochecito, cuando se encuentra a las gemelas de Grady, que le piden que juegue con ellas, haciendo alusión a que su padre está siguiendo el mismo camino que el de ambas.

Kubrick también aprovecha este recorrido para enseñarnos otras partes del Overlook, como la zona de las habitaciones (donde por fin vemos la 237 que Halloran había pedido a Danny que evitara) y que el hotel no es un decorado, sino un edificio real.

Este es un punto interesante si tenemos en cuenta que se crea un punto de supuesta ficción en común; Wendy alerta a Jack de que el hijo de ambos ha sufrido un ataque en una de las habitaciones y al principio pensamos que es imposible y que solo puede tratarse de una mentira de Wendy para intentar convencer a Jack de que deben irse del hotel, que Danny se lo ha imaginado o incluso que ha sido su propio padre quien ha cometido esa agresión, pero cuando vemos a Danny, descartamos las dos primeras hipótesis, quedando solo la posibilidad de que haya sido Jack quien ha agredido a su hijo. Esto se refuerza con la

reacción del padre, quien parece confundido o intentando recordar algo y la incomodidad que parece sentir Danny estando cerca de él en todas las escenas que comparten, sin embargo, minutos más tarde, cuando es Jack quien entra a la habitación 237, nos queda claro que esta hipótesis también es errónea al ver a la mujer putrefacta, lo que entonces genera otra preocupación: ¿Es fruto de una imaginación compartida o la mente enferma de Jack crea esa visión para librarse de la culpabilidad en caso de que realmente haya sido obra suya la agresión a su hijo?

Además, a esta creación personalizada de la diégesis, se le añade la deformación de los espacios y el descubrimiento de nuevos que, otra vez, nos desubica tanto a nosotros como a la familia Torrance, convirtiéndose en una especie de juego que trata sobre adivinar qué estancias son reales y cuáles son producto de la mente cada vez más enferma de Jack, acompañadas también de los colores y patrones parecidos, como el de la alfombra, que da la sensación de ser la misma escena cada vez que aparece pero acaba siendo cada vez más violenta que la anterior.

La construcción individual de la diégesis para cada personaje aporta veracidad al relato, puesto que define las diferentes personalidades de Wendy, Jack y Danny, enriqueciendo el realismo que pretende aportar a la historia.

Hay escenas que directamente atacan a la realidad ficticia del film, las más famosas se tratan de cuando Wendy encierra a Jack medio inconsciente y este consigue salir con ayuda de quien pensábamos que solo era un personaje imaginario de su subconsciente, las veces que Jack acude al camarero y sus conversaciones con Grady, la escena de la mujer en descomposición de la habitación 237, la agresión a Danny que suponemos que ha sido por parte de dicha mujer, la escena en el tramo final de la película donde Wendy encuentra el hotel lleno de gente o incluso la existencia de Tony cuando nos damos cuenta de que las visiones que proporciona a Danny acaban por cumplirse.

En definitiva, parece existir una doble ficción; la primera siendo el film en su totalidad y la segunda tratándose de lo que creemos que podría ser ficticio dentro de la diégesis confusa que percibimos.

2.3. No ficción dentro del film.

Una de las improvisaciones más conocidas de *El Resplandor* es debida a que "Nicholson ocasionalmente variaba su enfoque de la escena, lo que resultó en la improvisación de la

frase “¡Aquí está Johnny!”, la cual hace referencia a cómo Johnny Carson era presentado en *The Tonight Show*.” (McFarlane, 2023) ²

Otro de los momentos que no fueron guionizados fue la reacción de Duvall en la escena de Jack rompiendo la puerta con el hacha, que se grabó tantas veces durante tres semanas que la reacción de terror de la actriz acabó siendo real gracias a la actuación convincente de Nicholson. Ella misma lo afirmó en su entrevista para *The Hollywood Reporter* “Filmamos eso durante casi tres semanas. Todos los días. Fue muy difícil. Jack era tan bueno, tan malditamente aterrador. Solo puedo imaginarme cuántas mujeres pasan por este tipo de cosas.” (Duvall, 2021),³ una escena que sin duda alimentó el martirio psicológico por el que pasó interpretando su papel.

Esto nos lleva a lo más controversial del rodaje que, sin duda alguna, es el estado psicológico, emocional y físico al que Kubrick llegó a someter a los protagonistas. Aunque es cierto que tuvieron extremo cuidado con el trato que recibía Danny Lloyd y el apoyo psicológico constante que se le brindaba durante las grabaciones para asegurarse de que el niño no sufriera ningún tipo de trauma psicológico o mella irreversible al rodar una película de terror a su edad. “Kubrick protegió al niño Danny Lloyd, que tenía 5 años. Nunca supo que participaba en una película de terror —le contaron que era un “drama familiar”— y estuvo acompañado todo el rodaje por una psicóloga.” (Lagares, 2020).

No obstante, en el caso de Jack Nicholson y más concretamente de Shelley Duvall no puede decirse lo mismo.

Durante todo el rodaje Kubrick le dio instrucciones precisas a los integrantes de su equipo para que se mantuviesen alejados y distantes de Duvall. Nadie, bajo ningún concepto, estaba autorizado a entablar conversaciones con la actriz. El director se encargaba de destrozarla psicológicamente con insultos, acusaciones de que no sabía hacer su trabajo y reproches sobre la cantidad de dinero que costaban sus supuestos errores. El bullying, uno de los más perversos nunca cometidos en un rodaje, llevó a Duvall a un estado de ansiedad: lloraba, sufría ataques de pánico y perdía el pelo. Kubrick justificó su despotismo aduciendo que necesitaba presionar a la actriz para que entrara en su papel. (Lagares, 2020).

² “Nicholson occasionally varied his approach to the scene, resulting in the improvisation of the “Here’s Johnny!” line, which is a reference to how Johnny Carson was introduced on The Tonight Show” Cita original de McFarlane, traducida en el texto por mí.

³ “We filmed that for about three weeks. Every day. It was very hard. Jack was so good – so damn scary. I can only imagine how many women go through this kind of thing.” Cita original de Duvall, traducida en el texto por mí.

Este trato acabó llevando la actriz a donde Kubrick pretendía; un estado de estrés que le dejara los nervios a flor de piel y la hiciera susceptible a cualquier escena sin importarle el efecto real e irreversible que estaba produciendo en la salud emocional y psicológica de Duvall y que la marcarían durante años incluso sometiéndose a tratamiento terapéutico.

Stanley Kubrick tenía una relación conflictiva con todos sus actores en el set de “El Resplandor”, pero la experiencia de Shelley Duvall fue la peor con diferencia. Esperando conseguir un trabajo más frenético por parte de la actriz, Kubrick activamente la antagonizaba y el estrés del conflicto tuvo un efecto adverso en su salud. (Eisenberg, 2020).⁴

Estos tratos obviamente obtuvieron el resultado obsesivo que Kubrick deseaba, a costo de la estabilidad mental de Duvall y de la tranquilidad y comodidad de Nicholson, quien sufrió indiscutiblemente un trato bastante más razonable, pero no por ello agradable y amistoso.

Con Nicholson, en cambio, Kubrick tenía una relación más cercana, aunque no por eso carente de roces y problemas. En primer lugar, el director le había indicado a los encargados del catering que a Jack solo le dieran de comer sándwiches de queso, porque sabía que el actor odiaba el lácteo, pero quería incomodarlo para que desarrollara mejor su papel. Por otro lado, Kubrick realizaba cambios drásticos en el guión -de una noche a otra, en las que llamaba a Stephen King a las 3 de la madrugada para preguntarle, entre otras cosas, si creía en Dios- hasta que Nicholson se cansó y dejó de estudiar sus líneas para pedirle, antes de cada escena, que el director se las dictara a viva voz. (Lagares, 2020).

Además de todo esto, los tres protagonistas y todos los miembros del equipo, sufrieron las consecuencias climatológicas del lugar del rodaje, que se llevó a cabo durante el verano al contrario de lo que se ve en el resultado final. “*El Resplandor* no siendo rodado en las montañas de Colorado durante el invierno, sino en su lugar en un Estudio inglés en verano.” (Eisenberg, 2020).⁵

Esto suponía someterse a un calor continuo por tener que llevar vestimenta que simulase el frío, algo que acababa agobiando y sofocando a los actores, llevándolos en varias ocasiones tener que quitarse la ropa durante unos minutos al finalizar alguna toma para recuperar el aliento y refrescarse.

⁴ “Stanley Kubrick had a tumultuous relationship with all his actors on the set of *The Shining*, but Shelley Duvall’s experience was far worse than most. Hoping to get more frenzied character work from the actress, Kubrick actively antagonized her, and the stress from the friction ultimately had an adverse effect on her health.” Cita original de Eisenberg, traducida en el texto por mí.

⁵ “*The Shining* not actually shooting in the Colorado mountains during the winter but instead an English studio in the summer” Cita original de Eisenberg, traducida en el texto por mí.

En resumen, todos estos factores hacen que prácticamente cualquier emoción que demostraran los actores fuera genuina y, por lo tanto, no ficción, si no un reenfoque del motivo original por el que se comportan de esa forma o por qué reaccionan así.

Cabe mencionar que a pesar de ser un método exhaustivo de trabajo y bastante deshumanizante para los actores, teniendo en cuenta la cantidad de veces que tuvieron que repetirse las escenas, funciona a la hora de perfeccionarlas y conseguir que no pierdan credibilidad.

De hecho, es una práctica bastante común, sobre todo durante las décadas anteriores del cine.

Uno de los casos más famosos es el acoso que sufrió Tippi Hedren durante el rodaje de *Los Pájaros* (*The Birds*, Hitchcock, 1963). “Durante 5 días seguidos, el mago del suspense la encerró en una habitación donde una decena de pájaros reales la atacaban. No había efectos especiales, no había fingimiento.” (Madrid, 2023). El sufrimiento de la actriz en este caso tampoco quedó solo dentro del rodaje,

La actriz contó que fue tal la obsesión del director, que no dejaba que nadie se acercase a ella cuando no estuviesen rodando. Supuestamente, el propio Hitchcock ordenó que siguiesen a la actriz cuando esta abandonase los estudios para estar en todo momento al tanto de lo que estaba haciendo. (Parra, 2019)

Esta orden de seguimiento también se debía a que “al parecer, Alfred Hitchcock había prohibido tajantemente a Tippi Hedren que recibiese visitas al rodaje de su hija de cinco años, Melanie Griffith.” (Parra, 2019) y quería asegurarse de que cumplía esta prohibición.

Tristemente, este es solo uno de los varios ejemplos de técnicas de dirección que acababan cruzando la línea entre lo profesional y lo personal, exigiendo condiciones de trabajo que muchas veces no solo eran abusivas, sino que también parecían carecer de sentido pero que los actores o las actrices aceptaban por la inestabilidad laboral del gremio y lo que muchas veces suponía tener la oportunidad de trabajar con directores de renombre, quienes curiosamente resultaban ser los más abusivos y dominantes, obviamente respaldados por la fama con la que contaban y el nicho que se habían labrado en la industria cinematográfica.

Otro de los acontecimientos más chocantes durante el rodaje de una película fue el caso de Maria Schneider en *El Último Tango en París* (*Last Tango in Paris*, Bertolucci, 1978), en la

escena en la que su personaje mantiene relaciones sexuales con Paul utilizando mantequilla.

La francesa, que en aquel entonces contaba con 19 años, aseguró que en el guión no figuraba que iba a ser sodomizada por Marlon Brando con la manteca como lubricante y que ni éste ni el realizador italiano le informaron de cómo se iba a rodar la escena. (Meseguer, 2018).

Todo lo que dijo Bertolucci al respecto del trauma provocado a la actriz debido a esa escena fue “No quería que fingiese la humillación, quería que la sintiese” (Bertolucci, 2013).

Por desgracia, este tipo de comportamientos eran bastante frecuentes, muchas veces debidos a la misoginia de la época y en especial de algunos directores, como Hitchcock, quienes parecían satisfechos a la hora de ver sufrir a sus actrices o crear papeles femeninos que se sometieran a humillaciones, vejaciones, infortunios, maltratos, violaciones o cualquier tipo de violencia, además de parecer decididos a que este tipo de escenas o secuencias fueran lo más cercanos posible a la realidad para las intérpretes, como en el último caso mencionado de Maria Schneider, justificando tales comportamientos y peticiones con un pretexto artístico tal y como lo declara el propio director de *El Último Tango en París*, no solo quedando impunes pese a sus actos, sino inclusive siendo considerados genios del gremio por ello durante numerosas décadas posteriores a estas atrocidades.

En conclusión, creo que debe tenerse en cuenta que este comportamiento indebido por parte del director repercutía en el trato que tenían los actores y miembros del equipo entre sí, la mayoría de las veces siendo por órdenes directas y especificaciones que se pedían con cierta licencia artística sin importar cómo afectaba al rodaje o las interacciones entre las estrellas.

3. Contexto de la película.

3.1. Posicionamiento de la película en la carrera de Kubrick.

Kubrick es conocido principalmente por su obsesión con la planificación, la perfección de sus películas (incluyendo los detalles de cada escena, secuencia o plano) y su tendencia a extenuar a sus actores y actrices con repeticiones numerosas y sin explicaciones o indicaciones respecto a lo que deben cambiar de una a otra, llevando sus interpretaciones

al extremo para convertir ese agotamiento en una actuación creíble por muy poco natural que sea la historia o el diálogo.

Los dos ejemplos más conocidos de esta obsesión son la escena de *El Resplandor* en la que Halloran le explica a Danny que tiene el resplandor, la cual se grabó 148 veces y la escena del billar de *Eyes Wide Shut* (*Eyes Wide Shut*, Kubrick, 1999) en la que hizo pasar a Tom Cruise por la puerta 95 veces. (Zamora, 2023) y gracias al segundo ejemplo podemos deducir que el único propósito de cansar el lado actoral de sus estrellas es que dejen de interpretar las emociones de su personaje y las sientan realmente, logrando esas reacciones naturales que tan desesperadamente parecía buscar en sus obras y haciendo que las sensaciones que transmiten al espectador crucen esa línea entre la ficción y la no ficción.

Pero, aunque sea el más conocido, “Kubrick no es el único director al que se le vinculan altas cifras de repetición de tomas. Sam Raimi, por ejemplo, repitió la escena de la cafetería en *Spider-Man* 156 veces porque quería hacerla sin efectos especiales.” (Zamora, 2023)

Este estilo centrado sin duda en lo visual y estético destaca de forma sublime en *El Resplandor*.

En esta obra Kubrick hace uso de la composición, la simbología y la colorimetría para intentar que el espectador se sienta inmerso en los temas que trata la historia representada, lo que dota de un nivel de profundidad y detalle la experiencia de consumir este producto audiovisual y pese a ser una adaptación de la creación de Stephen King, logra darle su toque personal ya establecido gracias a obras anteriores que no solo hace que sea indiscutible quién ha dirigido el film, si no que convierte a la película en un sumario de sus características más reconocibles, algo que, cabe mencionar, no terminó de agradar al autor original de la historia justamente por la cantidad de cambios y adaptaciones que hizo Kubrick en base a sus propias interpretaciones del relato sin ni siquiera contar con King como supervisor del guión.

La trayectoria de Kubrick sitúa a *El Resplandor* en un punto álgido de su carrera. Ya contaba con fama y reputación respecto a su estilo tan pulcro y reconocible gracias a otras de sus obras más famosas, como *2001: Odisea en el Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Kubrick, 1968) o *La Naranja Mecánica* (*Clockwork Orange*, Kubrick, 1971). En estas obras

ya había plasmado su interés por representar cuestiones profundas y polémicas que indagasen en el origen del comportamiento humano y la condición de la sociedad en la que nos desenvolvemos, acompañadas de un estilo distintivo y reconocible como marca propia incluso si tenemos en cuenta que varias de sus obras eran las adaptaciones de creaciones que pertenecían en su forma literaria a otros autores.

En concreto, *El Resplandor* se sitúa entre *Barry Lyndon* (Barry Lyndon, Kubrick, 1975) y *La Chaqueta Metálica* (Full Metal Jacket, Kubrick, 1987).

La primera destaca por ser una película ambientada en la época de Napoleón (nada más alejado de la estética, vestimenta y costumbres de los años 80), una de las obras más criticadas de Kubrick, sobre todo en la época de su estreno, pero que, sin considerar necesario hacer comentarios sobre su contenido, resalto porque me parece admirable la versatilidad que brinda al director y es una muestra de su fijación por dirigir diferentes géneros cinematográficos, como ocurrió con *El Resplandor*, la cual se dice que adaptó para poder contar con una película de terror en su repertorio de dirección. La segunda, en cambio, es otra de sus obras más reconocidas y aun cuando también difiere del terror característico de su antecesora, mantiene ese toque de violencia brutal para la época y crítica social que comparte con las creaciones de Kubrick anteriormente mencionadas.

Esta variedad de géneros por los que se interesó Kubrick, a mi parecer denota verdadera pasión por el arte cinematográfico, dedicación y prestigio al decidir no obcecarse en una sola categoría.

Es evidente que muchas de las características que encontramos en *El Resplandor*, principalmente su violencia, la estética y el enfoque psicológico de los personajes, tuvo influencia en la manera que Kubrick dirigió sus obras posteriores, llegando así a su última pieza: *Eyes Wide Shut*, donde parecen resumirse las temáticas que se dedicó a representar a través del cine, ya que cuenta con crítica social, sexualidad, psicología de los personajes y un ligero toque de tenebrosidad, miedo y suspense que acaba descolocando al espectador de forma inesperada una vez más. Desde luego una obra que, contemplando que fue su última dirección, considero que parece un buen resumen de sus obsesiones, intereses y características a la hora de dirigir.

En pocas palabras, *El Resplandor* se sitúa en un punto estratégico del largo y variopinto recorrido artístico de Stanley Kubrick.

3.2. *Relato según Stephen King.*

Una de las cuestiones que más molestó a King sobre la versión cinematográfica de su creación fue el subtono y la subliminalidad que muchas personas interpretaron como la intención del director de insinuar que había algún tipo de abuso sexual hacia Danny por parte de su padre.

Kubrick utiliza recursos visuales e interpretativos para hacernos contemplar la idea de que esa agresión de Jack hacia Danny a la que se refiere Wendy una y otra vez en el transcurso de la película puede haber sido de índole sexual.

Esto se logra de forma subliminal, por ejemplo, a través de la incorporación de elementos fálicos alrededor de Danny, como podrían ser el dedo que utiliza para representar que se está comunicando con su amigo imaginario Tony o el famoso cohete Apollo 11 que aparece en su jersey cuando entra en la escena donde Wendy intenta tranquilizar a Jack, después de encontrarle y ver que ha tenido una pesadilla.

Danny camina hacia sus padres mientras Wendy le pide que se vaya a su cuarto para evitar que su marido enfurezca por haber roto la norma de no entrar a su zona de trabajo, pero cuando se da cuenta de que Danny está herido, acude a él para comprender qué le pasa, es entonces cuando vemos que Danny se está chupando el dedo (que debemos recordar que puede interpretarse como un elemento fálico) y Wendy obviamente piensa en la posibilidad de que haya sido Jack quien le ha hecho daño otra vez y que por eso estaba en ese estado tras su pesadilla, incluso acusándolo directamente: “Tú se lo has hecho, ¿verdad? ¡Hijo de puta! Fuiste tú, ¿a qué sí? ¿Cómo has podido?” (Wendy Torrance, en *El Resplandor*, 1980).

Esta inconformidad de King con la hipótesis que plantea el trato de Jack a su hijo, es debido a que en su novela Jack se muestra como un hombre cuerdo y culto que se preocupa por su familia pese a estar pasando por un momento de tensión en su matrimonio, durante el cual, tanto él como su esposa, Wendy, piensan en divorciarse. Un ejemplo del comportamiento de Jack con su familia antes de enloquecer es cuando habla de ella en la entrevista, al principio del libro.

Danny tiene sus rompecabezas, sus libros para colorear y su radio de galena. Tengo intención de enseñarle a leer y también a usar las raquetas para la nieve. A Wendy también le gustaría aprender a manejarlas. Sí, creo que podríamos mantenernos ocupados y no tirarnos los trastos a la cabeza unos a otros si se nos averiara la televisión. (King, 1977: 19).

Mucho más adelante en la novela, ya en el hotel, tras haber gritado a Danny por tartamudear después de que el niño estuviera en trance por una visión, Jack admite sentirse culpable, se arrepiente de haber llevado a su mujer e hijo con él al hotel y se lo confiesa a Wendy. “Realmente quizá no debería haber intentado esto con vosotros dos, a sesenta y cinco kilómetros del lugar más próximo.” (Kubrick, 1977: 150).

Por la reacción de Wendy, quien le dice que le ama y que Danny también le quiere y que no quiere que se aparte de ellos (Kubrick, 1977: 150) vemos que efectivamente, a pesar de sus muchos defectos es un hombre que intenta luchar contra sí mismo para proteger a su familia y mantenerla unida.

Dicho esto, la molestia de King está justificada, pues no solo no se menciona el posible abuso de Danny en su libro, si no que además es una subtrama que aleja el foco del espectador del relato y problema principal: la decadente locura del protagonista al trasladarse al hotel, además de comenzar un asunto diegético que no llega a culminarse de forma suficiente para que quede claro al espectador.

Esta locura del personaje también es algo con lo que King estuvo en desacuerdo desde un principio, ya que insistía mucho en que quería que el actor que representase a Jack Torrance tuviera la apariencia de un hombre normal y corriente que acababa sucumbiendo a los deseos ocultos de su mente tras ser absorbido por el Overlook, es por ello que Nicholson no le parecía una opción adecuada.

Traté por todos los medios de que la Warner y Stanley no contrataran a Jack Nicholson como actor. Ellos hablaron de Jack Nicholson desde el principio. Creo que Jack Nicholson es un actor excelente y creo que hizo todo lo que Stanley le pidió en la película e hizo un trabajo tremendo, pero es un hombre que roza la locura. Yo quería que contrataran a Michael Moriarty o a Jon Voight. No quisieron. No fue negociable. (Stephen King, 1980).

Una vez finalizada la película, King reafirmó su opinión inicial sobre el papel de Nicholson y el poco cambio mental y recorrido emocional que se observa desde el principio hasta el final del relato audiovisual. “Cuando vemos por primera vez a Jack Nicholson, está en la oficina de Mr. Ullman, el director del hotel, y ya sabes en ese momento que está loco como una cabra”. (King, 2020). Esto es algo que disgusta a King en sobremanera, ya que como escritor prioriza que sus personajes cuenten con una evolución y un arco creíble que sirva para construir la historia y sus relaciones con el resto de personajes, algo que desde luego no podemos decir del Jack Torrance de Kubrick y, si bien es cierto que la construcción del arco de los personajes está más limitado por la diferencia del tiempo con el que se cuenta

en una película respecto al tiempo que supone leer un libro, el hecho de que Kubrick omita información importante sobre los Torrance (como qué agresión ejerció Jack sobre Danny, qué siente realmente Wendy por su marido, qué hace enloquecer a Jack, qué le dice Tony a Danny o el planteamiento de divorcio entre Wendy y Jack) hace que parezca una construcción diferente elaborada de forma intencionada para contribuir a la confusión del público y la complejidad de lo que sucede a lo largo del film.

El personaje de Jack Torrance, por ser el protagonista, es mucho más complejo tal y como lo construye King, quien lo crea como un hombre débil que se aferra a su familia y la ama pero acaba dejándose manipular por una especie de energía oscura que habita el Overlook y que posee a Jack para intentar llevarle a cometer el asesinato de su mujer, quien protege a su hijo, y así poder quedarse con Danny, cuyos poderes quiere adquirir, una intención que tampoco se especifica en la versión de Kubrick pero que conocemos gracias a la versión original de la novela.

Otra diferencia que podemos encontrar es el hecho de que en el libro Danny Torrance tiene clarividencia, telepatía y capacidad de leer los pensamientos y sentimientos ajenos, algo a lo que en la película no se le da la importancia que tiene en la historia original y que tiene un gran peso para el desarrollo narrativo de los hechos. “Las ideas de DIVORCIO de papá eran más complejas, de un color violeta oscuro y surcadas por aterradoras venas negruzcas” (King, 1977: 40).

Esta descripción de los pensamientos de Jack que ve Danny nos da información sobre lo que está ocurriendo sin que los personajes hablen sobre ello, nos ayuda a comprender mejor la historia y nos insinúa por qué camino irá su padre en un futuro.

A parte, los colores y formas que usa el niño también hacen alusión a la complejidad que conlleva ver, escuchar y entender los pensamientos ajenos desde un punto de conocimiento y exploración inicial de sus habilidades, ya que suponemos que siendo un niño todavía le quedan años de práctica para dominar el llamado resplandor. Esto se ve reforzado con la figura de Halloran, que cuando habla con Danny le instruye al respecto y cuando habla con los Torrance nos demuestra que controla mejor dichas aptitudes que el niño.

Relacionado con Danny, también encontramos diferencias entre su amigo imaginario, Tony, quien en la novela no se trata solo de un dedo que se mueve, si no de apariciones y visiones que se le presentan a Danny en varias ocasiones, haciendo uso de una forma mucho más visible y aterradora de representar el futuro. “Levantó los ojos y allí estaba Tony,

en la calle, de pie junto a una señal de stop, saludándolo con la mano. Como siempre, Danny sintió una cálida oleada de placer al ver a su viejo amigo.” (King, 1977: 43).

Wendy también dista significativamente de su apariencia original, una mujer veinteañera y rubia que sufre un cambio físico y mental abrumador después de que su marido le rompa varios huesos del cuerpo y la destroce mental y psicológicamente, algo que podemos leer en una de las persecuciones de Jack a Wendy, cuando le rompe la espalda con un mazo: “la cabeza del mazo impactó directamente entre los omóplatos de Wendy y, por un momento, el dolor que la atravesó fue tal que lo único que pudo hacer fue retorcerse”. (King, 1977: 467)

Pero sin duda la diferencia más polémica tanto para King como para sus lectores, es el final tan opuesto que Kubrick da a la historia en comparación a la versión original.

La diferencia básica que te dice todo lo que necesitas saber es el final. Cerca del final de la novela, Jack Torrance le dice a su hijo que lo ama y luego explota con el hotel. Es un clímax muy apasionado. En la película de Kubrick, muere congelado. (King, 2006).

Este momento de lucidez que tiene Jack nos muestra su arrepentimiento por haber sucumbido a los deseos de locura del hotel, su preocupación y amor real por su mujer y su hijo y es fundamental porque ayuda a que su familia consiga huir al desestabilizar al espíritu que lo posee, convirtiéndole en una figura casi heroica porque acabamos de entender que él no tiene nada que ver con el monstruo en el que el hotel le ha transformado y las barbaridades que pretendía cometer a través del cuerpo de Jack.

Pero de pronto su padre estuvo allí, mirándolo con una angustia de muerte, con un dolor tan inmenso que Danny sintió que el corazón se le consumía dentro del pecho. Los ángulos de la boca descendieron, temblorosos.

—Doc —dijo Jack—, huye. Escapa. Y recuerda lo mucho que te quiero.
(King, 1977: 490).

Esta insatisfacción tan latente y honesta de King durante varios años fue suficiente para que se hiciera otra adaptación cinematográfica en un formato mucho más extendido que se tuvo que dividir en varias partes, creando así una miniserie que salió a la luz diecisiete años después de que Kubrick estrenara su versión.

Esta adaptación cuenta con una temporada de tres capítulos y con el propio Stephen King como guionista, algo que desde luego destaca en comparación a la película de Kubrick, ya que se encarga de ser completamente fiel a su historia original, presentando a una Wendy Torrance rubia y veinteañera interpretada por Rebecca De Mornay y un hombre con problemas de ira pero que quiere proteger a su familia antes de poco a poco sucumbir a la locura del hotel interpretado por Steven Weber, las cuestiones que más parecían atormentar al autor cuando se hizo la primera adaptación.

Aunque no tan famosa ni visionada como *El Resplandor* de Kubrick, “la TV movie no pasó desapercibida en su momento, llevándose premios Emmy en las categorías de miniserie al mejor trabajo de sonido y también al mejor maquillaje” (Llosa, 2015).

En añadidura, la adaptación tan minuciosa de Mick Garris, de la mano de King, cuenta con partes de importancia fundamental para el entendimiento de la historia, como la famosa escena a la que Wendy hace alusión todo el tiempo en la versión de Kubrick. En esta adaptación se muestra que aquello a lo que se refiere es al momento en el que Jack le rompe el brazo a Danny, algo que en la película de Kubrick Wendy solo menciona una y otra vez sin ni siquiera concretar qué tipo de daño le hizo Jack a su hijo, obviamente una decisión que tomó el director para que se pudiera provocar esa sensación de doble sentido en el espectador respecto a un posible abuso sexual, pero King especifica tanto que fue una fractura como que es Jack quien se lo recuerda a sí mismo constantemente durante todo el libro, teniéndolo presente en todo momento y persiguiéndose por la culpa de haber causado una lesión a su hijo fruto de su ira y falta de autocontrol, lo que desde luego refuerza esa preocupación por mejorar y hacer feliz a su familia pero que también explica que Jack sea capaz de verse manipulado por el Overlook más tarde, un detalle que dista en sobremanera al Torrance original del adaptado por Kubrick.

Otra diferencia crucial en la versión cinematográfica escrita por King es que mantiene toda la parte introductoria anterior a que la familia Torrance ingrese al hotel y que es necesaria para la construcción de cada personaje y para explicar la relación que tienen como familia, también contando con el propósito de que la posesión de Jack al enloquecer sea más impactante y desoladora, cosa que en la película se obvia para acelerar la historia y centrarse en lo ocurrido dentro del Overlook.

Respecto a la secuela de la historia *Doctor Sueño* (Dr. Sleep, Flanagan, 2019), en una entrevista concedida a Clack Collins para un artículo en Entertainment Weekly, King afirmó que después de leer el guión su primer pensamiento fue: “Todo lo que nunca me gustó de la versión de Kubrick de *The Shining* es redimido para mí aquí” (King, 2019) ⁶.

Muchas personas afirman que después de la versión de Kubrick, se les hace imposible no pensar en las escenas creadas por él cuando recuerdan o leen la historia, incluido el director de *Doctor Sueño*, “Soy fan de King, llevo siéndolo desde pequeño, eres mi héroe, pero cuando leí *Doctor Sueño*, todas las imágenes de mi cabeza eran las imágenes de Kubrick” (Flanagan, 2019)⁷ y por ello quiso hacer una versión de la secuela que complaciera a King y asegurarse de obtener su visto bueno antes del estreno pidiéndole que leyera el guión. Una vez conseguida la aprobación del autor, Flanagan cuenta que King no participó en la creación de la película.

Después de darme su aprobación, se aparta y lo hace intencionalmente. Me dice “El libro es el libro y yo quiero que la película sea tuya. No quiero intervenir”. Pero sabes que, en cuanto esté hecha, él la verá. Y sabes, por lo que pasó con *El Resplandor*, que si no le gusta lo que has hecho, no va a ser tímido. Así que tienes ese gran miedo, aunque no esté sobre tu hombro, tienes esa sensación cada día.

(Flanagan, 2019). ⁸

Y después de su estreno, cuando King por fin pudo dar su opinión sobre el resultado final, concluyó que le había encantado. “Se las arregló para coger mi novela de *Doctor Sueño*, la secuela, y de alguna forma soldarla sin problemas con la versión de Kubrick de *El Resplandor*, la película. Así que sí, me gustó mucho.” (King, 2019) ⁹

⁶ “Everything that I ever disliked about the Kubrick version of *The Shining* is redeemed for me here.” Cita original de King, traducida en el texto por mí.

⁷ “I’m a King fanatic, I have been since I’m a kid, you are my hero, but when I read *Doctor Sleep*, all the images in my head were Kubrick’s images”. Cita original de Flanagan, traducida en el texto por mí.

⁸ After he’s exercised his approvals, he backs off, and he does it very intentionally, he says, ‘The book is the book and I want the movie to be yours. I don’t want to interfere.’ But you know that, as soon as it’s done, he’s going to see it, and you know, because of what happened with *The Shining*, if he doesn’t like what you do, he’s not going to be shy. So, there’s this huge fear. Even though he’s not over your shoulder, there’s this sense every day” Cita original de Flanagan, traducida en el texto por mí.

⁹ “He managed to take my novel of *Doctor Sleep*, the sequel, and somehow weld it seamlessly to the Kubrick version of *The Shining*, the movie. So, yeah, I liked it a lot.” Cita original de King, traducida en el texto por mí.

En esta producción vemos a un Danny Torrance adulto marcado irremediabilmente por los traumas originados debido a los sucesos ocurridos en la primera parte de su historia y que sufre los mismos problemas de ira y alcoholismo que su padre. Cuando recupera su “resplendor” contacta con una niña que se encuentra en manos de un grupo de viajeros que se alimenta de niños que poseen el mismo don.

3.3. Relato según Stanley Kubrick.

Lo más curioso de la versión de Kubrick es que debido a su obsesión por el equilibrio y la simetría en la película, decide representar a las hijas asesinadas de Grady como gemelas que intentan persuadir a Danny a pesar de que en el libro ni se especifica que sean gemelas ni hablan con Danny en ningún momento, ya que el único contacto que el niño tiene con fantasmas es cuando otro niño ya fallecido le pide que le ayude o juegue con él.

Otro de los motivos por los que Kubrick decide mostrar a las gemelas vestidas de azul, en lugar del espectro, es la intención de que relacionemos a esas niñas, que quieren convencer a Danny para que juegue con ellas, con su madre que es quien juega con él en el hotel y también va vestida de azul la mayoría del tiempo.

Kubrick, para poder hacer el cambio de final que quería, decidió eliminar el jardín con setos en forma de animales que tiene el hotel en la versión de King y convertirlo en el icónico laberinto por el que Jack acaba persiguiendo a su hijo y cavando su propia tumba.

Otro de los momentos más icónicos es la escena del hacha, tanto cuando Torrance mata a Halloran como cuando rompe la puerta del baño para intentar llegar a Wendy y Danny, sin embargo, en la versión literaria este arma es en realidad un mazo de roque. Y en referencia a la muerte de Halloran, esa sensación que tenemos durante todo el largometraje de que su personaje será relevante para el desenlace de la historia no es irracional, puesto que para King sí que es uno de los personajes principales y sí que tiene un peso argumental significativo.

Estos cambios seguramente fueron hechos a raíz de la fijación que tiene Kubrick respecto a la imprevisibilidad, la innovación, el equilibrio, el ritmo de la historia y, obviamente, su necesidad de dejar una marca personal y adaptar la historia para hacerla suya, por lo tanto, estos cambios realizados en su versión son principalmente estéticos y cumplen la función de mantener esa simetría que tanto obsesiona a Kubrick y que convierte la escena en un

momento siniestro, logrando que forme parte de los momentos más icónicos y reconocibles de la película.

King también dijo que según él, Kubrick era simplemente un director que se había obsesionado con dirigir una película de terror sin tener ni idea de cómo se hace el terror y, por mucho que *El Resplandor* siga siendo reconocida como obra maestra del terror psicológico cinematográfico, la versión literaria de la historia, la narración y el enfoque de Stephen King, también denominado y conocido como rey del terror, es mucho más dura, terrorífica y estremecedora.

4. Documentales.

4.1. Falsos documentales.

¿Qué diferencia hay entre el documental y una película basada en hechos reales? Zunzunegui y Zumalde dicen:

El documental no lo es porque presenta “hechos reales”, sino porque los representa de forma que se quiere (o se postula como) objetiva; dicho a la manera semiótica, les atribuye un sentido que el espectador considera verosímil, plausible o convincente (construye una verdad). (Zunzunegui y Zumalde, 2017: 781).

Esto quiere decir que el documental como género, se debe a la forma verosímil en la que debe presentarse para que aquello que relata sea creíble para el espectador, lo que forma parte del régimen referencial del que ya he hablado en el marco teórico. “Aunque los más incautos lo asocien a las ideas de imitación o registro, el documental no reproduce la realidad, sino que sostiene o afirma algo acerca de la misma”. (Zumalde, 2022: 32).

En el caso del sujeto de este trabajo, un documental dedicado a lo cinematográfico debe presentar información inédita sobre la obra en que se basa, asimismo como testimonios de los involucrados en su creación y producción y sobre todo el punto de vista del director o de la directora y de quienes interpretan a los personajes protagonistas.

En este ámbito, un falso documental sería aquel que no supliera la información anteriormente mencionada, una parodia, otro enfoque de la obra, etc.

La diferencia entre ambos sigue poniéndose en debate, pero una de las conclusiones más comunes es que el falso documental forma parte del género, con la distinción de que hace

uso de la legitimidad que suele estar adherida al documental para poder alejarse de su imagen real de referencia y llevarla al extremo de la parodia, lo que hace que pierda credibilidad y genera que el espectador tenga una sensación mayor de estar consumiendo ficción.

Podríamos considerar al falso documental como una variante del género que no está reconocida en la clasificación de Bill Nichols pero que puede utilizar una de las variedades de dicha clasificación para explicarse. Según Nichols existen seis tipos de representaciones documentales: la poética, la expositiva, la observacional, la participativa, la reflexiva y la performativa. Respecto al modo de representación reflexiva, “esta forma de representación más que hablar de la realidad busca hacer consciente al espectador del propio medio de representación y los dispositivos que le han dado autoridad” (Nichols, 2001:32-75).

Si tomamos esta definición del modelo reflexivo, podemos utilizarla para entender que el género documental no se trata de su contenido, sino de la forma en la que se le presenta al público y el medio por el que llegue, es decir, pese a que la información que transmita no esté relacionada a un suceso, historia o persona real, siempre y cuando se haga con el formato adecuado, podrá considerarse documental, siendo su contenido el que entonces se debería clasificar en ficción o no ficción.

Es por eso que podemos hacer una división más allá de la clasificación de Nichols respecto a los diferentes documentales con los que podemos encontrarnos si nos centramos en el grado de manipulación o en el nivel de ficción que contiene.

En otras palabras; aunque un documental contenga elementos de ficción sigue siendo documental, de la misma manera que si una película contiene hechos reales sigue siendo una película, ya que todo se debe al formato, como podemos comprobar gracias a la existencia de las conocidas como películas documentales u obras basadas en hechos reales, donde solo especifican que parte de la historia que veremos ocurrió realmente en algún momento sin llegar a concretar cuáles de las partes pertenecen a la realidad.

Dicho esto, podemos llegar a la conclusión de que el género en el que dividimos una obra de ficción de otra obra de ficción depende del contenido, pero a la hora de separar la ficción de la no ficción, debemos guiarnos por las formas de representación.

4.2. Habitación 237.

Como ejemplo del punto anterior, me gustaría utilizar el conocido como falso documental *Habitación 237* (Room 237, Ascher, 2013).

En esta producción audiovisual podemos observar cómo a medida que avanza el relato propuesto (en este caso, una serie de entrevistas a varias personas sobre *El Resplandor* y su experiencia con la película), las vivencias relacionadas al film y sus teorías van haciéndose más enrevesadas, llegando a producirse un sobre-análisis de todo lo relacionado a la película.

Podemos destacar dos partes principales: una de las partes está conformada por las primeras entrevistas sobre sensaciones que los entrevistados tuvieron al ver la película en el cine, cómo llegaron a conocerla, las conclusiones que sacaron de la historia, la comparación que hacen entre esta obra respecto a las que ya habían consumido de Kubrick o incluso qué les provocó esa curiosidad por visualizar la obra en el cine, y la otra parte consiste en presentar y explicar las conclusiones conspiranoicas que los entrevistados empiezan a relacionar con sucesos de la vida de Kubrick o eventos históricos como el Holocausto de los judíos “el profesor de historia Geoffrey Cocks, que cree que *El resplandor* alude a la exterminación del pueblo judío en la Alemania nazi.” (BBC News, 2012) o la ocupación del pueblo indígena de Estados Unidos: “el veterano periodista de televisión y ex corresponsal de guerra Bill Blakemore, sugiere que *El Resplandor* trata sobre el abuso a los indígenas estadounidenses.” (BBC News, 2012).

La relación de *El Resplandor* con el holocausto, según el análisis simbólico que hace el profesor Cocks, se basa en cambios aparentemente irrelevantes que hizo Kubrick en la adaptación, como el cambio de color del coche de los Torrance de rojo a amarillo, que es el color con el que identificaban a los judíos en los campos de concentración o en el hecho de que el número cuarenta y dos aparece varias veces durante la película, año en el que se planificó el genocidio judío. (BBC News, 2012).

Por lo que se refiere a la relación de *El Resplandor* con la ocupación del pueblo indígena, Bill Blakemore señala la escena en la que les explican a los Torrance cuando llegan al hotel que fue construido sobre un antiguo cementerio indígena, el momento en el que Jack rebota una pelota contra un tapete indígena que hay en la pared o la mítica secuencia en la que Wendy le encierra en la despensa y vemos latas de “Calumet” a sus espaldas, nombre que para los indígenas significaba “pipa de la paz” y que hace referencia a la propuesta de Jack

a Wendy, intentando negociar su liberación de la despensa a cambio de que él deje de intentar asesinarla. (BBC News, 2012).

Otra de las teorías más destacables que se aborda en *Habitación 237* es que Kubrick dirigió la película para contar de alguna forma su participación en la presunta falsa producción que demuestra la llegada del ser humano a la luna y así poder desahogar su culpabilidad por haber contribuido a engañar a todos los que vieron dicha filmación: "la confesión de Kubrick de que ayudó al gobierno estadounidense a simular el alunizaje del Apolo 11. El escritor y cineasta Jay Weidner insiste en que las señales están allí." (BBC News, 2012).

Weidner apoya esta teoría en la famosa escena en la que Danny juega en la alfombra hexagonal del Overlook.

Danny está jugando con autos de juguete sobre el extraño diseño de la alfombra del hotel. Está sentado dentro de una forma hexagonal, la misma que, asegura Weidner, tiene la plataforma de lanzamiento del Apolo 11. Cuando Danny se levanta, un cohete con la inscripción Apolo 11 puede verse en la ropa del niño, que empieza a caminar lentamente hacia la habitación 237. En los años 60 las escuelas en EE.UU. enseñaban que la distancia de la Tierra a la Luna era de 237.000 millas. (BBC News, 2012)

Insistiendo, una vez más, en la forma de representación, podemos entender que gracias al contexto y la manera en la que se hilan unos temas con otros, así mismo como la estética y técnica de entrevistas que sigue la producción, nos parece factible todo aquello que dicen. El régimen transformacional, según Zunzunegui y Zumalde (2014) se encarga de que la estética que se nos proporciona a la hora de transmitir los hechos que presentan como verdad, sean más creíbles debido a nuestra predisposición y credulidad más sensible gracias a dicha estética y normas de representación.

Esta credulidad es tanta, que tardamos en poner en duda lo que nos cuentan los entrevistados y, solo cuando nos damos cuenta de que lo que están diciendo no podría alejarse más de *El Resplandor*, caemos en que nos encontramos frente a una sátira que explota ese sobre análisis que podemos encontrar en muchos otros documentales, como confesó el propio director de esta producción "Yo no estaba buscando esos mensajes, dijo Ascher, que explicó a la BBC que "este proyecto empezó porque mi amigo Tim y yo, descubrimos que había infinidad de gente que estaba haciendo eso". (Ascher, 2012).

4.3. Haciendo “El Resplendor”

En esta obra, dividida en cuatro partes y dirigida por Vivian Kubrick, hija de Stanley Kubrick, se muestran algunos fragmentos del rodaje de *El Resplendor*, entrevistas a Kubrick, Jack Nicholson, Shelley Duvall y Danny Lloyd, el trabajo de decoración del hotel, cómo trabajaban con el resto del equipo y cómo grababan las escenas de Danny, quien ya sabemos que no sabía que participaba en una película de terror.

Es considerada un documental por el formato de entrevistas individuales y grabaciones del detrás de escenas o los momentos de descanso de los actores. Podemos ver el tiempo que pasaban en el hotel, la cantidad de horas que dedicaban a hablar de las escenas o del guion (sobre todo porque hacían tantas versiones para cada día que las separaban por colores e incluso con ese método algunas veces no todo el equipo llegaba a tener la misma versión del guion) y la diferencia del trato que recibían los protagonistas, principalmente si comparamos la atención desproporcionada con la que contaba Nicholson en contraste con Duvall. “Pero en ocasiones, cuando no hacíamos nada o íbamos a ir al trabajo o esperábamos en nuestras habitaciones, el caso es que hubo veces que me sentí celosa porque él recibió muchísima atención” (Duvall, 1980).¹⁰

Debemos tener en cuenta que esta declaración de Duvall está sujeta también al hecho de que Kubrick pidió específicamente a todo el equipo que mantuvieran el mínimo contacto posible con la actriz, como ya he mencionado anteriormente.

Esta parte del documental me parece muy interesante, ya que Vivian Kubrick parece seguir el *bullying* de su padre hacia Shelley y justo después de que ella haga esa confesión, se muestra un momento del rodaje en el que, por culpa del estrés y las condiciones, Duvall tuvo que recibir asistencia médica debido a un mareo que sufrió mientras grababan.

El posicionamiento de esta parte parece insinuar que dicha incidencia fue fingida por Shelley para obtener atención por parte del reparto y no solo eso, sino que además, Vivian graba pocos segundos a la actriz, quien se encuentra en un estado preocupante, y decide dirigir la cámara hacia Jack Nicholson, quien simplemente habla con un compañero y hace una broma sexual a la hora de quitarse el micro.

Señalo esta escena porque parece reforzar ese sentimiento que Shelley tuvo durante todo el rodaje.

A lo largo de este documental, de hecho, podemos ver varias veces cómo al pasar por su lado la gente no le saluda o incluso cómo ella observa a Vivian mientras graba a otras

¹⁰ Traducción sacada de los subtítulos del documental *Haciendo El Resplendor*.

personas o a sus compañeros con predisposición a hablar y pasar tiempo con el resto de miembros del rodaje pero sabiendo que no se le permite. También, durante una escena del documental vemos cómo Shelley le dice a Kubrick que, rodando la secuencia en la que se esconde en el baño con Danny, se le ha enganchado el pelo en la ventana y se lo ha arrancado. La respuesta de Kubrick no solo es ignorarla y seguir dando indicaciones al resto, sino que además le dice textualmente a su hija “No simpatices con Shelley” (Kubrick, 1980).¹¹ La actriz pregunta por qué le está pidiendo eso y él agrega “No te ayuda en nada. La soledad de una estrella de cine” (Kubrick, 1980).¹² Esto corrobora que los maltratos que Shelley recibió durante el rodaje fueron reales y lo mucho que le afectaron psicológicamente, especialmente la soledad a la que se enfrentó y el aislamiento al que Kubrick la sometió.

Respecto al *bullying* que recibió durante los fallos de sus escenas o cada vez que tenían que repetirlas, ella admitió:

Si no hubiera sido por ese torrente de ideas y el que a veces discutiéramos, el resultado no habría sido tan bueno. Ayuda a obtener la emoción y concentración activas porque, de hecho, hace que te enfades. Das más de ti misma, él sabía que haciendo eso obtenía más de mí, era como un juego. (Duvall, 1980).¹³

Sus palabras obviamente no justifican el comportamiento que Kubrick tuvo con ella, pero refuerza la idea de que tuvo el resultado que él deseaba y con el que ella, a pesar de lo sufrido, también estuvo satisfecha. Sin embargo, cabe mencionar que también habló sobre ese dolor que le produjo durante tantos meses:

Pensaba: ¿Por qué me haces esto? ¿Cómo puedes hacerme esto? Es una situación donde sufres mucho. Es un mal necesario para obtener lo que necesitas. Es decir, nosotros dos teníamos el mismo objetivo, solo que a veces nuestros métodos para obtenerlo eran distintos. (Duvall, 1980).¹⁴

En resumen, si comparamos ambos documentales, la diferencia entre documental y falso documental según el grado de ficción que contiene es bastante notoria. *Habitación 237* es principalmente una sátira sobre las teorías con las que algunos relacionan *El Resplandor*, mientras que *Haciendo "El Resplandor"* utiliza únicamente contenido in situ de la película,

¹¹ Traducción sacada de los subtítulos del documental *Haciendo El Resplandor*.

¹² Traducción sacada de los subtítulos del documental *Haciendo El Resplandor*.

¹³ Traducción sacada de los subtítulos del documental *Haciendo El Resplandor*.

¹⁴ Traducción sacada de los subtítulos del documental *Haciendo El Resplandor*.

información sobre cómo se hizo y entrevistas a los implicados que nos ayudan a conocer el contexto y la opinión de los involucrados en su rodaje. Además, muestra el método de trabajo del director y el efecto que tenía sobre Duvall, Lloyd y Nicholson.

Obviamente, cabe mencionar que la elaboración de este documental se basa en la facilidad que tuvo Vivian Kubrick de acceder al rodaje gracias a ser hija del director.

5. Observaciones.

Las limitaciones que puedan ser observadas en este trabajo pueden justificarse considerando que ciertos temas no forman parte del objeto de análisis principal y, por lo tanto, es por ello que no se abordan y analizan en profundidad. Sin embargo, soy consciente de que hay varias cuestiones que podrían tenerse en cuenta en una versión más extensa y amplia del estudio, a continuación, explicaré cómo cada una de las limitaciones que he identificado a lo largo de la elaboración del trabajo se justifica en este contexto:

Limitaciones respecto a la obra de Stanley Kubrick y su carrera:

Soy consciente de que podría echarse en falta el análisis crítico de la misma, no obstante, el objetivo del texto es proporcionar una visión general sobre las técnicas y el estilo de Kubrick, así como sus diferencias con la novela de Stephen King y no pretende ser un análisis crítico exhaustivo de la carrera de Kubrick, sino más bien una introducción a sus métodos cinematográficos específicos en *El Resplandor* y cómo afectaron a su rodaje y equipo. Esta perspectiva limitada se basa en la intención de centrarme en las críticas de Stephen King y las técnicas de Kubrick, ofreciendo una comparación directa y enfrentada entre la visión del autor y la del cineasta, si ampliase ambas versiones y las analizase usando otras perspectivas, podría desviar el enfoque del análisis comparativo central, que es el objetivo del texto.

Respecto a la falta de contexto histórico, este trabajo pretende centrarse en la película *El Resplandor* y la carrera de Kubrick en relación con esta obra específica, no en un análisis histórico del cine en general, por lo que creo que proporcionar un contexto histórico más amplio iría más allá del alcance previsto, que es resaltar las técnicas y el estilo de Kubrick en esta película específica.

También me gustaría destacar que el propósito es destacar algunas técnicas y escenas emblemáticas, no desglosarlas exhaustivamente. El análisis detallado de cada escena podría hacer que el texto sea demasiado extenso y perdería su enfoque en proporcionar

una visión general accesible a un público más amplio, lo que dificultaría el reconocimiento del objeto de análisis principal.

Limitaciones respecto a la creación original y la adaptación posterior de *El Resplandor* según Stephen King:

Puede percibirse este apartado del trabajo como si estuviera sujeto a un enfoque desequilibrado, pero el objeto del apartado es examinar las críticas de Stephen King a la adaptación de Kubrick y cómo estas se reflejan en las diferencias entre el libro y la película, justificando su necesidad de crear otra adaptación más acorde a su punto de vista, es por ello que no considero un análisis equilibrado de ambas versiones como el objetivo principal, sino más bien pretendo resaltar la perspectiva del autor original y su descontento con la adaptación.

Esto puede provocar una sensación de falta de profundidad en la adaptación cinematográfica de King, así que considero necesario señalar que la intención es identificar las diferencias clave y su impacto general en la narrativa, no ofrecer un análisis detallado de cada cambio. Profundizar en estos aspectos podría desviar la atención del tema principal, que es la percepción de King sobre la adaptación de Kubrick.

Dicha cuestión también justifica que este trabajo se centre en las diferencias de adaptación y las críticas de King, no en un análisis temático profundo. Explorar los temas de locura, aislamiento y violencia familiar podría ampliar el alcance del texto más allá de su objetivo específico, además de que sería tan extenso que podría utilizarse para un trabajo exclusivamente relacionado a estas temáticas.

Adicionalmente, quiero hacer especial hincapié en que la insuficiencia de evaluación tanto de la miniserie como de la secuela *Doctor Sueño* se debe a que su mención busca referenciar y proporcionar un contexto diferente y adicional sin proponer una evaluación en detalle o un análisis profundo de estas obras, ya que podrían desviar el enfoque de la propuesta de tema inicial: el tratamiento de la ficción y no ficción en adaptación de Kubrick y la respuesta que el producto final ocasionó en su autor original, Stephen King.

En conclusión, las limitaciones de este estudio se deben a que ciertos aspectos no forman parte del objeto de análisis principal, el propósito principal es ofrecer una introducción y comparación específicas sobre *El Resplandor* y la visión de Kubrick, así como la

perspectiva crítica de Stephen King, sin entrar en un análisis exhaustivo de todos los aspectos relacionados. Esta focalización permite mantener el texto claro y centrado en dicho objetivo.

6. Conclusiones.

Tanto Stanley Kubrick como una de sus obras más destacadas, *El Resplandor*, durante décadas han sido una fuente de inspiración que contribuyeron y siguen contribuyendo a la creación de otras historias y adaptaciones cinematográficas, como por ejemplo, *Ready Player One* (Spielberg, 2018), que toma también a otros muchos clásicos del cine para construir el mundo virtual en el que se basa a modo de videojuego.

Este hecho es importante cuando hablamos de alguna de las siete ramificaciones del arte, ya que cambiar o modificar las reglas de representación e inspirar o influir en obras posteriores forma parte de la esencia de lo que consideramos arte (a pesar de que sea un término bastante subjetivo) y de la repercusión que pueda tener dentro de su contexto artístico e histórico es lo que hace de una obra de arte o de su autor o autora algo que destacar a las generaciones posteriores, es lo que puede provocar que aquello que haya sido creado acabe siendo sujeto de estudio o tomado por ejemplo a la hora de estudiar cualquiera de dichas ramificaciones.

En el caso de Kubrick, su comportamiento abusivo con las estrellas con las que trabajaba varias veces, quedaba opacado por su fama de genio cinematográfico, como podemos leer en el titular de un artículo escrito para *El Confidencial* que trata la carrera artística del director durante los años del auge de su fama: “Stanley Kubrick tras la cortina, un genio tan maniático como sorprendentemente amable” (Medina, 2019).

De hecho, en este artículo, dedicado a presentar “Kubrick En Casa” (Molina, 2019), un libro escrito por el encargado de las traducciones al castellano de los guiones y subtítulos de las películas de Kubrick, se trata justamente el lado brillante del director presentado con frecuencia como obsesivo y extremadamente exigente.

El autor nos cuenta sus impresiones sobre el hombre detrás del genio, un punto de vista más cercano, familiar y no tan profesional de Kubrick:

Kubrick era educado y culto y se interesaba por ti. Me preguntaba por España, por el cine español, por mi trabajo. No era un divo, una estrella. Vestía muy modestamente y estaba

siempre rodeado de su familia, trabajando en la cocina de la casa, que era grande, pero no lujosísima. (Molina, 2019).

Esto contrasta con la versión más conocida de él, aunque cabe destacar que la mayoría de actores y actrices que trabajaron bajo su mando coincidieron en que se trataba de un director excelente, más por sus resultados que por sus métodos.

Lo cierto es que le tengo un gran respeto y me gusta mucho tanto como persona como de director. Estoy muy sorprendida. En un solo año, en una película, me enseñó más de lo que aprendí en el resto de películas que he actuado. (Duvall, 1980) ¹⁵

Obviamente su originalidad y reconocimiento no justifica la forma que tuvo de tratar a su equipo, pero es cierto que si hablamos solo de sus obras de una forma analítica y objetiva, es uno de los directores más meticulosos y apasionados respecto a su trabajo.

No obstante, cualquiera que se interese en conocer a Kubrick un poco más allá de sus películas, acaba encontrándose con los casos más controversiales de su carrera, principalmente el trato de Duvall durante el rodaje de *El Resplandor* o la repetición obsesiva de escenas en *Eyes Wide Shut*.

Este caso, unido a la frecuencia con la que recurría al agotamiento real para explotar las reacciones y sensaciones genuinas de sus actores y actrices, también invita al análisis de qué era realmente ficticio en sus películas, ya que todo lo referente a la actuación parece ser la realidad de los artistas enmarcada en un formato y contexto de ficción, es decir; el uso frecuente de sus métodos de dirección acababan generando sentimientos reales que se aprovechaban para conducir las escenas, como ya he mencionado anteriormente.

Esto nos lleva al falso documental que he utilizado como referencia, puesto que seguramente está influenciado no solo por la voluntad del director de crear una sátira respecto a la sobre análisis de elementos cinematográficos, sino también por dicha tendencia al juego de ficción y no ficción que tenía Kubrick.

Por otro lado, a lo largo de la historia del cine, la clasificación de ficción y sus géneros ha estado sujeta a debate en varias ocasiones, sobre todo a la hora de concluir una forma de clasificación.

¹⁵ Traducción obtenida de los subtítulos del documental.

Esto nos lleva a que en realidad *Habitación 237* podría considerarse simplemente una producción audiovisual de ficción sin incluirse en el género documental o, en caso de incluirla, efectivamente clasificarse como falso documental atendiendo a la reflexión sobre el género documental y sus variantes ya expuesta en su apartado correspondiente.

Respecto al documental dirigido por Vivian Kubrick, podemos observar que pese a prácticamente seguir la misma estructura y formato, el contenido es bastante más creíble debido a que casi podría considerarse un *making off* de la película de su padre.

El hecho de que entreviste a Duvall, Nicholson, Lloyd y Kubrick nos muestra las diferentes versiones de lo que supone trabajar con su padre.

Una vez más, cabe destacar la experiencia de Shelley, su relación con Kubrick y las consecuencias psicológicas que le supuso, algo que, para la sorpresa de los espectadores, Vivian no se abstiene de mostrar, lo que dota de aún más transparencia a su documental.

Su división en cuatro partes lo hace digerible y su contemporaneidad a *El Resplandor* lo convierte en uno de los documentales al respecto más conocidos y fieles a los hechos.

En resumen, la realización de este trabajo ha supuesto una profunda investigación sobre *El Resplandor* y sus principales involucrados, las diferencias que hicieron a King quedar insatisfecho con el resultado de la adaptación, los elementos fundamentales de la diégesis encargada de la construcción de la ficción como tal en el film y las disparidades entre el género documental y su variante conocida como falso documental, además de una indagar en las diferentes opiniones al respecto de todos estos temas y procurar hacer una reflexión propia en base a las mismas, con el propósito de analizar las obras ya mencionadas.

Considero que este trabajo ha cumplido los objetivos propuestos al principio, los cuales eran explicar y analizar los términos de ficción y no ficción, aplicando sus definiciones para su análisis en *El Resplandor*, *Habitación 237* y *Haciendo El Resplandor* utilizando el trabajo de diferentes autores y autoras que se han documentado al respecto de dichos términos con el fin de llegar a una conclusión sobre el uso de los términos, sus formas de representación y cómo afectan a la representación de las obras que las utilizan.

6.1. Limitaciones del TFG.

Las limitaciones observadas en el texto se deben a tanto la vasta cantidad de bibliografía disponible sobre ciertos temas como la relativa escasez de información sobre otros.

Se proporciona una visión más general que detallada sobre las técnicas y el estilo de Kubrick en *El Resplandor* debido a la extensa bibliografía existente sobre su carrera. Un

análisis crítico más elaborado podría abarcar volúmenes de material y desviarse del enfoque del texto, que es introducir los métodos específicos de Kubrick utilizados en esta película. En relación a este mismo motivo, debe tenerse en cuenta que existe una gran cantidad de literatura sobre el contexto histórico del cine de esa época, pero el objetivo no es proporcionar un análisis histórico, sino resaltar las técnicas y el estilo de Kubrick en esta película específica, si profundizase en este contexto, el trabajo ocuparía mucha más extensión y tiempo que he preferido dedicar a los objetivos indicados al principio del documento.

En cuanto a la filmografía de Kubrick, hay una vasta bibliografía sobre cada uno de sus aspectos y un análisis detallado de cada escena haría el texto demasiado extenso, alejándose una vez más de su objetivo de proporcionar una visión general digerible.

Por el contrario, la bibliografía sobre la perspectiva de King y sus críticas es más limitada en comparación con la información disponible sobre la producción y dirección de Kubrick. Por ello, el análisis no pretende ser equilibrado, sino destacar la visión específica de King que quedó reflejada en su época gracias a las pocas entrevistas que se registraron, ya que King no se sentía cómodo hablando sobre la adaptación porque sabía que era un punto de vista negativo y más relacionado a su comparación con su obra que a una opinión objetiva sobre la película como obra aislada, un punto de vista que vemos que cambia respecto a *Doctor Sueño*, donde ya se ha mencionado en su apartado correspondiente de este trabajo que le otorgó total libertad de interpretación a Flanagan a pesar de ser una adaptación de otra de sus obras, en este caso, la secuela de una de sus novelas más conocidas. Podemos pensar que esta flexibilidad surge, tal vez, justamente por haber reflexionado sobre la actitud que tomó respecto a la versión de Kubrick.

Otra limitación es la intención de identificar las diferencias clave entre el libro y la película y el hecho de que solo la bibliografía respecto a las reflexiones sobre la adaptación en sí misma ya extensa, así que este trabajo se centra en resaltar las diferencias más notables sin profundizar en todos los detalles debido a la amplitud del material disponible.

Con relación a los temas de locura, aislamiento y violencia familiar que se tratan en *El Resplandor*, aunque existe una amplia bibliografía sobre estas cuestiones, este texto no pretende profundizar en estos aspectos temáticos, sino remarcar las diferencias establecidas en la adaptación de Kubrick y la respuesta de King a las mismas.

En cuanto a la miniserie y *Doctor Sueño*, mencionadas para proporcionar contexto, es cierto que la bibliografía sobre estas adaptaciones es menos extensa en comparación con la de *El Resplandor* de Kubrick, pero un análisis más completo de cualquiera de las dos se escapa de los objetivos de este estudio.

En resumen, las limitaciones del trabajo se deben a la abundancia de bibliografía en ciertos aspectos, como el rodaje, las obras de Kubrick y las experiencias de los actores, y a la falta de bibliografía en otros temas, como la implicación de Stephen King en la versión de Kubrick y la construcción estudiada de la diégesis en la película de Kubrick. Sin embargo, esta focalización permite mantener el texto claro y centrado en su objetivo principal sin perderse en la vasta o limitada información disponible sobre cada tema tratado.

7. Referencias.

7.1. Referencias bibliográficas.

Abramovitch, S. (2021, 11 de febrero). *Searching for Shelley Duvall: The Reclusive Icon on Fleeing Hollywood and the Scars of Making 'The Shining'*. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/feature/searching-for-shelley-duvall-the-reclusive-icon-on-fleeing-hollywood-and-the-scars-of-making-the-shining-4130256/>

Arnaú Roselló, R., Marzal Felici, J., & Sorolla Romero, T. (Eds.). (2022). *Más allá del documento: Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*. Tirant Humanidades.

BBC News. (2012, 1 de noviembre). *En busca de los mensajes ocultos de El resplandor*. BBC. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/11/121101_resplandor_documental_237_cch

Chatman, S. (1985). *Antonioni, or, The Surface of the World*. University of California Press.

Cisneros Cox, A. (2004). *Mecanismos de significación de la música en el cine*. Lienzo, (25), 183-216. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1118/1071>

Cock, Alejandro (2006). *Retórica en el documental: propuesta para el análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción* [Trabajo de investigación]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Collins, C. (2019, 5 de noviembre). *Stephen King says Doctor Sleep film 'redeems' Stanley Kubrick's The Shining*. Entertainment Weekly. <https://ew.com/movies/2019/11/05/stephen-king-doctor-sleep-redeems-the-shining-stanley-kubrick/>

Eisenberg, E. (2020, 29 de julio). *The Shining: 14 Behind The Scenes Facts About The Legendary Horror Film*. Cinema Blend. <https://www.cinemablend.com/news/2551221/the-shining-behind-the-scenes-facts-about-the-legendary-horror-film>

FilmAffinity. (s. f.). *Cómo se hizo "El Resplandor"*.

<https://www.filmaffinity.com/es/film225648.html>

Finol, L. (2016). "*Stanley Kubrick y la espiral del tiempo*". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, 239-262. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5412994>

García Pons, A. (2021). *El espacio cinematográfico: Un lugar que proyecta nuestras emociones*. *Entretextos*, 13(37), 1-11.

<https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202137212>

King, S. (1977). *The Shining*. Doubleday.

Lagares, J. (2020, 18 de julio). *Cómo fue el rodaje de "El resplandor" que llevó a Stanley Kubrick al extremo de su obsesión*. *Clarín*.

https://www.clarin.com/internacional/rodaje-resplandor-llevo-stanley-kubrick-extremo-obsesion_0_ojZOND7nl.html

Llosa, J. A. (2015, 19 de diciembre). *El otro 'El resplandor', la serie con la que Stephen King quiso "arreglar" la película de Kubrick*. *eCartelera*.

<https://www.ecartelera.com/noticias/el-otro-resplandor-serie-stephen-king-arreglar-pelicula-kubrick-27777/>

Madrid, J. (2023, 29 de marzo). *60 años de 'Los pájaros': el acoso de Hitchcock a Tippi Hedren, el look verde y otras anécdotas*. *El Confidencial*.

https://www.vanitatis.elconfidencial.com/celebrities/2023-03-29/los-pajaros-60-anos-acoso-hitchcock-tippi-hedren-look-verde_3601248/

Marsh, C. (2020, 14 de diciembre). *Stephen King Has Thoughts About Stephen King TV Shows*. *The New York Times*.

<https://www.nytimes.com/2020/12/14/arts/television/stephen-king-adaptations-the-stand.html?searchResultPosition=1>

McFarlane, H. (2023, 3 de julio). *Stanley Kubrick Didn't Get The Shining's "Here's Johnny" Line (& 2023 Audiences Don't Either)*. *Screen Rant*.

[https://screenrant.com/the-shining-kubrick-cut-heres-johnny-improvised-nicholson/#:~:text=B
ecause%20of%20this%2C%20Nicholson%20occasionally,introduced%20on%20The%20Ton
ight%20Show](https://screenrant.com/the-shining-kubrick-cut-heres-johnny-improvised-nicholson/#:~:text=B%20because%20of%20this%2C%20Nicholson%20occasionally,introduced%20on%20The%20Tonight%20Show)

Medina, M. (2019, 10 de abril). *Stanley Kubrick tras la cortina, un genio tan maniático como sorprendentemente amable*. El Confidencial.

https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-04-10/molina-foix-kubrick-libro_1931950/

Meseguer, A. (2018, 8 de febrero). *Los casos más escandalosos de actrices maltratadas por sus directores*. La Vanguardia.

[https://www.lavanguardia.com/cultura/20180208/44602821920/casos-actrices-maltratadas-di
rectores.html](https://www.lavanguardia.com/cultura/20180208/44602821920/casos-actrices-maltratadas-directores.html)

Mínguez Arranz, N. (2014). *Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital*. [Telos], (99), 1-11.

[https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero099/ficcion-y-no-ficcion-en-la-cultura-au
diovisual-digital/?output=pdf](https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero099/ficcion-y-no-ficcion-en-la-cultura-audiovisual-digital/?output=pdf)

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

Parra, J. (2019, 28 de marzo). *Lo que sufrió Tippi Hedren en el rodaje de 'Los pájaros' y otras curiosidades del clásico de Hitchcock*. eCartelera.

[https://www.ecartelera.com/noticias/lo-que-sufrio-tippi-hedren-rodaje-los-pajaros-curiosidade
s-53061/](https://www.ecartelera.com/noticias/lo-que-sufrio-tippi-hedren-rodaje-los-pajaros-curiosidades-53061/)

Rich, N., & Lehmann-Haupt, C. (2006). *Stephen King, The Art of Fiction*. The Paris Review, (Nº 189).

<https://www.theparisreview.org/interviews/5653/the-art-of-fiction-no-189-stephen-king>

Souriau, É. (1953). *L'Univers filmique*. Flammarion.

Tarín, F. J. G. (2006). *El análisis del texto filmico*. Universidade da Beira Interior.

<https://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>

Toca, A. (2007, 14 de junio). *'Making The Shining'*, documental sobre 'El resplandor'. Espinof.

<https://www.espinof.com/documentales/making-the-shining-documental-sobre-el-resplandor>

Zamora, A. (2023, 17 de junio). *148 tomas para una escena de 5 minutos: Esta película de terror es una obra maestra y tiene un récord que todavía no ha sido superado*. Sensacine.

<https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-1000028374/>

Zumalde, I., & Zunzunegui, S. (2014). *Puntos de Fuga. Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental*. [L'Atalante], (Número 17), 88-93.

<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/185>

Zunzunegui Díez, S., & Zumalde Arregi, I. (2017). El documental fílmico: Una cartografía preliminar. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (extra 26), 781-800.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6123153>

7.2. Referencias audiovisuales.

Ascher, R. (Director). (2013). *Room 237* [Película]. Estados Unidos: IFC.

bez.es. (5 de diciembre de 2016). *Bertolucci entrevista violación Marlon Brando a Maria Schneider en El Último Tango en París* [Archivo de Vídeo]. YouTube.

<https://youtu.be/Y55GUynuuHY?si=6rzsd4l2xf81ClOf>

Kubrick, S. (Director). (1980). *The Shining* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Kubrick, V. (Directora). (1980). *Making "The Shining"* [Película]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation.

8. Anexo.

8.1. Ficha técnica de las películas y series mencionadas.

8.1.1. El Resplandor:

Título original: The Shining.

Año: 1980.

Duración: 146 min.

País: Reino Unido.

Dirección: Stanley Kubrick.

Guión: Stanley Kubrick, Diane Johnson. Novela: Stephen King.

Reparto: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone, Joe Turkel, Anne Jackson, Tony Burton, Lia Beldam, Billie Gibson, Barry Dennen.

Música: Rachel Elkind, Wendy Carlos

Fotografía: John Alcott

Compañías: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; Hawk Films, Peregrine, Warner Bros., Producers Circle. **Distribuidora:** Warner Bros.

Género: Terror | Sobrenatural. Casas encantadas. Fantasmas. Drama psicológico. Película de culto.

Grupos: Adaptaciones de Stephen King.

Sinopsis: Jack Torrance se traslada con su mujer y su hijo de siete años al impresionante hotel Overlook, en Colorado, para encargarse del mantenimiento de las instalaciones durante la temporada invernal, época en la que permanece cerrado y aislado por la nieve. Su objetivo es encontrar paz y sosiego para escribir una novela. Sin embargo, poco después de su llegada al hotel, al mismo tiempo que Jack empieza a padecer inquietantes trastornos de personalidad, se suceden extraños y espeluznantes fenómenos paranormales. (FILMAFFINITY).

8.1.2. Habitación 237.

Título original: Room 237

Año: 2012

Duración: 104 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos.

Dirección: Rodney Ascher.

Guión: Rodney Ascher.

Género: Documental.

Reparto: Intervenciones de: Bill Blakemore, Geoffrey Cocks, Juli Kearns, John Fell Ryan, Jay Weidner, Stephen Brophy, Ash Brophy, Buddy Black, Buffy Visick, Sam Walton, Stanley Kubrick.

Música: William Hutson, Jonathan Snipes.

Fotografía: Rodney Ascher.

Compañías: Highland Park Classics. Distribuidora: IFC Films, IFC Midnight

Género: Documental | Documental sobre cine. Cine independiente USA.

Sinopsis: Room 237 es un documental subjetivo que explora las numerosas teorías sobre el significado oculto dentro de la película de Stanley Kubrick, El resplandor. La película puede tener más de 30 años de edad, pero que sigue inspirando el debate, la especulación y el misterio. Cinco puntos de vista muy diferentes se iluminan a través de una voz en off, fragmentos de películas, animación y representaciones teatrales. Juntos van a sacar a la audiencia en un nuevo laberinto, uno con rodeos interminables y callejones sin salida, de muchas maneras, pero no hay salida. (FILMAFFINITY).

8.1.3. Haciendo El Resplandor.

Título original: Making 'The Shining'

Año: 1980

Duración: 35 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Vivian Kubrick

Reperto: Jack Nicholson, Stanley Kubrick, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Shelley Duvall, Gert Kubrick, Brian W. Cook.

Música: Wendy Carlos

Fotografía: Vivian Kubrick

Género: Documental | Documental sobre cine. Mediometrage

Sinopsis: Documental realizado por Vivian Kubrick, con entrevistas a los actores, escenas del rodaje y otras curiosidades. (FILMAFFINITY).

8.1.4. Dahmer.

Título original: Monster: The Jeffrey Dahmer Story

Año: 2022

Duración: 50 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Ian Brennan (Creador), Ryan Murphy (Creador), Jennifer Lynch, Clement Virgo, Carl Franklin, Janet Mock, Paris Barclay, Gregg Araki

Guion: Ian Brennan, Janet Mock, Ryan Murphy, Deborah Jayne Reilly Smith, David McMillan. Biografía sobre: Jeffrey Dahmer

Reperto: Evan Peters, Richard Jenkins, Niecy Nash, Michael Learned, Penelope Ann Miller, Molly Ringwald, Shaun J. Brown, Khetphet Phagnasay, Brayden Maniago, Karen Malina

White, David Barrera, Josh Braaten, Troy Blendell, Colin Ford, Phet Mahathongdy, Michael Beach, Colby French.

Música: Nick Cave, Warren Ellis

Fotografía: Jason McCormick, John T. Connor

Compañías: Ryan Murphy Productions. Distribuidora: Netflix

Género: Serie de TV. Drama. Thriller | Asesinos en serie. Miniserie de TV. Homosexualidad. Basado en hechos reales. Biográfico. Crimen. True Crime

Sinopsis: 10 episodios. La historia del monstruo de Milwaukee, contada desde la perspectiva de las víctimas y la incompetencia policial, que permitió al nativo de Wisconsin emprender una carrera criminal de varios años. (FILMAFFINITY).

8.1.5. La Ventana Indiscreta.

Título original: Rear Window

Año: 1954

Duración: 110 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Alfred Hitchcock

Guion: John Michael Hayes. Historia: Cornell Woolrich

Reparto: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr, Irene Winston, Ross Bagdasarian, Judith Evely, Georgine Darcy, Jesslyn Fax, Rand Harper, Havis Davenport, Frank Cady, Sara Berner.

Música: Franz Waxman

Fotografía: Robert Burks

Compañías: Paramount Pictures

Género: Intriga | Espionaje. Fotografía. Escenario único. Película de culto

Grupos: Adaptaciones de Cornell Woolrich

Sinopsis: Un reportero fotográfico (Stewart) se ve obligado a permanecer en reposo con una pierna escayolada. A pesar de la compañía de su novia (Kelly) y de su enfermera (Ritter), procura escapar al tedio observando desde la ventana de su apartamento con unos prismáticos lo que ocurre en las viviendas de enfrente. Debido a una serie de extrañas circunstancias empieza a sospechar de un vecino cuya mujer ha desaparecido. (FILMAFFINITY).

8.1.6. Los Pájaros.

Título original: Alfred Hitchcock's The Birds

Año: 1963

Duración: 115 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Alfred Hitchcock

Guion: Evan Hunter. Relato: Daphne Du Maurier

Reparto: Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles McGraw, Doreen Lang, Ruth McDevitt, Joe Mantell, Alfred Hitchcock.

Música: Bernard Herrmann

Fotografía: Robert Burks

Compañías: Universal Pictures. Productor: Alfred Hitchcock

Género: Terror | Animales. Aves/Pájaros. Película de culto

Grupos: Adaptaciones de Daphne Du Maurier

Sinopsis: Melanie, una joven rica y snob de la alta sociedad de San Francisco, conoce casualmente en una pajarería al abogado Mitch Brenner. Él, que conoce por la prensa la alocada vida de Melanie, la trata con indiferencia y se va de la tienda dejándola bastante irritada. Ella, que no está acostumbrada a que la traten así, encarga unos periquitos y se presenta en la casa de la madre de Mitch, en Bodega Bay. En cuanto llega, los pájaros, enloquecidos, empiezan a atacar salvajemente a los habitantes del lugar. La situación se agrava a medida que avanzan las horas. (FILMAFFINITY).

8.1.7. El Último Tango en París.

Título original: Ultimo tango a Parigi

Año: 1972

Duración: 125 min.

País: Francia.

Dirección: Bernardo Bertolucci

Guion: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli

Reparto: Marlon Brando, Maria Schneider, Jean-Pierre Léaud, Massimo Girotti, Maria Michi, Catherine Allegret, Giovanna Galletti.

Música: Gato Barbieri.

Fotografía: Vittorio Storaro

Compañías: Coproducción Francia-Italia; Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associes. Distribuidora: United Artists

Género: Drama. Romance | Erótico. Película de culto

Sinopsis: Una mañana de invierno un maduro norteamericano y una joven muchacha parisina se encuentran casualmente mientras visitan un piso de alquiler en París. La pasión se apodera de ellos y mantienen relaciones sexuales en el piso vacío. Cuando abandonan el edificio, ambos se ponen de acuerdo para volver a encontrarse allí, en soledad, sin preguntarse ni siquiera sus nombres. (FILMAFFINITY).

8.1.8. *Eyes Wide Shut*.

Título original: Eyes Wide Shut.

Año: 1999

Duración: 159 min.

País: Reino Unido.

Dirección: Stanley Kubrick

Guión: Stanley Kubrick, Frederic Raphael. Novela: Arthur Schnitzler

Reparto: Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack, Marie Richardson, Leelee Sobieski, Rade Serbedzija, Todd Field, Vinessa Shaw, Alan Cumming, Sky Dumont, Fay Masterson, Thomas Gibson, Madison Eginton, Louise J. Taylor, Stewart Thorndike, Jackie Sawiris, Peter Benson, Paul Randall, Julianne Davis, Lisa Leone, Mariana Hewett, Chris Pare, Christian Clark, Togo Igawa, Eiji Kusuhara, Sam Douglas, Angus MacInnes, Abigail Good, Brian W. Cook, Leon Vitali, Carmela Marner, Phil Davies, Cindy Dolenc, Treva Etienne, Dan Travers.

Música: Varios, Jocelyn Pook

Fotografía: Larry Smith

Compañías: Warner Bros., Stanley Kubrick Production, Hobby Films, Pole Star

Género: Drama. Intriga | Sectas. Erótico. Película de culto

Sinopsis: William Harford es un respetable médico neoyorquino cuya vida parece ir muy bien: está casado con una preciosa mujer, tiene una hija y un trabajo que le gusta. Pero, al día siguiente de asistir a una fiesta, su esposa Alice le habla de unas fantasías eróticas y de cómo estuvo a punto de romper su matrimonio por un desconocido. Abrumado por esta confesión, acaba entrando en un local, donde un antiguo compañero le habla de una congregación secreta dedicada al hedonismo y al placer sin límites. A partir de entonces un mundo dominado por el sexo y el erotismo se abre ante él. (FILMAFFINITY).

8.1.9. *2001: Una Odisea del Espacio*.

Título original: 2001: A Space Odyssey.

Año: 1968.

Duración: 139 min.

País: Reino Unido.

Dirección: Stanley Kubrick.

Guion: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. Historia: Arthur C. Clarke

Reparto: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Penny Brahms, Alan Gifford, Vivian Kubrick, Douglas Rain.

Música: Richard Strauss, Johann Strauss, György Ligeti, Aram Khachaturyan.

Fotografía: Geoffrey Unsworth.

Compañías: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Production.

Género: Ciencia ficción | Aventura espacial. Internet / Informática. Película de culto

Grupos: Adaptaciones de Arthur C. Clarke.

Sinopsis: La película de ciencia-ficción por excelencia de la historia del cine narra los diversos periodos de la historia de la humanidad, no sólo del pasado, sino también del futuro. Hace millones de años, antes de la aparición del "homo sapiens", unos primates descubren un monolito que los conduce a un estadio de inteligencia superior. Millones de años después, otro monolito, enterrado en una luna, despierta el interés de los científicos. Por último, durante una misión de la NASA, HAL 9000, una máquina dotada de inteligencia artificial, se encarga de controlar todos los sistemas de una nave espacial tripulada. (FILMAFFINITY).

8.1.10. La Naranja Mecánica.

Título original: A Clockwork Orange

Año: 1971

Duración: 137 min.

País: Reino Unido

Dirección: Stanley Kubrick

Guion: Stanley Kubrick. Novela: Anthony Burgess.

Reparto: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Adrienne Corri, Warren Clarke, John Clive, Aubrey Morris, Carl Duering, Paul Farrell, Clive Francis, Michael Gover, Miriam Karlin, James Marcus, Geoffrey Quigley, Sheila Raynor, Madge Ryan, Philip Stone, David Prowse.

Música: Wendy Carlos

Fotografía: John Alcott

Compañías: Warner Bros., Hawk Films

Género: Drama | Crimen. Distopía. Thriller futurista. Thriller psicológico. Película de culto. Bandas/pandillas callejeras.

Sinopsis: Gran Bretaña, en un futuro indeterminado. Alex (Malcolm McDowell) es un joven muy agresivo que tiene dos pasiones: la violencia desaforada y Beethoven. Es el jefe de la banda de los drugos, que dan rienda suelta a sus instintos más salvajes apaleando, violando y aterrorizando a la población. Cuando esa escalada de terror llega hasta el asesinato, Alex es detenido y, en prisión, se someterá voluntariamente a una innovadora experiencia de reeducación que pretende anular drásticamente cualquier atisbo de conducta antisocial. (FILMAFFINITY).

8.1.11. *Barry Lyndon*.

Título original: Barry Lyndon

Año: 1975

Duración: 183 min.

País: Reino Unido

Dirección: Stanley Kubrick

Guion: Stanley Kubrick. Novela: William Makepeace Thackeray

Reparto: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Leon Vitali, Patrick Magee, Marie Kean, Philip Stone, Hardy Krüger, Gay Hamilton, Wolf Kahler, Steven Berkoff, Murray Melvin, André Morell, Diana Körner, Frank Middlemass, Arthur O'Sullivan, Leonard Rossiter.

Música: Leonard Rosenman, Varios

Fotografía: John Alcott

Compañías: Warner Bros., Hawk Films

Género: Drama | Drama de época. Siglo XVIII

Grupos: Adaptaciones de William Makepeace Thackeray

Sinopsis: Adaptación de una novela del escritor inglés William Tackeray. Barry Lyndon, un joven irlandés ambicioso y sin escrúpulos, se ve obligado a emigrar a causa de un duelo. Lleva a partir de entonces una vida errante y llena de aventuras. Sin embargo, su sueño es alcanzar una elevada posición social. Y lo hace realidad al contraer un provechoso matrimonio, gracias al cual entra a formar parte de la nobleza inglesa del siglo XVIII. (FILMAFFINITY).

8.1.12. *La Chaqueta Metálica*.

Título original: Full Metal Jacket

Año: 1987

Duración: 120 min.

País: Reino Unido

Dirección: Stanley Kubrick

Guión: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford. **Novela:** Gustav Hasford

Reparto: Matthew Modine, Vincent D'Onofrio, R. Lee Ermey, Adam Baldwin, Arliss Howard, Dorian Harewood, Kevyn Major Howard, Ed O'Ross, Gary Landon Mills, Sal López, John Stafford, Kieron Jecchinis, Ngoc Le, Papillon Soo Soo, Bruce Boa.

Música: Vivian Kubrick

Fotografía: Douglas Milsome

Compañías: Warner Bros.

Género: Bélico. Drama | Guerra de Vietnam. Ejército. Película de culto

Sinopsis: Un grupo de reclutas se prepara en Parris Island, centro de entrenamiento de la marina norteamericana. Están bajo las órdenes del sargento Hartman, duro e implacable, cuya única misión en la vida es endurecer el cuerpo y el alma de los novatos, con el objetivo de que en el futuro puedan defenderse del enemigo. Pero no todos los jóvenes están preparados para soportar sus métodos. (FILMAFFINITY).

8.1.13. *El Resplandor de King.*

Título original: Stephen King's The Shining

Año: 1997

Duración: 270 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Mick Garris

Guión: Stephen King. **Novela:** Stephen King

Reparto: Steven Weber, Rebecca De Mornay, Courtland Mead, Melvin Van Peebles, Wil Horneff, Elliott Gould, John Durbin, Stanley Anderson, Pat Hingle, Cynthia Garris, Mickey Giacomazzi, Tomas Herrera, Tim Perovich.

Música: Nicholas Pike

Fotografía: Shelly Johnson

Compañías: Warner Bros. Television, Lakeside Productions

Género: Serie de TV. Intriga. Terror | Miniserie de TV. Sobrenatural. Casas encantadas

Grupos: Adaptaciones de Stephen King

Sinopsis: Miniserie de televisión que adapta la novela de Stephen King, ya llevada a la gran pantalla por Stanley Kubrick en 1980. La pesadilla comienza cuando Jack Torrance acepta el puesto de vigilante durante el invierno con su mujer y su hijo en el aislado y

deshabitado hotel Overlook, que arrastra tras de sí una macabra historia de violencia. Un lugar donde Jack podrá comenzar su carrera de escritor y olvidar su tormentoso pasado. Pero Danny, el hijo de Jack, posee un poder psíquico llamado "el resplandor", y descubre que existen fuerzas malignas que habitan en el hotel y que han comenzado a ejercer su poder... (FILMAFFINITY).

8.1.14. *Doctor Sueño*.

Título original: Doctor Sleep.

Año: 2019.

Duración: 151 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Mike Flanagan

Guión: Akiva Goldsman, Mike Flanagan. Novela: Stephen King

Reparto: Ewan McGregor, Rebecca Ferguson, Kyliegh Curran, Zahn McClarnon, Carl Lumbly, Cliff Curtis, Alex Essoe, Bruce Greenwood, Jacob Tremblay, Catherine Parker, Robert Longstreet, Carel Struycken, Emily Alyn Lind, Selena Anduze, Henry Thomas, Jocelin Donahue, Chelsea Talmadge, Juan Gaspard, Deadra Moore, David Michael-Smith, Kevin Petruski Jr., Mistie Gibby, Met Clark.

Música: The Newton Brothers

Fotografía: Michael Fimognari

Compañías: Warner Bros., Intrepid Pictures, Vertigo Entertainment. Distribuidora: Warner Bros.

Género: Terror. Thriller | Thriller psicológico. Sobrenatural. Secuela

Grupos: Adaptaciones de Stephen King

Sinopsis: Secuela del film de culto "El resplandor" (1980) dirigido por Stanley Kubrick y también basado en una famosa novela de Stephen King. La historia transcurre algunos años después de los acontecimientos de "The Shining", y sigue a Danny Torrance (Ewan McGregor), traumatizado y con problemas de ira y alcoholismo que hacen eco de los problemas de su padre Jack, que cuando sus habilidades psíquicas resurgen, se contacta con una niña de nombre Abra Stone, a quien debe rescatar de un grupo de viajeros que se alimentan de los niños que poseen el don de "el resplandor". (FILMAFFINITY).

8.1.15. *Ready Player One*.

Título original: Ready Player One

Año: 2018

Duración: 140 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Steven Spielberg

Guion: Ernest Cline, Zak Penn. Novela: Ernest Cline

Reparto: Tye Sheridan, Olivia Cooke, Ben Mendelsohn, Mark Rylance, Simon Pegg, T.J. Miller, Hannah John-Kamen, Win Morisaki, Philip Zhao, Julia Nickson, Kae Alexander, Lena Waithe, Ralph Ineson, David Barrera, Michael Wildman, Lynne Wilmot, Carter Hastings, Daniel Eghan, Gem Refoufi, Kit Connor, Mckenna Grace.

Música: Alan Silvestri

Fotografía: Janusz Kaminski

Compañías: Warner Bros., Amblin Entertainment, De Line Pictures, Village Roadshow, Reliance Entertainment

Género: Ciencia ficción. Aventuras. Acción | Distopía. Internet / Informática. Videojuego. Mundo virtual

Sinopsis: Año 2045. Wade Watts es un adolescente al que le gusta evadirse del cada vez más sombrío mundo real a través de una popular utopía virtual a escala global llamada "Oasis". Un día, su excéntrico y multimillonario creador muere, pero antes ofrece su fortuna y el destino de su empresa al ganador de una elaborada búsqueda del tesoro a través de los rincones más inhóspitos de su creación. Será el punto de partida para que Wade se enfrente a jugadores, poderosos enemigos corporativos y otros competidores despiadados, dispuestos a hacer lo que sea, tanto dentro de "Oasis" como del mundo real, para hacerse con el premio. (FILMAFFINITY).

8.2. Recuento de palabras.

Sin incluir las referencias finales, ni los anexos, ni la parte redactada en inglés: 15.069.

8.3. Traducción al inglés de introducción y conclusiones.

8.3.1. Introduction:

The Shining is one of the main reasons why I decided to turn my passion for cinema and audiovisuals into an academic aspect and to become as professional as possible in the sector during my adolescence. From the first time I saw the film, from a point of view of complete rejection to horror films, I was surprised and delighted by the way Kubrick was able

to develop the story, the characters and the outcome in a disturbing and overwhelming way, but at the same time captivating and much less frightening than other horror stories, going with moderation to the supernatural or frightening visual effects, so that they do not become disabling when enjoying the film.

Despite being a film adaptation of Stephen King's homonymous work, I consider that Kubrick's look is much more digestible, even for non-fans of this audiovisual genre, since, personally, after several attempts to read the original work, I am still unable to do so due to the creepy way in which King narrates the events, this is one of the reasons why I prefer Kubrick's adaptation.

On the other hand, my admiration for the film made me research about its director and its protagonists, which led me to find some of the methods used by Kubrick when shooting *The Shining*, being the most remarkable (and the one I take as the subject of this work) the incorporation of surprise elements both for the spectators and for the actors and, above all, for the actress Shelley Duvall, which leads us to question the limit between fiction and reality during the filming.

In this paper I intend to explain and analyze the difference between fiction, non-fiction and their effects of representation by using as an example this film and some of the documentaries devoted to its analysis.

Kubrick is known for being a director who has incorporated unusual or sometimes even unethical practices in order to obtain naturalness and an effect as close to reality as possible from his actors and actresses. These methods, although unorthodox, have ensured that several of Kubrick's works have achieved verisimilitude and fulfilled the purpose for which they were applied.

One of the most outstanding and shocking cases is that of *The Shining*, since it is not only one of his best known and most popular films, but it also acquires peculiarity due to the consequences that its filming had on the protagonists and how unusual his directing techniques were in an environment of such psychological terror as the story told in the *Overlook*.

8.3.2. Conclusions:

Both Stanley Kubrick and one of his most outstanding works, *The Shining*, for decades have been a source of inspiration that contributed and continue to contribute to the creation of

other stories and film adaptations, such as Ready Player One (Spielberg, 2018), which also takes many other film classics to build the virtual world on which it is based as a video game.

This fact is important when we talk about any of the seven ramifications of art, since changing or modifying the rules of representation and inspiring or influencing later works is part of the essence of what we consider art (despite it being a rather subjective term) and the repercussion it may have within its artistic and historical context is what makes a work of art or its author or authoress something to highlight to later generations, is what can cause that which has been created to end up being the subject of study or taken as an example when studying any of these ramifications.

In the case of Kubrick, his abusive behavior with the stars with whom he worked several times, was overshadowed by his fame as a cinematic genius, as we can read in the headline of an article written for El Confidencial that deals with the artistic career of the director during the years of the peak of his fame: “Stanley Kubrick behind the curtain, a genius as maniacal as surprisingly kind” (Medina, 2019).

In fact, in this article, dedicated to present “Kubrick En Casa” (Molina, 2019), a book written by the person in charge of the Spanish translations of the scripts and subtitles of Kubrick's films, deals precisely with the brilliant side of the director often presented as obsessive and extremely demanding.

The author tells us his impressions of the man behind the genius, a closer, familiar and not so professional point of view of Kubrick:

Kubrick was educated and cultured and interested in you. He asked me about Spain, about Spanish cinema, about my work. He was not a divo, a star. He dressed very modestly and was always surrounded by his family, working in the kitchen of the house, which was big, but not luxurious (Molina, 2019).

This contrasts with the better known version of him, although it should be noted that most actors and actresses who worked under him agreed that he was an excellent director, more for his results than for his methods.

The truth is that I have great respect for him and I like him very much both as a person and as a director. I am very surprised. In just one year, in one film, he taught me more than I learned in the rest of the films I have acted in (Duvall, 1980).

Obviously his originality and recognition does not justify the way he treated his crew, but it is true that if we talk only about his works in an analytical and objective way, he is one of the most meticulous and passionate directors regarding his work.

However, anyone who is interested in knowing Kubrick a little beyond his films, ends up coming across the most controversial cases of his career, mainly the treatment of Duvall during the shooting of *The Shining* or the obsessive repetition of scenes in *Eyes Wide Shut*.

This case, together with the frequency with which he resorted to real exhaustion to exploit the genuine reactions and sensations of his actors and actresses, also invites the analysis of what was really fictional in his films, since everything related to acting seems to be the reality of the artists framed in a fictional format and context, that is to say; the frequent use of his directing methods ended up generating real feelings that were exploited to drive the scenes, as I have already mentioned above.

This brings us to the mockumentary that I have used as a reference, since it is surely influenced not only by the director's will to create a satire regarding the over-analysis of cinematographic elements, but also by that tendency to play with fiction and non-fiction that Kubrick had.

On the other hand, throughout the history of cinema, the classification of fiction and its genres has been subject to debate on several occasions, especially when it comes to concluding a form of classification.

This leads us to the conclusion that in reality *Room 237* could simply be considered a fictional audiovisual production without being included in the documentary genre or, if it is included, it could be classified as a mockumentary, in accordance with the reflection on the documentary genre and its variants already discussed in the corresponding section.

Regarding the documentary directed by Vivian Kubrick, we can observe that despite practically following the same structure and format, the content is much more credible because it could almost be considered a making off of her father's film.

The fact that he interviews Duvall, Nicholson, Lloyd and Kubrick shows us the different versions of what it is like to work with his father.

Once again, Shelley's experience, her relationship with Kubrick and the psychological consequences it had on her, something that, to the surprise of the viewers, Vivian does not refrain from showing, which makes her documentary even more transparent.

Its division into four parts makes it digestible and its contemporaneity to *The Shining* makes it one of the best known and most factually accurate documentaries on the subject.

In summary, the realization of this work has involved a deep research on *The Shining* and the main people involved, the differences that made King be dissatisfied with the result of the adaptation, the fundamental elements of the diegesis responsible for the construction of fiction as such in the film and the disparities between the documentary genre and its variant known as false documentary, as well as an inquiry into the different opinions regarding all these issues and try to make a reflection based on them, in order to analyze the works already mentioned.

I consider that this work has fulfilled the objectives proposed at the beginning, which were to explain and analyze the terms of fiction and non-fiction, applying their definitions for their analysis in *The Shining*, *Room 237* and *Making The Shining* using the work of different authors who have documented about these terms in order to reach a conclusion about the use of the terms, their forms of representation and how they affect the representation of the works that use them.