

## STANLEY KUBRICK Y LA ESPIRAL DEL TIEMPO

### STANLEY KUBRICK AND THE TIME SPIRAL

**Luis Finol**

Universidad Complutense de Madrid, España  
[luisefinol@gmail.com](mailto:luisefinol@gmail.com)

#### **Resumen:**

El concepto de tiempo ha suscitado diversos debates y discusiones en diferentes campos del conocimiento, entre ellos, el de la filosofía, que ha intentado conceptualizar y formular teorías que expliquen este fenómeno. La aparición del cine a finales del siglo XIX ha permitido trasladar el debate sobre la naturaleza del tiempo hacia este medio, debido a su capacidad para producir imágenes en movimiento. Cineastas como Stanley Kubrick han intentado trasladar una visión filosófica personal acerca del tiempo en sus films, aportando un material interesante para el análisis. Esta investigación pretende determinar las visiones filosóficas acerca del tiempo en el cine, en este caso en la película *El resplandor* (*The Shining*, Kubrick, 1980), largometraje realizado a partir de la adaptación de la novela homónima de Stephen King (2012) que ha significado un hito del género de cine de terror.

#### **Palabras clave:**

Tiempo; filosofía; Deleuze; Kubrick; análisis; cine.

#### **Keywords:**

Time; Philosophy; Deleuze; Kubrick; Analysis; Cinema.

#### **Abstract:**

The concept of time led to debates and discussions in different fields of knowledge, including that of philosophy, which has tried to conceptualize and theorize to explain this phenomenon. The emergence of cinema in the late nineteenth century has allowed to switch the debate on the nature of time in to this medium, because of its ability to produce images in motion. Filmmakers like Stanley Kubrick have tried to portrait a personal philosophical view about the time in his films, providing an interesting material for analysis. This research aims to determine the philosophical views about time in film, in this case in the film *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), a film made from the adaptation of the novel by Stephen King (2012) that has meant a milestone of the genre of horror.

## 1. Introducción

Deleuze afirmaba que la obra cinematográfica de Stanley Kubrick manifestaba en cierto modo “un cerebro disfuncional”, esta forma de concebir los films del cineasta americano como un circuito cerrado que responde a conexiones y asociaciones inesperadas, motivadas por obsesiones, pulsiones, violencia gratuita y erotismo conservador, demuestran la configuración subjetiva de la realidad por parte del director y en consecuencia una subjetividad en torno a la concepción de la idea del tiempo en sus largometrajes. *El resplandor* (The Shining, Stanley Kubrick, 1980) ofrece algunas variantes estéticas de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo que reflejan la comprensión individual de la acción, el devenir y el flujo temporal por parte de Kubrick en el momento de desarrollar la puesta en escena de esta película. Todas estas variaciones contenidas en este film proponen un campo fértil para el análisis de las ideas filosóficas referidas al tema del tiempo. En este caso nos preguntamos ¿Cuál es la idea de tiempo que Kubrick representa en sus films y en especial en *El resplandor*?

Para construir un concepto del tiempo actualizado y aplicable a nuestra investigación, es necesario hacer un repaso histórico de los conceptos filosóficos del tiempo y determinar la evolución del pensamiento con respecto a este, desde sus explicaciones iniciales surgidas en la antigüedad hasta las discusiones de filósofos del siglo XX como Henri Bergson o Martin Heidegger. La pregunta que nos hacemos es ¿Cómo ha sido abordado el problema del tiempo en la filosofía y cuáles han sido las respuestas que han ofrecido los filósofos a esta cuestión? Sobre este particular Gilles Deleuze comentó:

Es cierto que los filósofos se han ocupado muy poco del cine, y eso los que han llegado a hacerlo. Sin embargo, se da una coincidencia. En el mismo momento de aparición del cine, la filosofía se esfuerza en pensar el movimiento. Pero puede que esta misma sea la causa de que la filosofía no reconozca la importancia del cine: está demasiado ocupada en realizar por cuenta propia una labor análoga a la del cine, quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen. (Deleuze, 1984, p. 10).

En este sentido el pensamiento de Deleuze es fundamental en esta discusión porque funciona como bisagra entre la tradición filosófica y el análisis cinematográficos, especialmente en sus estudios sobre cine recogidos en sus obras, *La imagen-movimiento* (1984) y *La imagen-tiempo* (1987). El cine como expresión artística se ha convertido a lo largo del siglo XX en un terreno elegido por artistas y pensadores para cristalizar reflexiones complejas y trascendentales. Autores como Carl. T. Dreyer, Akira Kurosawa o Alain Resnais, han utilizado el mecanismo cinematográfico para referirse a problemáticas temporales que resultarían prácticamente imposibles de configurar en otros medios artísticos. Podría decirse que el cine es el arte que provee al artista de mayores opciones al momento de concebir la dinámica del tiempo y sus diversas variables. La estética propia de cada realizador habla de la manera en que este percibe y entiende el tiempo. Deleuze dijo:

Los grandes autores del cine podrían ser comparados no solo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos. (Deleuze, 1984, p. 12.)

## **2. El concepto de Tiempo en la filosofía: marco teórico**

Desde los inicios de la civilización humana el tiempo ha sido una cuestión que ha suscitado complejas reflexiones para aquellos pensadores que se han atrevido a avanzar interpretaciones acerca de este concepto. En la evolución histórica de las nociones del tiempo el enfoque general de este fenómeno oscila entre dos polos opuestos que se aproximan al entendimiento de esta idea desde perspectivas excluyentes. Una de ellas considera la existencia del tiempo como un principio físico que rige el fluir de los movimientos en el espacio. Esta perspectiva empírica o positivista del tiempo le sitúa como un fenómeno presente en la realidad y externo a los individuos. Sin embargo, otras corrientes de pensamiento se han dado a la tarea de explicar el tiempo como una cualidad interna de los sujetos cuya existencia es la resultante de procesos psíquicos e intuitivos. En aras de delinear con mayor claridad estas

aproximaciones nos propondremos revisar de manera breve las propuestas de los principales filósofos que han abordado la problemática de la conceptualización del tiempo.

En primer lugar nos topamos con las definiciones clásicas del tiempo proporcionadas por Aristóteles en su libro *Física*, un tratado sobre la naturaleza y el cambio que representa uno de los primeros estudios generales sobre los principios del *devenir* y el *movimiento*. Aristóteles nos ha legado la doctrina más utilizada sobre el tiempo, una aproximación estrechamente vinculada al movimiento. Para él, el tiempo no es posible sin acontecimientos, sin seres en movimiento. En su obra, que se estructura en ocho libros y en los que trata los diversos conceptos esenciales de la física como el de *duración*, *infinito* y *continuo*, el Estagirita apunta hacia la búsqueda de un principio generador o motor de la existencia como fuerza que dinamiza el Todo. El tiempo sería, el movimiento continuo de las cosas susceptible de ser medido por el entendimiento. *Antes* y *Después* son conceptos que indican la sucesión temporal. En consecuencia, define el tiempo como la medida del movimiento respecto a lo anterior y lo posterior.

Esta noción le atribuye una cualidad o propiedad cuantitativa a la idea de tiempo que luego será retomada por los filósofos que intentaron explicar este concepto desde el paradigma empírico. El pensamiento de Aristóteles permitió considerar al tiempo como una variable discreta, cuantificable en intervalos regulares e iguales, así como la inclusión de nociones tales como lo cíclico y la repetición según el modelo proporcionado por el movimiento de los astros. El tiempo no es movimiento pero lo implica, es decir, si no tuviéramos conciencia del cambio no sabríamos que el tiempo transcurre. Lo único que permanece, a pesar de la mutación propiciada por el movimiento, es la *sustancia*, concepto clave en la teoría aristotélica, para comprender aquello que se considera inamovible en el ser.

Varios siglos después de las aportaciones aristotélicas al concepto del tiempo, el filósofo, santo y padre de la Iglesia Católica, Agustín de Hipona, mejor conocido como san Agustín, proporcionó un punto de vista diferente a lo

establecido por su predecesor griego. Según san Agustín el movimiento no es la medida del tiempo, ni tampoco las mutaciones a las que se refería Aristóteles. Ninguno de estos fenómenos dan una idea acertada del tiempo sino que le sitúan como un hecho externo que existe en sí mismo e independiente del ser. La verdadera medida del tiempo es el alma, el espíritu y en última instancia el yo. El pasado es aquello que recordamos, el futuro, aquello que esperamos y el presente, aquello a lo que prestamos atención. san Agustín establece una relación entre pasado-memoria, futuro-espera y presente-atención, que desvía la aproximación empírica del tiempo hacia una concepción más subjetiva. El tiempo es una realidad que se ha vivido, se vive o se vivirá, lo que atribuye a la psique una posición determinante en cuanto a la experimentación de este fenómeno.

Este acercamiento de la idea subjetiva de tiempo refleja una paradoja del presente desarrollada por san Agustín: el presente propiamente no es, sino que pasa, deja de ser, carece de dimensión y sólo lo podemos caracterizar relacionándolo con el futuro, que todavía no es, y con el pasado, que ya ha dejado de ser. A partir de estas reflexiones los axiomas proporcionados por Aristóteles se tambalean y enfrentan a una crítica profunda que originará un escisión con respecto al enfoque con el que se había tratado el concepto del tiempo.

A medida que el pensamiento avanzó hacia la modernidad esa espiritualidad conferida por san Agustín al tema del tiempo fue cediendo lugar a un paradigma más próximo a las ciencias exactas. Isaac Newton, considerado por muchos como el pensador más grande de la modernidad, revolucionó drásticamente el entendimiento de las leyes físicas que rigen el universo. A finales del siglo XVI, Newton provocó un sismo con sus aportaciones relacionadas a la ley de la gravitación y los principios de la mecánica clásica, reflexiones que aparecen en su obra *Principia*. En ella también podemos encontrar varias ideas vinculadas a la interpretación del tiempo. Newton escribió: “el tiempo absoluto, verdadero y matemático, por sí mismo y por su propia naturaleza, fluye uniformemente sin relación con nada externo”.

(Titos, s/f) Este concepto del tiempo le ubica como algo que existe en sí mismo, una realidad infinita, uniforme, vacía de todo movimiento, en cuyo seno se desarrollan los acontecimientos y los cambios sucesivos de las cosas. Se podría decir que tiempo y espacio comparten ese carácter absoluto según la filosofía newtoniana, alejándole de la noción espiritual y subjetiva de san Agustín.

Este paradigma se consolidó en el pensamiento del siglo XVII de la mano de filósofos como René Descartes y Gottfried Leibniz quienes contribuyeron al encumbramiento de la razón como una cualidad del ser humano capaz de descubrir las verdades universales. Esta corriente de pensamiento se contrapone radicalmente al empirismo británico representado por Locke y Hume, donde la experiencia era la base de todo conocimiento y tomaba como fundamento de sus teorías los principios geométrico y matemáticos, considerados cualidades innatas e inherentes a la condición humana y mediante las cuales se podía llegar a la verdad de las cosas siguiendo un método deductivo.

Para los racionalistas el tiempo se entiende como un absoluto y es una realidad que existe en sí misma independiente de los individuos. Se refieren al tiempo como una totalidad o un fluir total en el que suceden eventos y acontecimientos singulares que se insertan en ese flujo global, con un movimiento y duración que pueden ser determinados y cuantificados desde la perspectiva métrica o matemática. Estas nociones serían recogidas y replanteadas por el criticismo representado por el filósofo alemán Immanuel Kant.

Kant decía que el tiempo era una forma a priori de la sensibilidad, una estructura necesaria para cualquier observación que condiciona y hace posible toda experiencia. El filósofo alemán defendía que el tiempo era una cualidad propia del hombre que ordena nuestra experiencia interna. El tiempo para Kant está estrechamente ligado al espacio como marco contenedor dentro del cual se relacionan las cosas. Nuestras experiencias externas están sometidas a las coordenadas espaciales mientras que las

vivencias internas están sometidas a las coordenadas temporales. También reubica la concepción moderna del concepto de tiempo criticando las ideas de la corriente racionalista. Para el criticismo kantiano los conceptos de tiempo y espacio no son aprehendidos a partir de la deducción racional sino que posibilitan el entendimiento de la realidad, con lo cual cuestiona los límites del método cartesiano como vía de conocimiento y aprendizaje. A partir de Kant, la idea del tiempo evoluciona en diversos sentidos durante los años siguientes.

A finales del siglo XIX se producen las aportaciones del filósofo alemán Friederich Nietzsche. En las reflexiones desarrolladas en *Así habló Zaratustra* (1883-1885), se encuentra la explicación de los pilares fundamentales de la filosofía de Nietzsche, la controvertida teoría sustentada en la Voluntad de Poder, el concepto de Superhombre y la teoría del Eterno Retorno. El estilo de su filosofía está cerca de las construcciones mitológicas y se caracteriza por un tono misterioso y aforístico que suele representar una barrera para la correcta y precisa interpretación de estos conceptos. Por tanto, no existe una exposición clara del concepto de tiempo, sino que permanece como uno de los elementos que interviene dentro de la dinámica del eterno retorno. A través de la comprensión de esta idea se extrae la concepción nietzschiana del tiempo como una estructura que se repite y aparece de nuevo en una suerte de espiral que se abre hacia lo infinito. Según la interpretación de Deleuze “no es lo *mismo* y lo *uno* lo que retornan en el eterno retorno, sino que el retorno es el mismo lo *uno* que se dice sólo de lo diverso y de lo que difiere” (Deleuze, 2013, p. 130).

También se podría decir que el tiempo retorna de una manera diferente, se distribuye con ciertas separaciones rítmicas. Las intensidades de los movimientos establecen una dinámica, pero al mismo tiempo lo que se repite en cada retornar es el todo, o sea, el mundo de esas intensidades que se diferencian sin cesar. Estas ideas contribuyeron a que nociones estáticas como pasado, presente y futuro, fuesen vistas con un cierto dinamismo constante. “El eterno retorno tomado en su sentido estricto, significa que

cada cosa sólo existe retornando, copia de una infinidad de copias que no dejan subsistir original ni origen... Lo que es o retorna no tiene ninguna identidad previa constituida” (Sánchez, 2000, p. 184). El tiempo sería lo infinitamente divisible, la inagotable variedad de movimientos, ritmos, duraciones y eventos en el devenir, mientras que la eternidad se refiere a la repetición constante de lo infinitamente fraccionable. Nietzsche también se refería al Eterno Retorno como el retorno infinito de casos idénticos. En palabras de Galparsoro:

Para el filósofo alemán la eternidad no se sitúa al margen del devenir, sino en estrecha conexión con este. No es un estado en el que el devenir se congelaría puesto que está vinculada al tiempo, la eternidad se da en la repetición indefinida de los estados de cosas presentes en el instante (Galparsoro, 2010, p. 194).

La explicación de Nietzsche se sitúa cerca de la comprensión del tiempo como un continuum, afirmando que el sujeto es el encargado de realizar la parcelación de los instantes en función de una cualidad discriminatoria que selecciona arbitrariamente trozos de tiempo para aprehenderlo. Esta operación la realiza el individuo desde el ámbito interior mediante el aparato cognitivo como un proceso subjetivo. Esta perspectiva se contrapone a la noción del tiempo como una proceso cíclico.

A principios del siglo XX en el contexto de la Alemania de la República de Weimar y dentro de un clima político de posguerra convulso, emerge la figura del que probablemente sea el filósofo más importante del siglo pasado. Martín Heidegger hizo tambalearse los cimientos del pensamiento occidental con su *magnum opus*, *Ser y tiempo* (1927). La visión de Heidegger se presenta como una revisión ontológica de la filosofía, que ataca a la tradición filosófica y cuestiona la labor de ésta y sus pilares fundamentales o preguntas esenciales, entre ellas, la pregunta por el ser.

Cuando Heidegger habla del Ser, argumenta que éste en realidad, es un Ser-ahí, o Dasein vocablo que utiliza para referirse a esta suerte de existencia en la que se percibe al hombre como un ser-arrojado en el mundo. Esta

explicación ontológica obliga a preguntarse por el Ser y no por el Ente, re-direccionando el rumbo histórico de la reflexión metafísica de la filosofía hacia un interrogante irresoluto ¿Qué es el Ser? A esta cuestión Heidegger responde con sobrada originalidad diciendo que existe un Ser que se pregunta por el Ser. Este Dasein que está eyectado sobre el mundo se pregunta por su quehacer, pero no desde una posición sujeto-objeto como entiende la teoría del conocimiento. Para Heidegger no se debe abordar esta discusión desde esa perspectiva sino desde una posición en la que no existe una intención de aprehensión de la realidad, sino más bien, una fusión mística entre el hombre y la naturaleza. En este sentido, el tiempo no es una realidad externa, objetiva, sino que es el ser, el que posibilita esta estructura del sujeto humano. Para Heidegger el tiempo no es nada que sucede fuera en algún lugar como marco para acontecimiento del mundo; tampoco es algo que se manifiesta dentro de la conciencia, sino que el tiempo es aquello que hace posible el Dasein. El tiempo es el ser del Dasein; “este temporaliza en cuanto tiempo su ser. No existe un evento sin un sujeto que sea testigo de lo acontecido y por tanto temporalice el movimiento acaecido, el movimiento en sí mismo no posee duración, métrica, ni ninguna noción cuantitativa o cualitativa sin un ser que se de a la tarea de temporalizar” (Berciano, 1990, p. 16).

Al hilo de la discusión ontológica de Heidegger, Henri Bergson, filósofo francés y escritor ganador del Premio Nobel en 1927, extiende el debate sobre la naturaleza del tiempo retomando, en cierta medida, la línea trazada por su antecesor. La dedicación de Bergson al tema del tiempo es una de las más notorias del pensamiento occidental y abre la puerta a un grupo de pensadores franceses que abordarían esta cuestión durante el siglo XX.

Bergson es partidario de la visión heideggeriana del tiempo como una estructura inmanente al individuo o *ser* y una condición *sine qua non* de la experiencia. No se da la existencia del hombre fuera del tiempo, sino que es el mismo tiempo el que posibilita la existencia. La subjetividad del individuo es la única cualidad capaz de generar la sensación de tiempo, la cual sería una

característica interna del hombre, negando la posibilidad de la existencia de una temporalidad objetiva, métrica o cuantificable. La intuición se desarrolla en términos temporales, mientras que la realidad responde a coordenadas espaciales, a instantes estáticos que se suceden unos tras otros, como una suerte de yuxtaposición de momentos congelados. Bergson (2006) establece una diferencia entre *Tiempo Puro* y *Tiempo Numerado*. Para él el tiempo numerado está mezclado con el espacio o se da en conjunción con el espacio y nos da una idea de la duración de las cosas en el mundo. Pero distingue que sin la aparición de un ser consciente que contemplara las cosas y los hechos que suceden en el mundo no podría decirse que en él existiera el tiempo, sino sólo coexistencia y sucesión de instantes. Ello ocasiona que se confunda el espacio con el tiempo debido a que se interpreta esta sucesión de quietudes como tiempo, cuando en realidad sería, según Bergson, movimientos estáticos parcelados. Es decir, que sin un espectador que de sentido al movimiento y haga la síntesis de lo recorrido por el móvil mediante un proceso psíquico, sólo se hablaría de situaciones estáticas del móvil en el espacio o simplemente espacio.

Por otro lado, Bergson propone el concepto de *Tiempo Puro* que sería cualidad, duración, devenir, intensidad. El tiempo verdadero es el puro fluir de nuestra interioridad, desprovisto de toda medida, sentido como algo cualitativo, indivisible, innumerable, incontable. El tiempo verdadero es duración de algo que cambia y ese algo es la conciencia, la vida interior del sujeto psíquico. Es el sujeto psíquico quien introduce la noción de tiempo en el universo material donde sólo hay sucesión o coexistencia de fenómenos atemporales. Este tiempo también podría denominarse *Tiempo Psicológico*, que, según el filósofo, es irreversible; en cada momento de nuestra vida gravita todo el pasado, de forma que el momento presente es una especie de condensación de la vida anterior y el yo que en él actúa es un producto de la experiencia pasada.

Esta distinción entre *Tiempo Numerado* y *Tiempo Puro* condensa, de alguna manera, las dos visiones, extendidas a lo largo de la historia del pensamiento

occidental, en relación a la problemática del tiempo. La del tiempo como algo externo, cuantificable, medible y la perspectiva contraria que le sitúa como un fenómeno interno, cualitativo e indivisible, que ocurre en nuestra psique y hace posible la existencia.

Durante los años 60' del siglo pasado, Gilles Deleuze se interesó, como muchos otros pensadores contemporáneos, en el cine como medio de expresión y vehículo privilegiado para exponer cuestiones complejas sobre el tiempo. En su opinión, de todas las artes del hombre, el cine, este invento de finales de siglo XIX, lograba juntar los componentes necesarios para reproducir la espacialidad y temporalidad del movimiento a través de la yuxtaposición de imágenes estáticas. Deleuze creía que el cine era capaz de generar una sensación de temporalidad en el sujeto, crear una auto-temporalización a través de imágenes-movimiento, y esta cualidad le convertía en un campo propicio para la reflexión filosófica acerca del tiempo (Deleuze, 2003).

Basándose en lo propuesto por Bergson, Deleuze desarrolla tres tesis del movimiento, fundamentales en su estudio sobre el tiempo en el cine. De esta forma se pregunta ¿Cómo es posible reconstruir el movimiento en las artes y en las ciencias? Y concluye:

El movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible; o bien no se puede dividir sin cambiar; en cada división de naturaleza (...) No podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo es decir; con cortes inmóviles (Deleuze, 1984, p. 12).

Esta primera máxima podría entenderse de la siguiente forma. Los diferentes cortes que se puedan hacer del movimiento, serían instantes inmóviles que no expresan el movimiento en sí mismo sino que muestran el espacio recorrido. El movimiento no puede ser reconstruido ni a partir del espacio recorrido ni a partir de instantes, hacerlo implicaría errar la reconstrucción,

porque el espacio recorrido no puede expresar la naturaleza concreta del movimiento, puesto que este se define por el acto de recorrer un espacio. Seleccionar instantes ya sean privilegiados o cualesquiera para reconstruir el movimiento es como si se tratara de hacerlo mediante fotografías, es decir; a partir de cortes inmóviles. El movimiento concreto y real sólo puede darse en el intervalo de los dos instantes escogidos para la reconstrucción. De ahí que el movimiento es algo indivisible e inseparable, puesto que la sustancia del mismo sólo puede darse entre las dos divisiones, en el transcurso del antes y el después de cada imagen.

Deleuze desarrolla una segunda tesis relacionada con el movimiento en las artes. Habría dos formas erróneas de reconstruir el movimiento. Una primera manera; tendría que ver con las artes antiguas. En este paradigma se recurre a la elección de instantes privilegiados o momentos congelados de los objetos en el espacio. La segunda manera de reconstruir erróneamente el movimiento tiene que ver con la ciencia moderna: “la revolución moderna consistió en referir el movimiento ya no a instantes privilegiados sino a instantes cualquiera” (Deleuze, 2004, p. 14). Estas dos formas de reconstruir el movimiento implican la utilización de un tiempo abstracto, homogéneo o en términos bergsonianos “Numerado”; que no da cuenta necesariamente de la duración concreta del mismo, debido a que esta duración, comparada con el Todo por Deleuze, es una estructura que no puede ser acotada, cerrada. De ahí que Bergson y Deleuze plantean una última tesis: “el instante es un mal corte del movimiento puesto que es un corte inmóvil, pero el movimiento mismo es un buen corte de la duración porque es un corte temporal” (Deleuze, 2004, p. 16). Tanto Bergson como Deleuze se refieren a la duración y devenir como el Todo.

El Todo es definido como una entidad Abierta; es decir; como algo que nunca cesa de cambiar. De ahí que el Todo no es el conjunto de los conjuntos. Mientras que los segundos tienen como característica ser entidades artificialmente cerradas (por ejemplo: los objetos que están en la mesa); el primero expresa siempre un cambio en el devenir (Bergson, 2006, p. 76).

Según Deleuze la aparición del neorrealismo italiano supuso un cambio radical en la narrativa clásica al escenificar situaciones que superaban la capacidad de acción o reacción de los sujetos. Se mostraba al hombre sobrepasado por la magnitud de los eventos, desarmado, despojado de cualquier mecanismo resolutivo. Lo que permitió la aparición del cine que denomina de *vidente*, que integra la visión del campo de acción y el discurrir natural del tiempo. En contraposición al cine clásico, cuya narrativa responde a la cualidad sensorial y motora de las imágenes-movimiento, la narrativa del cine de *vidente* no descansa en la acción y su dinámica transformadora, tampoco obliga al montaje a determinar la duración de estas imágenes-movimiento en función de su transformación externa, sino que posibilita la interiorización de una imagen-tiempo.

En el cine de *vidente*, aquel en el cual el espectador es capaz de “mirar” el espacio, o recorrerlo con la mirada, el montaje no está al servicio de la sensorialidad y motricidad de la imagen o no responde a esquemas sensorio-motores como en el cine-acción. Según el filósofo francés la imagen-movimiento es reemplazada por la imagen-tiempo en este nuevo cine emergente que se manifiesta no sólo en el contexto italiano de postguerra, sino que también aparece en otras latitudes como en la nueva ola francesa o en el cinema nuevo brasileño. Estas vanguardias se preocupan por explorar los límites del lenguaje cinematográfico y desembarazarse de la herencia hollywoodiense e intentan derrocar la dictadura del cine de acción al proponer una manera diferente de abordar la elaboración de un film (Deleuze, 1987). En esa búsqueda esencial del cine por encima del Modo de Representación Institucional (MRI)<sup>1</sup> o lenguaje clásico, los realizadores se preocuparon por ir más allá de la simple puesta en escena de la acción o el movimiento. La duración o el Todo no estaba determinado por el corte del

---

<sup>1</sup> Los Modos de Representación Institucional (MRI) o también llamados Modos de Representación del Cine Clásico (MRC), son convenciones o normas estandarizadas que se adoptan en la década de los años 10 codificando el lenguaje cinematográfico con el fin de que el mundo ficcional propuesto ofrezca coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal (Burch, 2004).

movimiento, sino por la misma imagen-tiempo que es un elemento narrativo en sí mismo.

El montaje clásico no nos proporciona una imagen-tiempo, es decir, una imagen que nos presentaría directamente la duración; el montaje clásico respondería más bien a la tradición aristotélica, para la cual el tiempo es el número del movimiento según el antes y el después (Martín, 2010, p. 57).

A partir de los conceptos y teorías claves sobre el tiempo como la idea del Eterno Retorno de Nietzsche, el Tiempo Puro y Tiempo Numerado, de la filosofía de Bergson o la Imagen-Movimiento e Imagen-Tiempo de Deleuze, esta investigación se propone encontrar las distintas manifestaciones del concepto del tiempo en la película *El resplandor* de Stanley Kubrick y sus posibles resonancias con el resto de obras que componen la filmografía del director. El análisis está fundamentado en la identificación de los elementos técnicos y narrativos presentes en sus films, que representan en términos generales los rasgos estéticos del cine de este autor. La idea del tiempo que se manifiesta en su obra supone una objetivación de su sensibilidad y da cuenta de la comprensión de la problemática del tiempo según su punto de vista. Por tanto, comparar la filosofía que se ha preocupado de explicar el concepto de tiempo y la filmografía de Stanley Kubrick, significa la posibilidad de hallar expresiones tangibles que se aproximen hacia la materialización de los conceptos abstractos del tiempo aportados desde diversos ámbitos del pensamiento.

### **3. La intemporalidad del relato en *El resplandor***

El tiempo juega un papel fundamental en el cine como organizador del discurso narrativo enmarcándolo dentro de unas coordenadas cronológicas que sirven como guías sobre las cuales el espectador se ubica y estructura los contenidos asimilados. La intemporalidad o falta de ubicación temporal de una historia ocasiona una profunda incertidumbre en el espectador debido a que no puede anclar el discurso a un hito que sirva como guía en el

ordenamiento de los hechos, permaneciendo desubicado en cuanto a los límites temporales del relato. Sin embargo, es evidente que existe un devenir, un sentido que hace avanzar la narración.

Kubrick secciona la temporalidad objetiva de su film en trozos de movimiento yuxtapuestos que interrumpen la línea continua del devenir. A medida que realiza estos cortes hace avanzar la narración, fundamentalmente apoyada en imágenes-movimiento desatendiendo a una lógica métrica equidistante, lo que genera que el espectador no sea consciente de la magnitud de las elipsis que suceden en *El resplandor*. La historia está estructurada en episodios separados por títulos que contextualizan la acción pero no establecen una estructura temporal cerrada. Así nos introducimos en la historia con *La entrevista*, primer bloque narrativo que aparece en el relato. Después procedemos al *Día de cierre*. A esta parte le siguen secuencias que transcurren un mes después de que la familia Torrance se queda a cargo del hotel. Los demás bloques narrativos están separados por días de la semana que aparecen mediante rótulos que funcionan como referencia informativa para el público, pero que no establecen una verdadera ubicación en cuanto a la fecha exacta de los acontecimientos con respecto a los bloques anteriores. Sabemos que el día martes, viene después del lunes, y que el jueves es el día que precede al viernes, pero luego los días de la semana aparecen más bien aleatoriamente sin pertenecer claramente a una misma semana. Entonces ¿cómo saber cuánto tiempo ha transcurrido entre un día de la semana y otro?

Es una duda que aparece ante nosotros ya que sospechamos que el proceso de locura o psicosis que desarrolla Jack Torrance y a su vez se extiende a los otros personajes de la historia origina un des-anclaje de la percepción temporal. Han perdido la noción del paso del tiempo a causa de su aislamiento. Es decir, que una vez inmersos dentro del hotel, aislados del mundo exterior los personajes comienzan a perder la noción real del tiempo objetivo y cada día se sucede tras otro sin diferenciarse sustancialmente entre ellos. Un lunes es prácticamente lo mismo que un viernes en el hotel

Overlook. Lo que va generando en la familia Torrance y en los espectadores una falta de ubicación cronológica en el discurrir de la historia. Queda claro que estamos ante grandes pasos de tiempo en los cuales la vida se hace rutinaria y que los eventos se esparcen temporalmente dejando entre ellos espacios vacíos, en los cuales los procesos psicológicos de los personajes van evolucionando hacia conductas que actúan como mecanismos de defensa ante la dificultad de convivir encerrados en un edificio durante una extensa temporada invernal.

Kubrick logra construir una sensación de tiempo subjetivo a través de la forma en que desestructura el relato. Este planteamiento nos remite a la idea del tiempo como un fenómeno interior o intuitivo, que no es capaz de ser medido o calculado. La duración de este tiempo es inestimable y sólo podemos aproximarnos a su extensión o referirnos a su magnitud mediante nuestra reflexión interior. Por tanto, Kubrick comparte las ideas planteadas por Bergson y posteriormente Deleuze sobre el tiempo puro o subjetivo como una cualidad interior de las personas cuya duración viene determinada por la percepción individual.

### **3.1 Repetición en *El resplandor***

La repetición de una cifra puede significar algo que está más allá de lo aparente. En el caso de *El resplandor* el número 42 viene a ser la cifra que representa o significa algo que está más allá del significante. Sería el número mágico que en repetidas ocasiones se muestra camuflado a lo largo del film. En una primera instancia lo vemos en la manga del jersey que lleva Danny en las primeras secuencias del film que transcurren en su casa. Más adelante vuelve a hacerse presente en una frase del noticiario que observa en la tele y en el cual se habla de un presupuesto de 42 millones de dólares. Cuando Wendy y Danny miran una película podemos notar que se trata del film *Verano del 42*. La habitación encantada sería un buen ejemplo de las cifras camufladas dentro de pequeñas ecuaciones, en este caso hablamos de la habitación 237 que en términos matemáticos se podría expresar como  $2 \times 3 \times 7$

que daría como resultado el número 42 y, por último, vemos una cifra que llama nuestra atención, se muestra en la foto en la que está Jack Torrance en una fiesta dada en el hotel en el año 1921, representando el 21, la mitad de 42.

Todas estas repeticiones en torno a la cifra no son más que formas de esconder un significado inexpresable en otros términos por el realizador. En el estudio elaborado por Geoffrey Cocks (2004), *The wolf at the door*, el autor sostiene que Stanley Kubrick tenía un trauma referente a la Segunda Guerra Mundial, al ser hijo de inmigrantes húngaros asentados en el Bronx y haberse criado durante el período bélico, lo que, según él, había creado una obsesión. Recordemos que durante mucho tiempo estuvo interesado en realizar una película sobre el holocausto judío de la segunda guerra, con lo que se sospechaba que Kubrick tenía intención de acercarse al tema, pero era incapaz de hacerlo directamente. Cocks recuerda que en el año 42 el general nazi Himmler ordenó la Solución Final, una estrategia militar que estaba dirigida a concretar el exterminio total del pueblo judío en los campos de concentración. También compara la forma en que suben los créditos iniciales de color azul que se presentan en la película como el humo que emanaba de los hornos crematorios. No en balde la utilización de la música de Héctor Berlioz, *Dies Irae*, extraído del movimiento final de la Sinfonía Fantástica, enfatiza de manera insoslayable el carácter fúnebre del viaje que realiza la familia Torrance hacia las montañas de Colorado, como si tratara de un pequeño contingente que se aproxima hacia su trágico destino. *El resplandor* podría interpretarse como un film que habla de la recurrencia del genocidio como evento cíclico en la historia del hombre. Durante la película encontramos continuas referencias a la colonización británica (el director del Overlook, Stuart Ullman, comenta la dificultad de la construcción del recinto debido a las continuas batallas entre colonizadores e indígenas) e inicialmente Kubrick se refirió al mensaje de la película con frases como: *El resplandor*, la ola de terror que sacudió a América.

Otra de las repeticiones inquietantes de *El Resplandor* está relacionada con la secuencia de la bañera de la habitación 237, en la que Jack descubre la presencia del fantasma de una joven que despierta su deseo, pero que se convierte en el cadáver de anciana que le persigue hasta espantarlo y hacerle abandonar la habitación. Algunos críticos han convenido en que la bañera ha sido un lugar recurrente dentro de la filmografía de Kubrick. Podemos ver en *Lolita* una escena en la que una cámara subjetiva se adentra en el baño en el que está Charlotte, la mujer de Humbert. Él fantasea con asesinarla para quedarse con su hija, Dolores. En *El Resplandor* existe una coincidencia con los fantasmas que aparecen en la secuencia del baño de la habitación 237, aunque en esta ocasión se desea a la hija, pero se abraza a la madre. También encontramos una escena que involucra una bañera en el final de *2001*, la que transcurre en la habitación que sirve de morada al capitán Bowman. Éste recorre el recinto con su mirada y escucha la voz de una mujer que grita auxilio, mujer que pudiera ser Charlotte, quien ha sido asesinada por Humbert en sus fantasías y que más adelante aparece en *El Resplandor* como la mujer muerta. Una secuencia que se extiende a través de tres films y en un lapso de alrededor de 25 años.

Michel Chion (2001) hace una observación audaz con referencia a la percepción de la figura del niño/niña por parte del director y tiene que ver con la inquietante repetición de la figura hijo/hija único. Si recordamos varias de las películas de Stanley Kubrick, observaremos cómo la figura se repite. De esta manera encontraremos que *Lolita* es hija única, al igual que la hija de Heywood en *2001*, Alex en *La naranja mecánica* es también hijo único al igual que Barry Lyndon y Danny Torrance en *El Resplandor*. Por último, en *Eyes Wide Shut* Kubrick, 1999) el matrimonio conformado por Bill Hartford y Alice tiene en Elena a su hija única, de momento, corroborando esta visión de infancia solitaria que posee el director y que traduce en sus historias dejando a los infantes desprovistos de hermanos.

Otra imagen que se repite en el film corresponde al de las niñas gemelas que aparecen por los pasillos del hotel. Esta recurrencia demuestra la convivencia

de distintas dimensiones temporales en las que el mundo de los muertos comparte el espacio-tiempo del mundo de los vivos urdiendo un entramado temporal laberíntico.

### **3.2 *El resplandor* y la idea del Eterno Retorno**

Kubrick parece reacio a mostrar la solución de las cosas que suceden en el film. El resultado de su adaptación es una historia construida sobre las bases argumentativas del novelista Stephen King, pero sin todos los “cabos atados”, cualidad que es más propia de la novela, en la cual se encuentra una explicación para cada evento y una interpretación psicológica de las motivaciones de los personajes. En el film todo lo que ocurre es menos causal, los hechos suceden por las características particulares del contexto en el que se desarrolla la acción más que por la historia privada de cada personaje. Podría decirse que estas informaciones no vienen a colación en el film y que Kubrick ha optado por suprimir la mayor parte de los antecedentes de los protagonistas del relato y permanecer en el presente de la ficción.

Al final de la novela *El Resplandor*, King concluye con un breve epílogo, denominado *Verano*, con el que se cierra la historia. Wendy y Danny han sobrevivido a la pesadilla del Overlook y conversan con Dick Hallorann acerca de la nefasta experiencia vivida y su situación actual. Por lo tanto, el cocinero negro, Hallorann, no es asesinado por Jack en la obra escrita. Este sacrificio, que forma parte de la adaptación cinematográfica y no de la novela, impide que el film concluya de esta forma conciliadora y en cierto sentido “feliz”. En el largometraje no vemos en ningún momento este epílogo veraniego que cierra la obra escrita y en el cual se completa la narración mostrando a los sobrevivientes de la tragedia recordando el infierno vivido y recuperándose de las heridas emocionales causadas por su desgraciada estadía en el hotel. Kubrick cercena el final de la obra, finalizando su adaptación con el escape de Wendy y Danny del Overlook mientras Jack se hunde en la nieve en la afueras del hotel. A continuación vemos una fotografía de una fiesta celebrada en 1921 en la que aparece Jack, lo cual es

extraño puesto que han transcurrido más de cincuenta años del evento, y posteriormente suben los créditos de la obra dejando al espectador desconcertado ante esta última imagen anacrónica.

Una vez más Kubrick suspende la finalización de la historia, sembrando la incertidumbre en el espectador y planteándole preguntas con respecto a lo que ha sucedido dentro del hotel y lo que sucederá en ese futuro incierto de los sobrevivientes. También acrecienta la indefinición de lo que es real y lo que ha sido una alucinación. Después de ver la foto de Jack, no sabemos si aquel personaje llamado Delbert Grady, conocido por su infame reputación de ex-vigilante del Overlook y asesino familiar durante la novela y la película, tenía razón cuando decía a Jack en el servicio del bar: “usted siempre ha sido el cuidador del hotel Sr. Torrance”. El hecho de que Grady sea inglés aporta pruebas sobre la idea de la colonización americana como tema de fondo del film. Ese carácter cíclico del genocidio al que nos referimos en el apartado anterior.

Como se ha señalado anteriormente la idea de eterno retorno de Nietzsche encuentra una aproximación en el film, ya que no es lo *mismo* y lo *uno* lo que retornan en el eterno retorno, sino que el retorno es el mismo lo *uno* que se dice sólo de lo diverso y de lo que difiere. Kubrick podría estar diciendo que lo que retorna es el impulso esencial del hombre hacia el aniquilamiento, por encima de la recurrencia de las situaciones. No es el evento en sí mismo, ni las cosas que construyen los hechos lo que retorna, sino la idea recurrente en la filmografía de Kubrick sobre la aniquilación, por ejemplo: *Dr. Strangelove, 2001: una odisea del espacio*, *La naranja mecánica* y *La chaqueta metálica*.

#### **4. Conclusiones**

1. Stanley Kubrick no era sólo un director de cine que utilizaba el medio artístico como vehículo trasmisor de ideas y pensamientos. Podría decirse que Kubrick era un pensador o una especie de filósofo contemporáneo que

encontró en el cine el arte más adecuado para expresar sus inquietudes y reflexiones acerca del hombre y la vida. A través de su filmografía se pueden observar constantes que se repiten en diversos escenarios y en diferentes contextos. Una de ellas es la concepción de la historia como una espiral de eventos que suceden a lo largo de la cronología de la humanidad guardando una relación o similitud entre ellos aunque se desarrollen en distintos puntos de esta línea continua que se abre hacia el infinito.

2. En films como *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Kubrick, 1968), esta idea de la evolución del ser humano como un proceso impulsado por el anhelo de poder o dominación sobre el mismo hombre, da cuenta de aquella visión de Thomas Hobbes que se refiere al *hombre como lobo del hombre*. En *El resplandor* esta pulsión aniquiladora es la idea central que subyace en el largometraje. De allí se extrae que todas las referencias relacionadas a genocidios hablen de la recurrencia de este fenómeno en la cultura occidental. El eterno retorno de lo uno, es decir, la vuelta del impulso aniquilador del hombre que retorna en un escenario diferente y con actores nuevos. Sin embargo, Kubrick también plantea la posibilidad de que el tiempo sea un círculo plano en el que estos actores vuelven como fantasmas que permanecen suspendidos en un limbo temporal. Esta noción encuentra una explicación en el final de la película cuando vemos la foto de Jack Torrance en la fiesta del Overlook en 1921. Esta imagen final deja una sensación de tiempo como fenómeno cíclico que vuelve sobre sus huellas y se repite bajo una forma actualizada.



F1. Fotograma de *El resplandor* (1980)

3. La utilización de Kubrick de la idea del laberinto como reflejo de la psique humana es otra imagen aportada por el director que expresa la concepción de la mente como un cerebro caótico o “disfuncional” como decía Deleuze. Las huellas parecen ser el único indicio del paso del tiempo, la demostración de movimientos ocurridos en el pasado que según Heidegger sólo encuentran una explicación tras ser encontradas por el sujeto. No existe un evento sin un sujeto que temporalice lo acaecido. Esta noción refleja de alguna manera la complejidad de la percepción del tiempo por parte del director, que se manifiesta a través de la interioridad y subjetividad de sus personajes. El tiempo se ordena en tanto a que es parte de la vivencia del individuo que atribuye duración e intensidad en términos cualitativos y no cuantitativos, debido a que el tiempo desde esta perspectiva es indivisible, incontable. Por tanto, comparte una visión del tiempo subjetivo e interior que encuentra en la definición bergsoniana de tiempo puro una conceptualización filosófica, que es recogida y extendida por Deleuze posteriormente.



F2. Fotograma de *El resplandor* (1980)

4. La repetición es una cualidad del universo kubrickiano que enfatiza la presencia de elementos que trascienden lo aparente y que ejemplifican la desestructuración del tiempo objetivo en sus films. La aparición reiterada de cifras e imágenes icónicas, como la del ascensor inundado de sangre en *El resplandor*, introduce imágenes que pertenecen a otra dimensión del tiempo que irrumpen en la línea de tiempo. Sin embargo, existe una comprensión del tiempo como un continuo que no se cierra en sí mismo sino que permanece abierto hacia el infinito. Se podría decir que la concepción del tiempo en el cine de Kubrick expresa una espiral que se encuentra en distintos puntos

pero con ligeras variaciones. Existe una idea de repetición pero que no es más que la prueba de lo mismo en tanto a que se presenta de manera diferente.



F3. Fotograma de *El resplandor* (1980)

5. Para Kubrick, uno de los grandes realizadores del siglo XX, la utilización del tiempo adquiere una importancia relevante como herramienta estética. Ya sea mediante el uso del montaje, proceso al que el director confería una importancia vital, o a través de la desestructuración de la narración (véase *Atraco Perfecto*, *The Killing*, Kubrick, 1956), la inclusión de elipsis temporales (*2001: una odisea del espacio*) e incluso reproduciendo aquella subjetividad Bergsoniana del devenir como cualidad subjetiva (*Eyes Wide Shut*) Kubrick se ha servido del poder del cine y sus artificios para evocar y reproducir estos conceptos sobre el tiempo.

### Referencias bibliográficas

Agustín, San. (2012). *Obras selectas*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Berciano, M. (1990). Temporalidad y ontología en el círculo de “Ser y Tiempo”. *Thémata*, 7, 13-50.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.

Bergson, H. (1977). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.

Burch, N. (2004). *Praxis del cine*. Caracas: Fundamentos.

Chion, M. (2001). *Kubrick a cinema's odyssey*. Londres. BFI Publishing

- Cocks, G. (2004). *The wolf at the door*. New York: Peter Lang.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine II*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires. Amorrortu.
- Deleuze, G. (2013). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona. Anagrama
- Galparsoro, J. (2010). Infinito y tiempo en Nietzsche, *Ontology Studies*, 10, 183-198.
- García, M. (1993). Eterno retorno de lo igual en Nietzsche. ¿Continuidad o ruptura?, *Naturaleza y Gracia*, 1, 57-76.
- Heidegger, M. (2003). *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta.
- Kant, I. (2009). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Losada.
- Kant, I. (2002). *La polémica de la crítica de la razón pura*. Madrid: A. Machado.
- King, S. (2012). *El resplandor*. Barcelona: Debolsillo.
- Martín, J. (2010). La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson. *Areté. Revista de Filosofía*, 1 (22), 51-58.
- Mitry, J. (1974). *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres.
- Newton, I. (2011). *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2011). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Esfera de los Libros.
- Sánchez, D. (2000). *Nietzsche en Deleuze: Hacia una genealogía del pensamiento crítico*. *Endoxa*, 12, 167-186.
- Titos, F. (s/f). El tiempo desde una perspectiva filosófica. Disponible on-line para su consulta: [www.juntadeandalucia.es](http://www.juntadeandalucia.es). Consultado 07/09/2015).

**Cómo citar:** Finol, L. (2016). "Stanley Kubrick y la espiral del tiempo". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, pp. 239-262. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>