



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

ses@siu.buap.mx

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México

Calabrese, Omar

El resplandor de Stanley Kubrick: un sistema de colores y pasiones

Tópicos del Seminario, núm. 28, julio-diciembre, 2012, pp. 63-78

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59425511007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

***El resplandor* de Stanley Kubrick: un sistema de colores y pasiones**

Omar Calabrese
Universidad de Siena

Traducción de Elena Bossi

1. El filme

Se vertieron ríos de palabras para analizar e interpretar la obra de Stanley Kubrick, en especial, *El resplandor* (*The Shining*, Reino Unido, Estados Unidos, 1980). Existe una razón profunda para esto: el director americano fue considerado, con justicia, un autor capaz de inscribir, en sus películas, la teoría que las sostiene y fundamenta. Y lo hizo utilizando los medios expresivos específicos del cine y contradiciendo el antiguo estereotipo crítico que atribuye sólo a la palabra semejante virtud —dada su capacidad de formular conceptos abstractos ahí donde las demás artes permanecen “concretas” casi por definición—. Se trata de una empresa de gran dimensión intelectual que nos permite incluir a Kubrick en el índice imaginario de aquellos que supieron tratar el arte como “objeto teórico”.¹ Numerosos autores observaron

¹ Con la expresión “objeto teórico” entiendo aquello que afirma Hubert Damisch: la representación de un objeto puede remitir al principio de su organización abstracta porque la convoca explícitamente, porque implícitamente la requiere o porque impone la reflexión a quienes la disfrutan. Cf. Yve-Alain Bois, *et al.*, “A Conversation with Hubert Damisch”, *October*, 85, 1998.

este aspecto presente en gran parte de las obras del maestro. Por ejemplo, se descubrió que *El resplandor* insiste en la figura del laberinto; que en *Barry Lyndon* hay citas pictóricas que no se limitan a ser manifestaciones eruditas sino que hacen sistema; que en *La naranja mecánica* existe una verdadera “teoría de la visión” que se presenta a partir de la escena de la aplicación del “tratamiento Ludovico” a Alex; que en *2001, Odisea del espacio* nos encontramos frente a un ejercicio de multiplicación del espacio semejante a aquel que ocurre en pintura con el procedimiento de construcción del “cuadro en el cuadro”; y así podríamos seguir.²

En este breve ensayo, intentaré mostrar de qué modo, en *El resplandor*, se puede entrever la creación de un complejo sistema cromático destinado a favorecer la manifestación de un sistema pasional igualmente complejo. En otras palabras: la película de la cual hablamos declara su pertenencia al género *horror* (y fue considerado por la crítica como el segundo mejor filme del género de todos los tiempos) aún más claramente, al tratarse de la adaptación cinematográfica del libro homónimo de Stephen Edwin King de 1977 que alcanzó un enorme éxito con cuatro millones de ejemplares vendidos en los Estados Unidos. Pero Kubrick reelaboró la novela en muchos detalles figurativos y no condescendió —salvo en mínima parte— a la representación directa de las escenas de terror. Eligió, en cambio, construir una instalación visual pasional más abstracta, lo que en semiótica podemos llamar *figural* para yuxtaponerla a lo *figurativo*. Es decir, allá donde los términos y las figuras expresan un contenido

² Véanse, entre otros: Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick* Firenze: La nuova Italia, 1977; Michel Ciment, *Kubrick*, París: Calmann-Lévy, 1980; Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Parma: Pratiche, 1990; Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Stanley Kubrick*, Milán: Mursia, 1995; Giorgio Cremonini, *Shining*, Torino: Lindau, 1999; Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport: Greenwood Press, 1994; Paul Mayersberg, “The Overlook Hotel.” *Sight & Sound*, Invierno 80/81, pp. 54-57; “Kubrick, l’homme du controle absolu”. *Cahiers du Cinéma* no. 534, Abril 1999; Omar Calabrese, “Le strutture narrative di Kubrick”, *Prometeo*, 16, 1986.

“sentimental” directo (y estereotipado), su organización subyacente (la *figuralidad*) es capaz de comunicar sensorialmente el contenido “pasional” indirecto.³

Comencemos con algunas observaciones empíricas. Las primeras escenas de la película (introducidas por los títulos “The Interview” y “Closing Day”) presentan la contratación de Jack Torrance (escritor que atraviesa una crisis de creatividad) como velador invernal del Hotel Overlook —en Oregón— a punto de cerrar por el cambio de estación, durante el cual permanece cinco meses en el más completo aislamiento; la mudanza con la familia (la mujer, Wendy y el hijo, Danny) y la partida del personal y de los últimos huéspedes. Las secuencias de esta primera parte están dotadas de un cromatismo que podríamos llamar “naturalista”. El viaje en auto transcurre en medio de paisajes en los que domina el verde, las imágenes de las oficinas y del hotel aún poblado tienen una paleta orientada al beige y a otras medias tintas y también las ropas de los personajes (incluidos los protagonistas que visten prendas grises, azules, marrones, blancas). Al final del segundo segmento irrumpe el rojo. Los tres miembros de la familia Torrance entran al hotel donde hay un ascensor rojo (recuperado especialmente del Hotel Biltmore de Frank Lloyd Wright de 1928, en Arizona). Las columnas y numerosas paredes tienden hacia el bermellón. Los sillones poseen la misma tonalidad. Inmediatamente después, Danny juega a los dardos y éstos tienen la pluma de un intenso color rojo. La sala de juegos tiene billares cuyos paños son insólitamente rojos en vez de color verde, como de costumbre. Aquí aparecen por primera vez las dos mellizas Grady que, según descubriremos más adelante, fueron asesinadas diez años atrás por el predecesor de Torrance: Delbert, padre de las niñas.

En la escena siguiente (que lleva el título “A Month Later”) se insiste aún más con el tema cromático del rojo. Danny recorre

³ Véase mi *Come si legge un'opera d'arte*, Milán: Mondadori, 2006 [Versión en español: *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Cátedra, 1999; traducción de Pepa Linares, Anna Giordano y Consuelo Vázquez de Parga].

los pasillos laberínticos del hotel con su triciclo y algunos pisos están pintados de este color; más allá se atraviesan alfombras con figuras geométricas sobre un fondo carmín; el niño viste un suéter rojo. La escena que sigue (“Tuesday”) presenta una moqueta en los pasillos con las mismas figuras de las alfombras y el niño tiene una chaqueta todavía más roja. Por primera vez, Danny advierte el “resplandor” del crimen de las mellizas que se le aparecen en el suelo, en un charco de sangre que salpicó las paredes. La imagen se repetirá en la escena que le sigue (“Saturday”). Después de un breve paréntesis de calma en la narración (“Monday”) que regresa a un sistema cromático con predominio de los azules, los blancos y los tonos oscuros, la séptima parte (“Wednesday”) muestra la explosión del rojo en toda su violencia. Tanto Danny como Jack están vestidos de rojo. Danny tiene visiones de ríos de sangre cada vez más encendidos que concuerdan con el color del ascensor, en el pasillo en donde surgen. Jack se dirige al Gold Room en donde encuentra a los personajes de un tiempo anterior: los sillones rojos, rojas las carpetas de los menús que llevan los mozos, rojo el uniforme del *barman*. Rojo es el baño en el cual se hallan Jack y su predecesor, Delbert Grady (los baños también están tomados de Frank Lloyd Wright, precisamente del Hotel Ahwahnee en California). En la misma escena, hasta el vehículo de oruga saboteado por Jack —que Wendy pensaba usar para la fuga— tiene un rol importante: está roto, pero sobre todo, es de color rojo brillante. La última parte (“4 pm”) cierra la película. Al principio, el rojo sigue dominando. Danny escribe la palabra “REDRUM”, legible del revés como “MURDER”, en la puerta de la habitación de la madre, con un lápiz labial de Wendy ambiguamente asociado a la idea de que puede tratarse otra vez de sangre, puesto que pasa el dedo por el filo del cuchillo que ella usó para defenderse. Jack asesina con un hacha al cocinero que trató de llegar al hotel para salvar a la madre y al hijo y lo abandona herido de muerte. Wendy tiene la visión del ascensor y del pasillo lleno de sangre que pertenece a Danny y a Delbert Grady, que aparece medio cubierto de sangre.

Sin embargo, el final se contrapone de modo definitivo a las premisas visionarias o desequilibradas de las escenas interiores con una conclusión en exteriores, en el laberinto nevado donde Danny se salva de la persecución del padre y éste se pierde y termina congelado. El blanco es el color dominante. Continuando esta clave, podemos entonces formular la siguiente hipótesis: el filme se articula a lo largo de todo su recorrido en la contraposición entre el rojo y otros dos compuestos cromáticos —el blanco/azul, por un lado, y el policromo, por otro—. Volvamos a leer las secuencias a partir de esta suposición. La primera es policroma con una tendencia hacia las medias tintas y la opacidad. En la segunda, comienza a aparecer el rojo en tanto anomalía contrastiva. A partir de la tercera y hasta el final, el rojo aparece cada vez más en conflicto con el dominio del blanco (la nieve que aísla el hotel, la neutralidad de las cocinas) y del azul que no corresponde a objetos precisos sino a la luz que neutraliza todos los colores ambientales con una especie de halo general.

Rastreamos, de este modo, un formante plástico fundamental y podemos tratar de analizarlo según las categorías del contenido a las que se asocia. Es evidente que la diseminación del rojo está asociada al tema de la violencia, la locura y el horror. En cuanto al blanco/azul, podemos relacionarlo con facilidad al tema de la soledad y la impotencia. ¿Y la policromía? Pues bien, los dos formantes figurativos principales excluyen el (pero es mejor decir se yuxtaponen al) sentido de realidad, más fuerte en las primeras escenas y cada vez más débil hacia el final. A veces, la realidad cotidiana entra en escena sólo si está mediatizada y opacada por los medios de comunicación: un noticiero que ve Halloran —el cocinero— que se refiere a la nevada anómala que cae sobre Oregón y lo convence de partir para alcanzar el Hotel Overlook; las fotografías de los tiempos gloriosos del hotel en los años veinte (todas en blanco y negro). Material en verdad ambiguo, sobre todo si lo releemos a partir de las fotos. La película concluye, de hecho, con la imagen detenida en una instantánea de la fiesta del 4 de julio en la cual se ve un personaje

en primer plano que no es otro que Jack Torrance, sonriente y feliz. El pasado y el presente se suman y se anulan; no son reales. Son reales las pasiones: la locura de la violencia y la soledad.

Como puede verse, *El resplandor* articula un complejo sistema cromático que rige en el nivel expresivo, el igualmente complejo sistema de contenidos, según arquitecturas coherentes en ambos planos. Tratemos, entonces, de extraer de este análisis algún principio más general que pueda extenderse a otras series.

2. El texto como “sistema local”

La primera consideración para desarrollar es que, en *El resplandor*, hemos observado la construcción de un sistema de colores portador de un sistema semántico. No se trata, sin embargo, de un sistema universal. Aquella organización cromática tiene valor en ese filme, pero no, necesariamente, en otra parte. Con esta observación fútil llegamos al corazón de una cuestión fundamental que concierne a la naturaleza general o singular de un texto. En tanto sustancia o proceso, un texto es una manifestación individual. Y esta afirmación es válida también para textos que pertenecen a un sistema altamente organizado como la lengua natural, en cuyo interior reconocemos los usos particulares, como por ejemplo, el estilo.⁴

¿De qué modo dar cuenta, en semiótica, de una evidencia semejante? La antigua costumbre de clasificar los fenómenos semióticos por su sustancia (el “lenguaje de la pintura”, el del cine, el de la música, etc.) eludía este tema nodal, perdiéndose, con frecuencia, en investigaciones inútiles acerca de la naturaleza y la autonomía de “signos específicos” cuando no, acerca de sus “unidades mínimas”. Se extraviaba, de este modo, el sentido

⁴ Desde Saussure (1912) se distingue entre *langue* (lengua, sistema de la lengua) y *parole* (habla, proceso lingüístico). Otros binomios correspondientes son *sistema* y *proceso*, o *forma* y *sustancia* (Coseriu, Hjelmslev 1943). Un alumno de Saussure, Charles Bally (1947), se dedicó específicamente al estudio del estilo como hecho procesual, intentando otorgar al estilo un estatuto estructural.

efectivo de un texto, que con demasiada asiduidad era tratado sólo a modo de ilustración y ejemplo de la teoría, sin intentar describir e interpretar sus efectos de sentido. Greimas fue quizás el único que precisó que una cosa es el plano del contenido, que siempre es el mismo aún segmentado de maneras diversas según las culturas (y esto vale también para las lenguas naturales, obviamente), y otra cosa es el contenido manifiesto en el plano de la expresión.⁵ No se trata, entonces, de seguir con el ejercicio de clasificación de una “tipología de los signos” sino de proponer un análisis de los resultados de los grandes procedimientos de construcción del significado en el plano de la expresión. El principio teórico general que se desprende de una visión semejante se remonta, entre otras, a las observaciones de Émile Benveniste a propósito de un posible “lenguaje de la pintura”.⁶ Benveniste afirmaba que no se puede hablar de “sistema lingüístico” sin dos condiciones preliminares: la primera es la existencia de un eje paradigmático: debe hallarse en el presunto “sistema” una lista cerrada de unidades mínimas y coherentes entre ellas; la segunda es la presencia de un eje sintagmático: debe ser cognoscible el conjunto de reglas que permiten la combinación entre las unidades del eje paradigmático. En el caso de la pintura, estas condiciones se encuentran ausentes, ya sea porque las obras son tan heterogéneas que resulta imposible extraer una lista cerrada de unidades mínimas, sea porque en los procesos singulares (los cuadros), sólo pocos elementos de la eventual lista serían reconocibles, sea porque las reglas de combinación no resultan limitadas sino ilimitadas. Sin embargo, si consideramos la obra individual, el discurso cambia radicalmente. De hecho, en este caso, el cuadro —precisamente porque se encuentra encerrado

⁵ Ver Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, París: Seuil, 1970 [Versión en español: *En torno al sentido*, Madrid: Fragua, 1973; traducción de Salvador García Bardón y Federico Prades Sierra].

⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* 2, París: Gallimard, 1974 [Versión en español: *Problemas de lingüística general II*, México: Siglo XXI, 1977; traducción de Juan Almela].

en un marco— es al mismo tiempo un proceso y un sistema. Es un sistema porque en su interior se exhiben todos los elementos (aun aquellos evocados por ausencia) que lo constituyen: colores, materiales, geometrías, etc. Y, al mismo tiempo, se exhiben las reglas de combinación (por ejemplo, las combinaciones de colores posibles y aquellas no previstas). De este modo, Benveniste garantizaba la evidencia de que en una obra pictórica se produce una semiosis, y con ello reafirmaba la singularidad de la obra misma. Va de suyo que las notas del lingüista francés pueden extenderse a cualquier objeto visual (fotografía, cine, escultura, arquitectura, etc.); pero también a objetos que pertenecen a otras sustancias de la expresión, como la música, o a fenómenos de carácter sincrético (que constituyen la inmensa mayoría de los casos).

3. Los modos de existencia semiótica

Se puede partir desde aquí para avanzar, ahora, en la perspectiva de una “semiótica de los procesos”. ¿En qué consistiría? En una perspectiva de análisis que acerque a la semiótica general una “semiótica local”, es decir, la investigación del sentido de las obras individuales consideradas para el examen. Por otra parte, la descripción, interpretación y explicación de un fenómeno singular, en cualquier ciencia sirven no sólo para la definición del fenómeno mismo, y no sólo a modo de confirmación de la teoría, sino también al continuo avance y a la constante modificación de la propia teoría. También en semiótica, por lo tanto, se debería acrecentar el análisis de los textos ya no como una aplicación, sino más bien como un *banco de prueba*. Las ciencias modernas están ya abrazando esta dirección. Las teorías epistemológicas de la complejidad, por ejemplo, intentan proponer una mirada “cualitativa” de los análisis.⁷ De hecho, cuando nos

⁷ Entre todos, citamos el caso de Ilya Prigogine (1981), que quizás haya sido el primero en introducir el concepto de *complejidad* en las ciencias, además del tema de la dialéctica entre sistema global/sistemas locales.

encontramos frente a fenómenos complejos, no podemos practicar un reduccionismo cuantitativo de las ciencias tradicionales. El elevado número de elementos en juego, por ejemplo en las ciencias naturales, acarrea complejidad y las reglas generales no son suficientes para describir/interpretar/explicar el fenómeno individual. Hace falta introducir el concepto de “sistema local”, es decir, la idea de que el fenómeno individual es en sí mismo un sistema.

En el ámbito de los fenómenos humanísticos y en aquellos de carácter singular como las obras de arte en particular, la complejidad resulta aún más alta que en los fenómenos naturales. Entonces es lógico tener en cuenta el concepto de “sistema local”. Tanto más cuando la caracterización particular —la diferencia más que la identidad— es casi obligatoria o, por lo menos, resulta constituyente en las intenciones de quien produce un artefacto.

¿Qué puede significar esto para la semiótica? ¿Desde dónde partir para construir una buena perspectiva de análisis? Probablemente sea correcto —como lo hicieron Greimas y su escuela desde los principios de los años ochenta— reexaminar algunos conceptos hjelmslevianos de existencia semiótica. Hjelmslev⁸ sostiene que se dan dos modos principales, definibles según la relación entre las dimensiones del plano de la expresión y aquellas del plano del contenido. El primero es nombrado *modo simbólico* y prevé conformidad e isomorfismo entre ambos. Existen unidades indivisibles en el plano de la expresión que corresponden a otras tantas unidades en el plano del contenido (por ejemplo, el sistema del semáforo: tres luces de colores, verde, amarillo y rojo y tres significados: “pasar”, “cuidado”, “detenerse”). El segundo es el *modo semiótico*, y prevé una no conformidad y un no isomorfismo. De hecho, las unidades existentes en el plano de la expresión no se asocian automáticamente a aquellas del

⁸ Louis Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Copenhague: Nordisk Sprog, 1959 [Versión en español: *Ensayos lingüísticos*, Madrid: Gredos, 1972; traducción de Elena Bombín Izquierdo y Félix Piñero Torre].

plano del contenido y además, sus proporciones difieren (por ejemplo, una palabra de la lengua natural: /gato/ está compuesta por cuatro unidades; pero “gato” por tres; la composición en unidades fonéticas, por otra parte, no es isomorfa con aquella de las unidades semánticas).

4. Lo semi-simbólico

¿Se puede imaginar la existencia de un tercer “modo”? Greimas lo prevé y lo llama modo *semi-simbólico*. En este caso, ambos planos no prevén la existencia de una unidad sino sólo de una categoría, cada una de las cuales es posible de descomponerse en otras unidades. Mientras las eventuales unidades no son obviamente isomorfas, las categorías se encuentran en conformidad: una categoría de la expresión se corresponde con una categoría del contenido.

La utilidad de este concepto resulta evidente. En primer lugar, deja de lado la búsqueda inútil de las unidades mínimas para cada eventual “sistema específico” de sustancias,⁹ permitiendo un análisis allí donde no se reconocen fundamentos mínimos. En segundo lugar, salvaguarda la posibilidad misma del análisis semiótico estructural, partiendo de la evidencia de que en una manifestación cualquiera siempre estamos en condiciones de encontrar ciertos efectos de sentido. En tercer lugar, garantiza la posibilidad de considerar “sistema” un texto individual, sobre todo, porque atribuye a este “sistema” la vocación específica de organizar macro —más que micro— estructuras. El texto individual, así, resulta valorizado como artificio semiótico orientado a establecer arquitecturas internas propias que carac-

⁹ El tema del lenguaje “específico” de cada arte particular (o tipología de los signos) era característico de la semiótica de los años sesenta y setenta y dio lugar a numerosos equívocos teóricos. Resulta igualmente polémico el uso metafórico del término “lenguaje”. Véanse, entre otros, Emilio Garroni, *Progetto di semiotica*, Bari: Laterza, 1972; Umberto Eco, *Segno*, Milán: Isedi, 1973 [Versión en español: *Signo*, Barcelona: Labor, 1976; traducción de Francisco Serra Cantarell].

terizan el fenómeno individual como un todo. Va de suyo que los principales objetivos hacia los cuales se dirige la teoría del modo semi-simbólico son los textos visuales y además, todos los textos de alta complejidad y singularidad, como aquellos poéticos y aquellos míticos que son identificables como proyectados hacia la construcción de una figuratividad particular.

El conjunto de estos textos (con obvia predominancia de aquellos contruidos con imágenes) se denominó *semiótica plástica*. En su interior pueden operarse ulteriores distinciones como una *semiótica plana* o una *semiótica tridimensional* según las dimensiones del soporte expresivo utilizado. La semiótica plástica está organizada en, por lo menos, dos niveles: el plástico propiamente dicho, que pertenece al plano de la expresión, y el figurativo, que pertenece al plano del contenido. Y bien, el punto de partida consiste precisamente en encontrar en una manifestación individual, los *formantes* del nivel plástico, que aparecerán en el texto examinado como *categorías plásticas*.

5. Las categorías plásticas

La Escuela de París individualizó tres grandes tipos de categorías que producen los formantes plásticos de cada texto particular:

- a) *categorías cromáticas* (construidas por contrastes de color que el texto vuelve pertinentes);
- b) *categorías topológicas* (construidas por contrastes entre direcciones topológicas);
- c) *categorías eidéticas* (construidas por contrastes entre figuras geométricas abstractas).

Como puede verse, el principio de base es el descubrimiento en el texto de *contrastes plásticos* particulares (abstractos, aún no dependientes del contenido). Una vez identificados los contrastes y las categorías expresivas de referencia, se pasa a la

búsqueda de las categorías de contenido que se suponen correlativas para la producción del efecto de sentido.

Este sistema, obviamente, funciona si se siguen determinadas condiciones de análisis y si se presupone un principio fundamental. Comencemos con las condiciones de análisis. Cuando se cree haber descubierto un contraste plástico, y desde aquí se remonta hasta las categorías relativas, es necesario definir siempre el *principio de pertinencia*. Es decir, es necesario individualizar aquel contraste como coesencial para la arquitectura del texto. De hecho, es del todo posible que en un texto subsistan contrastes plásticos marginales o causales no esenciales para su construcción. En segundo lugar, es obligatorio aclarar el *principio de relevancia*, que muchas veces coincide con una verdadera *puesta en relieve* de cierto contraste plástico.

El principio de relevancia es importante, puesto que en un mismo texto pueden convivir varios contrastes plásticos quizás afectados entre sí por una relación de dependencia entre los cuales es necesario encontrar una jerarquía de funcionamiento. Nótese, de todos modos, que el procedimiento por contrastes está motivado también por leyes gestálticas: el contraste figura/fondo, el de contornos/amalgama, el que existe entre colores, el que se da entre lugares (alto/bajo, derecha/izquierda, centro/periferia) fueron siempre definidos como los fundamentos de la percepción visual. El principio al cual se aludía es, en cambio, más general. El hecho de que se pueda establecer una organización formal del texto, que a su vez será portadora de una organización del contenido a partir de uno o de un conjunto de contrastes plásticos, implica creer en el hecho de que el texto se encuentra construido por un sistema de coherencias internas. Desde esta perspectiva, entonces, parecería legítimo adosar al principio de la coherencia semántica (llamado *isotopía*), el de una coherencia plástica paralela que designaremos *isografía*.¹⁰

¹⁰ Otros ya han hecho referencia a esta posibilidad, como el Grupo μ (*Traité du signe visuel*, París: Seuil, 1992 [Versión en español: *Tratado del signo visual*,

La isotopía es la integración de los diversos componentes semánticos de un conjunto complejo (como mínimo la proposición). La isografía será, análogamente, la integración de los diversos componentes expresivos de un conjunto complejo. La teoría de la isotopía prevé la posibilidad de que una proposición contenga varias isotopías al mismo tiempo (que sea *pluri-isotópica* o que contenga varias *alotopías* respecto de una fundamental). Del mismo modo, es posible que existan varias isografías concomitantes, o *pluri-isografías*, o *alografías*.¹¹

Las isografías pueden ser catalogadas a partir del tipo categorial. Propongo, por lo tanto, llamarlas *isocromías*, *isometrías* e *isotopías expresivas* para distinguirlas de las semánticas; pero sería bienvenida otra denominación, según refieran a las coherencias de los colores, a elementos geométricos o a posiciones espaciales. A su vez, las coherencias pueden ser diferentes por su trazo dominante. Las isocromías, por ejemplo, podrán fundar su homogeneidad en la gama cromática (la elección del sistema de paleta), o bien, en la tonalidad (claro, oscuro), o en la transparencia (diáfano, opaco), o en la intensidad (leve, fuerte), y otros caracteres que resulten pertinentes.

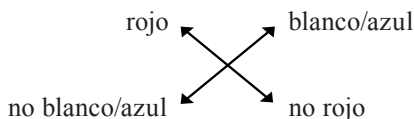
6. Otra vez acerca de *El resplandor*

Volvamos ahora a nuestro análisis de Kubrick. Nos movimos al principio de modo extremadamente empírico, observando la película a partir del plano de la expresión. En seguida, saltó a la vista la relevancia (cuantitativa) de la distribución de los detalles de color rojo en la película. Luego pasamos a evaluar

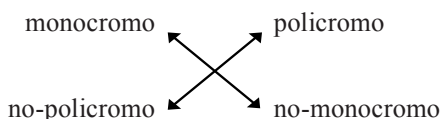
Madrid: Cátedra, 1992; traducción de Manuel. Talens Carmona]), o yo mismo (Cf. *La macchina della pittura*, Bari: Laterza, 1985, y *Come si legge...*, op. cit.).

¹¹ Un caso interesante es observado por Félix Thürlemann (*Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild*, Constanza: Perfect, 1997), a propósito del *Cristo yacente* de Mantegna en cual se ven dos tipos de perspectiva (una para el Cristo, una para aquellos que lo lloran al costado) y dos tipos de cromatismo (monocromo, el Cristo; policromos, los que lloran). No se trata de errores sino de la voluntaria creación de una doble isografía.

su pertinencia y vimos que era evidente porque las escenas con dominio del rojo se contraponían rítmicamente a aquellas con predominio del blanco/azul y a aquellas con variedades policromas según un esquema más bien rígido:



En la parte superior, en el nivel complejo, la combinación de “rojo” y “blanco/azul” daba lugar a un sistema conflictual; y en la parte inferior, el conjunto “no blanco/azul” y “no rojo”, a un sistema neutro u opaco (la policromía). Esta última anotación, por otra parte, permite también superponer al primero, un segundo cuadrado porque el contraste principal puede describirse como tendiente a la oposición sobre dos dominantes monocromas, mientras que el de los sub-contrarios es relativo a la indiferencia de la policromía, como en este esquema:



También este cuadrado presenta cierta utilidad, puesto que permite analizar la dinámica de la aplicación de las categorías plásticas; sus transiciones. Por ejemplo, la policromía total de las secuencias iniciales parece repetirse en las imágenes televisivas vistas por Halloran. Pero no es así exactamente porque el filtro de la pantalla televisiva tiende hacia la no-policromía.

Descubrimos así un sistema bastante articulado de isocromías. Desde aquí, pasamos a interrogarnos acerca de la posibilidad de relacionarlas con un sistema igualmente articulado de isotopías semánticas a efectos de individualizar la existencia de formantes figurativos que permitan una interpretación del texto. La operación no resultó difícil. La isocromía del rojo, en efecto,

está asociada de modo evidente con el tema de la locura homicida, pasando por casi todos los detalles locales con los cuales se asocia la sangre, el ascensor (que no funciona y nunca se abre como si estuviese roto), el vehículo de oruga (roto), los cuerpos heridos (“rotos” también), los dardos (que dan en el blanco), el baño (en donde el antiguo casero Grady y el nuevo, Torance, dialogan y brindan) e incluso las ropas (rojas en las escenas de violencia o en las visiones de los fantasmas del pasado). Posiblemente, la asociación se hace factible por un pasaje sémico: el rojo es “encendido”, término que puede definir la tonalidad y la intensidad en el plano de la expresión y el “calor” pasional en el del contenido. Por otra parte, debe notarse que la isocromía del rojo aparece en correspondencia con “visiones” de los personajes (Danny, Jack, Halloran y hacia el final, incluso Wendy que entra en sintonía con el “resplandor” de su hijo). Kubrick adopta una técnica de filmación específica para dar cuenta de esto. Comienza con primeros planos de un personaje, luego se aleja con un movimiento de cámara en retroceso y luego construye la “visión” de modo que resulte una subjetiva del mismo personaje. Se trata de un sagaz empleo de la enunciación enunciada y de la técnica del *desembrague/embrague*.

Las mismas observaciones pueden hacerse acerca de la isocromía que contrasta con la anterior, es decir la del blanco/azul. Su distribución en los detalles es igualmente significativa: la nieve, la cocina abandonada (sin fuego), los baños de servicio, la despensa frigorífica, las paredes sin cuadros ni fotografías, las puertas del departamento en donde vive la familia (blancas en lugar de marrones como en el hotel). En este segundo caso, podemos hablar de una asociación con el aislamiento y la soledad y aquí también, el paso del plano de la expresión al del contenido es análogo al anterior porque podemos definir “frío” el color según su tonalidad e intensidad; pero también es relevante desde el punto de vista pasional. Por otra parte, es necesario destacar que la nieve y el hielo constituyen también la vía de escape para Danny y Wendy, mientras que destruyen a Jack que no encuentra

la salida; por lo tanto, pueden asimilarse a la idea de racionalidad (que en el lenguaje común se suele definir como “fría”). Si el contraste entre rojo y blanco/azul constituye, como se ha visto, una oposición tímica fundamental, resta preguntar por el significado de la policromía. Mi hipótesis —siempre por vía contrastiva— es que puede ser el lugar de la apatía y la indiferencia social; no azarosamente opacado por la traducción en imágenes televisivas o en el blanco y negro de las fotografías. Tal vez, se trata del llamado “sentido de realidad”, concepto que fue tratado por Kubrick con la mayor hostilidad intelectual. Se abriría aquí, un espacio para una reflexión filosófica ulterior.

Por ahora es suficiente subrayar la fecundidad y productividad del concepto semi-simbólico que permite avanzar un poco en la discusión sobre la semiótica misma, acercándola a numerosas prácticas textuales. Aproximándola también a aquellos ámbitos filosóficos poco predispuestos a aceptar el reduccionismo semiótico y llevando la búsqueda del valor estético, de la individualidad de la obra, hacia la conexión, quizás otra vez posible, entre signos y pasiones, entre signos y valores.