

¿Futuro imperfecto? Distopía y arquitectura moderna en *La Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick

Francisco GARCÍA GÓMEZ
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga
fjgarcia@uma.es

Recibido: 22-01-2015
Aceptado: 30-09-2015

RESUMEN

En este artículo se aborda el tratamiento de la arquitectura en la película *La naranja mecánica*. Para crear la imagen del futuro cercano concebido por Burgess en su novela (que no describe), Kubrick recurrió al diseño más contemporáneo, rodando sobre todo en localizaciones del Gran Londres, aunque también en decorados. El resultado es de una gran modernidad y una de las claves del impacto visual del filme. Estudiaremos sus distintos espacios y analizaremos el uso que Kubrick hace de la modernidad.

Palabras clave: Cine. Arquitectura moderna. Stanley Kubrick. Anthony Burgess. Distopía. Nuevo Brutalismo. Team 4.

Imperfect Future? Dystopia and Modern Architecture in Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*

ABSTRACT

This article tackles with the architectural treatment in the film *A Clockwork Orange*. Aimed at creating the image of a near future conceived by Burgess in his novel –even though he did not describe it–, Kubrick resorted to the most contemporary design, filming especially in Greater London locations as well as in sets. The outcome is considered to be very modern and became one of the main keys to the visual impact of the film. Thus, we will study its different spaces and analyze the use of modernity by Kubrick.

Key Words: Cinema. Modern Architecture. Stanley Kubrick. Anthony Burgess. Distopy. New Brutalism. Team 4.

Sumario: 1. Una arquitectura para un futuro. 2. La casa del matrimonio Alexander. 3. El barrio y la casa de Alex. 4. La casa de los gatos. 5. La tienda de discos. 6. La prisión. 7. El centro del Tratamiento Ludovico. 8. Otros interiores “reales”: el teatro, el Bar Duque de Nueva York y el hospital. 9. El Korova Milk Bar. 10. Otros exteriores: el túnel y el puente. 11. La coherencia estética de la arquitectura de Kubrick.

1. Una arquitectura para un futuro

¿Y ahora qué pasa, eh?

Estábamos yo, Alex, y mis tres drugos, Pete, Georgie y el Lerdo, que realmente era lerdo, sentados en el bar lácteo Korova, exprimiéndonos las rasudoques y decidiendo qué podríamos hacer esa noche, en un invierno oscuro, helado y bastardo aunque seco. El bar lácteo Korova era un mesto donde servían leche-plus, y quizás ustedes, oh hermanos míos, han olvidado cómo eran esos mestos, pues las cosas cambian tan scorro en estos días, y todos olvidan tan rápido, aparte de que tampoco se leen mucho los diarios. Bueno, allí vendían leche con algo más. (...)¹

Primer plano del rostro de Alex DeLarge (Malcolm McDowell), mirando fijamente al espectador. La cámara inicia un lento travelling hacia atrás, en plano-secuencia, que va mostrando al protagonista y a sus drugos en el interior del Bar Lácteo Korova. Un local que sorprende por su decoración, a base de mesas y grifos con forma de maniqués femeninos desnudos. Al mismo tiempo, escuchamos la tétrica interpretación del *Funeral de la reina Mary* de Henry Purcell, a cargo del sintetizador de Walter (luego Wendy) Carlos, mientras la voz en *off* de Alex se nos presenta en términos similares a como lo hacía en la novela.

Basta esta comparación entre los inicios de *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1962), la novela de Anthony Burgess, y su adaptación cinematográfica homónima por Stanley Kubrick (1971), para advertir las grandes diferencias, no solo entre los lenguajes literario y fílmico, escrito y audiovisual, sino también —lo que nos importa más para este trabajo— entre las concepciones espaciales de ambos autores. Mientras que al escritor inglés no le interesa prácticamente el empleo de un marco en el que ambientar las andanzas de su protagonista, Alex, el director americano considera esencial el predominio visual del espacio. Para Kubrick, la creación de un espacio resulta vital para el completo sentido de su adaptación. Burgess privilegia el juego con el lenguaje, inventando el *nadsat* (con palabras derivadas en su mayor parte del ruso) y obligando al lector a tener alerta su agudeza mental, planteando formalmente su novela como un acertijo lingüístico². Kubrick quiere que el espectador quede atrapado, de manera casi hipnótica, en el espectáculo audiovisual que despliega ante sus ojos, incluso aunque este espectáculo alcance algunas de las más altas cotas de esa frialdad que tanto caracterizó a su obra a partir de *2001: una Odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968).

También son distintos los propósitos de uno y otro respecto al argumento. El católico heterodoxo Burgess plantea su brutalmente divertida novela como una reflexión sobre el libre albedrío. De ahí su controvertido último capítulo (el 21), en el que redime a Alex haciéndole elegir una nueva vida honrada una vez “curado”. El descreído y cínico Kubrick, en cambio, bastante pesimista respecto a la condición humana, decidió no incluir dicho capítulo. No obstante, el director siguió la edición americana

¹ BURGESS, Anthony, *La naranja mecánica* (traducción de Aníbal Leal y Ana Quijada), Madrid, El Mundo, 1999, p. 17.

² Es bien conocida la facilidad de Burgess para los idiomas, de los que dominaba una docena.

del libro, en el que ese capítulo fue eliminado por decisión del editor, como explicó Burgess en una introducción a una edición posterior³. De esta manera, frente a la parábola moral que es en el fondo la novela, a Kubrick le interesa hacer pensar al espectador sobre la ética de la violencia estatal. Es decir, convirtió una reflexión moral en una crítica política y, aparentemente, en una crítica a la violencia.

Y es justo aquí donde la película resulta más polémica, desde el momento en que tanto su punto de vista narrativo como su arrolladora estética audiovisual terminan creando cierta ambigüedad. Por un lado, consigue de manera aún más perversa que el libro que empaticemos con Alex, un personaje despreciable con cuyo punto de vista (que como narrador interno domina casi en su totalidad la novela y la película) nos identificamos casi desde el principio⁴. Por otro lado, y ligado a lo anterior, nos hallamos ante una muy discutida presentación de la violencia. El cine consigue impactar más que la literatura cuando busca la crueldad, desde el momento en que concretiza visualmente las descripciones y narraciones de la escritura. Pero en este caso Kubrick, lejos de buscar un impacto desagradable, lo que hace es estetizar la violencia, presentarla en la mayoría de los casos audiovisualmente atractiva (y en ello veremos que desempeña un destacado papel la arquitectura): no pretende repugnar sino fascinar y divertir, todo ello además con un marcado tono de comedia negra. Por eso es un filme que perturba e incomoda⁵.

Esta ambigüedad ha hecho que el filme casi siempre haya sido abordado en términos de ética, además de por su brillante uso de la música clásica (Beethoven, Purcell, Rossini, Elgar), y por la perfección técnica de la cámara kubrickiana⁶. Todos estos intereses han sido responsables de que se haya prestado menos atención de la que merecen a los escenarios y decorados, un aspecto además especialmente privilegiado por el cineasta, con un empleo llamativo de la arquitectura contemporánea, y que también contribuye al resultado global de fascinación audiovisual que desprende el filme, de impactante efecto magnético sobre el espectador. Salvo referencias habitua-

³ Prólogo a la edición de 1986, y titulado “La naranja mecánica exprimida de nuevo”.

⁴ Kubrick se refirió al Ricardo III shakespeariano como otro ejemplo de empatía del espectador con un personaje repulsivo. NELSON, Thomas Allen, *Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, 1982, p. 140. El propio director explicó a Ciment que le pareció muy interesante la interpretación que dio el psiquiatra y cineasta Aaron Stern de las tres fases por las que pasa Alex: al principio es el hombre en estado primitivo, el tratamiento Ludovico es la civilización con su consecuente neurosis, y la cura final es su liberación del mundo civilizado. CIMENT, Michel, *Kubrick*, Madrid, Akal, 2000, p. 149. Por otro lado, Kubrick dijo que Alex fascina al espectador porque “representa nuestro inconsciente, al nivel onírico y simbólico”. *Ibidem*, p. 158.

⁵ Kubrick, entrevistado por Ciment, explicaba que precisamente en esa mostración del carácter de Alex a través de la violencia residía su capacidad de crítica política: “Con el fin de mostrar la acción del gobierno con todo su horror, debía elegirse como víctima a alguien totalmente depravado, por lo tanto, cuando el gobierno le transforma en zombi, el espectador se percató de que es profundamente inmoral hacer eso, incluso a semejante criatura”. La película “trata de la inmoralidad de privar a un hombre de su facultad de elegir entre el bien y el mal, aunque sea con intención de mejorar la sociedad”. CIMENT, M., *op. cit.*, pp. 162-163. *La naranja mecánica* es una de las películas analizadas por Mongin en su estudio sobre la violencia fílmica: MONGIN, Olivier, *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 123 y ss.

⁶ Análisis exhaustivos del filme, en: MARZAL FELICI, José Javier y RUBIO MARCO, Salvador, *Guía para ver La naranja mecánica (Stanley Kubrick, 1971)*, Valencia-Barcelona, Nau Llibres-Octaedro, 1999 y McDUGAL, Stuart Y. (ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge University Press, 2003.

les a las distintas localizaciones, falta un estudio en profundidad del uso que Kubrick hace del espacio arquitectónico⁷.

Este artículo pretende analizar ese uso, además de intentar responder a ciertas cuestiones que consideramos de interés para un acercamiento a sus espacios: ¿cumple la arquitectura una función dramática?, ¿hay distinciones estilísticas en función de espacios y personajes?, ¿qué uso hace Kubrick de la modernidad?, ¿ofrece visión positiva, negativa o neutra de esa modernidad? o ¿existe un planteamiento profundo sobre el uso de la modernidad, o se trata simplemente de una arquitectura moderna para ambientar un futuro próximo? Es decir, pretendemos ir más allá de la mera enumeración y descripción de las localizaciones. Empecemos por su proceso de creación.

Dado que Burgess no incluye descripciones arquitectónicas en la novela (salvo una muy breve referencia al bloque donde vive Alex), Kubrick dispuso de total libertad a la hora de concebir sus espacios. Pero, curiosamente, no deja de ser fiel al espíritu del libro, ya que este transcurre en Gran Bretaña en un futuro próximo (lo que lo vincula con la ciencia-ficción), y esto es lo que se pretende materializar en el filme. Con este punto de partida, tanto el director como su director artístico, John Barry, tuvieron claro su planteamiento: basarse en la arquitectura contemporánea más moderna e incluso radical del momento, para crear un futuro próximo creíble⁸. En primer lugar, estuvieron varias semanas de 1970 consultando números de revistas de arquitectura de hasta diez años atrás para inspirarse en los decorados y para encontrar localizaciones⁹. Finalmente, pudieron ubicar todas las que deseaban, y con la variedad ansiada, en la amplia área del Greater London, por lo que la ciudad no nombrada (como tampoco lo es en el libro) viene a ser, en última instancia, un trasunto de Londres. En cuanto a los decorados, fueron construidos en una vieja fábrica en Bullhead Road

⁷ Sobre Kubrick hay una abundante bibliografía. En casi todas estas publicaciones se aborda el proceso de rodaje en localizaciones y decorados, pero ninguna cita todos esos espacios y menos aún hace un estudio pormenorizado de ellos: NELSON, T.A., *op. cit.*, p. 142 y ss. (este autor hace un interesante acercamiento, escena por escena, a la estética de determinados escenarios); POLO, Juan Carlos, *Stanley Kubrick*, Madrid, Ediciones JC, 1986, p. 126; KAGAN, Norman, *The Cinema of Stanley Kubrick*, New York, Continuum, 1998 (new expanded edition), p. 168; AGUILERA, Christian, *Stanley Kubrick. Una odisea creativa*, Barcelona, Dirigido Por, 1999, p. 210; BAXTER, John, *Stanley Kubrick. Biografía*, Madrid, T&B Editores, 1999, p. 250; HOWARD, James, *Stanley Kubrick Companion*, London, Batsford, 1999; MARZAL FELICI, J.J. y RUBIO MARCO, S., *op. cit.*, pp. 50-55; (los autores hacen un breve estudio de la estética visual de la película, interesante aunque con graves carencias en lo que respecta al conocimiento profundo de su contexto artístico); CIMENT, M., *op. cit.*; RIAMBAU, Esteve, *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 2010 (5ª ed.), pp. 190-200 y CASTLE, Alison, *The Stanley Kubrick Archives*, Colonia, Taschen, 2008, pp. 408-427. Los datos los hemos ido extrayendo de estos libros, más algunas páginas web, siendo las más completas en cuanto a los lugares de rodaje (más que ninguno de los libros citados): [http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_\(film\)#Locations](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_(film)#Locations) (última consulta: 7-11-2014), http://www.imdb.com/title/tt0066921/locations?ref=tt_dt_dt (última consulta: 4-11-2014) y <http://www.movie-locations.com/movies/c/clockwork.html> (última consulta: 4-11-2014).

⁸ John Barry (no confundir con el compositor homónimo) fue también el diseñador de producción de *Los violentos de Kelly* (*Kelly's Heroes*, Brian G. Hutton, 1970), *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) o *Supermán* (*Superman*, Richard Donner, 1978).

⁹ Además, “con la ayuda de un programa informático alemán llamado Definitiv que permitía la integración de códigos cromáticos alfabéticos y numéricos, seleccionó rigurosamente diversas localizaciones”. RIAMBAU, E., *op. cit.* p. 192.

(Borehamwood, Middlesex), cerca de los Elstree Studios¹⁰. El rodaje duró seis meses (de septiembre de 1970 a marzo de 1971) y, tras otros tantos de montaje y sonorización, la película fue estrenada en Nueva York en diciembre de 1971¹¹.

La naranja mecánica posee una estructura cíclica, esquema que fue muy del gusto de Kubrick, como patentizaría sobre todo en *Eyes Wide Shut* (1999). Es como si la simetría que caracteriza a sus imágenes se trasladara también a la estructura narrativa¹². La película se organiza en tres grandes bloques: actos criminales de la pandilla; captura de Alex y sometimiento al método Ludovico; y sus desventuras tras su “cura”, con un epílogo en el hospital en el que vuelve a la “normalidad”. Desde el punto de vista espacial, esto supondrá la repetición de diversos escenarios, ya que, en su particular vía crucis purgativo, Alex regresará, además de a su propia casa, a algunos lugares donde en la primera parte había cometido sus atrocidades, como la vivienda del escritor. También volverá a encontrarse con el mendigo, aunque será en un túnel distinto al del comienzo.

A la hora de estudiar el uso de las arquitecturas en la película, hemos optado por un análisis pormenorizado de los diferentes espacios que aparecen en su desarrollo, en su trama, en lugar de ordenarlo por localizaciones. Es decir, partiremos de la película, de su resultado final, que nos conducirá hacia su rodaje. Con ello consideramos que se patentiza mejor su heterogéneo empleo tanto de escenarios reales (los más) y decorados contruidos ex profeso (los menos). Porque con este caso volveremos a constatar cómo el espacio en el cine es, prácticamente siempre, resultado de la fusión de ámbitos rodados en la más absoluta discontinuidad espacial y temporal, pero que, gracias a la puesta en escena y el montaje, se erigen en una construcción creíble a ojos del espectador. Quizás *La naranja mecánica* constituya uno de los mejores ejemplos al respecto, porque el minucioso buen hacer de Kubrick y su equipo técnico consigue, con una sabia elección de escenarios reales, borrar por completo las fronteras entre lo ya existente y lo creado en estudio. Porque en la película todos los interiores parecen “auténticos”, verosímiles (o, al revés, un decorado), y el espectador que desconoce los escenarios reales duda cuándo se trata de una arquitectura preexistente y cuándo de un decorado ex novo.

En esta homogeneidad en los interiores resulta esencial el tratamiento fotográfico, en especial en lo que respecta a composición, iluminación y lentes. El director de fotografía, John Alcott, consigue uno de sus mejores trabajos plasmando a la perfección el concepto del director neoyorkino (que no olvidemos que comenzó como

¹⁰ “Londres es un buen lugar para rodar películas con medios de producción superiores a los de Nueva York y más baratos que los de Hollywood”. Declaraciones a propósito de *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987), en la que tanto la academia militar estadounidense como Vietnam están recreados en los alrededores de la capital inglesa. CIMENT, M., *op. cit.*, p. 245. De igual modo, posteriormente reproduciría a la perfección en Londres el ambiente neoyorkino de *Eyes Wide Shut* (1999).

¹¹ RIAMBAU, E., *op. cit.*, p. 193.

¹² Bourget comentó en su momento la importancia que en toda la película tiene la presencia del círculo: naranja, senos, bolas, cuerda de presos... BOURGET, Jean-Loup, “Les avatars du cercle”, en *Positif*, nº 136, 1972, pp. 22-27.

fotógrafo)¹³. En casi todos los interiores hay una composición característica, que da como resultado una especie de “caja de perspectiva” simétrica, de tradición quattrocantista, resaltada por el gran angular (9,8 mm.)¹⁴ y con una fuente de luz al fondo. Ese diseño visual puede decirse que es una de las marcas estéticas de Kubrick desde *El beso del asesino* (*Killer's Kiss*, 1955), si bien se patentizaría especialmente a partir de *2001*, película que constituye el punto de inflexión entre las dos grandes etapas de su obra. Desde su odisea espacial, la simetría compositiva, realizada por sus majestuosos travellings (preferentemente hacia atrás), que siempre singularizó su producción, se radicalizaría hasta extremos cuasi obsesivos, en especial en *Barry Lyndon* (1975), *El resplandor* (*The Shining*, 1980) y *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987), incluso componiendo planos cercanos a la proporción áurea. El resultado es, por regla general, esa estudiada frialdad que tanto fascina en su perfección y distanciamiento, y que incluso se relaciona con el frío tratamiento de personajes de su última etapa. Kubrick es, sobre todo, un director cerebral, y no en vano era un gran apasionado del ajedrez.



Fig. 1. La “caja perspectíca” del decorado para el hall de la casa de los Alexander.

En *La naranja mecánica* esa composición la apreciamos en la habitación de Alex, la cocina de su casa, el salón de la mansión de los gatos o el hospital, e incluso en espacios semiexteriores como el túnel o el patio de la cárcel. Pero sin lugar a dudas,

¹³ Alcott también dirigió la fotografía de las otras películas de Kubrick de los setenta: *Barry Lyndon* (1975), cuyo magistral tratamiento lumínico es una de las cumbres de la fotografía filmica de todos los tiempos, y *El resplandor* (*The Shining*, 1980). Aunque será siempre recordado por su colaboración con Kubrick, también trabajó en filmes fotográficamente tan contrapuestos como *Distrito Apache* (*Fort Apache the Bronx*, Daniel Petrie, 1981), *Bajo el fuego* (*Under Fire*, Roger Spottiswoode, 1983), *Greystoke* (Hugh Hudson, 1984) o *No hay salida* (*No Way Out*, Roger Donaldson, 1987), que demuestran su versatilidad.

¹⁴ POLO, J.C., *op. cit.*, p. 127. La cámara empleada fue la Arriflex de 35 mm. AGUILERA, C., *op. cit.*, p. 210.

la “caja perspectivica” por excelencia la supone el vestíbulo de la casa del escritor Alexander (Fig. 1), con su suelo ajedrezado, sus vigas de madera y sus espejos, que inevitablemente recuerda a obras renacentistas como el paradigmático primer episodio de la predela sobre *El milagro de la hostia profanada* (1465-9), de Paolo Uccello (Urbino, Galería Nacional de las Marcas). Así, en toda la película, pese a la intensidad de lo narrado, hay un efecto predominante de frialdad, tanto por los propios decorados (su arquitectura y su decoración) como por el modo de mostrarlos. Al mismo tiempo, la composición de estas escenas, unida al empleo de planos largos (a diferencia de otras con un montaje frenético, aunque son las menos), les confiere un marcado efecto teatral, como si los personajes fuesen piezas de un teatrillo en el que representan sus acciones: buenos ejemplos son las escenas en la casa de Alexander, en la orgía con las dos chicas (en la que la cámara rápida los equipara humorísticamente a autómatas) y en la lucha con la mujer de los gatos. Además, dos escenas ocurren explícitamente en teatros: la pelea con la banda de Billy Boy y la demostración ante las autoridades de los efectos del tratamiento Ludovico. Como bien estudia Ciment, las referencias a la teatralidad son una de las constantes en la obra de Kubrick, viniendo a erigirse *La naranja mecánica* en su mejor exponente¹⁵.

Es también recurrente el empleo de espejos en varios de estos espacios: el hall y el cuarto de baño de la casa Alexander, el dormitorio de Alex o la tienda de discos. Más que un uso simbólico de ellos (como posible patentización de la múltiple personalidad de Alex, pues será él quien se refleje en todos ellos), creemos que su presencia responde ante todo a una voluntad por dilatar unos espacios reducidos, por lo que, en este sentido, los espejos actúan en cooperación con el gran angular. Un empleo similar al que de este objeto han efectuado tantos estilos arquitectónicos, comenzando por el barroco. De hecho, mucho de barroquismo visual tiene la tienda de discos, cuyos espejos en este caso no fueron un añadido del equipo, sino que ya se encontraban ahí, pues luego veremos que se trataba de un célebre local londinense.

Vistas estas generalidades, el orden en el análisis de las arquitecturas será el siguiente: primero los espacios en los que predominan los escenarios reales (por orden de importancia argumental y de aparición, comenzando por las viviendas), luego algunos reales aunque más secundarios a nuestro entender, después aquellos ámbitos totalmente contruidos en estudio y finalmente algunos exteriores urbanos secundarios.

2. La casa del matrimonio Alexander

La casa del escritor y su esposa es el primer gran espacio recreado en la película, además de ser uno de los más destacados desde el punto de vista dramático-argumental: en ella cometen los drugos una de sus primeras grandes fechorías (la paliza a Alexander y la violación de su mujer, que posteriormente sabremos que morirá como consecuencia de esta violencia) y, sobre todo, a ella volverá Alex en la parte final,

¹⁵ CIMENT, M., *op. cit.*, pp. 78-81.

como culmen de su purgatorio tras el Ludovico, siendo identificado por Alexander y sometido a tortura psicológico-musical con la *Novena Sinfonía* de Beethoven, que lo lleva a intentar el suicidio saltando por la ventana de la buhardilla.

En concreto, la casa que vemos en la película es resultado de la fusión de tres edificios, más algunas habitaciones construidas en estudio. A la hora de analizarla, distinguiremos entre la secuencia inicial y la final, pues en ella se observan algunas diferencias interesantes pese a plantearse algunas escenas de manera simétrica. Empezamos por la del inicio. Lo primero que vemos es el exterior de la casa, un atractivo edificio organicista de piedra cuyo rasgo más distintivo, además de su integración en el jardín, es la extrema pendiente de los tejados que coronan los distintos bloques que la conforman. Se trata de la Casa de Milton Grundy en Shipton-under-Wychwood (Oxfordshire), un edificio de los años sesenta diseñado por Patrick Litchfield, con un soberbio jardín japonés obra de Viacheslav Atroshenko¹⁶. La única intervención en este exterior fue la colocación del cartel de “*Home*”, que ya veremos que tendrá su importancia narrativa.

Justo después se nos mostrará su interior, oyéndose el timbre (los primeros compases de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven) y desplazándonos mediante un travelling lateral desde el despacho de Alexander (quien aparece sentado escribiendo, rodeado por funcionales estanterías con libros) hasta el salón donde su mujer se halla sentada en un futurista sillón-cápsula. En concreto, es la *Skybreak House* (1966), diseñada por el Team 4 (Su Brumwell, Wendy Cheeseman, Norman Foster y Richard Rogers) para Michael Jaffé, y que se halla en Radlett (Hertfordshire). (Fig. 2) Esta interesantísima casa de dos de los grandes arquitectos de las últimas décadas (cuando formaban un cuarteto creativo con sus primeras esposas, en el arranque de sus respectivas carreras¹⁷), presenta una distribución longitudinal y escalonada en la ladera de una colina. Una solución similar en muchos aspectos a la más célebre casa del estudio, *Creek Veau* (1964-7, para los padres de Su Brumwell), si bien esta, también muy fusionada con el terreno, presenta una disposición transversal, con un pasillo central con lucernarios, a uno de cuyos lados se abren las habitaciones¹⁸. Es interesante el comentario sobre *Skybreak House* que hace Treiber, quien empieza comparándola con *Creek Veau*:

La casa para Michael Jaffé no fue tan celebrada, aunque en ella se operaba un significativo recentramiento. La relación con el suelo sigue siendo fundamental, pero el romanticismo wrightiano es reemplazado por una geometría racionalista que recibió la

¹⁶ <http://www.atroshenko.com/NSShiptonB.html>. (última consulta: 24-10-2014).

¹⁷ Originariamente, el estudio estaba formado por Foster, Rogers y las hermanas Cheeseman, Wendy y Georgie. Esta última, que pronto abandonó por obligaciones familiares, era la única colegiada del cuarteto. Su Brumwell no era arquitecta en aquel momento ni había sido socia fundadora, por lo que su ambigua presencia fue una de las causas de la disolución del grupo, que solo duró cuatro años (1963-7). Sobre los avatares humanos y profesionales del Team 4: SUDJIC, Deyan, *Norman Foster. Arquitectura y vida*, Madrid, Turner, 2011, pp. 94-101.

¹⁸ Las otras obras destacadas de Team 4 fueron las tres casas de los Murray Mead (1967) y la magnífica fábrica Reliance (1965), hoy derribada. Sobre la arquitectura de Team 4: TREIBER, Daniel, *Norman Foster*, Madrid, Akal, 2004, pp. 14-26 y POWELL, Kenneth, *Richard Rogers. Complete Works*, Vol. I, London, Phaidon, 2007, pp. 8-57.

aprobación de James Stirling. Bautizada como “Skybreak” (rompe-cielo) por Foster, recupera la distinción kahniiana entre espacios sirvientes y servidos y una volumetría a lo Stirling. La vista más agradable es la norte y la calle se encuentra al sur; de ahí la utilización de grandes cristaleras para iluminar el corazón de la casa. La iluminación cenital no tiene aquí el aspecto dramático que adquiriría generalmente en Wright o Le Corbusier: el efecto es más bien doméstico, a pesar de la modernidad de la escritura arquitectónica. La solución anuncia los proyectos a gran escala por sus investigaciones sobre la luz, la planta en profundidad y la flexibilidad que viene aquí dada por los paneles deslizantes de la zona central¹⁹.



Fig. 2. El salón de los Alexander: la Skybreak House del Team 4.

Kubrick solo nos muestra su salón-comedor, también escalonado (en tres niveles) e iluminado con amplias cristaleras oblicuas. Los drugos bajarán rápidamente los dos tramos de escaleras, con una perfecta coreografía de la violencia que permite a Alex aprovechar que Alexander está subiendo el tramo inferior de peldaños para propinarle una fuerte patada: acción toda esta que veremos mediante una panorámica desde la pared de cerramiento. En la parte inferior del salón (junto a los ventanales), decorado con un óleo de Christiane Harlan (la tercera esposa de Kubrick)²⁰, es donde se desarrollará la impactante escena subsiguiente de la paliza y violación mientras Alex tararea “Singin’ in the rain” (un perverso uso de la alegre canción de Arthur Freed y Nacio Herb Brown, que fue idea de McDowell).

¹⁹ TREIBER, D., *op. cit.*, p. 19. “The Jaffes wanted spaces that could be adapted for social occasions and for the changing needs of a family. The living space is divided by sliding doors into a ‘public’ (entertaining) zone and a family zone centred on the kitchen”. POWELL, K., *op. cit.*, p. 40.

²⁰ En concreto, el gran lienzo *Semilleros (Seedboxes)*, obra representativa de su estilo, con elementos postimpresionistas, *art nouveau* y fauvistas. Como sostiene Ciment, su universo pictórico, “sereno y soleado, es la antítesis de las ficciones atormentadas de su marido”. CIMENT, M., *op. cit.*, p. 255.

Pero antes de que todo esto tenga lugar, veremos una breve escena en el ya comentado y llamativo vestíbulo “renacentista”, que es una construcción en estudio. La señora Alexander acude a este ámbito cálido y dilatado con espejos a la llamada del timbre, y la luz azul de la (supuesta) calle es perfecta expresión simbólica (además de funcional, ya que es una escena nocturna) de la invasión perpetrada por los vándalos en ese “hogar”, como azulada era también la luz que había en el túnel donde maltrataban al vagabundo.

El inicio de la secuencia final en dicha casa se plantea de forma similar al comienzo, con algunas diferencias en clave humorística. Veremos primero su exterior, y reconoceremos la casa con su cartel de “Home”, que ahora resultará más malicioso dado lo que le espera ahí a Alex, el cual llega arrastrándose (seguido por cámara al hombro) bajo un aguacero tras haber recibido una paliza de sus antiguos drugos, reconvertidos irónicamente en policías. Pasaremos al interior, donde volveremos a ver a Alexander sentado escribiendo, y tras el timbrado se repetirá el travelling lateral, solo que ahora, en lugar de su esposa, veremos a su musculoso mayordomo-guardaespalda levantando pesas, quien recogerá a Alex exhausto en el vestíbulo²¹.

Tras dos escenas más en el salón, veremos otros espacios de dicha casa, que no corresponderán ni con la de Milton Grundy ni con la *Skybreak House*. Primero será el cuarto de baño, donde fatalmente Alex volverá a tararear “Singin’ in the rain” para ser reconocido por el escritor. Se trata de un decorado, pero que mantiene sintonía estilística con las casas utilizadas, y con el decorado del vestíbulo²². De nuevo en el salón de la *Skybreak*, Alex será sedado y, al despertar, se encontrará en una habitación abuhardillada en la primera planta de la casa. Aquí es donde, si nos fijamos, advertimos ya radicales diferencias estilísticas con todo lo visto hasta ahora en ese ámbito doméstico, pues se trata de una habitación decorada a la manera tradicional inglesa, con papeles pintados en tonos pastel y muebles clásicos blancos. Al dirigirse a la ventana y subirse al alféizar antes de saltar al vacío, advertiremos que es también típicamente británica, de madera con vidrios cuadrados. En efecto, es un lugar totalmente diferente a la *Skybreak House* y a la casa de Milton Grundy, que además solo cuentan con planta baja: se trata de una estancia del Edgewarebury Hotel, ubicado en Barnett Lane (Elstree)²³. A este edificio, originario del siglo XVI, también pertenece el oscuro salón donde Alexander y sus amigos tienen puesta a todo volumen la *Coral*, si bien las diferencias de diseño con el resto pasan más despercebidas, al privilegiarse en el lento travelling hacia atrás la mesa de billar. El mayor anacronismo estilístico se producirá en el breve plano contrapicado en el que vemos el exterior de la casa justo cuando Alex se dispone a suicidarse: es la parte superior de la fachada principal del hotel, de estilo Tudor, con su picudo tejado, sus estructuras de madera (*half-*

²¹ Como dato curioso, decir que el mayordomo es interpretado por David Prowse, futuro Darth Vader en la primera trilogía de *Star Wars*.

²² A diferencia del *hall*, construido en estudio, el cuarto de baño fue “armado en una tienda colocada en el jardín trasero de la casa usada como hogar de los Alexander”. BAXTER, J., *op. cit.*, p. 250.

²³ http://www.imdb.com/title/tt0066921/locations?ref_=tt_dt_dt. (última consulta: 4-11-2014). Antes había sido también un *country club*. Desde 2013 se denomina The Manor Hotel, perteneciente a la cadena de Laura Ashley, en cuya página web se explica la historia del edificio: <http://www.lauraashleyhotels.com/en/themanorelstree/thehotel.html> (última consulta: 4-11-2014).

timbering) y su mirador (*bay window*), es decir, nada que ver con la modernidad de las otras casas citadas. Este eclecticismo formal en la creación filmica de un edificio no se volverá a repetir en otros espacios de la película, que resultarán más coherentes desde el punto de vista estilístico.

3. El barrio y la casa de Alex

El barrio donde vive Alex (y muy probablemente también sus drugos) lo veremos tanto en su regreso a casa al amanecer como en la escena del ajuste de cuentas a su pandilla (toda ella rodada en cámara lenta). Su estética brutalista (según el término “New Brutalism” acuñado por Reyner Banham²⁴), en la línea de Peter y Alison Smithson²⁵, lo convierte en el exterior más llamativo de toda la película. Ambas escenas están rodadas en Thamesmead, un distrito de viviendas para clases trabajadoras con sus diversos servicios, edificado a finales de los sesenta al este de Londres, junto al Woolwich Royal Arsenal y a un canal del siglo XIX²⁶. Concebido para entre 60.000 y 100.000 habitantes, su construcción corrió a cargo del Greater London Council (que en 1965 reemplazó al London County Council), constituyendo uno de los últimos ejemplos de las destacadas (y por lo general modélicas) intervenciones inglesas en materia de planificación urbana residencial y social en el entorno de Londres a partir de la posguerra: tanto barrios en los suburbios de la capital como *new towns* en sus cercanías, con el propósito principal de descongestionar la metrópoli y regular su crecimiento, siguiendo el planteamiento urbanístico del Greater London Plan de Patrick Abercrombie, aprobado en 1946, y de la New Town Acts de ese mismo año (que preveía la creación de Developments Corporations encargadas de su planificación)²⁷. No obstante, desde que aquel organismo fuera abolido en 1986, en plena era del thatche-

²⁴ BANHAM, Reyner, “El Nuevo Brutalismo”, en HEREU, Pere; MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 303-310 (ed. original: “The New Brutalism”, en *The Architectural Review*, December 1955) y *El Brutalismo en arquitectura. ¿Ética o estética?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1967.

²⁵ Incluso con ciertas conexiones formales con la obra de Louis Kahn, en especial el Instituto Salk de La Jolla (1959-65).

²⁶ Curiosamente, y pese a su interés, Thamesmead es un barrio poco citado en las obras generales de arquitectura y urbanismo del siglo XX, posiblemente por lo tardío de su fecha, ya que esos libros se centran especialmente en las intervenciones británicas de los cincuenta y en las *new towns* posteriores. Como excepciones, encontramos breves referencias en GALANTAY, Ervin Y., *Nuevas ciudades. De la Antigüedad a nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 95 y BENEVOLO, Leonardo, *Diseño de la ciudad. 5-El arte y la ciudad contemporánea*, México, Gustavo Gili, 1979, p. 207. Galantay la define como “*new town-in town*” y comenta el influjo que sobre su diseño ejerció Cumbernauld, cerca de Glasgow, la *new town* británica de mayor densidad. La mayoría de los datos sobre el barrio lo hemos encontrado en el extenso artículo que le dedica la Wikipedia británica: <http://en.wikipedia.org/wiki/Thamesmead> (última consulta: 31-10-2014). Abundante información gráfica sobre la historia del barrio, en: <https://storify.com/aforeigncountry/thamesmead-a-modern-history> (última consulta: 6-11-2014).

²⁷ Sobre el plan de Abercrombie y sus consecuencias puede consultarse: SICA, Paolo, *Historia del urbanismo. El siglo XX*, Madrid, IEAL, 1981, pp. 549-555; HALL, Peter, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 173-181; o BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987 (6ª ed.), pp. 815-825.

rismo, la organización del barrio pasó a manos privadas. Inaugurada su primera fase en 1968, alterna junto a un lago artificial zonas de casas de dos plantas (lo que vemos en la primera escena comentada) con altos bloques de pisos (que es lo que se muestra en la segunda escena, junto al lago). (Fig. 3) Es en uno de estos últimos donde supuestamente vive Alex: casi en la única referencia arquitectónica de la novela dice que en una décima planta. Urbanísticamente, los edificios se hallan interconectados mediante pasarelas peatonales, una variante de las “calles-puente” o “calles aéreas” de los bloques de viviendas de los Smithson²⁸ (y de otros practicantes del brutalismo) y una tipología muy presente en general en todo el Team 10²⁹.



Fig. 3. El barrio de Thamesmead junto al lago, donde tiene lugar la escena de la lucha de Alex con sus drugos (foto de Jon Bennet, Wikimedia Commons).

Thamesmead posee una intrahistoria peculiar cuyo desarrollo posterior, curiosamente, lo relacionará aún más con la esencia de *La naranja mecánica*. Uno de sus arquitectos, Robert Rigg, dijo que había tomado de Suecia la idea de que lagos y canales reducirían el vandalismo, de que el agua era ideal para calmar a la juventud³⁰. Seguramente Kubrick ignoraba esta pretensión, pero el caso es que Alex calmará (momentáneamente) los deseos de rebelión de sus drugos arrojándolos al canal, al compás de *La gazza ladra* de Rossini. Desde sus comienzos, Thamesmead tuvo pro-

²⁸ CURTIS, Wiliam J.R., *La arquitectura moderna desde 1900*, Madrid, Hermann Blume, 1986, p. 288. Esas calles interiores son un desarrollo de las planteadas por Le Corbusier en su Unité d’Habitation de Marsella (1946-52).

²⁹ Sobre diversas soluciones de calles aéreas en la Inglaterra de entonces: LANDAU, Royston, *Nuevos caminos de la arquitectura inglesa*, Barcelona, Blume, 1969, p. 29 y ss.

³⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Thamesmead#Concept> (última consulta: 4-11-2014). La arquitectura sueca había sido uno de los principales referentes para el diseño de las primeras *new towns*.

blemas de equipamiento (sobre todo escasez de comercios), transportes (no llegaba ahí el metro), inundaciones y filtraciones, más conflictos de seguridad en las pasarelas³¹. A lo que hay que sumar la dureza de sus espacios comunes, resultado de su casi ausencia de vegetación, frente a la perfecta integración de arquitectura y naturaleza en diversos proyectos tanto de viviendas colectivas derivadas de la Unité d'Habitation marselesa de Le Corbusier, como de nuevos barrios y poblaciones (con viviendas unifamiliares y plurifamiliares), incluyendo otras actuaciones en el Gran Londres³²: buenos ejemplos coetáneos (con varios puntos de contacto con Thamesmead) serían las Peabody Terraces (1964) de José Luis Sert en Cambridge (Mass.) o, en su mismo entorno, el conjunto de Lillington Gardens (1967-73) en el barrio londinense de Pimlico (de Darbourne y Darke, una relectura moderna del *square* inglés), el barrio de Roehampton (de finales de los cincuenta, también fruto del London County Council y con alternancia de viviendas unifamiliares y plurifamiliares) o la *new town* de Milton Keynes (proyecto definitivo de 1970, de Llewelyn-Davies and Partners), entre otras³³. Sin embargo, y dado que pese a sus buenas voluntades sociales, no es lo mismo un barrio obrero que una residencia universitaria o un barrio de clase media, Thamesmead muy pronto terminó convirtiéndose en lo que Kubrick había concebido para el espacio vital de Alex, casi en un nuevo Pruitt-Igoe de San Luis (que sería derribado justo en 1972)³⁴. Es decir, a finales de los setenta ya era un nuevo fracaso de la utopía urbanístico-arquitectónica moderna, o de lo que algunos llaman “optimismo tecnológico-consumista”³⁵. Al respecto, no nos resistimos a citar estas palabras de Esher, que casi parecen estar definiendo, a posteriori, el espacio vital de la pandilla de Alex:

³¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Thamesmead#Problems_of_the_original_design (última consulta: 4-11-2014).

³² Planificaciones que además superaban los problemas derivados de la escasa densidad del modelo de ciudad-jardín de Ebenezer Howard, heredero en última instancia del pintoresquismo dieciochesco, y que había sido el principal referente de las primeras *new towns*. De nuevo, sería Le Corbusier quien ejerciera de guía, con su propuesta de equilibrio entre densificación constructiva (que evitaría la dispersión) y presencia de espacios verdes como desahogo. De hecho, el arquitecto suizo había criticado bastante el planteamiento de Howard, por aprovechar mal el terreno, afirmando que las bajas densidades “estimularían el individualismo y la decadencia de las fuerzas colectivas”. Cit. en GALANTAY, E.Y., *op. cit.*, p. 91. Otra cosa es el futuro fracaso, en términos sociales, de parte de las propuestas corbusierianas.

³³ Los Smithson también concedían importancia a la relación arquitectura-paisaje, pues “una arquitectura que pueda despertar una conciencia a sus habitantes sobre el sol, la naturaleza, la búsqueda de una imagen, lleva a cabo la conexión básica necesaria de la que depende el impulso para el inicio del diseño colectivo”. SMITHSON, Alison y Peter, “Estableciendo la conexión” (*Architectural Design*, 1975), en *Cambiando el arte de habitar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 139.

³⁴ Bloques de Minoru Yamasaki tristemente célebres por su automática conversión en expresión simbólica del fracaso de ciertas concepciones de la modernidad, hasta el extremo de que Jencks propuso la fecha de su derribo (15 de julio de 1972) como la de “La muerte de la Arquitectura Moderna”: JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 9. Pero a mediados de los setenta, aún se veían con optimismo las posibilidades del plan para Thamesmead: “su estructura –consistente en tendones lineales de alta densidad– presenta un entorno novedoso que será imitado en otros lugares si encuentra una aceptación popular”. GALANTAY, E.Y., *op. cit.*, p. 95.

³⁵ LÓPEZ DE LUCIO, Ramón, *Ciudad y urbanismo a finales del siglo XX*, Valencia, Universitat, 1993, pp. 257-8.

Colocar altas densidades de población en edificios de poca altura quiere decir en la práctica que habrá pandillas de muchachos haciendo ruido en los patios de ladrillo, y pandillas significan vandalismo (...) Se convierten en viviendas “difíciles de alquilar”, en ellas sólo vive la gente más pobre que tiene muchos problemas, se trata de familias que normalmente no tienen coche, de modo que los garajes construidos en los bajos, previstos por las normativas, permanecen vacíos y los chicos se encargan de destrozarse los pocos automóviles que hay³⁶.

De ahí que otras películas rodadas en Thamesmead destaquen por su temática social: *El optimista* (*The Optimists of Nine Elms*, Anthony Simmons, 1973), en la que unos niños obreros aspiran a vivir en el nuevo barrio, o *Beautiful Thing* (Hettie McDonald, 1996), sobre adolescentes gays³⁷.

En cambio, los interiores de su bloque vuelven a ser una nueva creación resultado de la fusión de escenarios reales, en concreto dos. El degradado y sucio portal corresponde a uno de los de la nueva sede de la Brunel University en Uxbridge, campus proyectado en 1966 por Richard Sheppard, que luego veremos que se utilizó para otros espacios del filme³⁸. Aquí solo diremos que por su empleo brutalista del hormigón y el vidrio sintoniza a la perfección con el estilo de Thamesmead. Lo que más llama la atención en ese portal es el mural con trabajadores (con “pintadas” obscenas) de un estilo clásico que recuerda al realismo socialista, obra del pintor neozelandés Edward Bullmore³⁹. (Fig. 4)

Las escenas interiores del piso de la familia de Alex fueron rodadas en un moderno apartamento en el bloque Century House, en Borehamwood⁴⁰ (cerca de los estudios), con una muy sesentera decoración a base de paredes de purpurina en el pasillo; azulejos naranjas y plateados en la cocina (cuadrados) y el cuarto de baño (rombos); paredes fucsias en el dormitorio de los padres; y papeles pintados con motivos ondulantes y una pared con ampollas de plástico en el salón (estancia que volverá a verse en la escena del regreso de Alex). En total contraste con esta modernidad decorativa, y para caracterizar el mal gusto obrero de la familia (la madre trabaja en una fábrica),

³⁶ ESHER, L., *A Broken Wave: The Rebuilding of England 1940-1980*, London, Allen Lane, 1981, p. 134. Cit. en: HALL, P., *op. cit.*, p. 237. Ya antes Ward había puntualizado que los niños en estos barrios “andan alborotando por los rellanos o jugando con las tapas de los cubos de basura”, y que “a menos que puedan jugar durante su infancia, al crecer se convertirán en un problema”. WARD, C., *Housing: An Anarchist Approach*, London, Freedom Press, 1976, pp. 51 y 54. Cit. en: HALL, P., *op. cit.*, p. 238. Haciéndose eco de Ward y Esher, Hall precisa aún más las claves de estos fracasos, achacándolos entre otros factores al desconocimiento que los arquitectos (básicamente burgueses) tenían de los modos de vida de las clases trabajadoras. HALL, P., *op. cit.*, p. 238. Curiosamente, aunque con otros planteamientos y otro lenguaje, volvía a darse una casuística similar a la del XIX, cuando los espacios de todas las clases sociales eran diseñados por la burguesía. Por último, Malcolm McDowell usa claves similares cuando explica la condición de su personaje: “Alex no era verdaderamente malo, más bien el producto de su medio, de su propia educación, con familia desestructurada sin que sus padres se ocuparan de él”. CIMENT, M., *op. cit.*, p. 284.

³⁷ Originariamente con predominio de blancos, desde finales de los setenta la mitad de la población de Thamesmead es de raza negra. <http://en.wikipedia.org/wiki/Thamesmead> (última consulta: 4-11-2014).

³⁸ Aunque la universidad se había fundado en 1928 en Acton. Sobre la historia de esta institución académica, consultar en su página web: <http://www.brunel.ac.uk/about/history> (última consulta: 7-11-2014).

³⁹ <http://www.artgallery.org.nz/exhibitions/edward-bullmore-a-surrealist-odyssey> (última consulta: 4-11-2014) y <http://oculablack.com/artists/edward-aaron-alexander-bullmore> (última consulta: 4-11-2014).

⁴⁰ [http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_\(film\)#Locations](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_(film)#Locations) (última consulta: 7-11-2014).

se incluyen en el pasillo y el salón unos cuadros tremendamente *kitsch* de mujeres a modo de modernas ninfas, pintados por el inglés Joseph Henry Lynch⁴¹.



Fig. 4. El deteriorado portal de la casa de Alex: la Brunel University.

Frente a esta variedad cromática, la habitación de Alex resulta minimalista en su blancura, aunque de nuevo encontraremos detalles decorativos como el cuadro de la mujer abierta de piernas, del holandés Cornelis Makkink (sobre el que obscenamente se sitúa la serpiente), y los cuatro Cristos *kitsch*, de su hermano Herman Makkink⁴², que gracias a un brillante uso del montaje parecen bailar al ritmo de la *Coral*. En su cuarto también sucederá otra divertida escena, en la que Alex practica sexo con dos chicas en cámara rápida al ritmo de la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini, acelerada por Walter Carlos, con la habitual composición perspectivica de Kubrick y con el estor translúcido con el rostro de Beethoven al fondo tamizando la fuerte iluminación.

4. La casa de los gatos

El eclecticismo estilístico volverá a aparecer en el interior de la mansión campestre donde vive la mujer madura con sus gatos, a la que Alex matará antes de ser capturado por la policía tras la traición de sus amigos. Sin embargo, este será el primer (y único) edificio completamente clásico que veremos en la cinta, ya que se trata del

⁴¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Henry_Lynch (última consulta: 28-10-2014). La madre de Alex, con sus ropas extravagantes y sus pelucas de colores, sería el paradigma de una modernidad que termina cayendo en el ridículo, por exageración. MARZAL FELICI, J.J. y RUBIO MARCO, S., *op. cit.*, p. 54.

⁴² BAXTER, J., *op. cit.*, p. 252.

Shenley Lodge en Rectory Lane (Shenley), una casa con toques neopalladianos del XVIII reformada en el XIX y el XX⁴³. Tanto su fachada como su interior le confieren un toque elegante, muy *british*, con papeles pintados en tonos pastel, que sin embargo contrasta con la excéntrica personalidad de la mujer y con su gusto decorativo. En el salón donde hace gimnasia tiene diversos cuadros de estilo pop con mujeres en actitudes obscenas, de nuevo obra de Cornelis Makink, y la escultura de un falo de porcelana, de Herman Makink, que será el arma homicida a manos de Alex. (Fig. 5) En otro nuevo virtuosismo de montaje eisensteiniano, Kubrick insertará rápidos planos de detalles de esos cuadros, sobre todo una boca abierta, para producir sensación de violencia a la vez que eludir elípticamente el momento del golpe (convirtiendo metafóricamente una boca con connotaciones sexuales en una expresión de dolor). En suma, este personaje, que es diferente al presentado por Burgess en la novela, aparece caracterizado, tanto por su actitud como por su entorno decorativo, como una mujer “viciosa”, de tendencias lésbicas y fuerte carácter⁴⁴.



Fig. 5. Shenley Lodge, la casa de la mujer de los gatos: arte pop erótico en ambiente british.

5. La tienda de discos

La psicodélica tienda de discos, con sus brillantes chapados de metal dorado y sus plásticos de colores, donde Alex aparecerá vestido con levita y ligará con dos clientas, es el célebre Chelsea Drugstore, en King's Road esquina con Royal Avenue. (Fig. 6) Inaugurado en 1968, era un establecimiento que incluía bares, tiendas de discos y

⁴³ [http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_\(film\)#Locations](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_(film)#Locations) (última consulta: 7-11-2014). Actualmente el edificio se halla ocupado por una escuela, la Manor Lodge School.

⁴⁴ Malcolm McDowell comentó que Kubrick consideraba que, para que el público empatizara más con Alex, la mujer debía ser “tan fuerte como él”. CIMENT, M., *op. cit.*, p. 284.

boutiques⁴⁵. Al año siguiente, fue citado por los Rolling Stones en “You Can’t Always Get What You Want” (1969). Una coincidencia curiosa, ya que Mike Jagger había querido protagonizar *La naranja mecánica* junto a sus compañeros antes de que Kubrick llevara a cabo su proyecto⁴⁶. Kubrick incluye el guiño intertextual de que se vea claramente el disco de la banda sonora de *2001*, su película anterior⁴⁷. Desgraciadamente, hoy en día el local se halla ocupado por un McDonald’s, que ha alterado por completo tanto su exterior como su originaria decoración. Un signo de los nuevos tiempos de la globalización, que ha hecho que se perdiera un magnífico exponente de lo que se dio en llamar *slick-tech* o, en palabras de Jencks, “supersensualismo”⁴⁸.



Fig. 6. La tienda de discos: el Chelsea Drugstore.

6. La prisión

Tras la escena del interrogatorio (en la que la policía también mostrará su brutalidad), rodada en unas blancas dependencias de servicio (hoy demolidas) de la Brunel University⁴⁹, se desarrollará la parte de la prisión, de nuevo resultado de una mixtura de construcciones. Los planos generales en los que vemos en toma aérea la cárcel son de

⁴⁵ De nuevo debemos recurrir a internet ante la ausencia de información sobre el Chelsea Drugstore en los manuales de arquitectura: http://en.wikipedia.org/wiki/Chelsea_Drugstore (última consulta: 4-11-1014).

⁴⁶ AGUILERA, C., *op. cit.*, p. 200.

⁴⁷ En <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/04/13/alex-in-the-chelsea-drug-store> (última consulta: 28-10-1014) se identifican otros discos, revistas y carteles que aparecen en el local.

⁴⁸ JENCKS, C., *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 8. Este autor pone como ejemplo paradigmático del *slick-tech* los comercios de Hans Hollein, si bien hubiese resultado igual de ilustrativo el Chelsea Drugstore. *Ibidem*, p. 33.

⁴⁹ [http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_\(film\)#Locations](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_(film)#Locations) (última consulta: 7-11-2014).

la prisión londinense de Wandsworth, un edificio de mediados del XIX que presenta la característica distribución en panóptico (según el modelo de Bentham), del que parten cinco crujías en aspa más el cuerpo tangente de la fachada principal, con un lenguaje neomedievalizante⁵⁰. En cambio, las imágenes interiores de la cárcel pertenecen a los Woolwich Barracks, un complejo arquitectónico georgiano (1776-1802) que fue la sede de The Royal Artillery⁵¹. De estos no vemos su exterior de ladrillo con blancos pórticos clasicistas, sino solo sus pasillos de ladrillo con revoco claro, la funcional capilla y el patio de ladrillo visto en el que se recrea la *Cuerda de presos*, un grabado de Doré que Van Gogh versionaría en óleo (1890). En cambio, la escena en la sala de recepción de la cárcel (donde Alex se despojará de sus pertenencias) fue rodada en estudio⁵² y, aunque no hemos encontrado información al respecto, parece que también la de la biblioteca: ambas estructuras son la misma, a base de pilarillos que sostienen vigas, elementos tectónicos muy similares a los de los interiores de la academia de *La chaqueta metálica*. Con todas estas localizaciones se consigue transmitir la idea de un edificio sobrio y funcional, destacando especialmente los travellings hacia atrás que siguen al ministro en su visita por los pasillos, y la siguiente escena en el patio. Tampoco hemos encontrado información sobre el clásico despacho del director de la cárcel, que bien podría pertenecer a los Woolwich Barracks, y que en este caso se caracteriza por su clasicismo, dando ante todo una imagen tradicional.

7. El centro del Tratamiento Ludovico

La mayor parte de los exteriores e interiores del centro donde Alex será sometido al expeditivo método Ludovico fueron rodados en la Brunel University de Richard Sheppard. El estudio Sheppard, Robson & Partners (luego Sheppard Robson) se especializó en universidades, proyectando también construcciones en las de Loughborough, Leicester, Durham, Newcastle, Manchester Polytechnic o el Churchill College de Cambridge⁵³. Junto con el de James Stirling y el de Peter Faulkner Sheppard, fue el estudio que más edificios de esta tipología diseñó en la Inglaterra de los sesenta. La primera aparición de ese centro en la película, cuando el protagonista es llevado ahí por el grotesco carcelero, atravesando una amplia explanada rodeada de edificios, constituye el corazón del campus, entonces solado y hoy en día menos duro gracias al césped. La estética brutalista de los edificios de Sheppard, con los volúmenes cúbicos de hormigón inclinados del edificio principal, a modo de cuña, y sus consiguientes

⁵⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Wandsworth_Prison (última consulta: 4-11-2014).

⁵¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Artillery_Barracks (última consulta: 4-11-2014).

⁵² BAXTER, J., *op. cit.*, p. 250.

⁵³ [http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Sheppard_\(architect\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Sheppard_(architect)) (última consulta: 16-1-2015) y http://en.wikipedia.org/wiki/Sheppard,_Robson_and_Partners (última consulta: 16-1-2015). Acudimos a internet, pues Sheppard es un autor ignorado por las historias generales de arquitectura del siglo XX. Por ejemplo, no se le dedica ninguna entrada en el completo diccionario de Midant, en el que sí encontramos a su casi homónimo Peter Faulkner Sheppard: MIDANT, Jean-Paul (ed.), *Diccionario de la arquitectura del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004. Ni siquiera aparece en el libro de Landau (edición original de 1968), en el que, por otra parte, tampoco son nombrados ni Foster ni Rogers, pese a sus interesantes obras con el Team 4. LANDAU, R., *op. cit.*

efectos de claroscuro (muy del gusto brutalista), crea a la perfección el ambiente futurista deseado por Kubrick⁵⁴. (Fig. 7) Lo mismo sucede con el pabellón donde será recepcionado Alex (cuyo ingreso forma parte del mismo plano-secuencia en el que ya hemos visto el patio), con sus espacios racionalistas con cristaleras diáfanas, en los que el director se recrea en los efectos de perspectiva, transparencias y permeabilidad interior-exterior, que siempre resultan tan fotogénicos.



Fig. 7. El centro del tratamiento Ludovico: la brutalista Brunel University.

En cuanto a los interiores del centro, también pertenecen a dicho campus la habitación donde se halla encamado Alex (a la que se llega por pasillos con ladrillos blancos similares a los de la ya comentada sala de interrogatorio policial) y la sala de proyecciones: se trata en ambos casos de los espacios más asépticos de la película, meramente funcionales (de hecho, las escenas de las proyecciones se centran tanto en los rostros de los personajes como en las imágenes que le obligan ver a Alex).

En cambio, el salón de actos donde los resultados del tratamiento son presentados en sociedad, es el Nettlefold Hall de la West Norwood Library (1969)⁵⁵, otro funcional espacio de estética cercana al *high tech*. Solo vemos el conjunto en un plano largo (el primero) en el que se van cerrando sus persianas. A partir de entonces, la escena mostrará la iluminación más claroscuro de todo el filme, a base de tonalidades azules que redundan, junto con la música⁵⁶, en la sensación de extrema frialdad que Kubrick quiere transmitirnos.

⁵⁴ Los edificios brutalistas del Southbank Centre de Londres, diseñados por los arquitectos del Greater London Council, guardan bastantes concomitancias con los de Brunel, sobre todo el Queen Elizabeth Hall y la Hayward Gallery.

⁵⁵ http://www.imdb.com/title/tt0066921/locations?ref=tt_dt_dt (última consulta: 4-11-2014) y http://en.wikipedia.org/wiki/West_Norwood (última consulta: 4-11-2014).

⁵⁶ Tras una "Overture to the Sun" del grupo folk Sunforest, liderado por Terry Tucker, una danza de resonancias renacentistas que suena cuando es humillado por el hombre, volveremos a escuchar el *Funeral de la*

8. Otros interiores “reales”: el teatro, el Bar Duque de Nueva York y el hospital

Como ya hemos dicho, hay otros espacios cuya aparición es más breve, y que presentan una gran variedad estilística. En primer lugar, el teatro abandonado donde tiene lugar la pelea de la banda con la de Billy Boy, que con su decoración neobarroca y las pinturas murales neorrocócós de una bóveda en la que destacan sus gruesos nervios, constituye el escenario más opuesto a la estética futurista predominante en el filme. Dicho edificio, ya demolido, era el teatro del hotel The Karsino, en Taggs Island (Kingston upon Times, Middlesex), una construcción historicista de Frank Matcham de 1912, que sería demolida en 1972⁵⁷. Obviamente, en una sociedad futura continuará habiendo (supuestamente) edificios del pasado, por lo que esa singularidad estilística tiene aquí total sentido, muy distinto de las incoherencias formales de la casa del escritor.

El Bar Duke of New York, donde los drugos planean el asalto a la casa de los gatos, es otro escenario ya desaparecido: The Bottle and Dragon, un pub que se situaba en Stonegrove, con una interesante configuración interior a base de bovedillas de cañón y decoración geométrica de madera⁵⁸.

En cuanto al racionalista hospital donde se desarrolla el desenlace del filme, con sus espacios luminosos y diáfanos, con amplias cristaleras, es otro edificio coetáneo: el Princess Alexandra Hospital en Harlow (Essex)⁵⁹. De nuevo la arquitectura será realizada mediante un travelling hacia atrás, que acompañando a la enfermera nos guiará hasta la cama en la que Alex permanece completamente escayolado.

9. El Korova Milk Bar

El lugar donde se inicia la película, y que volverá a aparecer tras la primera jornada de ultraviolencia, es una creación de estudio, además de ser probablemente el escenario por antonomasia de *La naranja mecánica*, cuyo impacto visual es realizado por el siniestro sintetizador de Walter Carlos interpretando a Purcell. Dado que Burgess no da ningún dato sobre su aspecto, Kubrick y su equipo gozaron de total libertad a la hora de crear este antro donde servían “leche plus”, es decir, leche “enriquecida” con diversas sustancias. Negro y blanco son sus colores esenciales: sobre un fondo negro (el del suelo y las paredes), se ubican mesas y grifos con forma de blancos maniqués femeninos desnudos, con pelucas de distintos colores. Sobre las paredes, letras de ondulantes grafías en blanco que anuncian los productos. Todo ello iluminado por refulgentes bombillas blancas colocadas en los pedestales de los grifos. A lo que hay que sumar el blanco de las vestimentas de los drugos y el de unos camareros que más bien parecen matones. (Fig. 8)

Reina Mary en versión de Carlos cuando aparezca la mujer semidesnuda.

⁵⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Taggs_Island (última consulta: 4-11-2014).

⁵⁸ [http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_\(film\)#Locations](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_(film)#Locations) (última consulta: 7-11-2014).

⁵⁹ http://www.imdb.com/title/tt0066921/locations?ref_=tt_dt_dt (última consulta: 4-11-2014).



Fig. 8. El decorado del Korova Milk Bar en el impactante plano-secuencia del comienzo.

En el plano que inicia la posterior secuencia en la que regresarán los drugos tras su sesión de ultraviolencia, veremos otra parte del bar, también con paredes negras aunque ahora decoradas con vistosos pósteres de estética pop. Y también entenderemos que los maniqués elevados en postura sumisamente arrodillada son los grifos: mujeres con las manos encadenadas atrás y de cuyos pechos brota la leche, toda una variante sadomaso de las fuentes manieristas. Hay una vinculación de estas esculturas utilitarias con determinados objetos surrealistas, pero más que en las desasosegantes muñecas de Hans Bellmer, se inspiran claramente en las mujeres-mueble (mesa, silla y percha) de 1969 del escultor pop Allen Jones. De hecho, Kubrick le solicitó su diseño, pero Jones rechazó colaborar⁶⁰. Al final, las muñecas fueron realizadas por Liz Moore a partir de los diseños de John Barry, quien se sirvió de las fotografías que le hizo a una modelo desnuda⁶¹. Aunque es innegable el influjo de Jones, el director ya había demostrado con bastante anterioridad su interés por los maniqués: lo patentiza la brillante escena (lo mejor del filme) de *El beso del asesino* (*Killer's Kiss*, 1955), su segundo largometraje, que tiene lugar en un almacén de maniqués fotografiado con expresionista estética *noir* por el propio Kubrick (acreditado como su director de fotografía).

La impactante personalidad del Korova es tal, que encontramos referencias más o menos pasticheras a este bar. Por un lado, en el cine: en *Trainspotting* (1996), Danny Boyle lo homenajea directamente en uno de los locales, que copia las grafías

⁶⁰ BAXTER, J., *op. cit.*, pp. 246-247.

⁶¹ CIMENT, M., "A Clockwork Orange", in CASTLE, A., *op. cit.*, p. 412. Liz Moore había sido la creadora del feto con el que se cierra 2001.

de aquel. Por otro lado, en bares reales, como el Korova Milk Bar de White Plains (Nueva York), que con estética *cool* reinterpreta la decoración del mítico antro de los drugos.

10. Otros exteriores: el túnel y el puente

Por último, hallamos dos localizaciones exteriores que, pese a su breve aparición, tienen una considerable importancia narrativa, además de estar íntimamente relacionados en el argumento. El primero es el paso subterráneo donde los drugos propinan la brutal paliza al mendigo en la segunda escena del filme, con su “expresionista” iluminación en tonos azulados y largas sombras proyectadas gracias al potente foco situado al exterior (iluminación que la relaciona con la ya comentada escena de la mostración de los resultados del Ludovico). En concreto, es el túnel de hormigón del Wansworth Bridge de Londres⁶².

La segunda también es una localización junto al Támesis: el puente donde Alex piensa en el suicidio y donde será agredido por los mendigos tras ser reconocido por su antigua víctima. Se trata del Albert Bridge, un puente proyectado por Rowland Mason Ordish en 1873 para conectar los barrios de Chelsea y Battersea, con la característica fusión decimonónica de ingeniería de hierro y decoración historicista⁶³. Posteriormente sería reformado en las décadas de 1880 y 1970. Curiosamente, y dado que la última intervención fue en 1973, en la película podemos ver su estado anterior, sin los dos pilares de hormigón que fueron añadidos. La escena del grotesco ataque de los viejos que sucede justo después, tiene lugar en el corto túnel bajo el arranque del puente, coronado por su característico quiosco octogonal, originariamente una cabina de peaje.

11. La coherencia estética de la arquitectura de Kubrick

Tras este repaso por las diferentes arquitecturas, tanto exteriores como interiores, que aparecen en *La naranja mecánica*, podemos hacer un balance final, que nos permita reflexionar sobre el uso que Kubrick lleva a cabo de estos espacios y tratar de responder a las cuestiones que planteábamos al comienzo del artículo.

En primer lugar, lo que más llama la atención del filme es el uso de la arquitectura (construida) más radicalmente moderna del momento, para recrear con eficacia ese futuro próximo en el que Burgess sitúa la trama, algo similar a lo que había hecho (con resultados diferentes, porque diferentes son sus estilos) Jean-Luc Godard en *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville*, 1965) utilizando localizaciones del barrio parisino de La Défense. El escritor siempre sugirió que la novela se ubicaba temporalmente unos diez años después de su publicación, es decir, supuestamente los setenta, de manera que, al realizarse el filme en 1971, ese futuro vendría a ser el de los años

⁶² [http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_\(film\)#Locations](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange_(film)#Locations) (última consulta: 7-11-2014).

⁶³ http://es.wikipedia.org/wiki/Albert_Bridge (última consulta: 4-11-2014).

ochenta. Para ello, Kubrick escogió la modernidad más radical de su época, incluso con cierta hipertrofia de la estética sesentera (con abundantes elementos pop)⁶⁴, con una preferencia por el brutalismo, de gran predicamento en la Gran Bretaña coetánea (que por lo general seguía siendo bastante moderada en sus gustos arquitectónicos, con el predominio de una modernidad atemperada e incluso fusionada con historicismos), patria de los Smithson, con su tratamiento “honesto”, áspero e incluso toscamente de los materiales, en especial el hormigón⁶⁵. También apreciamos ciertos inicios del *high-tech* que tanto desarrollo adquirirá a partir de los setenta, de la mano, entre otros, de dos de los autores de la *Skybreak House*: Richard Rogers y Norman Foster. De hecho, en el Reino Unido de los sesenta había todo un interés por la máquina y la arquitectura del futuro⁶⁶, clima del que participaban, además de estos arquitectos citados, otros como James Stirling y, en una clave utópicamente radical (de “ciencia-ficción”, no exenta de ironía), el grupo “Archigram”⁶⁷. Como bien demostró, Kubrick tenía ese mundo futuro bien cerca, sin necesidad de abandonar el área londinense⁶⁸

⁶⁴ La estética pop en arquitectura y diseño de interiores tuvo considerable presencia en Gran Bretaña, por efecto sobre todo de las actuaciones del Independent Group (IG). JENCKS, C., “Arquitectura británica reciente: pop-no pop”, en *Movimientos modernos en arquitectura*, Madrid, Hermann Blume, 1983, pp. 270-280.

⁶⁵ De hecho, en su caracterización del “New Brutalism”, Banham aludía tanto al *béton brut* de Le Corbusier como al “Art Brut” de Jean Dubuffet, para “intentar convertir el grano grueso de la vida urbana moderna en un nuevo arte”. CURTIS, W.J.R., *op. cit.*, p. 319. La última etapa de Le Corbusier es sin duda el gran referente para un brutalismo que utiliza plásticamente las estrias resultantes del encofrado. A propósito de la escuela secundaria de Hunstanton, en Norfolk, de los Smithson (1949-54), considerado el “manifiesto” de esta tendencia, Banham dijo que es “casi el único edificio moderno construido con los materiales con que parece estar construido”. BANHAM, R., “El Nuevo Brutalismo”, *op. cit.*, p. 306.

⁶⁶ No olvidemos que Reyner BANHAM publicó en 1960 su célebre *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Barcelona, Paidós, 1985 (ed. revisada). Y los Smithson habían diseñado en 1956 (para la exposición *Ideal House* en Londres) una *Casa del Futuro*, inspirándose sobre todo en presupuestos de la industria automovilística. Como ellos decían, se trataba de una casa “para una pareja en que ambos trabajan”. SMITHSON, Alison y Peter, “La Casa Electrodoméstico” (*Architectural Design*, 1958), en *Cambiando el arte de habitar*, *op. cit.*, p. 115. En ella ya concedían especial importancia al plástico como material arquitectónico, algo que encontraremos de manera sistemática en el diseño de numerosos objetos de *La naranja mecánica* (especialmente en el Korova, la casa Alexander y la casa de Alex), aunque en una cantidad mucho menor de lo que había sido en *2001*, paradigmática al respecto. Sobre algunas de las propuestas de aquellos años con este nuevo material: FOSTER, Michael (ed.), *La construcción de la arquitectura. Técnica, diseño y estilo*, Madrid, Hermann Blume, 1988, pp. 166-181.

⁶⁷ “Era comprensible que se invocase el término ‘Futurism revival’, el renacer del Futurismo”. CURTIS, W.J.R., *op. cit.*, p. 322. El libro de Curtis ofrece una de las mejores síntesis de la producción arquitectónica británica entre los cincuenta y los setenta, en el capítulo denominado “Arquitectura y anti-arquitectura en Inglaterra”, pp. 317-330. En esa línea encontramos: FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1996 (8ª ed.), pp. 266-272 y MONTANER, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura en la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999 (4ª ed.), pp. 72-81 y 112-115. Más extensa e igualmente interesante (aunque más confusa y polémica) es la de: JENCKS, C., “Arquitectura británica reciente...”, *op. cit.*, pp. 239-298.

⁶⁸ Los proyectos de “Archigram” llegaron mucho más lejos en esta visión futura, causando también gran polémica en la Gran Bretaña de los sesenta. Pero no olvidemos que la idea central de Kubrick era reutilizar la mayor cantidad posible de arquitecturas preexistentes. Un libro esencial sobre las propuestas más futuristas de la arquitectura de aquellos años: RAGON, Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 3-Prospective et futurologie*, Paris, Casterman, 1986 (2ª ed.). Tema que es abordado de manera más sintética en: RAMÍREZ, Juan Antonio, “Prospectiva y ciencia-ficción (ciudades y edificios del futuro)”, en *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 217-253.

(si bien es cierto que en el Japón coetáneo hubiese conseguido aún mayor sensación futurista, gracias sobre todo a la obra de los metabolistas)⁶⁹.

La *Skybreak House*, Thamesmead, el Century House, la Brunel University y el Chelsea Drugstore son los mejores ejemplos al respecto. Es decir, *La naranja mecánica* presenta un *look* inequívocamente de su época (como cualquier película, que siempre es un documento histórico sobre el momento de su realización), si bien al mismo tiempo continúa transmitiendo hoy una gran sensación de modernidad⁷⁰. No obstante, la historia hizo ver que la arquitectura de los ochenta fue bien distinta, y que el director y su equipo erraron en su visión prospectiva: no fueron capaces de prever el desarrollo de la arquitectura posmoderna, que inundó las ciudades con recargadas y lúdicas citas historicistas, precisamente como reacción crítica a esa ultramodernidad radical. No toda la arquitectura de esa década es posmoderna, ni mucho menos, pero sí es esta tendencia la que mejor caracteriza la estética de los ochenta. Y quizás sea la existencia de la posmodernidad y sus excesos ornamentales, qué duda cabe, la que haga que sigamos viendo como tremendamente moderna la arquitectura del filme. Una película que entronca más con la otra gran línea de la arquitectura contemporánea (desde los setenta) según Charles Jencks: la tardomoderna, con su gran retórica tecnológica⁷¹. No en vano, Kubrick recurrió a una de las obras primerizas de sus dos grandes representantes británicos (en concreto del *high-tech*), Rogers y Foster.

Kubrick lleva a efecto su elección estilística con considerable coherencia, de manera que los ambientes predominantes son los ultramodernos, en ocasiones fundidos de varios edificios, pero casi siempre sin entrar en conflicto estético. Pero, por otro lado, hay elementos más heterogéneos, como ya hemos ido comentando: el piso superior de la casa Alexander, la mansión de los gatos, el teatro, la cárcel o el Albert Bridge. Detalles que podrían entenderse como cierta incoherencia a la hora de construir esos espacios, es cierto (sobre todo en el caso de la casa del escritor en su secuencia final), pero que también se prestan a interpretarse de otra manera: como la plasmación de una realidad urbana en la que, en cualquier época, coinciden las construcciones modernas con los edificios del pasado (de hecho, esa es la esencia de casi cualquier urbe). En una obra de Kubrick, un director que controlaba minuciosamente todos los detalles en sus películas, hasta límites maniáticos, parece más segura esta segunda casuística, salvo el pequeño “desliz” del piso superior de los Alexander.

Dado que lo que predomina en todo el filme es la modernidad, no hay excesivas distinciones entre los personajes según los espacios que habitan. Sin embargo, sí encontramos algunas caracterizaciones en función tanto de la arquitectura como, sobre todo, de la decoración de interiores, que ya hemos comentado. Porque no es lo mismo la modernidad integral de la casa del escritor (a pesar incluso de ese piso superior

⁶⁹ No obstante, también en Gran Bretaña se hicieron en los sesenta proyectos de vivienda relacionados con el metabolismo, como la *Torre Circular* de Warren Chalk (1964) o la *Cápsula Gasket* (1965) de Chalk y Ron Herron. LANDAU, R., *op. cit.*, p. 90.

⁷⁰ Es interesante la reseña que hizo el célebre crítico Robert HUGHES para *Time*, insistiendo sobre todo en sus referencias pop y en su tono de parodia de determinados aspectos de la cultura del momento: “The Decor of Tomorrow’s Hell”, en *Time*, December 27, 1971. El artículo puede consultarse en: <http://kubrickfilms.tripod.com/id46.html> (última consulta: 28-10-2014).

⁷¹ JENCKS, C., *Arquitectura tardomoderna... op. cit.*

“falso”, pues realmente lo que queda en la retina del espectador es su planta baja) que la de Alex: mientras que todo el diseño de la casa Alexander responde al vanguardismo, los padres del protagonista destrozan la unidad estilística de su vivienda con multitud de detalles *kitsch*⁷². Justo todo lo contrario de lo que se hace con la mujer de los gatos, que vive en una mansión clasicista a la que ornamenta con objetos de la más provocativa modernidad, tanto formal como, sobre todo, iconográfica. Por otro lado, el Korova es un ámbito que, desde el primer plano, marca el tono audiovisual de todo el filme, además de caracterizar a los drugos con su decoración sadomaso y machista.

Respecto a la interrogante sobre si la película ofrece una visión crítica o no de la arquitectura contemporánea, es más ambigua de responder. Ante todo, *La naranja mecánica* es una distopía, una visión negativa del futuro, solo que, frente a la degradación consustancial a las distopías a partir de los ochenta, nos presenta unos espacios predominantemente asépticos. Así, uno de los rasgos más señalados de su diseño espacial es su predominante frialdad, como se patentiza desde el plano que abre el filme, apoyado en la igualmente fría (más aún incluso que las imágenes) música electrónica de Walter Carlos, de siniestra gelidez (si bien la versión original de Purcell ya es suficientemente tétrica). Son interesantes, en relación con esta idea, las palabras de Kenneth Powell sobre *Skybreak House*, de nuevo en comparación con *Creek Veau*, la célebre primera casa del Team 4:

The romantic qualities of Creek Veau were, for better or worse, absent from the Jaffe House (...) Perhaps it is the cool rationalism of the Jaffe House, low on emotion and expression, which makes it seem out of place in the Rogers *oeuvre*. Yet the house has its place in Roger', as much as Norman Foster's subsequent development⁷³.

Está claro que la elección por parte de Kubrick de esta casa (más allá de las circunstancias en relación a la obtención o no de permisos de rodaje) es perfectamente consciente, con el fin de producir esa deseada sensación de asepsia. Por consiguiente, podría asociarse semánticamente frialdad arquitectónica con frialdad ética: espacios tan gélidos no pueden producir nada bueno, dirían los moralistas y los antimodernos, como bien patentizan tanto la violencia de los jóvenes como la violencia estatal. Sin embargo, al mismo tiempo, no puede negarse la (fría) belleza de esos escenarios, continuamente resaltada por la cámara de Kubrick. En el fondo, no hay ningún elemento que permita entender la película como una crítica al Movimiento Moderno y sus epígonos, sino que predomina la visión neutra. La arquitectura es así porque se

⁷² De hecho, la película juega continuamente con la mezcla heterogénea entre alta y baja cultura, tanto en decoración como en música. A veces, borrando maliciosamente las fronteras, como en la habitación de Alex y en la casa de los gatos, cuya dueña le dice a aquel que la escultura del falo es “una obra de arte muy valiosa”. En cuanto a la música, es particularmente significativa en esta función: cuando Alex escucha la *Coral* en su cuarto, no hay nada que, en principio, contraste más con la decoración que lo rodea que la música de Beethoven, salvo el busto y el retrato (en el estor) del ídolo artístico del joven. Música que en la secuencia de la sala de cine será parodiada inmisericordemente mediante la distorsión que efectúa Walter Carlos. Como afirma Ciment: “*La naranja mecánica*, como la obra entera de Kubrick, se sustenta en la cultura popular al mismo tiempo que la critica”. CIMENT, M., *op. cit.*, p. 81. Este autor también habla del contraste entre “la residencia pop de M. Alexander y la vivienda subvencionada de Alex”. *Ibidem*, p. 97.

⁷³ POWELL, K., *op. cit.*, p. 40.

entiende que en un futuro prevalecerá la más radical modernidad, en una decisión en principio totalmente lógica y coherente. Casi siempre, los cineastas que han utilizado la arquitectura más contemporánea han valorado visualmente sus virtudes, como por ejemplo Michelangelo Antonioni. Pero incluso cuando hay una mirada crítica a esa modernidad, el director no puede evitar su fascinación visual ante lo que critica: el cine de Jacques Tati es el mejor exponente⁷⁴.

Por otro lado, otro factor bastante determinante al respecto es el predominio abrumador de interiores, o lo que es igual, la escasa presencia que adquieren en el filme los espacios urbanos, con la excepción del puente, del barrio de Alex y de ámbitos de transición interior-exterior como los túneles. De hecho, el único exterior que presenta una ciudad degradada y sucia es el ya comentado breve plano en el que vemos a Alex llegar a su casa, ya que en la parte que sucede junto al estanque no se advierten señales de la decadencia urbana. Es decir, en este sentido es una película muy diferente a lo que suele ser habitual en las que presentan un mundo distópico, en las que son recurrentes las imágenes de la degradación y sordidez de las calles: un buen ejemplo de aquellos años lo constituye *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973), si bien el caso paradigmático será, una década después, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), el gran modelo para las deprimentes visiones post-industriales del *cyberpunk*⁷⁵. Por el contrario, *La naranja mecánica* nos muestra unos ámbitos en principio nada sórdidos, sino todo lo opuesto (de igual modo, el único interior sucio es el deteriorado portal del bloque, en un estado de conservación que contrasta con la calidad de su diseño), en la línea de lo que habíamos visto en *2001*, con la que el filme que nos ocupa se vincula en más de un aspecto: en este caso, en la construcción visual de un futuro dominado por la tecnología y el diseño de vanguardia (por la llamada “tecnológico-estética”); si bien, mientras que en su odisea espacial la tecnología resulta privilegiada (es uno de los ejes centrales de su discurso), en *La naranja mecánica* no tiene una presencia relevante, en beneficio en este caso del diseño de interiores.

Por eso, incluso esta película podría entenderse en sentido contrario a la crítica de la modernidad: ¿cómo es posible que en un entorno arquitectónico tan magnífico (porque todos los planos redundan en la mostración de sus excelencias) pueda llegar a producirse esta extrema violencia? Realmente, en ningún momento Kubrick viene a decirnos que las brutales acciones narradas en su película sean producto directo de ese espacio. De igual modo, todos sabemos que los (numerosos) problemas urbanísticos del siglo XX no han derivado normalmente (a veces sí) de las características de su diseño arquitectónico per se, es decir, de lo formal, sino de diversos factores estructurales, económicos y de previsión: en la arquitectura moderna no ha fallado tanto la *venustas* de Vitruvio, sino ante todo la *firmitas* (y ahí los responsables han solido ser los promotores, pese a que nos resulta muy cómodo echarles la culpa siempre a los

⁷⁴ Sobre la visión de la modernidad en el cineasta francés: ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana, *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*, Málaga, Universidad, 2006.

⁷⁵ Un repaso por algunos hitos urbanos distópicos en el cine: SERRANO GARCÍA, Valentín, “Las ciudades imaginarias. Sueños entre las nubes y las cenizas”, en GARCÍA GÓMEZ, Francisco y PAVÉS, Gonzalo M. (coords.), *Ciudades de cine*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 493-516.

arquitectos) y la *utilitas* (eso sí responsabilidad de los arquitectos, y paradójicamente, pues nunca han hecho tanto hicapié teórico en el funcionalismo como a partir del Movimiento Moderno).

El cineasta neoyorkino no quiere recurrir a la sordidez visual, ante todo porque siempre privilegia la “limpieza” de sus imágenes (incluso el plano del portal sirve ante todo para demostrar que el bloque está ocupado por adolescentes vándalos como los drugos). Pero también porque, sobre todo en su última etapa, uno de sus intereses es jugar con el contraste entre los hechos que cuenta y el lugar donde transcurren: el mejor ejemplo viene a ser *El resplandor*, donde, al contrario de lo que es frecuente en el cine de terror (o en la tradición literaria “gótica”), quiere crear angustia en un hotel luminoso (incluso de noche), diáfano y, en principio, “acogedor”, y en donde el clima pesadillesco y claustrofóbico vendrá dado, ante todo, por la situación de aislamiento que viven Jack Torrance y su familia. Lo horrible también ocurre a plena luz, igual que la violencia que rodea a Alex se muestra en espacios predominantemente luminosos.

Volviendo a la idea de frialdad, hay que aclarar que no es un concepto necesariamente despectivo, sino simplemente una cualidad estética (como son “fríos”, en pintura, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Mantegna, Poussin, David o tantos partidarios del dibujo, o como resulta gélida –paradójicamente- la aplicación científica del impresionismo que efectúa Seurat con el divisionismo). En el caso de Kubrick se asocia, sobre todo, tanto a la escasa empatía que producen sus personajes desde *Lolita* (1962) (salvo quizás Alex, muy perversamente), como a su perfección técnica y expresiva. Justo es en esto último donde entra en escena su función dramática. Gran parte del efecto que la película produce en el espectador procede de la arquitectura, que siempre tuvo gran importancia en su filmografía, más aún a partir de ¿Teléfono rojo? *Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964). Pese a no ser arquitecto, es uno de los directores que más lo aparenta, mucho más que uno que sí estudió arquitectura, como Nicholas Ray, y a la par que el otro célebre cineasta vinculado con el arte de Vitruvio, Fritz Lang (que no finalizó la carrera). Ese tratamiento que ya comentamos de la imagen kubrickiana, tan extremadamente geometrizable y simétrico, consigue privilegiar las formas constructivas. A lo largo de pasillos y habitaciones, sus *travellings* con gran angular permiten, por regla general, la integración del espectador en el espacio. Una integración que no entra en colisión con esa frialdad (también relacionada con su simetría) tan característica suya, pues su obra oscila siempre entre frialdad y pasión, entre integración y distanciamiento. Y además, en este caso, la frialdad es una cualidad consustancial a numerosas obras arquitectónicas, especialmente a las más vinculadas al clasicismo, el racionalismo y el funcionalismo, basados en la precisión y el control, en lo cerebral.

El director neoyorkino sabe como poner en valor la potencia expresiva de la arquitectura mediante el audiovisual, y por eso (más otros elementos como la música) sus filmes magnetizan tanto. *La naranja mecánica* denota tanto su gran conocimiento de la arquitectura como, particularmente, su profunda comprensión de la esencia de la modernidad arquitectónica, erigiéndose gracias a esta película en uno de sus más destacados difusores filmicos. Aunque parezca una paradoja con humor negro.