



# Trabajo Fin de Grado

Arquitectura y cine.  
Representación, simbolismo y significado  
de diferentes tipos de espacios.  
**Stanley Kubrick y La Naranja Mecánica.**

Autor

Leticia Barbero Combalía

Director

Raimundo Bambó Naya

Codirector

Ricardo Sánchez Lampreave

Escuela de Ingeniería y Arquitectura  
2014



# Trabajo Fin de Grado

Arquitectura y cine: representación, simbolismo  
y significado de diferentes tipos de espacios.  
Stanley Kubrick y *La naranja mecánica*.

Autor: Leticia Barbero Combalía

Director: Raimundo Bambó Naya

Codirector: Ricardo Sánchez Lampreave



## Resumen

El tema de estudio del Trabajo Fin de Grado surge de la reflexión y curiosidad sobre el significado de la arquitectura en el cine. Sobre cómo ésta se relaciona con la narración cinematográfica, ya sea acompañándola, creando nuevos significados, expresando estados de ánimo, representando a los individuos que la habitan, o incluso afectándoles.

Por ello, lo que se plantea es un recorrido por distintos tipos de espacio, desde la ciudad y el paisaje, pasando por los espacios públicos de la ciudad, los edificios públicos, hasta llegar a la vivienda. En definitiva, de lo urbano a lo doméstico.

El hilo conductor que nos irá guiando sera la película de *La naranja mecánica*, dirigida por Stanley Kubrick en 1971 en Londres, debido a la calidad de la arquitectura mostrada en ella y la variedad de espacios rodados en localizaciones reales. A ello también se suma, la minuciosidad y perfeccionismo del director que se refleja en su exhaustiva documentación a través de revistas de arquitectura.

## Palabras clave:

Arquitectura - cine - Stanley - Kubrick - naranja - mecánica - distopía  
espacios - significado - Thamesmead - Skeybreak - Brunel University.



## Índice

<b>1._ Introducción.....</b>	7
1.1_ Consideraciones previas y objetivos del Trabajo.....	7
1.2_ Fuentes y metodología.....	9
1.3_ Organización del Trabajo.....	11
<b>2._ Stanley Kubrick y la arquitectura.....</b>	13
<b>3._ La Naranja Mecánica.....</b>	17
<b>4._ Análisis arquitectónico de las escenas .....</b>	21
4.1_ La ciudad.....	21
4.2_ El túnel.....	27
4.3_ El teatro.....	33
4.4_ La institución.....	39
4.5_ La vivienda.....	43
<b>5._ Consideraciones finales.....</b>	51
<b>6._ Filmografía y bibliografía.....</b>	55
6.1_ Filmografía.....	55
6.2_ Bibliografía.....	59
<b>7._ Anejos</b>	
7.1_ Ficha técnica completa de <i>La naranja mecánica</i> .....	63
7.2_ Créditos de las imágenes.....	65
7.3_ Esquema estructural de escenas en la película.....	71
7.4_ Mapa de las localizaciones.....	75

# 1

*“Es curioso que los colores del mundo real solo parecen verdaderos cuando los vemos en una pantalla.”*

– Alex

01\_ Autorretrato de Stanley Kubrick en 1945.

BURGESS, Anthony. 1962. *La naranja mecánica*. Barcelona: Planeta, 2013. p. 106.



# Introducción

## 1.1 \_ Consideraciones previas y objetivos del Trabajo

El principal objetivo del Trabajo Fin de Grado es analizar las relaciones entre la arquitectura y el cine viendo el papel que desempeña ésta en la narración cinematográfica. Se observará si el espacio acompaña a la trama o no, si es usado del mismo modo a como fue concebido, si expresa estados de ánimo o representa la personalidad de los personajes, o si les llega incluso a afectar o condicionar. Se trata entonces de explorar si el espacio en el cine sigue o no la misma lógica que en la arquitectura.

Para ello, el ejemplo que irá ilustrando estas relaciones será el de la película *La naranja mecánica*, dirigida por Stanley Kubrick en 1971 en Reino Unido. También se hará referencia al resto de su obra, cinematográfica y fotográfica, viendo las conexiones que se establecen con dicha película. Otras veces las referencias podrán serán películas de otros directores o incluso obras pictóricas.

Además, el cine, entendido como arte, refleja preocupaciones que más tarde suelen manifestarse en la arquitectura. El cine puede considerarse un reflejo de la sociedad, así como la arquitectura; y por tanto, ambos son capaces de describir un momento dado de la historia. Aunque también existen diferencias; en el caso del cine, éste puede reflejar una sociedad diferente y actuar como crítica o denuncia social, mientras que la arquitectura ha de tomar una actitud positiva, aceptando lo existente o proponiendo su mejora. Por tanto, otra de las razones para investigar sobre arquitectura y cine, es que el cine posibilita la presencia de espacios “perversos”, angustiosos o desagradables. Éstos cobran sentido si es lo que el director quiere transmitir (un arquitecto no va querer crear estas sensaciones mediante el espacio). Un tema común en la filmografía de Kubrick es la exploración de este lado oscuro del

inconsciente colectivo, el concepto que Carl Gustav Jung denomina la *Sombra*<sup>1</sup>, que nos negamos a experimentar en la vida real pero que somos capaces de sumergirnos en él gracias al cine:

*“Uno de los objetivos de las películas de terror es mostrarnos los arquetipos del subconsciente. Así, podemos asomarnos al lado oscuro sin tener que enfrentarnos a él directamente.”<sup>2</sup>*

Por otro lado, aunque existan análisis previos sobre el significado de una obra cinematográfica, este Trabajo Fin de Grado se suma a los que profundizan en la relación entre arquitectura y cine<sup>3</sup>; y en especial a aquellos que estudian el significado que la arquitectura puede llegar a desempeñar dentro de la trama cinematográfica. Este significado, en el caso de Kubrick, lo podemos descubrir principalmente gracias al análisis de su filmografía, dado que él se mostraba reticente a explicarlo:

*“Una de las cosas que me resultan más difíciles al terminar una película es que los periodistas o los críticos me pregunten: <<¿Qué ha querido decir?>>. (...) me gusta recordar lo que T. S. Eliot contestó a alguien que le preguntó qué quería decir con un poema, (...). Eliot respondió: <<Quería decir lo que he dicho>>. Si hubiera podido decirlo de otra manera, lo habría hecho.”<sup>4</sup>*

Finalmente, otra de las características de una obra cinematográfica es que es capaz de mostrarnos la arquitectura, la ciudad o el paisaje bajo el prisma del director, de modo que nuestra idea de ese lugar puede estar condicionado por el cine; más aún cuando nunca hemos estado en él. Realidad y ficción se mezclan, confundiéndose y creando nuevos lugares o simplemente mostrándonos realidades de las que no éramos conscientes:

*“Es curioso que los colores del mundo real solo parecen verdaderos cuando los vemos en una pantalla.”<sup>5</sup>*

---

<sup>1</sup> DUNCAN, Paul. 2003. *Stanley Kubrick: el poeta de la imagen* 1928-1999. Barcelona: TASCHEN. p. 10.

<sup>2</sup> Visto en: DUNCAN, *Stanley Kubrick: el poeta de la imagen*, p. 9. Cita original de: *Newsweek*, 26 de mayo de 1980.

<sup>3</sup> Como por ejemplo: CAMACHO PINA, Ángel L. 2013. Kahn / Kubrick. Simetrías compositivas. En *Cuaderno de notas* 14 (abril): p 133-50. GARCÍA ROIG, Manuel y MARTÍ ARÍS, Carlos. 2008. *La arquitectura del cine : estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Y también: <http://intjournal.com/>

<sup>4</sup> Visto en: DUNCAN, *Stanley Kubrick: el poeta de la imagen*, p. 12. Cita original de: GINNA, Robert Emmet, 1959. *The Odyssey Begins*. En *Entertainment Weekly*: 9 de abril de 1999.

<sup>5</sup> BURGESS, *La naranja mecánica*, p. 106.

## **1.2\_ Fuentes y metodología**

Las fuentes empleadas para el Trabajo se dividen en dos grupos: las fuentes primarias y las fuentes secundarias.

El primer grupo está formada por las películas y textos de Stanley Kubrick (principalmente entrevistas). También por la consulta electrónica del Archivo de Kubrick en Londres.

El segundo grupo lo componen textos analíticos y críticos de otros autores sobre el trabajo del director, además de otros textos relevantes en cuanto al tema tratado. Se dividen a su vez se en varios subgrupos: los que tienen a *La naranja mecánica* como tema principal; los que tratan sobre Kubrick: si vida, su personalidad y su obra fotográfica y cinematográfica; los textos que estudian la relación entre la arquitectura o el urbanismo y el cine; y finalmente, la bibliografía general, que engloba textos sobre arquitectura, urbanismo, filosofía, historia, etc.

La metodología llevada a cabo comienza con una primera fase de documentación que incluye el visionado de películas y la lectura de textos. Le sigue la elección de escenas que sean relevantes desde el punto de vista de la arquitectura o el urbanismo, y su posterior análisis. Las escenas se agrupan según el “tipo de espacio”<sup>6</sup>, para observar si el significado de dichos espacios cambia o no a lo largo de la película, dada su estructura<sup>7</sup>. Finalmente se extraerán conclusiones que traten de explicar estas diferencias o similitudes. También se desarrollan otro tipo de trabajos de apoyo, como el mapa de las localizaciones, que se pueden consultar en los anejos.

Además, en el presente Trabajo Fin de Grado se ha empleado el sistema de citación Chicago, según las instrucciones de la revista ZARCH<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Ver “**1.3\_ Organización del Trabajo**”

<sup>7</sup> Ver “**1.3\_ Organización del Trabajo**”. Ver anexo “**7.3\_ Esquema estructural de escenas**”

<sup>8</sup> Disponibles en: <http://www.zarch.es> (consulta: entre julio y septiembre de 2014).



### 1.3 \_ Organización del Trabajo

El Trabajo se organiza en tres partes fundamentales que van de lo más general a lo más particular. Dos partes más breves que explican la elección de Stanley Kubrick y *La naranja mecánica* y una parte más extensa que contiene el análisis arquitectónico de las “escenas”<sup>9</sup> organizadas en cinco capítulos.

El tema de cada uno de estos capítulos quiere profundizar en un “tipo de espacio” de manera que se consiga una variedad que abarque una muestra representativa de los contextos arquitectónicos, jerarquizados por su privacidad. Desde la ciudad y el paisaje, pasando por espacios públicos exteriores (túnel) y edificios públicos (teatro, cárcel y centro médico), para finalizar con la vivienda.

Para la elección de estas escenas, también se ha tenido en cuenta la estructura simétrica de la película. El protagonista sufre una transformación en mitad de la película de modo que si antes del “ecuador”, él era el agresor, después de éste, será el agredido. Esto se ve reforzado por el hecho de que los espacios en los que transcurre una escena y su simétrica, son muy similares o incluso idénticos. Por tanto, la comparación entre “escenas simétricas” parece un enfoque oportuno para el desarrollo del Trabajo. Además, este tipo de “simetría” ya se puede apreciar en la labor previa de Kubrick como fotógrafo (02 y 03).

Por otro lado, cada capítulo del análisis contará con la descripción de lo narrado en la película, la explicación de cuestiones arquitectónicas y su conexión con otras disciplinas, además de las extracción de conclusiones.

<sup>9</sup> A lo largo del análisis se hace uso generalizado de la palabra “escena” aunque en algunos casos se trate de secuencias y no de escenas. El término escena es hiperónimo de secuencia y representa un bloque de acción dramático; mientras que la secuencia es una unidad dramática con un tiempo y espacio dados. De este modo, una secuencia se puede diferenciar de otra por tener una localización espacial o temporal diferente.



02 y 03\_ Fotografías “simétricas” tomadas por Kubrick en el metro de Nueva York (1946)

# 2

**04 y 05** Cubiertos diseñados por Arne Jacobsen para Georg Jensen (1956), empleados en la película 2001: una odisea del espacio (1968)



## Stanley Kubrick y la arquitectura

Esta parte del Trabajo trata sobre la importancia del espacio en sus películas y sobre su modo de trabajar y documentarse.

Una de las características que define a Stanley Kubrick como director es su meticulosidad y perfeccionismo, donde no deja nada al azar:

*“Movimientos de cámara, iluminación, composición y sonido confirman la idea que anteriormente hemos apuntado: nada resulta gratuito en la puesta en escena de los films de Kubrick.”<sup>1</sup>*

Esta cuestión se refiere a la disciplina de rodaje, en la también prevé una fase en la que poder incorporar “lo inesperado”:

*“Durante la preparación del rodaje de las escenas Kubrick habla de un “Periodo Crucial de Ensayo”, en el que trata de dejar espacio a todas aquellas aportaciones de los actores y técnicos que puedan hacer surgir azorosamente lo imprevisible (como por ejemplo la idea de cantar la canción “Singin’ in the Rain” durante la violación a la esposa del escritor, una idea de Malcolm McDowell).”<sup>2</sup>*

Por otro lado, la historia siempre está al servicio de la técnica cinematográfica<sup>3</sup> y sin dejarse llevar por el atractivo de la forma:

---

<sup>1</sup> MARZAL FELICI, José Javier y RUBIO MARCO, Salvador. 1999. *Guía para ver: La Naranja Mecánica*. Valencia: NAU llibres y Barcelona: Ediciones Octaedro. p. 47.

<sup>2</sup> MARZAL y RUBIO, *Guía para ver*, p. 14.

<sup>3</sup> Sobre la escena de la agresión al vagabundo (ver “4.2\_ El túnel”) Kubrick dice: “El ruido del tráfico era tan fuerte que tenías que alzar la voz sólo para ser oído en la conversación, pero con la ayuda de



06\_ Hall del hotel *El resplandor* (1980)

07\_ Hall del Hotel Arizona Biltmore en Phoenix (1929), diseñado por Albert Chase McArthur, que trabajó con Frank Lloyd Wright entre 1907 y 1909

08\_ Baño rojo de *El resplandor* (1980)



*“Siempre buscaba el equivalente visual de lo que había sido su primera reacción al leer el libro, y de esa manera le demostraba un auténtico respeto.”<sup>4</sup>*

De este modo, no es de extrañar, que los espacios donde sitúa sus películas, no sean arbitrarios y la arquitectura o el urbanismo sean fundamentales. Respecto a la película de *El resplandor*, Kubrick le cuenta a Vicente Molina Foix:

*“Cada uno de los detalles de los escenarios viene de fotografías de lugares reales cuidadosamente copiados. El exterior del hotel está basado en un hotel en Colorado, pero los interiores están basados en distintos lugares (06 y 07); por ejemplo, el baño rojo es un diseño de Frank Lloyd Wright que el director de arte encontró en un hotel en Phoenix, Arizona. Es exactamente igual, en color y en todo (08). ¿Por qué intentar diseñar un baño cuando tienes uno real con las proporciones adecuadas que, además, es interesante?”<sup>5</sup>*

La meticulosidad en la documentación y esta importancia de la arquitectura se refleja en el proceso que siguió para la búsqueda de localizaciones de *La naranja mecánica*:

*“Parecía una idea lógica que, para La naranja mecánica, ya que era necesario encontrar localizaciones de arquitectura moderna, nos hicieramos con las revistas y bibliografía adecuadas. Adquirí diez años de números retrasados de tres revistas diferentes y pasé dos semanas enteras con mi director de arte, John Barry, repasando y arrancando páginas. El material se colocó en un archivador especial llamado Definitiv, fabricado por una empresa alemana. El sistema incluía diferentes señales, por colores, números y orden alfabético, que se mostraban cuando el archivador colgaba de un bastidor. Estas señales permitían generar referencias cruzadas del material en un número casi infinito de maneras.”<sup>6</sup>*

---

un micrófono Sennheiser Mk. 12, no mayor que un clip, colocado en la solapa del actor, fue posible registrar la pista de sonido con un agradable murmullo de fondo.” WALKER, Alexander. 1999. *Stanley Kubrick, director*. London: Weindenfeld & Nicolson. p. 43. Las traducciones han sido realizadas por la autora del Trabajo.

<sup>4</sup> HER, Michael. 2000. *Kubrick*. Barcelona: Editorial Anagrama. p. 62-3.

<sup>5</sup> Entrevista publicada en CASTLE, Alison. 2008. *The Stanley Kubrick Archives*. TASCHEN. Disponible en [http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/film/reading\\_room/126.an\\_interview\\_with\\_stanley\\_kubrick.1.htm](http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/film/reading_room/126.an_interview_with_stanley_kubrick.1.htm) (consulta: septiembre de 2014).

<sup>6</sup> WALKER, Stanley Kubrick, director, p. 41-2. Una de las tres revistas a las que se refiere es *The Architect's Journal*. Consulta realizada por correo electrónico al Archivo de Kubrick en Londres.

Esta preocupación por los detalles no sólo se ve en la búsqueda de la localización perfecta sino que también se extiende al resto de los aspectos, como el propio Kubrick dice:

*“Todo empieza con la selección de la obra literaria y continúa con la creación del marco financiero, legal y contractual correcto para realizar la película. El siguiente paso es la selección del reparto y la creación de la historia, los decorados, el vestuario, la fotografía y la interpretación...”<sup>7</sup>*

El control que tiene Kubrick sobre la película es similar al del arquitecto sobre el proyecto:

*“...Al final del rodaje, la película solo está parcialmente terminada. Creo que el montaje es la continuación del trabajo del director. Estoy convencido de que el uso de efectos musicales y ópticos e incluso los títulos de crédito forman parte del proceso de contar una historia. Y, en mi opinión, la fragmentación de estas labores entre diferentes personas es muy mala idea.”<sup>8</sup>*

Finalmente, en este momento de la historia del cine, podemos reconocer lo que sucederá unos años más tarde en la arquitectura con la proliferación de arquitectos mediáticos:

*“En la década de los setenta... el director se convierte en una “estrella”, con un estilo propio e independencia creativa. Se trata, pues, de un periodo en el que va cobrando cada vez mayor importancia la creación individual, como sucede en otros campos de las artes contemporáneas.”<sup>9</sup>*

---

<sup>7</sup> Visto en: DUNCAN, Stanley Kubrick: el poeta de la imagen, p. 145. Cita original de: GINNA, Robert Emmett. 1960. The Odyssey Begins. en Entertainment Weekly: 9 de abril de 1999.

<sup>8</sup> Ibídem.

<sup>9</sup> MARZAL y RUBIO, Guía para ver, p. 17.

# 3

*“La Naranja Mecánica es mi película favorita ahora mismo. Tenía ciertos prejuicios contra ella pero tras verla, me di cuenta de que es la única que existe acerca del verdadero significado del mundo moderno”*

– Luis Buñuel

09\_ Primer plano de la película

<http://www.muchocine.net/critica/1924/la-naranja-mecanica>  
(consulta: septiembre de 2014).



## La naranja mecánica

A continuación se explican varias cuestiones sobre de *La naranja mecánica*: la novela y su autor, Anthony Burgess; la adaptación cinematográfica de Andy Warhol; su estructura y los motivos por los cuales es elegida como caso para desarrollar el Trabajo.

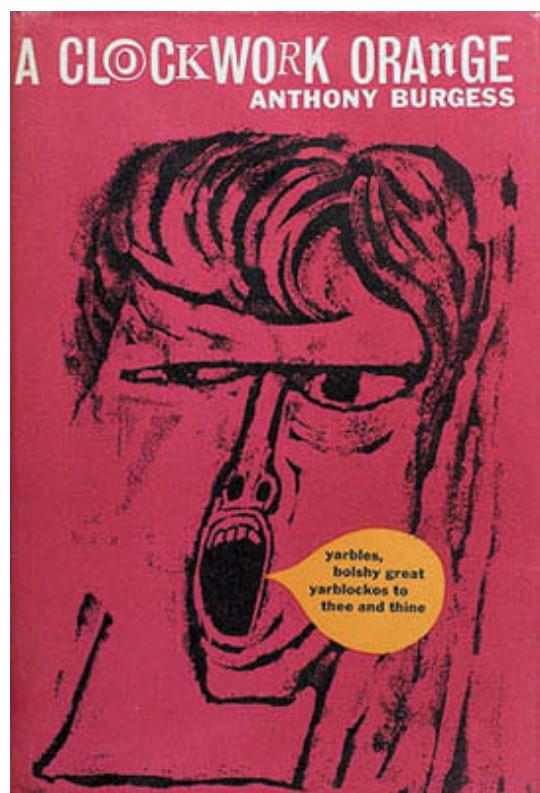
*La naranja mecánica*<sup>10</sup> es, en su origen, una novela de Anthony Burgess publicada en 1962 (10), que narra la historia de Alex, un joven que disfruta con la violencia hasta que, después de su detención y encarcelamiento, es sometido a un nuevo tratamiento que reprimirá estos impulsos para convertirlo en un hombre bueno. Todo ello, enmarcando la historia dentro de una sociedad distópica no muy lejana.

Sobre la novela, es importante destacar el lenguaje creado por Burgess, llamado *nadsat*, por el que Kubrick muestra su admiración:

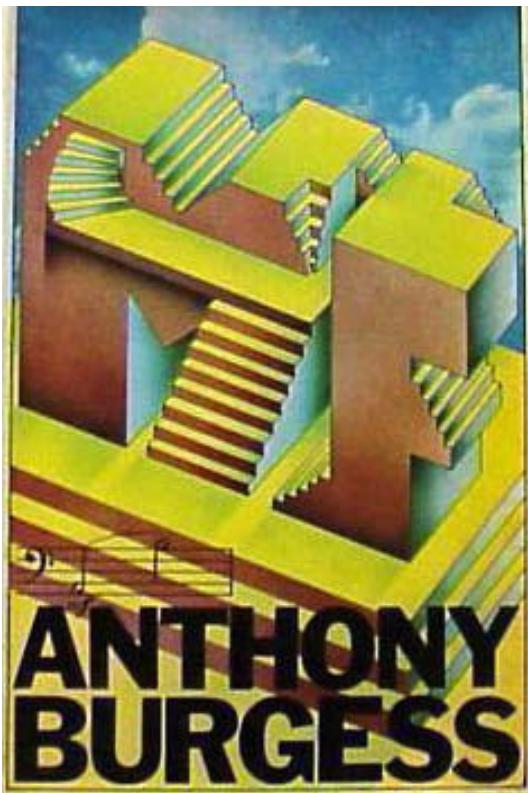
*“Creo que el singular lenguaje del libro es ciertamente una de las invenciones más originales de Burgess, las palabras tienen la ventaja de ser palabras reales, en su mayoría basadas en el ruso, las cuales se reemplazan por la fonética inglesa, sobre todo mejoradas por el talento de Burgess. Porque son palabras auténticas, poseen una afinidad onomatopéyica con sus significaciones.”*<sup>11</sup>

<sup>10</sup> “Respecto al origen del título de la película, idéntico al de la novela, Anthony Burgess declara: «En 1945, cuando volví del ejercito, oí a un cockney de 80 años decir en un pub de Londres que alguien estaba tan loco como una naranja mecánica. La expresión me intrigó por su inverosímil mezcla de lenguaje popular y surrealista».” MARZAL y RUBIO, *Guía para ver*, p. 16.

<sup>11</sup> Kubrick en: HOUSTON, Penelope. 1972. Entrevista. *Dirigido por 1* (octubre): p. 9.



**10** Portada de la primera edición de la novela de Anthony Burgess (1962)



11\_ Portada de la novela *M/F* de Burgess (1971)

12\_ Fotograma de *Vinyl* de Warhol (1965)



Sobre Anthony Burgess, conviene mencionar su relación con el estructuralismo. Un claro ejemplo es la novela titulada *M/F* (11), de 1971, “basada en las teorías del antropólogo estructuralista francés Claude Levi-Strauss, presenta una visión moderna del mito de Edipo”<sup>12</sup>.

Además, la adaptación de Kubrick de la novela *La naranja mecánica* no fue la única. Andy Warhol ya había hecho la suya unos años antes en 1965, esta vez titulada *Vinyl*<sup>13</sup> (12). Está rodada en blanco y negro, con una duración de 70 minutos y casi sin cortes, además de ser un buen ejemplo de la obra fílmica de Warhol, en la que predomina la experimentación.

Una de las características de *La naranja mecánica*, que va a ser importante a la hora de elegirla como ejemplo que ilustra el Trabajo, es la estructura narrativa simétrica. Tanto la novela como la película, está divididas en tres partes, formadas a su vez por siete capítulos cada una<sup>14</sup>. La primera parte narra las “aventuras” del Alex agresor, mientras que la segunda trata sobre el Alex agredido por las víctimas de la primera parte. El punto medio es la transformación de Alex a su paso por la cárcel y el centro médico Ludovico<sup>15</sup>. Esta estructura “simétrica” es lo que genera “escenas simétricas” que permiten la comparación de espacios similares o del mismo espacio pero una vez transcurrido un tiempo<sup>16</sup>.

Por otro lado, *La naranja mecánica* cumple la condición de reunir diferentes “tipos de espacio” para ser analizados: la ciudad, el bosque, el túnel, el teatro, la cárcel, el centro médico y la vivienda. Así, en la misma obra, se pueden recorrer todos ellos, sin necesidad de ir “saltando” de una película a otra, lo que dificultaría el análisis de su significado en conjunto. Aunque el espacio y la arquitectura son importantes en la filmografía de Stanley Kubrick, algunas de sus películas resultarían menos adecuadas para este Trabajo en concreto, ya sea por tener menos

<sup>12</sup> <http://www.anthonyburgess.org/> (consulta: agosto de 2014).

<sup>13</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0059880/> (consulta: agosto de 2014)

<sup>14</sup> “Según afirma el mismo Kubrick en su entrevista con Michael Ciment, tiene dos versiones. El director leyó la versión con el capítulo suplementario después de muchos meses de trabajo en el guión. El editor había convencido a Burgess para que terminara con una “nota de esperanza” o algo así que chocaba con el estilo satírico del libro. Alex sale de la prisión y vuelve a su casa. Uno de los amigos se ha casado, el otro desaparece y al final Alex toma la decisión de convertirse en un adulto responsable. El final de la película es, en esencia, muy parecido al de la versión original de la novela, aunque posee un carga irónica que no aparece en el texto de Burgess.”MARZAL y RUBIO, *Guía para ver*, p. 16.

<sup>15</sup> Ver anexo “7.3\_ Esquema estructural de escenas”

<sup>16</sup> WALKER, *Stanley Kubrick, director*, p. 217.

variedad de “tipos de espacios” (el hotel de *El resplandor* o el mansión y la ciudad en *Eyes wide shut*) o por tratarse de espacios peculiares (el campo de batalla en *La chaqueta metálica* y en *Barry Lyndon* o el espacio exterior y las naves espaciales de *2001: una odisea del espacio*).

Otro de los motivos es el hecho de que fuera rodada casi por completo en localizaciones reales<sup>17</sup>, buscando además la correspondencia con la novela. Fueron necesarios tan sólo cuatro sets en estudios de grabación:

*“Las únicas decoraciones en la película eran el Korova, la zona de recepción de la prisión, un cuarto de baño lleno de espejos y un vestíbulo también con muchos espejos en casa del escritor. Estas decoraciones se montaron porque no pudimos encontrar los parajes adecuados. Todas las escenas restantes se rodaron en sitios que concordaban con los descritos en la novela.”*<sup>18</sup>

La localizaciones reales muestran una arquitectura de gran calidad, donde la mayoría de los proyectos representan un buen ejemplo del momento vivido en la década de los años 60 hasta comienzos de los 70. Ejemplo de ello son los edificios brutalistas del campus de la *Brunel University*, el masterplan de *Thamesmead* o la vivienda unifamiliar *Skybreak House* del Team 4. Esto permite analizar si la arquitectura puede tener unas connexiones distintas a aquellas con las que fue proyectada.

Finalmente, la película puede llegar a sugerir cierta influencia del entorno, y por tanto, de la arquitectura, sobre la conducta de las personas, transformándolas, como dice Jacobo García-Germán refiriéndose al Fun Palace de Cedrid Price (1961):

*“de la misma forma que Alex, el protagonista de *A Clockwork Orange*, sufría un tratamiento médico-educativo aparentemente beneficioso de cara a su reinserción pero que terminaba considerándole una cobaya cuyas reacciones se pretendían monitorizar, la cultura cibernetica que acompañó al Fun Palace durante su diseño corría el riesgo, a medida que ésta se adueñaba del proceso, de transformarse en un simulacro pseudocientífico destinado a clasificar y ordenar sujetos y actitudes con una frialdad científica.”*<sup>19</sup>

<sup>17</sup> La decisión de rodar en localizaciones reales primó sobre la dificultad técnica que esto conlleva, llegando a utilizar lentes especiales para poder captar el espacio cuando éste es reducido. El momento en que esto se ve más claramente es en la tienda de discos (13).

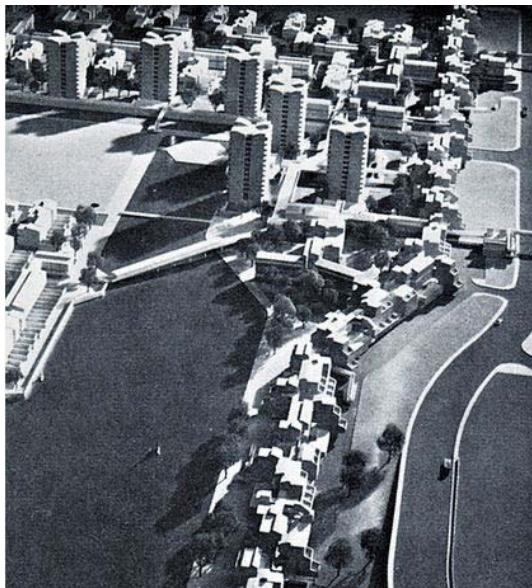
<sup>18</sup> Kubrick en: HOUSTON, *Dirigido por 1*, p. 9.

<sup>19</sup> GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. 2012. *Fun Palace. Organizaciones desbordadas*. En *Estrategias operativas en arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko. p. 161



**13** Uso de un gran angular que permite captar espacios de reducido tamaño en toda su magnitud, a costa de producir una deformación.

# 4



14\_ Maqueta de Thamesmead South

*“Los exteriores de la manzana de casas en que vivía Alex, los filmamos en Thamesmead, el proyecto arquitectónico más grande e interesante de Londres.”*

– Stanley Kubrick

15\_ Maqueta del proyecto de Thamesmead, que comprendía casi 5,3 ha

HOUSTON, *Dirigido por 1:* p. 9.



## Análisis arquitectónico de las escenas

En este bloque se analizan distintos “tipos de espacios”, haciendo énfasis en cuestiones espaciales y en un orden jerarquizado, que va de lo más público a lo más privado, de lo urbano a lo doméstico.

### 4.1\_ La ciudad.

En este primer capítulo se trata la ciudad en sentido amplio, ya que las dos escenas simétricas analizadas transcurren en dos lugares muy diferentes, aunque ambos comparten su condición periférica.

La primera de ellas narra la reafirmación de Alex como líder. Alex no acude al encuentro con sus *drugos*<sup>20</sup> y éstos deciden rebelarse contra él; para ello acuden hasta su portal y le dejan claro que, mientras él estaba ausente, ellos han decidido que las cosas van a cambiar y él ya no va a seguir dirigiendo el grupo. Alex se ve amenazado y cuando salen del portal, decide vengarse, con éxito.

En la escena “simétrica”, Alex se reencuentra con dos de ellos, ahora policías, que tras salvarle de los vagabundos<sup>21</sup>, lo reconocen y deciden vengarse por lo que Alex les hizo en el pasado. Se lo llevan en la furgoneta a las afueras de la ciudad, al campo, donde le agrede sin que pueda defenderse ya que el *tratamiento Ludovico*<sup>22</sup> paraliza sus impulsos violentos.

La ciudad que se nos muestra en la primera escena es una ciudad vacía, desierta, hostil, llena de basura, igual que la que vemos cuando Alex regresa a casa por la noche (16); o incluso en ruinas, como en la fotografía tomada Kubrick en Chicago (17).

FILM: (32'05'' - 33'45'') y (01:35'35''-01:38'00'')  
LIBRO: (parte 1, cap. 5) y (parte 3, cap. 3)

horas: minutos’ segundos’ de los fragmentos de la película estudiados para cada capítulo. La versión de la película que se usó para el Trabajo fue:

KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica* (DVD-vídeo). Restaurada y remasterizada. Madrid: distribuida por Warner Home Video Española, cop. 2001.



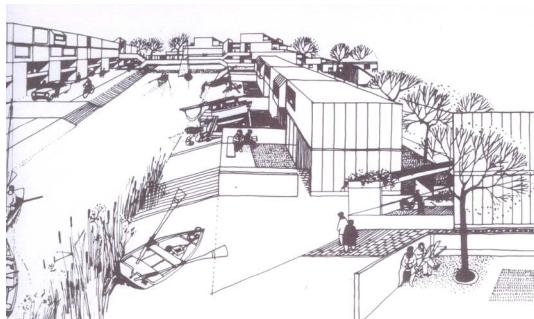
16\_ Alex vuelve a casa por la noche

17\_ Chicago fotografiada por Kubrick (1949)

<sup>20</sup> *Drugo* se traduce por *amigo* según el particular lenguaje creado por Burgess para la novela.

<sup>21</sup> La escena “de los vagabundos” se desarrolla en: “4.2\_ El túnel”.

<sup>22</sup> Tratamiento que neutraliza las reacciones violentas mediante la técnica del condicionamiento clásico y deja al sujeto sin capacidad de decisión.



18\_ Alex y sus drugos en el muelle

19\_ El muelle en la realidad

20\_ Las torres del proyecto como telón de fondo

21\_ Croquis que muestra la relación con el agua

22\_ La Ciudad Vertical (1924) de Hilberseimer

El barrio donde vive Alex se filmó en *Thamesmead South*, al este de Londres, junto al Támesis<sup>23</sup>. Dicho masterplan fue iniciativa del *Greater London Council* (GLC) durante la década de los años 60, debido a la necesidad de vivienda tras la II Guerra Mundial. Se llegó a calcular que el número de viviendas necesarias ascendía a 500.000 para los próximos diez años. El proyecto era ambicioso y proponía un urbanismo que fuera capaz de realojar a 60.000 personas, provenientes de barriadas. Además, buscaban solucionar los problemas sociales que traían de partida mediante una arquitectura de variedad tipológica donde diferentes clases sociales y edades pudieran convivir. De este modo, encontramos desde las torres de alta densidad (donde vive Alex<sup>24</sup>) hasta las viviendas aterrazadas de menor densidad. Además, existe otra característica que explica los condicionantes del proyecto. El muelle por el que se ve pasear a Alex y sus drugos (18 y 19), y dónde éstos son arrojados al lago (20), no son mera casualidad. Su origen está en la inundabilidad del terreno, debido a que antes fue una zona pantanosa. Otro de los motivos parece estar en la influencia holandesa en cuanto a la relación entre la vivienda y los canales. Lo confirman algunos croquis del proyecto donde pequeñas barchas llegan hasta el jardín de la vivienda (21). El riesgo de inundación obliga a las primeras plantas a elevarse haciendo que aparezcan las complejas pasarelas, rampas, “calles en el aire”, características de los propuestas sociales de los Smithson. También cumplen la función de separar las circulaciones peatonales del tráfico rodado; esta vez nos recuerda al urbanismo propuesto por Ludwig Hilberseimer años atrás (22). Para la construcción fue necesario reforzar la cimentación con losas de hormigón y 40.000 pilotes, debido a las condiciones del terreno. A pesar de los inconvenientes de éste, para los arquitectos era un reto que debían resolver. La construcción de las viviendas fue mediante prefabricación, también en hormigón. La elección de este tipo de construcción, sobre todo en las viviendas aterrazadas, repercute fuertemente en su imagen. La crudeza del hormigón junto a la potenciación de los elementos de comunicación es lo que le confiere esa apariencia brutalista. No es de extrañar que por todo ello, *Thamesmead* fue apodada como la “ciudad sobre zancos<sup>25</sup>” y que representara a la ciudad del futuro, tal y como se entrevé en las palabras de Stanley Kubrick: “*Thamesmead, el proyecto arquitectónico más grande e interesante de Londres.*<sup>26</sup>”

<sup>23</sup> Ver el anexo “7.4\_ Mapa de las localizaciones”. Localización 4A.

<sup>24</sup> Ver capítulo “4.5\_ La vivienda”.

<sup>25</sup> <http://www.ideal-homes.org.uk/case-studies/thamesmead> (consulta: agosto-septiembre de 2014).

<sup>26</sup> Kubrick en: HOUSTON, *Dirigido por* 1: p. 9.

Burgess, en su novela, describe así el ambiente de la ciudad: “La noche era mía y de mis drugos, y de todo el resto de los nadsats<sup>27</sup>, y de los starrios<sup>28</sup> burgueses agazapados entre cuatro paredes, absorbiendo los glupos<sup>29</sup> programas mundiales.”<sup>30</sup>

La arquitectura que contiene esta situación son las diferentes viviendas de *Thamesmead* que, aunque buscan la variedad (y que en cierto modo lo consigue mediante edificios que responden a densidades diferentes) resultan iguales y monótonas para las personas que habitan un mismo bloque. Es el caso de los bloques lineales en *Park Hill* (23), muy similares a los de *Thamesmead North*, que si bien no aparecen en la película, podrían hacerlo perfectamente debido a su repetición y masividad. En la película de François Truffaut *Fahrenheit 451* (1966), dos de las tipologías del proyecto del *Alton Estate*<sup>31</sup>, el bloque lineal (24) y las viviendas unifamiliares de una planta (25), tienen esa misma apariencia en la que todas las unidades son iguales dentro de su conjunto.

Las dos películas no sólo tienen en común la arquitectura más contemporánea habitada por la sociedad del futuro, sino que en ambas aparece el bosque o campo. En *Fahrenheit 451* el bosque es el lugar donde huyen para poder vivir en libertad, sin ser oprimidos ni perseguidos; es la antítesis de la vida urbana (26). En *La naranja mecánica*, el campo también es el lugar para esconderse, pero de un modo diferente:

“— ¿Adónde se supone que vamos?  
— Todavía hay luz. Un pequeño paseo por el campo, desnudo en el invierno, pero solitario y hermoso. No siempre conviene que los liudos<sup>32</sup> de la ciudad videen<sup>33</sup> demasiado los castigos sumarios. Las calles tienen que mantenerse limpias, y de distintos modos.”<sup>34</sup>”

El campo o bosque es aquí el lugar donde la violencia cometida por los policías se esconde y se mantiene alejada de la ciudad y del conocimiento de los ciudadanos alineados, a los que no les preocupa por qué métodos se consiga la seguridad civil. Además, el hecho de que Kubrick eligiera un plano general (27),



#### La periferia y el bosque:

23\_ Bloque lineal de Park Hill (1957-1961)

24\_ Bloque lineal en *Fahrenheit 451* (1966)

25\_ Viviendas unifamiliares en *Fahrenheit 451*

26\_ El bosque de *Fahrenheit 451*

27\_ El bosque de *La naranja mecánica* (1971)



<sup>27</sup> Nadsat significa adolescente, además de ser el nombre que toma la jerga inventada por Burgess y hablada por los jóvenes como Alex.

<sup>28</sup> Viejo.

<sup>29</sup> Estúpido.

<sup>30</sup> BURGESS, Anthony. 1962. *La naranja mecánica*. Barcelona: Planeta. p. 44.

<sup>31</sup> Impulsado por el London County Council, predecesor del GLC.

<sup>32</sup> Individuo.

<sup>33</sup> Ver.

<sup>34</sup> BURGESS, *La naranja mecánica*, p. 153.



**28** Golden Lane (1952) de los Smithson

**29** Postal que muestra a los niños jugando en las “calles en el aire” de Thamesmead (años 70)

**30** Familia junto al lago South Mare

**31** “calle en el aire” en la actualidad

**32** Derribo de Thamesmead

mostrándonos el entorno en que transcurre la venganza de los *drugos*-policías, para luego hacer zoom y cerrarlo, nos indica la importancia del contexto y, por tanto, no se trata de una localización elegida al azar<sup>35</sup>. Si en esta escena, nos encontramos con una violencia que no se quiere ver, en la primera escena (donde Alex se rebela contra sus *drugos*), la violencia, que también transcurre durante el día, es una violencia admitida en su contexto, en el barrio de Alex, donde las pandillas “pueden” pelearse entre ellas.

Por otro lado, ambas escenas transcurren en “no-lugares”<sup>36</sup>. El primero debería ser un “lugar” pero ha sido convertido en “no-lugar” ya que ha dejado de ser usado; ahora sólo es un lugar de tránsito entre la vivienda y el trabajo (en el caso de los trabajadores) o entre la vivienda y las noches de *ultraviolencia*<sup>37</sup> (en el caso de las bandas). La ciudad se ha visto reducida a la vivienda y los lugares de trabajo, convirtiendo el in-between en un campo de batalla, sin derechos.

Pasarelas, rampas, *streets in the air* (28) pensadas para crear lazos (29), sumadas a los problemas derivados por el abandono de viviendas en los años 80 y la escasez de servicios, hizo de la *new town* el *Thamesmead* vacío y problemático que se conoce en la actualidad. A un lado quedaron las expectativas sociales (30) del mismo modo que sucedió con *Robin Hood Gardens* (Alison y Peter Smithson, 1969-1972), cuyo aspecto hoy en día es el mismo que el que aparece en la película: calles vacías y hostilidad (31). En el caso de *Thamesmead* se están derribando edificios para construir otros nuevos (32).

Este contraste entre expectativas y realidad se ve muy claramente al comparar las fotografías más recientes, o incluso las imágenes de la película, con los esfuerzos por ver *Thamesmead* como esa *new town* multisocial. Algunos ejemplos son la visita de la reina Isabel II en 1980 (33), la portada del suplemento *Mercury Newspaper Thamesmead* de 1968, donde se ve a la

<sup>35</sup> Ver el anexo “7.4 Mapa de las localizaciones”. Localización 11.

<sup>36</sup> Término acuñado por Marc Augé que se refiere a los lugares de tránsito que no tienen la importancia suficiente para ser considerados como lugares. Se definen por el pasar de los individuos. AUGÉ, Marc. 1992. *Los “no lugares”: espacios para el anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.

<sup>37</sup> Término empleado tanto en la novela como en el libro para nombrar los actos de violencia que cometen Alex y su banda; se trata de una violencia extrema, injustificada, al azar. El hecho de que Burgess usara esta palabra es relevante ya que la diferencia de la palabra *violencia*, queriendo expresar que va más allá. Para más información sobre la importancia del lenguaje se puede consultar “3 La naranja mecánica”

primera familia en habitar *Thamesmead*, los Gooch<sup>38</sup>, sobre la imagen de la maqueta (34) y también las postales que presentaban al barrio como un lugar idílico donde el ocio y el recreo formaban parte de él (35).

De algún modo, parece que el mundo que se nos muestra en *La naranja mecánica*, en un principio elegido como localización por ser un proyecto contemporáneo que podía reflejar la vida de un futuro próximo donde se ambienta la película, se convierte en realidad. Es como si la película anticipara lo que iba a ocurrir con este tipo de proyectos, donde el vacío y el vandalismo se va instalando en los rincones.



#### **La publicidad de Thamesmead:**

**33** Isabel II en su visita a Thamesmead en 1980.

**34** Portada del suplemento Mercury Newspaper Thamesmead (agosto 1968) que muestra a la primera familia sobre la maqueta del proyecto.

**35** Postal de los años 70.

<sup>38</sup> <http://www.ideal-homes.org.uk/case-studies/thamesmead>  
<http://www.trust-thamesmead.co.uk/> (consulta de ambas páginas web: agosto-septiembre de 2014). Contienen información histórica, que incluye periódicos, mapas, postales y fotografías de la época.

**36\_** Kubrick durante el rodaje de la película



## **4.2\_ El túnel.**

FILM: (02'20''- 4'20'') y (01:34'40''-01:35'35'')  
LIBRO: (parte 1, cap. 2) y (parte 3, cap. 2)

En este apartado del Trabajo se analiza la primera pareja de “escenas simétricas”, ya que ambas escenas comparten el mismo “tipo de espacio”: un túnel.

La primera de estas dos escenas narra la primera sesión de *ultraviolencia* de la película, en la que Alex y sus otros tres *drugos*, tras haber bebido *milk-plus*<sup>39</sup>, atacan a un vagabundo borracho en el interior de un túnel<sup>40</sup>. La escena “simétrica” narra la venganza de dicho vagabundo cuando se reencuentra con Alex junto al río<sup>41</sup>, esta vez “curado” gracias al *tratamiento Ludovico*, que paralizará sus impulsos violentos incluso cuando él sea el agredido.

El primero de los aspectos analizados es el espacio propiamente dicho en el que transcurren. Como ya hemos dicho, se trata de un túnel, con las connotaciones que se pueden asociar fácilmente a él: un espacio unidireccional, de tránsito, que nos lleva “al otro lado”, y por lo tanto, en el cual se puede producir un cambio, una transformación. Su función es la de atravesar algo por debajo, con el objetivo de permitir la comunicación que está impedida por un obstáculo, que habitualmente es un viario. Por otro lado, el túnel suele ser un lugar oscuro y lúgubre debido a que sólo puede ser iluminado por sus extremos y que además éstos distan entre sí de una gran longitud comparada

<sup>39</sup> *Milk-plus* es una bebida con apariencia de leche que actúa como una droga cuyos efectos inducen a la violencia.

<sup>40</sup> En la novela, sucede en la cristalera de un bar.

<sup>41</sup> En la novela, sucede en en interior de una biblioteca.



Dentro de esta “categoría” de espacio, es importante mencionar el lugar con respecto a la ciudad en el que ambas acciones se desarrollan, puesto que es diferente. El primero parece remitirnos a las afueras de la ciudad, a un túnel que puede pertenecer (y de hecho, pertenece<sup>46</sup>) al paso inferior de un vial, a un “no-lugar”, donde de nuevo, no existe escapatoria. La segunda escena, sin embargo, se encuentra junto a un río con cierta actividad industrial, lo que nos podría situar también a las afueras pero cuyo puente de estilo victoriano, nos indica que podemos estar más cerca del centro<sup>47</sup>.

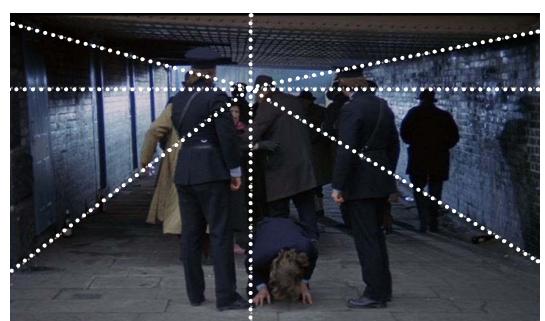
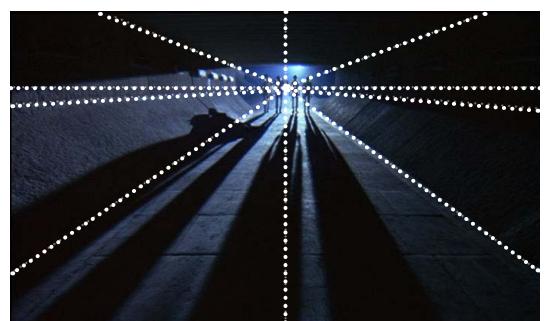
A continuación, se tratan los aspectos sobre cómo se percibe el espacio a través de recursos cinematográficos que son una constante en *La naranja mecánica* y también en la obra de Kubrick. Se prestará atención al punto de vista y de fuga, la línea del horizonte, la apertura o cierre de plano y la composición simétrica del plano y la composición en profundidad. En el caso de los túneles, este tipo de espacios suele ser simétrico pero no son usados como marco de una composición simétrica en todos los planos de ambas escenas. Por eso se analizan aquellos en los que se da este tipo de composición. En la escena primera, sólo se recurre a dicha simetría espacial cuando los *drugos* entran al túnel, a la vez que apreciamos una perspectiva con un solo punto de fuga y una composición en profundidad (39). En la segunda escena, se repiten estos dos recursos que centran nuestra mirada en Alex a la vez que posicionan a los personajes respecto al eje vertical (40). En los dos casos Alex se mantiene en el centro mientras que los mendigos quedan a uno o ambos lados. En la primera de las escenas es el vagabundo quien queda atrapado entre los *drugos* y la pared (uno de los lados) mientras que en la segunda será Alex quien sea rodeado por los mendigos que están a los lados del túnel. Además, la línea del horizonte de la primera escena se encuentra un poco más abajo que en la de la segunda escena, lo que hace el túnel y los personajes de la primera parezcan mayores. Otro aspecto importante es cómo nos presenta a los personajes y el contexto en el que están gracias, en este caso, a la apertura del plano. En la primera escena, primero nos muestra al mendigo bebiendo para luego enseñarnos el lugar en el que está; y en la segunda escena sucede lo mismo cuando Alex entra en el túnel: al principio sólo vemos a Alex y al mendigo que aparecía al comienzo de la película, y es a continuación cuando aparecen el resto de vagabundos.

Otro de los aspectos importantes es la luz: el lugar y el tipo de fuente del que proviene, el momento del día en que transcurre la acción, las sombras que produce y cómo a través de las texturas de los materiales crea un ambiente u otro. En la primera



**38** Composición en profundidad en una fotografía tomada por Kubrick en el metro de NY (1946)

**39 y 40** Fotogramas de la película con similares características: único punto de fuga y simetría



<sup>46</sup> Ver el anexo “7.4\_ Mapa de las localizaciones”. Localización 1.

<sup>47</sup> Ver el anexo “7.4\_ Mapa de las localizaciones”. Localización 10.



41\_ Fuertes contrastes en *Gabinete del Dr Caligari* (Robert Wiene. 1920)

42\_ Contraluz en una fotografía de Kubrick (1949)

43\_ Fotografía de Kubrick donde se ve la violencia oculta al encuadrar a las sombras en vez de a las personas (1949)

de las escenas sólo se aprecia una fuente de luz exterior al túnel que nos remite a la iluminación artificial de las farolas durante la noche. Al situarse ésta un poco más alta que el techo del túnel crea sombras alargadas y muy nítidas sobre los *drugos* y el mendigo. La textura del hormigón del túnel contribuye a la definición de estas sombras. Sin embargo, en la segunda escena las características son opuestas: luz natural crea sombras difusas, que además, gracias al ladrillo del interior del túnel, las refleja y suaviza. La posición del sol es muy similar a la que tenía el foco en la escena anterior ya que el ángulo que toma es prácticamente igual, creando una composición casi idéntica pero con una atmósfera muy diferente. Si aún vamos un poco más lejos, se puede comparar cómo es tratada la violencia en ambas escenas. Mientras que en la primera, la violencia queda oculta por las sombras; en la segunda pasa todo lo contrario.

Finalmente, el último de los aspectos de los cuales se sirve este análisis, son las referencias que han podido de algún modo, influenciar al director. La primera escena se caracteriza por sombras alargadas, fuertes contrastes, contraluces, que crean esa atmósfera misteriosa. Nos recuerdan al cine expresionista alemán (41) y a alguna fotografía del propio Kubrick en su etapa anterior como fotógrafo (42). En el tratamiento de la violencia mediante sombras existe también una relación con sus fotografías (43).

De este análisis se pueden extraer una serie de conclusiones. En lo referente al tipo de espacio en el que transcurren las escenas el significado del túnel está funcionando de modo diferente en cada caso: el primero (túnel sin salida) podría ser denominado mediante la palabra “coherente” porque lo narrado y el espacio se complementan para contarnos lo mismo (un túnel sin salida parece el lugar perfecto en que un acto vandálico pueda darse); mientras que en el segundo (túnel con salida) podría denominarse “incoherente” e incluso irónico porque en este caso no sale del túnel para salvarse sino para que le vuelvan a agredir de un modo vengativo. No hay luz al final del túnel. Este recurso que consiste en la contradicción de dos elementos (narración y espacio) es un recurso habitual en Kubrick. Por ejemplo, en *La chaqueta metálica*, la narración y la música se oponen continuamente a lo largo de la película<sup>48</sup>. Esto le sirve al director para imprimir un carácter irónico y crítico.

<sup>48</sup> Confronta imágenes bélicas y música popular (rock and roll, garage, pop,...) de los años 60, fecha en la que se ambienta la película. Algunas de las canciones son *These Boots Are Made For Walkin'*, *Wooly Bully*, *Surfin' Bird* y *Paint It, Black*. Esta misma relación entre música e imagen es apuntada en GARCÍA MAINAR, Luis Miguel. 1999. *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*. Rochester, N.Y: Camdem House. p. 207.

Si lo vemos bajo el punto de vista de lo que un túnel es, el significado que toma el espacio depende de si se ciñe o no a la propia definición de túnel; es decir, si sirve para comunicar dos lugares o si ha perdido por completo esta función al cerrarse uno de sus extremos. De este modo, en la primera escena, la acción (el ataque al vagabundo) está dentro del túnel y es estanca. En la segunda escena, marca un antes del túnel y un después de túnel, y por tanto, un cambio. Además, al ser el primer caso de venganza hacia el “Alex reformado”, esta idea cobra más sentido y ese “atravesar el túnel” puede ser una metáfora de la transformación de Alex, antes y después del tratamiento.

En lo que respecta a la percepción del espacio, en ambas escenas usa del mismo modo los recursos de la composición simétrica sumada a un único punto de fuga y la apertura de plano. Esto remarca la estructura simétrica de la película enfatizando la idea del “ojo por ojo”, donde los personajes intercambian los roles de agresor/agredido pero no intercambian su posición dentro de la composición simétrica del plano. Alex sigue en el centro de la imagen pero sus circunstancias han cambiado; e incluso se podría decir que ha “empequeñecido” gracias a la posición de la línea del horizonte junto a la iluminación y la composición en profundidad. Además, en estos dos casos los personajes tienen más importancia que el contexto en que se encuentran mediante el recurso de la apertura del plano.

En cuanto a la luz, se puede observar que frente a una misma geometría (composición del plano, situación de la fuente de luz), se crean diferentes atmósferas (la primera mucho más misteriosa y la segunda más convencional) gracias al tipo de fuente lumínica y textura de los materiales. Además, el tratamiento que se le da a la violencia mediante las sombras, podría traducirse en un juicio de valor de tal modo que la primera se oculta y merece ser castigada; castigo que tendrá lugar en su escena simétrica a plena luz del día y a la vista de cualquier transeúnte.

Finalmente, las referencias corroboran la idea un Kubrick bien documentado, conocedor de la cultura cinematográfica y experimentado anteriormente en el oficio de fotógrafo.

*“Bien, acción. Atentos todos (...). Entonces se apagaron todas las luces y se encendieron dos reflectores que venían de los orificios de proyección, y uno de ellos iluminaba directamente a Vuestro Humilde y Sufriente Narrador”*

– Alex

**44** Demostración tras el tratamiento

BURGESS, *La naranja mecánica*. p 126.



#### **4.3 \_ El teatro.**

FILM: (04'21''- 07'22'') y (01:16'12''-01:24'40'')  
LIBRO: (parte 1, cap. 2) y (parte 2, cap. 7)

Continuando con las “escenas simétricas”, el “tipo de espacio” que se va a tratar ahora es un edificio público: el teatro o escenario donde tiene lugar una exhibición.

La primera escena de esta pareja narra el encuentro de la banda de Alex con la de Billy Boy después de la paliza al vagabundo y la segunda, la demostración de un Alex “curado” tras el tratamiento ante un público formado por el Ministro de Interior y diversas autoridades.

En primer lugar, nos detenemos para ver cuáles son las características, principalmente espaciales, que definen la idea de teatro. Se trata de un lugar con amplias dimensiones tanto en altura, anchura y longitud, que no suele ser interrumpido por elementos estructurales con el fin de no obstaculizar la visión del espectáculo. Además uno de sus lados es el que cobra más importancia porque es el que contiene el escenario, el lugar donde sucede la representación.

En estas dos escenas es relevante destacar que en la novela no suceden en el mismo lugar que en la película<sup>49</sup>, lo que significa que el director eligió este tipo de espacio y no otro, de manera deliberada. Esta idea de teatro se verá apoyada gracias a otros recursos como el tipo de iluminación, la interpretación de los personajes, la decoración y la música.

---

<sup>49</sup> La primera escena transcurre cerca de una central eléctrica y la segunda, donde visiona las “películas” del tratamiento en el centro médico Ludovico.



45\_ Alex entre el “diablo” y el “ángel”

46 y 47\_ Las dos iluminaciones de la escena del enfrentamiento con Billy Boy

48\_ La única iluminación de la escena en la que se demuestra que Alex está “curado”



Uno de los elementos que identifican a un teatro son los dos tipos de espacio dentro de él: el escenario y la platea, y por tanto, quién es actor y quién espectador. La primera comienza con Alex y sus *drugos* (spectadores) observando cómo la banda de Billy Boy (actores) trata de cometer otra de sus fechorías. En este momento ambos se sitúan en los lugares que les corresponden: escenario y platea respectivamente. Pero acto seguido, las dos bandas se pelean en el patio de butacas (carente de éstas ya); es decir, todos son actores (además de no haber ningún espectador) pero no están ocupando el lugar destinado para tal fin. En la segunda escena, actores y espectadores se mantienen en las posiciones esperadas, pero lo que sí ha cambiado ahora es que aunque Alex sigue siendo actor (y está sobre el escenario), tras el tratamiento, su rol se parece más al de una marioneta (45).

Una de las diferencias espaciales notables entre las dos escenas es el contexto en que se encuentran. El hecho de que la primera se sitúa en un teatro abandonado, mientras que la otra forma parte del centro médico Ludovico. Esto es muy importante porque las dos escenas comienzan con lo que quiere destacar de ese espacio: la primera abre con un fresco sobre el escenario al estilo de Watteau para llevarnos al barroco<sup>50</sup> y la segunda con una vista general que nos muestra su claridad espacial. De este modo, cabe pensar que el primero de ellos es un lugar marginal, en desuso desde hace tiempo; al contrario que el otro: una sala donde probablemente se den conferencias u otro tipo de actos del centro. Además, las arquitecturas escogidas para representar los dos casos son también antagónicas ya que la primera es un teatro con decoración barroca y la segunda es una construcción más reciente en la cual podemos observar la estructura metálica de la cubierta.

Otro de los aspectos que es coherente en ambos casos a la idea de teatro es la luz. Una única fuente de luz, artificial, es la que ilumina la escena. Hay que matizar que en el encuentro con Billy Boy, esta fuente se sitúa en dos puntos diferentes; uno cuando vemos a la banda de Billy Boy sobre el escenario (46) y otro cuando todos están peleando en la platea (47). Esto no se corresponde con una iluminación real, por lo tanto parece que Kubrick está buscando la luz y sombras apropiadas para cada plano<sup>51</sup>. En el caso de la escena segunda, siempre se trata del

<sup>50</sup> Jean-Antoine Watteau (1684-1721) fue un pintor francés representante del estilo barroco y rococó cuya técnica consistía en superponer muchas capas muy diluidas. De sus temas recurrentes, se quiere destacar en este Trabajo la teatralidad y el ballet. MARZAL y RUBIO, *Guía para ver*, p. 55.

<sup>51</sup> “En este caso la iluminación está en función de la composición. En

mismo foco: el de la cabina de proyección (48). Este tipo de fuente artificial ya había aparecido en la escena de la paliza al vagabundo en el túnel, creando también unas sombras muy alargadas y definidas (capítulo 4.2\_ El túnel, imagen 39), que dejan ver sólo en algunos puntos. Tanto es así, que cuando Alex y su drugos aparecen, casi no los podemos percibir, y sólo al cruzar ese umbral tan marcado por ese foco de luz, nos damos cuenta de que ya estaban ahí (49 y 50). Acto seguido, es la banda de Billy Boy la que aparece en el plano (51) y gracias a esta iluminación y a la vestimenta, se aprecian los dos bandos.

La iluminación de la segunda escena es, como se ha dicho anteriormente, artificial y su fuente está siempre en el mismo punto. El que sea coloreada y siga a los personajes, enfatiza aún más la idea de teatro. Incluso proyecta sobre el telón, el círculo que produce un foco (52).

Otros dos aspectos que subrayan el concepto de teatro en esta segunda escena son la música y la interpretación de los personajes. Cuando aparece el personaje que provoca a Alex mediante el insulto y la agresión, suena una pieza musical de la época de “masque”, *Overture to the sun* de Terry Tucker<sup>52</sup>. Este mismo personaje y el de la chica desnuda que aparece a continuación se despiden haciendo una reverencia al público (53). Ambos aspectos, incrementan la coherencia entre música, interpretación y espacio.

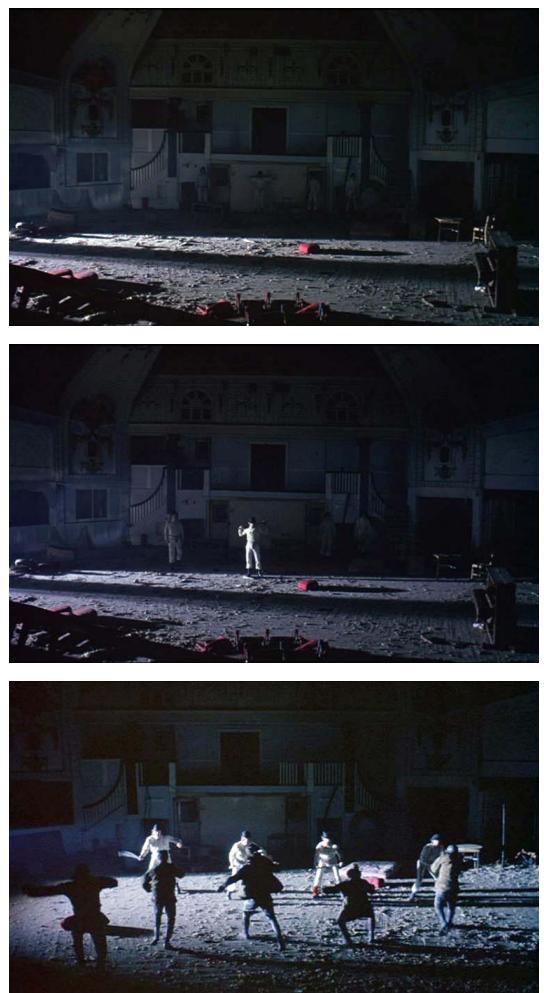
Las referencias que se pueden relacionar con estas escenas, giran todas ellas en torno al mundo del teatro y la danza.

La primera de ellas es la de un marco teatral, que se consigue no sólo gracias a la arquitectura que contiene a la acción sino también a la decoración de ésta. El primer plano de la escena, como ya se ha mencionado antes, es una pintura de un florero (54) que nos recuerda al estilo de Watteau (55), y con ello, lo que consigue es transportarnos a ese entorno barroco de la vida cortesana al cual también nos transportaba la música de Terry Tucker de la segunda escena.

---

ocasiones el foco de luz crea sombras, otras veces ayuda crear la composición simétrica que a menudo hemos mencionado. Pero siempre sirve para propiciar una determinada atmósfera cargada de significación” de MARZAL y RUBIO, *Guía para ver*, p. 45.

<sup>52</sup> MARZAL y RUBIO, *Guía para ver*, p. 69. Además, el masque o mascarada era una forma de entretenimiento cortesano festivo que floreció en Europa entre el siglo XVI y principios del XVIII, aunque con anterioridad se había desarrollado en Italia.



49, 50 y 51\_ Fotogramas de la película donde gracias a la luz, “aparecen” los personajes

52\_ Luz coloreada que ilumina a Alex  
53\_ Contraluz de la chica saludando al público





54\_ Florero con que “abre” la escena

55\_ Cuadro *Plaisirs du Bal* (1717-20) de Watteau

56\_ Billy Boy, su banda, la chica y las sombras sobre el escenario

57\_ Fotografía del musical tomada por Kubrick (1947)



También hemos visto cómo la iluminación también era la propia de una obra teatral, al provenir de un único foco de luz. Esta cuestión la podemos observar también en su trabajo como fotógrafo durante octubre de 1947 donde se representaba el musical de Broadway titulado *High Button Shoes*. En este caso, la mirada de Kubrick se centró más en la iluminación que en el elaborado decorado<sup>53</sup>. La iluminación crea sombras sombras más grandes que las de los propios actores<sup>54</sup>, tanto en el fotograma de la película (56) como en la fotografía del musical (57).

La última de las referencias trata sobre otro de los temas recurrentes en Kubrick, y es la violencia como un baile coreografiado<sup>55</sup>. Es en la escena con Billy Boy (58) donde podemos apreciar cómo Kubrick consigue la estetización de la violencia gracias a la coreografía, la cámara lenta y la música<sup>56</sup>. Esta visión de la violencia como danza no es exclusiva de Kubrick sino que ya está presente en las películas musicales como *West side story* (59), donde los actores bailan y cantan a lo largo de todo el film, e incluso en las peleas; o también en la obra del director Sam Peckinpah<sup>57</sup>, donde los enfrentamiento de *Grupo salvaje* (60) son una sucesión rítmica de disparos, movimientos rápidos y lentos de cámara durante un periodo prolongado creando un espectáculo.

Después de haber analizado las diferentes cuestiones, se resumen las conclusiones extraídas. En primer lugar, vemos como la elección de un espacio de “tipo teatro”, que incluye un escenario con una platea, no es casual, ya que acompaña a la narración cinematográfica. Además este discurso de teatralización no sólo se refleja en lo espacial, sino que otros aspectos como la iluminación, la música, el decorado e incluso la actuación de los personajes contribuyen a ello.

Por otro lado, aunque las acciones se desarrollean en un espacio de “tipo teatro”, ninguna de ellas es una obra teatral sino que son hechos reales: un intento de violación, una pelea entre dos

<sup>53</sup> KUBRICK, Stanley. 2005. *Stanley Kubrick. Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*. London: Phaidon, p. 118

<sup>54</sup> KUBRICK, Stanley Kubrick. *Drama & Shadows*, p. 118

<sup>55</sup> “En términos cinematográficos diría que el movimiento y la música deben estar ineludiblemente relacionados con la danza.... Desde la violación en la escena del abandonado casino, hasta la pelea per frenética,...” Kubrick en: HOUSTON, *Dirigido por* 1: p. 8.

<sup>56</sup> “La violencia en esta película está estilizada sin duda, exactamente igual que en la novela. Es obvio que mi problema era el de hallar la forma de exponerla en la película sin aprovecharme del estilo literario.” Kubrick en: HOUSTON, *Dirigido por* 1: p. 8.

<sup>57</sup> MARZAL y RUBIO, *Guía para ver*, p. 70.

pandillas y una demostración médica. El recurso de tratar la realidad como obra teatral hace que los hechos adquieran otro tipo de significados. Primero, son mercederos y susceptibles de ser mirados puesto que están sobre un escenario y reciben la atención del espectador. Y segundo, se convierten en ficticios, o menos reales, porque asumimos que son ficción. Esto último, hace que cualquier acción se suavice y pierda impacto sobre nuestra percepción. En estos dos casos, como las acciones son violentas, hace que éstas resulten menos violentas, las estetiza y puede incluso, juzgar la violencia, banalizándola.

Otra de las conclusiones que se pueden extraer tiene que ver con esta coherencia entre las acciones (actuar/observar) y el lugar que ocupan (escenario/platea). Cuando estas no son coincidentes, y la acción (en este caso violenta), salta del escenario, deja de ser una representación (tampoco hay nadie que esté mirando), se convierte en real y su impacto es mayor. Es por eso que, en este caso, Kubrick, además del espacio, usa la música y un movimiento más lento de cámara, para suavizarla.

En el caso de las acciones que tienen lugar sobre el escenario, se nos muestran a un agredido que no puede defenderse ante su agresor. Por tanto, la chica de la primera escena que la banda de Billy Boy quiere violar y el Alex “curado” de la segunda, se encuentran en situaciones similares: si la chica es una víctima, al comparar a Alex con ella, puede que el Alex “curado” sea también una víctima.

Finalmente, si nos fijamos en qué tipo de arquitectura se ha elegido en cada uno de los espacios teatrales, se observan diferencias. Esta diferencia espacial hace que los ambientes también sean diferentes, así como sus significados. En la primera escena el decorado barroco de una arquitectura del pasado, abandonada y en ruinas nos transporta a un lugar al margen de lo establecido por la sociedad; es el lugar idóneo para el enfrentamiento entre las dos bandas. Sin embargo, la arquitectura limpia y carente de ornamento del centro médico representa a una institución, a algo dentro de lo aceptado por dicha sociedad.



58\_ Fotograma de *La naranja mecánica*

59\_ Fotograma de *West Side Story* (1961)

60\_ Fotograma de *Grupo salvaje* (1969)

*“El crimen se alimenta con el castigo.”*

– Ministro de Interior

**61** El profesor de psicología de la Universidad de Columbia, David Anderson, en un experimento con una rata. Fotografía tomada por Kubrick en 1948.

KUBRICK, Stanley (director). 1971. *La naranja mecánica* (DVD-vídeo). Madrid: distribuida por Warner Home Video España, cop. 2001, 01:01'06''



#### 4.4\_ La institución

FILM: (45'32'' - 01:04'42'') y (01:04'42''-01:16'13'')  
LIBRO: (parte 2, cap. 1-3) y (parte 2, cap. 3-7)

En este capítulo se van a analizar dos casos de edificio público, cuyo punto en común es el de albergar a una institución destinada a personas que no encajan en la sociedad normativa: la cárcel y el centro médico.

Las escenas analizadas son las que narran la transformación de Alex, y por tanto, tienen lugar en el ecuador de la película. La primera de ellas nos cuentan el paso de Alex por la cárcel y sus distintas secuencias: la vista aérea de la prisión, el ingreso de Alex, el sermón, la visita del Ministro de Interior y el traslado al centro médico Ludovico. La segunda de ellas, consecutiva a la anterior, narra la estancia durante el tratamiento, con las secuencias de su entrada, varias visitas de los médicos a su habitación y las sesiones de “cine”.

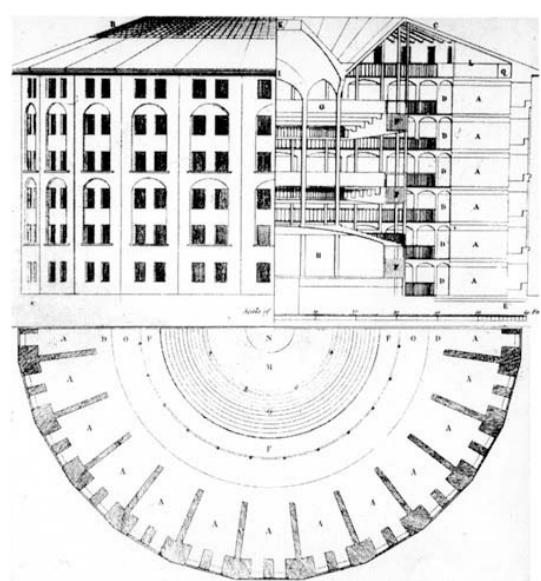
La escena de la cárcel comienza con una vista aérea de la prisión<sup>58</sup>, acompañada por un movimiento de cámara circular que “subraya la idea de cárcel como prisión del tiempo”<sup>59</sup> y un cierre de plano para presentarnos el nuevo entorno de Alex (61). El esquema que presenta es una evolución del *Panóptico de Bentham* (62), cuya principal estrategia es la de situar las celdas individualizadas en el perímetro y al vigilante en el centro. Con esto consigue que los presos no puedan ver ni al vigilante ni al resto de presidiarios y que el vigilante pueda mirar sin ser visto. Todo ello deriva en que el preso “se sepa vigilado; sin

<sup>58</sup> Las secuencias exteriores se rodaron en una localización (8A) y las interiores en otra (8B) Ver anexo “7.4\_ Mapa de las localizaciones”.

<sup>59</sup> MARZAL y RUBIO, *Guía para ver*, p. 43.

61\_ Vista aérea de la cárcel

62\_ Planta y alzado seccionado del *Panóptico de Bentham* (finales del siglo XVIII)





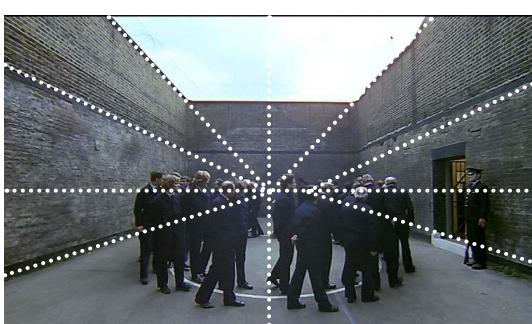
**63** Celda “personalizada” por Alex

**64** Ingreso de Alex en la cárcel

**65** Conversación con el cura en la biblioteca

**66** Presos en el patio

**67** Newgate: Exercise Yard de Gustave Doré (1872)



necesidad de serlo efectivamente.<sup>60</sup>”. Foucault también apunta la relación entre el *Panóptico* y en *la casa de fieras en Versalles* de Le Vaux<sup>61</sup>. El mismo Alex se refiere a la prisión como un zoo<sup>62</sup>, aunque las celdas individuales distan de la situación de masificación a la cual se refieren tanto en la película como en el libro: “*Bueno, quiero que sepan que cuando construyeron la celda la hicieron para tres personas, y ahora éramos seis, apretados como sardinas. Y así eran las celdas de todas las prisiones en esa época.*<sup>63</sup>”. A pesar de ello, Alex se sigue adueñando del espacio a pesar de sus condiciones mínimas, gracias a los objetos que dotan a la celda de cierta personalidad (63). La celda es, dentro de la prisión, su pequeño reducto y simboliza su rebeldía, contra el Estado y la autoridad. La situación es similar a la que vive en casa de sus padres, donde su habitación representa el distanciamiento hacia sus padres y hacia la sociedad alineada<sup>64</sup>.

El resto de interiores (64 y 65), nos muestran la misma estructura que veíamos en el plano exterior: varios pabellones iguales con poca variedad espacial. Además, en el ingreso se observan las cajas perfectamente ordenadas y colocadas unas sobre otras revistiendo casi por completo las paredes. Se pueden interpretar como la rigidez y la disciplina de la institución<sup>65</sup>, o incluso simbolizar el “almacenamiento” pasivo de presos, donde si el espacio se agota, se ven obligados a una reestructuración de éste o a deshacerse de algunas “cajas”<sup>66</sup>.

En otra de las secuencias, se nos muestra el patio donde los presos hacen ejercicio (66). De nuevo nos encontramos con una composición simétrica, con un único punto de fuga y con la línea del horizonte a la altura de los ojos. Esto hace que percibamos el espacio simétrico, prestando nuestra atención en lo que es el centro mismo del patio y del círculo que recorren los presos. Además, enfatiza el orden, la monotonía y la disciplina que representa la institución. Por otro lado, se ve un claro paralelismo entre este plano y el grabado *Newgate: Exercise Yard* (66) de Gustave Doré<sup>67</sup>.

<sup>60</sup> FOUCAULT, Michel. 1976. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno. p. 205.

<sup>61</sup> FOUCAULT, *Vigilar y castigar*, p. 206.

<sup>62</sup> BURGESS, *La naranja mecánica*. p. 92.

<sup>63</sup> BURGESS, *La naranja mecánica*. p. 88.

<sup>64</sup> La habitación de Alex se analiza en el capítulo “[4.5\\_ La vivienda](#)”.

<sup>65</sup> BURGESS, *La naranja mecánica*. p. 32.

<sup>66</sup> El tratamiento Ludovico es, además, el método que permitirá vaciar las cárceles, debido al incremento de presos.

<sup>67</sup> Este grabado es uno de los 180 que forman libro *London, a Pilgrimage* (1872), escrito por W. Blanchard Jerrold e ilustrado por Doré. En 1890 Vicent van Gogh realizó su versión titulada *L'exercice des prisonniers*.

*“Al día siguiente me llevaron al centro médico Ludovico, fuera de la ciudad”<sup>68</sup>, “(...) al nuevo edificio blanco que se levantaba después del patio donde hacíamos ejercicio<sup>69</sup>. Era una construcción muy nueva y tenía un olor nuevo, pegajoso y drío que lo estremecía a uno. Me quedé de pie en el horrible y bolche<sup>70</sup> vestíbulo (...)”<sup>71</sup>.* Las palabras de Alex describen cómo es la nueva institución a la que le trasladan. Primero vemos el contexto urbano, que fue rodado en el *Lecture Centre* (68), y mediante un plano secuencia, vemos como Alex y los oficiales entran en el centro médico Ludovico, que fue filmado en el edificio *John Crank* (69). Ambos se localizan en el campus de la *Brunel University*, en Uxbridge<sup>72</sup>; proyectado por Richard Sheppard y construido en los años 60. El *Lecture Centre* destaca por la monumentalidad del extremo que se aprecia en la película, el que da a la plaza central del campus, considerándose brutalista por la expresividad del hormigón empleado. El *John Crank* se abre al exterior mediante el patio por el cual acceden Alex y los oficiales y gracias también a los cerramientos de vidrio que modulan la fachada (70); además, tiene una estructura mucho más ligera que la del *Lecture Centre*. En relación a la llegada de Alex a ambas instituciones, se puede observar la diferencia entre la entrada a la cárcel, más rígida y cerrada y la recepción en el centro médico, un entorno más transparente y más amable.

Una vez dentro del centro, Alex se dirige a su habitación, que destaca por su limpieza, el uso del color blanco, el mobiliario esencial y la ausencia absoluta de ornamento (71), hasta tal punto, que no existe la presencia de ningún objeto de Alex, a diferencia de la celda de la cárcel. Igual que la película tiene su punto de inflexión en el paso de la cárcel al centro, es decir, una vez que Alex acepta el *tratamiento*, esa transformación se refleja también en sus habitaciones: la de “antes” y la de “después”. Por tanto, la arquitectura está acompañando a la trama cinematográfica.

Otra de las conclusiones que se extraen es la que deviene de la comparación de lo que ambas instituciones representan y son. El centro Ludovico, a pesar de contar con una arquitectura más amable que la cárcel, es la que priva a Alex de su libertad; ni siquiera se apropió de su habitación como había hecho antes. Por tanto, Kubrick está haciendo una crítica a la modernidad, que se puede extrapolar también a la crítica de la arquitectura.

<sup>68</sup> KUBRICK (director), *La naranja mecánica*, 01:04'48''

<sup>69</sup> Existe una diferencia entre la novela y la película. En la novela, un edificio es la ampliación del otro, mientras que en la película, están alejados.

<sup>70</sup> Grande.

<sup>71</sup> BURGESS, *La naranja mecánica*, p. 99.

<sup>72</sup> Ver anexo “7.4\_ Mapa de las localizaciones”. Localización 9A y 9B.



<sup>68</sup> Fotograma en el que se aprecia el contexto urbano del centro médico Ludovico

<sup>69</sup> Interior del centro médico Ludovico

<sup>70</sup> Exterior del C.M. Ludovico (apariencia actual)

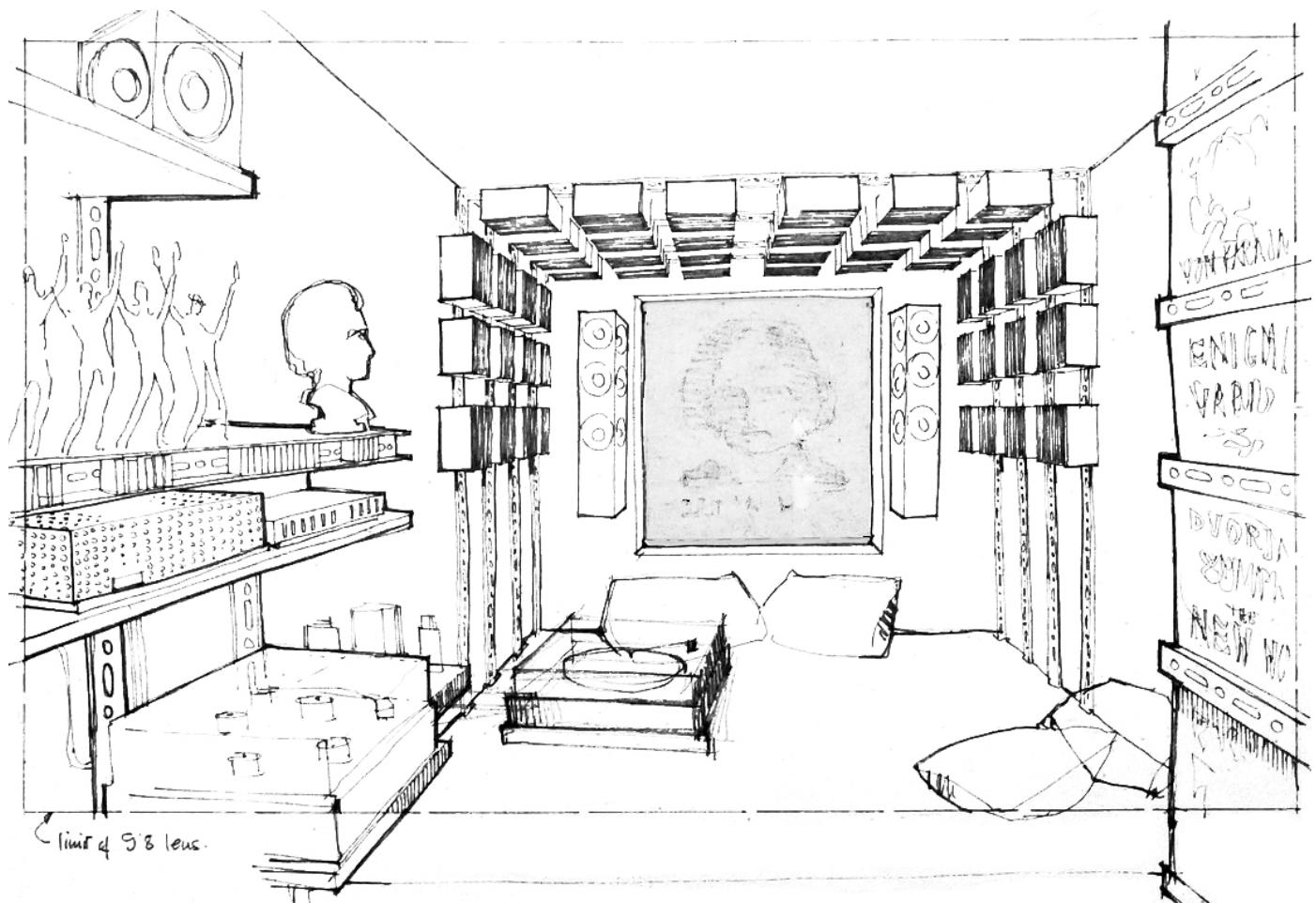
<sup>71</sup> Habitación de Alex en el C. M. Ludovico

*“Fui a mi cuartito o madriguera (...). Aquí estaban mi cama y mi estéreo, y los discos en el estante. (...). Los pequeños altavoces de mi estéreo estaban todos dispuestos alrededor del cuarto, en el techo, las paredes, de modo que cuando me acostaba en la cama para slusar la música, estaba como envuelto y rodeado por la orquesta”*

– Alex

**72\_** Storyboard de la habitación de Alex

BURGESS, *La naranja mecánica*, p. 34.



#### **4.5 \_ La vivienda**

**...del escritor:**

FILM: (08'45''- 12'58'') y (01:38'19''-01:53'23'')

LIBRO: (parte 1, cap. 2) y (parte 3, cap. 4-5)

**...de Alex y sus padres:**

FILM: (16'25''- 28'01'') y (01:24'40''-01:32'00'')

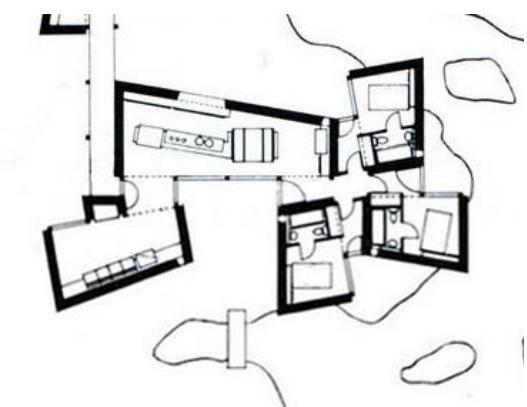
LIBRO: (parte 1, cap. 3-5) y (parte 3, cap. 1)

En el último de los capítulos se trata el espacio de la vivienda. Para el análisis se han escogido dos viviendas, la del escritor y la de Alex, que además aparecen en dos ocasiones cada una, siguiendo con la estructura simétrica de la película. De este modo, en este capítulo se analizan cuatro escenas, dos por cada vivienda. Además es importante mencionar que, para el desarrollo del análisis, la vivienda de Alex se dividirá en dos: la habitación de Alex y el resto del apartamento<sup>73</sup> ya que, aunque forman parte del mismo lugar, su carácter y su significado serán muy distintos debido a las personas que las habitan. Por tanto, las comparaciones serán sobre tres viviendas: la del *escritor*, la de *Alex* y la de *sus padres*.

La primera de las escenas es la que transcurre en la vivienda del escritor, como punto final a una noche de *ultraviolencia* a cargo de Alex y sus *drugos*. Tras conducir un coche robado a gran velocidad (aquí comienza la 1<sup>a</sup> escena de la casa del escritor), llegan a “una especie de aldea, y justo fuera de la aldea había una casita, separada de las demás, con un poco de jardín”<sup>74</sup>, fingiendo que uno de ellos está herido para poder entrar y continuar con una noche de *ultraviolencia* (finaliza la 1<sup>a</sup> escena de la casa del escritor). Harán una parada en el bar *Korova* y regresarán a sus casas. Alex atraviesa la ciudad caminando y entra en su portal (comienza la 1<sup>a</sup> escena de la casa de Alex),

<sup>73</sup> Cuando se hable de la habitación de Alex, nos referiremos a ella como la *vivienda o habitación de Alex* y cuando se hable del resto del apartamento, será la *vivienda de los padres*.

<sup>74</sup> BURGESS, *La naranja mecánica*. p. 21.



**73** Alex y sus drugos llegan a la casa del escritor...

**74** ... y entran en el jardín

**75** Fotografía exterior del proyecto

**76** Alzado y planta del proyecto

antes de dormir, escucha a Beethoven, lo cual le hace entrar en éxtasis y finalmente se duerme. Al día siguiente, mientras Alex sigue en la cama, sus padres hablan sobre el supuesto trabajo que realiza durante las noches. Cuando ellos ya se han marchado a trabajar, Alex mantiene una conversación con el asesor postcorrectivo y finaliza la escena. A continuación, conoce a dos chicas en la tienda de discos, que invita a su casa, donde se acuestan (finaliza la 1<sup>a</sup> escena de la casa de Alex). Tras su paso por la cárcel y el centro Ludovico, lo primero que hará Alex será volver a casa (comienza la 2<sup>a</sup> escena de la casa de Alex), donde descubrirá que un inquilino ha ocupado su habitación, además de no ser muy bienvenido por sus padres, lo que le impulsará a marcharse llorando (finaliza la 2<sup>a</sup> escena de la casa de Alex) y vagar por la ciudad. Se reencontrará con los vagabundos y con sus *ex-drugos*, ahora convertidos en policías. Éstos también se vengarán y le abandonarán en un bosque a las afueras. Alex busca un lugar donde refugiarse y bajo la lluvia llega a la vivienda el escritor (comienza la 2<sup>a</sup> escena de la casa del escritor). Ahí será acogido por el escritor, ahora en silla de ruedas, y por su cuidador. Mientras Alex se baña, el escritor recordará el motivo por el que conoce a Alex<sup>75</sup>, llamará a sus amigos que le harán unas preguntas acerca del *tratamiento Ludovico* mientras come. Finalmente, Alex pierde el conocimiento debido al vino que le había servido el escritor (finaliza la 2<sup>a</sup> escena de la casa del escritor).

Tras la narración de lo que sucede en las cuatro escenas (escritor y Alex, antes y después del tratamiento), se profundiza en el contexto en que se sitúan ambas viviendas y sus localizaciones cinematográficas. La del escritor es una vivienda unifamiliar a las afueras de la ciudad<sup>76</sup> y en contacto con la naturaleza gracias a su jardín y sus aperturas al exterior, mientras que la vivienda de Alex, se encuentra en una situación periférica en uno de los últimos pisos de una torre de viviendas<sup>77</sup>.

En lo que respecta a la arquitectura de la vivienda, se va a dividir en percepción exterior e interior ya que las localizaciones son distintas. De este modo, la vivienda que se corresponde con la localización exterior sólo se tendrá en cuenta en estos términos (apariencia exterior) y por tanto, nos aportará informa-

<sup>75</sup> En el libro el escritor no llega a reconocer a Alex.

<sup>76</sup> La vivienda del escritor se filmó en tres localizaciones, dos exteriores y una interior, y todas están a las afueras de Londres. Ver el anexo “**7.4\_ Mapa de las localizaciones**”: **3B** y **3C**.

<sup>77</sup> La vivienda de Alex se rodó en tres localizaciones diferentes, una para el entorno urbano (*Thamesmead*), otra para el portal (*Brunel University*) y otra para el apartamento (*Borehamwood*). Las tres están a las afueras de Londres. Ver el anexo “**7.4\_ Mapa de las localizaciones**”: **4A**, **4B** y **4C**

ción sobre el contexto, mientras que la vivienda que sirve como localización interior nos hablará de la espacialidad interior.

La percepción exterior de la vivienda del escritor se corresponde con la casa de Milton Grundy en Shipton-under-Wychwood, Oxon<sup>78</sup>. La vivienda fue proyectada por los arquitectos Roy Stout<sup>79</sup> y Patrick Litchfield<sup>80</sup> en 1962-64 y el jardín japonés por el pintor y arquitecto chino-ruso Viacheslav Atroshenko. Como se puede apreciar en las imágenes, tanto de la película (**73 y 74**) como del proyecto (**75 y 76**), se trata de una vivienda cuyo programa está fragmentado en volúmenes irregulares cuyos ángulos podemos observar en planta y en alzado. Esto hace que, al percibirla de noche como sucede en la película, veamos la luz que sale de los huecos resaltando esta forma irregular. El material exterior es piedra, que unido a la escasa iluminación transmite una textura irregular, produciendo un efecto similar a la grava del jardín.

El exterior de la vivienda de Alex, sin embargo, no llegamos a percibirlo en ningún momento en la película de un modo directo, es decir, se sobreentiende<sup>81</sup> es una de las torres del masterplan de Thamesmead South ya que lo que sí percibimos son los edificios que están a su alrededor: las viviendas aterrazadas de dicho master plan (**77, 78 y 79**). Se trata por tanto de un entorno bastante diferente al de la vivienda del escritor<sup>82</sup>. La torre donde supuestamente está el apartamento de Alex y sus padres responde al esquema habitual de planta con varias viviendas (en este caso cuatro) en torno a un núcleo central, que se repite a lo largo de los doce pisos de altura (**80**). Esto

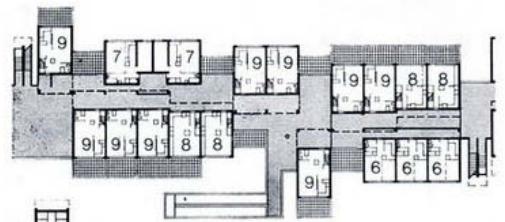
<sup>78</sup> Ver el anexo “**7.4\_ Mapa de las localizaciones**”. Localización **3B**.

<sup>79</sup> Arquitecto que trabajó en el proyecto de Roehampton con el London County Council.

<sup>80</sup> Arquitecto que trabajó para el Greater London Council en el grupo de Colin Lucas. Además fue ayudante de *Richard Sheppard, Robson and Partners* durante las primeras fases del Churchill College de Cambridge. *Richard Sheppard, Robson and Partners* son los arquitectos de los edificios de la Brunel University que forman parte de las localizaciones de la película. Ver localizaciones **3B, 9A y 9B** en el anexo “**7.4\_ Mapa de las localizaciones**”

<sup>81</sup> Se entiende que el lugar mostrado cuando Alex vuelve a casa por la noche (**77**) no debe estar muy lejos de su apartamento. Así que, como lo que vemos son las viviendas aterrazadas de Thamemead South (**78 y 79**), el apartamento de Alex, al ser una torre, debe de ser una de las del mismo proyecto (**80**), a pesar de que su filmación fuera en una torre cercana a los estudios de grabación de Elstree (**81 y 82**). Ver anexo “**7.4\_ Mapa de las localizaciones**”.

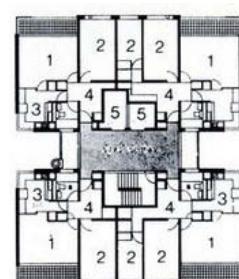
<sup>82</sup> El masterplan de Thamesmead, sobre todo estas viviendas aterrazadas, se trata más exhaustivamente en el capítulo “**4.1\_ La ciudad**”



**77**\_ Fotograma donde se ven la viviendas aterrazadas de Thamesmead South

**78**\_ Fotografía de dichas viviendas

**79**\_ Planta de dichas viviendas

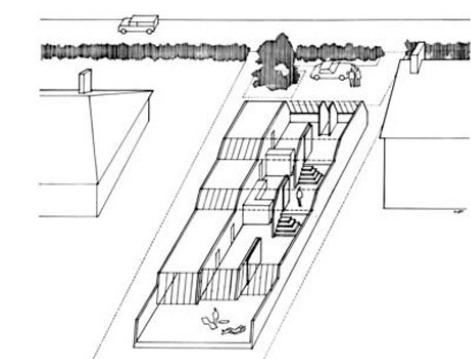
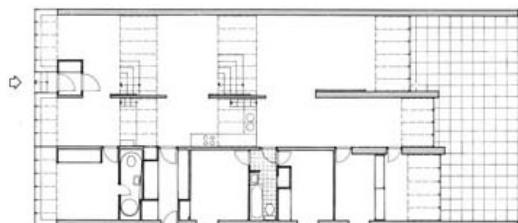
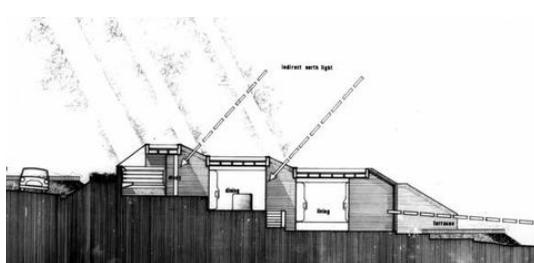


**80**\_ Planta de las torres de Thamesmead, donde se supone que vive Alex

**81**\_ Vista en planta de la torre donde realmente se rodaron las secuencias del apartamento de Alex



**82**\_ A través de la ventana percibimos la altura de la torre y los alrededores



**83** Fotograma del interior de la casa del escritor

**84** Fotografía del proyecto

**85** Sección de la vivienda donde se aprecia el escalonamiento y los lucernarios

**86** Organización de la planta en tres bandas

**87** Perspectiva con las bandas y el escalonamiento

también marca una notable diferencia con la otra vivienda, sobre todo, en cuanto a densidad; e incluso, en cuanto a la forma: mientras que la del escritor se fragmentaba en volúmenes que además se permitían ángulos oblicuos, la de Alex, optimiza todos los rincones.

Para analizar el interior de ambas viviendas, tenemos que mover de localizaciones y por tanto de proyectos. La del escritor, es la *Jaffe House* o *Skybreak House* de Norman Foster, Wendy Cheesman, Su Brumwell y Richard Rogers cuando aún formaban el *Team 4*, en 1965-66, antes de su disolución en 1967. Se caracteriza por su adaptación al terreno inclinado mediante tres niveles separados por unas escaleras con fuerte presencia espacial que convierte al estudio, al comedor y al salón en uno solo<sup>83</sup>(83). Los lucernarios inclinados (84) subrayan la idea al alinearlos con las escaleras (85) y el último de los ellos se transforma en una gran cristalera que da al jardín. El programa se organiza según estos tres niveles, en otras tres bandas (86 y 87). La primera banda es la que contiene al estudio, al comedor y al salón, y la que más define al proyecto; unos muros correderos separan esta banda de la siguiente, formada por el invernadero, la cocina y el cuarto de juegos; finalmente, la última banda es la que contiene las habitaciones, los baños y un acceso secundario con el cuarto de la lavadora.

El interior del apartamento de Alex y su padres es mucho más convencional que el del escritor, con una organización planta en la que no destaca ningún elemento arquitectónico<sup>84</sup>. Lo más destacable a este nivel es la frontera entre la habitación de Alex y el resto del apartamento. Por supuesto es una puerta, pero no se trata de un simple pestillo sino que el mecanismo empleado es una ruleta propia de una caja fuerte (88).

A continuación se analizan otros elementos, que aunque no son estructurales o de distribución, contribuyen a la arquitectura y ayudan a explicar los tres habitats ya que siguen su mismo discurso. Se trata del color, el mobiliario y la decoración, el tipo de luminaria, y el arte.

En el caso del escritor, el color que predomina es el blanco de las paredes y muebles junto al marrón claro de la madera del pavimento. El rojo de la ropa, el interior morado del

<sup>83</sup> En el libro, la vivienda del escritor tiene una chimenea donde Alex entra en calor y se puede llegar a entender que se trata de una vivienda más convencional, con una compartimentación en cuartos.

<sup>84</sup> Para el análisis del interior de la vivienda de Alex y sus padres, se ha considerado la vivienda en que se filmó (localización 4C) y no las torres de Thamesmead, donde Kubrick nos da a entender que vive Alex.

“sofá” da una nota de color y calidez al espacio. La habitación de Alex también tiene una composición similar, con mayoría de blanco y algo de color, en este caso, colores primarios: amarillo, rojo y azul (89). La vivienda de los padres, sin embargo, es una mezcla de colores chillones y texturas variadas que van desde el dorado de las paredes del vestíbulo y el pasillo hasta el ajedrezado de la cocina (90). Además, esta mezcla explota en el salón, donde se aglutan tres distintos tipos de paredes (91).

La decoración del escritor es escasa salvo por algunas obras de arte, que comparte estética con el mobiliario pop de colores saturados y plastificados, representativos de los años 70 y con cierta estética futurista con sus formas redondeadas. En la habitación de Alex, predomina la cama junto a los elementos musicales: los altavoces por todo el cuarto, el mueble donde guarda sus discos y la imagen de Beethoven que cubre la ventana (89). En el caso de los padres, de nuevo la acumulación de objetos *kitsch* e incluso cómicos, como la flor sonriente de la mesa de la cocina (90), y muebles que mezclan varios estilos, es lo que caracteriza al espacio.

La iluminación artificial en casa del escritor y en la habitación de Alex es idéntica: bombillas gigantes (93 y 94). La de los padres son focos colgados de raíles, como en las exposiciones.

El arte de cada uno de los tres habitats es diferente. El del escritor es abstracto (95); el de Alex representa la banalización del sexo con el cuadro de una chica (96) y la parodia de la religión con la escultura de cuatro cristos; y el de los padres es *camp*<sup>85</sup> (97).

Finalmente, en el caso de la habitación de Alex, se puede ver cómo todos estos aspectos (color, mobiliario, decoración, iluminación artificial y arte) cambian por completo al ser ocupada por el inquilino (92). Los altavoces, equipo de música y discos son sustituidos por posters deportivos y pesas. Los colores se vuelven pastel, los muebles ya no son de líneas puras, los cuadros desaparecen y la cortina de Beethoven es ahora una tela de flores rosas.

Por otro lado, en este capítulo, más que hablar de referencias, se centra en explicar cierta evolución en la mirada de Stanley Kubrick a través del punto de vista de la cámara, ya sea la de fotos o la de video y también de cómo el espacio influye a la hora de tomar una fotografía o de rodar una película. Para ver con mayor claridad esta cuestión, se toma como ejemplo el tratamiento de la violencia, ya que se repite a lo largo de su

<sup>85</sup> Dícese de las costumbres y gustos pensados comúnmente para ser artificiales, vulgares, o banales.



88\_ Fotograma de la cerradura que separa su hábitat de sus padres.

89\_ Fotograma de la habitación de Alex

90 y 91\_ Decoración de los padres.



92\_ Fotograma de la habitación de Alex ocupada por el nuevo inquilino





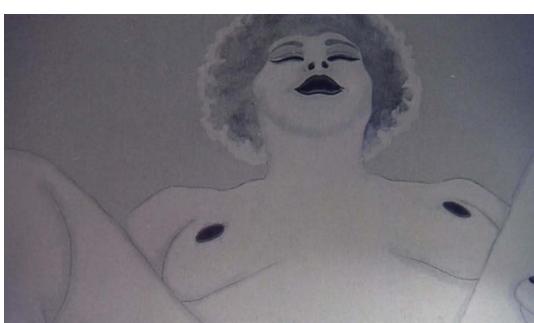
93\_ Bombillas gigantes en casa del escritor

94\_ Bombillas gigantes en el cuarto de Alex

95\_ Muebles pop del escritor

96\_ Cuadro de Alex de temática sexual

97\_ Pintura dorada en las paredes y cuadros camp en el apartamento de los padres



obra fotográfica y cinematográfica. Podemos darnos cuenta que a menudo adopta un punto de vista bajo, a ras de suelo (98, 99, 100 y 101). En el caso en que Alex y sus padres violan a la mujer del escritor (102), Kubrick lo rodó echado en el suelo, por tanto, no es una postura casual, sino que es un enfoque completamente deliberado y buscado. Pero si nos fijamos en el resto de las imágenes (99, 100 y 101), todas se sitúan en un ring de boxeo, donde éste es un lugar con características espaciales singulares. Se trata de un escenario delimitado por sus lados, elevado respecto al suelo, de tal modo que, los fotógrafos que disparan desde la primera fila, justo en el perímetro del cuadrilátero, lo hacen como si estuvieran a ras de suelo (98). Desde 1948, el año en que Kubrick tomó la fotografía de ese combate se puede decir que fue ensayando este punto de vista hasta que en 1971 filmó *La naranja mecánica*. La conclusión que se extrae de esta evolución es que el espacio y nuestra posición dentro de él puede influenciar en nuestro punto de vista, como lo hizo en Kubrick, buscando un encuadre que no era “propio” del lugar pero sí del efecto y significado que quería conseguir; en este caso, la visión del escritor como el boxeador vencido y la de Alex como el vencedor (102).

Respecto a lo analizado anteriormente sobre el contexto urbano, la arquitectura, la decoración, el arte, etc., se puede concluir que todos estos aspectos contribuyen a la definición de los personajes, son reflejo de sus personalidades.

Los contextos urbanos en que viven, por un lado el escritor y por otro, Alex y sus padres, reflejan su postura y su lugar dentro de la sociedad. Aunque los dos casos estén a las afueras de la ciudad, el escritor representa a la clase intelectual que huye de la sociedad y busca el contacto con la naturaleza; se rebela a través de la negación y la huída. Sin embargo, los padres de Alex viven en un apartamento entre los muchos de las torres que configuran su entorno periférico, de algún modo, aceptando la alienación dentro de la sociedad conformista de la que forman parte sin cuestionarla.

La vivienda del escritor representa la modernidad, desde lo arquitectónico a lo artístico. El espacio interior de su vivienda y la de Alex son muy diferentes. La jerarquización del espacio a través de escalones y muros que se pueden abrir o cerrar, confiere riqueza espacial y un lugar para la recreación y la interacción entre las personas dentro de ese espacio único. La de Alex y sus padres no permite grandes relaciones espaciales, y se reduce a la compartimentación del espacio a la vez que facilita el distanciamiento entre la familia.

Continuando con el mismo discurso, el escritor es retratado como un hombre culto que colecciona arte abstracto y que per-

tenece a una clase social acomodada puesto que es un estilo de vida que, por ejemplo, los padres de Alex no podrían llevar. En el apartamento de los padres, toda esa mezcla de colores y texturas es llevada al extremo y sin ningún criterio<sup>86</sup>. No parecen estar preocupados por estas cuestiones, como tampoco lo están por la actuación del Gobierno sobre los ciudadanos. Además, como la película se sitúa temporalmente en un futuro próximo, y la decoración de su piso tiende a una especie de patchwork de op-art, los padres parecen haberse estancado en el pasado.

Alex, sin embargo, está más cerca del escritor que de sus propios padres. Es retratado como un chico culto, inteligente y con cierto gusto estético que se encierra en su “habitación-caja fuerte”. Como dice Le Corbusier:

*“Loos me dijo un día: <<un hombre culto no mira por la ventana; su ventana es un vidrio esmerialdo, está ahí sólo para dejar pasar la luz, no para dejar pasar la mirada>><sup>87</sup>*.

Sus fechorías, su serpiente, su música, sus secretos y él están a salvo. La habitación de Alex representa su refugio apartado del mundo, del que sólo sale para proveerse de más música en la tienda de discos durante el día y para disfrutar con la *ultra-violencia* durante la noche. Así, ser culto no es incompatible con ser mala persona. *“La popular idea del siglo XIX de que el arte incrementa la moral”* no se da en este caso y *“el arte no tiene un propósito ético”*. El arte sólo puede afectarnos cuando ya existe algo dentro de nosotros, de modo que puede intensificarlo (como Beethoven con Alex). *“El arte no nos cambia”*<sup>88</sup>.

Todo(s sus objetos) sigue(n) en orden hasta que la habitación es ocupada por el nuevo inquilino. Es importante destacar cómo este espacio mínimo puede cambiar tanto sin grandes modificaciones como las que podrían afectar a la estructura y la distribución de la casa<sup>89</sup>. Con cambios que no requieren grandes esfuerzos, como modificar la decoración, los muebles, los colores,..., se puede conseguir una atmósfera tan distinta, de tal modo que quién la ocupó en su día no se reconoce en ella; simboliza su derrota y su caída.

<sup>86</sup> Incluso la madre lleva una peluca de color morado eléctrico.

<sup>87</sup> CORBUSIER, Le. 1925. *Urbanisme*. París. p. 174.

<sup>88</sup> Visto en WALKER, Stanley Kubrick, director, p. xx. Cita original de: HUGHES, Robert. 1971. The Décor of Tomorrow's Hell. En *Time* 27 (December): p. 59.

<sup>89</sup> Incluso en la celda de la cárcel, sus objetos actúan del mismo modo. Ver capítulo “4.4\_ La institución”, imagen (63).



**La evolución del punto de vista de Kubrick: de la fotografía a la dirección de cine.**

**98\_** Fotografía tomada por Kubrick en NY (1948)

**99\_** Fotograma de *Day of fight* (1951)

**100\_** Fotograma de *Killer's Kiss* (1955)

**101\_** Fotografía de Kubrick en Chicago (1949)

**102\_** Fotograma de *La naranja mecánica* (1971)

# 5

## Consideraciones finales

A lo largo del Trabajo y gracias al análisis en profundidad de diferentes tipos de espacios, se puede concluir que el uso del espacio, al menos en la película tomada como caso de estudio, no es banal y que su intención es potenciar el significado de lo narrado e incluso añadir nuevos significados.

Uno de los mecanismos que emplea es la creación de analogías entre la acción y el marco en que se desarrolla. Es el caso de la cárcel como institución que, a través de su repetición, nos transmite la rigidez y disciplina que la caracterizan. Otro ejemplo es la ciudad y su urbanismo brutalista como contenedor del abandono, la hostilidad y el vandalismo.

Este “acompañar la trama” también se observa en momentos clave de la narración cinematográfica, donde el espacio funciona como metáfora. Es el caso del túnel que atraviesa Alex como símbolo de su transformación tras el tratamiento o también lo son las diferentes “habitaciones” de Alex a lo largo de la película. Las del antes del tratamiento, donde sigue siendo él y se apropiá del espacio reducido en casa de sus padres o en la celda; y las del después, donde su personalidad ha sido anulada mediante el lienzo blanco del centro médico o la ocupación del nuevo inquilino en casa de sus padres. Por tanto, se puede decir que la arquitectura representa a los habitantes que la ocupan. Se confirma con Alex, pero también con el escritor y con los padres, donde no sólo sus viviendas son diferentes (como lo son sus personalidades) sino que también lo son sus maneras de enfrentarse a la sociedad. Es, en este caso, el contexto urbano, el que simboliza su actitud ante la sociedad: la huída del escritor hacia la naturaleza en las afueras de la ciudad o la pasividad de los padres en uno de los muchos apartamentos iguales, dentro de una de las torres, también iguales, de un barrio periférico.

Por otro lado, al analizar esos “espacios simétricos”, se pueden observar distintas situaciones. Cómo un mismo espacio puede transformarse según quién lo habite (dormitorio de Alex ocupado por él o por el inquilino) o cómo también el mismo espacio, filmado incluso desde el mismo punto de vista, puede crear atmósferas y significados distintos gracias a la luz o el material

(túnel). O cómo el espacio puede expresar una comparación entre las dos personas que se sitúan en él: Alex es una víctima porque ocupa el mismo lugar sobre el escenario durante la demostración de su curación que la chica que Billy Boy y su banda pretende violar en el teatro abandonado.

Además, en el caso de esta película, es importante reflexionar sobre el uso del espacio en relación a la violencia, dado que nos informa sobre la valoración que se hace de ésta: aceptándola (enfrentamiento en el muelle, túnel donde los vagabundos se vengan, demostración en el centro Ludovico), rechazándola (agresión en la casa del escritor) u ocultándola (venganza de los drugos-policías en el campo).

Finalmente, lo más sorprendente se da cuando el espacio adquiere unas connotaciones diferentes de aquellas que pudiera tener en un principio, cuando fue proyectado. Es el caso de la institución del centro médico, cuya arquitectura, en teoría amable, esconde en realidad una privación de la libertad del individuo. Esta aparente contradicción, revela un pensamiento crítico. Otro de los ejemplos donde se da esta “incoherencia” es en el urbanismo de Thamesmead que, pensado para la convivencia de diferentes clases sociales, se convierte en justo lo contrario, tanto en la ficción como en la realidad. Por todo ello, además de contestar a las preguntas planteadas al comienzo del Trabajo, también se puede entender que, el cine, y en concreto *La naranja mecánica*, actúa como crítica a la modernidad canónica adoptada de manera generalizada tras la II Guerra Mundial, a varios niveles, donde uno de ellos es la arquitectura.



# 6

103\_ Fotografía del metro de NY. Kubrick (1946)



# Filmografía y bibliografía

## 6.1\_ Filmografía

### **LA NARANJA MECÁNICA** (A Clockwork Orange, 1971)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick sobre una novela homónima de Anthony Burgess. Fotografía: John Alcott. Diseño de producción: John Barry. Música: Wendy Carlos. Montaje: Bill Butler. Producción: Stanley Kubrick. Duración: 133 minutos.

REPARTO. Malcolm McDowell (Alex DeLarge), Patrick Magee (Mr. Alexander), Michael Bates (guardián jefe de la prisión), Warren Clarke (Dim), Adrienne Corri (Mrs. Alexandre), Paul Farrel (mendigo).

#### *Edición consultada:*

KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica* (DVD-vídeo). Restaurada y remasterizada. Madrid: distribuida por Warner Home Video Española, cop. 2001.

#### *Otras películas de Stanley Kubrick:*

##### **DAY OF FIGHT** (1951)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Robert Rein. Fotografía: Stanley Kubrick, Alexander Singer (no acreditado). Música: Gerald Fried. Montaje: Julian Bergman, Stanley Kubrick (no acreditado). Producción: Stanley Kubrick, Jay Bonafield (no acreditado). Duración: 16 minutos.

REPARTO. Walter Cartier, Douglas Edwards (narrador), Vincent Cartier y Nat Fleischer.

##### **FLYING PADRE** (1951)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick. Fotografía: Stanley Kubrick. Música: Nathaniel Shilkret. Montaje: Isaac Kleinerman. Producción: Burton Benjamin. Duración: 9 minutos.

REPARTO. Reverendo Fred Stadmueller y Bob Hite (narrador)

#### **FEAR AND DESIRE** (1953)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Howard Sackler. Fotografía: Stanley Kubrick. Diseño de producción: Stanley Kubrick. Música: Gerald Fried. Montaje: Stanley Kubrick. Producción: Stanley Kubrick. Duración: 72 minutos.  
REPARTO. Frank Silvera, Kenneth Harp, Paul Mazursky, Steve Coit, Virginia Leith y David Allen (narrador).

#### **EL BESO DEL ASESINO** (Killer's Kiss, 1955)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Howard Sackler. Fotografía: Stanley Kubrick.. Música: Gerald Fried. Montaje: Gerald Fried. Producción: Stanley Kubrick y Morris Bousel. Duración: 67 minutos.  
REPARTO. Frank Silvera, Irene Kane, Jamie Smith, Ruth Sobotka, Jerry Jarret, Mike Dana, Felice Orlandi, Ralph Roberts, Phil Stevenson, Julius Adelman.

#### **ATRACO PERFECTO** (The Killing, 1956)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Jim Thompson, basado en la novela de Lionel White. Fotografía: Lucien Ballard. Música: Gerald Fried. Montaje: Betty Steinberg. Producción: James B. Harris. Duración: 85 minutos.  
REPARTO. Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippin, Elisha Cook Jr., Marie Windsor, Ted de Corsia, Joe Sawyer, James Edwards, Timothy Carey, Joe Turkel, Jay Adler, Kola Kwariani, Tito Vuolo, Dorothy Adams, Herbert Ellis, James Griffith, Cecil Elliott, Steve Mitchell, Mary Carroll, William 'Billy' Benedict, Charles Cane, Robert Williams.

#### **SENDEROS DE GLORIA** (Paths of Glory, 1957)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Calder Willingham y Jim Thompson, basado en la novela de Humphrey Cobb. Fotografía: George Krause. Música: Gerald Fried. Montaje: Eva Kroll. Producción: James B. Harris. Duración: 86 minutos.  
REPARTO. Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready, Wayne Morris, Richard Anderson, Joseph Turkel.

#### **ESPARTACO** (Spartacus, 1960)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Dalton Trumbo y Calder Willingham, basado en la novela homónima de Howard Fast. Fotografía: Russell Metty. Música: Alex North. Montaje: Robert Lawrence. Producción: Edward Lewis. Duración: 198 minutos.  
REPARTO. Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin, Nina Foch, John Ireland, Herbert Lom, John Dall.

### **LOLITA (1962)**

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Vladimir Nabokov y Stanley Kubrick, basado en la novela homónima de Vladimir Nabokov. Fotografía: Oswald Morris. Música: Nelson Riddle. Montaje: Anthony Harvey. Producción: James B. Harris. Duración: 152 minutos.

REPARTO. James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, Gary Coccrell, Jerry Stovin, Diana Decker, Lois Maxwell, Cec Linder, Bill Greene, Shirley Douglas, Marianne Stone, Marion Mathie, James Dyrenforth, Maxine Holden, John Harrison, Colin Maitland, Terry Kilburn, C. Denier Warren, Roland Brand, Peter Sellers.

### **TELÉFONO ROJO. ¿VOLAMOS HACIA MOSCÚ?**

(Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Peter George y Terry Southern, basado en la novela de Peter George. Fotografía: Gilbert Taylor. Música: Laurie Johnson. Montaje: Anthony Harvey. Producción: Stanley Kubrick. Duración: 93 minutos.

REPARTO. Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, James Earl Jones, Tracy Reed, Jack Creley, Frank Berry.

### **2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO (2001: A Space Odyssey, 1968)**

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke, basado en el relato de Arthur C. Clarke. Fotografía: Geoffrey Unsworth y John Alcott. Música: Richard Strauss, Johann Strauss Jr., Aram Khachaturian y György Ligeti. Montaje: Ray Lovejoy. Producción: Stanley Kubrick. Duración: 139 minutos.

REPARTO. Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Douglas Rain, Frank Miller, Bill Weston, Ed Bishop, Glenn Beck, Alan Gifford, Ann Gillis, Edwina Carroll, Penny Brahms, Heather Downham, Mike Lovell, John Ashley, Jimmy Bell, David Charkham, Simon Davis, Jonathan Daw, Péter Delmár, Terry Duggan, David Fleetwood, Danny Grover, Brian Hawley, David Hines, Tony Jackson, John Jordan, Scott MacKee, Laurence Marchant, Darryl Paes, Joe Refalo, Andy Wallace, Bob Wilyman, Richard Woods.

### **BARRY LYNDON (1975)**

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, basado en "The Luck of Barry Lyndon" de William Makepeace Thackeray. Fotografía: John Alcott. Música: Leonard Rosenman y The Chieftains. Montaje: Tony Lawson. Producción: Stanley Kubrick. Duración: 184 minutos.

REPARTO. Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy

Krüger, Steven Berkoff, Gay Hamilton, Marie Kean, Diana Körner, Murray Melvin, Frank Middlemass, André Morell, Godfrey Quigley, Leonard Rossiter, Philip Stone, Leon Vitali, John Bindon, Roger Booth, Billy Boyle, Jonathan Cecil, Peter Cellier, Geoffrey Chater, Anthony Dawes, Patrick Dawson, Bernard Heppton, Anthony Herrick, Barry Jackson, Wolf Kahler, Pat Laffan, Hans Meyer, Ferdy Mayne, David Morley, Liam Redmond, Pat Roach, Dominic Savage, Frederick Schiller, George Sewell, Anthony Sharp, John Sharp, Roy Spencer, John Sullivan, Harry Towb, Michael Hordern.

#### **EL RESPLANDOR** (The shining, 1980)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Diane Johnson, basado en novela homónima de Stephen King. Fotografía: John Alcott. Música: Rachel Elkind y Wendy Carlos. Montaje: Ray Lovejoy. Producción: Stanley Kubrick. Duración: 115 minutos.

REPARTO. Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone, Joe Turkel, Anne Jackson, Tony Burton, Lia Beldam, Billie Gibson, Barry Dennen, David Baxt, Manning Redwood, Lisa Burns, Louise Burns, Robin Pappas, Alison Coleridge, Burnell Tucker, Jana Sheldon, Kate Phelps, Norman Gay.

#### **LA CHAQUETA METÁLICA** (Full Metal Jacket, 1987)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Gustav Hasford , Stanley Kubrick y Michael Herr, basado en la novela de Gustav Hasford. Fotografía: Douglas Milsome. Música: Vivian Kubrick. Montaje: Martin Hunter. Producción: Stanley Kubrick. Duración: 116 minutos.

REPARTO. Matthew Modine, Adam Baldwin, R. Lee Ermey, Dorian Harewood, Kevyn Major Howard, Arliss Howard, Ed O’Ross, John Terry, Kieron Jecchinis, Kirk Taylor, Tim Colceri, Jon Stafford, Bruce Boa, Ian Tyler, Sal Lopez, Gary Landon Mills, Papillon Soo, Peter Edmund.

#### **EYES WIDE SHUT** (1999)

EQUIPO TÉCNICO. Dirección: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick y Frederic Raphael, basado en la novela de Arthur Schnitzler. Fotografía: Larry Smith. Música: Jocelyn Pook. Montaje: Nigel Galt. Producción: Stanley Kubrick. Duración: 159 minutos.

REPARTO. Matthew Modine, Adam Baldwin, R. Lee Ermey, Dorian Harewood, Kevyn Major Howard, Arliss Howard, Ed O’Ross, John Terry, Kieron Jecchinis, Kirk Taylor, Tim Colceri, Jon Stafford, Bruce Boa, Ian Tyler, Sal Lopez, Gary Landon Mills, Papillon Soo, Peter Edmund.

## **6.2\_ Bibliografía**

### **Bibliografía general:**

AUGÉ, Marc. 1992. *Los “no lugares”: espacios para el anonimato: una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa, 2005.

BACHELARD, Gaston. 1957. *La poética del espacio.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.

CORBUSIER, Le. 1925. *Urbanisme.* París.

EVANS, Robin. 2003. Figures, doors and passages. En *Translations from drawing to building and other essays.* p 73-95. London: Architectural Association.

FOUCAULT, Michel. 1967. Espacios otros: utopías y heterotopias. En *Carrer de la ciutat 1:* p 5-9. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1978.

FOUCAULT, Michel. 1976. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión.* México: Siglo Veintiuno.

GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. 2012. Fun Palace. Organizaciones desbordadas. En *Estrategias operativas en arquitectura.* p 144-67. Buenos Aires: Nobuko.

McCONNELL, Frank. 1975. *El cine y la imaginación romántica.* Barcelona: Gustavo Gili.

### **Sobre arquitectura y cine:**

BARBER, Stephen. 2006. *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano.* Barcelona: Gustavo Gili, D.L.

CAMACHO PINA, Ángel L. 2013. Kahn / Kubrick. Simetrías compositivas. En *Cuaderno de notas 14* (abril): p 133-50.

EISENSTEIN, Sergei M. 1938. *Montage and architecture.*

GARCÍA GÓMEZ, Francisco y M. PAVÉS, Gonzalo (coords.). 2014. *Ciudades de cine.* Madrid: Cátedra.

GARCÍA ROIG, Manuel y MARTÍ ARÍS, Carlos. 2008. *La arquitectura del cine : estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

GOROSTIZA, Jorge. 2001. No ciudades. *Circo 84.*

RODRÍGUEZ ORTEGA, Vicente. 2012. *La ciudad global en el cine contemporáneo: Una perspectiva transnacional.* Santander: Shangrila Textos Aparte.

**Sobre Stanley Kubrick:**

- AGUILERA, Christian. 1999. *Stanley Kubrick. Una odisea creativa*. Barcelona: Dirigido por S.L.
- BAXTER, John. 1996. *Stanley Kubrick. Biografía*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- DUNCAN, Paul. 2003. *Stanley Kubrick: el poeta de la imagen 1928-1999*. Barcelona: TASCHEN.
- GARCÍA MAINAR, Luis Miguel. 1999. *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*. Rochester, N.Y: Camdem House.
- HER, Michael. 2000. *Kubrick*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- HAINE, Raymond. 1957. Bonjour Monsier Kubrick. En *Cahiers du cinema* 73 (julio): p 10-18.
- KUBRICK, Stanley. 2005. *Stanley Kubrick. Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*. London: Phaidon.
- KOLKER, Robert Phillip. 1988. *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. New York: Oxford University Press.
- KROHN, Bill. 2008. *Stanley Kubrick*. Prisa Innova S.L.
- MOLINA-FOIX, Vicente. 1981. Entretien avec Stanley Kubrick. En *Cahiers du cinema* 319 (enero): p 5-12.
- RIAMBAU, Esteve. 1990. *Stanley Kubrick*. Madrid: Cátedra.
- VIDAL FOLCH, Ignacio. 2014. Una odisea de Kubrick y Clarke. *El País Semanal*. 20 de julio de 2014.
- WALKER, Alexander. 1999. *Stanley Kubrick, director*. London: Weindenfeld & Nicolson.

**Sobre La naranja mecánica:**

- BURGESS, Anthony. 1962. *La naranja mecánica*. Barcelona: Planeta
- HOUSTON, Penelope. 1972. Entrevista. *Dirigido por 1* (octubre): p 8-9.
- MARZAL FELICI, José Javier y RUBIO MARCO, Salvador. 1999. *Guía para ver: La Naranja Mecánica*. Valencia: NAU llibres y Barcelona: Ediciones Octaedro.
- SARRAUTE, Claude. 1972. Estudio. *Dirigido por 1* (octubre): p 11-12.

**Páginas web:**

*Catálogo de los archivos de Kubrick en la University Arts of London.*  
<http://archives.arts.ac.uk>

*Museum of the City of New York, colección de fotografías de Kubrick.*  
<http://collections.mcny.org>

*Interiors Journal, revista online sobre cine y arquitectura.*  
<http://intjournal.com>

*Fotografías del libro New British Architecture en flickr.*  
<https://www.flickr.com/photos/smallritual/sets/72157627865550724/with/6264132615/>

*Taschen, entrevista a Kubrick por Vicente Molina Foix.*  
[http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/film/reading\\_room/126.an\\_interview\\_with\\_stanley\\_kubrick.1.htm](http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/film/reading_room/126.an_interview_with_stanley_kubrick.1.htm)

*Localizaciones de La naranja mecánica.*  
<http://acolocations.freeiz.com>

*La isla Taggs, donde tiene lugar la escena de Billy Boy.*  
<http://www.taggs-island.com/>

*English Heritage, proyecto de la Casa de Milton Grundy, el exterior donde se rodó el exterior de la vivienda del escritor.*  
<http://list.english-heritage.org.uk/resultsingle.aspx?uid=1375658>

*Foster and Partners, proyecto de la Skybreak House.*  
<http://www.fosterandpartners.com/projects/jaffe-house-%28skybreak-house%29/>

*Trust Thamesmead, comunidad de vecinos.*  
<http://www.trust-thamesmead.co.uk/>

*Ideal Homes, suburbios de Londres.*  
[www.ideal-homes.org.uk](http://www.ideal-homes.org.uk)

*Youtube, video sobre Thamesmead en 1970.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=WqcdPHwUDnM>

*Brunel University, historia.*  
<http://www.brunel.ac.uk/services/archives-management/university-collections/brunel-university-archives/memories-of-brunel/how-brunel-went-west>

# 7

**104\_** Guión de La naranja mecánica (15/5/1971)

Alex: (Voice Over) There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie and Dim, and we sat in the Korova Milkbar trying to make up our rassoodocks what to do with the evening.

Georgie: What's it going to be then, eh?

Alex: (Voice Over) The Korova Milkbar sold milk-plus, milk plus vellocet or synthemesc or drencrom, which is what we were drinking. This would sharpen you up and make you ready for a bit of the old ultra-violence. Our pockets were full of money so there was no need on that score but as they say: money isn't everything.

Georgie: What's it going to be then, eh?

# Anejos

## 7.1\_ Ficha técnica completa de *La naranja mecánica*

**Título:** La naranja mecánica. **Título original:** A clockwork orange. **Dirección:** Stanley Kubrick. **País:** El Reino Unido, Estados Unidos. **Año:** 1971. **Duración:** 136 min. **Género:** Criminal, Thriller. **Reparto:** Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive, Adrienne Corri, Carl Duering, Paul Farrell, Clive Francis, Michael Gover, Miriam Karlin, James Marcus, Aubrey Morris, Godfrey Quigley, Sheila Raynor, Madge Ryan, John Savident, Anthony Sharp, Philip Stone, Pauline Taylor, Margaret Tyzack, Steven Berkoff, Lindsay Campbell, Michael Tarn, David Prowse, Barrie Cookson, Jan Adair, Gaye Brown, Peter Burton, John J. Carney, Vivienne Chandler, Richard Connaught, Prudence Drage, Carol Drinkwater, Lee Fox, Cheryl Grunwald, Gillian Hills, Craig Hunter, Shirley Jaffe, Virginia Wetherell, Neil Wilson, Katya Wyeth. **Guión:** Stanley Kubrick. **Distribuidora:** Warner Bros. Pictures. **Productora:** Warner Bros. Pictures, Hawk Films. **Presupuesto:** 2.200.000,00 \$. **Casting:** James Liggat. **Departamento artístico:** Bill Welch, Christiane Kubrick, Cornelius Makkink, Frank Bruton, Herman Makkink, John Oliver, Liz Moore, Peter Hancock, Tommy Ibbetson. **Departamento editorial:** David Beesley, Gary Shepherd, Peter Burgess. **Departamento musical:** Wendy Carlos. **Dirección:** Stanley Kubrick. **Dirección artística:** Peter Sheilds, Russell Hagg. **Diseño de producción:** John Barry. **Efectos visuales:** George Gervan, Greg Kimble, Heather Hoyland, Jeff Wells, Mark Freund, Martin Hall, Maureen Healy, Richard Gervan, Sandy DellaMarie. **Fotografía:** John Alcott. **Guión:** Stanley Kubrick. **Maquillaje:** Barbara Daly, Freddie Williamson, George Partleton, Leonard, Olga Angelinetta. **Montaje:** Bill Butler. **Novela original:** Anthony Burgess. **Producción:** Stanley Kubrick. **Producción asociada:** Bernard Williams. **Producción ejecutiva:** Max L. Raab, Si Litvinoff. **Sonido:** Bill Rowe, Brian Blamey, Eddie Haben, John Jordan, Peter Glossop. **Vestuario:** Milena Canonero Ron Beck.



## **7.2\_ Créditos de las imágenes**

### ***Del apartado 1.1\_ Consideraciones previas y objetivos***

**01**\_KUBRICK, Stanley. 2005. *Stanley Kubrick. Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*. London: Phaidon, p. 3.

### ***Del apartado 1.3\_ Organización del Trabajo***

**02**\_KUBRICK, Stanley. 2005. *Stanley Kubrick. Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*. London: Phaidon, p. 26.

**03**\_KUBRICK, Stanley Kubrick. *Drama & Shadows*, p. 27.

### ***Del apartado 2.\_ La arquitectura y Kubrick***

**04**\_Página web de Georg Jensen. <http://www.georgjensen.com>

**05**\_KUBRICK, Stanley. 1968. *2001: una odisea del espacio*

**06**\_KUBRICK, Stanley. 1980. *El resplandor*

**07**\_[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arizona\\_Bilt-more\\_-\\_interior\\_2.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arizona_Bilt-more_-_interior_2.JPG)

**08**\_KUBRICK, Stanley. 1980. *El resplandor*

**09**\_KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

### ***Del apartado 3.\_ La Naranja Mecánica***

**10**\_<http://www.thepositivevibe.com/2014/07/21/26-iconic-book-covers-changing-over-time/>

- [11](http://en.wikipedia.org/wiki/M/F) <http://en.wikipedia.org/wiki/M/F>  
[12](https://iamled.wordpress.com/tag/andy-warhol/) <https://iamled.wordpress.com/tag/andy-warhol/>  
[13](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

***Del apartado 4.1\_ La ciudad***

- [14](https://www.flickr.com/photos/smallritual/sets/72157627865550724/with/6264132615/) <https://www.flickr.com/photos/smallritual/sets/72157627865550724/with/6264132615/>  
[15](#) Ibídem.  
[16](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.  
[17](#) KUBRICK, Stanley Kubrick. *Drama & Shadows*, p. 42.  
[18](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.  
[19](https://www.flickr.com/photos/smallritual/sets/72157627865550724/with/6264132615/) <https://www.flickr.com/photos/smallritual/sets/72157627865550724/with/6264132615/>  
[20](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.  
[21](http://www.flickriver.com/photos/iqbalaalam/tags/glcar-chitectsdepartment/) <http://www.flickriver.com/photos/iqbalaalam/tags/glcar-chitectsdepartment/>  
[22](http://arquitectura.unizar.es/pupc/wp-content/uploads/2014/03/Contents-Urbanism-2_Urban-Projects-V-INGLES.pdf) [http://arquitectura.unizar.es/pupc/wp-content/uploads/2014/03/Contents-Urbanism-2\\_Urban-Projects-V-INGLES.pdf](http://arquitectura.unizar.es/pupc/wp-content/uploads/2014/03/Contents-Urbanism-2_Urban-Projects-V-INGLES.pdf)  
[23](http://www.thetimes.co.uk/tto/life/courtsocial/article3390622.ece) <http://www.thetimes.co.uk/tto/life/courtsocial/article3390622.ece>  
[24](#) TRUFFAUT, François. 1966. *Fahrenheit 451*.  
[25](#) Ibídem.  
[26](#) Ibídem.  
[27](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.  
[28](http://fotografiaviviendasmithson.blogspot.com.es/2014_05_01_archive.html) [http://fotografiaviviendasmithson.blogspot.com.es/2014\\_05\\_01\\_archive.html](http://fotografiaviviendasmithson.blogspot.com.es/2014_05_01_archive.html)  
[29](http://www.trust-thamesmead.co.uk/) <http://www.trust-thamesmead.co.uk/>  
[30](#) Ibídem.  
[31](https://www.flickr.com/photos/plemper/863388262/) <https://www.flickr.com/photos/plemper/863388262/>  
[32](http://flickrhivemind.net/Tags/clockworkorange,droog/Interesting) <http://flickrhivemind.net/Tags/clockworkorange,droog/Interesting>  
[33](http://www.trust-thamesmead.co.uk/) <http://www.trust-thamesmead.co.uk/>  
[34](#) Ibídem.  
[35](#) Ibídem.

***Del apartado 4.2\_ El túnel***

**36** <http://sillyfunda.wordpress.com/2014/06/24/stanley-kubrick-life-career/kubrick-directing-a-clockwork-orange/>

**37** Elaboración propia

**38** <http://collections.mcny.org>

**39** KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

**40** KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

**41** WIENE, Robert. 1920. *Gabinete del Dr. Caligari*.

**42** KUBRICK, Stanley Kubrick. *Drama & Shadows*, p. 35

**43** KUBRICK, Stanley Kubrick. *Drama & Shadows*, p. 125

***Del apartado 4.3\_ El teatro***

**44** KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

**45** Ibídem.

**47** Ibídem.

**48** Ibídem.

**49** Ibídem.

**50** Ibídem.

**51** Ibídem.

**52** Ibídem.

**53** Ibídem.

**54** Ibídem.

**55** <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Watteau,+Antoine%3A+Das+Ballvergn%C3%BCgen>

**56** KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

**57** KUBRICK, Stanley Kubrick. *Drama & Shadows*, p. 120.

**58** KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

**59** WISE, Robert y ROBBINS, Jerome. 1961. *West Side Story*.

**60** PECKINPAH, Sam. 1969. *Grupo salvaje*.

***Del apartado 4.4\_ La institución***

**61** KUBRICK, Stanley Kubrick. *Drama & Shadows*, p. 227.

**62** KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

**62** FOUCAULT, Michel. 1976. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno. Lámina 17.

- [63](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.
- [64](#) Ibídem.
- [65](#) Ibídem.
- [66](#) Ibídem.
- [67](#) <http://www.museumoflondonprints.com/image/143200/gustave-dore-newgate-exercise-yard-1872>
- [68](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.
- [69](#) Ibídem.
- [70](#) <http://people.brunel.ac.uk/~icsrsss/gfx/mathsb1.jpg>
- [71](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

*Del apartado 4.5\_ La vivienda*

- [72](#) <https://www.flickr.com/photos/klaasfotocollectie/7857407496/>
- [73](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.
- [74](#) Ibídem.
- [75](#) <https://www.flickr.com/photos/smallritual/sets/72157627865550724/with/6264132615/>
- [76](#) Ibídem.
- [77](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.
- [78](#) <https://www.flickr.com/photos/smallritual/sets/72157627865550724/with/6264132615/>
- [79](#) Ibídem.
- [80](#) Ibídem.
- [81](#) <http://goo.gl/ZsmCe4>
- [82](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.
- [83](#) Ibídem.
- [84](#) <https://www.flickr.com/photos/smallritual/sets/72157627865550724/with/6264132615/>
- [85](#) Ibídem.
- [86](#) Ibídem.
- [87](#) Ibídem.
- [88](#) KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.
- [89](#) Ibídem.
- [90](#) Ibídem.

**91**\_Ibídem.

**92**\_Ibídем.

**93**\_Ibídем.

**94**\_Ibídем.

**95**\_Ibídем.

**96**\_Ibídем.

**97**\_Ibídем.

**98**\_<http://collections.mcny.org>

**99**\_KUBRICK, Stanley. 1951. *Day of fight*.

**100**\_KUBRICK, Stanley. 1955. *Killer's Kiss*.

**101**\_KUBRICK, Stanley Kubrick. *Drama & Shadows*, p. 41

**102**\_KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

#### *Del apartado 6\_Filmografía y bibliografía*

**103**\_<http://collections.mcny.org>

#### *Del apartado 7\_Anejos*

**104**\_<http://nakedfilmmaking.com/2013/09/23/stanley-kubrick-part-10-a-clockwork-orange-1971/>

**105**\_<http://acolocations.freeiz.com/>

**106**\_KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

**107**\_<http://www.newspapertaxis.net/>

**108**\_KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

**109**\_<https://www.flickr.com/photos/smallritual/sets/72157627865550724/with/6264132615/>

**110**\_KUBRICK, Stanley. 1971. *La naranja mecánica*.

**111**\_Ibídем

**112**\_Ibídем

**113**\_KUBRICK, Stanley Kubrick. *Drama & Shadows*, p. 197.

### 1<sup>a</sup> parte de la película: Alex agresor.

fotograma



acción

bar Korova

TÚNEL:  
agresión al vagabundo

TEATRO:  
encuentro con Billy Boy

música

*Music for the Funeral of Queen Mary*, arreglo de Walter Carlos  
extradiegético

vagabundo cantando  
diegético

*La Gazza Ladra*  
de Rossini  
extradiegético

### 7.3 \_ Esquema estructural de escenas en la película

Diagrama que explica la estructura simétrica de la película, que sigue el mismo esquema que la novela: tres partes con siete secuencias o capítulos en cada una. Además de incorporar los fotogramas y las acciones, se ha analizado la música puesto que es parte importante de la película pero que queda fuera del alcance del Trabajo.



VIVIENDA:  
agresión al escritor

*La Gazza Ladra*  
de Rossini  
extradiegético  
Alex cantando  
*Singin' in the Rain*  
diegético  
sintetizadores



VIVIENDA:  
casa de Alex y sus padres

9<sup>a</sup> Sinfonía  
de Beethoven  
diegético



CIUDAD:  
agresión en el muelle

*La Gazza Ladra*  
de Rossini  
diegético



vivienda:  
casa de la “mujer-gato”

*La Gazza Ladra*  
de Rossini  
extradiegético

## 2ª parte de la película: la transformación de Alex.

fotograma



acción

INSTITUCIÓN:  
cárcel. exterior

música

*Guillermo Tell*  
de Rossini  
extradiegético

INSTITUCIÓN:  
cárcel. biblioteca

silencio

INSTITUCIÓN:  
cárcel. patio

*Pomp and Circumstance*  
de Sir Edward Elgar  
extradiegético

## 3ª parte de la película: Alex agredido.

fotograma



acción

VIVIENDA:  
vuelta a casa

TÚNEL:  
venganza del vagabundo

CAMPO:  
venganza de los *drugos*

música

*I Want to Marry a Lighthouse Keeper*  
de Eigen  
diegético

silencio

*Music for the Funeral of Queen Mary*, arreglo de  
Walter Carlos  
extradiegético  
sintetizadores

*ecuador de la película*



**INSTITUCIÓN:**  
centro médico. exterior

*Pomp and Circumstance*  
de Sir Edward Elgar  
extradiegético

**INSTITUCIÓN:**  
centro médico. habitación

silencio

institución:  
centro médico. "cine"

varias, entre ellas:  
*9ª Sinfonía*  
de Beethoven  
diegético

**TEATRO:**  
demostración

*Music for the Funeral of Queen Mary*, arreglo de  
Walter Carlos  
extradiegético  
sintetizadores



**VIVIENDA:**  
venganza del escritor

Alex cantando  
*Singin' in the Rain*  
diegético  
sintetizadores

vivienda:  
intento de suicidio

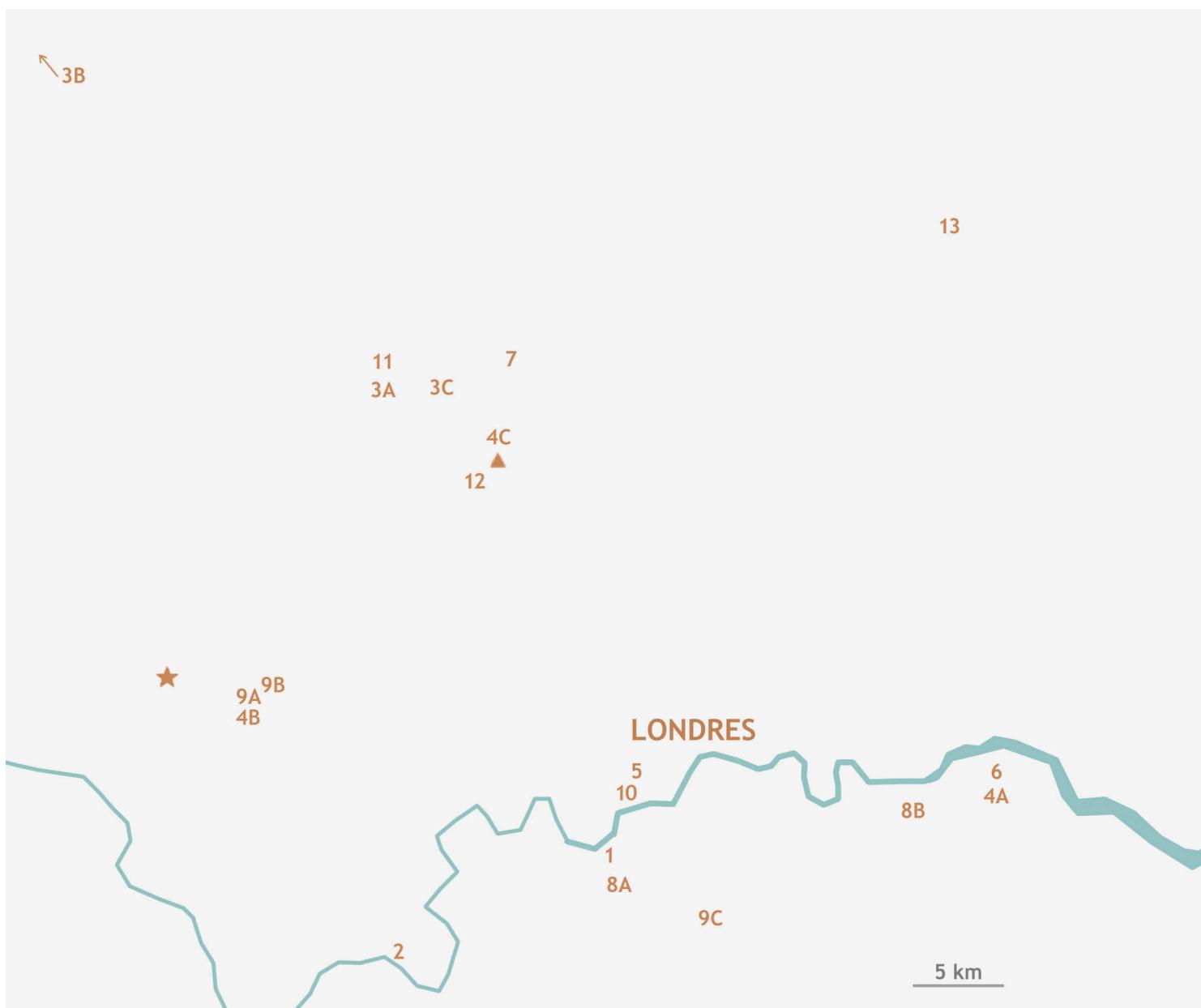
*9ª Sinfonía*  
de Beethoven  
diegético

hospital:  
recuperación

*Beethoviana*  
de Walter Carlos  
extradiegético

fantasía:  
Alex "recuperado"

*9ª Sinfonía*  
de Beethoven  
diegético  
CRÉDITOS:  
*Singin' in the Rain*  
interpretada  
por Gene Kelly  
extradiegético



## 7.4 \_ Mapa de las localizaciones

El mapa representa la situación de las localizaciones en el entorno de Londres, donde se rodaron las diferentes secuencias. El orden que se ha seguido es el cronológico según la película.

### 1\_Túnel: agresión al vagabundo

dirección: en el nudo entre Trinity Road y Swandon Way



### 2\_Teatro: pelea con Billy Boy

dirección: Isla Taggs, Hampton Court  
nombre: Casino Hotel (1913-1971: demolido)



### 3A\_Vivienda: escritor (exterior. letrero “home”)

dirección: School Lane in Brickett Woodfecha:

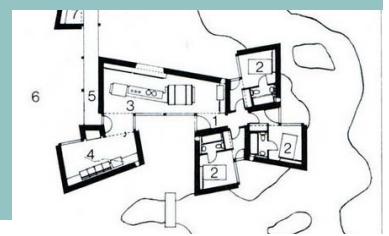


### 3B\_Vivienda: escritor (exterior)

dirección: Church St., Shipton-under-Wychwood, Oxon.  
nombre: Casa de Milton Grundy  
arquitecto: Roy Stout y Patrick Litchfield  
paisajista: Viacheslav Atroshenko  
fecha: 1962-1964

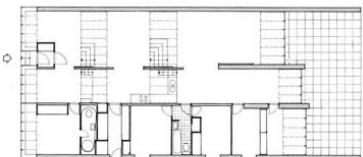


105



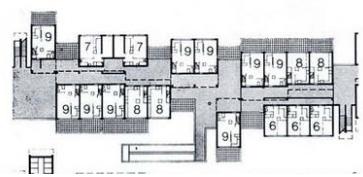
### 3C\_Vivienda: escritor (interior)

dirección: The Warren, Radlett, UK  
nombre: Skybreak House o Jaffe House  
arquitecto: Norma nFoster, Su Brumwell, Wendy Cheesman y Richard Rogers  
fecha: 1965 - 1966



### 4A\_Vivienda: Alex (exterior, vecindario)

dirección: Binsey Walk and Yarnton Way Bexley, Thamesmead South, London SE29UJ, UK  
nombre: Thamesmead South, viviendas aterrazadas  
arquitecto: Robert Rigg  
fecha: años 60



### 4B\_Vivienda: Alex (portal)

dirección: Brunel University in Uxbridge, UK  
nombre: Tower D  
arquitectos: Richard Sheppard, Robson & Partners  
fecha: 1966



### 4C\_Vivienda: Alex (interior)

dirección: apartamento 101, 56 Stratfield Rd, Borehamwood, Hertfordshire WD6, UK



106 y 107

### 5\_Tienda de discos

dirección: Kings Road (esquina con Royal Avenue), Chelsea, London, England, UK.  
*En su lugar ahora encontramos un Mc Donalds.*



### 6\_Muelle

dirección: Binsey Walk, London SE29UJ, UK  
nombre: South Mere  
arquitecto: Robert Rigg.  
fecha: años 60



### **7\_Vivienda: casa de la “mujer-gato”**

dirección: Hertfordshire, WD7 9BG  
nombre: Manor lodge school Shenley



108

### **8A\_Cárcel (exterior)**

dirección: Heathfield Rd, London SW18 3HS, UK  
nombre: Wandsworth Prison  
fecha: 1951



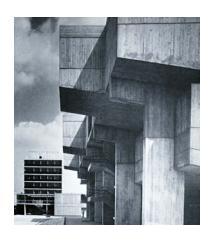
### **8B\_Cárcel (interior y patio)**

dirección: Cambridge Barracks Road, Londres, UK  
nombre: Woolwich Barracks Prison. (Derribada)



### **9A\_Centro Ludovico (exterior)**

dirección: Brunel University in Uxbridge, UK  
nombre: Lecture Centre.  
fecha: 1966



109

### **9B\_Centro Ludovico (interior)**

dirección: Brunel University in Uxbridge, UK  
nombre: John Crank building (Maths).  
fecha: 1966



### **10\_Túnel: venganza del vagabundo**

dirección: bajo el Albert Bridge (1873)



**9C\_Teatro: Demostración de “curación”**

dirección: West Norwood, London, England, UK.  
nombre: Nettleford Hall of West Norwood Library



**11\_Bosque: venganza drugos**

dirección: Bricket Wood, Hertfordshire, England, UK



**12\_Vivienda: intento de suicidio (interior)**

dirección: Barnet Lane, Elstree, Hertfordshire, England, UK  
nombre: Edgwarebury Hotel  
fecha: 1540



110

**13\_Hospital. interior**

dirección: Hamstel Rd, Harlow, UK.  
nombre: Princess Alexandra Hospital



111

**\*\_Pinewood Studios**

dirección: Iver Heath,Buckinghamshire, England, UK

**▲ \_Elstree Studios**

dirección: Shenley Road, Borehamwood

**Enlace al mapa en internet:**

<http://goo.gl/ZsmCe4>

**112**\_ Fotograma de la película

**113**\_ Gente mirando a los monos (Kubrick, 1946)





