

Ángel L.  
Camacho Pina

# Kahn / Kubrick

## *Simetrías compositivas*

### Introducción

Partes clave de la historia del cine o de la arquitectura, tanto la obra de Stanley Kubrick (1928-1999) como la de Louis I. Kahn (1901-1974) están fuertemente ligadas a ciertos conceptos comunes; entre ellos, y por encima del resto, la idea de orden formal. La diferencia entre las operaciones compositivas del cine y la arquitectura obliga a cierta abstracción a la hora de abordar estas cuestiones, sin embargo es posible establecer varias analogías partiendo de mecanismos empleados tanto en arquitectura como en la puesta en escena cinematográfica. El rigor y perfeccionismo mostrado en el trabajo de ambos autores deriva en el empleo, a veces sistemático, otras veces en forma de desarrollos que evolucionan a lo largo

Fotograma de 2001:  
una odisea en el  
espacio, de Stanley  
Kubrick e Instituto  
Salk de Louis Kahn.



de su trayectoria profesional, de ciertas invariantes, disposiciones, ordenaciones, o figuras compositivas; éstas constituyen la expresión formal de las ideas que subyacen detrás de la obra, más allá del argumento o la función, y que en gran medida, tanto en Kahn como en Kubrick, están relacionadas también con el concepto de perfección.

Se van a abordar aquí aspectos formales; las posibles convergencias entre la composición arquitectónica desarrollada por Kahn, y la puesta en escena practicada por Kubrick. En un segundo plano quedan las analogías biográficas, sobre las que no se va a centrar este estudio pero que conviene comentar a modo de introducción. Dejando a un lado su manera de trabajar, ni el desarrollo de sus carreras profesionales ni sus biografías permiten establecer entre ambos autores más similitudes que la de una muerte relativamente prematura y casi a la misma edad; a los 73 años en el caso de Kahn, y a los 71 en el de Kubrick. Ambos se encontraban en interesantes momentos profesionales, y con su desaparición se perdió indudablemente una valiosa parte de su obra futura.

En ambos casos se trató de una muerte repentina, sin embargo las circunstancias son significativamente distintas: mientras que Kubrick fallecía mientras dormía en su casa de campo de Hertfordshire, Kahn lo hacía en los servicios de caballeros de la Pennsylvania Station de Nueva York, de regreso de un viaje a la India. Su cuerpo permanecería sin reclamar durante dos días en el depósito de la ciudad.<sup>1</sup>

Los dos autores desarrollaron su trabajo de forma particularmente intensa. Consiguieron el control total de su obra, y en gran medida pudieron desligarse de las ataduras a las que se ven sometidos tanto el cine como la arquitectura, ejerciendo su profesión desde la perspectiva casi exclusiva de la obra de arte. Trabajaron de manera extraordinariamente lenta y meticulosa, controlando cada detalle

y volcando toda su abundante erudición y capacidad intelectual en cada una de sus obras. Ambos fueron profundamente renovadores en su disciplina, siempre desde una sólida base de conocimiento teórico e histórico.

Sin embargo, mientras que Kubrick, a pesar de exasperar a productores, actores y colaboradores, supo vender su producto y llevar una vida cómoda y desahogada, imponiendo sus condiciones y obteniendo un gran rédito económico de su obra, no fue así en el caso de Louis Kahn. Vivió acuciado por las deudas, la gestión económica del estudio era desastrosa, y los proyectos en India y Pakistán consumían demasiado tiempo, recursos y energías.<sup>2</sup> Sus personalidades eran muy diferentes. Frente al aislamiento y dificultad de trato de Kubrick, su pesimismo respecto al ser humano, sus fobias y sus manías, Kahn se revela como un auténtico humanista; su fe en las instituciones, su idealismo, su dignificación y visión trascendente de ciertos conceptos --la escuela, la plaza, la calle--<sup>3</sup> están muy alejados del aparente cinismo y la mentalidad práctica y utilitaria de Stanley Kubrick.

Las raíces de Kahn se encuentran en Europa del este, donde nació y desde donde emigró a Estados Unidos a los cuatro años de edad. Kubrick, nacido en Nueva York, desciende de inmigrantes centroeuropeos, pero a diferencia del arquitecto, nació en una familia acomodada. Si bien no le fue fácil encontrar financiación para sus primeros trabajos, no tuvo problemas económicos serios; Kahn tuvo que financiar su carrera trabajando como asistente en la universidad.

El desarrollo de sus trayectorias profesionales es también diametralmente opuesto. Kahn va a producir la totalidad de su obra relevante cumplidos los cincuenta, durante dos décadas y media de extraordinaria fecundidad; su fallecimiento interrumpirá sus proyectos más interesantes, algunos aún sobre el papel. Kubrick, por el contrario, realiza su primer largometraje a los veinticinco años, y antes de cumplir los treinta habrá rodado ya *Senderos de gloria* junto a Kirk Douglas. En poco menos de cincuenta años rodará solamente trece películas, y cada vez transcurrirá más tiempo entre estreno y estre-

no. Su intensa y exclusiva dedicación a cada obra y los minuciosos preparativos conducirán a lapsos de tiempo crecientes entre rodajes; sus últimas seis películas verán la luz a intervalos temporales crecientes de tres, cuatro, cinco, seis y trece años. Su muerte se adelantó apenas unos meses a la fecha prevista del estreno de *Eyes wide shut*; sin embargo, su habitualmente intensa dedicación a las fases de posproducción y montaje, incluso después de los primeros pases de sus películas, hacen pensar que la forma final de su obra póstuma habría sido ligeramente diferente.

### Orden, forma, contenido

El de este texto es un enfoque principalmente formal. Pero, a pesar de que la obra de ambos autores abunda en característicos mecanismos de esta índole, es necesario revisar la relación que para cada uno existe entre la forma y el contenido, de la misma manera que sin ser el tema central, se ha realizado un breve repaso biográfico. A su vez, constituye un prólogo eficaz para los conceptos que se desarrollarán más adelante.

En la obra de Louis I. Kahn podemos encontrar varios puntos de partida a la hora de abordar los aspectos formales de un proyecto concreto. Los requerimientos funcionales van a ser determinantes en la elección de uno u otro esquema, pero para Kahn, hay un elemento preexistente, y es el concepto de orden. Kahn entiende orden y belleza como conceptos relacionados, aunque muy diferentes; el primero no lleva necesariamente al segundo. El orden lo aporta la racionalidad de la geometría, y la integración ordenada del programa pasa por la configuración volumétrica y formal de las diferentes partes y del todo.<sup>4</sup>

Esta integridad formal es la que rige la obra kahniana. El funcionalismo del movimiento moderno queda fuera de los planteamientos del arquitecto, en una búsqueda constante de la forma. La técnica y la estética se integran;<sup>5</sup> formas y volúmenes, con los materiales y sus propiedades. Ladrillo y hormigón, envolvente y estructura. Pero para el arquitecto, la materialidad impone ciertas limitaciones: las ideas poseen valor absoluto, pero el lenguaje, sea verbal o arquitectónico, es relativo.<sup>6</sup>

Todas estas consideraciones están relacionando el orden y la forma, pero el contenido aún no se ha visto afectado. En Kahn éste está más ligado al orden que a la forma, si bien puede considerarse a menudo una entidad independiente; una de las singularidades de su obra es haber vuelto a proyectar primariamente desde la forma, estableciendo un punto de inflexión en la arquitectura del siglo XX.<sup>7</sup> Sin embargo, la relación orden-contenido tiene para él importantes implicaciones. La implantación de una retícula ligada a un sistema modular de desarrollo infinito o un esquema organizativo centralizado son elecciones motivadas por el programa. Si el esquema central sugiere un orden jerárquico, una pieza protagonista alrededor de la cual se agrupan otros usos menores en importancia, el sistema modular propicia una centralidad múltiple, una malla espacial siempre ampliable que establece jerarquías espaciales muy diferentes; cada módulo constituye una pieza principal, mientras que los elementos de enlace se constituyen en espacios servidores. Ambas opciones mantendrán su presencia indistintamente a lo largo de toda la carrera profesional del arquitecto.

Kubrick es también, en esencia, un formalista; el argumento es un vehículo para manifestar conceptos que trascienden la historia narrada en pantalla. El director expone estas ideas en una de sus escasas entrevistas, a raíz del estreno de *El resplandor*: “Sin lugar a dudas, los novelistas como los cineastas se encuentran ambos ante el mismo problema, conscientemente o no: ¿qué importancia tiene la historia? ¿Es algo más que un procedimiento para mantener el interés de la gente mientras que el artista hace un trabajo más sutil sobre otros aspectos de la expresión? Dicho de otro modo, ¿es la historia el elemento más importante, o no es más que un medio para producir placer y mantener el interés, siendo que la verdadera preocupación del artista se inclina a la perfección formal?”<sup>8</sup>

Estas dudas sobre el peso relativo de la historia en la obra cinematográfica son constantes en la trayectoria de Kubrick. Para el director, el equilibrio es necesario; considera a Eisenstein todo forma y nada contenido, y a

Chaplin todo contenido y ausencia de forma.<sup>9</sup> Sin embargo, tiene claro que en su caso, será la forma la obra exclusivamente suya. Nunca elaboró guiones originales, seguro de la calidad de una obra literaria ajena, sobre la que ha podido emitir un juicio no condicionado por haber permanecido largo tiempo trabajando sobre ella.

Lo secundario de la trama se verifica en el enfoque puramente visual dado a la mayoría de sus películas. La inclusión a menudo de una voz en off, ya sea la de un narrador omnisciente o la del propio protagonista, evita al espectador tener que preocuparse por seguir visualmente el desarrollo de los acontecimientos, y le hace dejarse llevar por las potentes imágenes. En *2001...*, la voz en off, junto con entrevistas a varios filósofos, teólogos y científicos, fue finalmente suprimida. La reducción a la pura experiencia visual quedaba casi lograda; Kubrick nunca quiso dar con esta película “un mensaje traducible en palabras”, sino “trascender las limitaciones del lenguaje” y “penetrar directamente en el subconsciente con su carga emotiva y filosófica”.<sup>10</sup>

Otro mecanismo que evidencia el formalismo puramente visual de Kubrick es en cierto modo el inverso: en lugar de delegar en una voz en off el desarrollo argumental para conseguir concentrar toda la carga formal en los aspectos visuales, Kubrick a menudo deja la escena en silencio y permite que las actitudes, gestos o miradas de los personajes sean los narradores de los acontecimientos. La escena de seducción de Lady Lyndon en *Barry Lyndon* es defendida de este modo por el director,<sup>11</sup> si bien inicialmente existía abundante diálogo, suprimido posteriormente durante el montaje.

Todo esto no implica una separación constante de la trama; ésta se emplea, pero como vehículo y armazón para el desarrollo visual. Kubrick considera que la puesta en escena debe desarrollarse sobre la base de la acción y los decorados. El contenido y las ideas son prioritarios;<sup>12</sup> una escena importante en el desarrollo de la trama no se dejará nunca fuera de la pantalla. El qué dicta el cómo, pero es éste último el que interesa realmente al director. El orden, finalmen-

*Ritmo lineal: la casa De Vore (no construida, 1954-55), la casa de Adler (no construida, 1954-55).*

te, articula todo el conjunto: y para Kubrick no cabe la menor duda de que éste emana del control total del proceso creativo: "Puedes ser un día un director de cine tan grande como yo, si opones completamente y hasta el límite toda tu energía contra cualquier intento por imponer a tu trabajo cualquier voluntad que no sea la tuya."<sup>13</sup>

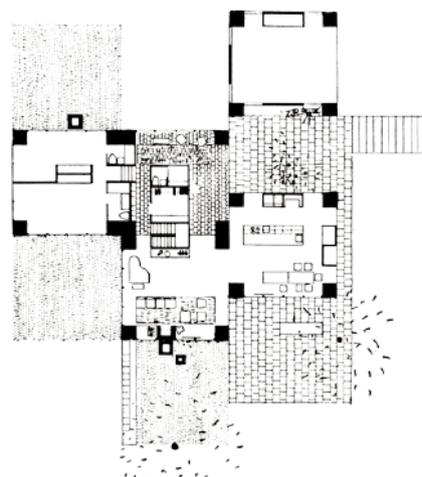
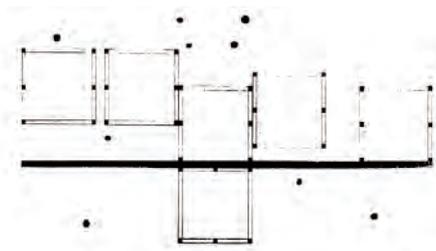
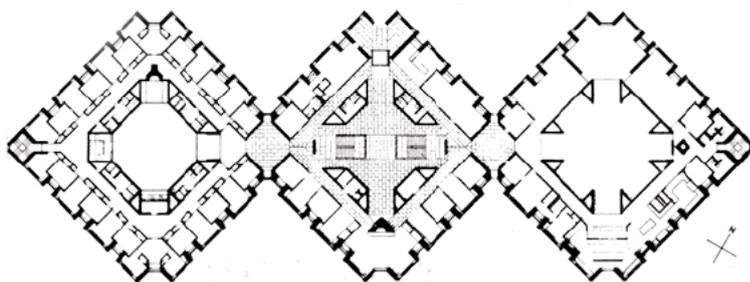
### Ritmo

Es posible establecer similitudes entre los conceptos de modulación, ritmo o movimiento entre ambos autores aún a pesar de las diferencias entre los canales perceptivos que implican a la arquitectura y al cine.

En Kubrick, no sólo la estructuración general de las películas impone ritmos o modulaciones. El director era un reconocido melómano, y la música de sus películas era un aspecto de capital importancia para él. La repetición de ciertos fragmentos musicales en episodios puntuales, como en 2001, o el ritmo marcado por una pieza musical punteando una determinada escena, como la tensión impuesta por la banda sonora en el duelo final de *Barry Lyndon*, pueden ser interpretados de forma análoga a ciertas modulaciones rítmicas que introducen el movimiento en la obra de Kahn. También los abundantes travellings, potenciados o medidos por la banda sonora, son recursos habituales en Kubrick que juegan con el ritmo y el movimiento, especialmente aquellos laterales que siguen al protagonista de manera paralela a su avance, como en la escena de la batalla en *Barry Lyndon*.

El lenguaje cinematográfico no suele prestarse a modulaciones rigurosas, pues hay demasiadas variables mayores en importancia que una métrica perfecta. Sin embargo en la filmografía de Kubrick encontramos

*Ritmos complejos: El Eleanor Donnelly Erdman Hall en Bryn Mawr (1960-65)*



ejemplos significativos. *La naranja mecánica* está dividida en tres partes casi iguales: 45, 40 y 45 minutos respectivamente. A su vez, la parte central donde se narra el proceso correctivo sufrido por Alex está dividida en dos segmentos de veinte minutos exactos: La cárcel y el instituto científico donde se desarrolla la terapia. En *Barry Lyndon*, Marisa Berenson hace su aparición como Lady Lyndon en la mitad exacta de la película, marcando el punto de inflexión entre el ascenso y la caída de Barry.

*Senderos de Gloria*, sin marcar una métrica exacta, establece un ritmo interesante intercalando las escenas de oficiales en lujosos interiores del palacio con las de la tropa, que se desarrollan en escenarios menos acogedores; las trincheras y el campo de batalla primero, y la granja aneja al palacio donde son encerrados los tres condenados después.<sup>14</sup> El ritmo se enriquece con el punteado que producen los tres acontecimientos clave de la trama, de tratamiento más singular: la fallida maniobra militar, el consejo de guerra y el fusilamiento. Kubrick reconoce la dificultad de un resultado geoméricamente perfecto: "La creación artística no es nunca tan analítica cuando se tiene que hacer frente a un tema escrito por otro. Se busca lo que quería decir el autor,

luego cómo darle forma dramática. Si la estructura es geométrica, no es intencionadamente: definimos sólo objetos temáticos, luego construimos escenas para tratar de cumplirlos, de manera dramática y atractiva. La estructura viene por añadidura".<sup>15</sup>

En Kahn, el control del módulo, su definición e incluso constitución en motivo compositivo constituyen un mecanismo habitual, pero no es esa la interpretación que queremos dar a la idea de ritmo o modulación. Algunas de sus obras se prestan más a este tipo de lecturas; las arquitecturas basadas en la repetición de una pieza, como el baile modular de elementos en la planta de los laboratorios Richards, o en la de la casa De Vore, constituyen secuencias casi musicales. La casa Adler produce efectos diferentes; los desplazamientos relativos de las piezas no son lineales, pero sí marcadamente rítmicos. En ambos casos, se trata de la elección de un orden constituido y luego cuestionado;<sup>16</sup> una descripción también aplicable a la obra de Kubrick.<sup>17</sup> En la residencia universitaria de Bryn Mawr, el quebrado perímetro de las habitaciones establece una envolvente rítmica para otro tempo diferente; el de los tres núcleos, que a su vez introduce sutiles modulaciones organizando cada uno de ellos de manera distinta. Es un juego similar al de *Senderos...*, que emplea los mismos principios que la yuxtaposición, en un alzado, de un orden clásico ordinario con uno gigante. En Ahmedabad, la organización de las unidades residenciales combinando una estructura modular, geometría reticular y simetría diagonal produce interesantes variaciones rítmicas en la percepción del conjunto.

### Centralidad

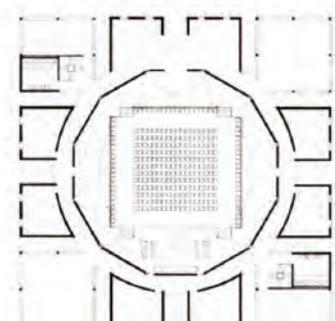
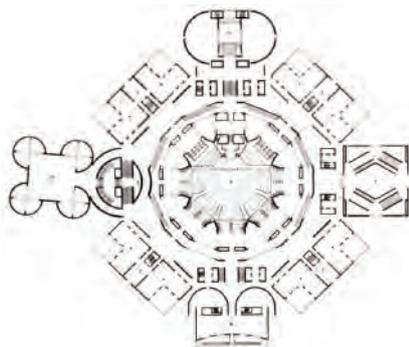
Kahn a menudo inicia sus proyectos con una figura simple; el círculo, el cuadrado, o una combinación de ambos según una relación geométrica directa. La forma pura como la idea más sencilla posible, el germen de un esquema que según avance el diseño ganará en complejidad, pero siempre con un punto de partida sencillo, evidente y sintético. La función principal se situará invariablemente en ese espacio predominante, actuando como centro compositivo y ordenador de una realidad mucho

más amplia y compleja.

En la Primera Iglesia Unitaria de Rochester, Kahn propone inicialmente un esquema de una sorprendente claridad: una composición concéntrica donde se suceden espacios circulares y cuadrados, con el lugar de culto en el centro y una agrupación perimetral de dependencias anejas, también cuadradas y que a su vez constituyen una envolvente, si bien quebrada, que conforma una planta cuadrada. La jerarquía es formal y funcional, se manifiesta la importancia de la pieza clave y la dependencia de las piezas accesorias; espacios servidores y servidos.

El Palacio de la Asamblea en Dhaka constituye un ejemplo de las mismas operaciones, pero con ciertas variaciones. La organización es más compleja, ahora las piezas perimetrales conservan cierta independencia formal; constituyen, a su vez, subconjuntos con su propio orden geométrico, espacios principales ordenadores y espacios secundarios subrogados a este orden.<sup>18</sup> La disposición general y sus niveles jerárquicos se mantienen esta vez por la organización de las piezas según un esquema central dictado por la sala de asambleas, que distribuye a su alrededor las diversas funciones a modo de corona, manifestando los diferentes niveles de relevancia de las piezas dentro del conjunto. El esquema concéntrico o centralizado va a ser especialmente utilizado por Kahn como derivación de un programa concreto. Edificios religiosos o de reunión, donde la importancia del espacio sagrado o colectivo lo sitúan como pieza generadora del proyecto, adoptarán invariablemente esta configuración.

En la puesta en escena de Stanley Kubrick podemos encontrar mecanismos organizativos similares. Los planos compuestos simétricamente pueden inducir a establecer una cierta analogía con la idea de centralidad, que sin embargo tiene su equivalente en cuestiones diferentes dentro de la arquitectura, a las que se hace referencia más abajo. Es en las complejas composiciones que aparecen en muchas de sus escenas donde se dispone una organización equivalente. Kubrick no establece la jerarquía situando al protagonista de la acción en el centro; aunque a menudo se



*Plantas centrales: el palacio de la asamblea en Dacca (1962-83), la biblioteca de Exeter (1965 - 72) y el primer proyecto de la Iglesia Unitaria en Rochester (1959).*

encuentre allí, esto no constituye un mecanismo especialmente significativo. Lo realmente importante es la manera en que el director confirma este orden jerárquico cerrando el plano sobre el sujeto, que pasa a ocuparlo en casi su totalidad.

Este recurso es ampliamente empleado en *Barry Lyndon*, donde las elaboradas escenas se nos muestran en todo su esplendor, con gran complejidad y carácter pictórico; el plano se

cierra entonces, dejando fuera aquellos sujetos y elementos accesorios para la acción que se está narrando. En la primera escena donde hace su aparición Lady Lyndon, empezamos admirando una amplia vista de los jardines del castillo, prácticamente la misma que Barry y Balibari contemplan; no es un encuadre subjetivo, y ellos son aún los protagonistas de la acción, situados en primer plano. Después el encuadre se va cerrando sobre un grupo de personas situadas más abajo en los jardines, de modo que, igual que la mirada de Barry, la del espectador deja de vagar entre los numerosos personajes que pueblan los parterres para concentrarse en el grupo de los Lyndon. En el proceso, Barry y Balibari han quedado fuera de plano, y los protagonistas de la acción son otros; en cierto modo podríamos considerar que ahora la cámara sí construye una vista subjetiva.



*Cierre de plano: Barry Lyndon.*

El mecanismo inverso es igual de eficaz, pero su efecto se manifiesta de una manera diferente: partiendo del sujeto o conjunto principal de elementos o personajes, la progresiva apertura del plano añade elementos complementarios a la escena, si bien desde un principio el elemento generador de la composición se nos ha señalado de manera evidente. La escena en la que Lady Lyndon languidece en la bañera, o la que representa la fantasía bíblica de Alex en *La naranja mecánica* emplean el recurso a la inversa.

El personaje u objeto que centra el cierre del plano o desde el que se inicia su apertura no ha de ser estrictamente el sujeto protagonista, pero sí un elemento que se quiere poner en valor. La botella de leche en las manos de uno de los drugos en una escena de *La naranja mecánica* propicia que el espectador sepa de ante-

*Apertura de plano: La naranja mecánica.*



mano que ésta va a ser clave en los segundos siguientes; en la misma película, la droga suministrada a Alex durante el tratamiento Ludovico llega a ocupar de manera significativa todo el plano, adquiriendo una relevancia adecuada para que visualmente el espectador comprenda que las reacciones del protagonista ante las escenas de violencia se deben a la administración de este producto.

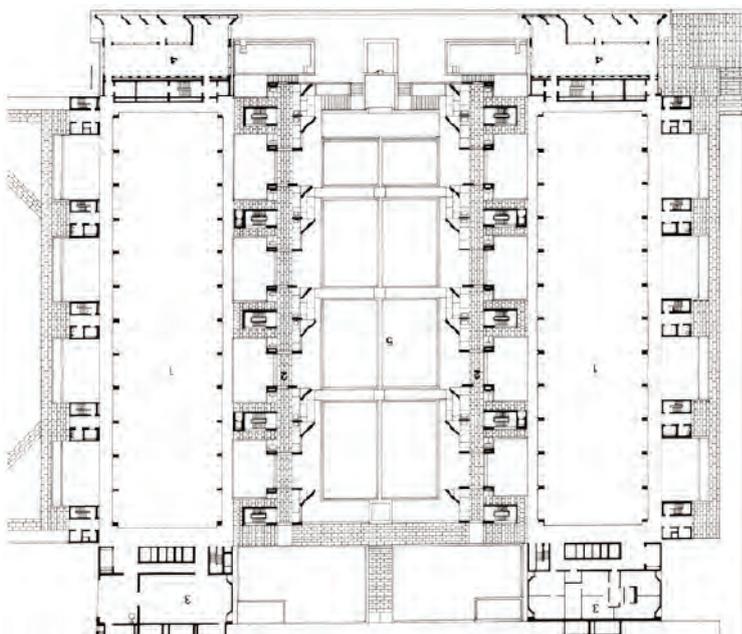
Disposiciones menos evidentes, donde la centralidad no deriva del elemento protagonista sino que se emplea para poner en valor una pieza de otro modo secundaria, también aparecen en la obra arquitectónica de Louis Kahn. En la biblioteca de la Universidad de Exeter, el centro lo ocupa el vacío del gran vestíbulo, y la biblioteca realmente se organiza en torno a éste; aquí, las necesidades funcionales y de iluminación añaden riqueza al esquema, si bien conceptualmente los libros, y no el vestíbulo, son el centro del edificio. Los espacios de lectura se sitúan en el perí-

metro, aprovechando la luz y las vistas. La presencia del círculo ligado al centro vuelve a quedar patente en la estructura de hormigón.

De igual manera los dormitorios de la Residencia universitaria Bryn Mawr en Pennsylvania adoptan un triple esquema centralizado, dominado por los tres usos comunes principales y con las unidades residenciales, que podrían considerarse la función principal, a modo de corona. La multiplicidad de las habitaciones, su escasa representatividad, su escala y las necesidades de iluminación las alejan del centro, mientras que los espacios comunes ven potenciada su relevancia y significación; la colectividad inherente a la residencia universitaria es de esta manera puesta en relieve.

### Simetrías

La simetría axial constituye una opción compositiva con importantes implicaciones plásticas y de contenido. Tras ella subyace el concepto de orden formal, pero también el de monumentalidad. Es un recurso que establece múltiples vínculos e intersecciones con los de centralidad y jerarquía, si bien discurren por caminos separados. En Kahn, la simetría se puede entender como un mecanismo de composición apriorístico; un punto de partida correcto y ordenado, que puede verse o no distorsionado por mecanismos sucesivos, pero que constituye una apuesta consciente por el rigor y la claridad formal, y que descarta cualquier pintoresquismo deliberado. La Biblioteca y el Refectorio de Exeter, aún con sus distorsiones puntuales, y el complejo de la Asamblea de Dhaka, incluidas también sus diferentes partes individualizadas, constituyen ejemplos de simetría central, también relacionados con conceptos expuestos más arriba. Las unidades residenciales del Indian Institute of Management en Ahmedabad; la planta de la Galería de Arte de Yale; las dos alas simétricas del Salk Institute de La Jolla; el teatro de Fort Wayne; son ejemplos más precisos de lo que se quiere ilustrar. Cuando los conjuntos arquitectónicos no muestran esta organización, normalmente por su complejidad y diversidad funcional, los elementos individuales, escaleras, alzados totales o parciales, más libres de



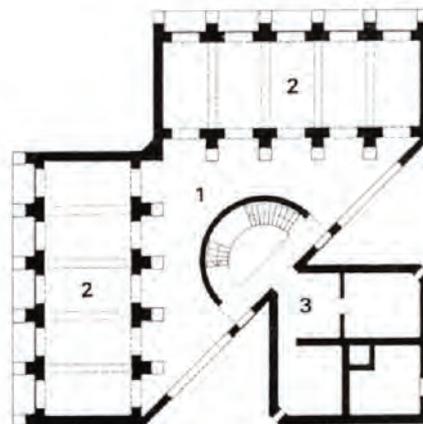
Derecha: Composición simétrica en el Instituto Salk (1959-65).

Composiciones simétricas: unidad residencial del Indian Institute of Management en Ahmedabad (1962-74).

condicionantes en su composición, la adoptan casi sin excepción. La configuración simétrica de fachadas nos remite a formas intemporales, a “primarios cuerpos arcaicos”.<sup>19</sup> Representatividad y monumentalidad están implícitas en estas configuraciones, que por lo tanto raras veces son aplicadas por Kahn en la arquitectura doméstica.

En el terreno de la expresión cinematográfica, podemos diferenciar en Kubrick dos formas de simetría. La primera, inherente a la estructura general de la película,<sup>20</sup> no es un recurso exclusivo de la puesta en escena; Kubrick nunca trabajaba con un guión original, y sus historias casi sin excepción provienen de la literatura. La estructuración en dos partes, cada una reflejo distorsionado o con variaciones, de la otra, o la repetición de elementos puntuales, también con equivalencias o elementos de oposición, son aspectos que la mayor parte de las veces se encuentran en la historia original. Durante la elaboración del guión a menudo son potenciados, aunque a veces no están presentes y son incorporados en esta fase. Aún así, la elección de una historia constituye la primera acción voluntaria en la elaboración de una película, y la filmografía de Kubrick abunda en estos aspectos.

*La naranja mecánica* adopta la organización estricta de la novela<sup>21</sup> en tres partes iguales; 7 capítulos cada



una en el libro, 45, 40 y 45 minutos en la película. La estancia en prisión de Alex y su tratamiento reformador ocupan la parte central, mientras que el inicio y el final se constituyen en episodios especulares de ascenso y caída; primero las crecientes fechorías del protagonista y después, la venganza que en un riguroso orden se toman sus anteriores víctimas. Kubrick enfatiza este aspecto, ya existente en la novela, con recursos exclusivos del lenguaje cinematográfico: la idéntica puesta en escena de la presentación del escritor y su mujer, y la segunda irrupción de Alex en la casa, donde la esposa ha sido sustituida por un fornido ayudante culturista. La similitud de los planos es la que pone de relieve las diferencias.

También *Barry Lyndon* es una historia de ascenso y caída, aunque las reflexiones no están dispuestas de una manera tan evidente. Sin embargo, podemos apreciar varias simetrías: los duelos, especialmente al inicio y al final, que se constituyen en importantes puntos de inflexión de la historia; Los azotes recibidos e infligidos por el protagonista; los sucesivos preceptores y figuras paternas de Barry durante la primera parte, alternativamente dañinos o bondadosos.<sup>22</sup>

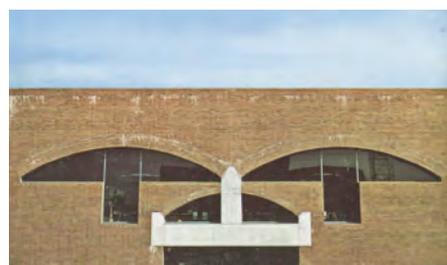
El otro tipo de simetría, de más evidente comparación con las operaciones arquitectónicas kahnianas, es la composición especular de un deter-

*Composiciones simétricas en Ahmedabad y el teatro de Fort Wayne (1959-1973).*

minado plano a lo largo de un eje vertical central. Este recurso va a ser ampliamente utilizado por Kubrick, la mayoría de las veces con la intención de subrayar la relevancia o significación de una determinada escena. Otras, aportando solemnidad, y algunas como un simple mecanismo formal, sin implicaciones argumentales.

En *Senderos de gloria*, el breve y estremecedor plano desde el punto de vista del pelotón de fusilamiento adquiere mediante este recurso una potencia significativa, y permanece en la retina del espectador los escasos minutos de metraje restantes; constituye el clímax y desenlace de todos los acontecimientos anteriores, y los minutos posteriores bien podrían considerarse un epílogo. Tanto en la escena del fusilamiento, como en la del consejo de guerra, vemos planos organizados simétricamente, pero estos vienen a subrayar la inmovilidad de la burocracia militar y el rigor y solemnidad de las maniobras y el proceso, o se constituyen en meros recursos formales. Sólo el plano final de las bayonetas apuntando a los tres condenados, junto con el contraplano previo desde el punto de vista de los fusilados, emplea este recurso estrictamente como un eficaz potenciador del dramatismo del momento. De la misma manera podría entenderse el plano final de *La naranja mecánica*, donde la breve ensoñación de Alex mientras manifiesta su curación

*Los dos encuentros de Alex con el escritor M. Alexander en La naranja mecánica. Idéntica puesta en escena, dos situaciones muy diferentes.*



constituye el cierre de su historia antes de pasar a los colores planos de los títulos de crédito. También las puntuales apariciones del monolito en *2001: una odisea del espacio*, acompañadas siempre de una singular alineación de planetas según una composición especular y de la inquietante música de Ligeti, nos indican la relevancia y trascendencia de dichas apariciones para el destino del hombre.

El gusto de Kubrick por la simetría trasciende, como se ha comentado, la implicación de este recurso en el desarrollo de la trama. Los planos empleados para otorgar monumentalidad, solemnidad, o expresar el orden y la disciplina de ciertas instituciones, como los del consejo de guerra de *Senderos de gloria*, las maniobras militares de *Barry Lyndon* o algunas escenas en la prisión de *La naranja mecánica* se complementan a menudo con encuadres y composiciones que constituyen un mero recurso estético, sin que esta denominación se entienda de manera peyorativa. Un ejemplo es la escena de la sala de billar de *La naranja...*,

*El plano simétrico:* Senderos de gloria y La naranja mecánica.



donde la ubicación, actitudes y postura de cada personaje está cuidadosamente estudiada, y constituye un eficaz contrapunto al caos que se está desarrollando en el piso superior con un Alex enloquecido y al borde del suicidio. En general estas composiciones, improbables en la realidad, abundan en *La naranja...*; Para Kubrick, esta historia “reposa en una serie de coincidencias inconcebibles en una película realista”.<sup>23</sup> Este aspecto fantástico se ve potenciado por estos planos intencionadamente sobreelaborados.

Con las formaciones militares, tanto en *Barry Lyndon* como en *Senderos...*, Kubrick aprovecha composiciones simétricas ya existentes para organizar de la misma manera sus planos. Así, muchas veces veremos escenarios y decorados con estas características, que serán filmados otorgando un marco simétrico para una acción que puede serlo o no, pero que en cualquier caso queda eficazmente encuadrada. El casino en ruinas de *La naranja...*, escenario de un enfrentamiento coreografiado acorde al marco arquitectónico; el salón principal o la habitación del hotel Overlook en *El Resplandor*; algunas de las escenas palaciegas de *Barry Lyndon*; los ejemplos son innumerables.

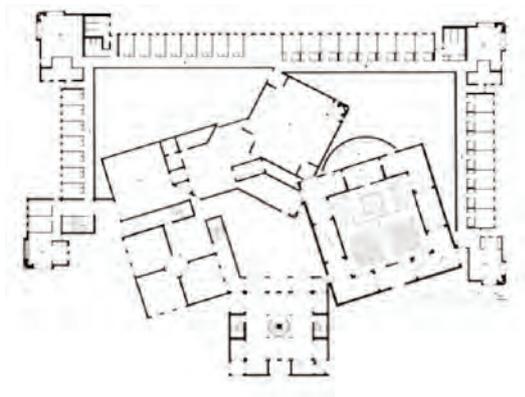
## Caos

Dentro del conjunto controlado y minuciosamente planificado que constituye una película de Stanley Kubrick, hay siempre un sitio reservado para el desorden. Los impulsos primarios, la violencia, el descontrol, son cuidadosamente empleados por el director y puestos de relieve de una manera consciente. Para Kubrick, la cámara al hombro constituye el recurso que le permite transmitir al espectador estas sensaciones. Los movimientos naturales, los planos rápidos, la cámara girando alrededor del sujeto; en ocasiones puntuales la acción parece escapar al estricto control de Kubrick sobre la imagen. Obviamente, esto no sucede en ningún momento, y estos contrastes deliberados con los planos rígidamente compuestos, ordenados y simétricos, son racionados cuidadosamente por el director para “insertar un desequilibrio repentino, expresado con la cámara al hombro”.<sup>24</sup>

En *La naranja...*, la paliza al escritor y la violación de su mujer, o la pelea y asesinato de la mujer de los gatos están filmada de esta manera, no así otras escenas de violencia, como la trifulca con la pandilla rival en el casino abandonado; para Alex, la agresión física constituye una de sus actividades preferidas, y muchas escenas de violencia se presentan como una agradable coreografía. En *Barry Lyndon*, la cámara en mano constituye el único recurso eficaz para mostrar la irrupción que supone la pelea en la ordenada vida militar, o la paliza de Barry a su hijastro durante el tranquilo concierto de música de cámara. En *2001...*, la pelea entre los hombres - mono o el retorno de Bowman a la nave Discovery tras el intento de asesinato de HAL constituyen las únicas disonancias, intencionadamente discordantes con la serenidad general de la película.

El desorden se apodera también de la escena kubrickiana con las interpretaciones estridentes y deseadamente exageradas de muchos actores en situaciones puntuales, que establecen una oposición a uno de los puntos más criticados de su obra: la deshumanización o frialdad de los personajes. Jack Nicholson en *El resplandor*, George C. Scott en *Teléfono*

*Relaciones tortuosas entre elementos ordenados: el convento dominico en Media (no construido, 1965-69).*



rojo..., Patrick Magee o el propio Malcolm Mcdowell en *La naranja...;* Kubrick prefería en ciertos momentos las tomas con las interpretaciones más demenciales. En palabras de John Baxter, "Aunque Kubrick pinta sus fondos sombreados, prefiere que los primeros planos sean chillones".<sup>25</sup>

Estas estridencias o discontinuidades son manejadas por Kahn en el plano arquitectónico de una manera equivalente. Unas veces es la manera en que realidades dominadas por un potente orden interno establecen violentos contactos entre sí: el encuentro entre los dos volúmenes principales de la casa Fisher; la agresiva yuxtaposición de volúmenes en el convento de las Hermanas Dominicas en Media, Pennsylvania; La tensión a la que se someten los pórticos de acce-

*La cámara al hombro como expresión del caos: Barry Lyndon.*



*Los personajes se vuelven grotescos: Patrick Magee en La naranja mecánica.*



so a la biblioteca por el desplazamiento entre ésta y el anfiteatro en el Indian Institute of Management; la ambigua relación entre el refectorio y la Biblioteca en Exeter. Estas operaciones enriquecen las rígidas ordenaciones; es necesario interpretarlas como la introducción de un orden alternativo que entabla una relación dual con el ya existente, no como una celebración del desorden. La contradicción, a la manera venturiana, enfatiza la complejidad arquitectónica.<sup>26</sup>

Otras veces se trata de la distorsión puntual de un elemento por necesidades funcionales, alterando el esquema general de conjunto: el giro de la mezquita en Dhaka; las modificaciones introducidas en la férrea simetría de la biblioteca y el refectorio de Exeter; la diferente organización de los tres núcleos en la residencia del Bryn Mawr College; las violentas alteraciones geométricas de círculos y rectángulos en las intersecciones espaciales del Palacio de la Asamblea de Dacca. En estos casos, no es tanto el desorden contrapuesto a lo racional, sino necesidades de orden práctico que complementan y enriquecen lo que ahora constituiría la verdadera parte "irracional": trazados puramente metafísicos y filosóficos.<sup>27</sup>

## Realismo

Una de las preocupaciones a lo largo de la filmografía de Stanley Kubrick ha sido lograr la mayor aproximación posible a la realidad desde el enfoque cinematográfico. Si bien la intensidad del interés en estos aspectos es constante a lo largo de su carrera, la muy diferente naturaleza de sus películas hace que dos obras destaquen por encima del resto: *2001...*, por su absoluto rigor científico, y *Barry Lyndon*, por su fidelidad histórica.

La primera constituyó, en 1968, un auténtico estudio especulativo acerca del futuro próximo y del desarrollo y normalización de los viajes espaciales; también estableció un punto de referencia aún en vigor acerca de como representar el espacio exterior en el cine, con una observación precisa de las leyes de la física. Se solicitó la colaboración de entidades como la NASA o la extinta PAN-AM, así como de numerosos científicos, para conocer los avances más punteros en los

*Diálogo entre paños de fábrica y estructura, y empleo compositivo de ésta: galería de arte de Yale (1951-53).*



campos de la astronáutica y la aviación, y evitar cualquier error de concepto. La descripción del viaje de la tierra a la luna mediante un proceso que involucra una lanzadera comercial, una estación orbital y un vehículo para el alunizaje, todo ello perfectamente normalizado y operado por la conocida compañía aérea, permite mostrar desde la equipación de las azafatas hasta el diseño de los vehículos. La normalidad dentro de la que se desarrollaría un viaje al espacio en el año 2001 está reflejada en las rutinas del vuelo, en la charla distendida entre la azafata y los pilotos, en la comida de a bordo, o en el “inodoro de gravedad cero”. Todo ello fue diseñado bajo la supervisión de expertos, el primero de ellos, el científico y escritor Arthur C. Clarke, coautor del guión.

Las secuencias en el espacio, con su cuidada iluminación, la recreación de los movimientos en un ambiente sin gravedad, su absoluto silencio o el angustioso sonido de la respiración de los protagonistas dentro de los trajes herméticos, alcanza unos niveles de realismo asombrosos para las técnicas disponibles en la época.

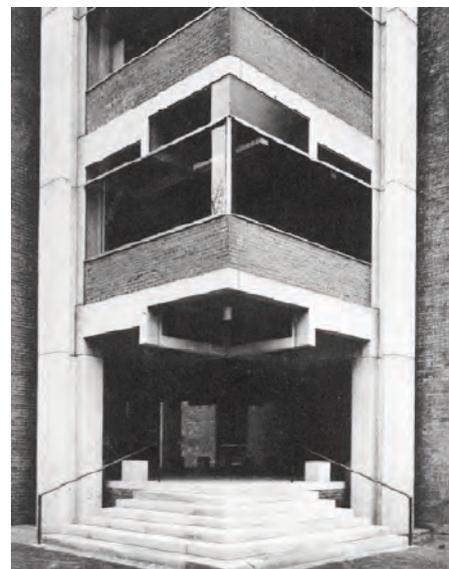
*Diálogo entre paños de fábrica y estructura, y empleo compositivo de ésta: laboratorios Richards (1957-65)*

De la misma manera que *2001...* trata de llevarnos al futuro, *Barry Lyndon* nos transporta al pasado. Los frustrados intentos de Kubrick por rodar una película sobre Napoleón le hicieron plantearse el dar salida a toda la documentación y conocimiento adquiridos sobre el siglo XVIII. De este modo, *Barry Lyndon* se erige en fiel documento sobre la época, tanto en la forma como en el contenido. No sólo el vestuario y las localizaciones fueron objeto de una amplia investigación, sino también el modo en que los personajes reaccionan, actúan y se expresan. Las convenciones, formas y modales, no sólo son represen-

tadas con una fidelidad poco habitual; también se reflejan en el ritmo y en la puesta en escena. Su carácter pictórico le valió a la película abundantes críticas, sin embargo, éste constituye un recurso más para introducir al espectador en la realidad de una época pasada. La iluminación casi exclusivamente a base de luz natural en las escenas diurnas, y por medio de la luz de las velas en las escenas nocturnas en interiores, requirió de nuevo la colaboración de la NASA, esta vez para la adaptación a las cámaras cinematográficas de objetivos especiales con grandes aperturas.

En la obra de Louis Kahn el realismo está asociado al empleo de los materiales estrictamente de acuerdo a su naturaleza, y la manifestación de la estructura y las soluciones constructivas como constitución de la forma; sinceridad constructiva y expresión estructural.

Kahn practica una aplicación del material no sólo de acuerdo a sus propiedades mecánicas o físicas; la textura del ladrillo, la madera vista o el hormigón armado constituyen acabados habituales en sus obras. Los aplacados pétreos son escasos, y cuando aparecen, como en la residencia del Bryn Mawr College, manifiestan abiertamente su naturaleza y comparten protagonismo con el hormigón que constituye el esqueleto del edificio. No hay materiales innobles: la Primera Iglesia Unitaria de Rochester articula su santuario mediante una piel de bloques de

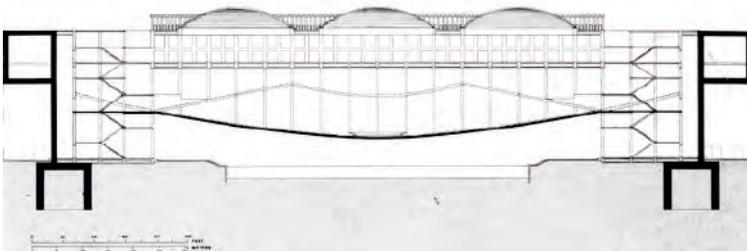


Barry Lyndon: *iluminación realista y empleo de la luz natural. Composiciones de plano según criterios pictóricos del XVIII: inmersión total en la época.*

2001: *una odisea del espacio: descripción minuciosa y escenas rutinarias del viaje espacial.*

*Derecha: torre de oficinas en Philadelphia (no construida, 1956-62). Proyecto derivado de una solución estructural.*

*Proyectos derivados de una solución estructural: palacio de congresos en Venecia (no construido, 1969).*



cemento, eso sí, cuidadosamente aparejados. En los laboratorios Salk, revestimientos de madera, muros de hormigón visto o pavimentos pétreos presentan configuraciones análogas pero adaptadas a la realidad constructiva de cada material. Las texturas derivadas del proceso de construcción permanecen inalteradas; líneas de encofrado o punteados del latiguillo en el hormigón armado se constituyen en motivos compositivos también en la biblioteca de Exeter; en el Indian Institute of Management de Ahmedabad, el ladrillo local se erige en material dominante, derivando de esta decisión proceso constructivo, texturas e incluso modulación.

Los diferentes sistemas estructurales se muestran y constituyen en motivo compositivo: las soluciones combinadas de fábrica de ladrillo y dinteles de hormigón en Mill Creek o en Ahmedabad; los casetones en forma de tetraedro de la galería de Arte de Yale; la espectacular cubierta de la Primera Iglesia Unitaria en Rochester; el sistema de forjados de los laboratorios Richards.

Pero la solución estructural no solamente se manifiesta al exterior como elemento de carácter plástico; se convierte con Kahn en generador formal. La torre de oficinas propuesta para Philadelphia, el Palacio de Congresos de Venecia o el museo Kimbell conforman espacios a partir de sistemas estructurales determinados.

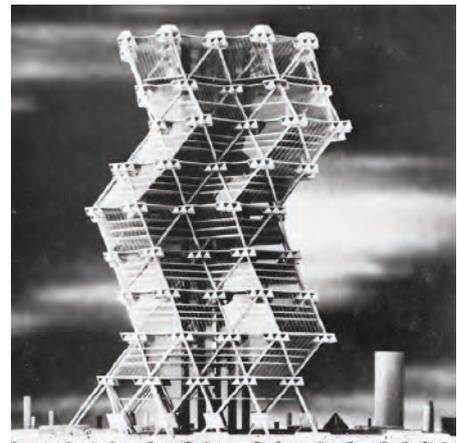
### Invariantes

Tanto Stanley Kubrick como Louis Kahn encontraron un lenguaje formal con el que se sentían cómodos, de modo que potenciaron, perfeccionaron e hicieron suyas técnicas, formas y figuras que actualmente no podemos desligar de su obra. Los dos son fácilmente reconocibles por ciertas constantes formales, dado que éste es un aspecto sumamente valorado



por ambos.

En el caso de Kahn, las geometrías puras son inherentes a su arquitectura. En las dos dimensiones, el cuadrado, el triángulo y especialmente y por encima de todas, el círculo. las figuras y relaciones derivadas de ellos que trascienden la geometría bidimensional son significativas, como las formas complejas generadas por la intersección espacial de estas figuras planas. También en las tres dimensiones, los volúmenes puros: cubo, esfera y cilindro, y ocupando un lugar preeminente en su repertorio formal, los sólidos platónicos; los



Una de las figuras más empleadas por Kubrick: el travelling hacia atrás. Senderos de gloria.



casetones de la galería de arte de Yale y el proyecto de torre para Philadelphia exploran las posibilidades tectónicas y formales del tetraedro. Las combinaciones, interpenetraciones o proyecciones de figuras planas y volúmenes son una constante en su obra a lo largo de toda su trayectoria profesional. La Asamblea de Dacca y los edificios realizados en Ahmedabad constituyen el punto álgido de esta investigación formal.

También en el apartado constructivo, nunca completamente desligado de las formas, Kahn volverá una y otra vez sobre ciertas soluciones. La combinación arco / dintel, dualidad reiterada en el diálogo del ladrillo con el hormigón, va a ser una solución empleada con asiduidad por el arquitecto en su última etapa: En Fort Wayne, en Ahmedabad, en Dacca o en Islamabad.

La geometría pura como forma trascendente, al margen de modas, estilos o soluciones constructivas. Kahn admiraba las ruinas romanas, despojadas de su decoración original, mostrando los sólidos puros a la luz del sol. También hablaba sobre un libro que le gustaría tener entre sus manos; el "volumen cero", un libro que aún no se había escrito y que trataría sobre las formas arcaicas e intemporales, eternamente válidas y reconocibles.<sup>28</sup>

Las figuras cinematográficas que Stanley Kubrick emplea de forma recurrente son numerosas, y algunas ya se han comentado en base a una analogía directa con invariantes dentro de la arquitectura de Kahn; el plano simétrico, la cámara en mano. Pero la abundancia mayor de lo habitual de estos recursos reiteradamen-

te empleados en sus obras por director y arquitecto, constituye en sí misma un interesante motivo de comparación.

El travelling invertido es una figura empleada con asiduidad y que podemos ver desde su obra temprana: *Senderos de gloria*, *La naranja mecánica*, *2001...*, *Barry Lyndon*, *El resplandor*... En pocas de sus obras no está presente este recurso, hasta el punto de que el que tiene lugar en el Drug Store de *La naranja...* y el de Lord Bullingdon retando a Barry en *Barry Lyndon* son casi cada uno el reflejo del otro. Los travellings de otro tipo son también numerosos e influencia directa de su admirado Ophuls.<sup>29</sup> En un segundo puesto estaría el travelling lateral que sigue el avance de un individuo o un grupo, a menudo soldados.

Abundan los personajes en silla de ruedas, generalmente negativos; el escritor M. Alexander de *La naranja...*, el doctor Strangelove en la película homónima, o Sir Charles Lyndon en *Barry Lyndon*. Simbolizan impotencia, y mucho tiene que ver con la idea de Kubrick de que no deben existir personajes enteramente admirables o despreciables. Las contradicciones o ambigüedades morales están muy presentes en su obra; en *La naranja mecánica* se nos induce primero a sentir empatía y luego a compadecer a un Alex que objetivamente no merece ninguno de estos sentimientos.

Reurrencia del motivo geométrico: Dacca (1962-83).

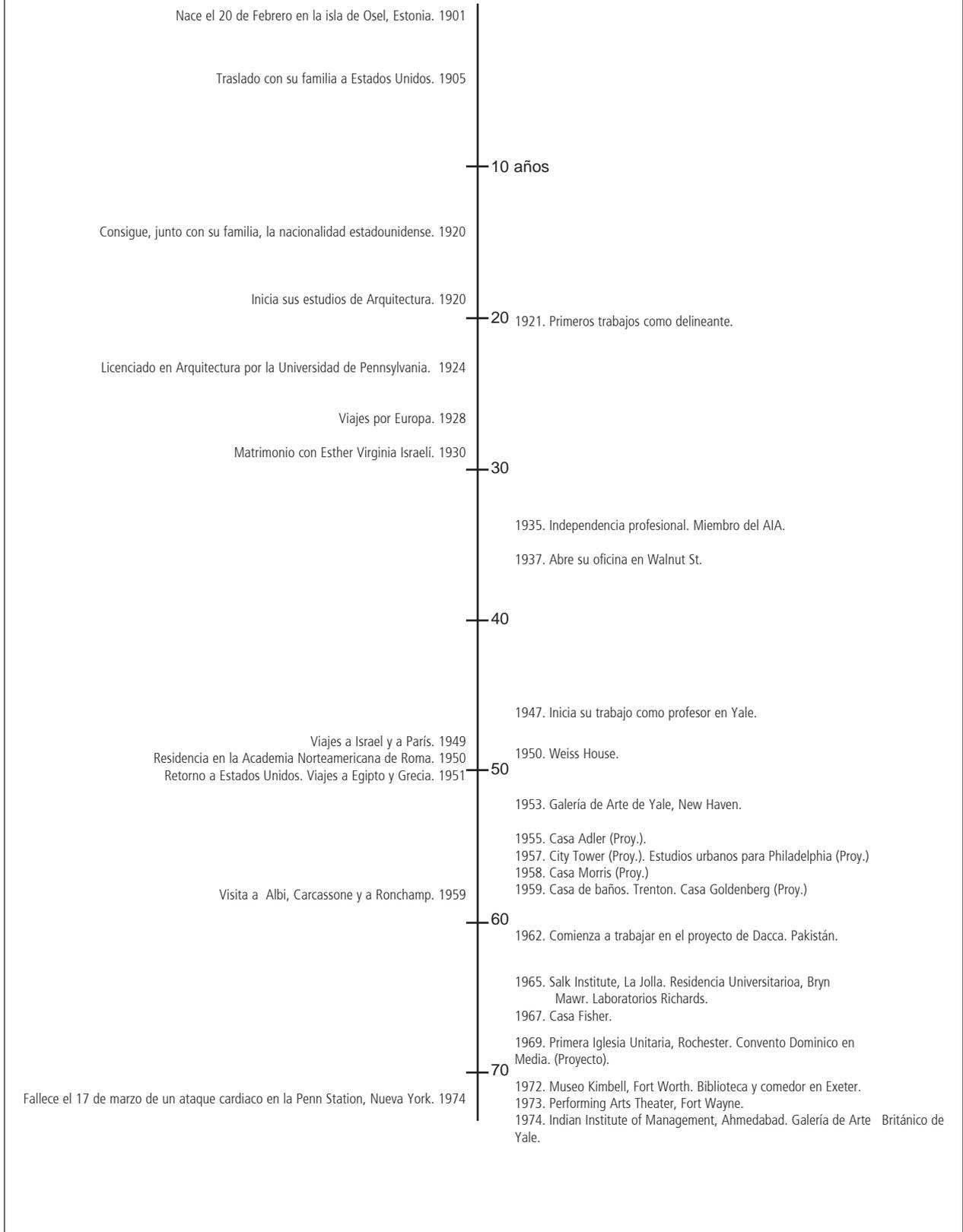


Finalmente, y en analogía directa con las geometrías kahnianas, es necesario mencionar cierto gusto en Kubrick frente a las formas sencillas y los volúmenes puros. Las simetrías, los grandes interiores sencillos en su decoración y legibles en su totalidad, los pavimentos ajedrezados o de motivos geométricos, los objetos decorativos de formas puras, o las formaciones militares. incluso la esfera, de difícil aplicación en arquitectura, pero conceptualmente presente en toda la obra de Kahn; ella es la forma protagonista en *2001...*, donde su carácter de perfección y trascendencia se adapta adecuadamente a la concepción de la película.

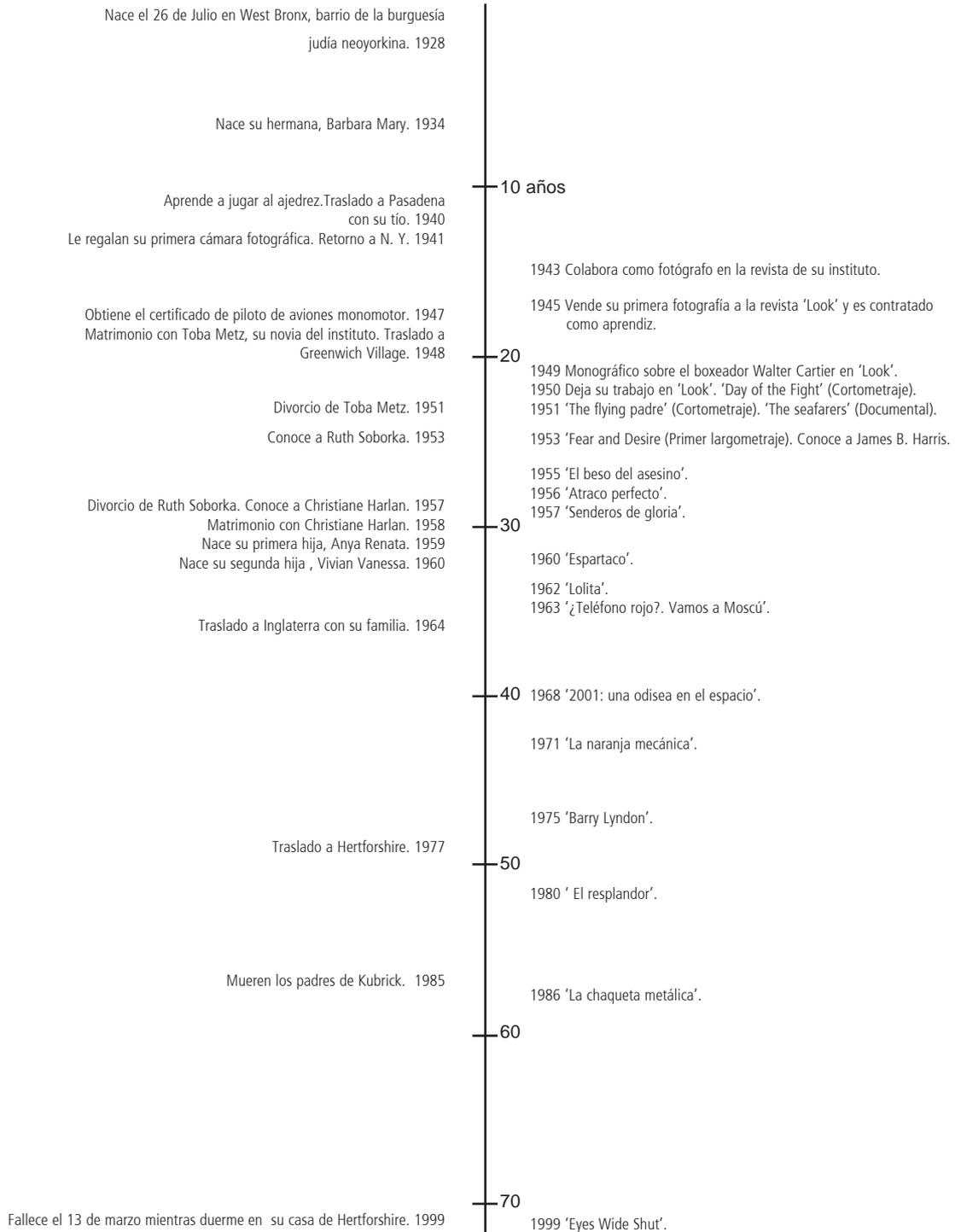


*2001: una odisea del espacio: la esfera como forma geométrica protagonista.*

# KAHN



# KUBRICK



## Notas

1. LOBELL, John. *Between silence and light*. Shambhala Publications, Inc. Boston, 1979. p. 115.
2. Ibid.
3. GIURGOLA, Romaldo. *Louis I. Kahn*. Verlag für Architektur Artemis, Zürich, 1979. (*Louis I. Kahn*. Gustavo Gili, Barcelona, 1992. p. 93).
4. GAST, Klaus-Peter. *Louis I. Kahn. The Idea of Order*. Birkhauser, Basel - Berlin - Boston, 2001. p. 187.
5. GIURGOLA, Romaldo. Op. cit., pp. 156, 159.
6. Ibid., p. 14.
7. GAST, Klaus-Peter. Op. cit., p. 193.
8. CIMENT, Michel. *Kubrick*. Calmann-Lévy, 1980 (*Kubrick*. Akal, Madrid, 2000, p. 181).
9. POLO, Juan Carlos. *Stanley Kubrick*. Ediciones JC Clementine, Madrid, 1986, p. 10.
10. Ibid., p. 103.
11. CIMENT, Michel. Op. cit., p. 172.
12. Ibid., p. 152.
13. BAXTER, John. *Stanley Kubrick. A Biography*. John Baxter, 1996. (*Stanley Kubrick. Biografía*. T & B Editores, Madrid, 1999, p. 359).
14. POLO, Juan Carlos. Op. cit., p. 49.
15. CIMENT, Michel. Op. cit., p. 171.
16. GAST, Klaus-Peter. Op. cit., p. 191.
17. Polo, Juan Carlos. Op. cit., p. 11.
18. GAST, Klaus-Peter. Op. cit., p. 189.
19. GAST, Klaus-Peter. Op. cit., p. 187.
20. CIMENT, Michel. Op. cit., p. 105.
21. Al leer la edición americana, Stanley Kubrick conoció inicialmente la novela con dos partes de siete capítulos y una parte-final sólo con seis. La ausencia en la película del capítulo final, que para Anthony Burgess daba sentido a su novela y que fue retirado por su editor estadounidense por motivos comerciales, fue causa de disputas entre Burgess y Kubrick.
22. CIMENT, Michel. Op. cit., p. 97.
23. Ibid., p. 163.
24. CIMENT, Michel. Op. cit., p. 113.
25. BAXTER, John. Op. cit., p. 312.
26. GAST, Klaus-Peter. Op. cit., pp. 187-188.
27. GAST, Klaus-Peter. Op. cit., p. 193.
28. GAST, Klaus-Peter. Op. cit., p. 192.
29. POLO, Juan Carlos. Op. cit., p. 11.

## Bibliografía

Louis I. Kahn:

- BROWNLEE, David B., y DE LONG, David G. *Louis I. Kahn: in the Realm of Architecture*. Rizzoli. New York, 1991 (*Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1998).
- GAST, Klaus-Peter. *Louis I. Kahn. The Idea of Order*. Birkhauser, Basel - Berlin - Boston, 2001.
- GIURGOLA, Romaldo. *Louis I. Kahn*. Verlag für Architektur Artemis, Zurich, 1979 (*Louis I. Kahn*. Gustavo Gili, Barcelona, 1992).
- LOBELL, John. *Between silence and light*. Shambhala Publications, Inc. Boston, 1979.
- NORBERG - SCHULZ, Christian. *Louis I. Kahn: Idea e Immagine*. Officina Edizioni, Roma, 1980 (*Louis I. Kahn: Idea e Imagen*. Xarait Ediciones, Madrid, 1981).
- SCULLY, Vincent. *Louis I. Kahn*. George Braziller, New York, 1962.

Stanley Kubrick:

- BAXTER, John. *Stanley Kubrick. A Biography*. John Baxter, 1996 (*Stanley Kubrick. Biografía*. T & B Editores, Madrid, 1999).
- CIMENT, Michel. *Kubrick*. Calmann-Lévy, 1980 (*Kubrick*. Akal, Madrid, 2000).
- DUNCAN, Paul. *Stanley Kubrick. The Complete Films*. Taschen GmbH, Köln, 2003 (*Stanley Kubrick. Filmografía Completa*. Taschen GmbH, Köln, 2011).
- KROHN, Bill. *Stanley Kubrick*. Cahiers du Cinema Sarl, Paris, 2007 (Ed. Española: *Stanley Kubrick*. Cahiers du Cinema Sarl, Paris, 2010).
- POLO, Juan Carlos. *Stanley Kubrick*. Ediciones JC Clementine, Madrid, 1986.
- WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick Directs*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1971 (*Stanley Kubrick dirige*. Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1975).