

# Arquitecturas de la angustia: un diálogo entre Martin Heidegger y Stanley Kubrick

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

Universitat Jaume I<sup>1</sup>

---

**Architectures of Anguish: A Dialogue between Martin Heidegger and Stanley Kubrick.**

---

## Abstract

In this paper we will try to focus on the concept of "anguish" as it was thought by the German philosopher Martin Heidegger. At the same time, we will look for several echoes in Stanley Kubrick's filmography. In the first place, we will analyse the famous 40th paragraph of *Being and time*, as well as other works that explore the connections between architecture and the possibility of "*dwelling*". After that, we will look for the possibility of "unveiling", or the relationship between truth, art and dwelling - the way this is connected with anguish and their effects on the contemporary texts.

**Key words:** Anguish. Dwelling. Martin Heidegger. Stanley Kubrick.

---

## Resumen

En el presente trabajo se pretende profundizar en el concepto de "angustia" tal y cómo fue formulado por Martin Heidegger, para después observar sus posibles resonancias en la filmografía del director Stanley Kubrick. Para ello, en un primer momento partiremos tanto del célebre parágrafo cuarenta de *Ser y tiempo* como de sus escritos relacionados con la arquitectura y el "habitar", término fundamental para entender las relaciones entre el *Dasein* y el *estar-en-el-mundo*. Posteriormente, analizaremos la posibilidad del "desvelamiento" (o de las relaciones entre Verdad, arte y habitar) en su relación con la angustia y sus manifestaciones en los textos contemporáneos.

**Palabras clave:** Angustia. Habitar. Martin Heidegger. Stanley Kubrick

---

ISSN. 1137-4802. pp. 83-94

---

## Un pórtico lacaniano

En el pórtico del Seminario 10, dedicado muy precisamente a la angustia, Lacan realiza una extraña afirmación:

El ser para la muerte, para llamarlo por su nombre, que es la vía de acceso por la que Heidegger, en su discurso avezado, nos conduce a su interrogación enigmática sobre el ser del ente, no pasa verdaderamente por la angustia. La referencia vivida de la interrogación heideggeriana (...) es la *preocupación*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> El presente trabajo se ha desarrollado en el interior del Grupo de Investigación I.T.A.C.A - UJI (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I), dirigido por Javier Marzal.

<sup>2</sup> LACAN, Jacques, *El seminario 10: La angustia*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 16.

Y resulta ser extraña en tanto Lacan, como ha quedado demostrado en incontables ocasiones, se apropia de la función de la angustia en Heidegger para que sea “relevada por la función del síntoma y de su sufrimiento”<sup>3</sup>. Dicho con más precisión: resulta sorprendente que entre las herramientas teóricas que el psicoanalista maneja a la hora de generar su particular topografía de la angustia decida omitir voluntariamente el célebre parágrafo 40 de *Ser y tiempo*<sup>4</sup>, en el que afirma nada menos que la angustia como *modo eminente de la aperturidad del Dasein*. Puede que el psicoanalista francés tuviera en la cabeza la particular lectura que Heidegger había realizado de la *preocupación* en las primeras páginas de su seminario al hilo de la fenomenología de Husserl<sup>5</sup>, texto que, pese a su indudable valor, no deja de ser una aportación menor del filósofo alemán.

Al contrario, en *Ser y tiempo* Heidegger entiende la angustia como una *huida ante sí mismo*. Se distancia del miedo en tanto no tiene un ente concreto del mundo que suponga una amenaza valorable, esto es, no está vinculado a una amenaza más o menos física que habite el horizonte espacial y temporal del sujeto. Antes bien, la angustia emerge de ese horizonte mismo, *es* la brecha que se abre entre lo que somos y las marcas del tiempo y el espacio en nuestra experiencia, la dislocación entre nuestro *ahora* y el *todo* ajeno. El filósofo, en uno de sus chispazos deslumbrantes de claridad y concreción, afirma finalmente: la angustia es el “*no-estar-en-casa* [“*Zuhause-sein*”] (...) El no-estar-en-casa debe ser concebido ontológico-existencialmente como el fenómeno más originario”<sup>6</sup>.

De igual manera que Lacan utilizó su mirada sobre la angustia para explorar los rudimentos del *objeto a* situándola en unas ciertas vivencias escritas topográficamente sobre el cuerpo, Heidegger se valió de ella en una fase anterior para localizarla en la propia experiencia del habitar, del *estar-en-casa* –la dislocación fenomenológica, podríamos decir– entre cuerpo, vivencia y mundo. Pese a que ambas ideas no son en absoluto incompatibles<sup>7</sup>, en el presente trabajo abordaremos la visión heideggeriana intentando conectarla con el análisis textual de uno de los cineastas que con más precisión han trabajado la sensación del *no-estar-en-casa* en el siglo XX: Stanley Kubrick. Nuestra hipótesis es que tanto Heidegger como Kubrick –ambos, sin duda, dotados de una gran sensibilidad hacia lo *Unheimlichkeit* freudiano– compartieron una experiencia del espacio atravesado por la angustia que permite buscar reverberaciones, ecos e ideas en ambas escrituras.

3 SIMONELLI, Terry, “De Heidegger a Lacan” en *Revista Verba Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis*, Año 4, Nº 1, 2014, p. 77.

4 HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2009, pps. 202-209.

5 HEIDEGGER, Martin, *Introducción a la investigación fenomenológica*, Editorial Síntesis, Madrid, 2006.

6 HEIDEGGER, Martin, Op. Cit., 2009, pp. 207-208.

7 La propia utilización por parte de Heidegger del término concreto *Unheimlichkeit* –traducido como “desazón” en la edición manejada– está directamente relacionada con el famoso *Siniestro* freudiano, tal y cómo queda demostrado en WITHEY, Katherine, *Heidegger on being uncanny*, Tesis Doctoral leída en la Universidad de Chicago, Junio de 2009.

## Este es el lugar

La cultura popular de la segunda mitad del siglo XX está literalmente cuajada de manifestaciones de angustia vinculadas a la dislocación de los lugares, a la sensación de un *no-estar-en-casa*. Lou Reed, en su terrorífica ópera-rock *Berlin* describe un espacio familiar descompuesto en el que emerge un cierto sentimiento que está más allá del lenguaje:

*This is the place where she lay her head/When she went to bed at night/And this is the place our children were conceived/Candles lit the room at night/And this is the place where she cut her wrists/That odd and fateful night/And I said, oh, oh, oh, oh, oh, oh, what a feeling.*

Ese extraño sentimiento que nunca llega a concretarse en la letra de la canción *-what a feeling!*- también atraviesa al narrador de *This must be the place*, la célebre canción de los Talking Heads recientemente reutilizada por Sorrentino en la película homónima, o la prodigiosa novela *La casa de hojas*<sup>8</sup>, en la que el espacio arquitectónico se revela contra sus habitantes sin razón ni lógica aparente. Todos los años siguen llegando a nuestras carteleras películas en las que inocentes familias de clase media que se entranpan en una hipoteca para habitar una mansión más o menos lustrosa reciben el castigo fantasmal de enfrentarse a lo reprimido por intentar vivir por encima de sus posibilidades<sup>9</sup>.

El hecho es que el *no-estar-en-casa* heideggeriano se ha disparado como una infección que apunta directamente al corazón de la vivencia contemporánea<sup>10</sup> y que nos lleva directamente a la idea de que nuestros espacios no están *simbólicamente* preparados para ser habitados. Nos salen al paso, al menos, dos problemas: uno de ellos, propiamente vinculado con la reflexión arquitectónica de Heidegger, que demuestra hasta qué punto hemos olvidado el auténtico significado del verbo *habitar*<sup>11</sup>. La segunda, íntimamente conectada, es hasta qué punto el capital y sus intereses han roto la necesidad de una *escala humana* del habitar poniendo en su lugar el fantasma de una técnica destinada a la masificación y a la ruptura de las relaciones entre lo íntimo y lo privado<sup>12</sup>:

En una teoría urbanística hecha a la medida humana, la ciudad debe ser la prolongación de la casa; el ámbito a

8 Z. DANIELEWSKI, Mark, *La casa de hojas*, Barcelona y Málaga, Editoriales Pálido Fuego y Alpha-Decay, 2013.

9 CURTIS, Barry, *Dark Places: The haunted house in film*, Reaktion Books, Londres, 2008, p. 203.

10 Hemos ofrecido alguna idea previa en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón, "Sujeto fragmentado: Algunas contradicciones del discurso cinematográfico postmoderno", en *Revista Sphera Pública*, N° 10, 2010, pps. 43-56.

11 HEIDEGGER, Martin. "Construir, Habitar, Pensar", en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, pps. 127-142.

12 Y, en efecto, pensamos que la dislocación no ocurre tanto entre lo público y lo privado -dos categorías cuya torsión queda perfectamente sellada en las páginas de ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 2005-, sino entre lo íntimo y lo público. Lo íntimo no puede ser leído en clave sociológica o filosófica, sino que parece exigir una lectura psicoanalítica en términos de deseo. Deseo del habitar, pero también habitar en el deseo.

13 LLEDÓ, Emilio, *El marco de la belleza y el desierto de la arquitectura*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, p. 95.

14 HEIDEGGER, Martin, *Introducción a la metafísica*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2003, p. 146.

15 Nos referimos, por supuesto, a sus definiciones de la *habladuría*, la *curiosidad* y la *ambigüedad* tal y cómo aparecen señaladas en los párrafos 35 a 37 de *Ser y tiempo*. Por mucho que el filósofo se empeñara en no circunscribir sus categorías a ningún contexto político/temporal concreto, sus páginas resultan hoy de rabiosa actualidad para entender por qué ciertos flujos de goce conducen directamente a una idiocia monumental –véase LACAN, Jacques, *El seminario 3: Las psicosis*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1984, p. 62.

donde apuntan los vectores de la vida individual, y donde ésta encuentra los márgenes que la constituyen como parte de una colectividad estimuladora y enriquecedora.<sup>13</sup>

Heidegger apenas operó con el concepto de la colectividad. Sin embargo, observó mejor que nadie el nacimiento de una técnica homicida que separaba el *habitar* del *saber* – “saber es justamente el incipiente y constante mirar más allá y por encima de lo materialmente existente y disponible”<sup>14</sup>-, y que aceleraba tanto los procesos de la angustia misma como las maneras en las que occidente fracasaba al intentar encararla<sup>15</sup>. La angustia, por cierto, no pende únicamente de un momento histórico o de un contexto ideológico, sino que es consustancial y constituyente en el propio existir. Pocas formulaciones cinematográficas han sido tan convincentes al respecto como algunos de los planos iniciales de *2001: Una odisea del espacio* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968).

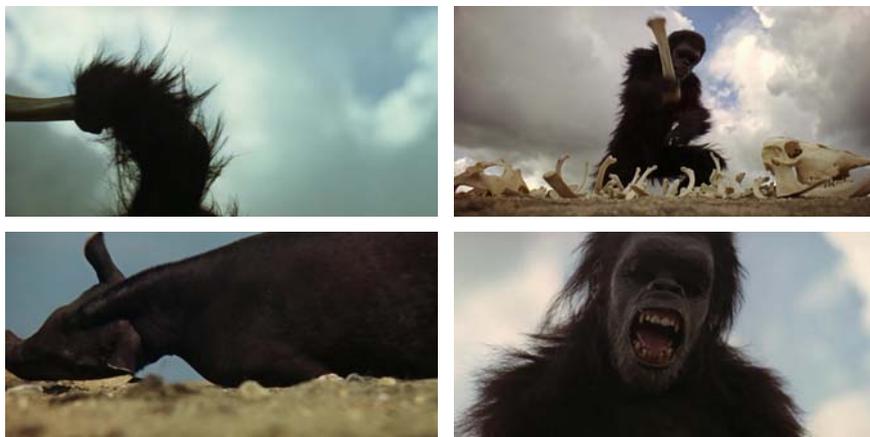


La construcción cinematográfica del origen de la especie humana es implacable: planos que designan una especie de amanecer árido, plásticamente preñados de esta idea de lo real en la que la supervivencia resulta poco menos que imposible. Cuerpos atravesados de frío, frágiles morfologías amenazadas por especies superiores en los que se detecta con toda claridad su condición de *arrojado*.

Ese *arrojamiento* sólo queda superado, al decir de Kubrick y de Arthur C. Clarke<sup>16</sup>, por el descubrimiento de una cierta *techné*, la utilización de unos ciertos instrumentos que se encuentran fenomenológicamente *ahí-a-la-mano* y que, tras el encuentro de los simios con el misterioso monolito, encuentran un significado deslumbrante: ayudan a colonizar el mundo –ayudan a *habitar*–, pero son, a la vez, disparadores de un cierto goce.

16 C. CLARKE, Arthur, *2001: Una odisea espacial*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999.

Está claro que el descubrimiento de la técnica implica en Kubrick no sólo la condición previa de todo existir, sino ante todo, su inevitable vinculación con el acto homicida. El *estar-a-la-*



*mano* de la herramienta no sólo modifica las habituales relaciones sujeto-objeto en nuestro entender el mundo (un desplazamiento de las categorías kantianas), sino que las tiñe violentamente de una experiencia pulsional de conquista y dominio sobre el otro. Ciertamente, la introducción del tema *Así habló Zaratustra* en la banda sonora refleja con absoluta concreción el diseño ideológico de la escena: voluntad de poder, exaltación del placer de la conquista, celebración de la autoafirmación de una nueva posibilidad de supervivencia, esto es, de conquista sobre el ser. El alba de la humanidad no es sino “el dudoso pasaje al estado humano que significa el aprendizaje conjunto del uso de la herramienta, el uso del arma, la alimentación carnívora y la carnicería”<sup>17</sup>.

Ahora bien, el desvelamiento de esta secuencia sólo se puede entender en relación con la obra completa de Kubrick, y en un sentido que ha molestado notablemente a aquellos que no han conseguido domesticar la filmografía del director para que encaje en sus particulares reivindicaciones “humanísticas”<sup>18</sup>. El proceso del descubrimiento de la *techné* implica, de manera *indisoluble*, el reinado del gesto violento. No hay –y ciertos textos heideggerianos deberían ser repensados a la luz de esta sugerencia– *techné* sin violencia, civilización sin barbarie, habitabilidad sin goce. Por supuesto, entre las dos caras de la moneda se encuentra localizada la inevitable neurosis humana:

Destacar el sentimiento de culpabilidad como problema más importante de la evolución cultural, señalando que el precio pagado por el progreso de la cultura reside en la pérdida de la felicidad por aumento del sentimiento de culpabilidad.<sup>19</sup>

17 AUMONT, Jacques, *Materia de imágenes, redux*, Editorial Shangrila, Cantabria, 2014, p. 143.

18 Nos referimos al análisis de la cinta propuesto en SUBIRATS, Eduardo, *Proceso a la civilización: La crítica de la modernidad en la Historia del cine*, Editorial Montesinos, Madrid, 2011, pp. 123-156.

19 FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Barcelona, 2007, p. 125.

Ciertamente, la “culpabilidad” no existe como tal entre los *existencia-rios* heideggerianos que configuran al *Dasein*, sino que es reformulada con toda precisión con un nuevo nombre: *angustia*. Algo parecido ocurre con su formulación en Kubrick, como bien se demuestra en, por ejemplo, *La naranja mecánica* (*A clockwork orange*, 1971). Allí, por ejemplo, Álex (Malcolm McDowell) funciona al menos en una doble función narrativa. En primer lugar, se formula como la quintaesencia de ese mono gozoso: su bastón/cuchilla y la célebre escena del enfrentamiento fálico demuestran hasta qué punto se ha reformulado la idea fenomenológica del aparentemente inocuo *estar-a-la-mano* de la herramienta.



La segunda idea es todavía más interesante: Álex ha quedado designado como lo puramente angustioso, lo expulsado de los mecanismos del sistema, lo abyecto, criatura de los márgenes que ha sido expulsada, *parida* por la vieja promesa de homogeneidad, emancipación personal y autonomía social conectada con la modernidad. Álex es lo ajeno a lo doméstico, lo que, como decíamos antes, es el puro *no-estar-en-casa*, “*Zuhause-sein*”.

Álex ha emergido, como se muestra en la cinta, de esos inhabitables y horriblos proyectos de la modernidad arquitectónica que se diseñaron con el ánimo de “homogeneizar en el habitar”, disponerse serial y mecánicamente como estructuras domésticas lógicas y racionales para *ordenar la miseria de las grandes ciudades*. Espacios de clasificación y control del lumpen que emergieron de las mejores intenciones modernas y acabaron deviniendo *No Lugares*<sup>20</sup> o pesadillas biopolíticas.

<sup>20</sup> AUGÉ, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Madrid, Gedisa, 1993.

De ahí que su gesto celebrativo, violento, se pueda entender como su reacción ante una cultura que le es profundamente indiferente, y frente a la que no puede experimentar esa *culpabilidad* freudiana. De hecho, la violencia que ejerce es aterradora porque está mucho más allá de la escisión propuesta por Slavoj Žižek entre violencia sistémica y violencia revolucionaria<sup>21</sup>, sino que se ejerce aleatoriamente contra todas las capas sociales y todos los individuos inimaginables: el mendigo alcohólico, sus iguales en el ser-lumpen, el escritor de moda, la mujer emancipada al margen de la sociedad. La angustia, propiamente hablando, sólo comparecerá en la segunda mitad de la película, cuando precisamente la sociedad contraataque intentando *injertar en él el concepto de culpabilidad*.

Álex es un fantasma que pone en duda el concepto mismo del *habitar* en el siglo XX. Se filtra en el paisaje urbano (los sótanos y puentes de esas ciudades construidas monstruosamente en planes urbanísticos descabellados), señorea y saborea el pánico en las cenizas de un sistema artístico idiotizado y desactivado (el teatro vacío y en ruinas en el que se *re-presenta* una violación) y, finalmente, en el propio hogar (*home*, como se escribe literalmente en casa del escritor).

*La naranja mecánica* lleva a su quintaesencia la idea que Heidegger esbozó pero que, en un momento de forzado optimismo, se negó a concretar: la posibilidad de que *ya fuera demasiado tarde* para frenar el proceso de angustia inherente a nuestra incapacidad para recuperar el *habitar*.

### La angustia, el habitar y la obra de arte

Como señalábamos anteriormente, para Heidegger la idea misma de *habitar* no puede ser considerada en tanto a la construcción/visibilización de comunidades más o menos invisibilizadas, como han parecido sugerir Jacques Rancière<sup>22</sup> o, más recientemente, Didi-Huberman<sup>23</sup>. Antes bien, parece depositar en cada



21 ŽIŽEK, Slavoj, *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Paidós, 2008.



22 RANCIÈRE, Jacques, *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011.

23 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Ediciones Manantial, Argentina, 2014.

24 SHARR, Adam, *La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p.12.

25 HEIDEGGER, Martin. "Discurso rectoral de 1933" en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Volumen 3, N° 10, 1961, pp. 183-188.

26 RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón, "Construir, habitar, pensar, exterminar: Heidegger y la arquitectura de Auschwitz" en *Revista REIA*, N° 3, 2015.

27 Nos referimos a la famosa cita de los cursos impartidos en Bremen en 1949 en los que Heidegger afirmó: "La agricultura es ahora industria motorizada de la alimentación, en esencia lo mismo que la fabricación de cadáveres y cámaras de gas". La cita se encuentra recogida en MORENO CLAROS, Luis Fernando, *Martin Heidegger*, Madrid, Edaf, 2002, p. 125. El original se encuentra en el tomo 79 de la *Gesamtausgabe: Bremer und Freiburger Vorträge*. Lamentablemente, dicha publicación no tiene una traducción al castellano en el momento de redactar estas líneas.

28 HEIDEGGER, Martin, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990, p.13.

uno de los individuos la responsabilidad inevitable de emerger de su propia angustia mediante una nueva valorización del espacio que habita. Se trataba de buscar

un reconocimiento del espacio medido emocionalmente frente al medido matemáticamente; una visión mítica del construir y habitar del pasado, en otro tiempo unificadas como única actividad, pero ahora disgregadas por procedimientos profesionales y procesos tecnológicos; un deseo de un orden temporal y físico significativo; una sensibilidad hacia las dimensiones de presencia y ausencia; y una interacción mutua de mente, cuerpo y lugar<sup>24</sup>.

Ciertamente, el proyecto arquitectónico de Heidegger como una manera de escapar a la angustia no está exento de esa contradicción brutal que le atravesó durante sus años de militancia en el Partido Nazi: por un lado, su evidente desprecio hacia una filosofía que manejara conceptos comunitarios y emancipatorios a favor de una reflexión estrictamente ontológica del existir. Por otro, la necesidad de incorporar a las masas como agentes de cambio de la historia y mecanismos de retorno a su hipotético estado de desvelamiento del ser en el que el habitar mismo era posible<sup>25</sup>. Finalmente, este cortocircuito intelectual le impidió detectar hasta qué punto su propio proyecto del habitar había funcionado *a la inversa*, como la hoja de ruta de la construcción de los campos de exterminio<sup>26</sup>, por mucho que el filósofo alemán realizara una de sus habituales piruetas esculturarias para localizar los campos del lado de la *techné*<sup>27</sup>.

Hay, en todo este embrollo, una posibilidad del habitar –del encontrar ese *lugar-en-el-mundo*– que está directamente relacionado con el *Habla*. Pero no con el *Habla* entendida como intercambio fonético, sino "llegar al hablar del habla de un modo tal que el hablar advenga como aquello que otorga morada a la esencia de los mortales"<sup>28</sup>. Un *habla* que sirva, literalmente, como una casa frente a la muerte. Esa casa no sólo se encuentra en el pensamiento, sino en la poesía, o si se prefiere, en la obra de arte.

El lenguaje no sólo es la casa en la que habita el ser –el propio Heidegger mostró reparos en varias ocasiones a una de sus más celebradas "postales de pensamiento"–, sino que además puede ser, de alguna manera, el espacio en el que el arte se torna verdad –*aletheia*:

Todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal. La esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y la obra del artista, es el ponerse a la obra de la verdad<sup>29</sup>.

29 HEIDEGGER, Martin, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, p.52.

Luego el arte sólo puede ser poema –esto es, sólo puede proveernos de un *estar-en-casa*– en el momento en el que hace lo imposible por desvelar la verdad. Sin embargo, hay que ser cauto y entender esa *Aletheia* no únicamente como la supuesta verdad inamovible de un ser constructivo, homogéneo, bien formado y perfecto según unos parámetros normativos. Si entendemos el (buen) ser y la (buena) verdad como un único parámetro de deseo normativo que garantiza de alguna manera la cordura y que cristaliza en una “correcta malla ideológica”, sin duda estaríamos proponiendo una visión injusta y unificadora del existir/habitar, desactivando la potente herencia heideggeriana revolucionaria que habría de emerger en Sartre, en Foucault, y por supuesto, en el propio Lacan.

Por lo que, podríamos decir, hay un arte (un poema, un habla) en el que se puede topografiar el contorno de la angustia, y precisamente al hacerlo, permitir el habitar. En la angustia, lo decíamos al principio del texto, no hay objeto. Y sin embargo, hay cuerpo y hay una respuesta física. No nos parece descabellado afirmar que la angustia es, muy precisamente, la inscripción del no-habitar-el-mundo sobre un cuerpo que está necesariamente condenado a habitarlo (y a desear en ese mundo no habitable). Lo hermoso, lo paradójico, es que en ese no-tener-objeto, la angustia sí que tiene una suerte de forma, de dibujo fantasmático apreciable en términos de experiencia corporal, y por lo tanto, puede ser topografiada de alguna manera.

La angustia, por así decirlo, queda “enmarcada” dentro de un gesto artístico. “Enmarcada” en el sentido literal en el que Lacan lo plantea en otro momento del *Seminario 10*: “La primera cosa a plantear sobre la estructura de la angustia (...) es que la angustia está enmarcada (...) El fantasma se ve más allá de un cristal, y por una ventana que se abre. El fantasma está enmarcado”<sup>30</sup>. Enmarcada también –decimos nosotros– en un segundo sentido: en tanto contenida en el habla y parte del habitar, la angustia está enmarcada porque forma parte de esa *decoración* de un hombre que es su propia alma, su propia subjetividad, su propio dolor y su propio estar-en-el-mundo. La angustia es el retrato que domina el receptor de nuestro ser, de nuestro estar-ahí.

30 LACAN, Op. Cit., 2006, p.85.

Veremos el poder de esta idea en apenas dos momentos muy concretos del cine de Kubrick. El primero tiene lugar en 1962, en la célebre escena de *Lolita* en la que Humbert Humbert (James Mason) dispara a Quilty (Peter Sellers), casi en el arranque de la cinta. El protagonista, enfermo de fracaso y de deseo, atraviesa el umbral de una casa fantasmal que, literalmente, está saturada de *obras de arte*.



El espacio está construido como una suerte de museo en ruinas en el que comparecen gestos de todas las bellas artes, contrapunteados con botellas vacías tiradas de cualquier manera. Todo apunta a una suerte de pensamiento estético anterior a los temblores del siglo XX que, precisamente por su incapacidad a la hora de servir como freno a la pulsión, ha sido literalmente arrasado. Digámoslo claro: Al igual que pasaba con la célebre mansión de Charles Foster Kane, pese a la poderosa colección de obras de arte (rastros de pasado) almacenadas, resulta absolutamente imposible *habitar* ese espacio. Es un territorio en el que la angustia señorea a sus anchas.

Cuando acontezca el asesinato, el cuerpo de Quilty –que no es sino la versión sublimada e imposible de Humbert Humbert, el hombre que hizo gozar a Lolita como él nunca pudo– se parapetará detrás de un cuadro femenino literalmente *atravesado* por esas balas estúpidas, mezquinas, trozos de metal en los que se ha escrito la impotencia y el fracaso del protagonista.



La angustia está *enmarcada* y el fantasma está literalmente escrito ahí, atravesado. Fantasma/Velo, que con su mirada hierática problematiza al espectador. Y es que la mirada de la mujer atrae a la cámara, que se desliza en un suave travelling hacia ella, siguiendo la trayectoria de las balas pero también el eje de mirada del público. Y aunque ya sabemos que esa mujer funciona como trasunto pictórico de la propia Lolita –verdadero objeto desplazado de las balas/deseo de Humbert Humbert–, no hay que perder de vista su propia condición objetual, pictórica: es una obra de arte que, por su código clásico, su mirada gélida y su vestido ampuloso, simplemente no tiene ninguna conexión estética con esa necesidad de Verdad propia del habitar de la que hablábamos antes. ¿Quién querría colgar semejante cuadro –semejante mirada– en una casa habitable? Y sin embargo, ahí se encuentra.



Tres décadas después, Kubrick vuelve a rodar una escena similar en *Eyes Wide Shut* (1999). En esta ocasión, la superficie del cuadro ha sido trocada por la de un espejo y el sonido de las balas ha dejado paso a los sensuales acordes del *Baby did a bad bad thing* de Chris Isaak. La mujer sigue siendo rubia y su mirada sigue atrapando el movimiento de cámara.



Hay algo en la imagen especular, en la presencia del propio cuerpo desnudo que parece molestar sobremanera a la protagonista. A su alrededor se apilan los cuadros, como ocurría en el salón de Quilty. La lectura propuesta por Michel Chion sobre la

escena no podría ser más interesante de cara a nuestro estudio:

31 CHION, Michel, *Eyes Wide Shut*, Gran Bretaña, British Film Institute, 2002, p. 49.

Alice (Nicole Kidman) se quita las gafas cuando Bill (Tom Cruise) responde a sus besos (...) ¿Qué mira ella cuando clava sus ojos en el espejo? (...) Aquí se nos invita a ver una mirada. Pero no se nos dice qué es lo que esa mirada está mirando.<sup>31</sup>

Ese no-saber es, muy precisamente, el no-saber de la angustia heideggeriana. Ella y su marido intentan durante todo el metraje, de manera completamente infructuosa, *habitar* la casa, comportarse como una familia. Sin embargo, el torrente de un deseo que les rodea lo arrasa absolutamente todo. Están *enmarcados* en esa angustia/espejo que, en cierto sentido, es el gran cuadro pictórico que domina su postura de insatisfactoria fidelidad burguesa.

Por lo demás, la gran respuesta que Kubrick ofrece al problema de la angustia heideggeriana es, en cierta medida, el cierre mismo de su filmografía:



Alice: Estoy segura de que la realidad de una noche... por no hablar de la realidad de toda una vida no puede ser nunca toda la verdad. Ningún sueño es simplemente un sueño (...) Yo te amo. Y sabes que hay algo muy importante que tenemos que hacer lo antes posible.

Bill: ¿El qué?

Alice: Follar.

Produced and Directed by  
**STANLEY KUBRICK**