



Guignard-Luz, Inma

John Huston: lector de James Joyce, más allá del principio del duelo

Ciclo: Lengüajes VI, 2017

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2017

John Huston: lector de James Joyce, más allá del principio del duelo

Inma Gignard-Luz

RESUMEN: En este artículo, Inma Gignard-Luz sugiere que el arte de Huston, en la escenificación de la obra de James Joyce, *Dublineses*, alcanza una extraordinaria maestría en el uso de la técnica cinematográfica al situar, como operador central de toda estructura dignamente humana, el *hors champ*. En una operación "artísticamente sinthomática", Huston, más allá del principio de la pérdida, y usando la tensión palpable que introduce la irrupción de la voz y la mirada en la estructura humana, conseguiría dar una vuelta de tuerca a la pérdida llamada "depresiva" en las categorizaciones psiquiátricas.

PALABRAS CLAVE: íntimo no mío-tan mío, enigma, amor, deseo sexual, duelo.

Intervención: 17-Julio-2017

Introducción

Todos habéis leído el conjunto de relatos de James Joyce titulado *Dublineses* o *Gente de Dublín*. Y también habréis visto la puesta en escena que hizo John Huston del relato *Los muertos*, a la que puso el nombre genérico *Dublineses*, película que le valió dos nominaciones a los Óscar en 1988.

No era la primera vez que Huston, director de cine, dialoguista y realizador americano, exiliado en Irlanda desde los años 50, gran lector de literatura contemporánea, llevaba a la pantalla la obra de un autor conocido, pero era la primera vez —con la que iba a ser su última creación— que lo hacía desde un estilo que rompía con todo lo anterior.

No carece de interés, asimismo, recordar que Huston se familiarizó con la obra de Freud durante la segunda guerra mundial, cuando fue movilizado en el equipo de la U.S. Army bajo la dirección de Frank Capra; y cuando en 1962 dirige *Freud, pasión secreta*, no nos ofrece una biografía historiográfica de Freud, un relato de su vida, sino que muestra lo que da nombre a Freud, es decir, el producto de su pasión secreta, el psicoanálisis como obra y aventura, tanto ideológica como científica.

Si lo que parece interesar a Huston del psicoanálisis es su función de lectura de lo íntimo, eso lo pone de manifiesto en su brillante escenificación de ese "íntimo no mío-tan íntimo mío" que nos captura en su reescritura del relato *Los muertos*. Éste sería el punto de tensión entre el relato de Joyce. y su particular puesta en escena cinematográfica es lo que ha organizado esta reflexión que hoy os propongo.



Guignard-Luz, Inma

John Huston: lector de James Joyce, más allá del principio del duelo

Ciclo: Lengüajes VI, 2017

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2017

De la escenificación de *Dublineses* por John Huston

El montaje participa, no sólo del uso de letra que se puede hacer de la imagen, del recurso a la musicalidad para hacer resonar lo invocante entre los dichos y los silencios, sino que participa también de los recortes, en y de cada imagen, para anudar, en la instantaneidad del momento, lo oscuro de imposible representación —no solo de la muerte, sino esencialmente del goce, sea cual fuere la estructura.

Considero que su trabajo no aporta suplencia alguna al escrito de James Joyce —que no tiene nada de deficitario— sino que supone la lectura y el enfoque particular que Huston realiza del texto de Joyce. Y considero que la nueva dimensión que consigue Huston yendo más allá del enfoque teratológico de Joyce en *Los muertos*, tiene todo su interés para la clínica psicoanalítica.

Desde Aristóteles, pasando por Santo Tomás, la tristeza era tomada en consideración, no como un estado de ánimo ni una sentimentalidad, tampoco como un afecto ligado al duelo de cierta pérdida imaginaria; más bien era considerada como una pasión del alma, un sufrir por tener un alma. La melancolía era considerada una pasión triste, digna del dolor de existir, acechando a todo aquel que no reniegue de su posición desesperada de sujeto.

John Huston articula su puesta en escena en 3 actos. Habiendo optado por que cada uno de ellos transcurra en tiempo real, el espectador queda sumergido, de entrada, no en el espacio-tiempo de la historicidad, sino en el tiempo real que hace precipitar las cosas. Estamos en medio de los personajes. Pero el arte de Huston construyendo situaciones logra, en el mismo movimiento de

articulación de planos, que la misma situación construida vaya, al mismo tiempo, posibilitando su desanudamiento.

Los planos

Entrada en escena de la Irlanda de los años veinte, a la que Huston conocía bien, pues llegó allí a los 14 años. Construcción muy personalista de los semblantes, minuciosamente ritualizados por cada uno de los personajes, en el espacio reducido de un Hall de entrada, desde donde arranca una escalera —pieza central de pasaje desde el inicio a la conclusión de la obra— que lleva a las dos únicas piezas en la que monta una delicada escenografía, de la más pura tradición burguesa, de los semblantes de la Irlanda de los años veinte. En esa escenografía “a puerta cerrada”, donde se canta, se baila y se habla en una aparente cordialidad, algo, sin embargo, no explícito, aparece de forma omnipresente y en filigrana. Huston no explicita ni la tristeza ni la insatisfacción de ese mundo burgués del Dublín de 1920. No describe ese mundo a través del diálogo, pero lo va a dejar revelarse en la pantalla. Las miradas huidizas como respuesta a los dichos e intervenciones de unos y otros van configurando un trabajo muy sutil en donde hay que prestar atención a lo que no se dice. En otras palabras, Huston parte siempre del personaje principal para abrir el espacio a algo que queda fuera, pero que es central en una escenografía cuidadosamente organizada de lo discursivo. Cuidado del detalle, de la miniatura, pero precisión que no es ostentosa.

Los dos primeros actos de la película transcurren en las dos únicas habitaciones y en el hall. Sin embargo, Huston consigue abrir a lo íntimo sin crear más espacio vacío que aquel definido por el recorte de una puerta o una ventana. La lectura de Huston



Guignard-Luz, Inma

John Huston: lector de James Joyce, más allá del principio del duelo

Ciclo: Lengüajes VI, 2017

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2017

pone en escena un movimiento, una tridimensionalidad, con los personajes mirando fuera del campo del otro, más allá de la persona a la que se dirigen. No hay forma teatral en los monólogos, sino más bien una constante y palpable puesta en circulación de emoción, sensibilidad, soledad.

El cuidado de la decoración, de la dimensión imaginaria-simbólica de los semblantes, es tácita, al mismo tiempo que los rasga sin cesar; el uso de la música se realiza en un valor más evocativo, de resonancias indeterminadas, que de refuerzo y acompañamiento de la acción.

La cámara apunta sin descanso el “*hors champ*”. Susurra a gritos la pregunta: ¿qué hay más allá de las apariencias, más allá de la imagen, más allá de la vida? Y nos ofrece una puesta en escena coral, de unidad del grupo, que se descompone. Huston nos exhibe los agujeros, los personajes que entran y salen, o que se sostienen en el umbral de la puerta, o circulando de una pieza a otra y que, a medida que avanza la velada, van apareciendo cada uno en su soledad.

Esto es encarnado magníficamente por el personaje de Angélica Huston, que juega ese rol de espejo donde se proyecta y refleja, de entrada, una soledad atípica; su estatura, su físico, su compostura, no pega con el grupo – sin que sea algo excepcional, ni por su belleza, ni por su comportamiento, ni por sus dichos; es decir, a pesar de que encuentra su lugar en el grupo, hay algo que no va con él.

Diría que Huston, privilegiando como motor de la escenografía lo que no se hizo, lo no dicho por los protagonistas, lo no realizado, lo fuera de lugar y tiempo, consigue dar una vuelta de tuerca a la pérdida llamada “depresiva”, desplazándola con cierta fluidez, como veremos luego, del lugar de consenso atribuido a las pérdidas contables.

El estilo fluido de la escenografía se sostiene en dos ejes: el eje de los significantes sin significación, sin consecuencias, y el eje del objeto, lo pulsional. Los discursos del grupo, constituido por protagonistas algo maniacos, parecen no lastrados por ningún real.

En el segundo acto, el discurso del marido en la cena arranca con cierta morosidad melancólica para abocarse en la salvadora rutina cotidiana. Lo real, bajo el peso de un imaginario sólidamente consensuado, no opera como lastre a lo simbólico, que parece girar solo en bucle, fracasando en recuperar algo del goce aplastado por los semblantes imaginario-simbólicos de plomo. No hay conversación, sino monólogos que se siguen unos a otros sin esperar respuesta. Su logro consiste en darnos, no a oír, sino casi a respirar, lo que cada uno no ha hecho de sus vidas, lo irrealizado, es decir, cierta melancolía no explícita, no descrita a través de los dichos, pero que se deja entrever en los intersticios de montaje de los planos, en esos primeros planos en que vemos personajes entrando o saliendo constantemente de una habitación a otra.

Bajo mi punto de vista, diría que Huston privilegia el aspecto melancólico en su desciframiento del texto de Joyce, en la medida en que introduce una tensión palpable, más allá del principio de la pérdida, en la estructura humana; de esta manera rompe con las patologías contemporáneas que aparecen con las grandes depresiones económicas de la modernidad y firman la no rentabilidad productiva de los sujetos depresivos como productos de desecho del floreciente mercado de la salud mental.

El sentido de la escenografía no es el duelo no concluido, una pérdida inaceptable para cada uno de los cónyuges; considero que aquí, el sentido, de consistencia imaginaria, es más bien melancólico en la medida en que la identificación imaginaria se hace, no con un



Guignard-Luz, Inma

John Huston: lector de James Joyce, más allá del principio del duelo

Ciclo: Lengüajes VI, 2017

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2017

objeto perdido, sino con el objeto real irrepresentable, que la técnica cinematográfica permite a Huston situar como operador central “*bors champ*”.

Freud, en *Duelo y melancolía*, de 1915, hablaba de las diversas formas clínicas de la melancolía. Decía allí que no forman parte de un cuadro nosológico, dejando en suspenso las que correspondan a una estructura específica. Pone el acento en su determinación, en una pérdida compleja, sutil, que no corresponde a una pérdida evidente como en el duelo común por la muerte de un ser querido. Habla más bien de una pérdida inconsciente. El melancólico ignora la realidad de lo que ha perdido, dice Freud.

El enigma como función

Es en el tercer y último acto donde considero que Huston pone magistralmente en escena la funcionalidad del enigma. El plano donde la mirada del marido queda captada por una Angélica Huston inmovilizada en lo alto de las escaleras, la cabeza levantada, a la escucha: es el primer momento en que el mundo interior de los personajes invade la pantalla. Pareciera que ella es la única que escucha esa música, a pesar de que suena para todos. Es una filmografía muy acertada de la soledad.

Creo que la lectura-reescritura del relato de Joyce, *Los muertos*, por Huston, se plasma en ese momento de escenificación del enigma: ¿de dónde viene esa música que ella sola parece oír al punto que la paraliza? Si bien el marido oye también la música, es como si no viniera de ningún sitio audible para los demás. Angélica Huston encarna en ese momento lo inaudible; Huston consigue hacer resonar la soledad, su goce oscuro, en una suspensión del tiempo.

Momento de impacto crucial, de resonancias corporales ineludibles en cada uno de los dos protagonistas; la irrupción de la voz para ella, la mirada para él, alcanzando, en ese momento, a perforar el espacio cerrado sobre los personajes por el peso de hierro de tradiciones inamovibles en la Irlanda católica.

El enigma que encarna ella en ese momento, despertando un deseo dormido, organiza la agitación gozosa del marido, que redescubre a su mujer ahí donde no la reconoce, donde el sentido de lo que ocurre se le escapa. Encarnación enigmática de la que participaremos los espectadores hasta el desenlace de final de partida para uno y otra. Es el momento de verdad para cada uno de los dos, para la pareja. Cada uno tendrá que arreglárselas con ese agujero en el saber que los conmueve en sus fundamentos.

Jacques-Alain Miller en su *Curso de Orientación Lacaniana* titulado *La fuga del sentido*, editado en castellano en 2012, promueve el enigma al rango del colmo del sentido sexual: “*lo que la adivinanza agrega de desangustiante, de cosquilleo... para que haya enigma es necesario que el enigma sea claro en su formulación*” (Miller 2012: 32).

Si “*el enigma no es en absoluto un significante sin significado*” (Miller 2012: 32), Huston, a pesar de no haber podido leer a JAM, escenifica toda la significación que puede dispartarse para cada uno, hombre o mujer, en momentos de suspensión temporal, con la irrupción de ciertos objetos pulsionales privilegiados como la voz y la mirada.

El enigma existe y funciona como tal en el estado de descifrado; ella sabe lo que le recuerda esa canción, aunque se le escape el sentido que pueda tener, ese sentido que la conmueve de tal modo en ese momento de su vida.

Para él, el enigma que encarna su mujer en ese momento, es inicialmente descifrado en deseo de poseerla, sin querer saber más.



Guignard-Luz, Inma

John Huston: lector de James Joyce, más allá del principio del duelo

Ciclo: Lenguajes VI, 2017

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2017

Todas sus preguntas no traducen verdadera curiosidad, más bien táctica de seducción, acercamiento, muestras delicadas de su interés. El amor, el deseo sexual como declinaciones de lo enigmático.

El texto del enigma no es la solución del enigma

“*Murió por mí*”, no es la solución del enigma, ni para él ni para ella, sino solo el texto del enigma, con efectos singulares y tratamientos particulares para uno y otro. Dice Miller:

“En la letra hay algo del signo; algo más que significante y significado, hay el sentido; lo que ocurre es que no se atrapa el sentido. El enigma invita a pensarlo en términos de huida, de flujo. Lo sensible del sentido se toca, se respira; precisamente porque no es inteligible permanece lo sensible”. (Miller 2012: 33)

Es ese sensible que parece alcanzara los cuerpos de los protagonistas, que respiramos, tocamos en la escritura escenificada de Huston. Ese sentido que Huston deja operar enigmáticamente “*no aparece encerrado en la combinatoria significante-significado*” (Miller 2012: 33); no queda resuelto en la pequeña historia que Angélica Huston se cuenta contándosela al marido.

El hombre no la ve donde ella se muestra, es decir, en duelo, en falta de un gran amor perdido, sino que la ve con un plus, poseyendo algo esencial que ha marcado su cuerpo para siempre y que él nunca experimentó. El objeto, que minutos antes deseaba, se le revela marcado por una experiencia intransferible, irrepresentable.

En la forclusión del sentido, lo real del goce puede, sin embargo, ser tomado en consideración; digo la forclusión del sentido, que no hay que confundir con la forclusión

de un significante que represente al sujeto para otro significante. En el caso de la mujer, aquí, si el significante de la mujer no existe, ella encuentra, contingentemente, uno que la representará toda su vida, para la eternidad, que le dará semblante de sentido a su existencia: “*soy la mujer por la que un hombre murió*”; y para ella, ser la mujer que suscitó un amor tal en un hombre, al punto que sin ella no pudo vivir, parece ser un recurso de ese sujeto femenino, un tratamiento de lo pulsional desde el borde de lo simbólico, una identificación falicizada que permite a ese sujeto sufriente de su división, adormecerse.

El que sin embargo queda desvelado es el marido. Ese cuerpo de su mujer, encarnando, momentos antes, en su fantasma, el objeto de su deseo, ese cuerpo femenino aparece de pronto marcado por una experiencia propia de goce fuera de su alcance, algo que él nunca experimentó. Y ahí, ese objeto falicizado, recubierto de imaginario, de fantasmático, deviene real. No hay escena de celos, más bien una caída del velo fálico sobre su mujer que abre a la “*pérdida de valor libidinal*” de lo inalcanzable real. De pronto, y sin hostilidad, “*se da cuenta*” de que ha perdido su belleza para siempre, que ha envejecido; su posición melancólica firma una elaboración subjetiva que apunta y revela la ignominia de la condición humana.

En cierto modo, el marido triunfa heroicamente consiguiendo solamente recuperar ese objeto, de ignominiosa condición humana abocada a la muerte, en una identificación certera e inquebrantable con él. Su yo, como decía Freud respecto al melancólico, recubierto por la sombra del objeto como la nieve misma que recubre las tumbas de Irlanda.

La salida melancólica del marido parece consentir a la pérdida del valor fálico que velaba el sentido huidizo de enigma, el agujero en lo simbólico, desvelando al objeto



Guignard-Luz, Inma

John Huston: lector de James Joyce, más allá del principio del duelo

Ciclo: Lenguajes VI, 2017

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2017

real en su impudor. Si ella consiguió acotar ese goce Otro, él no encuentra otro límite donde sostenerse más que en el de la indignidad a la que nos reduce la muerte.

Freud habla de episodios melancólicos en sujetos neuróticos y en perversos. Lo que se rompe para él no es la relación con su mujer, sino la relación al valor fálico que la recubrió por un momento. Aparece la miseria neurótica al descubierto. El objeto real se presentifica en el neurótico en su incapacidad para la relación sexual.

Si ella consigue anudar algo de lo real con lo I-S, sostener de una manera más viva los semblantes esenciales de la lengua, ampararse en cierta máscara para no confundirse con el estatuto de desecho al que acaba reduciéndose para su marido, queda sin embargo sin respuesta para nosotros. ¿Cómo van, ese hombre y esa mujer, a retomar sus vidas? ¿Podrán, con sus particulares tratamientos de lo real, encontrar algún punto de encuentro en sus existencias paralelas? ¿La nieve que cae rutinariamente en Irlanda con la estación invernal, alcanzará a recubrir, más o menos, lo que los separa, o bien los aplastará?

Bibliografía:

Freud, Sigmund. 1972. *Duelo y melancolía*. Biblioteca Nueva, Madrid.

Huston, John. 1987. *Dublínenses*.

Joyce, James. 2009. Alianza Editorial, Madrid.

Miller, Jacques-Alain. 2012. *La fuga del sentido*. Paidós, Buenos Aires.