

DE UNA ESCENA, OTRA: VARIACIONES SOBRE LAS NOVELAS DE CERVANTES (*EL CASAMIENTO ENGAÑOSO; EL COLOQUIO DE LOS PERROS*) Y LA COMEDIA SIN TÍTULO DE LORCA EN *BOSQUE DE EUCALIPTOS* (FILM VIDEO, 1995)*

Duarte-Nuño Mimoso-Ruiz
Universidad de Toulouse II

El cine sustituye a nuestras miradas un mundo que se ajusta a nuestros deseos
André BAZIN

Prosiguiendo el estudio semiótico sobre la intertextualidad / intericonicidad en el marco de la transposición, del estatuto de la citación en la teoría de los discursos literarios y filmicos (Mimoso-Ruiz, 1997: 364-72), analizaré los segmentos 40-53 y 56-71 de la ficción video *Bosque de Eucaliptos* que realicé en 1995 (*Centre de Recherches Interdisciplinaires de Littérature Comparée et des Moyens Audiovisuels*; montaje de Gérard Vazquez, Toulouse II) consagrados a la transposición y a la *mise en abyme* de dos *Novelas Ejemplares* de Cervantes (*El Casamiento Engañoso, El Coloquio de los Perros*) y de fragmentos de la *Comedia sin Título (ST)* de Lorca.

A partir de los presupuestos teóricos de Metz (1991), Gardies (1992), Jost (1987), Bakonyi (1995) señalaré la importancia de los conceptos de *captura y liberación* (Gardies, 1980) en la estructura y la hifología del texto video de *Bosque de Eucaliptos* y del cambio icónico y cromático (Grupo μ , 1992) en la cita de *ST*: presencia de una imagen "congelada" en blanco y negro que se opone al color y a la dinámica de las *imágenes-movimiento* (Deleuze, 1983) anteriores.

Para explicar el funcionamiento de la integración de ficciones secundarias en el metatexto del video es necesario referirse a un breve sinopsis de *Bosque de Eucaliptos*.

I. El metatexto visual

El video presenta el itinerario de Juan Desiderio (cuyo nombre y apellido que evoca el célebre pintor del Siglo XVII Monsú Desiderio no aparecen en el video salvo en los títulos de crédito finales). El

* A Lluís Barthez y a su palabra liberadora.

personaje, actor y Corifeo de su propio destino y del devenir trágico de su familia se marcha de una aldea ubicada en el sur de Francia para ir al encuentro del espacio de la infancia y adolescencia de su hija Ángela, víctima de un accidente de automóvil (que debe recordar al espectador el accidente mortal de María José / Lucía Bosé en el final censurado y muy comentado de *Muerte de un ciclista* de Bardem). Dicho espacio de Ángela vinculado con el bosque de eucaliptos se halla ubicado en las cercanías de una estación balnearia del Norte de España (Comillas, provincia de Santander). La muerte de Ángela adulta aparece anunciada en el monólogo interior (voz en off de Juan Desiderio) cuando el protagonista descubre por última vez el espacio añorado de su hija:

JUAN DESIDERIO (mirando el espacio del Portillo, el mar cantábrico y más allá, el bosque de eucaliptos): "*Dans ce voyage de non retour après une brève halte à Santander, je suis revenu à Comillas sur les lieux d'Angela. Comme elle, j'ai dû, une fois encore, franchir l'interdit, pour mieux me perdre et essayer de me retrouver avec elle, dans la forêt d'eucalyptus de son enfance.*" (secuencia 4).

La mención explícita del accidente mortal de Ángela retrasado y *ocularizado* (Jost, 1987) al final de la ficción permite la emergencia de otros acontecimientos analépticos y traumáticos que funcionan en la mente del anciano, Juan Desiderio, como auténticos *souvenirs - écrans* (recuerdos encubridores según la teoría freudiana):

-El fallecimiento anterior de su hijo Ángel, que muere a los dos años de edad.

-El peso de la herencia del modelo fraterno (Ángel/ Ángela) impuesto a su hija por Juan.

-La rebelión de Ángela adolescente y adulta que decide romper los vínculos afectivos con su padre para emprender en París, después del suicidio o de la muerte accidental (depresión ; abuso de somníferos) de su madre Felisa, experiencias teatrales en París fracasadas.

-El "casamiento engañoso" de Ángela con un *golden boy* financiero, Eduardo, que Juan Desiderio odia; el nacimiento de dos niñas, Laura y Céline ; la incomunicación de Ángela con su marido. Juan Desiderio trata de recuperar a su hija "rebelde con / sin causa" y a sus nietas gracias a la puesta en escena de videos que funcionan como seudo catarsis o sicodramas sublimados de la crisis familiar: *Casamientos Engañosos* y *Lorca Oratorio*. Ángela interpreta el doble papel (en la ficción libremente adaptada de Cervantes) de Estefanía y de Elena, la "casada infiel" de Peralta. Ángela se transforma después, en los espejismos de los videos paternos que subliman (y destruyen en realidad) su imagen en la Actriz (Elena?) de *ST* que intenta interpretar en vano los papeles de Titania / Lady Macbeth. Enamorada de un estudiante de Juan Desiderio (Campuzano cervantino / Autor lorquiano), Ángela se marcha finalmente con su amante en el Mercedes que la conducirá hacia su destino fatal.

Juan Desiderio, separado de sus nietas por Eduardo, desahuciado de todos, cae en una depresión que linda con la locura, destruye sus videos por el fuego "catártico" lamentando su culpabilidad ("*Et les brasiers des crimes paternels*"). Avatar de Agamemnon, sacrificando a Ifigenia, crece en su delirio hablar con su hija Ángela repitiendo así el modelo de Victor Hugo exilado en Guernesey con las famosas "*tables tournantes*" después de la muerte accidental de Leopoldine en Villequier. En el presente de la ficción. Desiderio instalado en el mirador del hotel de la playa frente al mar cantábrico que evoca por su blancura el famoso "*look out*" hugoliano de *Hauteville house*, paseante por Comillas (la estatua del marqués, el cine, el *Capricho* de Gaudí, el angel exterminador del cementerio comillano creado por el artista catalán Llimona) recupera la memoria (anamnesis y sublimación) del tiempo pasado.

En el final de la ficción videástica, Juan Desiderio, después de una última visita al Portillo se dirige hacia el convento Viáceli de Cóbrecs (evocado anteriormente en una de las sesiones espíritas por la "Bouche d'Ombre" de Ángela) y contempla desde las escaleras del convento los eucaliptos símbolos de un contacto con la Naturaleza (alusión al imaginario del Bosque/jardín de las Delicias o de la Perdición en las leyendas medievales pero también a su devenir en las obras fílmicas de Wajda, Bergman, Saura o Gutiérrez Aragón). Los eucaliptos, representantes metonímicos de la conyunción *animus / anima* (Jung) de Ángela, se transforman simbólicamente por su verticalidad (contrapicada y plano-traveling hacia arriba), por el halo del sol de la tarde, el ruido del viento que se funde con el oleaje del

mar y la aria -leitmotiv *E lucevam le stelle* (*Tosca*, Acto III) interpretada por Luciano Pavarotti que dobla la voz en *off*, recitativa, del Narrator / Corifeo Juan Desiderio en Arboles de Vida:

JUAN DESIDERIO (off, sobre la imagen final de los eucaliptos agitados por el viento): *Cette forêt existe quelque part en nous. Elle est composée de souvenirs. C'est l'encens des êtres et des lieux qui nous sont chers, des Vivants et des Morts.*

El espacio-tiempo (*Cronótopo* según Bakhtin) del metatexto vídeo se puede desglosar de la manera siguiente según los esquemas y las estructuras (Episodios y *Stasima*) de la tragedia griega:

PRESENTE: 3 días. Despedida y última visita de Desiderio a la aldea del sur de Francia (*Hauteville sur Lot*) y al cementerio donde se halla la tumba de Ángel (ocultación de la tumba de Ángela). Visión de los aldeanos franceses (PRÓLOGO) Este segmento fílmico en una anacatáfora significativa de las silepsis espacio-temporales aparece **después** de la llegada a Comillas (tema musical de Puccini *Tosca* III, I): visión de los eucaliptos, del Portillo de la propiedad con la mención gravada en la piedra: "prohibido el paso". Instalación en el hotel de la playa y en el mirador / *look out*. Visitas de Comillas, del cementerio marino con el Ángel de Llimona (fotografiado por Desiderio), de la estatua del Marqués, del *Capricho* de Gaudí (EPISODIO I) y STASIMON Musical (Pavarotti/Farandouri).

ANALEPSIS

PASADOS I, II, III, IV (EPISODIOS)

Despedida y llegada al monasterio Viaceli de Cóbreces y al "*Balcon en Forêt*" que se acaba con la visión de los eucaliptos. Aria leitmotiv del Destino (Puccini -*Tosca*) interpretada por Luciano Pavarotti (EXODO).

PASADO I INMEDIATO: Casa de Desiderio en *Hauteville sur Lot*. Muerte de Ángela. Despedida de las nietas. Vision des "tables tournantes" de Hugo, de la túnica de Titania (Shakespeare /Lorca), reliquia mediúmnic para Desiderio (EPISODIO V: revelación de la catástrofe y *acmé* de la tragedia vídeo). *Elemento reprimido y filtrado por:*

PASADO II PRÓXIMO: Casa de Desiderio en el sur de Francia. 2 veraneos de Ángela con sus hijas Laura y Céline. **RODAJE MALOGRADO** de **Casamientos Engañosos** y de **Lorca Oratorio** con Madame Teilher, ama de llaves, los ex-estudiantes (Nuno y Mario), una amiga de la familia. Relaciones Ángela / Nuno.

PASADO III LEJANO: París. Experiencias teatrales fallidas de Ángela. Casamiento "engañoso" con Eduardo. Nacimiento de Laura y Céline. Crisis conyugal. Nueva depresión de Ángela. Separación.

PASADO IV ANTERIOR: Comillas. Infancia y adolescencia de Ángela durante los diferentes veraneos en una casa alquilada. Amoríos de Ángela la rebelde con diferentes jóvenes, y en particular, Pablo. Muerte (*¿suicidio?*) de Felisa, su madre. Depresión grave de Ángela adolescente.

Así, lo que bien hubiera podido ser un melodramón lacrimoso se transforma, por los filtros textuales, la distanciaci3n est3tica de los planos-cuadros de conjunto, la voz en *off*, en una tragedia, con la presencia *acúsmica* (Chion, 1982) de Corifeos (Pavarotti, Farandouri intérprete de *Pandermi*, la *Pena Negra* lorquiana transpuesta musicalmente por Theodorakis), Amalia Rodrigues (y el fado portugués *Mouraria*). La presencia icónica de tumbas -cenotafos y del Ángel de J. Llimona encarnan el retorno obsesivo de lo Reprimido, la triple pérdida en la imaginaci3n y en el recuerdo de Desiderio / Agamemni3n / Hugo, de Ángel (el ni3o desaparecido, las "coplas" por la muerte del hijo) de Felisa y de Ángela (la hija rebelde como Antígona/Electra).

II. Intertextualidades cervantinas y lorquianas

Para Genette (1982: 7) la intertextualidad remite a una "*mise en relation manifeste ou secrète d'un texte avec d'autres textes*". De hecho, la voz narrativa, interior, de Juan Desiderio evoca, desde el mirador comillano, la filmación del video *Mariages Trompeurs (Casamientos Engañosos)* ubicada en el pasado reciente de la pequeña aldea del sur de Francia donde residía y donde vinieron a veranear su hija Ángela y sus nietas Laura y Céline, lejos de la influencia de Eduardo, el yerno aborrecido. La crisis matrimonial, la depresión suicida de Ángela evocadas a través de una sesión de psicoanálisis reconstruida por la imaginación de Desiderio en el plano -secuencia 39 situado en París abre el paso a la visión de las niñas con Ángela, una amiga de la familia que desempeñará más adelante el doble papel de doña Clemente Bueso y de la amiga de Estefanía, Madame Telhier, ama de llaves de Desiderio (Hortigosa ulteriormente) en el andén de la estación francesa de ferrocarriles (con ruidos de ambientación de un altavoz).

Desiderio no aparece en el plano -secuencia 40, presentado desde su perspectiva (plano general, contracampo) como si hubiera rodado la llegada de su hija y nietas con una cámara video. La presencia / ausencia del anciano en el andén remite a la mirada / *ocularización* (Jost, 1987) del director hecha de fascinación y distancia frente a su "extraña familia" de la que vive separado (París versus aldea francesa del sur); pero también indica la añoranza de un pasado "feliz" irremediablemente perdido después de la muerte trágica de Ángela, la evocación de un "plan-tableau" determinante de la estética y de las referencias pictóricas (nivel **intericónico**) posteriores en la elaboración del video, adaptación muy libre de dos novelas cervantinas.

A continuación (secuencia 41) pasamos a la visión de las nietas / "meninas" recostadas en una meridiana y mirando en la televisión *Quo Vadis?*, el "*peplum*" de Mervyn LeRoy (1951). La alusión al emperador Nerón prefigura la tiranía de Juan Desiderio en el rodaje del video. La subjetividad, equivalente a la Subjetiva Indirecta Libre del *Cinema di Poesia* (Pasolini, 1976) está marcada por la panorámica descendente, el leve temblor de la cámara que viene captar a las niñas (segundo plano) y a Ángela sentada (primer plano). Ángela se levanta y apaga la televisión censurando a sus hijas porque miran demansiado la "caja boba" y anunciando el inicio del rodaje. El espectador ignora aun de qué video se trata.

Efectivamente, la "realidad" del rodaje de un video con indumentaria del siglo XVII aparece en el plano-secuencia siguiente (41): Ángela y Nuno, un ex-estudiante de Desiderio, están en una cama que evoca indirectamente el ambiente de una novela ejemplar cervantina. Ángela (Estefanía de Caicedo), vestida de un ropón da la espalda a Nuno (Campuzano) que mira hacia ella y hacia la cámara. La situación obvia de ruptura remite a la discusión vista anteriormente de Eduardo y Ángela en París (secuencia 37) y prefigura, al nivel icónico, la situación tópica de Nuno acostado al pie del sofá de Ángela (leyendo el texto cervantino) como el "perro del hortelano" o el clap vocal enunciado por una de las niñas, Céline ("*Silence ! On tourne*"). El dispositivo escenográfico señala la teatralidad con la profundidad de campo: un espejo situado detrás de la pareja refleja la intrusión de Da Clemente Bueso y de la dueña Hortigosa como sombras o meros títeres haciendo gestos escandalizados (levantando el manto de encaje) por la instalación indebida de Estefanía en una casa ajena. La situación de la novela de Cervantes conoce diferentes interpolaciones: la ruptura Campuzano / Estefanía en el video de Desiderio se sitúa **antes** de la llegada de Da Clemente anunciada por las exclamaciones de la moza en el texto cervantino:

[...] ¡oh, que sea ella la bienvenida! ¿Han visto y cómo ha venido más presto de lo que escribió el otro día? y más adelante contestando a las preguntas de Campuzano que teme una burla:

¿Quién? Es mi señora, doña Clemente Bueso, y viene con ella el señor don López Meléndez de Almenázar con otros dos criados y Hortigosa, la dueña que llevó consigo. (Cervantes: 287)

En el plano mencionado el espectador no ve a los personajes masculinos. Hortigosa no enuncia, persignándose, las palabras irónicas y ejemplares que censuran la actitud de Estefanía:

¡Jesús! ¿Qué es esto? ¿Ocupado el techo de mi señora y más con ocupación de hombre? ¡Milagros veo hoy en esta casa! A fe que se ha ido bien [...] del pie a la mano, la señora Estefanía, fiada en la amistad de mi señora! (Cervantes: 288)

Tampoco oye el espectador el desafío glorioso de Campuzano que quiere defender la honra de su esposa o las explicaciones burlescas y confusas de Estefanía. El tema musical del compositor portugués Alvaro Martins reemplaza las palabras de los actores en este plano secuencia "sordo" (Chion, 1982).

Otro nivel icónico / sonoro altera profundamente la linealidad del relato, de las confesiones de Campuzano a Peralta: la intervención de Laura. La niña, en un plano-secuencia narra a su hermana Céline (ambas están acostadas en una hamaca durante la siesta) el guión del *Casamiento Engañoso* como si fuera un cuento infantil. Céline parece poco interesada por los comentarios y la historia contada por su hermana mayor. La dualidad y la ambigüedad de la transposición video del texto cervantino dada por el indicio y el dispositivo eminentemente barroco del espejo (secuencia 41), se desplaza en la indecisión de la *ocularización / focalización* (Jost) de los subsiguientes planos imaginados por Laura y/o Céline. Estos espejismos fílmicos prosiguen la especularidad del relato "árabe" en el video que realicé anteriormente *La Lettre de Laura I.* (1994)

Dichas secuencias aparentemente referenciales de la novela ejemplar (el encuentro Peralta / Campuzano cerca del hospital de la Resurrección en Valladolid; el encuentro con Estefanía en La Solana; las nupcias; la doble burla de la cadena de Campuzano y de la hacienda de la aventurera Estefanía; la instalación de Campuzano, el "purgatorio / infierno" del Hospital de la Resurrección) presentan una serie de estampas voluntariamente estereotipadas, maniqueas, debidas a la imaginación de las niñas. *Casamientos Engañosos* se aparta así del metatexto o de la *meta-novela* cervantina del *Coloquio* y del guión anterior que escribí plano a plano en colaboración con hispanistas del R.I.C.S. II de Estrasburgo (Mimoso-Ruiz, 1985) influenciado por los espejismos y les *mises en abyme* en la obra fílmica de Carlos Saura (*Elisa Vida mía* y *El Gran Teatro del Mundo* interpretado por las alumnas de un colegio).

El guión presentaba a una pareja de artistas el director Luis y Estefanía que desempeñando los papeles protagónicos del *Casamiento* repetían, lúdicamente las situaciones cervantinas en su vida privada. Las "bubas" tenían un equivalente moderno con el Sida, siendo Luis un drogadicto. La película debía acabar por la visión moderna del directorcillo burlado, desahuciado, internándose en un hospital mientras Antonio (Peralta) vestido con una capa del siglo XVII se santiguaba, repitiendo cíclicamente así el gesto inaugural del texto cervantino; mientras se oía ladrar perros vagabundos (referencia al celeberrimo *Coloquio* y al perro sarnoso que tanto amenaza Jaibo agonizante en *Los Olvidados* de Buñuel). Precisamente, la presencia de los perros al nivel sonoro e icónico se destacaba en los primeros planos del guión. El *especta-lector in fabula* (Eco, 1979) veía diferentes detalles (acercamiento / zoom sobre los canes en los cuadros de Velázquez: *La túnica de Joseph*; *El Cardinal Infante, Don Fernando de Austria*; *El infante Felipe Prosper*; *Las Meninas*). Uno de los perros llevaba una cadena dorada que evocaba la de Campuzano. Las interpolaciones textuales con la obra cervantina se manifestaban con la voz en *off* de Cañizares, la bruja del texto referencial, transformada en "perra sarnosa" (plano 2 del prólogo). Más adelante, la perra Cañizares en su coloquio con los mastines Cipión y Berganza aludía claramente al engaño de Doña Elena de Góngora, esposa infiel de Peralta, enamorada de su propio primo, el conde de Sigüenza. Cañizares "perrita faldera" de Doña Elena (interpretada también por Estefanía) dotada de "todos los saberes" (secuencia 47 del guión) y amiga "hermana" de la Montiel, la madre de Cipión, contaba a sus compañeros la muerte de Doña Elena, envenenada como en los tiempos de los Borgia por su marido Peralta o por el conde de Sigüenza.

La alusión al autor de las *Soledades* aparece claramente señalado con el apellido de Da Elena de Góngora, la "casada infiel". La triangulación entre Peralta, el marido burlado, Sigüenza, objeto de un imposible deseo, y Da Elena, evoca *El Anzuelo de Fenisa* (Acto III, escena 16 con el "¡ay ojos de engaños llenos!" enunciado por Sigüenza) de Lope de Vega del cual se apartó Cervantes en sus comedias de madurez (Rey Hazas; Sevilla Arroyo, 1995: 90-91). La situación de Elena de Góngora dama "perversa" remite también al personaje de Helena en *Mémoires pour servir à l'Histoire de Malte* de Prévost d'Exiles (Mimoso-Ruiz, 1985: 64).

Cañizares invocaba a Hécate (la "luna, luna" del *Romancero gitano* de Lorca), al Macho Cabrío de las pinturas negras de Goya y de los esperpentos valleinclanescos (el "¡juruju!" de *Divinas palabras*

mezclado con el aullido perruno). Dicho coloquio de Cañizares que se inscribía en una perspectiva translingüística (de Cervantes a Lorca pasando por Lope de Vega y Valle Inclán) como una transgresión del texto referencial, aparecía integrado en las visiones de Campuzano / Luis, avatar de los locos / cuerdos de Cervantes (Casalduero: 141; El Saffar: 51-60; Sieber, 1991: 11-13).

Por fin, la voz en off de Fernando Arrabal entrevistado en París (Arrabal, 1986: 142-149) establecía la necesaria distancia frente a los espejismos del filme video.

De este guión previo (que no ha sido montado hasta la fecha), sólo quedan, en *Bosque de Eucaliptos* algunas imágenes representativas de la imaginación "infantil" de Laura y / o Céline las *meninas*, testigos de cargo (como los perros) de la "locura" de los adultos (Relato I) y la visión de Juan Desiderio, el abuelo y diector (Relato II). Este último interviene después del cuento de Laura, secuencia 43 (llegada de los ex estudiantes de Juan Desiderio, Nuno y Mario ayudante técnico e intérprete del Conde de Sigüenza) hasta la secuencia 51. Reconstruye una ficción vídeo para permitir a Ángela liberarse del "casamiento engañoso" con Eduardo y establecer nuevas relaciones con el actor Nuno. Desiderio, en su afán de poder, desea controlar dichas relaciones como si fuera un demiurgo manipulando títeres según su voluntad. Su actitud refiere a la manipulación sádico-libertina de Valmont en *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos y al *Most dangerous game* (1932) del conde Zaroff, la película de Schoedsack.

La pretensión de Desiderio, Autor / Narrador prepotente, figura arquetípica y negativa del Padre/Ogro situada entre Saturno y *Hercules Furens* de Séneca (difuminada o borrada con el padre guionista de *Scheherazade* en el video anterior, *La Lettre de Laura L*), aparece claramente señalada en el monólogo trágico-irónico del hombre del "desiderium", de una inasequible *dura lex* del deseo. El personaje focal refiere a la ilusión, al falso demiurgo denunciado en las obras de Cervantes, Gracián y en las películas de Orson Welles el Narrador / Operator / Monstrator (Gardies, 1992), el cineasta del "gran teatro del mundo" shakespeariano (desde su obra inaugural *Citizen Kane* hasta *The Immortal story*) se presenta aquí como el perseguidor / víctima emisaria. Es un avatar del *pharmakos* / *heautontimoroumenos* de los Griegos, un *alter ego* del portavoz del Desengaño y de una ambigüedad ontológica situada entre Ser y Apariencia o *Maia*.

Desiderio, abandonado de todos, quema sus videos en un ritual catártico pronunciando palabras rituales que evocan a Baudelaire: "*Et les brasiers des crimes paternels*". Más adelante, en la secuencia des *Tables tournantes* hugolianas, el candelabro letal con los círios que iluminan la escena y la túnica-reliquia de Titania abren el paso a la visión de un "bosque" metafórico de círios, o sea a los eucaliptos y al incienso por desplazamiento metonímico.

Dicho desplazamiento puede ser analizado a la luz de los conceptos de *captura* y *liberación* (Gardies, 1980). La *captura* refiere a una mutación cualitativa, al paso de acontecimientos considerados y percibidos por el *Especta-lector* como perteneciendo a la "realidad", a *l'effet de Réel* (Barthes) hacia una representación, o sea Ilusión. Al contrario, cuando la mutación se hace de una representación hacia acontecimientos "reales" asistimos a un efecto de *liberación*. Precisamente, la macroestructura filmico-textual de *Bosque de Eucaliptos* nos enfrentaría a varios ciclos de *captura* (imaginaciones de las niñas, de Desiderio; teatralidad de los videos incluidos, *mise en abyme*) para acabarse al nivel textual e icónico-sonoro sobre una liberación catártica: la visión de los eucaliptos desenfocados, a contraluz, en las cercanías de Viáceli de Cóbreces.

III. Variaciones para / metaicónicas: *Pour un cinéma comparé*

En la perspectiva de las influencias y repeticiones en el cine señaladas en una publicación de la *Cinémathèque française* (Aumont, 1996) destacaremos con Bakonyi que el nivel paratextual se transforma dentro de la obra videística o cinematográfica en nivel *paraicónico* (Bakonyi, 1995) o sea la relación entre los planos del film video con otras imágenes que le son exteriores.

El espectador, en la filmación de *Casamientos Engañosos*, video inconcluso de Juan Desiderio, reconocerá así menciones a la iconografía cervantina (Sieber, 1991: 280 ; 298) a los perros en cuadros de Velázquez (como lo hemos señalado más arriba) y en particular variaciones sobre *La Venus del espejo* y *Las Meninas*. El film en sus espejismos pictóricos se construye a partir de *plans-tableaux* como en las obras postmodernas de Resnais, Godard (*Passion*) Raul Ruiz, Peter Greenaway o Manoel de Oliveira. *La Venus del espejo* aparece citada en la secuencia de los afeites de Estefanía de Caicedo atendida por las dos mozas de Clemente Bueso. Variaciones cromáticas intervienen con respecto al cuadro referencial, visualizado *a posteriori*. El claroscuro a la Rembrand o a la G. de La Tour ya presente en esta alusión *paraicónica* prepara la versión masculina del desnudo del plano secuencia: el Estudiante de Juan Desiderio está de espaldas encamado con Ángela, fumando, reflejado parcialmente en "el espejo de Venus velazuquiano". La *pictorialidad* es una alusión al cuadro teatral del Desnudo Rojo (o Viejo) de *El Público* (Lorca, 165). Efectivamente el plano secuencia mencionado abre el paso en la hifología icónica del texto fílmico a la *doble* visión fantasmagórica de Nuno y Desiderio (el Director y / o Bakunin el obrero "loco" asesinado al final de *ST*) en la casa de socorro velados por Ángela, transformada en enfermera (version I) o por Madame Teilher (version II). La ama de llaves en el video "familiar" de Desiderio desempeña un papel de Corifea / Enfermera de la casa de socorro imaginada por Lorca en su borrador de *ST*. Es también un avatar femenino del Enfermero lorquiano de *El Público* (cuadro quinto: 165-67).

La teatralización (dada por la profundidad de campo, la construcción geométrica de los planos) y las referencias pictóricas señalan así cómo funciona la imaginación manipuladora del *Monstrador / Operator* Desiderio, y a su vez el *trabajo* del video *Bosque de eucaliptos* que trata de crear una Simbólica propia a partir de derivaciones, espejismos y transformaciones respecto a obras pictóricas conocidas. El video, al nivel *metaicónico* reconstruye, a su manera, una estética del "Video y su Doble", del Artificio instaurado como la norma de una inasequible representación de la Realidad, (Rosset), prosiguiendo así la reflexión neobarroca y eminentemente teatral de Orson Welles (Mimoso-Ruiz, 1995) o de Fellini y Bergman (*Otto e mezzo*; *Casanova*; *Persona*; *La Hora del Lobo*).

La citación desplazada de *Las Meninas* presenta interpolaciones y efectos de *collage* con pinturas del Greco (Campuzano se transforma en *El caballero de la mano al pecho*) y el mundo chino-japonés: Céline / Infanta aplasta la cabeza de un can Lasa del Tibet de peluche con sus "tongs", lo que enfurece al abuelo instalado detrás del visor de la cámara video porque se ven demasiado en el plano. Asimismo, la estética del Nô influye en la representación del universo de Elena de Góngora. El manto de Estefanía de Caicedo se transforma en velo nupcial / letífero en la *ocularización* de la muerte de Elena que prefigura la túnica de Titania (Shakespeare/Lorca *Oratorio*).

Las fotos de las niñas perteneciendo al álbum imaginario de Juan Desiderio remiten a fotos de "tournage" y a alusiones al álbum de Luis, el padre solitario (Fernando Rey) en las secuencias iniciales de *Elisa Vida mía* de Carlos Saura donde Elisa y su hermana, después de celebrar el cumpleaños del padre, comentan una foto de una adolescente desenfocada. El comentario aparece en *Bosque de Eucaliptos* con la voz en off de Desiderio que coteja irónicamente los versos hugolianos acerca de *l'Art d'être grand-père*.

De manera análoga, la fotografía del *Ángel exterminador*, escultura monumental del arquitecto catalán Llimona tomada con un aparato de *clichés* instantáneos por Desiderio en la entrada del cementerio de Comillas y "congelada" al nivel del montaje remite a los previos *repérages* efectuados en la región y obviamente a una repetición desplazada del *Ángel Exterminador* de Luis Buñuel. En dicha película, basada en *Los Naufragos de la calle de la Provenia* de Bergamín, los personajes estaban paralizados por una fuerza misteriosa que les impedía salir de una residencia; de ahí en mi video la imagen "congelada" y la prefiguración catafórica del rodaje de *Lorca Oratorio* y del misterio en paraíso. En las notas de la *Comedia sin Título* inacabada, sólo quedan las menciones manuscritas de un tercer acto ubicado en el paraíso (como en las obras de Berceo) con ángeles dotados de "farales andaluces" (Laf Franque, 1978). La imagen recurrente del Ángel que vuelve con el video *amateur* teje, como lo hemos dicho, una metáfora obsesionante (muerte del niño, primogénito, "el único hijo" de Desiderio). La ima-

ginería enfocada por el narrador falsamente omnisciente y Nuno, el "agonizante de Dios", que parecen morir en una casa de socorro (espacio del acto II en el borrador de *ST*) remite al célebre misterio de Elche y a la fiesta de la Folia (la procesión de la estatua de la Virgen en San Vicente de la Barquera). El *gestus* del ángel que abre y cierra los brazos recuerda también el de la protagonista (Delphine Seyrig) vestida de blanco con un boa de plumas inmaculado en la secuencia antológica de la violación fantasmática de *l'Année dernière à Marienbad* (Resnais y Robbe-Grillet, 1960).

Por fin, las imágenes de *Lorca Oratorio* establecen una oposición estética entre movimiento y estatismo (imagen "congelada") entre cromatismo violento (el rojo de Titania / Lady Macbeth) y el neo-expresionismo bergmaniano de planos en blanco y negro. Dichos planos remiten a un falso documental sobre la guerra colonial (montaje a partir de la guerra de Angola en *Um adeus português* de João Botelho) y se presentan como expansiones metatextuales / metaicónicas de las alusiones a la guerra civil en la *Comedia sin título*. Las imágenes "congeladas" señalan el imposible rodaje del "brûlot" libremente inspirado de las obras lorquianas, el luto, la muerte anunciada, y al acecho, en la imaginación creadora / destructora de Juan Desiderio. Los planos cercanos sobre Ángela, Nuno, y Desiderio en la casa de socorro refieren a la estética de *Persona* y de *La Hora del Lobo* (*Vargtimmen*) de Bergman mientras se oye en fondo sonoro, ampliado, el ruido del mar cantábrico en una clara metáfora del Tiempo y del Destino (Gerstenkorn, 1994 proveniente del *look out* / mirador comillano, cuna de la metaficción videástica).

Si "el sueño de la razón engendra monstruos", *Bosque de Eucaliptos* nos ofrece así los fantasmas de una imposible creación llamada desco, "llena de ruido y de furia", irremediablemente abortada (como en la morgue del prólogo de *Persona* de Bergman o la muerte de Ángel/Ángela). Organizadas por Desiderio, avatar del misterioso pintor de *Explosión en la catedral*, de los tiranos shakespearianos / hugolianos y del Padre saturniano de *Laura L.* las ficciones segundas *Casamientos Engañosos* y *Lorca Oratorio* nos presentan la "última mirada del Mudo", puesto que Desiderio es una mera voz en off interior y que no habla en el presente de su visita a Comillas. *Bosque de Eucaliptos*, film vídeo marcado por un *Entre-Deux* (Sibony) del neobarroco al neoexpresionismo es, al fin y al cabo, una reflexión hiperestética, distanciada, sobre las implicaciones *voyeuristas* del *Operator* / *Monstrator*, ubicado en un improbable Crepúsculo de la Familia, en el Ocaso trágico (y grotesco) del universo prepotente del Padre/Demiurgo.

Bibliografía

- ARRABAL, Fernando (1986). «La pliure du Je(u)» entrevista, Nancy, abril 1986, en *Luis Buñuel, Néo-Réalisme(s), Surréalisme(s)*, Recherches ibériques et cinématographiques, Strasbourg II, 6, 141-49.
- AUMONT, Jacques (1996). *Avant-propos*, en *Pour un Cinéma Comparé. Influences et répétitions*. Paris, Cinémathèque française. Musée du Cinéma, p.7 -9.
- BAKONYI, Ivan (1995). «Sur quelques formes d'emprunts iconiques au cinéma» en *La Lyre et l'aulos. Hommage à Christian Metz*. Les Cahiers du C.I.R.C.A.V., Université de Lille III, 6-7, 29-46.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées.
- CASALDUERO, Joaquín (1979). *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, 2ª edición, Madrid, Gredos.
- CERVANTES y SAAVEDRA, Miguel de (1991). *Novela del Casamiento engañoso, El Coloquio de los perros en Novelas ejemplares II*, edición de SIEBER, Harry, Madrid, Cátedra.
- CHION, Michel (1982). Paris, l'Etoile, Cahiers du Cinéma.
- CORTÁZAR, Julio (1996). *Lejana*, en *Cuentos Completos* (1945-1966), Tomo I, Madrid, Alfaguara, 119-126.
- DELEUZE, Gilles (1983). *L'Image-Mouvement*, Paris, Minuit.
- DUNN, Peter N. «Las Novelas ejemplares» en *Suma cervantina*, 118 y ss. Véase CERVANTES / SIEBER, Harry (1991), pp. 18 y 38.

- ECO, Umberto (1979). *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- EL SAFFAR, Ruth S. (1974). *Novel to Romance. A study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- GARCÍA LORCA, Federico (1995). *El Público*, edición de Millán, María Clementa, Madrid, Cátedra.
- GARDIES, André (1980). *Approches du récit filmique*, Paris; Albatros.
- , y BESSALEL, Jean (1992). *200 mots-clés de la Théorie du Cinéma*, Paris, Cerf.
- GAUDREAU, André (1989). *Du Littéraire au Filmique. Système du Récit*. Paris, Méridiens.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GERSTENKORN, Jacques (1994). *La Métaphore au cinéma*, Paris, Méridiens.
- GROUPE μ (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Seuil.
- JOST, François (1987) *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- LAFFRANQUE, Marie (1978) *Comedia sin Título. Introducción*, en García Lorca, Federico, *El Público y Comedia sin Título*. Barcelona, Seix Barral, pp. 275 -316.
- METZ, Christian (1991). *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du Film*. Paris, Klincksieck.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte-Nuno (1985). «Prolégomènes à l'écriture scénaristique: *El Casamiento engañoso* d'après Miguel de Cervantes» *Recherches Ibériques et Cinématographiques Strasbourg II*, 5, 63-85.
- , *La Lettre de Laura L*. film vidéo, Centre audiovisuel Toulouse II, durée: 53 minutes.
- , «Effets de mise en abyme dans l'œuvre d'Orson Welles: *The Magnificent Ambersons* (1942) et *The Trial* (1962)» en *Le Cinéma se regarde: Spectacle et Spécularité*, Toulouse, Société d'Etudes et de Recherches sur le Cinéma anglophone, pp. 75 -89.
- , (1995-96). *Bosque de Eucaliptos (Forêt d'Eucalyptus)*, film vidéo, Centre audiovisuel Toulouse II, durée: 55 minutes.
- , (1997). «Transpositions Littérature / Cinéma: Intertextualités / Intericonicités et Mutations des codes» en *La Littérature et les Arts*, I, sous la direction de Florent Montclair. Besançon, Centre UNESCO d'études pour l'Éducation et l'Interculturalité, 364 -71.
- PASOLINI, Pier Paolo (1976). *Le Cinéma de poésie*, en *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*. Traduit par Anna Rocchi-Pullberg, Paris, Payot, pp. 135-55.
- PREVOST d'EXILES, Antoine-François (1982). *Mémoires pour servir à l'Histoire de Malte ou Histoire de la Jeunesse du Commandeur de **** (épisode de Perés), édition de Henri Coulet, en *Oeuvres*, IV, Grenoble, Presses universitaires, pp. 232 -235.
- ROSSET, Clément (1993). *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard.
- SIBONY, Daniel (1991). *L'Entre-Deux. L'Origine en partage*, Paris, Seuil.
- SIEBER, Harry (1991). Véase CERVANTES, Miguel de.