



HAL
open science

S.Hontang, “Riqueza y miseria simbólica de la imagen en la narrativa de Carlos Saura”, in: Ignacio Ballester Pardo et.al. (dir.), Formas múltiples de expresión de la rebeldía en la literatura hispánica: aspectos estéticos, sociales, políticos y artísticos, Sevilla: Renacimiento, 2020.

Stéphanie Hontang

► **To cite this version:**

Stéphanie Hontang. S.Hontang, “Riqueza y miseria simbólica de la imagen en la narrativa de Carlos Saura”, in: Ignacio Ballester Pardo et.al. (dir.), Formas múltiples de expresión de la rebeldía en la literatura hispánica: aspectos estéticos, sociales, políticos y artísticos, Sevilla: Renacimiento, 2020..
Stéphanie Hontang, “Riqueza y miseria simbólica de la imagen en la narrativa de Carlos Saura”, in: Ignacio Ballester Pardo et.al. (dir.), Formas múltiples de expresión de la rebeldía en la literatura hispánica: aspectos estéticos, sociales, políticos y artísticos, Sevilla: Renacimiento, 2020., 2020. hal-04825128

HAL Id: hal-04825128

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04825128v1>

Submitted on 7 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DISIDENCIAS EN LA LITERATURA HISPÁNICA

(Publicaciones Universidad de Alicante)

Prólogo de MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO, IGNACIO BALLESTER PARDO y FERRAN RIESGO

Revueltas formales

ÉRIKA REDRUELLO VIDAL: *El beatus ille como forma de denuncia: tres perspectivas*

ISABEL ABELLÁN CHUECOS: *Alejo Carpentier y Wendy Guerra: encuentros y divergencias*

FRANCISCO JAVIER AYALA GALLARDO: *De la elegía a la sátira: la metáfora musical en tres poemarios de José Agustín Goytisolo*

STÉPHANIE HONTAG: *Riqueza y miseria simbólica de la imagen en la narrativa de Carlos Saura*

FÉLIX MARTÍN GIJÓN: *Una forma de rebeldía. Negación y ternura en la otra sentimentalidad (notas)*

FRANCISCO JOSÉ JURADO PÉREZ: *Matar a Platón en la rave: la rebeldía literaria de Chantal Maillard como pista de baile*

JAIME OLIVEROS GARCÍA: «*Cantant contra la tiranía de l'oblit*»: *La Raíz y Zoo Posse como ejemplos de rebeldía poético-musical valenciana*

Disidencias morales

LAURA JUAN MERINO: «*Honor contra el poder*». *La resistencia a la tiranía en tres obras de Calderón*

SEBASTIÁN MIRAS: *La rebeldía utópica en Historia Kiria, de Pedro Figari*

EL SAYED HASSOUNA: *Realismo-Naturalismo, la crítica, la rebeldía y el conflicto social en La regenta de Clarín و اللص والكلاب (El ladrón de perros) de Nagýīb Maḥfūz*

KATARZYNA BARBARA PARIS: *Miguel de Unamuno en conflicto con el arte de su época: denuncia del estado actual de cine y teatro*

JAIME PUIG GUISADO: *Los enfrentamientos de Juan Ramón Jiménez con Jorge Guillén y sus coetáneos*

LUCÍA MAUDO GARCÍA: *W. H. Hudson ante el fracaso del ideal: de la utopía ecologista a la distopía*

ELISA T. MUNIZZA: *El rostro en el que vive la rebeldía: Raúl Zurita y la historia de una lucha a través del cuerpo*

MARCIAL PÉREZ GONZÁLEZ: *Voces de la resistencia antifranquista en Maquis, de Alfons Cervera*

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ: *Hollywood en el imaginario de Javier Marías: la subversión del realismo en la España franquista*

Construcciones de la identidad

RAFAEL MASSANET RODRÍGUEZ: «¿Y sois hombre o sois mujer?» *El disfraz varonil como rebeldía frente a la sociedad barroca*

JUAN ANTONIO GÓMEZ ZAMORANO: *Píramo y Tisbe: la ruptura en la re-creación de Sor Juana*

MIGUEL CISNEROS PERALES: *La Doña Juana según Ramiro de Maeztu, fuentes y desavenencias inglesas: de George Bernard Shaw y la nueva mujer a Elisabeth Robins y las sufragistas*

GUADALUPE NIETO CABALLERO: *Francisco Valdés y Miguel Delibes: un espacio compartido en el conflicto de la tierra*

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA: *La lectura boca arriba. No-lugares, juegos y parodias en Los astronautas de la cosmopista*

JORGE LUIS HERRERA: «La señal» de Inés Arredondo: *amor hasta la náusea... o la revelación iconoclasta del beso grotesco*

NIEVES RUIZ PÉREZ: *Madre enemiga. Análisis de la matrofobia en Bestiaria vida de Cecilia Eudave*

RIQUEZA Y MISERIA SIMBOLICA¹ DE LA IMAGEN EN LA NARRATIVA DE CARLOS SAURA

Stéphanie Hontang

Université de Pau et des Pays de l'Adour

RESUMEN:

En paralelo con su obra cinematográfica, Carlos Saura desarrolla desde los años 90 una creación literaria. Las tres primeras novelas, *Pajarico solitario*, *¡Esa luz!* y *Elisa, vida mía* abordan los conflictos desde la esfera familiar hasta la escala nacional con la guerra civil española. Para ello, Saura se vale de una escritura plástica con citas de obras de maestros de la pintura española tales como Goya y Velázquez. Entre la primera novela y la última, *Ausencias*, publicada en 2017, transcurrieron 20 años; mientras tanto, las artes visuales como la foto y el cine conocieron la revolución digital, lo cual supuso nuevos procesos de tratamiento y de difusión de la imagen. *Ausencias* no deja de evocarla. Así que, desde la distancia que le ofrece la literatura, Saura parece seguir interrogando el estatuto, el sentido y la forma de la imagen al margen de su creación cinematográfica.

PALABRAS CLAVES: intermedialidad, poder de la imagen, miseria simbólica, revolución numérica, fotografía

ABSTRACT:

In parallel with his cinematographic work, Carlos Saura develops since the 90s a literary creation. His first three novels, *Pajarico solitario*, *¡Esa luz!* and *Elisa, vida mía*, deal with conflicts from the family sphere to the national scale with the Spanish Civil War. For this, Saura uses a “plastic writing” with quotations from works of masters of Spanish painting such as Goya and Velázquez. Between the first novel and the last one, *Ausencias*, published in 2017, 20 years elapsed; meanwhile, the visual arts such as the photo and the cinema knew the numerical revolution, which meant new processes of treatment and diffusion of the image. *Ausencias* does not stop evoking it. So, from the distance that literature offers, Saura seems to continue to question the status, meaning and form of the image regardless of his cinematographic creation.

¹ El filósofo francés Jacques Rancière emplea la expresión « miseria simbólica » en su ensayo *Malaise dans l'esthétique* para denunciar la vacuidad actual de la imagen en los medios de comunicación. Según él, « la utopía estética, es decir la idea según la cual el arte podría ser el vector activo de una vida y de una humanidad hubiera sido destruido, primero por los grandes proyectos totalitarios, luego por la estetización general de la esfera mercantil y el condicionamiento del sensorio común por los métodos del marketing”. [L'utopie esthétique, autrement dit l'idée que l'art pourrait être le vecteur actif d'une vie et d'une humanité nouvelle aurait été mise en échec, d'abord par les grands projets totalitaires puis par l'esthétisation générale de la sphère marchande et le façonnement du sensorium commun par les méthodes du marketing].

KEYWORDS: intermediality, power of pictures, symbolic misery, numerical revolution, fotografy

Introducción

Recorrer la filmografía de Carlos Saura es como pasearse por la historia de las artes visuales dado que el director no deja de asociar el cine con la foto, el dibujo y la pintura. Es más. Desde los años 90, el cineasta desarrolla una obra literaria. Esta no forma una burbuja aislada en la creación sauriana ya que mantiene estrechas relaciones con el cine y la imagen visual². Las novelas *Pajarico solitario* (1997) y *Elisa, vida mía* (2004)³ comparten, por ejemplo, las mismas tramas narrativas que las películas epónimas. En la primera, Manu pasa el verano en casa de diferentes miembros de su familia mientras sus padres arreglan problemas de pareja. En la segunda, Elisa se reúne con su padre enfermo en la casa que eligió éste para aislarse del mundo y acabar su vida. *¡Esa luz!*, publicada en 1998, no dio lugar a ninguna adaptación cinematográfica. No obstante, la trayectoria trágica de la joven pareja que forman Teresa y Diego tiene como contexto la guerra civil española, un contexto que estructura parte de la obra cinematográfica de Saura. Cabe señalar que las tres primeras novelas cristalizan la misma temática: la memoria individual a través de los conflictos familiares y la memoria colectiva con la guerra intestina y los ecos del ocaso de una dictadura paternalista⁴. Para ello, Saura convoca la imagen bajo forma de descripciones plásticas y citas de obras de maestros, entre los cuales destacan Goya y Velásquez.

Hace poco, el cineasta publicó una novela de intriga titulada *Ausencias* (2017). La trama se basa en una investigación: encontrar al autor del supuesto asesinato de un desconocido. La lleva a cabo Mario Romero, el paciente de una casa de reposo. Ese ex abogado, aficionado a la foto, arma semejante historia a partir de la imagen desgarrada de un libro suyo dedicado a la obra fotográfica de la artista norteamericana Diane Airbus. Ficción y “realidad” se confunden. Los contornos narrativos son, sobre todo, borrosos. Así, entre las páginas de la obra literaria se cuelan veinte dibujos del propio Carlos Saura, como para completar la trama narrativa. Los dibujos representan diferentes modelos de cámaras fotográficas: de los primeros aparatos de

² José Jurado Morales precisa en su artículo “Yo, Carlos Saura, escritor” que el director “no ha escrito novelas autónomas y exentas de su cine, sino que todo lo que ha hecho público queda imbricado en su trayectoria cinematográfica de un modo u otro”.

³ Ampara Martínez Herranz cuenta en su artículo “¡Esa luz y otros proyectos no filmados” que las novelas *Pajarico solitario*, *Elisa, vida mía*, y *¡Esa luz!* tienen en común el haber sido primero guiones antes de ser novelas. Observa pocas diferencias entre los guiones y las novelas: “Por último, dentro de las circunstancias que rodean este proyecto, es necesario referirse a la publicación, en el año 2000, del guión de *¡Esa luz!* convertido en una novela, que mantiene en líneas generales los mismos contenidos y similar redacción a la dada en las versiones de 1988 y 1990. Algo que no debe resultarnos extraño, porque este es el modo de proceder habitual en Saura como escritor de ficción. Traslada a sus libros los textos del guión literario sin introducir prácticamente alteraciones. Saura no novela, adapta los guiones, tal y como hizo con *Pajarico solitario* en 1997 o con *Elisa vida mía* en 2004”.

⁴ En el mismo artículo, Ampara Martínez Herranz precisa que “el interés de este cineasta por trabajar sobre el conflicto fratricida que arrasó España entre 1936 y 1939 ha sido una constante. ‘Tal y como ha señalado el mismo: En *¡Esa luz!*, mi proyecto pendiente sobre la Guerra Civil española quiero reflejar, incluso, recuerdos infantiles míos y, quizás, después ya no sentiré la necesidad de hacer otra cosa sobre la guerra (Blanco y Collado 1993)’ ”.

finales del siglo diecinueve a las cámaras digitales. Aquí la imagen ya no es una figura retórica, o sea una imagen mental, sino que se vuelve visual con trazos y ya no con letras. El cineasta plantea sobre todo una nueva problemática con respecto a las demás novelas: la revolución numérica. De hecho, entre la primera y última publicación, han transcurrido unos 20 años, las tres primeras siendo más próximas en el tiempo. La imagen digital aparece a finales de los años 90 para el sector fotográfico y se impone a partir del año 2000 en el mundo del cine. Esto supone nuevos procesos de tratamiento y de difusión de la imagen, lo cual acarrea nuevas interrogaciones en cuanto a su estatuto, sentido y forma.

Al evocar semejante tema en el seno de una ficción literaria, Saura parece querer desterritorializar la imagen visual de su terreno habitual, para mejor tomar distancia y analizarla desde la literatura. De hecho, el interés de un recorrido por la obra literaria del cineasta estriba en ver cómo convoca la imagen, cómo evoluciona dicha aprensión, si recibe o no, esa revolución numérica revelando quizás de paso los desafíos actuales de la imagen.

1-La función política de la imagen

La tendencia hacia la imagen en la narrativa de Carlos Saura se plasma primero en la transcripción plástica de un paisaje, de una escena de la vida cotidiana o de un acontecimiento trágico. La página es el lienzo y las palabras, las pinceladas coloreadas. La escena aparece conforme vamos leyendo y asistiendo a una acumulación de colores, hasta que forma a pie de página un cuadro completo. A veces, el cineasta da la impresión de instalar la imagen fija en unos rieles para que se mueva como si se tratara de un trévelin. El uso de numerosos calificativos, así como de largas frases entrecortadas por signos de puntuación, potencia el efecto impresionista de la escritura. Así describe, por ejemplo, la llegada en tren de Manu a la casa de uno de sus tíos en la novela *Pajarico solitario* (Saura, *Pajarico solitario*, 1997:13):

A través de la ventanilla del vagón se ve un paisaje luminoso y reseco: alguna palmera, casas de una sola planta, naranjos y limoneros cubiertos de polvo, como desteñidos. La carretera paralela a la vía se llena de vehículos que van a la ciudad. Aparecen las primeras aglomeraciones urbanas: grupos de casas dormitorio deshumanizadas e impersonales. Puentes, túneles y ruidosos cambios de vía anuncian la estructura metálica de la estación de Murcia donde, en medio de crujidos metálicos y resoplidos de frenos de aire comprimido, termina por detenerse el tren.

Elige más bien la fijeza a la hora de describir los paisajes desfigurados bajo las bombas durante la guerra civil española en su novela *¡Esa luz!* Los contrastes entre los colores son más violentos a la imagen del acontecimiento. Miramos la escena a través de la mirada de Diego, desde la oficina del periódico *El socialista*, donde trabaja en Madrid: “El cielo se enrojece entre oscuros nubarrones, degradándose hasta el violeta a ras del horizonte, donde el sol, ahora un semicírculo anaranjado, se pone tras lejanas lomas. Nada parece indicar que ese lugar tranquilo sea la primera línea del frente de batalla” (Saura, 2000: 199). Algunas páginas antes, asocia de nuevo la escritura impresionista con el movimiento cuando narra el éxodo hacia el norte, primero de Teresa, la compañera de Diego, al borde de un camión y luego de la masa anónima en un tren (Saura, 2000: 53-56):

A la derecha, se alza la sierra de Guadarrama, una masa grisácea que todavía domina el paisaje; a la izquierda se extienden los llanos, ahora yermos y amarillentos por la sequía, y las suaves ondulaciones que anuncian los campos segovianos, en donde a veces destacan los islotes verdinegros de los pinares. [...] La afanosa locomotora jadea como una bestia fatigada, expulsando surtidores de humo y vapor. Arrastra un montón de vagones de pasajeros por el paisaje castellano al amanecer. Una luz rojiza tiñe el cielo de nubes achocolatadas que se despejan en el horizonte como un telón que sirviera de fondo a una pintura romántica. El la lejanía se perciben las siluetas azuladas de las montañas.

El estilo impresionista de Saura le permite, por una parte, valorar la belleza del campo castellano y, por otra, la inestabilidad de la vida y la huida necesaria ante dramas tanto familiares como nacionales. Cuanto más intensa es la violencia más fauvista se vuelve la descripción.

No obstante, antes que describir con detalles una escena como si el autor ya no encontrara los adjetivos o los matices de color en su paleta, este cita a veces directamente una obra maestra. Por un lado, le permite traducir el deseo cuando saca a colación *La Venus del espejo* de Velázquez o *La maja desnuda* de Goya. Juan, pintor y tío de Manu, se inspira en la Venus para representar a uno de sus modelos, un modelo cuya belleza no lo deja indiferente: “una chica joven y hermosa posa desnuda y de espaldas bajo la luz de un foco de fotografía, imitando a la ‘Venus en el espejo de Velázquez’ ” (Saura, 1997: 38). Cuando la guerra separa físicamente Diego de su compañera Teresa, solo le quedan al periodista los recuerdos para apaciguarlo y saciar su deseo. Así es como el cuadro del sevillano completa el recuerdo de una noche incipiente de amor: “Diego termina de ponerse el pijama y se acuesta a su lado, hundiendo el colchón. Mira a Teresa, que no hace ningún movimiento, se pregunta si fingirá dormir. La contempla con amor. [...] el cuello y los hombros, las curvas de la cintura y las caderas, le recuerdan la Venus de Velázquez” (Saura, 2000: 74). Mario, protagonista de la novela *Ausencias*, compara el cuerpo de Raquel, una amante furtiva, al de *La maja desnuda* de Goya: “Terminaba de ponerse la camisa dentro del pantalón, cuando Raquel, que yacía desnuda en la cama al estilo *Maja* de Goya, le dijo: -Mario, ten cuidado con la nueva, con esa Elena Arroyo” (Saura, 2017: 134). Por otro lado, Carlos Saura se vale de la intertextualidad para traducir sentimientos e impresiones menos amenas como el miedo, el dolor y la violencia. El cuadro de *Saturno devorando a su hijo* de Goya no deja de asaltarle la mente a Diego como expresión de su impotencia y dolor ante la guerra intestina. Lo combina en algún momento con *El coloso* como para potenciar el efecto⁵:

Vi entonces con claridad que una catástrofe inimaginable se iba a cernir sobre España, una conmoción que iba a sacudir a la humanidad. Y vi cómo se superponían, entremezclándose, dos cuadros de Goya que siempre me habían impresionado: Coloso y Saturno formando un solo cuerpo, un ser gigantesco, amenazador y sanguinario, que destruía y devoraba cuanto encontraba a su paso.

⁵ En *¡Esa luz!*, Carlos Saura cita de nuevo las obras de Goya en la página 106: “Sueño que alguien apuñala a alguien, como uno de los dibujos de Goya [...] Detrás del asesino hay un hombre gigantesco que ríe al ver la escena. Su mano enorme, coge al asesino y se lo lleva a la boca, y un aullido de hiena, que me estremece, escapa de su garganta...”.

En su artículo “*¡Esa luz!, y otros proyectos no filmados*”, Ampara Martínez Herranz nota unos elementos que entroncan con otra “tradición artística española, como la descripción que se hace de la silueta de la ciudad de Zamora: ‘El perfil de la ciudad destaca en un cielo cubierto de nubarrones’ ” (Martínez Herranz, 2011: 245). Para ella, la descripción “entronca con los fondos urbanos de Toledo pintados por el Greco” y encaja “muy bien en esta historia por su manierismo casi apocalíptico” (Martínez Herranz, 2011: 245). Las escenas de guerra le evocan también a Diego *los Desastres de la guerra*⁶. La novela tiene como vocación retratar un “fresco histórico e íntimo a la vez”, así como “la locura irracional y el dolor que afectaron a ambos bandos” (Martínez Herranz, 2011: 243). Por fin, son esos mismos grabados los que le nublan la mente al protagonista de *Ausencias*, Mario, cuando se dirige al aeropuerto de Barajas para despedirse de Elena. Anuncian la matanza final⁷.

Citar obras maestras parece permitirle a Saura hacer más inteligible la realidad en la que viven los personajes,⁸ e inscribir acontecimientos tales como la guerra civil española en la continuidad de la Historia de la barbarie humana. De hecho, las artes visuales desempeñan el papel de soporte memorialista y arma de denuncia. Más allá de la memoria colectiva, Saura insiste en la intrahistoria, en la memoria individual que se plasma en otro motivo visual: la foto o, más bien, el retrato de familia. Esas fotos personales permiten tanto que los personajes de las novelas no olviden la imagen de sus familiares como que mantengan relación con ellos cuando se encuentran separados⁹. En resumidas cuentas, la imagen como foto, dibujo o pintura encarna, en general, la estabilidad y el mantenimiento de la memoria individual y colectiva ante el paso del tiempo. Sin embargo, al ostentar el poder de la imagen, Carlos Saura revela lo frágil que es. Vimos, por ejemplo, cómo la escritura impresionista traduce la inestabilidad de la vida. Por otra parte, el motivo de las vanidades presente en las novelas *Pajarico* y *¡Esa luz!*¹⁰ no deja de señalar

⁶ La cita aparece en la página 34: « Ocurrió aquí cerca, en Cuatro Caminos y en Tetuán, en la Gran Vía, en Vallecas, en Arguelles...Ciudades y pueblos sufrieron la crueldad de los « desastres de la guerra” que dijo Francisco de Goya y Lucientes, al que toco, en otro siglo, ser testigo de las mismas rapacerías y brutalidades, de las mismas corruptelas y muertes.”

⁷ En la página 331, se habla de “imágenes no menos cruentas de guerras y asesinatos que veía todos los días en la televisión y que con tanta crudeza había grabado ese fotógrafo adelantado a su tiempo que fue Francisco de Goya y Lucientes”.

⁸ En su artículo “Yo, Carlos Saura, escritor”, José Jurado Morales valora el poder evocativo de la escritura plástica en la novela *¡Esa luz!*: “El mundo visual que opera en su cerebro desemboca en una escritura muy plástica por medio de la que el lector acumula imágenes que le trasladan de lleno a la ficción, que le facilitan la reconstrucción imaginaria de lo contado. La descripción de los efectos de la explosión de obuses en el capítulo 12 demuestra esto con nitidez” (p.275).

⁹ Diego y Teresa tienen por ejemplo una foto de sí mismos con su hija Berta. En los momentos de la separación y el de la ejecución de Teresa, siempre está presente la foto a modo de relación.

¹⁰ Ampara Martínez Herranz describe la referencia en su artículo: “Incluso cabe situar en la tradición conceptual del Siglo de Oro algunos diálogos, como los que mantiene Diego con su primo Mario, que es sacerdote [...] y en los que se incluye el lema “Sic transit gloria mundi”. Así es como Saura nos sitúa ante una cita directa del concepto de Vanitas, frecuentado en la literatura y en las artes durante el XVI y parte esencial de la cultura española, que se manifestó de forma rotunda en la obra del pintor Valdés Leal (*Finis Gloriam mundi*, 1672), [...]. En general, en el texto del guión redactado en 1990 se aprecia un mejor acabado formal de la puesta en escena, en la que se cuidan todo tipo de detalles como las “sábanas blanquísimas se queman al sol” [...] que aparecen al principio del relato y que volverán a tener protagonismo en el cine de Saura dedicado a evocar la memoria de la infancia, tal y como se aprecia en la secuencia de la terraza de *Pajarico* (1997). A esto es necesario añadir una meticulosa construcción de la escena sonora que comprende incluso “el tictac de un reloj lejano” en la casa de la familia de Teresa en Zamora [...] (pp.245-246).

lo efímero de la vida. Es más: ya en las primeras novelas de Saura se cuestiona la imagen como prueba o referente para descifrar una situación. Cuando estalla la guerra, Diego desmiente, por ejemplo, el lugar común sobre la excitación en las salas de redacción de los periódicos, tal como lo presentan las películas hollywoodienses¹¹. Algunos años más tarde, el periodista lamenta cómo los más jóvenes reducen la Guerra Civil a unos planos de películas en blanco y negro o a la foto del miliciano sacada por Robert Capa¹². Las fotos y pinturas pueden hacer inteligibles ciertas situaciones, pero no suplantar la realidad. Al respecto, la última novela de Saura aporta algunas aclaraciones.

2- “Miseria simbólica”¹³ de la imagen: ¿una consecuencia de la revolución numérica?

La novela *Ausencias*, publicada en 2017, no desentona con respecto a las demás obras de Carlos Saura en cuanto al motivo de la imagen; está omnipresente, en particular a través de la afición del protagonista, Mario, por la foto y los aparatos fotográficos. Es más, el cineasta describe la manera cómo pudo aprender la imagen hasta ahora, al incluir lo que supuso la revolución numérica en la foto y el cine. El mismo Mario da cuenta de dicha evolución técnica al observar su colección de cámaras fotográficas en el estudio de su casa. Nos propone un verdadero recorrido a través de la Historia del objetivo (Saura, 2017: 96-97):

El grueso de la colección, a la que había dedicado una parte de su vida entre búsquedas, viajes y vigiliás, eran diversas cámaras alemanas de los años 1920 a 1960, sobre todo réflex, o de reportaje. Cámaras que habían marcado la evolución mecánica de los obturadores y el refinamiento en la construcción de objetivos cada vez más complejos y eficaces. Hasta el advenimiento de las cámaras digitales, las cámaras fotográficas de prestigio habían sido perfectos aparatos de relojería, algunos tan sofisticados y complejos que en su construcción entraban cientos de pequeñas piezas: engranajes, muelles, pasadores, ejes...Y sobre todo, eran instrumentos ópticos que servían [...] para hacer fotografías, resucitando ese milagro, que tan cotidiano resulta hoy, de poder conservar las imágenes del pasado.

Si la técnica cambia, el objetivo principal es idéntico como lo mostraron las novelas anteriores: conservar el pasado y revelar la realidad, por ejemplo en el caso de la foto de reportaje. Sin embargo, el autor, al desarrollar la trama de la novela *Ausencias*, va señalando algunos límites relacionados con la revolución numérica y la sociedad occidental de hoy en día.

Mario entabla amistad con otra paciente de la casa de reposo cuyo nombre es Elena. A él le sorprende su conocimiento de la cámara fotográfica. Sin embargo, a la inversa de Mario, es por aversión al aparato. Explica que fue modelo en otra vida y que le disgustó lo artificial de

¹¹Diego nota cómo “No hay la dinámica a la que nos ha acostumbrado el cine americano cuando visualiza la redacción de un periódico” (p.27).

¹² Más adelante, en la página 34, el mismo personaje comprueba que “para los más jóvenes, aquellos dolorosos años apenas representan unas imágenes de cine en blanco y negro, quemadas y rayadas, y la foto de Robert Capa al que disparan cuando salta la trinchera [...] son un palidecido testimonio de lo que sucedió.”

¹³ Volvemos a utilizar la expresión de Jacques Rancière sacado del capítulo « Le tournant éthique de l'esthétique », y publicado en *Malaise dans l'esthétique* (p.143).

las fotos: “He sido modelo...Durante una parte de mi vida he estado rodeada de cámaras fotográficas y de flashes, hasta que un día me harté y lo dejé, era todo tan artificial...” (Saura, 2017: 66). El ex abogado no tarda en confesar otros límites frente a otro fotógrafo, Julián. Confiesa su preferencia por las antiguas cámaras fotográficas. A la hora de describir su propio trabajo, lamenta tímidamente cómo hoy en día es fácil sacar fotos, hasta tal punto que ya no se puede distinguir las imágenes entre sí, o sea diferenciar una foto profesional (de arte por ejemplo) con una foto cualquiera: “-Un poco de todo: paisajes, retratos...pero no tienen más valor que el testimonial, y el recuerdo; hombre, algunas están bien, la verdad. Hoy cualquiera puede hacer una buena fotografía. He leído no sé dónde que las agencias ya no saben qué hacer con las miles de fotografías que reciben cada día” (Saura, 2017: 198). Las expresiones imprecisas tales como “un poco de todo”, “no sé dónde” o “miles de fotografías” insisten en una pérdida de sentido, de valor de la foto frente a la multiplicidad de las proposiciones formales. La forma prevalece sobre el fondo.

Es más, gracias a los ordenadores y la imagen digital, se pueden multiplicar y crear a lo infinito bases fotográficas y seleccionar las imágenes cuando y como se quiera; dicho de otra manera, la forma es manipulable: “Mario se encontraba mejor, [...]. Hacía fotografías con la cámara digital de la arboleda, de la casa, de él mismo reflejado en el espejo del cuarto de baño, fotografías que –privilegio de los tiempos modernos- veía en el ordenador portátil y las seleccionaba eliminando las que no le gustaban” (Saura, 2017: 243).

Aún más sobrecogedor, es el símil que establece Carlos Saura entre el objetivo de la cámara y el visor de una pistolera. Se hace primero a nivel lexical. Por ejemplo, en vez de emplear la expresión “sacar una foto”, el narrador utiliza el verbo disparar cuando intenta imaginar el contenido de la foto rasgada en el libro de fotografías: “¿Qué más? Un asesinato. Un coche, y en su interior, un hombre ensangrentado. Y un fotógrafo que disparaba el flash de su Speed Graphic” (Saura, 2017: 9). Es una escena de crimen que se repite varias veces en la novela. Cada ocurrencia aporta o modifica la puesta en escena. El sujeto fotografiado aparece muy a menudo como paralizado por los flashes como si recibiera balas. La versión más inquietante es cuando Mario durante una duermevela se encuentra asediado por los fotógrafos. Algunos son identificables como el neoyorquino Weegee, especializado en la foto reportaje de crímenes en los años 30; pero en general aparecen como una masa invisible y anónima: “rodeado de cámaras fotográficas americanas”, “los atentos ojillos” “cientos de relámpagos lo cegaron”(Saura, 2017: 49). Mario se siente agredido y, sobre todo, se queda sin respuesta frente a una puesta en escena reservada a los peores asesinos. El narrador tronca de nuevo la escena de crimen, más adelante, cuando imagina esta vez al hombre asesinado salir del coche y dirigirse a los espectadores como si estuviera en medio de una sesión de teatro. Rompe con la ilusión literaria y teatral. Estimula la curiosidad de los espectadores cuando les promete decirlo todo sobre él y el porqué de su asesinato. A modo de respuesta, ofrece esas palabras: “Observen, señoras y señores, a los personajes que están en el escenario. Todos -hombres, mujeres y niños – tienen una razón para permanecer allí, todos se han detenido por la curiosidad y el malsano placer de contemplar de cerca la muerte, una muerte violenta y sangrienta [...]” (Saura, 2017: 169-170). El narrador Mario nunca ofrecerá una solución al caso, sino que la escena acabará disolviéndose en las imágenes de otras imágenes, en una lógica postmoderna donde todo se

repite sin sentido, poniendo en tela de juicio los acontecimientos que vivió el propio protagonista (Saura, 2017: 337):

Hasta tal punto eran irreales las imágenes que acababa de vivir, de tal manera le recordaban una película de matones a sueldo, tal vez una fotografía de Weegee, tal vez una secuencia del director de cine Eisenstein y su *Acorazado Potemkin*, el flash deslumbrante de la fotografía de Diane Arbus con el hombre asesinado en el interior del coche...

Conclusión:

Si en sus primeras novelas, las referencias pictóricas y fotográficas o el mero motivo visual hacían más inteligibles la realidad frente a las mentiras y manipulaciones, aquí el objetivo fotográfico aparece como un arma al servicio del *voyerismo*, de una curiosidad malsana que participa de la intrusión de lo público en la vida privada. Plantea la cuestión ética de una forma en las artes visuales y el peligro que supone una forma abierta y globalizante. Así, Carlos Saura parece advertir sobre las tentaciones totalizantes o totalitarias.

¿Qué hacer? Ante la inconsistencia de la imagen, el narrador de *Ausencias* se aferra a lo material paradójicamente como para volver a la realidad frente a las fotos que le nublan la mente. Son numerosos los fragmentos en los que Mario describe con detalle y admiración las materias nobles que componen sus diferentes cámaras fotográficas¹⁴. No solo el narrador, sino también el autor, Saura, pensaron en desarrollar los sentidos visual y táctil en el lector. Este creó un juego de ecos entre el texto y las ilustraciones que representan las cámaras fotográficas. Por ejemplo, tras haber leído el prólogo, el lector gira la página y se encuentra frente a la imagen de un *Speed Graphic* que lo dispara con su flash, como lo que acaba de vivir el personaje asesinado en el prólogo. Es más, la novela *Ausencias* está incluida en un proyecto más amplio ya que fue elaborada con láminas de cartón, además de las ilustraciones incluidas en la novela. Esos dibujos coloreados realizados por Saura fueron concebidos como un juego de pistas. Dado la forma abierta de la investigación y de su resolución, el lector puede ordenar las acciones en el orden deseado y reescribir la historia como quiera, si el orden propuesto por el autor no le conviene o no le es suficiente. Las imágenes ya no son sólo imágenes mentales gracias a las palabras, sino también materias gracias al objeto de papel que es el libro y las láminas de cartón. Así, al ver y tocar las imágenes, el lector vive de manera más física la narración y Saura le invita a dar un sentido a cada una. Entre las citas pictóricas y fotográficas presentes en la novela, una foto no sufrió ninguna influencia, distorsión o repetición. Se trata de la foto de familia de Elena que su abuelo escondió en una cámara, una Ernemann Ermanox, antes de ser enviado a un campo de concentración durante la segunda guerra mundial (Saura, 2017: 129-132). El objeto de madera conservó intacta la foto y la hizo viajar a través de tiempo hasta llegar a las manos de Elena. Más allá del sentido memorialista comentado inicialmente, dicho episodio

¹⁴ Es el caso en la página 205 cuando le muestra y le describe a Julián una cámara Ebony: “Abrió el bolso que llevaba en bandolera: había en su interior una Hasselblad y una carpeta. Abrió la carpeta y extrajo la publicidad de una cámara. La “Ebony” era realmente magnífica: parecía un robot, una maquinaria extraña, de gran belleza, construida sobre un cuerpo de madera oscura, casi negra, con relucientes tirantes de metal que protegían el fuelle.”

podría ser para Saura la metáfora de esa búsqueda de un justo medio entre el cariz simbólico y material o plástico de la foto y de la imagen en general.

BIBLIOGRAFIA

Martínez Herranz, Ampara, “Esa luz y otros proyectos no filmados”, *Carlos Saura: un trayecto ejemplar*, Madrid, Ed. Robert Lefere, 2011, pp. 239-258;

Saura, Carlos, *¡Esa luz!*, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2000;

_Pajarico solitario, Madrid, Ed. Libros del alma, 1997;

_Elisa, vida mía, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2004;

_Ausencias, Ed. Oportet, 2017;

Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Ed. Galilée, 2004.

Jurado Morales, José, “Yo, Carlos Saura, escritor”, *Carlos Saura: un trayecto ejemplar*, Madrid, Ed. Robert Lefere, 2011, pp. 259-284.

Traduction

RICHESSSE ET MISÈRE SYMBOLIQUE DE L'IMAGE DANS L'ŒUVRE NARRATIVE DE CARLOS SAURA

RESUME :

Parallèlement à son œuvre cinématographique, Carlos Saura développe à partir des années 90 une création littéraire. Ses trois premiers romans, *Pajarico solitario*, *¡Esa luz !* et *Elisa, vida mía* traitent des conflits de la sphère familiale à l'échelle nationale dans le contexte de la guerre civile espagnole. Pour ce faire, Saura a recours à une écriture plastique et cite des grands maîtres espagnols de la peinture tels que Goya et Velázquez. Vingt ans s'écoulent entre le premier roman et le dernier, *Ausencias* (absences), publié en 2017 ; entre-temps, les arts visuels comme la photographie et le cinéma ont connu la révolution numérique, synonyme de nouveaux procédés de traitement et de diffusion de l'image. *Ausencias* ne manque pas de l'évoquer. Ainsi, depuis la distance offerte par la littérature, Saura semble continuer à interroger le statut, le sens et la forme de l'image en dehors de sa création cinématographique.

MOTS-CLÉS : intermédialité, pouvoir de l'image, misère symbolique, révolution numérique, photographie.

Introduction

Parcourir la filmographie de Carlos Saura revient à remonter l'histoire des arts visuels, tant le réalisateur ne cesse d'associer le cinéma à la photographie, au dessin et à la peinture. Depuis les années 1990, le cinéaste développe une œuvre littéraire. Celle-ci n'est pas non plus isolée du reste de l'œuvre du réalisateur puisqu'elle entretient des relations étroites avec le cinéma et l'image. Les romans *Pajarico solitario* (1997) et *Elisa, vida mía* (2004) ont donné lieu à des adaptations cinématographiques et portent en germe les scénarios des futurs films. Dans le premier, Manu passe l'été chez différents membres de sa famille pendant que ses parents règlent leurs problèmes conjugaux. Dans le second, Elisa rejoint son père malade dans la maison qu'il a choisie pour s'isoler du monde et mettre fin à ses jours. Quant à *¡Esa luz !*, publié en 1998, le roman n'a pas été adapté au cinéma. Cependant, la trajectoire tragique du jeune couple Teresa et Diego a pour toile de fond la guerre civile espagnole, un contexte qui structure une partie de l'œuvre cinématographique de Saura. Il est à noter que les trois premiers romans cristallisent le même thème : la mémoire individuelle à travers les conflits familiaux et la mémoire collective avec la guerre intestine et les échos du déclin d'une dictature paternaliste. Pour ce faire, Saura convoque l'image sous forme de descriptions plastiques et de citations d'œuvres de maîtres de la peinture espagnole tels que Goya et Velázquez.

Le cinéaste a publié un dernier roman en 2017, un roman à suspense intitulé *Ausencias* (Absences). L'intrigue repose sur une enquête : retrouver l'auteur du meurtre présumé d'un inconnu. Elle est menée par Mario Romero, le patient d'une maison de retraite. Cet ancien avocat, féru de photographie, construit cette histoire à partir de l'image déchirée d'un de ses livres consacré au travail photographique de l'artiste américaine Diane Arbus. Fiction et "réalité" se confondent. Les contours de

la narration sont surtout brouillés. Ainsi, entre les pages de l'œuvre littéraire, vingt dessins de Carlos Saura lui-même se glissent, comme pour compléter la trame narrative. Les dessins représentent différents modèles d'appareils photographiques : des premiers appareils de la fin du XIXe siècle aux appareils numériques. Ici, l'image n'est plus une figure rhétorique, c'est-à-dire une image mentale, mais devient visuelle à travers des lignes et des aplats de couleurs et non plus à travers des lettres. Le cinéaste pose avant tout un nouveau problème par rapport aux autres romans : la révolution numérique. En effet, entre la première et la dernière publication, une vingtaine d'années se sont écoulées, les trois premières étant plus proches dans le temps. L'image numérique est apparue à la fin des années 1990 pour le secteur photographique, et à partir de l'an 2000, elle s'est imposée dans le monde du cinéma. Cela implique de nouveaux processus de traitement et de diffusion de l'image, ce qui conduit à de nouvelles interrogations sur son statut, son sens et sa forme.

En évoquant un tel thème au cœur d'une fiction littéraire, Saura semble vouloir déterritorialiser l'image visuelle de son terrain habituel, pour mieux s'en distancier et l'analyser sous l'angle de la littérature. L'intérêt d'un parcours au sein de l'œuvre littéraire du cinéaste est de voir comment il convoque l'image, comment cette appréhension évolue, s'il reçoit ou non cette révolution numérique, révélant peut-être au passage les enjeux actuels de l'image.

1-La fonction politique de l'image

Le goût de l'image chez Carlos Saura dans son œuvre littéraire s'exprime tout d'abord dans la transcription plastique d'un paysage, d'une scène de la vie quotidienne ou d'un événement tragique. La page est la toile et les mots, les coups de pinceau colorés. La scène apparaît au fur et à mesure que l'on lit et que l'on assiste à une accumulation de couleurs, jusqu'à former un tableau complet en bas de page. Par moments, le cinéaste donne l'impression d'installer l'image fixe sur des rails pour qu'elle se déplace comme s'il s'agissait d'un travelling avant. L'utilisation de nombreux qualificatifs, ainsi que de longues phrases entrecoupées de signes de ponctuation, renforce l'effet impressionniste de l'écriture. C'est ainsi, par exemple, qu'il décrit l'arrivée en train de Manu dans la maison d'un de ses oncles dans le roman *Pajarico solitario* (Saura, *Pajarico solitario*, 1997:13) :

A través de la ventanilla del vagón se ve un paisaje luminoso y reseco: alguna palmera, casas de una sola planta, naranjos y limoneros cubiertos de polvo, como desteñidos. La carretera paralela a la vía se llena de vehículos que van a la ciudad. Aparecen las primeras aglomeraciones urbanas: grupos de casas dormitorio deshumanizadas e impersonales. Puentes, túneles y ruidosos cambios de vía anuncian la estructura metálica de la estación de Murcia donde, en medio de crujidos metálicos y resoplidos de frenos de aire comprimido, termina por detenerse el tren.

Dans son roman *¡Esa luz !*, il opte pour plus de fixité au moment de décrire des paysages défigurés par des bombes. Les contrastes entre les couleurs sont plus violents. Ils sont l'image du contexte de la guerre civile espagnole. Nous observons la scène à travers les yeux de Diego, depuis le bureau du journal *El socialista*, où il travaille à Madrid : "Le ciel est rougi par des nuages sombres, se

dégradant en violet à l'horizon, où le soleil, devenu un demi-cercle orange, se couche derrière des collines lointaines. Rien ne semble indiquer que ce lieu tranquille est la ligne de front de la bataille" (Saura, 2000 : 199). Quelques pages plus haut, il associe à nouveau l'écriture impressionniste au mouvement lorsqu'il raconte l'exode vers le nord, d'abord de Teresa, la compagne de Diego, au bord d'un camion, puis de la masse anonyme dans un train (Saura, 2000 : 53-56) :

A la derecha, se alza la sierra de Guadarrama, una masa grisácea que todavía domina el paisaje; a la izquierda se extienden los llanos, ahora yermos y amarillentos por la sequía, y las suaves ondulaciones que anuncian los campos segovianos, en donde a veces destacan los islotes verdinegros de los pinares. [...] La afanosa locomotora jadea como una bestia fatigada, expulsando surtidores de humo y vapor. Arrastra un montón de vagones de pasajeros por el paisaje castellano al amanecer. Una luz rojiza tiñe el cielo de nubes achocolatadas que se despejan en el horizonte como un telón que sirviera de fondo a una pintura romántica. El la lejanía se perciben las siluetas azuladas de las montañas.

Le style impressionniste de Saura lui permet, d'une part, d'apprécier la beauté de la campagne castillane et, d'autre part, l'instabilité de la vie et la fuite nécessaire face aux drames familiaux et nationaux. Plus la violence est intense, plus la description se mue en un tableau fauviste.

Cependant, parfois, plutôt que de décrire avec précision une scène, Saura cite directement un chef-d'œuvre comme s'il ne trouvait plus les adjectifs ou les nuances de couleurs sur sa palette. D'une part, cela lui permet de traduire le désir lorsqu'il évoque la *Vénus au miroir* de Velásquez ou *La maja desnuda* de Goya. Juan, peintre et oncle de Manu, s'inspire de cette Vénus pour représenter un de ses modèles, modèle dont la beauté ne le laisse pas indifférent : "une jeune et belle fille pose nue et le dos tourné sous la lumière d'un spot photographique, imitant la 'Vénus au miroir de Vélasquez'" (Saura, 1997 : 38). Lorsque la guerre sépare physiquement Diego de sa compagne Teresa, il ne reste plus au journaliste que des souvenirs pour l'apaiser et satisfaire son désir. C'est ainsi que le tableau de la Sévillane complète le souvenir d'une nuit d'amour naissante : "Diego finit de se mettre en pyjama et s'allonge à côté d'elle en enfonçant le matelas. Il regarde Teresa qui ne fait aucun mouvement, se demandant si elle fait semblant de dormir. Il la regarde avec amour. [...] ; le cou et les épaules, les courbes de la taille et des hanches, lui rappellent la Vénus de Velázquez" (Saura, 2000 : 74). Mario, le protagoniste du roman *Ausencias*, compare le corps de Raquel, une amante furtive, à celui de *La maja desnuda* de Goya : "Il venait de finir de mettre sa chemise dans son pantalon, quand Raquel, qui était allongée nue sur le lit dans le style de la Maja de Goya, lui a dit : -Mario, fais attention à la nouvelle, à cette Elena Arroyo" (Saura, 2017 : 134). D'autre part, Carlos Saura utilise l'intertextualité pour traduire des sentiments et des impressions moins agréables comme la peur, la douleur et la violence. Le tableau de Goya représentant *Saturne dévorant son fils* ne cesse d'assaillir l'esprit de Diego comme expression de son impuissance et de sa douleur face aux guerres intestines. Il l'associe à un moment donné au Colosse, comme pour en accentuer l'effet :

Vi entonces con claridad que una catástrofe inimaginable se iba a cernir sobre España, una conmoción que iba a sacudir a la humanidad. Y vi cómo se superponían, entremezclándose, dos

cuadros de Goya que siempre me habían impresionado: Coloso y Saturno formando un solo cuerpo, un ser gigantesco, amenazador y sanguinario, que destruía y devoraba cuanto encontraba a su paso.

Dans son article "*¡Esa luz!*, et autres projets non filmés" ? Ampara Martínez Herranz relève quelques éléments qui renvoient à une autre " tradition artistique espagnole, comme la description de la silhouette de la ville de Zamora : "Le profil de la ville se détache sur un ciel couvert de nuages d'orages" " (Martínez Herranz, 2011 : 245). Pour elle, cette description " renvoie aux arrière-plans urbains de Tolède peints par El Greco " et s'intègre " très bien dans cette histoire pour son maniérisme presque apocalyptique " (Martínez Herranz, 2011 : 245). Les scènes de guerre évoquent également pour Diego les *Desastres de la guerra* (*désastres de la guerre*). La vocation du roman est de représenter une " fresque historique et intime à la fois ", ainsi que " la folie irrationnelle et la douleur qui affectaient les deux camps " (Martínez Herranz, 2011 : 243). Enfin, ce sont ces mêmes gravures qui troublent l'esprit du protagoniste d'*Ausencias*, Mario, alors qu'il se rend à l'aéroport de Barajas pour dire au revoir à Elena. Elles annoncent le massacre final.

Citer des chefs-d'œuvre semble permettre à Saura de rendre plus intelligible la réalité dans laquelle vivent les personnages, et d'inscrire des événements comme la guerre civile espagnole dans la continuité de l'Histoire de la barbarie humaine. En effet, les arts visuels jouent le rôle de support mémoriel et d'armes de dénonciation. Au-delà de la mémoire collective, Saura insiste sur l'intrahistoire, sur la mémoire individuelle, qui s'incarne dans un autre motif visuel : la photographie, ou plutôt le portrait de famille. Ces photos personnelles permettent à la fois aux personnages des romans de ne pas oublier l'image de leurs proches et de maintenir une relation avec eux lorsqu'ils sont séparés. En somme, l'image en tant que photo, dessin ou peinture incarne, en général, la stabilité et le maintien de la mémoire individuelle et collective face au temps qui passe. Cependant, en maniant le pouvoir de l'image, Carlos Saura en révèle la fragilité. Nous avons vu, par exemple, comment l'écriture impressionniste traduit l'instabilité de la vie. D'autre part, le motif des vanités présent dans les romans *Pajarico* et *¡Esa luz !* ne manque pas de souligner le caractère éphémère de la vie. De plus, dans les premiers romans de Saura, l'image en tant que preuve ou référence pour déchiffrer une situation est déjà remise en question. Lorsque la guerre éclate, Diego, par exemple, dément le lieu commun sur l'effervescence des salles de rédaction des journaux, telle qu'elle est présentée dans les films hollywoodiens. Quelques années plus tard, le journaliste déplore que les plus jeunes réduisent la Guerre Civile à quelques plans de films en noir et blanc ou à la photo d'un milicien par Robert Capa. Les photos et les peintures peuvent rendre certaines situations intelligibles, mais elles ne peuvent pas remplacer la réalité. À cet égard, le dernier roman de Saura apporte quelques éclaircissements.

2- La " misère symbolique " de l'image : une conséquence de la révolution numérique ?

Le roman *Ausencias*, paru en 2017, n'est pas en décalage avec les autres œuvres de Carlos Saura en ce qui concerne le motif de l'image ; celle-ci est omniprésente, notamment à travers l'amour du protagoniste Mario pour la photographie et les appareils photographiques. Le cinéaste décrit d'ailleurs comment il a pu apprendre l'image jusqu'à aujourd'hui, y compris ce que la révolution numérique a signifié pour la photographie et le cinéma. Mario lui-même rend compte de cette évolution technique en regardant sa collection d'appareils photo dans son home studio. Il propose un véritable voyage à travers l'histoire de l'objectif (Saura, 2017 : 96-97) :

El grueso de la colección, a la que había dedicado una parte de su vida entre búsquedas, viajes y vigiliias, eran diversas cámaras alemanas de los años 1920 a 1960, sobre todo réflex, o de reportaje. Cámaras que habían marcado la evolución mecánica de los obturadores y el refinamiento en la construcción de objetivos cada vez más complejos y eficaces. Hasta el advenimiento de las cámaras digitales, las cámaras fotográficas de prestigio habían sido perfectos aparatos de relojería, algunos tan sofisticados y complejos que en su construcción entraban cientos de pequeñas piezas: engranajes, muelles, pasadores, ejes...Y sobre todo, eran instrumentos ópticos que servían [...] para hacer fotografías, resucitando ese milagro, que tan cotidiano resulta hoy, de poder conservar las imágenes del pasado.

Si la technique change, l'objectif principal est le même que dans les romans précédents : préserver le passé et révéler la réalité, par exemple dans le cas de la photo de reportage. Cependant, au fil de l'intrigue du roman *Absences*, l'auteur met en évidence certaines limites liées à la révolution numérique et à la société occidentale d'aujourd'hui.

Mario se lie d'amitié avec une autre patiente de la maison de retraite, Elena. Il est surpris par sa connaissance de l'appareil photo. Mais contrairement à Mario, c'est parce qu'elle n'aime pas l'appareil. Il explique qu'il a été mannequin dans une autre vie et qu'il n'aimait pas l'artificialité des photos : " J'ai été mannequin... Pendant une partie de ma vie, j'ai été entouré d'appareils photo et de flashes, jusqu'au jour où j'en ai eu marre et j'ai arrêté, tout était si artificiel... " (Saura, 2017 : 66). L'ancien avocat confesse bientôt d'autres limites face à un autre photographe, Julián. Il avoue sa préférence pour les vieux appareils photo. En décrivant son propre travail, il regrette timidement la facilité avec laquelle il est possible de prendre des photos de nos jours, à tel point qu'il n'est plus possible de distinguer les images, c'est-à-dire de faire la différence entre une photo professionnelle (d'art, par exemple) et n'importe quelle photo : " -Un peu de tout : des paysages, des portraits... mais ils n'ont pas d'autre valeur que celle de témoignage, et de souvenir ; bon, il y en a qui sont bons, pour être honnêtes. Aujourd'hui, n'importe qui peut faire une bonne photo. Je ne sais où j'ai lu que les agences ne savent plus quoi faire des milliers de photographies qu'elles reçoivent chaque jour " (Saura, 2017 : 198). Les expressions vagues telles que " un peu de tout ", " je ne sais pas où " ou " des milliers de photographies " insistent sur une perte de sens, de la valeur de la photo face à la multiplicité des propositions formelles. La forme l'emporte sur le fond.

De plus, grâce à l'informatique et à l'imagerie numérique, les bases photographiques peuvent être multipliées et créées à l'infini et les images peuvent être sélectionnées à volonté ; en d'autres termes, la forme peut être manipulée : "Mario allait mieux, [...]. Il a pris des photos avec l'appareil numérique du bois, de la maison, de son reflet dans le miroir de la salle de bain ; des photos que - privilège des temps modernes - il a visionnées sur l'ordinateur portable et les a sélectionnées, éliminant celles qui ne lui plaisaient pas " (Saura, 2017 : 243). Plus frappante encore est la similitude que Carlos Saura établit entre l'objectif de l'appareil photo et la lunette d'un holster. Cela se fait d'abord au niveau lexical. Par exemple, au lieu d'utiliser l'expression "prendre une photo", le narrateur utilise le verbe tirer lorsqu'il essaie d'imaginer le contenu de la photo arrachée au livre de photographies : "Quoi d'autre ? Un meurtre. Une voiture, et à l'intérieur, un homme ensanglanté. Et un photographe qui déclenche le flash de son Speed Graphic " (Saura, 2017 : 9). C'est une scène de crime qui se répète plusieurs fois dans le roman. Chaque occurrence ajoute ou modifie la mise en scène. Le sujet photographié apparaît très souvent comme paralysé par les flashes comme s'il recevait des balles. La version la plus troublante est celle où Mario se retrouve assiégé par des photographes dans son sommeil. Certains sont identifiables, comme le New-Yorkais Weegee, spécialisé dans la photographie policière de reportage dans les années 1930 ; mais en général, ils apparaissent comme une masse invisible et anonyme : " encerclés par les caméras américaines ", " les yeux attentifs ", " des centaines de flashes l'aveuglaient " (Saura, 2017 : 49). Mario se sent agressé et, surtout, il reste sans réponse face à une mise en scène réservée aux pires assassins. Le narrateur abrège à nouveau la scène de crime, plus tard, lorsqu'il imagine cette fois l'homme assassiné sortir de la voiture et s'adresser aux spectateurs comme s'il était sur une scène de théâtre. Il rompt avec l'illusion littéraire et théâtrale. Il stimule la curiosité des spectateurs en leur promettant de tout leur dire sur lui et sur la raison du meurtre. En réponse, il prononce ces mots : "Regardez, mesdames et messieurs, les personnages sur la scène. Tous - hommes, femmes et enfants - ont une raison de rester là, ils se sont tous arrêtés par curiosité et par plaisir malsain de contempler la mort de près, une mort violente et sanglante [...]" (Saura, 2017 : 169-170). Le narrateur Mario n'offrira jamais de solution à l'affaire, mais la scène finira par se dissoudre au milieu des images d'autres images, dans une logique postmoderne où tout se répète sans signification, remettant en cause les événements vécus par le protagoniste lui-même (Saura, 2017 : 337) :

Hasta tal punto eran irreales las imágenes que acababa de vivir, de tal manera le recordaban una película de matones a sueldo, tal vez una fotografía de Weegee, tal vez una secuencia del director de cine Eisenstein y su Acorazado Potemkin, el flash deslumbrante de la fotografía de Diane Arbus con el hombre asesinado en el interior del coche...

Conclusion :

Si dans ses premiers romans, les références picturales et photographiques ou le simple motif visuel rendaient la réalité plus intelligible face aux mensonges et aux manipulations, l'objectif photographique apparaît ici comme une arme au service du voyeurisme, d'une curiosité malsaine qui

participe à l'intrusion du public dans la vie privée. Il pose la question éthique d'une forme dans les arts visuels et du danger que représente une forme ouverte et globalisante. Carlos Saura semble ainsi mettre en garde à nouveau contre les tentations totalisantes ou totalitaires.

Que faire ? Face à l'incohérence de l'image, le narrateur d'*Ausencias* se raccroche paradoxalement à la matière pour revenir à la réalité face aux photos qui confondent son esprit. Nombreux sont les passages où Mario décrit en détail et avec admiration les matériaux nobles qui composent ses différents appareils photo. Le narrateur, mais aussi l'auteur, Saura, ont pensé à développer les sens visuels et tactiles du lecteur. Le lecteur crée un jeu d'échos entre le texte et les illustrations représentant les appareils photo. Par exemple, après avoir lu le prologue, le lecteur tourne la page et se retrouve devant l'image d'un Speed Graphic qui le mitraille avec son flash, comme ce que vient de vivre le personnage assassiné dans le prologue. Le roman *Ausencias* va plus loin. Il fait partie d'un projet plus vaste. L'œuvre inclut au sein de ses pages des illustrations mais aussi des reproductions de dessins et de peintures de Carlos Saura. Ces images sont en couleur sous forme de feuilles cartonnées. Elles ne sont pas reliées aux autres feuilles du roman et ont été conçues comme un jeu de piste avec des indices. *Ausencias* est un roman d'enquête. Étant donné la forme ouverte de cette investigation et de sa résolution, le lecteur peut organiser les actions dans l'ordre souhaité et réécrire l'histoire à sa guise, si l'ordre proposé par l'auteur ne lui convient pas ou n'est pas suffisant. Les images ne sont plus seulement mentales grâce aux mots, mais aussi matérielles grâce à l'objet papier qu'est le livre et aux feuilles cartonnées. Ainsi, en voyant et en touchant les images, le lecteur fait l'expérience du récit de manière plus physique et Saura l'invite à donner un sens à chacune d'entre elles.

Parmi les citations picturales et photographiques du roman, une photographie n'a subi aucune influence, ni déformation ou répétition. Il s'agit de la photo de famille d'Elena que son grand-père a cachée dans un appareil photo, un Ernemann Ermanox, avant d'être déporté dans un camp de concentration pendant la Seconde Guerre mondiale (Saura, 2017 : 129-132). L'objet en bois a préservé la photo et l'a faite voyager à travers le temps jusqu'à ce qu'elle se retrouve entre les mains d'Elena. Au-delà du sens mémorialiste initialement évoqué, cet épisode pourrait être pour Saura la métaphore de cette recherche du juste équilibre entre la nature symbolique et matérielle ou plastique de la photo et de l'image en général.

BIBLIOGRAFIA

Martínez Herranz, Ampara, "Esa luz y otros proyectos no filmados", *Carlos Saura: un trayecto ejemplar*, Madrid, Ed. Robert Lefere, 2011, pp. 239-258;

Saura, Carlos, *¡Esa luz!*, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2000;

Pajarico solitario, Madrid, Ed. Libros del alma, 1997;

_Elisa, vida mía, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2004;

_Ausencias, Ed. Oportet, 2017;

Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Ed. Galilée, 2004.

Jurado Morales, José, "Yo, Carlos Saura, escritor", *Carlos Saura: un trayecto ejemplar*, Madrid, Ed. Robert Lefere, 2011, pp. 259-284.