



Stéphanie Hontang, “Encuentro entre literatura y cine: ‘El sur’ de Borges por Carlos Saura como diálogo y reflexión sobre las artes”, in Christian Snoey Abadías et.al. (dir.), El texto de las mil caras, Sevilla: Ed. Renacimiento, 2019, p.245-257.

Stéphanie Hontang

► **To cite this version:**

Stéphanie Hontang. Stéphanie Hontang, “Encuentro entre literatura y cine: ‘El sur’ de Borges por Carlos Saura como diálogo y reflexión sobre las artes”, in Christian Snoey Abadías et.al. (dir.), El texto de las mil caras, Sevilla: Ed. Renacimiento, 2019, p.245-257.. Stéphanie Hontang, “Encuentro entre literatura y cine: ‘El sur’ de Borges por Carlos Saura como diálogo y reflexión sobre las artes”, in Christian Snoey Abadías et.al. (dir.), El texto de las mil caras, Sevilla: Ed. Renacimiento, 2019, p.245-257., 2019. <hal-04825129>

HAL Id: hal-04825129

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04825129v1>

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.



HAL Authorization

EL TEXTO DE LAS MIL CARAS

HIBRIDISMO Y NUEVAS TENDENCIAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

Editores:

David García Ponce, Laura Pacheco Carballo, Christian Snoey Abadías

María Ceide Rodríguez • Francisco de Jesús • Ángeles Cerón • Laura García Sánchez • Laura Fólica • Ignacio Ballester Pardo • Jorge Luis Herrera Zamudio • Vanessa Bonfill Fanderl Mitra Farhani • Jesús Murillo Sagredo • Francisca Sánchez Martínez • Javier Domingo • María Jiménez Garcerán • Jorge González Jurado • Francisco José Jurado Pérez • Irene González y Reyero • Stéphanie Hontang • Patricia Aznar Rubio • Sara González Ángel • Carmen María López López • Francisco M. Faura Sánchez • Andrea Lozano Silva • Alberto Escalante Varona • Fátima Codeseda Troncoso • Gemma López Canicio • Gemma Burgos-Segarra Esmeralda Balaguer García • Jaime Puig Guisado • Gianinna Constanza Malatesta Dettoni María José García Rodríguez • Felicidad Juste Mompe • Vito Martínez Callejón • Jaime Oliveros García • Jairo Alejandro Amaya Londoño • Sheila Pastor • Juan Francisco Ferré



Colección ILUMINACIONES

(Filología, crítica y ensayo)

128

Director:

José Ramón López García

© Edición: David García Ponce, Laura Pache Carballo,
Christian Snoey Abadías

© Los autores

© 2018. Editorial Renacimiento

www.editorialrenacimiento.com

POLÍGONO NAVE EXPO, 17 • 41907 VALENCINA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)

tel.: (+34) 955998232 • editorial@editorialrenacimiento.com

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

DEPÓSITO LEGAL: SE 2229-2018 • ISBN: 978-84-17550-33-2

Impreso en España • Printed in Spain

ENCUENTRO ENTRE LITERATURA Y CINE: «EL SUR» DE BORGES POR CARLOS SAURA COMO DIALOGO Y REFLEXIÓN SOBRE LAS ARTES

STÉPHANIE HONTANG
Universidad de Pau

I. INTRODUCCIÓN

EN 1958 en un artículo aparecido en la revista *les Cahiers du cinéma* titulado «Por un cine impuro», el crítico francés André Bazin defiende la adaptación cinematográfica antes los que la consideran como un mero subgénero por el hecho de copiar una obra literaria. Según él, cuanto más se esmera la cinta en respetar el texto original, más rico e independiente resulta el lenguaje cinematográfico (André Bazin, 1976: 81-106).

Cuando en 1992, el cineasta español Carlos Saura adapta para la RTVE el cuento «El Sur» de Borges, parece tomar al pie de la letra los consejos de Bazin. De hecho, accedemos a la creación borgeana mediante la voz y la mirada del protagonista, del bibliotecario Juan Dalhmann, un porteño, es decir, un habitante de Buenos Aires. Este sueña con volver a la casa familiar al sur de la capital donde va a reanudar con la tradición de la familia: el duelo a cuchillo contra un hombre con aire de gaucho.

La literatura y las artes visuales ostentan algunas similitudes. Tanto la literatura como el cine emplean imágenes. En efecto, los escritores se valen de figuras retóricas que son unas imágenes mentales, mientras

que, el cine recurre a unos símbolos mediante imágenes visuales. De ahí que Saura inserte mediante una *voz en off* ciertos fragmentos del cuento y filma las líneas de algunas obras borgeanas; como si no pudiera representarlas en la pantalla, como si el cine no lo pudiera todo. Aquí, lo que está en juego es la representación por antonomasia del alma argentina: el gaucho, y esa división dicotómica del país entre el sur bárbaro y la capital civilizada como lo describió Sarmiento en su ensayo *Facundo*. ¿Entonces, cuál es el objetivo de este diálogo entre las dos artes? Volver a la larga tradición del *Ut pictura poesis* arraigada ya desde la Antigüedad que proclama la equivalencia entre pintura y literatura por representar al hombre y sus acciones. O, en la lógica rupturista de la Modernidad, representarse a sí mismas para reflexionar sobre los mecanismos de creación y medir las diferencias entre las artes. Así que Carlos Saura nos propone volver a una cuestión original en ese ámbito más amplio de la historia del arte para llevar a cabo una reflexión ontológica sobre las artes en general y la relación entre literatura y cine en particular.

Para poder contestar a esta pregunta, primero nos centraremos en el *modus operandi* del director español a la hora de adaptar el cuento para poder interrogar los límites entre las dos artes y sacar, en una segunda parte, el objetivo de semejante empresa: expresar con la mayor autenticidad el alma argentina, referente común a las dos obras, o interrogar tal imagen.

LA ADAPTACIÓN FÍLMICA DEL CUENTO «EL SUR» POR SAURA: EN LA FRONTERA ENTRE CINE Y LITERATURA

ANTES de proponer un análisis comparativo entre las dos obras, vamos a recordar brevemente los relatos liminares que enmarcan el cuento borgeano.

Primero, en cuanto al *incipit*, éste consiste en presentar el doble linaje alemán y criollo del protagonista, Juan Dalhmann. El recorrido por la genealogía familiar no deja de cruzarse con la descripción dicotómica que hizo el político y escritor decimonónico Faustino Sarmiento del territorio argentino entre ese sur de la barbarie y Buenos Aires, la capital civilizada. Su propósito era explicar el origen de la nación y abogar el triunfo de la civilización en aras del progreso del país, lo cual justificó la conquista del desierto para acabar con las poblaciones indígenas. Pues, Juan Dahlmann sería la síntesis entre civilización y barbarie por su bisabuelo alemán, pastor de la Iglesia Evangélica, y su abuelo materno, figura gauchesca quien «murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel [...]» (Jorge Luis Borges, 2014: 211).

En lo que atañe al *éxplotic* del cuento, las últimas líneas ponen en escena una pugna a cuchillo entre Juan y un gaucho. El final queda abierto. Ignoramos si muere o sobrevive Juan. Tampoco sabemos si el protagonista está soñando o muriendo en el quirófano de un hospital de Buenos Aires tras haber sufrido una operación del cerebro:

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, [...]. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado (Jorge Luis Borges, 2014: 211).

El cineasta español se vale de los mismos instrumentos para traducir el principio y el final del cuento. A modo de narrador, una *voz en off* recita el texto para contarnos la génesis de la familia Dalhmann y el destino final de Juan en la primera secuencia. Dicho de otra manera, las secuencias de apertura y de cierre no son más que

una puesta en imagen del cuento borgeano. En efecto, la secuencia inicial toma la forma de un álbum familiar en el que cada plano se parece a una foto y corresponde a un personaje y una generación de la familia. La sensación viene potenciada por los cortes en seco que separan cada plano fijo. De hecho, tenemos la impresión de pasar con el dedo las páginas de ese álbum fotográfico. Entonces, Saura se esmeró en sincronizar la imagen con el sonido. Pero además de la *voz en off*, el director recurre a la música extradiégetica. Tanto el relato del cuento como los planos vienen bañados en el torbellino musical de la *Milonga uruguaya* de Ariel Ramírez. La música potencia o enriquece la imagen y el texto contado por la *voz en off*. Crea un «valor añadido» ya que tanto los planos como el relato borgeano «se colorean de lo que se oye»¹ (Michel Chion, 1995: 205-206). Por ejemplo, cuando retumba el clúster tocado con las teclas más graves del piano al abrirse la cinta, la foto en blanco y negro de la familia Dalhmann a finales del siglo XIX se empapa de gravedad al mismo tiempo. Representa la rama germánica, la que emigró a Argentina. La introducción musical abrupta traduce el desgarramiento que supone el exilio. A continuación, la milonga evoluciona a través de dos temas musicales similares que entran en conflicto. Esa oposición se plasma en la tonalidad. Por una parte se oye una serie de notas ascendentes y por otra unas descendientes. La milonga empieza con el tema tocado mediante notas agudas. Suena cuando aparecen en la pantalla las fotos de la familia procedente de Europa. Las notas agudas insisten en cierto refinamiento y cierta dulzura. Entonces, tal melodía refuerza lo que sobreentiende la *voz en off* al recitar las primeras líneas del cuento:

1. La traducción es nuestra.

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal de la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino (Jorge Luis Borges, 2014: 211).

Sin embargo, de repente, retumba el tema musical grave cuando pasamos a los planos sobre Juan y la presentación con fotos y pinturas del lado criollo, y por ende salvaje, de la familia. Juan aparece como la llave de bóveda alrededor de la cual gira y se oponen los dos linajes. Las notas graves surgen también cuando el narrador cita los fragmentos sobre lo orgulloso que es Juan por ser argentino y la muerte heroica del abuelo materno durante la conquista del desierto:

Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel; en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica (Jorge Luis Borges, 2014: 211).

La versión grave de la milonga viene a potenciar toda la virilidad y la negrura que se desprenden tanto de los planos como del relato de la herencia gauchesca de la familia Dalhmann. Mientras tanto, sigue corriendo el tema musical agudo como si hubiera una lucha musical. Según dice Michel Chion, la música simboliza la película, «expresa de manera condensada su universo propio»² (1995: 203). Entonces, desde un punto de vista simbólico, podríamos interpretar dicha oposición

2. La traducción es nuestra.

musical como la representación de esa tensión identitaria y de la imposible reconciliación.

De hecho, en la secuencia final vamos a encontrar los mismos procedimientos que en la escena inicial. Si resumimos el *modus operandi* de Saura, éste se vale de la misma sincronización entre la lectura por una *voz en off* de la últimas líneas del cuento, los planos que ilustran las palabras y la música extradiegética. Cuando el gaucho lo reta a cuchillo y sale fuera para luchar, suena el sonido disonante del violoncelo del *Concerto in A minor for Violoncello Opus 129* por Robert Schumann. Aporta su valor añadido a la imagen ya que el sonido desgarrado del arquero sobre las cuerdas coincide y refuerza el ademán del gaucho. Éste raya con su puñal una de las contraventanas antes de salir a la llanura y luchar. Imagen y sonido anuncian pues la violencia de la escena final. Juan parece haber optado por la trayectoria criolla de su familia. Pero, tras ese breve episodio, el violoncelo desaparece bajo el efecto de un *found in*. Enseguida, la *voz en off* que recita las últimas líneas y la milonga inicial de Ariel Ramírez toman el relevo para ocupar el espacio sonoro. En efecto, la milonga o la oposición musical, que la caracteriza, no deja de subrayar con más fuerza el plano fijo final donde se oponen Juan, vestido de un traje elegante, y el guacho de aspecto sucio. Además, la escena se cierra sobre una lucha inacabada. Hasta desborda sobre la secuencia de créditos y desaparece con ella bajo el efecto del fundido a negro. Ese final *in media res* se funde pues en el *explicit* abierto del cuento comentado inicialmente. No obstante, la imagen y la música no se conforman con recrear el *explicit* sino que traduce la duda final. Si nos centramos en las últimas líneas, no se sabe si Juan vive o sueña con su muerte. La imagen cinematográfica participa de esa impresión de un entredós entre la vida y la muerte, entre la realidad y el sueño. Los actores que interpretan Juan y el gaucho son de carne y hueso. Sin embargo, la luz que irradia

en la llanura y que sale de la puerta ventana al abrirse no es natural. Además, las contraventanas se abren como por acto de magia. La imagen cinematográfica traduce perfectamente la imagen literaria.

Y como para sellar la fusión, el plano final toma la forma un libro. En efecto, las contraventanas se abren como si fueran dos hojas. Se quedan abiertas y sus líneas oblicuas esposan perfectamente la forma de dos páginas abiertas. Pero, en vez de letras, el espectador descubre la escena final con imagen y música. La película de Saura hace sonora la poesía y los planos, si consideramos el cine como heredera de la pintura, hacen visible la poesía de Borges. El quiasmo es perfecto y Saura parece demostrar la armonía entre los dos. Reanuda con el tópico antiguo y renacentista que el humanista Leonardo de Vinci resume en su tratado de la pintura de 1490: «la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura ciega; tanto la una como la otra se inclinan hacia la imitación de la naturaleza con sus propios medios»³ (Leonardo Da Vinci, 2003 (1490): 90). ¿De qué representación de la realidad se trata? La imagen consagrada de una argentina nacida de la dicotomía entre civilización y barbarie cobra vida por solicitar el director casi todos los sentidos humanos. Los personajes literarios y el paisaje se colorean, se mueven y adquieren cierto relieve. Así que la escena final enmarcada por las contraventanas aparece como un cuadro vivo, como esa «una ventana abierta por la cual se pueda ver la historia» (Alberti, 2003: 90), o sea la historia de Argentina.

No obstante, el cuadro o plano final presenta una paradoja. No suena como el punto final de la película. Un elemento traiciona el movimiento hacia adelante, hacia la salida. Al abrirse, las contraventanas ostentan el reverso de sus estructuras. Se parecen a los bastidores de un lienzo, como si la obra no se acabara sino que se volviera e invitara

3. La traducción es nuestra.

al espectador a que mirara hacia dentro o atrás. Si nos fijamos en las secuencias internas y ya no las liminares, el relato de Juan Dalhman como heredero y garante del mítico pasado argentino, desaparece a favor de la trayectoria de Juan como lector. La cámara filma y grava las páginas que lee o escribe Juan, entre las cuales el cuento «El Sur». Una lógica especular se instaura entre la película y el texto como si el ojo de la cámara tomara distancia para mejor observar el acto literario, como si el avatar cinematográfico analizara o se comparara con la obra literaria y original.

3. UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA ENTRE CINE Y LITERATURA

No solo el cuento sino también otros textos del escritor argentino aparecen en la pantalla. La cisión entre literatura y cine se opera ya desde la tercera secuencia. Sentado en su oficina, Juan Dalhmann registra las reliquias de su padre recién difunto. Un primer plano sobre la mano de Juan pone de relieve cómo toma, cómo desenvaina y cómo suelta el puñal paternal. Los ademanes son vacilantes, obsesivos y violentos. A continuación, un primer plano sobre el rostro de Juan lo muestra recitando de memoria y en voz alta el texto «El puñal» de Borges. Este fragmento, sacado del ensayo *Evaristo Carriego*, recalca la atracción visceral del gaucho por el arma afilada. Saura acaba de crear un desfase: repite el texto tras haberlo puesto en imagen, creando así una redundancia. Parece romper con la cronología de la Historia de las artes al anteponer la imagen cinematográfica al texto como si ya no hubiera jerarquía, como si los dos fueran independientes.

Saura rompe también con la lógica lineal y narrativa del cuento. En las primeras secuencias, un plano conjunto presenta a Juan en el metro. Está enfrascado en la lectura del final de «El Sur». Una *voz en*

off hace sonora la lectura silenciosa. Esta secuencia interviene en la primera parte de la cinta. El espectador descubre el desenlace del cuento antes de la escena final propuesta por la película. Aquí, la imagen se distancia de texto pero solo para proyectarlo.

¿Cómo explicar este desfase entre imagen y texto? Según la universitaria Liliane Louvel (1998) permanece una hibridez, un entredós. El mejor ejemplo interviene en la secuencia en la que Juan, sentado a su oficio, lee el poema «El Sur», sacado de la colección *Fervor de Buenos Aires*. Un plano frontal lo representa cabizbajo y abstraído por la lectura del libro. En esta misma imagen aparece la portada media cortada por el cuadro de la cámara. Un corte en seco rompe con este plano. Y un picado revela la página donde está imprimido el poema. Tampoco cabe en el plano como si la sola imagen cinematográfica no pudiera cuadrar el texto. Por eso, Juan, filmado con un medio plano, levanta la cabeza y recita de memoria en voz alta el final del cuento como para compensar dicho vacío. Cabe notar cómo el corte en seco aparece cual eslabón entre el anverso y el reverso del libro, entre la portada, una imagen y el mismo texto con letras. Entonces, entre la imagen y las letras está el sonido: la voz y la música en este caso. El cine es pues un arte sonora.

Pero, es más. Este mismo ejemplo ilustra otra cosa sobre el cariz del cine. El poema cobra diferentes formas según los fragmentos y los momentos de lectura: el silencio sobre la portada, los primeros versos bajo forma escrita y los versos leídos en voz alta. Cada fragmento y momento corresponde a un plano. La sucesión de los tres crea un movimiento y una duración que reconstruye el recorrido de la lectura del inicio al final del poema. Pues el espectador experimenta el tiempo y el movimiento. Como dice el filósofo Merleau-Ponty, el cine «muestra el movimiento por su discordancia interna; la posición de cada miembro [...] sigue siendo visible en la unidad de un cuerpo, es él quien se pone

a encabalar la duración» (Maurice Merleau-Ponty, 1964:79). Al ver y oír el poema descompuesto, nuestra mirada encabala los planos y el tiempo como los versos por un poema. Ahí está la mayor diferencia y a la vez fusión entre literatura y cine. Mediante sus propios instrumentos, el cine traduce el lenguaje poético al lenguaje de la imagen. Así funciona el resto de la película. Saura se esmera en descomponer los textos borgeanos y presentarlos bajo diferentes planos en una misma secuencia, recreando así el cuento borgeano.

Este juego especular no solo concierne la película «El Sur» y su hipotexto,⁴ el cuento, sino también los propios textos borgeanos. Dicho de otra manera, cabe notar un segundo nivel de juego especular. El mismo cuento «El Sur» cobra diferentes formas. Un juego de ecos se instaura entre el hipotexto y sus hipertextos (Genette, 1982: 13). El texto original presenta tres versiones. Primero, nos enteramos de un suceso muy parecido al sueño trágico del cuento en un artículo de prensa leído por un empleado de la biblioteca a Juan. La agresión por el matón al sur de la capital es anterior a la fecha indicada en el cuento. Ocurriría en diciembre de 1923 cuando el texto de Borges dice «febrero de 1939» (Jorge Luis Borges, 2014: 212). Cabe añadir que la publicación del cuento es de 1950. El segundo hipertexto se plasma en la aparición y la lectura del poema epónimo «El Sur». De la misma manera, es anterior al cuento de Borges ya que fecha de 1923. Por fin, el fragmento del texto «El puñal», sacado del ensayo *Evaristo Carriego* constituye la tercera versión. Otra vez, el ensayo fue publicado antes del cuento, en 1930. Por ser el punto de partida de la película, el cuento «El Sur» parece imponerse de antemano como el hipotexto. No

4. Genette (1982: 13): «J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire».

obstante, sus versiones son todas anteriores. Saura, pues, organiza una gran confusión temporal. Invierte la lógica: los hipertextos aparecen como los hipotextos y viceversa. Tenemos la impresión de estar perdidos dentro de un palacio de espejos. Perdemos el origen como si no hubiera ninguna jerarquía entre las creaciones. Saura borra aún más las pistas al filmar Juan escribiendo los propios textos de Borges como si estuviese en pleno acto creativo, como si fuese el escritor original cuando sólo es reescritura o plagia. Nos encontramos ante la imagen y el concepto del palimpsesto desarrollados por Gérard Genette. De hecho, no existe ninguna creación *ex nihilo* sino reescrituras. Gracias al movimiento y el sonido, la modalidad cinematográfica de Saura no es más que una aportación más, una versión más en esa gran obra abierta que constituye el cuento «El Sur», el cual es el hipertexto de otros hipotextos. Según la época y el espectador, una misma obra puede tener una lectura diferente. En resumidas cuentas, la película y la puesta en escena de los textos de Borges cobran la forma de un caleidoscopio en el que los mismos elementos —aquí el mito nacional—, crean otras formas. Pues, al comparar y reunir cine y literatura, Saura celebra la idea de que el arte puede crear novedades a partir de algo ya existente.

Aquí, el coeficiente común entre las versiones o creaciones es esa imagen de la Argentina inicial. Surge un interrogante al respecto: ¿Cuál sería el impacto de semejante concepción del arte sobre el mito nacional? Es el motivo de nuestra conclusión.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

AL introducir la ponencia, nos habíamos interrogado sobre el objetivo de un diálogo entre las dos artes y así como su significación de la pasada por el prisma de cada una de las dos. Pues bien, Saura compara

cine y literatura para mejor demostrar el enriquecimiento entre ambas artes al nivel formal. La fusión se plasma más bien al nivel del fondo. Al demostrar la plurisemia y la capacidad de recreación infinita de la imagen textual y cinematográfica, el director español acaba con la idea de que haya una verdad, con la idea de unicidad. Por eso, el plano final que supone encarnar la máxima representación del alma argentina no es el punto final de la película. No representa la realidad. Gracias al lenguaje cinematográfico, el cineasta consigue volver la mirada del espectador hacia otras imágenes y otros textos. La imagen huye por todas partes hacia el fuera de campo. El cine en particular es ese fuera de campo, es la abertura de significados. No se puede ponerlo todo en una sola imagen. El fuera de campo solo existe en el cine. Es una imagen abierta que nos hace ver lo invisible, que nos sugiere. Saura se opone así a cualquier pretensión totalizante, a una sociedad totalitaria que le gustaría abarcarlo todo. Esta voluntad totalizadora es la imagen del poder por antonomasia, es ese plano final si no nos volvemos hacia el interior de la película. El cine sabe que no puede ponerlo todo. Al fin y al cabo, al explotar y multiplicar el plano final, Saura se opone a un imagen nacional que promueve las ideas de unidad y pureza que rechazan la diversidad, concepto que estuvo en el origen de los años más negros de la Historia argentina y, ya antes, de Europa. «El Sur» que Saura ha creado según «El Sur» de Borges es tanto una síntesis como una analogía: síntesis de dos expresiones artística, analogía de la nación argentina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista, *Traité de la peinture*, Encyclopédie Universalis, en <<http://www.universalis.fr/encyclopedia/traite-de-la-peinture>>

re-leon-battista-alberti/2-des-definicions-inedites-de-la-peinture/>
(Consultado el 3/03/2017).

- BAZIN, André (1976): *Qu'est-ce que le cinéma?* ed. Cerf, Paris.
- BORGES, Jorge Luis (2014): «El Sur», Ficciones. Debolsillo, Barcelona.
- (2010): Evaristo Carriego, en *Oeuvres complètes*, La Pléiade.
- (1981): «El sur», *Fervor de Buenos Aires*, en *Obra poética 1923/1977*, Alianza Tres/ Emecé.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Ed. Seuil, p.13.
- CÁCERES SÁNCHEZ, Manuel (2006): «Dibujos del mundo de Borges», en <<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3199/1393>> (Consultado el 13/07/2016).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992): *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. ed. De Minuit, Paris.
- LOUVEL, Liliane (2002) : *Textelimage: Images à lire, texte à voir*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MERLEAU PONTY, Maurice (1964): *L'œil et l'esprit*. Ed. Gallimard.
- MONEGAL, Antonio (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Tecnos, Madrid.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988): *El cine de Carlos Saura*. Caja de ahorros de la inmaculada de Aragón, Zaragoza.
- WILLEM, Linda M. (2006): «The Music of Borgesian Destiny in Saura's «El Sur»», en: <http://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=facsch_papes> (Consultado el 05/08/2016).

ÍNDICE

«Apuestas interartísticas en el hispanismo» por <i>David García Ponce, Laura Pache Carballo y Christian Snoey Abadías</i>	7
MARÍA CEIDE RODRÍGUEZ: <i>Ficción y realidad. La literatura al servicio de los autores románticos como instrumento de denuncia política y social: Jerónimo Morán y su drama Los cortesanos de don Juan II</i>	29
FRANCISCO DE JESÚS ÁNGELES CERÓN: <i>Niebla de Unamuno: una novela del porvenir</i>	41
LAURA GARCÍA SÁNCHEZ: « <i>Soy español transplantado, lo que digo es mi pensamiento natural... y algo más que me entra por las raíces</i> ». <i>Un breve acercamiento al mundo americano en la vida y obra de Benito Pérez Galdós</i>	55
LAURA FÓLICA: <i>De ninguna parte a Ubuenos Aires: La introducción de la 'Patafísica en Argentina</i>	69
IGNACIO BALLESTER PARDO: <i>Filiación y discontinuidad en la poesía de Vicente Quirarte</i>	83
JORGE LUIS HERRERA: « <i>La ley de Herodes</i> » de <i>Jorge Ibargüengoitia: más allá de la pureza genérica, las ideologías y las nacionalidades</i>	99
VANESSA BONFILL FANDERL: <i>Estudio comparativo de las técnicas narrativas de Joseph Conrad y Coracio Quiroga</i>	113
MITRA FARHANI: <i>Jorge Luis Borges y Omar Khayyam: cuando Oriente y Occidente se encuentran</i>	125
JESÚS MURILLO SAGREDO: <i>Adaptaciones teatrales de El intruso, de Vicente Blasco Ibáñez</i>	131
FRANCISCA SÁNCHEZ MARTÍNEZ: « <i>Nacer de otra cosa</i> », <i>nacer de otro lugar. Cruces y cortes en la escritura de Ariana Harwicz</i>	147

JAVIER DOMINGO: <i>Música y literatura. Formas de intermedialidad en la poesía de Gerardo Diego</i>	161
MARÍA JIMÉNEZ GARCERÁN: <i>Una Breve Historia de la música en los versos de Eduardo Chirinos</i>	177
JORGE GONZÁLEZ JURADO: <i>La estructura musical en la poesía de José Hierro</i>	197
FRANCISCO JOSÉ JURADO PÉREZ: <i>Notas para una lectura electrónica de la escritura de Chantal Maillard</i>	207
IRENE GONZALEZ Y REYERO: <i>Entre la Carne y la Historia: la presencia de la pintura de Francis Bacon en una novela de Rafael Chirbes</i>	221
MARÍA M. PRATS MARÍ: <i>El séptimo arte en la Cuba de Virgilio Piñera. Mixtura de géneros</i>	235
STÉPHANIE HONTANG: <i>Encuentro entre literatura y cine: «El sur» de Borges por Carlos Saura como diálogo y reflexión sobre las artes</i>	245
PATRICIA AZNAR RUBIO: <i>Palabra frente a imagen, encuentros y desencuentros: primer acercamiento para un estudio comparativo entre la Tristana de Galdós y su adaptación cinematográfica por Buñuel</i>	259
SARA GONZÁLEZ ÁNGEL: <i>Luis Buñuel poeta o cómo se ve el mundo con ojos surrealistas</i>	271
CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ: <i>Películas sin voz y otros insomnios: Claves filmicas en Mañana en la batalla piensa en mí, de Javier Marías</i>	283
FRANCISCO M. FAURA SÁNCHEZ: <i>Shoah: influencia de Claude Lanzmann en la obra de Juan Mayorga</i>	299
ANDREA LOZANO SILVA: <i>La ilustración narrativa para cuento en el acto de concreción</i>	307
ALBERTO ESCALANTE VARONA: <i>Todo para el pueblo... con el pueblo. Una breve reflexión sobre la paradoja patriótica en la polémica teatral dieciochesca</i>	323

FÁTIMA CODESEDA TRONCOSO: <i>Correspondencias entre historia, literatura y periodismo en el romanticismo español: Álvaro de Luna y El Tigre y la Zorra, de Ceferino Suárez Bravo</i>	337
GEMMA LÓPEZ CANICIO: <i>De la realidad a la ficción: análisis de la (re)construcción de los protagonistas de Operación Masacre (1957)</i>	351
GEMMA BURGOS-SEGARRA: <i>El hibridismo genérico en la narrativa de Martín Caparrós. Comí, una novela-ensayo gastronómica</i> . . .	365
ESMERALDA BALAGUER GARCÍA: <i>El carácter literario de la «meditación» orteguiana</i>	379
JAIME PUIG GUIADO: <i>Juan Ramón Jiménez y Espacio: entre prosa y verso</i>	393
GIANINNA CONSTANZA MALATESTA DETTONI: <i>Veinte Poemas Para ser Leídos en el Tranvía: el trasiego genérico y el croquis como diálogo intercultural</i>	405
MARÍA JOSÉ GARCÍA RODRÍGUEZ: <i>El hibridismo paródico en El Misterio de la Cripta Embrujada de Eduardo Mendoza</i>	417
FELICIDAD JUSTE MOMPÉL: <i>El escritor piensa en su arte. Una lectura de Chet Baker Piensa en su Arte de Enrique Vila-Matas</i>	431
VITO MARTÍNEZ CALLEJÓN: <i>Representaciones de la violencia: El gesto político en un poemario digital</i>	445
JAIME OLIVEROS GARCÍA: <i>Trans los límites de la narrativa: Gods Will Be Watching y el Juego Ergódico</i>	457
JAIRO ALEJANDRO AMAYA LONDOÑO: <i>Díaz-Plaja y la emoción de América: asombro ante las posibilidades idiomáticas del mundo trasatlántico</i>	469
SHEILA PASTOR: <i>Sólo para Gigantes: aventureros e hiperviajeros en territorio de la multiplicidad</i>	483
CODA	
JUAN FRANCISCO FERRÉ: <i>Hologramas de ficción. Mediaciones, hipermediaciones & transmediaciones en la literatura del siglo XXI</i>	499

Traduction

Introduction :

En 1958, dans un article des Cahiers du cinéma intitulé "Pour un cinéma impur", le critique français André Bazin défend l'adaptation cinématographique contre ceux qui la considèrent comme un simple sous-genre parce qu'elle reproduit une œuvre littéraire. Selon lui, plus le film prend soin de respecter le texte original, plus le langage cinématographique devient riche et indépendant (André Bazin, 1976 : 81-106).

En 1992, lorsque le cinéaste espagnol Carlos Saura adapte la nouvelle de Borges "El Sur" pour la télévision espagnole, il semble suivre à la lettre les conseils de Bazin. En effet, nous accédons à la création de Borges par la voix et le regard du protagoniste, Juan Dalhmann, un bibliothécaire vivant à Buenos Aires. Il rêve de retourner dans la maison familiale au sud de la capitale, où il reprendra la tradition familiale : le duel au couteau contre un homme aux airs de gaucho. Saura filme même les lignes de certaines œuvres de l'écrivain, qui sont autant d'hypotextes¹ que d'hypertextes² du conte borgésien. En citant et en filmant la création de Borges, celle-ci se mêle à l'œuvre cinématographique. Le film de Saura regarde la nouvelle de Borges. Une réflexion méta-artistique s'opère donc à travers ce jeu réflexif. La littérature et les arts visuels présentent certaines similitudes. La littérature et le cinéma utilisent tous deux des images. De fait, les écrivains utilisent des figures de rhétorique qui sont des images mentales, tandis que le cinéma a recours à des symboles par le biais d'images visuelles. C'est pourquoi Saura insère certains fragments du conte par le biais d'une voix *off* et il filme les lignes de certaines œuvres de Borges, comme s'il ne pouvait pas les représenter à l'écran, comme si le cinéma ne pouvait pas tout représenter. Deux éléments sont en jeu au sein de ces textes borgésiens : le gaucho, personnage argentin viril et insoumis, et cette division dichotomique du pays entre le sud barbare et la capitale civilisée décrite par l'idéologue argentin Sarmiento dans son essai *Facundo* dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Quel serait alors le but de ce dialogue entre littérature et cinéma dans ce contexte où une représentation est en jeu ? Renouer avec la longue tradition de l'*Ut pictura poesis*, enracinée depuis l'Antiquité, qui proclame l'équivalence entre la peinture et la littérature car elles partagent le même dessein : représenter l'homme et ses actions ; ou dans la logique « rupturiste » de la Modernité, se représenter elles-mêmes pour réfléchir aux mécanismes de la création (la nation ?) et mesurer les différences entre les arts. Carlos Saura propose donc de revenir sur une question originelle dans ce champ plus large de l'Histoire de l'Art afin de mener une réflexion ontologique sur les Arts en général et sur les rapports entre littérature et cinéma en particulier.

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Ed. Seuil, 1982, p.13. « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. »

² *Ibid.*

Pour répondre à cette question, nous nous intéresserons dans un premier temps au *modus operandi* du réalisateur espagnol dans l'adaptation de la nouvelle afin de questionner les limites entre les deux arts et, dans un second temps, nous dégagerons l'objectif d'une telle entreprise : exprimer le plus authentiquement possible l'âme argentine, point de référence commun aux deux œuvres, ou remettre en cause cette image.

1) L'adaptation cinématographique par Saura de la nouvelle "El sur" : à la frontière du cinéma et de la littérature.

Le film respecte la trame narrative de la nouvelle puisqu'il s'ouvre et se referme de la même manière que le texte de Borges, avec la présence de Juan Dahlmann. Avant de proposer une analyse comparative entre les deux œuvres, rappelons les récits liminaires qui encadrent le conte de Borges.

Tout d'abord, en ce qui concerne l'*incipit*, celui-ci consiste à présenter la double lignée allemande et créole du protagoniste, Juan Dahlmann. Le voyage dans la généalogie familiale ne manque pas de croiser la description dichotomique faite par l'homme politique et écrivain du XIXe siècle Faustino Sarmiento du territoire argentin entre le sud barbare et Buenos Aires, la capitale civilisée. Son but était d'expliquer l'origine de la nation et de prôner le triomphe de la civilisation pour le progrès du pays, ce qui a justifié la « conquête du désert » pour éliminer les populations indigènes. Juan Dahlmann serait la synthèse entre la civilisation et la barbarie en raison de son arrière-grand-père allemand, pasteur de l'Église évangélique, et de son grand-père maternel, figure de gaucho qui " mourut à la frontière de Buenos Aires, transpercé par les lances des Indiens du Catriel [...] " (Jorge Luis Borges, 2014 : 211). Il faut ajouter que, malgré les tendances européanisantes de la fin du XXe siècle, c'est la figure du gaucho qui incarne finalement l'âme argentine, comme l'est, par exemple, l'image du personnage littéraire Martín Fierro, paradigme du gaucho. Comme l'ancêtre de Dahlmann, Martín Fierro a combattu les Indiens pour conquérir les terres de la Pampa et de la Patagonie afin d'imposer la "civilisation". Mais il a finalement choisi de vivre avec eux. La figure du gaucho est en fait cette fusion entre l'Argentine et l'indigène. Enfin, l'*incipit*, en se refermant, évoque le désir de Juan Dahlmann de quitter Buenos Aires pour retourner chez lui, dans le sud, ce qui ne manque pas d'insister sur cette tension identitaire.

Quant à l'*explicit*, les dernières lignes mettent en scène un combat au couteau entre Juan et un gaucho. Juan s'est rendu dans le sud et un gaucho l'a provoqué en duel dans un bar. La fin est laissée en suspens. Nous ne savons pas si Juan meurt ou survit. Nous ne savons pas non plus si le protagoniste rêve le duel ou s'il meurt tout en imaginant la scène dans une salle d'opération d'un hôpital de Buenos Aires alors qu'il subit une opération au cerveau :

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, [...]. Sintió que si él, entonces, hubiera

podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado (Jorge Luis Borges, 2014: 211).

Le cinéaste espagnol utilise les mêmes instruments pour traduire le début et la fin de l'histoire. En guise de narrateur, une voix *off* récite le texte pour nous raconter la genèse de la famille Dalhamn et le destin final de Juan dans la première séquence. Les plans illustrent le contenu de l'histoire. En d'autres termes, les séquences d'ouverture et de fermeture ne sont rien d'autre qu'une mise en scène du récit de Borges. En effet, la séquence d'ouverture prend la forme d'un album de famille où chaque plan épouse la composition d'un portrait photo. La sensation est renforcée par les coupes sèches qui séparent chaque plan fixe. On a l'impression de tourner les pages de cet album photo. Chaque coupe correspond à un changement de génération ou à un ajout à la branche commentée. Saura s'est ensuite attaché à synchroniser l'image avec le son grâce à la post-synchronisation, un procédé propre au cinéma. Mais en plus de l'ajout d'une voix *off*, le réalisateur a recours à une musique extradiégétique. L'histoire et les plans sont baignés dans le tourbillon musical de la *Milonga uruguaya* d'Ariel Ramírez. Selon Manuel Cáceres Sánchez, la musique de l'adaptation cinématographique de Saura renforce la fusion entre l'image et le texte en ayant "une fonction narrative claire : [...] la *Milonga uruguaya* joue - ainsi qu'au début et à la fin du film - lorsque Dahlmann lit ou récite les fragments de textes de Borges" (Manuel Cáceres Sánchez, 2006). Malgré l'harmonie entre l'histoire et le film, le critique souligne qu'il existe "un moyen que le texte littéraire ne peut pas utiliser : les sons" (Manuel Cáceres Sánchez, 2006). Il apporte quelque chose d'autre. En effet, au-delà de la simple fonction illustrative, la musique rehausse ou enrichit l'image et le texte raconté par la voix *off*. Elle crée une "valeur ajoutée" (Michel Chion, 1995 : 205-206).

Les plans et le récit borgésien "sont colorés par ce que l'on entend" (1995 : 205-206). Elle renforce la tonalité solennelle et crépusculaire qui se dégage de la matière littéraire et visuelle. Comment ? Lorsque le cliquetis des touches les plus graves du piano retentit à l'ouverture de la bande son, l'image en noir et blanc de la famille Dalhmann à la fin du 19^{ème} siècle est en même temps empreinte de gravité. Elle représente la branche germanique, celle qui a émigré en Argentine ; l'introduction musicale abrupte traduit le déchirement de l'exil. La genèse argentine des Dalhmanns s'enracine dans la douleur. La *milonga* évolue ensuite à travers deux thèmes musicaux similaires qui entrent en conflit. Cette opposition s'incarne dans la tonalité. D'une part, nous entendons une série de notes ascendantes et, d'autre part, une série de notes descendantes. La *milonga* commence par le thème joué dans les aigus. Il est joué lorsque des photos de la famille en provenance d'Europe apparaissent sur l'écran, surmontées d'un portrait photographique de l'ancêtre fondateur, Johannes Dalhman, arrière-grand-père de John et pasteur de l'Église évangélique. Ce fragment correspond à la branche civilisée qui incarnait à l'époque le Vieux Continent selon l'élite politique argentine à laquelle appartenait Sarmiento. Les notes aiguës insistent sur un certain raffinement et une certaine douceur. Ce sentiment va de pair avec le savoir et l'éducation de l'arrière-grand-père. Une telle mélodie renforce donc ce qui est sous-entendu par la voix *off* qui récite les premières lignes de l'histoire. Soudain, cependant, le thème musical grave retentit

lorsque nous passons aux plans de Juan et à la présentation de photos et de peintures du côté créole, et donc sauvage, de sa famille. Juan apparaît comme la clé de voûte autour de laquelle tournent et s'opposent les deux lignées. Des notes graves apparaissent également lorsque le narrateur extrait et cite du conte les fragments concernant la fierté de Juan d'être argentin et la mort héroïque de son grand-père maternel lors de la conquête du désert. La version grave de la *milonga* met en valeur toute la virilité et la noirceur qui émanent à la fois des plans et de l'histoire de l'héritage gauchesque de la famille Dalhmann. Pendant ce temps, le thème musical aigu continue de tourner comme s'il s'agissait d'une lutte musicale. Comme le dit Michel Chion, la musique symbolise le film, "elle exprime de façon condensée son propre univers" (1995 : 203). D'un point de vue symbolique, on pourrait donc interpréter cette opposition musicale comme la représentation de cette tension identitaire et de l'impossible réconciliation. Cependant, le côté civilisé semble être victorieux, puisque le thème des basses cesse de jouer et que le thème des aigus est maintenu dans les dernières secondes de la première séquence. En réalité, il ne s'agit que d'un mirage, puisque les notes douces sont montées sur les plans montrant la demeure du sud et au moment de la lecture de la fin du conte. On y révèle l'impatience de Juan à revenir dans cette maison. L'aspect barbare ne disparaît donc pas. L'opposition est donc maintenue par le montage entre l'image et le son. Les plans de la maison illustrent les mots de l'histoire et la musique extradiégétique maintient l'idée d'opposition. Elle joue le rôle de contrepoint. Cependant, le tempo du thème aigu se ralentit et perd de sa vigueur. Les silences se multiplient et la musique s'achève sur une note aiguë sans résolution, comme si le film s'ouvrait sur un point d'interrogation après la première scène. Au final, la séquence d'ouverture ne manque pas de mettre en scène le conflit identitaire grâce à un travail de synchronisation entre le son et l'image. La lutte finale entre Juan et le gaucho est anticipée dans la dernière scène, qui exprime symboliquement la lutte irrésolue et indivisible de leurs deux lignées.

De fait, on retrouve dans la séquence finale les mêmes procédés que dans la scène d'ouverture. Si l'on résume le *modus operandi* de Saura, il utilise la même synchronisation entre la lecture par une voix *off* des dernières lignes de l'histoire, les plans qui illustrent les paroles et la musique extradiégétique. Avant que ne s'enclenche le cercle vertueux entre les trois matériaux visuels et sonores, Saura recrée à travers des images et quelques dialogues, l'arrivée de Juan au sud et surtout au bar. Lorsque le gaucho le défie au couteau et sort pour se battre, ce n'est pas le cluster qui sonne en introduction comme au début, mais le son dissonant du violoncelle du *Concerto en la mineur pour violoncelle opus 129* de Robert Schumann. Il apporte « une valeur ajoutée » à l'image car le son déchiré de l'archer sur les cordes coïncide avec et renforce le geste du gaucho : il frappe de son poignard l'un des volets qui s'ouvre, puis il franchit le seuil pour aller se battre dans la plaine. Le plan s'accélère, d'autant plus que le bruit du couteau s'entrechoque contre la porte. L'image et le son annoncent ainsi la violence de la scène finale. Juan semble avoir choisi la voie créole de sa famille. Mais après ce bref épisode, le violoncelle disparaît sous l'effet d'un *found in*. Bientôt, la voix *off* récite les dernières lignes et la *milonga* d'ouverture d'Ariel Ramírez s'emparent de l'espace sonore. Alors que l'on pensait avoir trouvé la réponse à la lutte entre les

deux lignées, le doute s'installe de nouveau. En effet, la *milonga*, ou l'opposition musicale qui la caractérise, ne manque pas de souligner encore plus fortement le plan fixe final où s'opposent Juan, vêtu d'un costume élégant, et le gaucho à l'allure peu soignée. La scène se termine sur un combat inachevé. Elle déborde même sur la séquence du générique et disparaît avec elle sous l'effet d'un fondu au noir. Cette fin *in media res* se confond donc avec la fin ouverte de la nouvelle initialement évoquée. Cependant, l'image et la musique ne se contentent pas de recréer l'explicit mais elles traduisent le doute final. Si l'on se concentre sur les dernières lignes du conte, il ne s'agit pas d'une logique narrative mais du monologue intérieur de Juan : il vit ou rêve sa mort. Il ne le sait pas exactement car, au milieu de l'histoire, la réalité et la fiction se confondent lorsque survient l'accident de Juan. L'image cinématographique participe de cette impression d'imbrication entre la vie et la mort, entre la réalité et le rêve. Les acteurs jouant Juan et le gaucho sont en chair et en os. Cependant, la lumière qui éclaire la plaine et qui sort de la porte-fenêtre lorsqu'elle s'ouvre n'est pas naturelle. De plus, les volets s'ouvrent comme par magie. L'image cinématographique traduit parfaitement l'image littéraire.

Et comme pour sceller la fusion, le dernier cliché prend la forme d'un livre. En effet, les volets s'ouvrent comme un roman. Ils restent ouverts et leurs lignes obliques épousent parfaitement la forme de deux pages ouvertes. Mais, au lieu de lettres, le spectateur découvre la scène finale à travers l'image et la musique. Le film de Saura rend la poésie sonore et les plans, si l'on considère le cinéma comme l'héritier de la peinture, rendent visible la poésie de Borges. Le chiasme est parfait et Saura semble démontrer l'harmonie entre les deux. Il reprend le cliché antique et renaissant que l'humaniste Léonard de Vinci résume dans son traité de peinture de 1490 : "la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle ; l'une et l'autre tendent à l'imitation de la nature par leurs propres moyens" (Léonard de Vinci, 2003 (1490) : 90). De quelle représentation de la réalité s'agit-il ? L'image consacrée d'une Argentine née de la dichotomie entre civilisation et barbarie est animée par la sollicitation de presque tous les sens humains par le metteur en scène. Les personnages littéraires et le paysage se colorent, bougent et acquièrent un certain relief. Ainsi, la scène finale encadrée par les volets apparaît comme un tableau vivant, comme cette "fenêtre ouverte par laquelle on peut voir l'histoire" (2003 : 90), c'est-à-dire l'histoire de l'Argentine. Saura donne forme à "un iconotexte" selon le terme d'Alain Montardon. En d'autres termes, il élabore une fusion verbale et textuelle. Le film de Saura combine le texte et l'image. Il donne lieu à un échange fructueux entre deux œuvres, deux artistes comme s'il s'agissait d'une totalité, "une unité non pas illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), image(s) et texte(s), [...] une unité indivisible, [...]" (Alain Montardon, 1990 : 26).

Cependant, l'image ou le plan final présente un paradoxe. Il ne sonne pas comme le point final du film. Un élément trahit le mouvement vers l'avant, vers la sortie. Lorsqu'ils s'ouvrent, les volets montrent l'envers de leur structure. Ils ressemblent aux cadres d'une toile, comme si l'œuvre ne se terminait pas mais se retournait et invitait le spectateur à regarder vers l'intérieur ou en arrière. Si l'on s'en tient aux séquences internes et non plus liminales, l'histoire de Juan Dalhman comme héritier et

garant du passé mythique argentin disparaît au profit de la trajectoire de Juan en tant que lecteur. La caméra filme et enregistre les pages que Juan lit ou écrit, y compris la nouvelle "El Sur". Une logique spéculaire s'établit entre le film et le texte, comme si l'œil de la caméra prenait de la distance pour mieux observer l'acte littéraire, comme si l'avatar cinématographique s'analysait ou se comparait à l'œuvre littéraire et originale.

2- Une approche comparative entre cinéma et littérature

La nouvelle mais aussi d'autres textes de l'écrivain argentin apparaissent à l'écran. La césure entre littérature et cinéma s'opère dès la troisième séquence. Assis à son bureau, Juan Dalhmann repasse en revue les reliques de son père récemment décédé. Un gros plan sur la main de Juan montre comment il saisit, dégainé et laisse tomber le poignard paternel. Les gestes sont hésitants, obsessionnels et violents. Ensuite, un gros plan sur le visage de Juan montre qu'il récite de mémoire le texte de Borges "El puñal" (Le Poignard). Ce fragment, extrait de l'essai *Evaristo Carriego*, souligne l'attraction viscérale du gaucho pour l'arme tranchante. Saura vient de créer un décalage : il répète le texte après l'avoir mis en image, créant ainsi une redondance. Il semble rompre avec la chronologie de l'Histoire des Arts en plaçant l'image cinématographique avant le texte comme s'il n'y avait plus de hiérarchie, comme si les deux étaient indépendants.

Saura rompt également avec la logique linéaire et narrative du récit. Dans les premières séquences, un gros plan présente Juan dans le métro. Il est absorbé par la lecture de la fin du conte "El Sur". Le mouvement de caméra en travelling avant visant Juan, alors abattu, le livre à la main, traduit l'introspection du personnage. Une voix *off* rend sonore la lecture silencieuse. Cette séquence intervient dans la première partie du film. Le spectateur découvre le dénouement de l'histoire avant la scène finale proposée par le film. Ici, l'image s'éloigne du texte, mais seulement pour le projeter.

Comment expliquer ce décalage entre l'image et le texte ? Selon l'universitaire Liliane Louvel, il reste une hybridation, une imbrication. Le meilleur exemple est la séquence où Juan, assis à son bureau, lit le poème "El Sur", extrait du recueil *Fervor de Buenos Aires*. Un plan frontal le montre abattu et absorbé par la lecture du livre. Dans cette même image, la couverture est coupée par le cadre de la caméra. Un raccord *cut* rompt avec ce plan et révèle à l'image suivante la page sur laquelle est imprimé le poème. Elle n'épouse pas non plus le cadre du plan comme si l'image cinématographique ne pouvait à elle seule cadrer le texte. C'est pourquoi Juan, filmé en plan moyen, lève la tête et récite de mémoire la fin de l'histoire à haute voix, comme pour compenser le vide. Il est intéressant de noter que le *cut* apparaît comme un lien entre le recto et le verso du livre, entre la couverture, une image, et le texte lui-même avec des lettres. Ainsi, entre l'image et les lettres, il y a le son : la voix et la musique en l'occurrence. Le cinéma est donc un art sonore.

Mais il est plus que cela. Cet exemple même illustre quelque chose d'autre sur la nature du cinéma. Le poème prend des formes différentes selon les fragments et les moments de lecture : le silence

sur la page de titre, les premiers vers écrits et les vers lus à haute voix. Chaque fragment et moment correspond à un plan. La succession des trois crée un mouvement et une durée qui reconstituent le parcours de la lecture du poème de ses premiers vers aux derniers. Le spectateur fait l'expérience du temps et du mouvement. Comme le souligne le philosophe Merleau-Ponty, le cinéma "montre le mouvement par sa discordance interne ; la position de chaque membre [...] reste visible dans l'unité d'un corps, c'est elle qui entreprend de cerner la durée " (Maurice Merleau-Ponty, 1964 : 79). En voyant et en entendant le poème décomposé, notre regard ajuste les plans et le temps comme les vers d'un poème. C'est là que réside la différence majeure et en même temps la fusion entre la littérature et le cinéma. Le cinéma traduit, avec ses propres instruments, le langage poétique dans le langage de l'image. C'est ainsi que fonctionne le reste du film. Saura prend soin de décomposer les textes de Borges et de les présenter au sein de différents plans d'une même séquence, recréant ainsi le conte.

Ce jeu spéculaire concerne non seulement le film "Le Sud" et son hypotexte, la nouvelle, mais aussi les textes de Borges eux-mêmes. En d'autres termes, il convient de noter un deuxième niveau au sein de jeu spéculaire. La nouvelle "Le Sud" revêt à elle seule des formes différentes. Un jeu d'échos s'établit entre l'hypotexte et ses hypertextes. Il y a trois versions. Tout d'abord, nous apprenons un événement très similaire au rêve tragique du conte dans un article de journal lu par un employé de la bibliothèque. L'attaque de la brute au sud de la capitale est antérieure à la date indiquée dans le récit. Elle se produirait en décembre 1923 alors que le texte de Borges indique " février 1939 " (Jorge Luis Borges, 2014 : 212). Il faut ajouter que le récit a été publié en 1950.

Le second hypertexte s'incarne dans l'apparition et la lecture du poème éponyme " El Sur ". De même, il est antérieur à la nouvelle de Borges puisqu'il date de 1923. Comme son hypotexte, le poème décrit la naissance de l'Argentine au milieu de la dichotomie Civilisation et Barbarie. En effet, le champ lexical de la barbarie, qui traverse tout le poème, est encadré par l'équilibre et la noblesse des hendécasyllabiques (Jorge Luis Borges, 1981 (1923-1977) : 31).

Enfin, l'extrait du texte "El puñal" et issu de l'essai Evaristo Carriego, constitue la troisième version. Comme nous l'avons déjà mentionné, il récupère l'image consacrée de l'Argentine originale. Là encore, l'essai a été publié avant l'histoire, en 1930. Point de départ du film, le récit "El Sur" semble s'imposer d'emblée comme l'hypotexte. Cependant, ses versions sont toutes antérieures. Saura organise ainsi une grande confusion temporelle. Il inverse la logique : les hypertextes apparaissent comme des hypotextes et vice versa. On a l'impression d'être perdu dans un palais de miroirs. On perd l'origine comme s'il n'y avait pas de hiérarchie entre les créations. Saura efface encore les indices en filmant Juan en train d'écrire les propres textes de Borges comme s'il était en plein acte créatif, comme s'il était l'auteur original alors qu'il ne fait que réécrire ou plagier. On retrouve l'image et le concept de palimpseste développés par Gérard Genette. En effet, il n'y a pas de création *ex nihilo* mais des réécritures. Grâce au mouvement et au son, la modalité cinématographique de Saura n'est qu'un apport de plus, une version

de plus dans cette grande œuvre ouverte que constitue le récit "Le Sud", qui est l'hypertexte d'autres hypotextes. Selon l'époque et le spectateur, la même œuvre peut avoir une lecture différente. En somme, le film et la mise en scène des textes de Borges prennent la forme d'un kaléidoscope dans lequel les mêmes éléments - ici le mythe national - créent d'autres formes. En effet, en comparant et en rapprochant le cinéma et la littérature, Saura célèbre l'idée que l'art peut créer de la nouveauté à partir d'un motif existant.

Ici, le coefficient commun entre les versions ou les créations est l'image de l'Argentine initiale. Une question se pose à cet égard : quel serait l'impact d'une telle conception de l'art sur le mythe national ? C'est la raison de notre conclusion.

En guise de conclusion

Saura compare le cinéma et la littérature pour mieux démontrer l'enrichissement entre les deux arts au niveau formel. Le cadre de la caméra ne cadre pas toujours les textes borgésiens lus par le protagoniste du film. Les musiques extradiégétiques, dont la *Milonga uruguaya* d'Ariel Ramirez, opèrent des enjambements sonores entre ces plans fragmentés comme si entre la littérature, la poésie et l'image cinématographique il y avait le son. Le raccord sonore, propre au cinéma, devient figure poétique dans un jeu de collage visuel. Carlos Saura s'emploie à souligner toute la force plastique qui se loge dans chacun de ces médiums. Il les éloigne ainsi de leur premier rôle référentiel dans l'Histoire des arts et crée une sorte d'« iconotexte » musical. Il dépasse et enrichit la vision vincienne d'une peinture, et donc d'une image, qui serait une poésie muette, d'une poésie qui serait peinture aveugle, et qui, l'une comme l'autre s'inclinerait vers l'imitation de la nature grâce à ses propres moyens.

C'est là l'autre intérêt de la rencontre entre cinéma et littérature dans le film *El sur* de Carlos Saura. Le dialogue s'opère non seulement au niveau de la forme mais aussi au niveau du fond et de ce référent de la « nature argentine ». En démontrant la plurisémie et la capacité de recréation à l'infini de l'image textuelle et cinématographique, le réalisateur espagnol crée un immense palimpseste. Il n'y a pas de création *ex nihilo* mais des réécritures. Il met surtout fin à l'idée qu'il existe une vérité et une unicité. L'image originelle d'une argentine née au milieu des duels au couteau devient malléable à loisir. Il en relève son artificialité. Ce n'est pas un référent mais un motif artistique, créatif. De fait, le réalisateur multiplie les hypertextes et renverse la hiérarchie entre ces derniers et l'hypotexte. Il n'y a plus de point originel. C'est pourquoi le plan final censé incarner la représentation ultime de l'âme argentine, un duel au couteau entre deux hommes au soleil couchant, n'est pas réellement le point final du film. Grâce au langage cinématographique, le cinéaste parvient à détourner le regard du spectateur vers d'autres images et d'autres textes. L'image fuit de tout part vers le hors-champ. Le cinéma en particulier est ce hors-champ, c'est l'ouverture des significations. On ne peut pas tout mettre dans une seule image. C'est une image ouverte qui nous fait voir l'invisible, qui suggère et qui n'impose pas. Saura

s'oppose ainsi à toute prétention totalisante, à une société totalitaire qui voudrait tout englober. Cette volonté totalisante est l'image du pouvoir par excellence, c'est ce plan final si l'on ne se tourne pas vers l'intérieur du film. Le cinéma sait qu'il ne peut pas tout mettre. La littérature vient nourrir ce hors-champ. Au final, en exploitant et en multipliant le plan final, Saura s'oppose à une image nationale qui promeut des idées d'unité et de pureté rejetant la diversité, une conception qui a été à l'origine des années les plus sombres de l'histoire argentine. "Le Sud" que Saura a créé d'après "El Sur" de Borges est à la fois une synthèse et une analogie : une synthèse de deux expressions artistiques, une analogie de la nation argentine.

Bibliografía:

ALBERTI, Leon Battista, *Traité de la peinture*, Encyclopédie Universalis, en <http://www.universalis.fr/encyclopedie/traite-de-la-peinture-leon-battista-alberti/2-des-definitions-inedites-de-la-peinture/> (Consultado el 3/03/2017).

BAZIN, André (1976) : Qu'est-ce que le cinéma? ed. Cerf, Paris.

BORGES, Jorge Luis (2014): «El Sur», Ficciones. Debolsillo, Barcelona.

—————, (2010) Evaristo Carriego, en *Oeuvres complètes*, La Pléiade.

—————, BORGES, Jorge Luis (1981): « El sur », *Fervor de Buenos Aires*, en *Obra poética 1923/1977*, AlianzaTres/ Emecé.

GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Ed. Seuil.

CÁCERES SÁNCHEZ, Manuel (2006), «Dibujos del mundo de Borges», en <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3199/1393> (Consultado el 13/07/2016).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992) : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. ed. De Minuit, Paris.

LOUVEL, Liliane (2002) : *Texte/image: Images à lire, texte à voir*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

MERLEAU PONTY, Maurice (1964) : L'œil et l'esprit. Ed. Gallimard.

MONEGAL, Antonio (1998): *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Tecnos, Madrid.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988): El cine de Carlos Saura. Caja de ahorros de la inmaculada de Aragón, Zaragoza.

WILLEM, Linda M. (2006), «The Music of Borgesian Destiny in Saura's "El Sur"», en:
<http://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=facsch_papes>
(Consultado el 05/08/2016).