

DIEGESIS Y MIMESIS DE *LE LIT*: DOMINIQUE ROLIN VS MARION HÄNSEL

José Luis Arráez Llobregat

Universidad de Alicante

j.l.araez@ua.es

RESUMEN: El presente trabajo constituye un estudio comparativo y narratológico entre la autoficción *Le lit* (1960) de Dominique Rolin y la adaptación cinematográfica realizada por Marion Hänsel (1982). Partiendo de un análisis estructural de los textos literario y filmico, respectivamente *iluminados* por las corrientes estéticas a las que pertenecen, se establecerá la especificidad de cada discurso. Ello permitirá considerar la naturaleza de las transformaciones que la directora realiza en el guión en el proceso de transmodalización.

PALABRAS CLAVE: Dominique Rolin, Marion Hänsel, adaptación cinematográfica, autoficción, post-*Nouvelle vague*, post-*Nouveau roman*, literatura comparada, narratología.

Eros y Thanatos conviven, se desafían y combaten en *Le lit* de Dominique Rolin¹ y *Le lit* de Marion Hänsel² en un desigual combate en el que finalmente Thanatos se impone debido a la tenacidad de una mortal enfermedad que se *acuartela* en el cuerpo de un hombre enamorado de su esposa, de su trabajo y de una vida de la que paulatinamente se aleja.

Publicada en 1960, *Le lit* es una novela bisagra entre dos períodos existenciales en la vida de Dominique Rolin, entre dos períodos creativos de su trayectoria literaria. La enfermedad y la muerte de su esposo, el dibujante-escultor Bernard Milleret, aniquilaron bruscamente su felicidad en 1957. Relegados al recuerdo quedaron los diez años de relación. A partir de ese momento tuvo que hacer frente al olvido de la enfermedad, agonía y muerte del ser amado, y debió asomarse al abismo de su ausencia, de su vida sin él. Tres años de duelo emocional y de esterilidad creativa tras los cuales se abrió un nuevo período literario,³ en el cual las nuevas formas narrativas de vanguardia junto con el elemento autobiográfico y la desestructuración familiar se impusieron definitivamente en su literatura, constituyendo un elemento sustancial hasta *Lettre à Lise* (2003), la última de sus novelas publicadas.

DIEGESIS AND MIMESIS IN LE LIT: DOMINIQUE ROLIN VS MARION HÄNSEL

ABSTRACT: This paper offers a comparative study and narrative analysis of Dominique Rolin's novel *Le lit* (1960) and its filmic adaptation, directed by Marion Hänsel in 1982. The analysis is based on a structural approach to the literary and the filmic texts, both of which are illuminated by the aesthetic theories to which they belong. This type of study will allow us to establish the specificity of each discourse, which, in turn, will permit us to consider the nature of the transformations that the director has made in the process of transmodalisation.

KEY WORDS: Dominique Rolin, Marion Hänsel, film adaptation, autofiction, post-*Nouvelle vague*, post-*Nouveau roman*, comparative literature, narratology.

Transcurridos veintidós años desde su publicación, Marion Hänsel, tras haber actuado a las órdenes de Agnès Varda (*L'une chante, l'autre pas*, 1976) y de Luis Buñuel (*Ressac*, 1977) dirige su *opera prima* *Le lit*, la primera de una larga serie de exploraciones a través de la cámara de los miedos que afligen al ser humano.⁴ La discreta acogida del público contrastó con su aclamada repercusión artística y mediática⁵ debido a la delicadeza y mesura con la que abordaba en el filme la agonía y la muerte, así como por la sobriedad y elegancia de su puesta en escena. Hänsel aporta con *Le lit* su particular mirada sobre la muerte y los recuerdos, temática abordada anteriormente, pero de manera muy diferente, por directores como Akira Kurosawa en *Ikuru* (1952); Arthur Hiller en *Love Story* (1970), basada en la novela homónima de Erich Segal; Claude Jutra en *Kamouraska* (1973), basada en la novela homónima escrita por Anne Hébert en 1970; Maurice Pialat en *La gueule ouverte* (1974); o François Truffaut en *La chambre verte* (1978), basada en *The altar of the dead* (1895) de Henry James.

La literatura de Rolin, al igual que el cine de Hänsel, se erige como instrumento de búsqueda y de liberación. Para ello, la escritora aboga en *Le lit* por una escritura todavía clásica pero abierta hacia el *Nouveau roman*. Esta autofic-

ción⁶ adquiere la forma de un diario redactado por Eva entre los meses de octubre y abril, en el que anotará el vagabundeo de su "yo" durante la progresiva degradación física y psíquica de Martin hasta su muerte. Mes a mes, la diarista inscribe en su diario ese presente que inexorable se precipita hacia el fin, un presente desde el que Eva evoca fragmentariamente la historia del amor compartido. Su angustia y desconsuelo discurren paralelos al entusiasmo y a la felicidad que experimenta gracias a la relación fugaz que mantiene con Bruno Nanteuil, el médico que atiende a Martin. En el diario quedan igualmente inscriptas otras reflexiones de carácter íntimo.

En el filme, Marion Hänsel retrata a Eva durante las últimas 24 agónicas horas de vida de Martin. Acompañada de Caroline, la primera esposa de Martin, vive el presente reconstruyendo fragmentariamente un pasado lejano, que se remonta a los tiempos felices de su historia de amor, y un pasado reciente marcado por el diagnóstico de la enfermedad, las hospitalizaciones y las convalecencias. A la espera de la muerte, esposa y exesposa comparten confidencias sobre el amor, el desamor, la pareja, la vida, la enfermedad o la muerte. En su *opera prima* Hänsel antepone la mirada, no de quien está muriéndose, sino de aquellas que le sobreviven, en especial la de su mujer, que impotente le asiste en su agonía. *Le lit* es un drama psicológico basado en un guión propio a través del cual la directora se decanta por el "cine de autor", alejado del Neorrealismo y próximo a la estética filmica de la *post-Nouvelle vague*.⁷

Novelista y directora comparten similares planteamientos estéticos creando dos obras de arte diferentes pero estrechamente relacionadas, entendiéndose una imbricación en los mismos términos en que Sergio Wolf la concibe: "cuando se habla del origen de una transposición, habría que pensar que el cineasta lo encuentra donde conviven la obra literaria y el filme, ya que ambos medios se le aparecen imbricados, no por sus incompatibilidades sino por aquellos rasgos que intuye que los conectan" (Wolf, 2001, 36). *Le lit*, autoficción y filme, comparten, por lo tanto, similar punto de vista técnico narrativo, cada cual en sus particulares esferas artísticas. Cuando se les pregunta a una y a otra sobre sus respectivas creaciones, Marion Hänsel afirma: "En lisant *Le lit*, j'ai éprouvé que Dominique Rolin exprimait exactement ce que je souhaitais dire aussi bien sur la souffrance traversée lors de la mort d'un être proche, que sur la vie qui continue d'appeler à elle et sur

le jugement de ceux qui attendent des attitudes convenues qu'on a plutôt tendance à fuir" ("Filmes à la fiche. *Le Lit*. La mort au travail, l'attente comme seule action..., vivre, encore !?").

Dominique Rolin, por su parte, declara:

Surprenante expérience: voir mon roman transformé en film! En le faisant sien absolument, Marion Hänsel a eu raison. L'écrivain doit s'effacer sans réserve devant le cinéaste. Elle a reconstruit *Le lit* autrement, avec force, en situant l'action dans notre pays natal auquel nous sommes toutes deux magiquement attachées. Serrant de près le thème d'un amour menacé par la mort, son scénario décanté à l'extrême réussit la gageure de respecter l'esprit du texte tout en tirant de lui une vision d'une superbe originalité. Ainsi, c'est à travers le détour d'une fiction transposée que je retrouve intacte, déchirante, mais non désespérée, l'histoire du malheur que j'ai vécu personnellement, puis écrit. Le filme est à la fois pudique et violent, sensuel et dur. Il atteint de plein fouet, dans la profondeur et le rythme des images que Marion Hänsel a su transfigurer par la tendresse, le rêve et l'inattaquable bonheur de vivre ("Filmes à la fiche. *Le Lit*. La mort au travail, l'attente comme seule action..., vivre, encore!?").

Partiendo de esta imbricación plantearé un estudio comparativo de los elementos constitutivos de los textos narrativo y filmico, desarrollando un análisis estructural que permita descubrir cómo la directora efectúa el paso de la autoficción al filme. Al examinar los mecanismos específicos de construcción de cada texto, qué tienen en común y en qué difieren, podrá establecerse la noción de especificidad de cada obra, tanto aquella que se cuenta como aquella que se representa; ello nos ha conducido a introducir los términos⁸ "diégesis" y "mímesis" en el título para referirnos respectivamente a la autoficción y a la película.

Siguiendo a A. Gaudreault y Fr. Jost (1990), a Fr. Vanoye (1995), pero igualmente a J.L. Sánchez Noriega (2000), consideramos que bajo un mismo o diferente título, autoficción y filme comparten la condición de ser el *relato* o la *narración* de una serie de acontecimientos, situados en un espacio y en un tiempo concretos, y protagonizados por uno o varios personajes, todo ello ya sea en el eje de lo verídico o de lo imaginado. En base a esto, al abordar el estudio de las relaciones existentes entre texto narrativo y

texto fílmico, la narratología constituiría el enfoque científico que permitiría la exploración más indicada de las estructuras de ambos textos, así como el procedimiento que conduce de la palabra leída a la palabra pronunciada y a la imagen. No obstante, para el estudio de los protagonistas de la autoficción y del filme hemos recurrido a la semiótica literaria aplicando el modelo actancial propuesto por Greimas con el fin de analizar cada una de las funciones narrativas en las que se hallan implicados los personajes que intervienen en la historia.

Aplicando la teoría genettiana sobre la transtextualidad, la modalidad de relación transtextual que se establecería entre *Le lit* (DR) y *Le lit* (MH) sería la hipertextualidad.⁹ *Le lit*-filme-hipertexto conserva solo en esencia el tema, la trama y la intriga de *Le lit*-autoficción-hipotexto debido a la reescritura, una reescritura sobre cuya denominación quisiéramos detenernos. Adaptación, comentario, interpretación, recreación, traducción, transformación, transmodalización, transposición, traslación o transfuncionalización son fundamentalmente algunos de los términos técnicamente utilizados para hacer referencia al paso del texto escrito al formato cinematográfico.

Esta variedad epistemológica se debe fundamentalmente a la concepción del proceso en sí mismo. Para J.L. Sánchez Noriega si bien podría emplearse indistintamente "trasladar" "transponer" o "adaptar", se decanta por ésta última "porque, además de ser la más empleada, sirve para referirnos a textos literarios y fílmicos que cuenten la misma historia" (Sánchez Noriega, 2000, 47). Sánchez Noriega entiende por **adaptación**:

el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega, 2000, 47)

La definición que Noriega ofrece del término es tan exhaustiva como ambiciosa al establecer una fórmula que incluye prácticamente el conjunto de alteraciones o modificaciones que podrían operarse sobre el hipotexto. Por el contrario,

Sergio Wolf rehúsa utilizar el término canónico "adaptación", puesto que implicaría la existencia de un objeto inadaptable (entiéndase literatura) que debiera acomodarse a otro más dúctil (entiéndase filme). En desacuerdo con la acción que implica este vocablo, aboga por el empleo de **traslación** para designar "la idea de traslado pero también de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema" (Wolf, 2001, 16). Según Wolf, se trataría, pues, de un proceso semiótico que transformaría el soporte y el sistema de codificación de una historia ficcional generando un nuevo texto narrativo con un significado y un significante diferente.

Tratándose de un estudio narratológico, parece igualmente oportuno utilizar en el desarrollo de este trabajo el término **transmodalización**, definido por Genette como:

transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction: *narratif ou dramatique*. Les transformations modales peuvent être *a priori* de deux sortes: *intermodales* (passage d'un mode à l'autre) ou *intramodales* (changement affectant le fonctionnement interne au mode). Cette double distinction nous fournit évidemment quatre passage inverse du dramatique au narratif ou *narrativisation*. (Genette, 1982, 323)

En el análisis que desarrollaremos, utilizaremos "traslación" o "transmodalización" para referirnos al paso del folio a la cinta de celuloide de *Le lit*.

1. ELEMENTOS ESTRUCTURALES DEL TEXTO NARRATIVO VS TEXTO FÍLMICO

1.1. El texto narrativo y el texto fílmico: historia y relato

Iniciaremos el estudio atendiendo al plano del contenido de ambos textos, pues la libertad al servicio de la creatividad le permitió a la directora introducir evidentes modificaciones sobre el relato y la historia del hipotexto.¹⁰ Marion Hänsel conserva el título en la traslación, efectuando evidentes modificaciones sobre estas categorías.

En *Le lit*-historia, Eva toma prácticamente en solitario las riendas de la pareja durante los meses siguientes al diag-

nóstico de la enfermedad de Martin. Eva dejará de ser la compañera y amante del escultor, para convertirse en su enfermera, veladora, conductora o cocinera. Entre la esperanza y la desesperación transcurren los meses de hospitalización, convalecencia y recaída en los que el único aliciente es el esporádico contacto con su hermano y su cuñada, los amigos más próximos a la pareja o su hija. A través de ellos se descarga emocionalmente hablando de Martin, de sus progresos o de su deterioro, y a ellos buscará desesperadamente en los momentos más dramáticos para no sentirse sola. Debido a la proximidad con Bruno Nanteuil surge entre ellos una relación que se desvanece tras la muerte de Martin y la llegada a París de la compañera sentimental de Bruno. En el filme la historia se desplaza hacia la agonía de Martin, durante la cual Eva rememora los momentos más importantes de su vida en pareja ya sea a través de los solitarios recuerdos que asoman mientras permanece recostada junto al moribundo o durante sus esporádicas salidas al exterior, o bien durante las apesadumbradas conversaciones que entabla con Caroline. La vigilia es igualmente una ocasión para adentrarse en la vida de una y otra mujer, rivales en el pasado, cómplices en el momento presente.

En lo que respecta al relato, Dominique Rolin reconstruye anacrónicamente, en forma de diario, la historia de amor entre Eva y Martin, determinadas particularidades de la relación que mantuvo y actualmente mantiene con su hija, con sus padres o con su hermano, así como la furtiva relación sentimental con Bruno Nanteuil, el médico que atiende al enfermo. Marion Hänsel reduce el relato original reconstruyendo anacrónicamente la historia de amor entre Eva y Martin en compañía de Caroline.

Novelista y directora centran sus obras en Eva. No obstante, la intencionalidad de ambas creadoras es diferente, pues *Le lit* (DR) es la narración en primera persona del proceso psíquico padecido por la narradora al tiempo que avanza en el relato de la enfermedad y de los sentimientos de su esposo, e introduce de forma oblicua la repercusión de este proceso en su relación con su entorno social y familiar más próximo; por su parte, Marion Hänsel dirige en *Le lit* una obra rigurosamente introspectiva centrada en la captación de los pensamientos y de los actos de una mujer que acompañan al ser amado-moribundo-encamado hasta que exhala en su presencia el último de sus alientos, de ahí

que haya depurado el hipotexto eliminando prácticamente la totalidad de las acciones secundarias. El filme sería, por lo tanto, no ya el testimonio de la muerte de un hombre, sino el de la lucha de una mujer contra la muerte de su esposo, durante la cual toma conciencia de que el amor o la esperanza son sentimientos absurdos para enfrentarse a aquello que es inevitable.

1.2. La estructura enunciativa de los textos narrativo y filmico

J. A. Hernández Les, en su ensayo sobre cine y literatura, expone que "el cine y la literatura comparten un tronco común, el del relato, por eso comparten este destino: contar historias. Pero la manera con que el cine las cuenta lo aleja del relato literario" (Hernández Les, 2005, 65). Nuestro propósito en el siguiente apartado consistirá en profundizar en el proceso narrativo de *Le lit-hipotexto* y de *Le lit-hipertexto* indagando sobre sus características enunciativas. Haciendo de nuevo uso de la terminología genettiana sobre la instancia narrativa,¹¹ apuntaremos que autoficción y filme comparten idéntica voz narrativa, es decir, Eva, la narradora intradiegetica-homodiegetica que narra su historia a sus respectivos narratarios. Desde el punto de vista del narratario hemos constatado una diferencia, pues si en el texto narrativo Eva sería la narrataria-implícita, en el texto filmico habría un/a narratario/a presupuesto/a cualquiera, puesto que no identificamos a quién le cuenta la narradora la historia.

Las frecuentes analepsis en ambos textos permiten distinguir a nivel narrativo la existencia de relatos de segundo orden insertos en el relato principal a través de Eva, la narradora intradiegetica-homodiegetica. Estos relatos metadiegeticos provistos de una función explicativa, como veremos más adelante en el apartado centrado en los tiempos del relato, introducen a nivel literario *la mise en abyme*, recurso literario privilegiado de la autorreflexión en el *Nouveau roman*. En el filme, este tipo de relatos se multiplican ya que la directora convierte en analepsis numerosos episodios que pertenecerían al tiempo presente de la novela, es decir, los denominados "récits premiers"¹² por Genette. Como ejemplo de este tipo de relatos, señalaremos la secuencia recordada por Eva mientras cena con Caroline, escena en la que Martin se enfrenta a Eva cuando ésta le insiste cariñosamente para que coma:

- Eva: Martin, on non mange en haut avec la belle nappe et tout?
- Martin: Non, non... Je descends, j'en ai assez d'être couché.
- Je n'ai pas faim
- Eva: Fais un effort mon chéri.
- Martin: Je ne peux pas Éva.
- Eva: Il faut que tu reprennes des forces. Tu le sais. C'est impératif.
- Martin: Non, je ne peux pas. C'est plus fort que moi.
- Eva: (dándole una cucharada) S'il-te-plaît!
- Martin: Fous-moi la paix espèce de sadique! Je n'y peux pas manger! Tu comprends?
- Eva: Oui. Pas besoin de hurler
- (49:17-50:35)
- Encore un effort, disais-je
- Je ne peux plus.
- Pour me faire plaisir.
- Il a porté une bribe de poulet à sa bouche, puis a reposé sa fourchette en faisant "non" de la tête. Je me sentais lasse, un peu dégoûtée. Il me semblait que cette même scène recommençait pour la centième fois.
- Je sais bien ce que P. a dit.
- Je ne peux pas Éva...
- Il a ajouté tendrement:
- C'est dur une convalescence.
- Oui, mais il faut grossir, ai-je encore insisté en essayant de lui fourrer de force le poulet dans la bouche.
- Je ne peux pas. Je ne peux pas.
- Maintenant d'une voix gémissante, je suppliais, je suppliais. Alors Martin s'est mis en colère.
- Sadique! criait-il, écrasant son poing dans les couvertures. Puis vas-t-en. (Rolin, 1960, 40-41)

Ambos textos, narrativo y filmico, coinciden desde el punto de vista del modo narrativo en la focalización interna o subjetiva¹³ de Eva, pues la totalidad de las acciones narrativas son advertidas por ella: la realidad percibida se aprehende a través del prisma subjetivo de la esposa. En el caso concreto del diario, de la confesión personal, parece evidente ya que Eva adquiere, como es propio del género, un estatuto omnisciente a lo largo de todo el texto, que vendría sustentado por una serie de marcas textuales como el uso de la persona gramatical, la representación de las corrientes de concien-

cia, la manipulación de las descripciones, de los hechos o de las acciones. En el filme, la focalización interna a través de la narradora intradiegetica-homodiegetica se mantiene salvo en una escena en la que Caroline se derrumba moralmente cuando Eva abandona momentáneamente la barcaza, transfiriéndole la focalización interna. Atormentada por la torturante respiración entrecortada de Martin, y momentáneamente libre de la responsabilidad y la carga que supone el apoyo moral a Eva, Caroline introduce la cabeza bajo del grifo para aislarse sonoramente al intentar fregar varios utensilios de cocina (55:50).

1.3. La estructura interna de los textos narrativo y filmico

Alexandre Astruc afirmaba: "l'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo" (Astruc, 1992, 327). A través de esta consideración, se desprendería la libertad de una y otra en sus respectivas creaciones. *Le lit* (DR) presenta mediante el índice una estructura que remite a la configuración del diario que supuestamente la narradora redacta desde un día no especificado del mes de octubre hasta "un domingo de mayo",¹⁴ igualmente indeterminado. Dominique Rolin organiza el relato en nueve capítulos identificados con los siguientes títulos:

Octobre
Novembre
Décembre
Janvier
Février
Mars. 1
Mars. 2
Avril
Dimanche de mai

Le lit (MH) elimina los seis primeros y los dos últimos capítulos, encuadrando la intriga aproximadamente *in medias res* del capítulo *Mars. 2*, supuestamente el 2 de marzo, último día de vida de Martin. El filme no posee una estructura definida que le permita al espectador adentrarse cómodamente en el drama siguiendo en la pantalla una presentación, una amplificación, una culminación de conflictos y una resolución. Se trata de un filme de autor, de un filme estético provisto de una gran libertad donde la directora se interesa casi exclusivamente en el análisis psicológico de sus protagonistas.

En relación con la estructura de ambos textos, nos detendremos en sus respectivos *incipit*, prolongándolos hasta el final del párrafo en el que se insertan, con el fin de analizar los cambios operados con la transmodalización. A propósito de la trascendencia del *incipit*, R. Jean sostiene: "Rien n'est aussi important que la première phrase d'un roman: elle met en mouvement le livre dans son ensemble, l'orienta, le 'dirige', parfois même le résume et le 'reproduit' par anticipation (le met 'en abyme') tout entier" (Jean, 1978, 13). La *phrase seuil* intervendrá decisivamente en el *Nouveau roman*, formación literaria en la que Dominique Rolin se desmarca del relato tradicional para iniciar su andadura: "*La mouche grimpaît. Derrière la vitre de l'autorail filait la campagne d'automne rythmée d'arbres, de fossés et de prés blafards. La mouche progressait avec difficulté: probablement touchait-elle au terme de sa vie de mouche. Dès qu'elle atteignait le haut de la vitre, elle retombait, puis s'affolait avant de reprendre son ascension maniaque*" (Rolin, 1960, 10).¹⁵

Esta frase, que le permite a la autora romper con la realidad, abrir la ficción y orientar la lectura, anuncia el comienzo de un relato no tradicional. A través de esta frase simple enunciativa, que correspondería esencialmente a un acto de habla declarativo, la narradora sitúa con desconcierto al lector *in media verba*. La persistencia de la agónica mosca remontando una y otra vez el cristal con el fin de buscar una escapatoria, sus continuos ascensos y recaídas, podrían alegorizar la tenacidad de Martin aferrado a la vida, así como sus sucesivas mejorías y agravamientos, situaciones que Hänsel introduce a través de las analepsis en el filme. Desde el punto de vista simbólico, la mosca representaría la persistencia y el tesón frente a los conflictos (Chevalier; Gheerbrant, 1982, 518), valores compartidos con el escultor enfermo terminal; por otro lado, podría simbolizar el presagio de la muerte, pues este insecto es un signo o un mal augurio (Pérez-Rioja, 1980, 308).

El *incipit* del guión difiere extraordinariamente del de la novela: en él no hay rastro alguno de la escena de la mosca. Desde el punto de vista técnico, el sintagma descriptivo que abre el filme de Marion Hänsel consta de plano y contraplano sobre los que se proyectan los créditos de inicio. El plano se compone de un **primer plano** en contrapicado que reproduce en el ángulo derecho izquierdo de la escena la proa de la barcaza (hogar de Martin y Eva) filmada desde la quilla y de un **fondo** en el que se divisa

una villa encima de un montículo con forma de templo debido a su elevada cúpula (taller de Martin). Bajo un cielo macilento filtrado por la gama de colores ocres, dorados y marrones, estos dos mundos se alejan: por un lado, el taller, la creación, la vida; por otro, la casa, la destrucción, la muerte. El contraplano recoge un plano general longitudinal de la barcaza-vivienda en cuyo interior se divisa una luz que permite adivinar su habitabilidad. Este plano introduce al espectador en la situación, ofreciéndole una vista general e informándole del lugar donde se desarrollará la acción. Acompañan al plano y contraplano una banda sonora constituida por una voz femenina con técnica de cantante popular que interpreta *a capella* una canción con letra: se asemeja a un lamento, un llanto que resuena como un gemido de dolor. Esta primera imagen audiovisual constituye la primera toma de contacto del espectador con la obra de una *caméra-stylo*, para quien el filme se convierte en un instrumento de reflexión sobre la muerte y el desamor, la vida y el amor.

En relación con la clausura de *Le lit* (DR), la narradora, transcurridos algunos meses desde la muerte de Martin, discierne cuál será en adelante su camino, su futuro: "Il me faudra jusqu'au bout accomplir le chemin, –un détour en somme– pour atteindre ma vraie place et ma cadence, et pour savoir que Martin, en définitive, a représenté un moment que le temps me forcera d'oublier" (Rolin, 1960, 212).

Eva apuesta por la vida, por el derecho a protagonizar nuevamente su existencia prosiguiendo su andadura, un recorrido en cuyo camino se cruzaron Martin y su muerte. Pero en adelante, Martin no será más que un recuerdo atenuado por los vaivenes del transcurso del tiempo, es decir, tan solo una imagen del pasado que su memoria alberga y que estará destinada al olvido para poder sobrevivir del lado de los vivos.

Marion Hänsel, por el contrario, clausura su obra mediante una dramática escena en la que Eva se derrumba emocionalmente en los brazos de Tardif, el ayudante de Martin. La escena a través de un plano central transcurre en el pequeño claro de una arboleda nevada totalmente desprovista de follaje, donde una y otro se desploman abrazados mientras que de nuevo se inserta la banda sonora que abre el filme, pero esta vez acentuándose sobremedida el tono y el volumen del lamento femenino *a capella* y sin letra. Este quejido de voz de mujer a través

del cual se expresa el dolor y la pena añade intensidad y carácter a la última escena sobre la que se proyectan los títulos de crédito.

1.4. La estructura actancial de los textos narrativo y fílmico

Para el análisis de los personajes de ambos textos nos hemos decantado por el modelo actancial de A.J. Greimas, pues nos permitirá una mejor visualización del entramado actorial de los textos en términos estratégicos. Según hemos podido constatar, el filme se aparta notoriamente del relato literario debido a la metamorfosis operada sobre la acción narrativa, una renovación que afecta igualmente a la estructura actancial.¹⁶ *Le lit* (DR) está protagonizado y coprotagonizado por el conjunto de actantes que conforman el círculo familiar de Eva (Flore [hija], Remi y Marthe [hermano y cuñada], Caroline [exmujer de Martin], sus padres), el entorno social de la pareja (Tardif [vecino], Alice [guardesa], Suzanne y Robert [matrimonio amigo], entre otros amigos que pertenecen al entorno burgués con el que se relacionan), y el cuadro médico que atiende a Martin (Bruno Nanteuil y Fromont); añadiremos igualmente a Ben, el perro, que coprotagoniza numerosas escenas. En determinados capítulos intervendrán puntualmente diferentes personajes como Corinne y Luc (hijos de Remi, *Avril*, p. 176), Augustin Ch. (exprofesor de Flore, *Mars. 2*, p. 146) o diferentes amigos de la pareja que visitan a Martin o con los que Eva contacta esporádica o regularmente y que serán designados por la narradora únicamente mediante la inicial de sus apellidos (los V., los H., los M.), una técnica frecuente en los textos autobiográficos y destinada a salvaguardar el anonimato.

La transmodalización reduce considerablemente el elenco del filme, protagonizado y coprotagonizado únicamente por Eva, Martin, Caroline, Bruno, Tardif y Ben. Esta historia íntima, al igual que las obras de la *Nouvelle vague*, precisa de pocos rostros para recrear una historia introspectiva casi minimalista. La transmodalización afecta igualmente al vínculo que los personajes establecen entre ellos, especialmente a la relación entre Eva y Caroline, convertida en la principal adyuvante de Eva desde el principio del filme.¹⁷ Instalada en la barcaza-vivienda desde el inicio (5:25), ayudará a velar al moribundo, pero sobre todo se convertirá en el único apoyo emocional de Eva, creándose una atmósfera en la cual el intimismo psicológico entre

una y otra se refuerza mediante planos secuencias, planos cortos y planos medios, filmados en su mayoría con la cámara en movimiento.

Eva y Caroline son dos mujeres oponentes en el pasado, a quienes la agonía del ser amado ha transformado en cómplices, adyuvantes. Durante la espera compartida, su responsabilidad es doble, ya que por un lado comparten los cuidados hacia Martin, pero por otro lado intentan crear entre una y otra un espacio de escucha y seguridad para que Eva pueda expresar libremente sus emociones. La cámara es sensible a la empatía entre ambas mujeres, sentadas una al lado de otra en un sofá, frente a frente en una mesa o frente al cuerpo de Martin encamado; una y otra se escuchan, interrogan y responden mientras se consumen las últimas horas.

Esta escena no figura en la novela, en la que Caroline aparece inesperadamente para el lector en el capítulo *Mars. 2* sin que se sepa cuándo y por qué se ha instalado en la villa: "Ensuite Bruno et Robert disparaissent et je suis seule avec Caroline dont je remarque les ongles vernis rouge sang. Elle se charge des piqûres car je n'en suis plus capable" (Rolin, 1960, 148). La narradora no ofrece muchos detalles sobre el tipo de relación que mantienen durante la convivencia; el lector intuye que se trata de una relación cordial y que su presencia en la villa tiene por objeto ayudar a Eva.

Frente al filme, en el cual se le da muy poco protagonismo, el segundo adyuvante de Eva en la novela es Bruno Nanteuil, el médico que atiende a Martin y con quien mantendrá una relación sentimental *furtiva*, que finaliza cordialmente cuando la compañera de Bruno, procedente de EE.UU. se instala en Francia. Eva recupera a través de Bruno al compañero y al amante que Martin dejó de ser desde la enfermedad; de él recibe la compañía, el afecto, la felicidad y la vitalidad necesarios para proseguir su lucha: "Cet homme est beau. J'ai besoin de le trouver beau. Une émotion gonfle ma gorge. Nanteuil quoique de profil me mange, me mâche, m'avale" (Rolin, 1960, 61). Según la terminología utilizada por E.M. Forster en su ensayo sobre novela, Eva podría ser un personaje esférico,¹⁸ pues su personalidad presentaría aparentemente una variedad de rasgos contradictorios cuando emprende una relación sentimental extramatrimonial paralelamente a la progresiva muerte de su marido.

Este tipo de relación se suprime en el filme. En el guión le deja entrever al espectador que más allá de las atenciones médicas y emocionales, Bruno se siente atraído por Eva; algunas caricias o miradas así lo dejan suponer. Entre los recuerdos más recientes que Eva conserva en el tiempo presente figura el de una cacería durante la cual Bruno le pregunta desde lo alto de una pequeña ladera: "Est-ce que Martin t'as dit comment tu te trouves belle" (26:02). Los textos literario y filmico comparten una escena en la que Eva se exhibe durante una velada frente a uno y otro con un traje de fiesta:

Tu devrais montrer à ce garçon [Martin] les affaires que je t'offre [] Je me suis enfermée dans la penderie pour m'y vêtir et m'y maquiller. Je suis revenue ensuite dans la chambre, la traversant dans un sens puis dans un autre avec une lenteur étudiée, nonchalante; et je me suis arrêtée enfin face aux deux hommes [] Affectée, j'allais d'un homme à l'autre en laissant les plis de mes vêtements les effleurer au passage []. (Rolin, 1960, 86-87)

En el filme, Eva recostada junto a un Martin agónico, esboza una ligera sonrisa, lanza su penetrante mirada a la cámara y recuerda la escena en la que se maquilla y viste con un llamativo traje de fiesta plateado para desfilarse en presencia de los dos hombres, quienes permanecen recostados uno frente a otro (41:00-43:24). Sobre un fondo musical y sirviéndose de un juego de cámara cenital y de picados, la cámara sigue los seductores y vaporosos movimientos de Eva durante esas imágenes de felicidad conservadas en su memoria.

A nivel actancial, otra de las asimetrías entre ambas escrituras reside en el protagonismo que Hänsel le concede a Tardif en el filme frente a su rol casi imperceptible en la autoficción. En la autoficción, Tardif Albinos es un vecino que ocasionalmente ayuda en las labores de mantenimiento de la casa: su proximidad a la pareja le conduce a interesarse por la enfermedad de Martin. No obstante, en el filme Tardif se convierte en adyuvante de Martin mientras éste trabaja en sus esculturas y en adyuvante de Eva en determinadas escenas en las que en solitario pasea por los alrededores de la barcaza-vivienda.

Sus intervenciones se hallan ligadas a Eva, conformándose una serie de escenas desprovistas prácticamente de diálogo: su aparición es esencialmente presencial y figurativa.

Martin y Tardif juntos formaban un equipo de trabajo, del mismo modo que Eva y Martin formaban pareja. Sin la participación, la presencia de la otra parte, les resulta imposible llevar a cabo cualquier proyecto.

- Tardif: J'arrive pas tout seul.
- Eva: Moi non plus, Tardif. (37:35)

Del lenguaje verbal al lenguaje sensitivo, y compartiendo con la autoficción el coprotagonismo, otro coadyuvante de Eva es ciertamente Ben, el perro que la acompaña dentro y fuera de la casa en el presente, así como en las numerosas analepsis insertadas en el texto. Atendiendo a la dimensión simbólica del perro, Chevalier y Gheerbrant señalan que "la première fonction mythique du chien, universellement attestée, est celle de **psychopompe**, guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie []" (Chevalier ; Gheerbrant, 1982, 188, negrita en el original). Ben ha seguido a la pareja durante la *no-enfermedad*, en esos momentos acompaña a Eva durante la *muerte* simbólica de su unión sentimental. Desde sus respectivas parcelas creativas, Rolin y Hänsel abordan dos muertes diferentes: por un lado, la muerte física de Martin; por otro lado y consecuentemente, la muerte incorpórea, intangible e invisible de la relación de pareja. Dentro de esta estructura narrativa Eva es destinataria como parte integrante de la pareja.

Una de las asimetrías más relevantes entre hipotexto e hipertexto, resultado de la traslación, afecta al diálogo entre los actantes. *Le lit* (DR) combina los monólogos de Eva con la recreación de los diálogos entre los diferentes personajes que conforman el entramado narrativo de la autoficción.

La puesta en escena de *Le lit* (MH) se articula exclusivamente mediante el diálogo, ya que el filme carece de monólogos o de voces en *off* que permitan ubicar la narración en la interioridad subjetiva del personaje. El espectador puede acceder a la conciencia de Eva únicamente a través de diferentes elementos intrínsecos como la mirada, el gesto o sus movimientos corporales. La evocación de los recuerdos, la materialización espacial de sus pensamientos se realiza a través de los diálogos contenidos en las analepsis, cuyo conjunto permite reconstruir la historia de la pareja desde el principio de la enfermedad. Existen incluso analepsis que carecen de diálogo, como la que sitúa a Eva

y Martin en plena naturaleza salvaje bajo una sombrilla, supuestamente en verano si atendemos al fuerte sonido ambiente de la cigarra (1:08:45-1:09:21).

La mayoría de los diálogos son a dos voces, siendo casi exclusivamente uno de los interlocutores Eva (Eva-Martin, Eva-Caroline, Eva-Bruno, Eva-Tardif). Caracterizados en su expresión por su brevedad y sencillez, bajo el techo de la barcaza-vivienda o bajo un cielo plomizo, Eva y Caroline son dos voces que se preguntan y se escuchan en el presente sobre el amor, la enfermedad, el dolor o la muerte. Los diálogos de las analepsis son retazos de conversaciones de diferente índole, pero generalmente relacionadas con el amor, el cariño y la admiración de Eva hacia su compañero.

Como característica del guión, hay que resaltar que en las escenas en las que intervienen varios personajes (máximo cuatro) no existen los diálogos a tres o más voces, salvo en una escena no muy significativa que tiene lugar en un bar al que acuden Eva y Martin y donde intercambian algunas frases cordiales con la camarera (Tilly) y su hija, intrascendentes pero significativas en la medida en que el espectador infiere el tiempo que Martin está enfermo.

- Niña: C'est qui?
- Tilly: C'est Monsieur Martin, Madame Éva. Tu ne te rappelles pas?
- Niña: Non.
- Tilly: Elle vous a oublié. (51:47-52:33)

Citaremos, por su particularidad, una secuencia que se desarrolla durante un paseo por una alameda, por la que solitariamente caminan los tres amigos. Martin le comenta a Bruno:

- Martin: Je suis heureux. Je vais retrouver mes forces Bruno. Au printemps je ramène Éva en voyage. Tu n'as jamais été aussi belle [Eva se aleja]. La première fois que je l'ai vue, elle avait les mêmes gestes, la même démarche (52:55-53:35)

El médico no interviene en ningún momento. Además, su mirada no se dirige hacia el interlocutor sino hacia Eva, quien se distancia sonriente al oír el cumplido de su esposo.

1.5. La estructura temporal y espacial de los textos narrativo y filmico

La arquitectura temporal de ambos relatos es compleja, pues presente y pasado se entremezclan en un relato en el cual los acontecimientos, como hemos expuesto, no se suceden cronológicamente, especialmente en el filme. En cuanto al tiempo externo a la autoficción y al filme, estos han quedado expuestos anteriormente al contextualizar artísticamente la redacción y la dirección de los mismos. En relación con el tiempo interno, recurriendo a Genette,¹⁹ distinguiremos el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. En lo que se refiere a la autoficción, el tiempo de la historia haría referencia al tiempo objetivo, es decir, a la sucesión de acontecimientos relatados por la narradora entre octubre y un domingo de mayo: frente al tiempo del discurso, ese tiempo subjetivo que se prolonga desde la infancia hasta ese domingo de mayo. El tiempo de la historia del filme abarca desde el principio de la enfermedad de Martin hasta las horas posteriores al fallecimiento de Martin, mientras que el tiempo del discurso se encuadra en un solo día, el 2 de marzo.

Las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso marcan el ritmo narrativo de unos textos en los que Rolin y Hänsel han transformado un tiempo en otro. Estas relaciones pueden analizarse atendiendo al orden, dimensión temporal establecida por Genette (Genette, 1998, 17) que permitiría dar cuenta de las diferentes alteraciones temporales que perturban la disposición de los acontecimientos en la historia. El orden del discurso de ambos textos se encuentra alterado y fragmentado debido a las analepsis. Mediante esta técnica, el discurso de la autoficción cubre una extensa franja cronológica en la biografía de Eva que abarca desde determinados episodios familiares significativos hasta los tiempos felices en que se conocieron, o bien aquellos desdichados en que le fue diagnosticada la enfermedad. Las analepsis, ausentes en los capítulos "Octubre" y "Novembre", se inician en "Décembre",²⁰ se mantienen en "Février",²¹ se multiplican en "Mars"²² cuando la muerte de Martin está próxima y se reducen a solo una en "Avril".²³ El pasado de Eva está inscripto en su presente, y éste aflora en su memoria a medida que la angustia por la enfermedad y la muerte de Martin avanzan.

Una mayor alteración del tiempo base puede observarse en el filme, cuyo orden está constantemente interrumpido

por la narración de hechos anteriores mediante *flashbacks* que le permiten a la directora introducir secuencias cronológicas del pasado en el guión; no obstante, frente a la autoficción, se circunscriben únicamente a la convivencia en común desde la enfermedad de Martin. Sería complicado detallar los *flashbacks*, ya que el presente de Eva es un presente constantemente invadido por ese pasado reciente, por una memoria subjetiva que confiere a sus recuerdos el mismo estatuto que a la realidad del momento vivido en la barcaza-vivienda en compañía de Caroline. Para expresar conceptualmente la transición del presente al pasado, la directora no utiliza visualmente una forma propia como pudiera ser el fundido en negro, el fundido encadenado, la cortinilla, o cualquier otra técnica cinematográfica similar. Sin embargo, señalemos que la localización espacial y el fondo sonoro o musical contribuyen especialmente a que el espectador se sitúe cronológicamente.

Las secuencias localizadas en el tiempo presente con diálogo, fundamentalmente entre Eva, Caroline y Bruno,²⁴ se localizan casi exclusivamente en el interior de la barcaza-vivienda²⁵ cuyo decorado e iluminación sitúan al espectador prácticamente frente al escenario de un teatro por su disposición. Una luz baja y amarillenta ilumina una superficie diáfana provocando una atmósfera a menudo verdosa donde estarían situadas todas las estancias (salón-comedor y cocina) en el que conviven Eva y Caroline y desde donde puede divisarse en la planta superior, por la ausencia de paredes (excepto una barandilla y un visillo), el dormitorio en el que permanece acostado Martin y al que se accede mediante una escalera metálica. En el decorado lóbrego y asfixiante de esta especie de "mezzanine", donde no se vislumbran nítidamente los rostros y donde resuenan los pasos sobre las planchas de acero, destaca por encima de cualquier otro sonido del espacio filmico el resuello de Martin.

Su respiración anhelosa, el constante jadeo ahogado del moribundo invade la estancia inferior donde permanecen las mujeres que esperan y desesperan. Estos sonidos diegéticos o *in*, se completan con el único fondo musical del tiempo presente, introducido a continuación de la expiración del último aliento de vida de Martin. Se trata de una música extradiegética y dramática, interpretada por una voz de mujer cuya interpretación se prolonga hasta que empieza la siguiente y última secuencia en la que aparece Eva en un pequeño claro del bosque y sobre las que se

proyectan los títulos de crédito con el mismo fondo musical que encabeza el filme. En estas secuencias el fondo sonoro ocupa un lugar "empathique" (Rollet, 1996, 33), utilizando la terminología empleada por S. Rollet, ya que acrecienta el clima emocional de la escena interviniendo sobre el conjunto de las emociones y determinando la situación narrativa.

Las escenas del tiempo presente sin diálogo corresponden a las salidas ocasionales que Eva realiza al exterior para oxigenarse. Las tomas exteriores corresponden al deambular de Eva por los alrededores de la barcaza atravesando una naturaleza salvaje cuyos colores y restos de nieve permiten entrever el ocaso del invierno. La banda sonora²⁶ de estas escenas está formada únicamente por el sonido ambiente; véase, por ejemplo, el sonido de sus pasos sobre la hojarasca, el graznido de las aves o su propia respiración. Reveladora es la interpretación de una soprano clásica, acompañada por orquesta –quizás sea música sacra– tras expirar Martin (1:10-1:11).

Las secuencias localizadas en el tiempo pasado, con o sin diálogo, se sitúan en diferentes escenarios en los que transcurren esas escenas significativas en la vida de la pareja, tales como su visita al hospital, a un bar, al taller de Martin y su entorno, a la barcaza-vivienda y sus alrededores o al embarcadero. La banda sonora de estas escenas presenta una mayor variedad, siendo especialmente significativos los fondos musicales constituidos por una melodía interpretada por un conjunto de cuerdas cuando Eva y Martin se abrazan tras ayudarlo a salir de la bañera (06:50), cuando Bruno ayuda al enfermo a incorporarse del sillón (12:54) o mientras Eva se prepara para desfilar (41:00); el ruido *in crescendo* (posiblemente) del motor de un barco mientras Martin intenta realizar su autorretrato (16:03), bruscamente interrumpido al no conseguirlo (exteriorización del pensamiento de Martin); la interpretación de un coro de música sacra con orquesta mientras Martin organiza su taller (45:45-47:30); la interpretación posiblemente de una música popular con dos o más flautas o instrumentos de viento de la misma familia durante una comida (49:22-50:34); una melodía interpretada por un conjunto de cuerdas mientras Eva se maquilla (41:00-41:40) y posteriormente *Yesterdays* de Billie Holiday sonando desde un tocadiscos cuando Eva desfila ante Bruno y Martin (41:43). Estos son los únicos fondos sonoros de un espacio filmico en el que nuevamente destaca el sonido ambiente.

Señalemos, por último, que la transferencia al pasado en determinadas secuencias está determinada acústicamente mediante un ruido concreto: es el caso del sonido de la lija de hierro de Tardif, que transporta a Eva (31:46) al taller cuando Martin estaba en activo.

A través del análisis de los principales rasgos de la banda sonora del filme podemos constatar lo que M. Chion denominó "réaction synergique" (Chion, 1994, 105) para referirse al sincretismo que se produce entre la imagen y el sonido. La música o los sonidos introducidos por la directora en estas secuencias constituyen una especie de ilustración o interpretación sonora del relato visual.

Con el objetivo de mostrar cómo la directora introduce el pasado en el presente hemos abordado los escenarios y la banda sonora del filme. A continuación, nos adentraremos en los diferentes espacios geográficos de la autoficción, sobre los que M. Hänsel realiza evidentes transformaciones. La primera de las modificaciones atañe al país en el que transcurren los hechos. Dominique Rolin, belga afincada en Francia, elige Bourg-sur-Navre,²⁷ una localidad próxima a París, para situar la historia de Eva y Martin; Marion Hänsel, francesa afincada en Bélgica, se decanta por Les Hautes Fagnes, una zona elevada de la provincia de Lieja (Bélgica) donde abundan los ríos y los lagos artificiales.²⁸

Mayor trascendencia posee el haber transpuesto la villa francesa de Bourg-sur-Navre por una barcaza-vivienda amarrada en el embarcadero de un río con abundante tráfico fluvial. Convendría señalar que en la autoficción, la "barca" está de una forma u otra presente cuando Eva identifica en numerosas ocasiones la cama con un barco: "Et Martin, sur son lit-bateau qui nous écrasait de sa masse, reconnaissait, approuvait, partageait notre triple intimité" (Rolin, 1960, 86).²⁹ Una lectura mitológica de esta selección revelaría cómo esta obra literaria pondría en circulación a nivel implícito un conjunto de imágenes culturales que satisfacerían el componente imaginario de la autora y/o del lector/a. La barcaza-vivienda en cuya planta superior Martin espera la muerte podría interpretarse como la barca de Caronte en cuya cubierta se transportaban las almas de los muertos por la laguna Estigia (Albert de Paco, 2003, 182-183), identificable en el filme con el río Escaut. A propósito de ese "lit-bateau", la narradora podría quizás aludir a la barca de Caronte, y el río cuyas aguas

fluyen por el mascarón de la barcaza podría igualmente simbolizar el tiempo que fluye arrastrando el pasado y sus recuerdos. Retomando el último párrafo de la autoficción citado anteriormente: "Il me faudra jusqu'au bout accomplir le chemin, –un détour en somme– pour atteindre ma vraie place et ma cadence, et pour savoir que Martin, en définitive, a représenté un moment que le temps me forcera d'oublier" (Rolin, 1960, 212).

Simbólicamente, ese río podría significar, tal y como lo concibe J.E. Cirlot, el transcurso irreversible de la vida, y, en consecuencia, el abandono y el olvido (Cirlot, 1991, 389), ese alejamiento de la realidad vivida a la que Eva alude en la última de sus confesiones. La escritora Delphine de Girardin confesaba en sus célebres *Chroniques parisiennes*, "L'amour, ce n'est qu'un moment dans la vie, un rêve, et quelquefois un rêve douloureux" (Girardin, 1986, 319-320); el romanticismo de Girardin y el realismo de Rolin desposeen al amor de su estatus de eternidad al someterlo a los vaivenes de la ensoñación o del olvido.

CONCLUSIONES

Le lit (MH) es una obra de arte muy personal, en la cual se conjugan el texto de Dominique Rolin, con los aspectos biográficos de la autora, así como con determinados aspectos biográficos de la directora.³⁰ En el proceso de transposición o traslación, la directora "hace suya" la autoficción creando una obra de arte paralela, en la que la experiencia cinematográfica no desacredita la literaria: por el contrario, pondera a aquella que le sirvió de inspiración y de pretexto. Las omisiones, simplificaciones o cambios señalados nos han permitido adentrarnos desde una perspectiva narratológica, y sin ningún tipo de recelo, en las respectivas estructuras internas de los textos y de sus respectivas autoras. A través de la palabra y de la imagen, dos signos de naturaleza diferentes, Rolin y Hänsel se adentran en la personalidad de Eva-esposa, Eva-veladora o Eva-viuda; en definitiva en la personalidad de todas las *Evas* que acompañan durante un tiempo indeterminado a quienes dejaron de ser sus compañeros sentimentales cuando la enfermedad les relegó al lecho de muerte.

Marion Hänsel no toma la obra narrativa en su totalidad ni busca expresarla tal cual a través de otro medio, sino

que crea un texto filmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que proyecta sobre el guión su propio mundo y su concepción del cine. La clausura del filme es determinante para la interpretación que Hänsel

realiza de la autoficción de Rolin. A través de este estudio contrastivo se ha inferido igualmente el particular estilo narrativo de cada una de las autoras, sus respectivas construcciones identitarias.

NOTAS

- 1 Para referirnos a la novela utilizaremos: *Le lit* (DR).
- 2 Para referirnos al filme utilizaremos: *Le lit* (MH).
- 3 Las novelas del primer período desde *Marais* (1942) hasta *Arthémis* (1958) formarían parte del llamado "période réaliste" en el que la escritora escribe siguiendo los llamados cánones tradicionales.
- 4 Marion Hänsel cuenta en su trayectoria con diferentes adaptaciones literarias:
 - En *Dust* (1985), toma como obra de base para su adaptación cinematográfica *In the Heart of the Country* (1977) de J.M. Coetzee.
 - En *Les nocces barbares* (1987), toma como obra de base para su adaptación cinematográfica *Les nocces barbares* (1985) de Yann Queffelec.
 - En *Between the devil and the deep blue sea* (1995), toma como obra de base para su adaptación cinematográfica *Li* (1987) de Nikos Kavvadias.
 - En *La Faille* (1998), toma como obra de base para su adaptación cinematográfica *The Quarry* (1995) de Damon Galgut.
- 5 Prix Cavens, 1982, y Nominación al César a la mejor película extranjera en la edición de 1982.
- 6 La naturaleza híbrida de esta novela donde protagonista y autora poseen en apariencia la misma identidad y donde la frontera entre lo real y lo ficticio se desdibuja, nos ha permi-

tido definir la obra de Dominique Rolin como autoficción. Remitimos para ello a la definición acuñada por Serge Doubrovsky: "Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut/autofiction/, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau". (Doubrovsky, 1977, [contraportada de la obra]).

Completamos esta definición con aquella que Vincent Colonna nos ofrece para "autofiction biographique": "L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crèdite son texte d'une vérité au moins subjective –quand ce n'est pas davantage" (Colonna, 2004, 93).

- 7 La ficha elaborada por la <http://www.mediatheque.be> contextualiza la dirección de *Le lit* en los siguientes términos: "Outre-Atlantique, années 60: l'ébullition de l'avant-garde artistique (Video Art, Minimal Art, Pop Art, mouvement Fluxus, Land Art, Body Art...), du cinéma underground (J. Mekas, M. Snow...) et l'arrivée de L. Strasberg à l'Actors Studio attirent des artistes d'Europe et d'ailleurs. 'Le cinéma indépendant new-yorkais m'intéressait... Il y avait Scorcese, Woody Allen et l'Actors Studio' ex-

Fecha de recepción: 6 de mayo

Fecha de admisión: 30 de mayo

- plique M.Hänsel; Côté européen, les années 70 voient apparaître la génération post *Nouvelle Vague* avec des artistes tels que Jean Eustache et Philippe Garrel. En Belgique, l'adaptation littéraire démarre avec 'le père du cinéma belge' A. Delvaux (*L'homme au crâne rasé* et *Un soir, un train* adaptés de romans de J. Daisne) et *L'œuvre au noir*, d'après M. Yourcenar, pour continuer avec M. Hänsel et Ch. Akerman (*La Captive*, adaptation de M. Proust). Ce cinéma belge, dans son engagement social (H.Storck, L. de Heusch) et ses films plus expérimentaux (Ch. Dekeukeleire) constitue évidemment une part de la 'toile de fond culturelle' d'Hänsel" ("Filmes à la fiche. *Le lit*. La mort au travail, l'attente comme seule action..., vivre, encore!?").
- 8 Más allá del alcance que Platón o Aristóteles otorgan a los conceptos de *diégesis* y de *mimesis*, estos designarían genéricamente las formas básicas del relato *estético verbal*, a saber, la dramaturgia y la narración (igualmente, sus combinaciones posibles).
- 9 "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" (Genette, 1982, 11-12).
- 10 Sobre las nociones de historia y relato genettianas cf. Genette, G. (1998): "Introducción", en *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 12-17.
- 11 Desde el punto de vista teórico, para los diferentes conceptos abordados en relación con la voz narrativa cf. Genette, G. (1972): "Voix", en *Figures III*, Paris, Seuil, 225-267.
- 12 "Nous appellerons désormais 'récit premier' le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle" (GENETTE, 1972, 90).
- 13 Desde el punto de vista teórico para los diferentes conceptos abordados en relación con el modo narrativo cf. Genette, G. (1972): "Mode", in *Figures III*, Paris, Seuil, pp. 183-224.
- 14 Es interesante señalar que la narradora inscribe en su diario: "Peut-être sommes nous au mois de mai, ou bien novembre" (Rolin, 1960, 195). Esta indefinición de la coordenada temporal es efecto, posiblemente, del aturdimiento de la narradora, pero igualmente característica del *Nouveau roman*.
- 15 La cursiva es nuestra para señalar la *phrase-seuil*.
- 16 Para el estudio de la estructura actancial de los textos narrativo y filmico hemos utilizado la teoría de A.J. Greimas. Cf. Greimas, A.J. (1989): "Estructura actancial", en *Del sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos, 58-76.
- El *modelo actancial* ideado por A.J. Greimas distinguiría las siguientes instancias:
- *sujeto*, o fuerza fundamental generadora de la acción;
 - *objeto*, aquello que el sujeto pretende o desea alcanzar;
 - *destinador (o emisor)*, quien promueve la acción del sujeto y sanciona su actuación;
 - *destinatario*, la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto;
 - *adyuvante (o auxiliar)*, papel actancial ocupado por todos lo que ayudan al sujeto
 - *oponente*, los contrarios a él.
- 17 - Bruno: J'aimerais que tu téléphones à Caroline... Je ne veux pas que tu restes seule.
[...]
- Eva: Et si j'appelais Caroline?... Tu veux bien?
- Martin: Mes deux femmes à mon chevet. (1:45-1:50)
- 18 Acerca de la concepción del personaje cf. Forster, E.M. (1927): "La gente" (*Continuación*) en *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 74-84.
- 19 Desde el punto de vista teórico, para los diferentes conceptos abordados en relación con la voz narrativa cf. Genette, G. (1972): *Figures III*, Paris, Seuil, 77-78.
- 20 Introducción de las dos primeras analepsis: cuando Martin percibe que está adelgazando (p. 38) y una escena en la que Martin se enfrenta a Eva cuando ésta le incita a comer (p. 40).
- 21 Analepsis en la que rememora su primer encuentro con Martin (pp. 104-105 y pp. 108-109).
- 22 Analepsis en la que Eva recuerda un episodio de su infancia junto a su hermano Remi (pp. 130-131, pp. 150-151, 152), la infancia de Flore (p. 137, pp. 157-158) y su relación con Martin (pp. 155-156).
- 23 Analepsis en la que Eva recuerda un episodio de su relación con Martin (pp. 180-181).
- 24 Cabría citar otras escenas con Tardif o con la casera, sobre las que no nos detendremos por su irrelevancia en este estudio.
- 25 Únicamente hay una escena con diálogo en el tiempo presente: una escena entre Eva y Caroline sentadas en el porche hablando.
- 26 Según consta en la ficha, el autor de la música es Serge Kochyne.
- 27 Bernard Milleret y Dominique Rolin se instalan en 1953 en una villa rodeadas de parques en Villiers-dur-Morin, en Seine-et-Marne, donde fallecerá el escultor en 1957.
- 28 Este desplazamiento geográfico no pasa inadvertido para Pierre Halen en el artículo en el que analiza semióticamente ambos textos: "plutôt que

d'apparaître comme une distorsion du roman, ce retour vers la Belgique s'autoriserait d'une sorte de mouvement archéologique en direction de 'véritables sources' de Dominique Rolin" (Halen, 1993, 111).

- 29 La cama en la que yace Martin es metálica, muy sencilla; no obstante, en la novela es prácticamente una obra de museo.
- 30 Pierre Halen señala que entre los aspectos biográficos más importantes incorporados por la directora figuran el fallecimiento de un compañero (durante la lectura de la novela) y el de su padre rodeado de dos mujeres (mientras concebía el guión). Cf. Halen, Pierre (1993): "*Le lit* de Marion Hänsel: (d')après le roman de Dominique Rolin", en *La communication cinématographique: Reflets du livre belge: Actes du Colloque de Palerme (1-4 mars 89)*, eds. Jean-Paul de Nola y Josette Gousseau, Paris, Didier-Érudition, 1993, 105-124.

BIBLIOGRAFÍA

- Albert de Paco, José María (2003): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Óptima.
- Astruc, Alexandre (1948): "Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo", en *L'Écran Français* 30, mars 1948; retomado en Astruc, Alexandre (1992): "Du stylo à la caméra... Et de la caméra au stylo", en *Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (1982): *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- Chion, M. (1994): "Le son au cinéma", en *Cahiers du cinéma*, Éditions de l'Étoile.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1991): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Mayenne, Tristram.
- Dobrovsky, Serge (1977): *Fils*, Paris, Gallilée.
- "Filmes à la fiche. *Le lit*. La mort au travail, l'attente comme seule action..., vivre, encore!?" Disponible en: http://www.lamediatheque.be/ext/thematiques/films_a_la_fiche/Fiche-PDF/VL0009.pdf. Consulta: 16/04/2011.
- Forster, E.M. (1995): *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1.ª edición 1927.
- Gaudreault, André; Jost, François (1990): *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan.
- Genette, G. (1972): *Figures III*, Paris, Seuil.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Genette, G. (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- Girardin, Delphine de (1986): *Chroniques parisiennes. 1836-1848*, Paris, Des Femmes, 1986, 1.ª edición 1849.
- Greimas, A.J. (1989): *Del sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos.
- Halen, Pierre (1993): "*Le lit* de Marion Hänsel: (d')après le roman de Dominique Rolin", *La communication cinématographique: Reflets du livre belge: Actes du Colloque de Palerme (1-4 mars 89)*, eds. Jean-Paul de Nola y Josette Gousseau, Paris, Didier-Érudition, 105-124.
- Hébert, Anne (1970): *Kamouraska*, Paris, Seuil.
- Hernández Les, Juan A. (2005): *Cine y Literatura. Una metáfora visual*, Madrid, Ediciones JC.
- James, Henri (1895): *The Altar of the Dead*, London, M. Secker, 1915.
- Jean, Raymond (1978): *Pratique de la littérature (roman, poésie)*, Paris, Seuil.
- Pérez-Rioja, J.M. (1980): *Diccionario de mitos y símbolos*, Madrid, Tecnos.
- Rolin D. (1960): *Le lit*, Paris, Denoël.
- Rolin, D. (1942): *Marais*, Paris, Denoël.
- Rolin, D. (1958): *Arthémis*, Paris, Denoël.
- Rolin, D. (2003): *Lettre a Lise*, Paris, Gallimard.
- Rollet, Sylvie (1996): *Enseigner la littérature avec le cinéma*, Paris, Nathan.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Segal, Erich (1970): *Love Story*, New York, New American library.
- Vanoye, Francis (1995): *Récit écrit - récit filmé*, Paris, Nathan.
- Wolf, Sergio (2001): *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Barcelona, Paidós.

FILMOGRAFÍA

- Between the Devil and the Deep Blue Sea (Dir. Marion Hänsel, 1995).
- Dust (Dir. Marion Hänsel, 1985).
- Ikuru (Dir. Akiro Kurosawa, 1952).
- Kamouraska (Dir. Claude Jutra, 1973).
- L'une chante, l'autre pas (Dir. Agnès Varda, 1976).
- La chambre verte (Dir. François Truffaut, 1978).
- La Faille (Dir. Marion Hänsel, 1998).
- La gueule ouverte (Dir. Maurice Pialat, 1974).
- Le lit (Dir. Marion Hänsel, 1982).
- Les noces barbares (Dir. Marion Hänsel, 1987).
- Love Story (Dir. Arthur Hiller, 1970).
- Ressac (Dir. Luis Buñuel, 1977).