

Béatrix Beck en el cine: versiones de *Léon Morin, prêtre*

PEDRO PARDO JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
pedro.pardo@uca.es

Recibido: 08/07/2021
Aceptado: 29/11/2021

RESUMEN:

Ganadora del premio Goncourt en 1951, la novela de Béatrix Beck Léon Morin, prêtre ha sido objeto de dos adaptaciones cinematográficas para la gran pantalla: la película homónima dirigida por Jean-Pierre Melville en 1961 y, recientemente, la versión de Nicolas Boukhrief, estrenada en 2017 con el título de La confession. En el presente trabajo abordamos el estudio de ambas versiones atendiendo fundamentalmente al tratamiento que hacen de la obra original, que a su vez es revelador del proyecto cinematográfico de cada uno de los realizadores y, más generalmente, de su visión del arte de la adaptación. Considerado hoy un director de culto, Melville se mantiene fiel al original, sin duda porque considera que la calidad ya contrastada de la novela juega a favor de la de la película. Por su parte, Boukhrief somete el texto de Beck a una reescritura completa con el propósito de obtener un producto capaz de captar el interés del espectador medio actual.

PALABRAS CLAVE: novela, cine, adaptación, fidelidad, reescritura.

Béatrix Beck on screen: film adaptations of *Léon Morin, prêtre*

ABSTRACT:

Winner of the Goncourt Prize in 1951, Béatrix Beck's novel *Léon Morin, prêtre* has been adapted for the screen twice: the homonymous film directed by Jean-Pierre Melville in 1961 and, very recently, Nicolas Boukhrief's version titled *La confession*. In this article, we address the study of both versions paying special attention to the treatment they make of the original work, which in turn is revealing of the cinematographic project of the filmmakers, and, more generally, of their view of the art of film adaptation. Considered a cult director, Melville remains faithful to the original, no doubt because he considers that the proven quality of the novel works in favor of that of the movie. In turn, Boukhrief completely rewrites Beck's text to obtain a product capable of attracting the interest of today's average viewer.

KEYWORDS: novel, cinema, adaptation, faithfulness, rewriting.

Introducción

A pesar de poseer una obra más que abundante, Béatrix Beck nunca llegó a alcanzar un reconocimiento acorde con su talento. Antes al contrario, su carrera como novelista se desarrolló con no pocas dificultades, y siempre a la sombra de coetáneas más conocidas como Nathalie Sarraute, Simone de Beauvoir o Marguerite Duras, consideradas de manera unánime como las grandes damas de la literatura francesa del siglo XX. El último episodio de este purgatorio tuvo lugar hace algunos años: como recordaba Jérôme Garcin en *Bibliobs*, el centenario del nacimiento de Beck en 2014 quedó eclipsado por coincidir precisamente con el de la Duras, que sí fue ampliamente celebrado (Garcin, 2014).

El único periodo en el que la escritora obtuvo un verdadero éxito de público y crítica fue el que sucedió a la obtención del Goncourt en 1952 –fue la segunda mujer en conseguirlo después de Elsa Triolet– con *Léon Morin, prêtre*, obra que constituye el punto de partida del presente estudio. Tercera entrega del ciclo autobiográfico de Beck, compuesto por sus seis primeras

novelas, publicadas entre 1948 y 1967¹; *Léon Morin, prêtre* ha sido objeto de dos adaptaciones cinematográficas para la gran pantalla: la película homónima dirigida por Jean-Pierre Melville en 1961 y, recientemente, la versión de Nicolas Boukhrief, titulada *La confession* y estrenada en 2017. En las páginas que siguen abordaremos el estudio de ambas versiones atendiendo fundamentalmente al tratamiento que hacen del texto original, que a su vez es revelador del proyecto cinematográfico de cada uno de los realizadores y, más generalmente, de su visión del arte de la adaptación.

***Léon Morin prêtre*: la novela**

La acción de *Léon Morin, prêtre* se sitúa en una ciudad francesa no identificada, en los primeros tiempos de la Ocupación italiana y alemana que tuvo lugar durante la Segunda Guerra Mundial. La protagonista, Barny Aronovitch, es una joven madre de convicciones comunistas, viuda de un judío muerto en el frente, que trabaja en una escuela por correspondencia. En los primeros tres capítulos de la novela, Barny describe su vida cotidiana durante la ocupación, fundamentalmente el miedo a las redadas y deportaciones –Barny, que bautiza a su hija para protegerla de la amenaza nazi, esconde además en su casa a una familia de judíos fugitivos –, la escasez y el hambre, así como las diferentes actitudes de los franceses frente al enemigo: la resistencia activa de Lucienne y Pierre Bernhardt –este último en el maquis–, el colaboracionismo pragmático de su amiga Christine Sagredin o el antisemitismo tibio y compasivo de la mayoría de las demás compañeras de trabajo.

No es hasta el capítulo IV cuando entra en escena Léon Mo-

¹ Las demás novelas del ciclo son: *Barny* (1948), *Une mort irrégulière* (1950), *Des accommodements avec le ciel* (1954), *Le muet* (1963) y *Cou coupé court toujours* (1967). A partir de esta última fecha nace lo que la propia autora llama su “seconde manière” (Beck, 1998, 281), dedicada casi exclusivamente al relato de ficción y, a partir de los 90, al género de la *nouvelle*.

rin, el personaje que da título a la novela. Como acto de rebeldía ante lo que ella considera la hipocresía de los creyentes, Barny decide entrar en la iglesia y acercarse a uno de los confesionarios para provocar a un sacerdote elegido al azar: de hecho, cuando la celosía se abre, su primera frase es el conocido adagio marxista: “La religion, c’est l’opium du peuple” (Beck, 2020: 61). Contra todo pronóstico, el sacerdote –Léon Morin–, lejos de escandalizarse, responde con sorprendente naturalidad a este primer embate e inicia una distendida charla con Barny, que, desconcertada por el hábil discurso de su antagonista, opone poca resistencia a sus argumentos, es más, acepta recibir la absolución y acata la penitencia de arrodillarse en la iglesia para rezar. A partir de este momento, ambos personajes se encuentran con frecuencia para debatir sobre todo lo relativo a la religión y a la fe, hasta el día en que Barny comunica su voluntad de convertirse al catolicismo a un Morin que acoge su decisión no sin cierto escepticismo. Sin embargo, la conversión de Barny tiene mucho que ver con sus sentimientos hacia el sacerdote, que la protagonista va descubriendo progresivamente. Así, durante una de sus visitas, la joven se atreve a preguntarle si, en el caso de que él fuera un pastor protestante, se casaría con ella: tras la primera respuesta de Morin –un “Bien sûr!” cargado de ironía–, Barny insiste hasta obtener un “Oui” explícito que acaba con las pocas certezas que le quedaban. Por fin, un día Barny cede a la tentación y busca un contacto más íntimo con Morin, que la rechaza con toda firmeza, pero con evidente indulgencia. Algún tiempo después, en los primeros días de la liberación, el sacerdote considera su misión en la ciudad terminada y decide aceptar un nuevo destino en una aldea lejana, lo que supone la despedida definitiva de ambos personajes.

En *Confidences de Gargouille*, Béatrix Beck afirma: “Le succès de Léon Morin tient en grande partie à des critères religieux, plutôt qu’à un jugement purement littéraire” (1998, 97). No lo creemos así. Sin duda, en los años 50, la posible historia de amor entre un sacerdote y una mujer era susceptible de despertar la

curiosidad del público; sin embargo, la novela posee una calidad literaria indiscutible, asociada en nuestra opinión a una escritura muy personal en la que destaca el equilibrio entre el fondo y la forma. Así, a pesar de reproducir con fidelidad hechos vividos por la escritora² y de estar narrada en primera persona, la historia es tratada con objetividad, tanto en lo relativo al comportamiento moral de Barny y Morin como a la actitud de los personajes secundarios en el contexto histórico e ideológico de la Ocupación: “Beck’s intimate retelling of Barny’s story calls into question many political myths. There are no pure and noble résistants, no satanically evil enemies. Nothing is unambiguously black or white, right or wrong” (Rochester & Test, 2002, 137). O como la propia autora subraya: “J’ai toujours cherché à montrer des gens, sans faire –surtout pas!– de morale” (Beck, 1998, 100). Al mismo tiempo, aunque la novela desarrolla acontecimientos que someten a los personajes a una enorme tensión emocional, el tono de la narración se aleja de cualquier forma de dramatismo, antes al contrario tiende a la sobriedad. Más concretamente, la crítica ha elogiado lo que se ha llamado la “fraîcheur suspecte” (Ibid., 19) de Béatrix Beck, cualidad que sin duda no es ajena a la atracción que *Léon Morin, prêtre* ha suscitado entre los realizadores cinematográficos a los que nos referiremos a continuación.

La versión de Jean-Pierre Melville : *Léon Morin, prêtre* (1961)

Antes de *Léon Morin, prêtre*, Jean-Pierre Melville era ya responsable de dos adaptaciones literarias en las que su margen de acción sobre las fuentes originales había sido desigual. En *Le silence de la mer* –1949, su primer largometraje–, hubo de someterse estrictamente al dictado de Vercors, quien exigió que el texto de la novela fuera respetado palabra por palabra y que cualquier cambio, por insignificante que fuese, tenía que contar con su visto bueno (Vincendeau, 2003, 51). Con *Les Enfants terribles* (1950),

² Para un mayor conocimiento de la biografía de Beck, ver Marin La Meslée, 1996, 7-15.

realizada a petición del propio Cocteau, Melville se encontraba en una situación diferente: “J’étais le producteur, le réalisateur, l’adaptateur du film –même si je fais paraître le nom de Cocteau au générique en tant que coadaptateur– et je n’acceptais à aucun moment d’être contrôlé, dirigé ou contrôlé” (Nogueira, 2021, 49), lo que no impidió que también aquí, y libremente esta vez, apostara decididamente por una fidelidad absoluta al texto de Cocteau. Y es que, en la mayoría de las adaptaciones literarias que realizó –siete, esto es, la mitad de su producción– el director francés se mantuvo siempre cerca del original, sobre todo en lo concerniente a los diálogos (Montero, 2014, 292-321), y en este sentido *Léon Morin, prêtre* no es una excepción.

Cuando decide rodar *Léon Morin, prêtre*, Melville se encuentra en una fase de evolución artística entre el cine de culto y el cine comercial: “[...] je n’avais plus la moindre intention de continuer à faire des films qui ne marchaient pas. J’en avais assez d’être un auteur maudit, connu uniquement par une petite chapelle de cinglés de cinéma” (Nogueira, 2021, 96). En esta marcha hacia nuevas latitudes, la novela de Béatrix Beck ofrecía ventajas muy valiosas, entre ellas el prestigioso respaldo del premio Goncourt y, sobre todo, el atractivo de una intriga que por entonces se antojaba altamente polémica, cuando no escandalosa, capaz en todo caso de suscitar la curiosidad morbosa del público. La producción de Georges de Beauregard y de Carlo Ponti garantizaba un presupuesto sólido, y la elección de los dos actores principales era más que prometedora: por un lado, Jean-Paul Belmondo, actor ya conocido que venía de consolidarse con *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard y que se enfrentaba a un papel situado en las antípodas de su imagen habitual; por otro, una Emmanuelle Riva que había sido la sensación de *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais. Procedentes de la *Nouvelle vague*, uno y otra aportaban, como bien señala Ginette Vincendeau, un soplo de aire fresco y de modernidad muy favorable para una historia con pocas dosis de acción y que, por sus discusiones teológicas, podría resultar algo tediosa para el espectador común (2003, 70).

El resultado de esta mezcla fue un sonado éxito de público y una acogida crítica desigual, unánime en el elogio del trabajo de los actores, pero dividida en cuanto al interés del producto final. Más particularmente:

[...] la película supone la ruptura del idilio mantenido durante unos pocos años con los críticos y luego directores de *Cahiers [du cinéma]*, el principio de la escasa fortuna crítica de Melville en Francia, [...] junto a su paulatina integración en la industria y el buen rendimiento comercial de la mayoría de sus filmes, elementos todos que acompañarán a Melville el resto de su carrera (Montero, 2014, 119).

En cualquier caso, lo que sí quedó reconocido de manera unánime fue la capacidad de Melville para hacer cine de corte convencional y para recrear clásicos de la literatura con un estilo propio.

En general, la adaptación de Melville está condicionada por las circunstancias que rodearon la edición de la cinta y, más específicamente, por las decisiones relativas al montaje definitivo, pues, como veremos, existen dos versiones diferentes. Recordemos que la novela de Beck se construye sobre dos ejes temáticos principales: uno general, la representación del contexto de la Ocupación y de la guerra, y otro particular, la relación entre Barny Aronovitch y Léon Morin. En la primera versión que se rodó, que duraba tres horas y trece minutos, Melville desarrolló ambos ejes con la misma amplitud. El universo de la Francia ocupada, que Melville conoció muy de cerca –recordemos que participó en la guerra y en la Resistencia–, quedaba ampliamente descrito en la primera parte de la película: “J’avais fait une espèce de grande fresque sur l’Occupation, sur l’obsession alimentaire, sur toutes sortes d’obsession de la femme seule, y compris l’obsession sexuelle” (Nogueira, 2021, 102). Tal y como sucede en la novela, la aparición de Morin era bastante tardía –tenía lugar a la hora y cuarto de la grabación–, y no era hasta entonces cuando la

historia se centraba en la relación entre Barny y su confesor. Más tarde, sin embargo, Melville sometió esta primera versión a una reducción muy significativa hasta dejar la duración final en solo dos horas y ocho minutos. Al contrario de lo que suele ocurrir en el universo cinematográfico, esto no obedeció a una imposición de los productores o de los distribuidores, que estaban más que satisfechos con el resultado original –“On a même voulu m’interdire d’y faire des coupures. J’ai dû me faire couvrir par Carlo Ponti” (Id.)–, sino a una decisión del propio Melville, cuyo interés se fue desplazando progresivamente, y preferentemente, hacia la interacción de los dos personajes principales. Así las cosas, la primera parte del metraje, la que mostraba las circunstancias humanas de la Ocupación, volvió a la sala de montaje, donde fue objeto de una transformación profunda tras la cual la primera hora y cuarto del metraje pasó a durar alrededor de quince minutos. Esta reelaboración consistió fundamentalmente en la simple eliminación de escenas relativas al trasfondo histórico de la acción –actividades del maquis, persecución de los judíos, actitudes colaboracionistas etc.–, operación que a menudo, y dada la necesidad de conservar la coherencia de lo contado, suponía una pérdida mayor de lo deseable:

J’ai coupé une scène très belle, où Barny suppliait Léon Morin de lui laisser prévenir la jeune fille, Gilberthe Lathuile, accusé de fraterniser avec les Allemands, qu’elle allait être fusillée par les maquisards. C’était extraordinaire sur le plan de l’attitude du prêtre, et Jean-Paul y était admirable. Seulement, cette scène était rattachée à tout ce que j’avais enlevé... (Id.)

Otras escenas –como la despedida de Edelman, el jefe de Barny, o el alojamiento clandestino de la familia Silmann– no fueron completamente eliminadas, sino abreviadas e intercaladas posteriormente entre diversos momentos de la intriga principal, lo que provoca una fragmentación por momentos excesiva que dificulta el seguimiento fluido del relato por parte del espectador. Todas

estas disminuciones quedan grandemente compensadas por la maestría con la que Melville alude indirectamente a la realidad histórica que tiene lugar fuera de la pantalla. Es lo que sucede, como bien señala Vincendeau (2003, 67), con los apresamientos de rehenes por parte de los nazis, que aparecen reflejados en un escaparate (Melville, 2010, 34:35)³, así como en la escena de la salida de la iglesia: cuando tras el bautismo clandestino de sus hijas los resistentes parten de nuevo, la cámara se desplaza hacia los montes próximos mientras se oye el “Canto de los partisanos” (Ibid., 13:47). Con todo, la importante reducción que se opera sobre la primera versión tiene consecuencias sobre la interpretación que Melville hace de la novela. Muchas de las escenas eliminadas constituyen una denuncia implícita del nazismo, por lo que su supresión refuerza la idea de que, a diferencia de lo que sucede con las otras dos cintas del ciclo melvilliano de la guerra –*Le silence de la mer* (1949) y *L’Armée de ombres* (1969), que representarían respectivamente la resistencia pasiva y la resistencia activa al invasor–, la imagen que se transmite en *Léon Morin, prêtre* es la de la no resistencia (ver Dalenogare Neto, 2019). Más globalmente, y a partir de la menor relevancia que finalmente adquiere el contexto histórico, puede concluirse con José Francisco Montero que *Léon Morin, prêtre* es menos “un filme sobre la Ocupación que desarrollado *durante* la Ocupación” (2014, 279).

En lo que se refiere al eje principal de la novela, los cambios son muy escasos y, en su mayoría, se justifican por razones de censura y de conformidad con las expectativas del estamento eclesiástico –no hay que olvidar que, para evitar problemas, Melville aceptó la presencia en el rodaje de un padre jesuita cuya misión consistía en asegurar que el decoro moral no se viera afectado y, al mismo tiempo, que la cinta obtuviera el sello de aprobación de la ‘Centrale Catholique du Cinéma’. En algunos

3 En el caso de las películas citadas, así como de las entrevistas a Boukhrief grabadas en video, las cifras árabes indican el minuto y el segundo exactos en los que se menciona o se inicia la escena o la frase del director.

aspectos como el carácter de los personajes, el realizador se mantiene firme a la hora de preservar el erotismo del argumento, que para él resulta esencial: Morin es un sacerdote irónico y fuerte como el del texto original, pero más seductor y viril y, a la inversa, la Barny interpretada por Emmanuelle Riva aparece en todo momento desorientada y frágil frente a la de Béatrix Beck, más consciente de su propia evolución sentimental y más resuelta en sus acciones. Es más, Melville se atreve incluso a conservar el intercambio más explícitamente provocativo de la novela:

- Il vous manque un mari, continua-t-il
- Tant pis ! répliquai-je. Je me fais l'amour avec un bout de bois. [...]
- Vous pourriez vous faire du mal.
- Je ne suis pas douillette (Beck, 2021, 94-95).

Como vemos, cuando se trata de Barny, la expresión del amor y del deseo puede seguir su curso. Sin embargo –y aquí sí se nota directamente la mano de la censura–, cuando de lo que se trata es de la castidad y la pureza del sacerdote, Melville opta por suavizar los episodios que podrían resultar más conflictivos. Algunas de estas modificaciones son más o menos anecdóticas, pues no influyen en el desarrollo general de la trama, tal y como sucede con la atenuación del contenido del sueño erótico de Barny. Aunque en el libro se describe como un acto sexual pleno –“Je l'aidai à arracher sa soutane. Nous nous possédâmes” (Ibid., 185)–, en la película solo aparece un beso convencional (Melville, 2010, 1:46:46), quedando el resto a la imaginación del espectador. Por otra parte, es cierto que, por muy onírica que fuera la escena, rodarla como tal resultaba impensable para el cine convencional de la época y que, en sí misma, la exhibición del beso era ya un acto de cierta osadía.

Hay sin embargo un cambio absolutamente decisivo que afecta al universo interior de Morin y que desfigura significativamente el sentido de la historia. Nos referimos al que tiene lugar en la escena en la que Barny pregunta al sacerdote si, en

el caso de que él fuera un pastor protestante, se casaría con ella. Como recordábamos más arriba, en la novela Morin responde con un “Bien sûr!” irónico, pero después, cuando la joven le exige una respuesta seria, el sacerdote acaba por pronunciar “Oui” mientras golpea la leña con el hacha. En la versión de Melville, Belmondo se limita a dar un hachazo fuerte sobre el tronco de leña, tras lo cual se marcha precipitadamente sin decir una palabra (Ibid., 1:49:24). Se trata como vemos de una elisión exigua en su extensión y, sin embargo, definitiva: con objeto de salvaguardar la integridad moral de Morin como hombre de iglesia, Melville elimina el único momento en que revela sus sentimientos hacia Barny y, con ello, cualquier sospecha de ambigüedad, hecho que la prensa católica celebró debidamente. Si bien no es nuestra intención hacer un juicio crítico de las adaptaciones que analizamos en este trabajo, pensamos que la supresión del “sí” de Morin –concesión quizá inevitable–, es una decisión cinematográficamente desafortunada, tanto más cuanto que menoscaba sensiblemente la complejidad psicológica del sacerdote, al tiempo que, como señala Vincendeau, deshace la igualdad simbólica entre los personajes en una historia en la que la confesión juega un papel primordial (2003, 71).

Hay que decir por otra parte que para el realizador este cambio no suponía necesariamente una desventaja, más bien al contrario, dado que la opacidad de Morin y la transparencia de Barny responden a la visión global que Melville tenía de su relación, una visión que el director francés expresa de manera bastante reductora –y, por qué no decirlo, poco elegante– en sus entrevistas con Rui Nogueira: “L’idée principale était de montrer ce prêtre allumeur qui aime exciter les filles et ne les baise pas. Léon Morin, c’est Don Juan, il rend toutes les femmes folles de lui. Sûr de son physique et de son intelligence, il se sert au maximum de ces atouts” (1973, 100) –frase sobre la que volveremos. Y más tarde: “Barny se convertit pour se faire baiser un jour ! Mais elle n’est pas consciente de cela. Elle croit vraiment à sa conversion. Elle se rapproche du prêtre, de ses pensées, mais tout d’un coup,

ça ne lui suffit plus, il faut qu'elle se fasse faire l'amour par le représentant de Dieu" (Ibid., 101). Al mismo tiempo, para Melville no se trata de una relación de igualdad, ni simbólica ni efectiva: "Barny est une victime. Morin est un homme fort. C'est lui qui mène le jeu" (Id.). En cualquier caso, la imagen que la película ofrece del sacerdote no se aleja tanto del original, pues reaparece –eso sí, de manera menos abrupta– en los discursos de la propia Béatrix Beck: "Au fond, je crois être allée vers lui [Morin] poussée par le besoin d'une relation avec un homme. Un homme dont je pouvais espérer qu'il fût supérieur, qu'il ait une force" (Beck, 1998, 98). Y acerca de su conversión: "On peut l'appeler fausse conversion, puisqu'elle n'a pas duré. Pour moi elle fut réelle, sincère" (Ibid., 111).

El tratamiento dado por Melville a los personajes de la novela ha sido objeto de críticas diversas y, ocasionalmente, contradictorias. Desde una perspectiva de género, Vincendeau anota con razón que, aunque la desigualdad entre Barny y Morin tiene su origen en el libro mismo, los ajustes de Melville la acentúan sensiblemente (2003, 71-73)⁴. No compartimos sin embargo la idea de que el manejo de la luz, que hace destacar a Morin sobre Barny, corrobore el hecho de que el realizador tenga dificultades para reflejar la subjetividad femenina (Ibid., 76): como acabamos de indicar, para Melville el centro de interés de la historia es Morin, una idea en la que coincide con la propia Béatrix Beck, quien

4 La sombra de la misoginia siempre sobrevoló la imagen de Melville. A esta sospecha no es ajena su aparición como el escritor Jean Parvulesco en *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, donde respondía a los periodistas con *boutades* a veces misóginas –que por otra parte, y según admite el propio realizador, solía repetir en la vida real (Nogueira, 1973, 93). Más generalmente, puede recordarse que en el cine negro de la época, género que valió a Melville su mayor celebridad, la presencia de la mujer es casi siempre tangencial y a menudo viene acompañada de tintes claramente sexistas. Con todo, y como bien señala Peter Hogue, en las películas que no pertenecen a este género, Melville consigue que sus actrices tengan papeles muy importantes y, al mismo tiempo sus interpretaciones más memorables (1996, 18-20).

curiosamente evoca el particular en términos de luminosidad: “J’ai souhaité faire le portrait d’un prêtre, je l’ai montré. Cette relation entre Barny et lui [...] prouve qu’il a été le plus fort. Elle est là comme une lampe, pour le faire mieux voir” (Beck, 1998, 100).

En lo que a Béatrix Beck se refiere, su actitud hacia la versión de Melville cambió significativamente con el paso de los años. Según Vincendeau, con ocasión del estreno de la película – es decir, en 1961– la escritora declaró a la prensa su completa satisfacción con el resultado (2003, 66). Sin embargo, cuando en 1998 vuelve sobre el asunto, expresa repetidamente una profunda decepción, no exenta por otra parte de cierta mala fe, pues censura al realizador tanto su fidelidad como su infidelidad al libro. Como ya hemos indicado, en sus adaptaciones Melville suele seguir muy de cerca la obra original, sobre todo en lo que respecta a los diálogos. Así sucede también en *Léon Morin, prêtre*, circunstancia que Beck comenta en estos términos: “Une fois l’adaptation achevée je lui ai dit: ton seul apport au dialogue, c’est une faute de français. [...] Il s’était servi du dialogue tout prêt dans le livre, mais évoquait à un moment ‘une jeune fille mineure’. Si la fille est mineure, elle est jeune, n’est-ce pas ?” (Beck, 1998, 103). A la inversa, cuando Melville se toma ciertas libertades, Beck lo acusa de haber privilegiado lo sexual y lo escandaloso y, más globalmente, de haber transformado negativamente la naturaleza de los sentimientos de Morin, convirtiendo la novela en una historia de amor imposible:

Melville disait à un journaliste : « Je souhaite que ce film ne montre pas l’échec d’un amour coupable mais l’histoire d’un amour plus haut, plus fort ». De mon point de vue, les deux sont faux. Pour Morin il ne s’agissait pas d’amour plus bas ou plus haut, mais de l’amour général qu’il avait pour les gens. [...] Indépendamment de mon bouquin, il me semble qu’un film plus austère, où le prêtre n’aurait pas dévié de son amour général vers un amour particulier, aurait été plus beau (ibid., 107).

Sin embargo, según hemos visto más arriba, el único cambio verdaderamente decisivo que Melville introduce es la eliminación del “sí” de Morin, que en el filme constituye el elemento que permite al sacerdote mantenerse a distancia de su amor particular por Barny, cosa que en la novela no sucedía –hecho que curiosamente Beck deja de lado. Desde este punto de vista, las críticas de la escritora a Melville resultan incomprensibles, a no ser que acudamos a condicionantes más complejos. Y es que, anteriormente, Beck deja entrever que esta escena es uno de los raros episodios inventados con respecto a la realidad de su relación con el sacerdote: “Lui ai-je demandé dans la réalité s’il m’épouserait? Je ne jurerais pas que ce dialogue ait vraiment eu lieu. Si je l’ai imaginé, j’ai poussé plus avant la réalité [...], parce que *Léon Morin, prêtre* est un récit romancé” (ibid., 99). La impresión final es que, consciente o inconscientemente, Beck proyecta sobre Melville aquellas decisiones creativas de las que ya no está satisfecha y que quizás preferiría no haber tomado. En este punto solo cabe citar a la propia Beck en un pasaje que resulta de lo más elocuente:

Melville disait que les écrivains étaient toujours furieux de l’adaptation de leur livre au cinéma parce que, selon lui, ils ont entre-temps repensé leur livre et souhaitent au fond que l’adaptation rende compte de ce livre repensé et non du livre qu’ils ont écrit. Je ne partage pas ce point de vue, même s’il est vrai qu’un écrivain, après un certain temps, réécrirait son livre autrement. [...] Il me semble pourtant que les écrivains souhaitent voir leurs livres adaptés tels qu’ils ont été écrits. Du moins, c’était mon cas (ibid., 106).

El comentario de Beck es aplicable no solo a la adaptación, sino a la interpretación en general, de la que la autora –como muchos otros escritores y lectores– tiene una concepción bastante restrictiva:

J’ai horreur de l’interprétation. [...] L’interprétation est une sorte de viol. [...] Le lecteur a le droit de ne pas lire, de commencer

un livre et de le jeter, de faire des commentaires, mais je trouve qu'il n'a pas le droit de lire autre chose que ce qui est écrit ou écrit entre les lignes (ibid., 276-277).

Así las cosas, es seguro que su reacción habría sido más negativa aún ante *La confession*, reciente versión de Nicolas Boukhrief (2016) que Beck no pudo conocer –murió en 2008–, y a la que dedicamos el siguiente apartado.

La versión de Nicolas Boukhrief: *La confession* (2017)

Si con *Léon Morin, prêtre* Melville abandonaba el cine experimental en favor de un cine más o menos convencional y, en última instancia, del género negro, Nicolas Boukhrief sigue el camino exactamente inverso. Conocido fundamentalmente por sus anteriores éxitos en el cine policíaco y en el thriller –entre los que se cuentan *Le convoyeur* (2003), *Cortex* (2008) o *Gardiens de l'ordre* (2009)–, con *La confession* el joven realizador aborda por primera vez un argumento de carácter intimista, situado por otra parte en un periodo histórico concreto. Se trataba pues de un proyecto técnicamente nuevo –hasta entonces nunca había adaptado una obra literaria– y cinematográficamente arriesgado, dadas las inevitables comparaciones con la versión anterior, obra de un director de culto. Por ello Boukhrief insistió desde el principio en marcar distancias con respecto a la misma, y de hecho lo primero que puede leerse en el dossier de prensa elaborado por la distribuidora es:

La confession est une nouvelle adaptation du roman *Léon Morin, prêtre* de Beatrix Beck. Il ne se présente en aucun cas comme un remake du film homonyme de Jean-Pierre Melville, dont la production de ce nouveau film n'a pas acquis les droits d'adaptation et dont il ne reprend strictement aucune scène ou réplique originales (SND Distribution, 2017).

Si bien se declara admirador del filme de Melville, Boukhrief se distingue claramente de su predecesor ya desde la concepción misma de la historia, no en vano opera un desplazamiento total en la jerarquía de los personajes: “La grande différence entre le film de Melville et le mien c’est que je pense que le film de Melville est un portrait d’homme, ça s’appelait *Léon Morin, prêtre*, et moi c’est avant tout un portrait de femme” (Boukhrief, 2017b, 10:55). Una jerarquía en la que insiste en otras ocasiones, y en términos mucho menos terrenales que Melville: “le film traite de l’ouverture d’une jeune femme à la spiritualité et en quelque sorte aussi de son passage à l’âge adulte” (SND Distribution, 2017).

Por otra parte, la desaparición de la referencia al sacerdote en el título de la película constituye un indicador explícito de que Boukhrief se aleja igualmente de la novela de Béatrix Beck, opción que el director juzga inevitable:

La confession n’est absolument pas une adaptation littéraire mais bien écrite d’après le livre de Béatrix Beck. Elle l’a rédigé quelques années après la guerre, à une époque où les Français avaient encore une mémoire très fraîche de ces événements et étaient, dans leur grande majorité, catholiques pratiquants, ou en tous cas, très au fait de cette religion. [...] Il fallait absolument repenser et traduire certains éléments, puiser dans certaines des anecdotes dont fourmille le livre, en laisser d’autres de côté, synthétiser certains personnages... Autant de petits détails qui n’ont l’air de rien mais qui font que le film devient vraiment une libre adaptation (ibid.)

Cierto es que, aunque afirma que se trata de una historia no ya contemporánea, sino “intemporal” (2019, 1:35), Boukhrief considera necesario actualizarla en la medida de lo posible con objeto de que llegue al máximo número de espectadores, incluidos los más jóvenes. De ahí el citado manejo de ciertas referencias culturales relativas a la religión: en la película, por ejemplo, el libro que Morin presta a Barny es un ejemplar de los

Evangelios en lugar del que se menciona en la novela⁵. En casos como este hablamos de algo menor, sobre todo si lo comparamos con otros cambios mucho más relevantes, adoptados igualmente con vistas a integrar la historia de Barny en el presente. El más significativo de todos ellos es, sin duda, la alteración del orden del relato. Mientras que en la novela la acción comienza en los años de la Ocupación y sigue una cronología lineal, las primeras escenas de la cinta nos muestran a una Barny postrada en la cama que, en los últimos momentos de su vida, recibe la visita de un joven sacerdote: su confesión, situada pues en la actualidad, es la que da lugar al relato de su experiencia con Morin. Sin duda la técnica del flashback inicial –en la que Boukhrief reconoce haberse inspirado de filmes como *Los puentes de Madison* de Clint Eastwood (1995) o *Titanic* (1997) de James Cameron (ibid., 1:45)– contribuye a conectar el pasado con el presente y, con ello, a implicar de manera más directa al espectador en una historia que de este modo le resulta en parte contemporánea.

Al mismo tiempo, la nueva estructura establece desde el principio que el relato de Barny es un testimonio personal, lo que permite a Boukhrief prescindir de la voz en off, recurso que Melville había empleado sistemáticamente, pero que no deja de ser más literario que cinematográfico (ver Serceau, 1999, 130-131). Cuando coincide con la de uno de los protagonistas, la voz en off constituye un filtro en virtud del cual los acontecimientos vienen ya parcialmente interpretados por la conciencia del personaje, elemento que, en una historia con poca acción como es la de *Léon Morin, prêtre*, no favorece la agilidad de la narración. Y es que, en realidad, las modificaciones que Boukhrief incorpora al texto de Beck tienen como objetivo no sólo modernizar la trama,

⁵ Resulta curioso que, en sus entrevistas (2019, 4:55 y SND Distribution, 2017), Boukhrief afirma que el libro que ha sido sustituido por los Evangelios es *Vie de Jésus*, una biografía escrita por Ernest Renan que en la época en la que se sitúa la historia era muy popular, cuando en realidad el libro que Morin presta a Barny en la novela original es *Jésus le Christ*, de Karl Adam.

sino también, dinamizarla. A este propósito obedece, por ejemplo, el trabajo de reescritura de los diálogos originales, orientado fundamentalmente a eliminar los aspectos más áridos del debate teológico y a recuperar en lo posible la vivacidad de la conversación cotidiana:

Je m'étais fixé quelques règles : n'écrire que des choses que tout le monde puisse comprendre spontanément et faire en sorte que le scénario ne soit jamais théorique. Il n'y a pas une phrase de ce film que je ne ressens pas. Une fois la version longue posée, je n'ai pas cessé de la resserrer [...]. Mais le dernier mot, je le savais, devait revenir aux comédiens [...]. En leur passant le relais, puis au montage, une fois le tournage terminé, nous n'avons pas cessé d'élaguer encore des dialogues. Cela a été un travail permanent et très vivant avec, constamment à l'esprit, cette préoccupation essentielle : tout faire pour ne pas être verbeux (SND Distribution, 2017).

Lo mismo sucede con la restricción operada sobre la duración total de la historia, que en el texto original se extiende a lo largo de seis años y en el filme queda concentrada en solo dos meses: reducida a los últimos días de la Ocupación –los más crueles en términos de crímenes y deportaciones– y a los primeros momentos de la Liberación, la acción se desarrolla en un ambiente de mayor opresión, más propicio por tanto para la exasperación de los sentimientos de los personajes (ver Boukhrief, 2017b, 17:00). En este sentido cabe señalar que, en términos de tensión dramática, la descripción que Boukhrief hace del contexto histórico es más intensa que la de Melville, e incluso que la de la propia Beck, hecho que aparece en numerosas escenas transformadas o añadidas, es decir, inventadas por el director. Así, en la película *Barny* no trabaja en una escuela por correspondencia, sino en la oficina de correos, lo que permite a Boukhrief introducir indirectamente el tema de las delaciones anónimas contra los judíos (2017, 9:04). De la misma manera, la marcha de los Silmann ya no es

una simple despedida en silencio de la casa de Barny, sino una persecución en toda regla, disparos incluidos, por parte de los alemanes (ibid., 43:30). Igualmente inventada es la escena en la que la portera del inmueble de Barny y su marido, colaboracionistas ambos, aparecen abatidos en el suelo (ibid., 1:39:30). Por último, la representación de la condición moral de los franceses y de los soldados alemanes y aliados, que en la novela es extremadamente objetiva, adquiere en el filme tintes ideológicos mucho más explícitos. Así, el episodio en el que el oficial alemán amigo de France, la hija de Barny, da el tiro de gracia a los rehenes franceses fusilados (ibid., 1:01:50), es de cosecha del director, y no parece tener otra finalidad que la de obstaculizar cualquier posible empatía del espectador con los ocupantes. Hay, en suma, un esfuerzo claro por evitar la equidistancia o el no posicionamiento frente a la agresión alemana, y a este respecto el cambio más significativo es el que atañe a un episodio concreto: cuando, de noche ya, Barny regresa a la ciudad con su hija, dos soldados americanos –son los primeros días de la Liberación– se ofrecen a acompañarlas, pero, una vez llegan a la casa, uno de ellos intenta obligar a la joven madre a entregarse a él, hasta que su compañero le dice que desista. Pues bien, en *La confession* los dos soldados son alemanes, y la amenaza solo termina gracias a la súbita aparición de Léon Morin.

Paradójicamente, mientras que el eje histórico es manipulado por Boukhrief con cierta dosis de sensacionalismo –y, por qué no decirlo, de maniqueísmo–, el tratamiento que hace de la relación entre Barny y Morin es muy diferente, pues tiende a la sobriedad, probablemente porque, para el espectador actual, la posible historia de amor entre un sacerdote y una mujer no tiene el impacto moral de otros tiempos. En este sentido el realizador opta por favorecer la fluidez y la naturalidad en el comportamiento de los personajes y a matizar algunos aspectos que en la novela de Beck –a pesar de estar basada en hechos reales– resultan poco verosímiles. El más relevante de ellos es la evolución psicológica de la protagonista, que en la versión de Boukhrief resulta más

progresiva tanto en lo religioso como en lo sentimental, un logro que, dado que en el cine los tiempos son más breves, hay que atribuir al trabajo del director en tanto que adaptador del guion, pero también a Marine Vacth, que en nuestra opinión ofrece una interpretación más matizada y creíble que la de Emmanuelle Riva.

En *La confession* el materialismo escéptico de Barny se expresa desde el principio de manera más rotunda. Así, lejos de ser aleatorio como en la novela, el primer encuentro de Barny con Morin responde a un desafío personal, provocado por los continuos elogios que sus compañeras hacen del sacerdote: “C’est parce que vous manquez d’hommes qu’il arrive à vous allumer comme ça, c’est tout. Il en profite” (ibid., 17:43). La respuesta, añadida por el guionista, y cuya presencia en el filme no es casual pues remite directamente a la frase de Melville que citábamos más arriba, constituye un posicionamiento claro de Boukhrief con respecto a su predecesor: por decirlo de alguna manera, su película empieza donde termina la de Melville, pues parte de lo material para llegar a lo espiritual. Una vez frente a Morin, la joven responde con un discurso más insolente y acusador a los argumentos del sacerdote y, en cualquier caso, mantiene un tono provocador que, al contrario de lo que sucede en la historia original, no se diluye de manera repentina ante la inesperada naturalidad del sacerdote. De hecho, este primer intercambio entre los personajes no es en absoluto una confesión, sino una simple conversación –pues tanto la absolución como la penitencia han sido eliminadas– de la que Barny hace un balance cuando menos caústico: “Mais au fond il est comme tous ses semblables. Ce qu’il voulait c’est me faire mettre à genoux” (ibid., 27:09). Algo similar sucede con la conversión al catolicismo, que en la película viene precedida no solo de una mejor comprensión de lo religioso por parte de Barny, sino también de un emotivo sermón de Morin sobre el amor que, por su intensidad afectiva, funciona como un detonante psicológico definitivo –a lo que se añade que, al justificar su decisión ante el sacerdote, la joven reconoce parte

de sus motivaciones con toda franqueza: “Puisque c’est vous” (ibid., 1:13:36). Por último, el guion de *La confession* convierte el acercamiento decisivo de Barny a Morin en un acto natural, más atrevido físicamente –intenta besarlo en vez de cogerle la mano– y sin embargo menos audaz verbalmente, pues sustituye el original “Viens”, agresivo en la medida en que el paso del *vous* al *tu* establece ya un principio de intimidad, por el simple silencio de la protagonista. Tal omisión tiene por objeto despojar el acto de Barny de cualquier sospecha de irreverencia, presentándolo como el resultado de un impulso sincero y, en el fondo, honesto; no en vano, cuando Morin pide a Barny que se arrepienta en confesión, la joven afirma: “Ce n’est pas juste. Je ne voyais pas ça comme un mal à ce moment” (ibid., 1:33:45).

Por otra parte, la fluidez con la que discurre el relato se ve muy favorecida por la (re)construcción del personaje de Léon Morin, fruto de la complicidad de Boukhrief con Romain Duris, y que apela al lado más afable y transparente del sacerdote. Al contrario que el de Melville-Belmondo, que reproducen fielmente el Morin frío e irónico de Beck, el sacerdote que Boukhrief-Duris ofrecen al espectador es un individuo alegre y sonriente, menos arrogante y más humano en la medida en que no posee todas las certezas ni sobre la religión ni sobre sí mismo. Tal giro obedece sin duda a la interpretación del actor principal, pero también a la reescritura del guion, sobre todo en lo referente a algunas de las escenas más importantes. Una de ellas es sin duda la de la homilía en la iglesia de Saint-Bernard, en la que Morin, en lugar de la irritada reprimenda que figura en la novela, pronuncia el precipitado sermón en el que reivindica el amor como única forma de existencia. Más tarde, en el episodio igualmente mencionado en el que Barny pregunta al sacerdote si se casaría con ella, éste responde con un “sí” claro, mientras dedica a la joven una mirada directa y explícitamente prolongada. Finalmente, frente al tibio “Ce n’est peut-être pas tout à fait votre faute” del libro de Beck (2020, 206) y al silencio del Morin de Melville, el de Boukhrief reconoce su parte de culpa en lo sucedido entre él y Barny con

toda nitidez: “Allez, vous savez bien que ce n’est pas entièrement de votre faute, il m’arrive d’aller un peu trop loin parfois, sans me rendre compte” (Boukhrief, 2017, 1:34 :29). La confesión es pues doble y, por así decirlo, recíproca, sin duda porque lo que el filme de Boukhrief cuenta no es el enfrentamiento de un ser virtuoso y una mujer débil, sino el encuentro de dos seres humanos en tiempos difíciles.

Si exceptuamos el aspecto de la dirección artística, que ha sido objeto de un elogio general, la crítica se ha mostrado poco unánime frente a *La confession*. Hay quienes consideran que se trata de una buena película (Levanneur, 2017) e incluso de una película excelente, entre ellos Jérôme Garcin, gran conocedor de la obra de Beck (Garcin, 2017). Otros sin embargo entienden que los esfuerzos de modernización de Boukhrief conducen a una sobriedad excesiva (Rieux, s. f.), y en este mismo sentido no faltan quienes echan de menos la dimensión metafísica (Graminiès, 2017) o la turbadora ambigüedad (Macheret, 2017) de la versión de Melville, comparación que apela a un cliché difícilmente recusable: el de la superioridad del cine clásico sobre el moderno.

Conclusiones

Como decíamos más arriba, en sus adaptaciones cinematográficas Melville sigue habitualmente muy de cerca el texto original, sin duda porque, en general, considera que la calidad ya contrastada de la obra juega a favor de la del filme. Lo mismo sucede con *Léon Morin, prêtre*, que en este sentido presenta algunas ventajas adicionales. Melville sabe que, en 1961, los dos ejes principales sobre los que se construye la novela de Beck favorecen el interés del espectador: la guerra y la Ocupación, que constituyen una experiencia todavía reciente, y el posible romance entre un sacerdote y una mujer, algo que, a pesar de algunos precedentes como *Yo confieso* (1953) de Alfred Hitchcock, en estos años todavía representa un verdadero tabú religioso y social –no en vano el director prefiere desarrollar más este segundo eje. Así pues, desde el punto de vista del contenido hay un seguimiento

escrupuloso tanto de los diálogos como de los acontecimientos, con la única excepción de esa variación importante que consiste en preservar, eliminando el “sí” que en la novela confirma su atracción por Barny, la impermeabilidad sentimental de Morin. La gran aportación del director es pues de carácter formal, y consiste fundamentalmente en recrear la historia con un lenguaje propio, en el que se anuncia ya la depuración estilística que se convertirá en la seña de identidad de sus películas posteriores (Montero, 2014, 120).

Por su parte, Boukhrief se enfrenta a una tarea más complicada, dada la distancia emocional que separa al espectador actual de los hechos históricos y, sobre todo, de una trama amorosa que hoy resulta mucho menos transgresiva. El realizador intenta salvar el primer obstáculo reactualizando lo narrado por medio del *flashback*, la modernización de los referentes culturales y la agilización de los diálogos, al tiempo que introduce algunas dosis de acción y de tensión ideológica en la representación de la amenaza nazi. Posteriormente, en lo que se refiere a la relación entre Barny y Morin, Boukhrief opta por lo contrario, es decir, por despojarla de sus elementos más dramáticos para convertirla en una sencilla historia de amor imposible, que sin embargo permite a los personajes acceder a un conocimiento más profundo de su universo interior.

En suma, puede decirse que si Melville aprovecha con inteligencia la vigencia del libro de Beck, Boukhrief se enfrenta a su eventual caducidad, por lo que ha de reelaborar la historia hasta convertirla en un material cinematográfico susceptible de integrarse más fácilmente en el horizonte artístico contemporáneo. Es posible que, como algunos críticos señalan, en este proceso se hayan perdido algunos elementos que constituían parte de la sustancia del texto original, pero ello no significa que esos mismos elementos no supongan un lastre para una película del siglo XXI, y que *La confession* no aporte otros valores igualmente relevantes: en este sentido cabría preguntarse si la reacción del espectador estándar ante el filme de Melville sería hoy tan positiva

como la que tuvo en su momento. En cualquier caso, el juicio sobre una y otra versión deberá basarse en criterios puramente cinematográficos, esto es, ajenos a la eventual fidelidad a la fuente literaria, pues la adaptación, como la novela en la que se inspira, es una obra artística de pleno derecho:

[...] le roman ne peut que reconstituer l'illusion d'un contenu référentiel à laquelle le lecteur apporte ses propres capacités créatrices, son expérience et sa mémoire. Cela n'est jamais « tout fait » pour le cinéaste, qui lui-même est d'abord un lecteur. Son film obéira à l'appropriation personnelle qu'il se sera faite d'un texte (Clerc y Carcaud-Macaire, 2004, 25).

Podemos decir que ambos realizadores satisfacen esta exigencia. Desde la fidelidad al contenido y la elaboración formal, Melville se apropia del relato de Beck hasta el punto de que *Léon Morin, prêtre* es hoy más conocido por su película que por la novela que le dio origen. En el polo opuesto, Boukhrief reescribe la historia original desde un estilo más neutro atendiendo a la condición del espectador actual y a la evolución de las mentalidades. Uno y otro tienen muy presentes las expectativas del público, circunstancia que aporta un valor añadido nada desdeñable: en última instancia, toda adaptación cinematográfica, como toda forma de creación artística, es reveladora de su tiempo.

Referencias bibliográficas

BECK, B. (1952) *Léon Morin, prêtre*, París: Gallimard, 2020.

BECK, B. (1998) *Confidences de gargouille*, París : Grasset.

BOUKHRIEF, N. (2017) *La Confession*, Nebo Productions, Radar Films, Scope Pictures, Francia. [DVD] SND-M6, 2017.

BOUKHRIEF, N. (2017b) *Spéciale La Confession*. Disponible en: <https://www.ktotv.com/video/00145234/speciale-la-confession-nicolas-boukhrief-romain-duris-et-marine-vacth> [Consultado 22-3-2021].

BOUKHRIEF, N. (2019) *La Confession: rencontre avec Nicolas Boukhrief*. Disponible en: <https://www.arte.tv/fr/videos/084469-026-A/la-confession-rencontre-avec-nicolas-boukhrief/> [Consultado 24-3-2021].

CLERC, J.-M. & CARCAUD-MACAIRE, M. (2004) *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris: Klincksieck.

DALENOGARE NETO, W. (2019) "O cinema de resistência de Jean-Pierre Melville", *ArtCultura*, v. 21, n. 38, pp. 149-162.

GARCIN, J. (2014) *Béatrix Beck, l'anti-Duras, injustement oubliée*. Disponible en: <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20140702.OBS2455/beatrice-beck-l-anti-duras-injustement-oubliee.html> [Consultado 15-4-2021].

GARCIN, J. (2017) *La Confession*. Disponible en: <https://www.nouvelobs.com/cinema/20170306.OBS6137/la-confession-miss-sloane-les-films-a-voir-ou-pas-cette-semaine.html> [Consultado 2-4-2021].

GRAMINIÈS, C. (2017) Dans le cadre. Disponible en: <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/confession/> [Consultado 10-5-2021].

HOGUE, P. (1996) "Melville. The elective affinities", *Film Comment*, vol. 32, n. 6, pp. 16-22.

LEVANNEUR, C. (2017) *La confession: la critique du film*. Disponible en: <https://www.avoir-alire.com/la-confession-la-critique-du-film> [Consultado 7-5-2021].

MACHERET, M. (2017) *La Confession: le retour trop sage du prêtre Léon Morin*. Disponible en: https://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/03/07/la-confession-le-retour-trop-sage-du-pretre-leon-morin_5090403_3476.html [Consultado 13-5-2021].

MARIN LA MESLÉE, V. (1996) "Chronologie bio-bibliographique", *Nord'*, 28, pp. 7-15.

MELVILLE, J.-P. (1961) *Léon Morin, prêtre*, Rome-Paris Films, Compania Cinetografica Champion y Lux Compagnie Cinématographique de France, Francia-Italia. [DVD] Studiocanal, 2010.

MONTERO, J. F. (2014) *Jean-Pierre Melville. Crónicas de un samurái*, Santander: Shangrila.

NOGUEIRA, R. (1973) *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*, Paris: Capricci, 2021.

RIEUX, N. (s. f.) *La confession de Nicolas Boukhrief : la critique du film*. Disponible en: <https://mondocine.net/la-confession-boukhrief-critique-film/> [Consultado 21-5-2021]

ROCHESTER, M. B. & TEST, M. L. (2012) "Béatrix Beck: The 'Barney Cycle': Writing to Inform and Heal the Self", *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 36: Iss. 1, pp. 1-16. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1775> [Consultado 20-3-2021]

SERCEAU, M. (1999) *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège: Éditions du Céfal.

SND DISTRIBUTION (2017) *La confession. Un film de Nicolas Boukhrief* [Dossier de prensa]. Disponible en: <https://medias.unifrance.org/medias/162/161/172450/presse/la-confession-dossier-de-presse-francais.pdf> [Consultado 18-4-2021].

VINCENDEAU, G. (2003) *Jean-Pierre Melville. An American in Paris*, Londres: Brittish Film Institute.