

La imagen de la escritura hecha palabra La Maman et la Putain (Jean Eustache, 1973)

Francisco Javier Gómez Tarín*

1

Revisar un film de culto¹ como *La Maman et la Putain* (*La Mamá y la Puta*) con un *décalage* de más de treinta años es un ejercicio arriesgado. Lo que la película significó en su visión primigenia, ligada a las experiencias personales de quien ahora la juzga desde un tiempo tan diverso, puede –y debe– hacer temblar muchos cimientos y generar replanteamientos de una concepción de mundo y vida que casi permanecían ya ocultos pero que jamás debieron pasar a un segundo plano (es el retorno de *lo siniestro*). Sin embargo, la mirada desde el presente resulta enriquecedora porque permite al film hablarnos a través del tiempo mediante su constitución en memoria histórica.

Precisamente, la característica de *film de culto* permite inscribir a Jean Eustache en un

*Dpto. de Filosofía, Sociología y Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad Jaume I. Castellón.

¹ Confieso que no sé que interés lleva a etiquetar así algunas películas aparte de la inequívoca disposición para marginalizarlas haciéndolas patrimonio de una supuesta cultura de élite. El cine no puede ni debe ser un objeto “de culto”; de hecho, ningún concepto ni vivencia debería reclamar culto alguno. La única entidad que merece tal distinción es el ser humano y ya vemos –si no somos ciegos– cómo se prodiga su desprecio.

ciclo de títulos cuyo referente pretende ser la *Nouvelle Vague*. Claramente hay que decir que Eustache no formó en ningún momento parte de tal conjunto de cineastas, aunque sí es cierto que mantuvo con ellos relaciones de vecindad (recogía a su pareja en las dependencias de la redacción y poco a poco participaba en los diversos debates, hasta llegar a realizar su primer cortometraje con material prestado) y de admiración (sobre todo ante la figura de Jean-Luc Godard). Esto tiene una importancia capital para desarrollar nuestra posterior argumentación, ya que el cineasta, al hablar de sí mismo –en lo que concierne a la mirada sobre el pasado– nos va a hablar también de un mundo mitificado por la nostalgia en el que ha vivido algunos periodos como testigo más que como partícipe, en tanto que otros momentos forman parte de su bagaje vital (la esencia de la contradicción inasumible ligada a la experiencia).

En *La Maman et la Putain* Eustache se sitúa en un presente –1973– que sólo puede mirar con desprecio para evocar un pasado del que se perdieron todas las esperanzas, puesto que ya no es posible vislumbrar un futuro. La *Nouvelle Vague* y gran parte de los mitos revolucionarios se habían hundido: la nueva sociedad se revelaba ya como la del hastío y de la desesperanza, sin metas, sin

objetivos, sin otros valores que la propiedad privada y su exhibición. Cuando una época así llega, se aplica el lema de que *no se hacen revoluciones cuando se tiene algo que perder* (parafraseando las palabras de un personaje de uno de los primeros films de José Giovanni).

Desde esta perspectiva, los tres personajes principales de *La Maman y la Putain*, microcosmos de una sociedad en descomposición, no tienen otro recurso que la palabra: hablar, hablar y hablar allá donde todo está perdido y la desesperanza solamente aguarda la gota que colme el vaso. Son reflejo de su momento histórico, pues sus conciencias están enclaustradas en una *doxa* de la que no pueden escapar: las teorías no se convierten en prácticas, las palabras tampoco pasan a ser acciones. Jean-Pierre Léaud es la representación manifiesta de toda una generación, pero es, también, el *alter ego* del propio Jean Eustache.

Eustache decía: *Hay que escribirlo todo y hablar de sí mismo*, como indica en su libro Philippon (1986: 16). Pues bien, *La Maman et la Putain* es precisamente una mirada interior, sobre sí mismo, ligada directamente a sus vivencias personales (reciente separación que le lleva a escribir el papel de Alexandre para Jean-Pierre Léaud y el de Veronika para Françoise Lebrun, *alter-ego* y ex-pareja, respectivamente); el monólogo de Veronika, ebria y entre lágrimas, reflexionando sobre la condición femenina y la distinción social que etiqueta a la mujer con muchas experiencias sexuales como puta, a la par que envidia el amor de otras parejas cuya realización-plasmación habría de ser la concepción de un hijo, se constituye en paradigma de esta ruptura de la línea de distinción entre cine y vida (si queremos, entre actante y actor,

o entre personaje y persona). Este modo de hacer cine consigue arrastrar al interior de la película las vivencias “reales” de los personajes en tanto que seres de carne y hueso, de ahí la penetración en lo más íntimo (algo similar a lo que, desde una perspectiva mucho más fisiológica, habría de llevar a cabo Stephen Dwoskin).

2

Como indica Jean Douchet, en el número extraordinario que *Cahiers du Cinéma* consagró a Jean Eustache en 1998, y cuyo texto también podemos encontrar traducido en VV.AA. (2001: 23): “Eustache había desarrollado una trayectoria idéntica a la nuestra: descubrimiento del cine a los trece o catorce años, descubrimiento de la vida mediante el cine, después confirmación de una cinefilia, ya perfectamente estructurada en el momento de su llegada a *Cahiers*. Leía mucho, y tenía sobre la literatura opiniones precisas. Era, en suma, la figura misma del autodidacta que ha sabido dotarse de una cultura verdadera”. Aparece aquí un elemento clave en la filmografía de Eustache, la condición autodidacta, y otro no menos esencial, su formación literaria. Efectivamente, su cine es concebido como escritura, las acciones son narradas verbalmente, no escenificadas; el sexo sin concesiones, hasta sus últimos extremos, pero no visualizado (ahí tenemos el ejemplo sintomático de Alexandre intentando llamar a un amigo por teléfono para contarle cómo el tampax de Veronika se ha introducido en su vagina y él lo ha podido retirar “palpando”; o esa escena, no menos ejemplar, en la que el “ligue” con Veronika es narrado *a posteriori* al amigo y ha sido eliminado por elipsis del relato).

El propio Eustache utiliza un concepto muy explícito para hablar de su cine: que en el rodaje “el cine se hace”. “Tengo una idea que es un poco imprecisa, pero que con el tiempo se está concretando: en mi opinión, el papel del autor en el cine debe ser un papel de no intervención; es lo contrario del autor dramático, si usted quiere, que inventa... Para mí, el autor en el cine debe estar allí para que el poder no sea tomado por los demás, pero no para que él imponga su voluntad” (VV.AA. 2001: 139). En consecuencia, se trata de dejar fluir a partir de la asunción por parte de los actores del material de base, más o menos explícito, y su interiorización del rol (algo similar hará, cerca de treinta años después, Wong Kar-wai).

Pero, si conseguimos no tener miedo a las palabras, al visionar este y otros films de Jean Eustache, podemos pensar en una amateurismo radical, sin concesiones, que le permite hacer en todo momento el cine que “necesita” (la imbricación cine-vida es tan esencial para él que se produce un efecto de indistinción y, lógicamente, no puede verse sometido a las exigencias de la industria). Así, al poner en labios de Alexandre frases como “hablar con las palabras de otro: eso es lo que me gustaría hacer” o “tengo miedo, tengo miedo de no ver nada ya... no quisiera morir”, se manifiestan las claves esenciales que estructuran y dan sentido al relato: Eustache habla mediante las palabras de Alexandre (en el film y en la vida) y tiene miedo de un mundo que se ha perdido y que le resulta ya necesariamente irreconocible (la frase acontece cuando cuenta la última anécdota de los cafés a las 5:30 de la mañana: la bomba lacrimógena que en el 68 le permitió ver a todos los congregados llorando -metáfora vívida sobre los paraísos perdidos,

que, a la postre, fueron humo, ambiente, espíritu... palabras).

Cine-vida imbricados que no impiden en momento alguno la manifestación experiencial y consciente de Jean Eustache en tanto que generador del discurso audiovisual. Prueba de ello es el plano en que Alexandre y Veronika son mostrados de espaldas, sentados en un banco del parque, y él se niega a hacer el amor allí porque “nos vigilan”; las miradas de ambos, girándose, se dirigen ostensiblemente a cámara, aunque su diálogo pretenda hablar de personas que pasan (que, por supuesto, nunca vemos). La vivencia del realizador se plasma en el film, pero el film mantiene su entidad como ente discursivo ficcional.

Hay otras miradas a cámara que cumplen esta misma función de reafirmar el estatuto ficcional de la película. Sin embargo, en algunos casos, la formalización en plano-contraplano de 180º sitúa a los personajes hablando hacia la cámara en un intento de enfatizar muy especialmente sus discursos verbales (sea por su contenido específico o por el valor metafórico que se intenta conceder a sus palabras); esto ocurre cuando tiene lugar la conversación sobre el aborto y la relación concluida con Gilberte y, por supuesto, en el monólogo de Veronika.

3

Jean Eustache llevará hasta el vértigo, hasta el más allá exactamente, el trabajo y la reflexión sobre lo Falso que se insinúa [en *Mes petites amoureuses*]. Lo más importante es que trabajar sobre lo Falso implica tener una potente idea de la verdad, de la misma forma que trabajar sobre la teatralidad implica una potente idea de cine” (Phillipon, 1986: 40).

Se ha comentado en diferentes medios la característica esencialmente documental del cine de Eustache. Partiendo de la base de que, en nuestra concepción, documental y ficción son dos categorías que obedecen a una distinción interesada, puesto que todo cine es ficción por su propia esencia (otra cosa son los métodos de trabajo), tal etiquetado nos parece falso y maniqueo. Como muy bien ha indicado Luis Alonso (2001: 100): “La modernidad se construye esencialmente como un **contra-cine**, un ataque frontal, desde elaboradas posiciones teóricas y prácticas, al dispositivo generado por el sistema de representación institucional, centrando la discusión en la supuestamente perversa transparencia del relato clásico. Pero en Eustache, domina otra idea, el **pro-cine(matógrafo)**, un intento de construir un discurso pegado al artefacto, allí donde la imagen era documento antes de que se definieran los géneros del relato y el documental. De ahí que poco importe en su obra la descripción genérica: la misma pulsión late en las ficciones y los reportajes, en las narraciones y los documentales”.

Esta “pulsión” tiene mucho que ver con las fuentes en las que bebe el cine de Eustache, y que no son otras que Renoir, Lang, Dreyer, Bresson, Guitry o Mizoguchi (Philippon, 1986: 14), pero también con una mirada nostálgica que excede los límites del entorno socio-histórico para apuntar hacia un cine del pasado, incluso de los orígenes, en el que la mirada de la cámara no penetraba los espacios. “Eustache filma como mira, igual que se dice de algunos escritores que escriben como hablan, esto es, sin incluir ningún tipo de artificio que el tema no lo requiera *per se*” (Cagiga, 2001: 134). La cuestión es que esa mirada intenta reconstruir mediante la rep-

resentación el reflejo en un espejo y, ahí, la ficción y la vida pueden convertirse en una misma cosa.

La focalización del relato en Alexandre no es más que una consecuencia ineludible de la función que este ejerce de *alter ego* de Eustache, la película es el resultado de la mirada ante el espejo (pantalla) de su autor. Los planos-contraplanos no cumplen la función clásica de la construcción del espacio para mejor eludir la presencia del ente enunciador; por el contrario, son una mejor forma de mirar, porque, hay que decirlo, Eustache huye de toda parafernalia y de todo recurso útil al ocultamiento enunciativo: de ahí que no haya música que acompañe y “acolchone” la sucesión de los planos y, así, toda la que escuchamos, que es mucha, está directamente ligada a la utilización de aparatos (radio, tocadiscos) que se ven en la imagen y que, además, nos permiten oír melodías cuyas letras están directamente implicadas en la acción del film y/o en los sentimientos más íntimos de los personajes (magnífica, en este sentido, la plasmación en un plano de la canción completa que escucha Marie, *Les amants de Paris*, acomodada en su lecho, casi al final del film, cuando se ve obligada a enclaustrarse en su baluarte solitario, y que nos obliga a permanecer ante la imagen “mostrativa” sin que devenga acción alguna). No hay, pues, música de fondo, sino música en primer término (se juega insistentemente con su volumen también).

En lugar de la cómoda música de fondo de los films más ligados al modelo de representación hegemónico, Eustache trabaja muy especialmente los segundos niveles sonoros (la presencia del contexto espacial es fundamental: ruidos de calle, vehículos, conversaciones...), con lo que consigue una credibil-

idad absoluta de la interpretación de los actores, en pugna por elevar su voz por encima de los sonidos que les constriñen, pero que forman parte de una realidad ineludible. Esta recreación, que apunta hacia una verosimilitud máxima, está claramente en la línea de la construcción más ficcional para la consecuencia más real.

4

Otro elemento que choca profundamente con la normatividad imperante es el constante recurso a la oralidad, desde una doble perspectiva: las acciones se narran por parte de los personajes y Alexandre habla constantemente de forma literaria.

Las historias que cuenta Alexandre (y las que se narran, en general, en las películas de Jean Eustache) no solamente no las vemos sino que constituyen el eje mismo del film. Pongamos como ejemplo ese relato, magnífico por otra parte, de los cafés a las 5:30 de la mañana en los que se ven personajes de gran interés (se ven: mirada hacia lo Otro) o, mejor, se veían, porque el propio Alexandre reconoce que hace años que no ha ido de nuevo, desde 1968 (habrá que volver necesariamente sobre este tema)... A partir de esta idea, narra sucesivas experiencias con este tipo de personajes, hace bromas, detalla.

Asistimos, pues, a un cine que pone en imagen la oralidad (o, como reza nuestro título, la escritura hecha palabra) pero no dota a estos relatos de soporte visual. A Eustache le interesa el individuo y no la representación. Pero estas historias que se cuentan producen otro efecto, no menos importante, sobre el conjunto del discurso fílmico: la anulación de las relaciones de causa-consecuencia, que quiebran la lineal-

idad del film (cumplida cronológicamente). Esto quiere decir que en *La Maman et la Putain* predominan las catálisis sobre los núcleos (en términos de Roland Barthes que son perfectamente aplicables al cine) o, desde otra perspectiva, la mostración sobre la narración, lo que nos produce una contradicción porque, en realidad, nos encontramos ante un cine mostrativo que pone en escena la dicción de los relatos (el narrador, narra con palabras, y esto es lo único que vemos), lo que establece un complejo puente entre mimesis y diégesis.

Por otro lado, Alexandre dice frases propias de un libro: “durante los años que pasamos juntos había olvidado tu rostro... bastó que te marcharas para volver a encontrarte”, “no me he aferrado a ti sino a mi sufrimiento”, “el tiempo pasa, no podré luchar mucho tiempo contra él” (indistinción entre si se refiere al tiempo o al amante)... Su forma de hablar provoca una pregunta que remite directamente a la constatación del proceso ficcional: “¿en qué novela crees que estás?”.

A través de esa construcción literaria del personaje llegan también múltiples citas, en unos casos propias de las vivencias que se desarrollan en el film, en otros en tanto que cita directa de cineastas, sean actores, directores o títulos de films, como es el caso de Michel Simon, Elio Petri (*La clase obrera va al paraíso*), Nicholas Ray, Sergio Leone, Robert Bresson, Friedrich Murnau, Jean-Paul Belmondo, Fernandel, *Les visiteurs du soir*, Sacha Guitry, Charles Chaplin; escritores (George Bernanos, Jorge Luis Borges, Jean-Paul Sartre); cantantes y músicos (Marlène Dietrich, Edith Piaf, Offenbach, Leo Ferré). Lista esta que podría con-

tinuarse a poco que recorriéramos las capas del palimpsesto que es el film.

La música, en sí misma, es también una forma de citación, pues, como hemos mencionado más arriba, no cumple función alguna de acompañamiento sino que se vierte en primer término, de forma protagonista. Así, aparecen piezas de Offenbach (*La Belle Héle*), Mozart (*Requiem*), Deep Purple (*Concerto For Group and Orchestra*), Zarah Leander (*Ich Weiss, es wird einmal ein Wunder gescht'n*), Damia (*Un Souvenir*), Marlene Dietrich (*Falling in love again*), Frelhel (*La chanson des fortifs*), Edith Piaf (*Les amants de Paris*). Los propios personajes asumen en ciertos momentos la letra de la canción (*La chanson des fortifs*) y la acompañan o proponen otras tonadillas populares de *tiempo atrás*.

Así pues, decíamos más arriba que en *La Maman y la Putain* las acciones se narran por parte de los personajes y Alexandre habla constantemente de forma literaria; sin embargo, la explícita oralidad de Veronika, cuando habla de sexo sin ningún tipo de tapujos, intimida a Alexandre porque establece un nexo entre el amor y la muerte (nexo este que está latente a lo largo de todo el film y que, a no dudar, traspasa la frontera de la ficción hasta los personajes de carne y hueso, pues no podemos olvidar la trágica muerte por suicidio del propio Eustache años más tarde). Nos encontramos, pues, ante dos formas de oralidad muy diferentes: la de Alexandre se ancla en la retórica y proclama el hastío y la decepción ante el mundo que le rodea; la de Veronika es tan explícita que siempre llama a las cosas por su nombre, es referencial. Ella es un ser ávido de vida y empujado por el contexto social que la envuelve a la autodestrucción, de ahí

que la secuencia final nos muestre a Alexandre alejando su mirada de la mejor y más nítida expresión oral de Veronika: su vómito. Frente a la nulidad de Alexandre, Eustache opone la fisicidad vital de Veronika para dejar el film inconcluso y permitir que cada espectador elucubre sobre lo dicho (porque, *hélas!*, todo está *dicho* en el film).

5

El *tiempo atrás* conlleva el recuerdo y la nostalgia. Alexandre ya no escucha la música de su época sino que regresa a las canciones de Piaf, al contrario de lo que ocurre con Marie, que insistentemente utiliza la música de Deep Purple hasta que su contradicción insalvable —eje también del film en todos los personajes— le lleva otra vez al pasado en esa canción, antes mencionada, en la que el plano se mantiene rigurosamente (*Les amants de Paris*).

Estos personajes tan “reales” se nos manifiestan una y otra vez en el límite de la representación, con elementos tan explícitos como el maquillaje con que Veronika retoca los rostros de Marie y Alexandre, precisamente en un momento del film en que la verdad más íntima aflorará. Y es que todos ellos viven en una gran contradicción al no haber podido superar las aspiraciones más conservadoras de su bagaje cultural en el seno de una sociedad que, aparentemente, demanda una liberalidad de la que se sienten incapaces. Así, Verónica se considera a sí misma una puta por ser “fácil” para los hombres y por buscar su placer con asiduidad, aunque en el monólogo pretenda que una mujer nunca es una puta, y busca el amor de pareja que pueda engendrar un hijo (dimensión claramente conservadora que choca frontalmente con la

tipología del personaje pero que obedece estrictamente a una situación social en la que las ideas, las teorías y las prácticas, nunca fueron asumidas en su integridad).

Marie, por su parte, ama a Alexandre pero se ve obligada a perdonar sus veleidades para estar “al hilo de los tiempos”, aunque esto le causa profundo dolor y desgarramiento interior. Sin embargo, consigue apreciar a Veronika, sea o no la amante de Alexandre. Este, finalmente, no puede encontrar su lugar y se autoinflige el sufrimiento de la culpa cuando está con una en lugar de estar con la otra; las palabras no son de ayuda para salir de este atolladero.

Frente a la propuesta interpretativa que hace Miguel A. Lomillos (2001), que parece apuntar hacia una reivindicación del amor de pareja y la esencia del hijo por amor como “mensaje” implícito –e incluso explícito– del film, me permito considerar que tal visión colocaría a Eustache en un lugar en el que no creo debiera situarse, pues, si bien puede resultar innegable la raíz pequeño burguesa de la mayor parte de los cineastas de la *Nouvelle Vague* (ya hemos visto que aunque Eustache no pertenezca en pureza a este grupo de realizadores, estuvo muy cerca de los acontecimientos y era un asiduo en *Cahiers*), no podemos olvidar el gran revulsivo que supuso Mayo de 1968, cuestión que *La Maman et la Putain* mantiene en segundo término pero que está siempre presente y se plasma, como vamos a ver de inmediato, en múltiples conversaciones e, incluso, en esa pérdida del rastro de amigos del pasado, que se quisiera reencontrar. Por tanto, la mirada nostálgica de Eustache hacia el 68 implica muchas concepciones teóricas e ideológicas de fondo; lo que ocurre es que *La Maman et la Putain* denuncia una traición, un espíritu erróneamente conducido y, en consecuencia,

una situación de contradicción vital, interna y social, que lleva a los personajes a un vivir el “sinvivir”, al sufrimiento y, en muchos casos, al caos más estricto. Alexandre, Marie y Veronika no son seres con una perspectiva que pueda solucionarse mediante el amor de pareja, el matrimonio y los hijos por amor, sino que su radical reconstrucción tendería a la asunción de las teorías liberalizadoras, que en su fuero interno no pueden soportar por el dolor que les provocan. No son, pues, seres positivos, sino reflejo de un momento histórico. Reflejo amargo y sin futuro alguno.

6

Y algo más: “*La Maman et la Putain* es a la vez un primer plano sobre tres individuos, un plano medio sobre una micro-sociedad, y un plano general sobre la sociedad francesa de los comienzos de los años setenta” (Philippon, 1986: 33). Me gustaría asentar con esta cita la quintaesencia de la película de Eustache: hablar de uno mismo es hablar de su entorno, de la sociedad de su tiempo, del mundo.

En el film hay múltiples claves que nos permiten llegar a esta conclusión; por ejemplo, cuando Alexandre habla con Gilberte sobre su crisis de pareja, que no parece haberse saldado, le dice: “después de la crisis hay que olvidarlo todo, como Francia después de la ocupación, como Francia después de mayo del 68”; incluso, más radical aún, aconseja como padrino de la boda a Chaban, ya que “estáis construyendo sobre cimientos podridos” (Chaban Delmas fue un político conservador de la UDF, héroe de la resistencia junto a De Gaulle). La aparición del amigo en una silla de paralítico sería una metáfora muy evidente de esta posición de inacción (los per-

sonajes se niegan a sí mismos la capacidad de actuar).

La mirada de Alexandre (y de Eustache, en consecuencia) sobre la sociedad es radical: critica la propiedad privada y la constante creación de mitos a partir de cuestiones externas, de apariencias; critica el éxito de los poderosos. Sin embargo, esto no le impide ejercer sobre sí mismo una crítica no menos demoledora en la que reivindica la nulidad y la nada para responder a la sociedad en que vive (en este sentido, no se libran los cineastas, considerados como burgueses que justifican su valor social porque crean “obras de arte”, lo que desprecia profundamente el personaje de Alexandre).

Lo cierto es que “La mirada de este peculiar autor consigue traspasar todas las capas fisiológicas y psicológicas de sus personajes, llegando más hondo que una segunda piel o una oculta psique, alcanzando y traspasando ese nivel íntimo que nos muestra como entes ridículos y efímeros, a la vez que como seres contruidos con los materiales del absurdo, la desesperación y la más absoluta indefinición” (Cagiga, 2001: 133).

Revisar su obra desde hoy, abordando, no ya sus películas más reconocidas, como es el caso de *La Maman et la Putain* (rodada tan solo en cuatro semanas, lo que da idea de la fuerte implicación del autor en su proceso), sino el conjunto de su producción (pienso muy especialmente en *Une sale histoire*) entre 1963 y 1980, nos debería dar una visión de conjunto sobre su mundo interior, la sociedad de su tiempo y, por encima de todo, sobre una concepción del cine radicalmente diferente, claramente alejada de los cánones industrial al uso.

Para quienes hayan vivido el final de la década de los 60 y los inicios de la del 70

no cabe duda de que *La Maman et la Putain* habrá de despertar resonancias inequívocas y alguna que otra herida mal suturada. El mundo de sombras en que vivimos no puede desprenderse de estos brotes de luz.

En 1968 pedíamos lo imposible. Fue un grave error. Es más que probable que no hayan segundas oportunidades en un mundo como el de hoy en día, que deriva tan drásticamente hacia el conservadurismo, entre la irracionalidad de los unos y la demencia de los otros. Pedíamos lo imposible –decía– y fue un grave error: había que exigirlo y/o, mejor, tomarlo para no perderlo nunca más.

7 Bibliografía

- ALONSO GARCÍA, LUIS, “La pasión documental de Eustache”, en VV.AA., *Jean Eustache, el cine imposible*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2001.
- CAGIGA GIMENO, NACHO, “La esencia nombrada de las cosas” en VV.AA., *Jean Eustache, el cine imposible*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2001.
- DOUCHET, JEAN, “El primer artista después de la *Nouvelle Vague*” en VV.AA., *Jean Eustache, el cine imposible*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2001.
- LOMILLOS, MIGUEL A., “De los usos amorosos tras la resaca del 68”, en VV.AA., *Jean Eustache, el cine imposible*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2001.
- PHILIPPON, ALAIN, *Jean Eustache*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986.
- VV.AA., *Jean Eustache, el cine imposible*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2001.