

## **Teatro contemporáneo francés y artes del espectáculo**

Curso 2000 – 2001

Facultat de Filologia de la Universitat de València

Prof.:

Alumno:

Enero 2001

### **JULES ET JIM. HISTORIA DE UNA AMISTAD**

#### **ESQUEMA DEL TRABAJO**

**De la literatura al cine**

**Henri-Pierre Roché**

**François Truffaut**

**Los temas de *Jules et Jim***

**La amistad**

**La mujer**

**Las relaciones personales**

**La cultura**

**Los créditos del film**

**Análisis del film**

**Bibliografía**

### **JULES ET JIM. HISTORIA DE UNA AMISTAD**

#### **De la literatura al cine**

Desde sus comienzos, la industria cinematográfica ha mostrado una especial predilección por la adaptación de obras literarias a su preciso modo de representación. El prestigio de la literatura clásica es un seguro de éxito comercial que motiva la adaptación de los grandes títulos de las antologías. En sus orígenes el cine como nuevo medio de expresión se dirige fundamentalmente a unas clases sociales muy concretas: medias y medio-bajas. Estos estratos sociales acceden a un nuevo tipo de espectáculo asequible a sus economías (vendría a denominarse el teatro de los pobres) en el que buscan diversión con la necesaria evasión a sus problemas diarios. Se podría hablar aquí de los factores manipuladores que los medios de producción cinematográfica emplean sobre este primer público objetivo, pero estas consideraciones excederían el objeto de esta

exposición. Sea como fuere, el género literario más ampliamente abordado por el cine en todas sus épocas ha sido el melodrama, dirigido a un amplio espectro de audiencia. El melodrama intensifica el fenómeno identificador del espectador con la pantalla al provocar un efecto catártico individual y colectivo sobre el público. Pero no es este tipo de cine el que ha dado los mejores resultados artísticos, salvo escasas excepciones. El séptimo arte tiene su propio modo de representación, aun siendo heredero de la escena naturalista, como lo tiene la plástica, la música o la narrativa literaria. No han sido, en general, las grandes obras de la literatura clásica o contemporánea, absolutamente válidas en su propio medio enunciativo, las que han funcionado mejor en su adaptación a la imagen. Tampoco lo han sido los best-sellers, de dudosa calidad literaria. Las grandes cintas con referentes literarios han sido transposiciones de obras que en sí mismas llevaban las marcas propias del discurso cinematográfico. Si es cierto que cada género literario abriga las marcas estilísticas y argumentales propias de su público destinatario, no lo es menos que determinados escritos contienen implícitos los rasgos inherentes a la técnica narrativa del cine. Estos relatos no suelen ser ambiciosas obras literarias, pero sí pequeñas obras maestras que apuntan con trazos precisos la psicología de sus personajes que viven su historia en una secuencialidad lineal dentro de unos escenarios pintados con precisión económica de gran visualidad. Estas son, a grandes rasgos, las características de la obra literaria preferentemente adaptada al medio por los grandes realizadores. Y estas adaptaciones son las que entran en la historia del cine.

### **Henri-Pierre Roché**

Nos encontramos ante un personaje singular, componente de un mundo bohemio genuinamente francés, ya extinguido. La realidad cambiante de Francia en el fin de siècle, en sus aspectos socioculturales, ha propiciado la aparición en aquel escenario de un numeroso ejército de gentes combativas que transgreden las normas tradicionales de la comunicación y la creación artística y muestran a la sociedad francesa y al mundo entero las posibilidades ilimitadas del espíritu humano para pensar y crear. Es la época de las rupturas profundas en la literatura, la plástica y las artes interpretativas. En el seno de este maremagnum tienen cabida personajes de talla intelectual y cualidades sensitivas tan desarrolladas como Henri-Pierre Roché. La mejor definición que se podría elaborar sobre su individualidad sería la de adjudicarle la naturaleza de diletante. Su origen burgués, su desarraigo familiar y una especial sensibilidad para comprender e implicarse en los movimientos culturales más innovadores del primer cuarto del siglo XX, añaden a su conceptualización un rasgo bohemio. Escritor, sin ser hombre de letras, pintor, sin ser artista, su verdadera actividad profesional se realiza como corredor de obras de arte. Había nacido en 1879. Durante la primera Gran Guerra ejerce como corresponsal de prensa y es nombrado agregado del Alto Comisariado francés en Washington.

Traductor al francés de Altenberg, Keiserling y Schnitzler y al inglés de poemas chinos. Escribe un Don Juan, bajo seudónimo y relatos cortos para revistas literarias. Viajero del mundo, reside temporalmente en los Estados Unidos, Alemania, Inglaterra y en Oriente. Más que por su obra material pasa a los anales históricos por su intensa vida social. En los primeros años del siglo pasado lo sabemos relacionado con Guillaume Apollinaire y Marie Laurencin, los Delaunay (Robert y Sonia), Picabia y Gabrielle Buffet.... En esta época mantiene una intensa relación con el grupo de intelectuales gravitantes alrededor de la figura de Picasso. Roché es quien presenta al pintor a Gertrude Stein quien dice de él que *conocía a todo el mundo, verdaderamente a todo el mundo, y podía presentar cualquier persona a cualquier otra*. En 1912, Jean Cocteau toma unas fotos que immortalizan al grupo en La Rotonde, en Montparnasse. En estas fotos están presentes junto a Picasso, Max Jacob, Kisling, Ortiz de Zarate, Modigliani y el propio Henri-Pierre Roché. En 1916 pone en contacto a Erik Satie y Picasso, de cuyo encuentro surgirá la producción del ballet Parade. Asiste a la gestación del cubismo y el Dada. Marchante de Max Ernst y descubridor de Constantin Brancusi, entabla conocimiento con la familia Duchamp: Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon, Suzanne Duchamp y Marcel Duchamp, a quien conoce en 1916 en Nueva York, y al que va a profesar una especial admiración.

A sus setenta y cuatro años escribe esta pequeña obra maestra, ***Jules et Jim***, con retazos autobiográficos y una rica descripción de la atmósfera que le había impregnado en aquellos años, y, a continuación, *Deux Anglaises*

*et le Continent*. Ambas novelas son realizadas cinematográficamente por François Truffaut que mantiene durante estos años una intensa amistad con el escritor.

### **François Truffaut**

La relación entre Roché y Truffaut se inicia cuando el realizador escribe para la revista *Arts* un artículo elogioso al respecto de la recién publicada novela de Roché, ***Jules et Jim***. A partir de ese momento comienza una correspondencia entre ambos, interrumpida por la muerte de Roché en 1959. Unas frases del escritor a propósito del cortometraje *Les Mistons* resume y revela el verdadero sentido de los cineastas de la *nouvelle vague* – fenómeno imposible de eludir al hablar de Truffaut– demostrando el espíritu juvenil y la fina percepción del autor a sus 78 años: *Es la primera señal en la pantalla de la manera de Truffaut, que nos da algo enteramente fresco lo mismo como realizador que como crítico*. En esa frescura del cine de Truffaut encontramos las claves del nuevo estilo de hacer cine.

El grupo de realizadores aglutinados en el movimiento de la *nouvelle vague* persigue la captura de una visión poética de la vida como tal, recogiendo en cuanto a lo formal la tradición del cine francés de los años '30 – René Clair, Jean Vigo, Jean Renoir... – en cuanto a la localización de los exteriores, la exaltación del *plein air* reminiscente de la estética impresionista, la filmación de interiores en escenarios reales, etc. Todos estos elementos proveen a la filmografía de Truffaut de marcas de verismo poético características de su estilema. En 1967, presentando en París un ciclo retrospectivo sobre Jean Renoir, destaca Truffaut del trabajo de aquel los rasgos de indefinición y semi improvisación de los relatos y la deliberada forma de obra inacabada abierta a la clausura por parte de cada espectador, fórmula que provoca un fenómeno de comprensión polisémica y que oportunamente vemos en el desenlace de este film de Truffaut, quien, desde su primer cortometraje, ya citado, *Les Mistons* (1957) descubre que lo conveniente en cine es no tener un argumento muy complicado. Amigo de André Bazin es introducido por éste en *Cahiers du Cinéma*, donde ejerce la crítica de cine, funda en 1957 la productora Les Films du Carrosse – entre otras películas produce *Le testament D'Orphée* de Jean Cocteau– y, tras dos cortometrajes –el citado *Les Mistons* y *Une histoire d'eau* (1958) debuta con *Les quatre cent coups* (1959) donde abre la galería de sus personajes inolvidables con Antoine Doinel, el adolescente desarraigado al que vemos crecer y madurar a través del tiempo en los filmes siguientes: *Antoine et Colette* (1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) y *L'amour en fuite* (1979). Al respecto de *Domicile conjugal* y de este personaje manifestó Truffaut: *Fue precisamente Jean Renoir quien me enseñó que el intérprete de un personaje es más importante que el personaje... Nada hay de asombroso si desde el primer día de filmación de Les Quatre-cents coups, Antoine Doinel se ha separado de mí para acercarse a Jean-Pierre [Leaud]..... Antoine se ha hecho más valiente de lo previsto y de una buena fe tan grande que el público le ha perdonado todo.... En los siguientes films del ciclo Doinel he rectificado tomando en cuenta el extraordinario fenómeno de simpatía que provoca en el público Jean-Pierre Leaud.... Antoine Doinel no es lo que se llama un personaje ejemplar: es astuto, tiene encanto y abusa de él, miente mucho y disimula aún más, exige más amor del que tiene para dar.....* La pregnancia del personaje es tal que, incluso cuando Jean-Pierre Leaud interviene en *Le dernier tango à Paris*, de Bertolucci, es inevitable pensar en el referente de Doinel por otra parte considerado alter ego del propio Truffaut quien conoció una infancia problemática, un fracaso escolar y la cárcel tras desertar del Ejército. Tras esta figura recurrente en la obra del realizador francés, siguen toda una serie de personajes cuyo denominador común es la búsqueda del amor por los infinitos caminos de la vida: *La peau douce*, *L'argent de poche*, *Le journal d'Adèle H.*, *L'enfant sauvage*, *La mariée était en noir*... En todos los casos hay una mirada hacia la infancia, como un intento de recuperación de un tiempo perdido. También, veladamente, en ***Jules et Jim***, encontramos esas constantes en la inmadurez de Catherine o en alusiones a la infancia y la figura materna, más explícitas en la novela, por parte de Jules.

Otra manifestación común a lo largo de la filmografía de Truffaut es la referencia literaria. Sus títulos están adaptados en gran parte de obras menores, pero que como ya se dijo anteriormente, presentan rasgos identificativos con el lenguaje cinematográfico y rasgos biográficos o autobiográficos que conceden a las historias autenticidad y emoción. El origen o las referencias literarias aparecen en *Tirez sur le pianiste*, *La peau douce*, *Fahrenheit 451*, *La mariée était en noir*, *La sirène du Mississippi*, *L'enfant sauvage*, *La chambre*

verte, *Le journal d'Adèle H.*, *Les deux Angliases et le continent* y **Jules et Jim**, donde toma en préstamo textos de David Goodis, Ray Bradbury, William Irish, Jean Itard – al cual da cuerpo en el film el propio director– y el mismo Roché. De **Jules et Jim** dice Truffaut: *era la realización de un viejo sueño, de un libro que leí mucho antes de filmar Les quatre-cents coups; un libro que adoraba y del que por mucho tiempo había pensado que no podría convertirse en film... creo que estuve acertado en esperar varios años. Fue conveniente el no haberlo hecho como primer film, porque presentaba demasiados problemas... la idea principal era hacer una transcripción honesta de un libro que me parecía una obra maestra desconocida.... en la transcripción de un libro se está aprovechando el renombre de una obra y hay que preguntarse si se estará o no a la altura del libro; mi ventaja en este caso era que no estaba aprovechándome de una obra maestra, sino al contrario: revelándola, dándola a conocer.*

### **Los temas de Jules et Jim**

Nos encontramos ante un texto aparentemente simple por la facilidad de su lectura. La novela está estructurada en tres partes bien definidas: la primera nos habla de la búsqueda del paradigma femenino, la segunda nos introduce en la intimidad de la relación conyugal y la tercera nos conduce a la autodestrucción. El autor hace coincidir estos segmentos de la obra con el esquema clásico: exposición, nudo y desenlace; pero su estructura es compleja por la cantidad de personajes que intervienen en la historia– cada uno de ellos bien definido psicológicamente, con leves trazos, como si se tratara en su conjunto de una carpeta de retratos de dibujo de línea, simples y profundos a la vez, superficiales o incisivos, según conviene – y por la oportunidad de su aparición y su recurrencia. El relato toma prestados recursos cinematográficos: alternancias, paralelismos, avances y retrocesos de la emoción vivida por las criaturas de su propio recuerdo. Bajo su superficie, se puede indagar en la vida privada de su autor. La naturalidad y la sinceridad con que actúan los protagonistas nos conduce a inferir una confesión privada en los signos aparentes del texto; esto es: el autor habla de lo que conoce, relata los ambientes que ha frecuentado y cuenta lo que ha vivido. La estructura superficial es de gran sencillez; la fluidez del relato, absoluta; los capítulos, breves y coordinados, dentro de la linealidad, exponen la gradación de unos registros en progresión que nos conducen imperceptiblemente desde la joie de vivre del inicio al tristemente oscuro final: La novela comienza en un baile y finaliza con la soledad desesperanzada de Jules.

El elemento isotópico de la obra descansa en la mostración del sentimiento de amistad, omnipresente y omnisciente en toda la narración.

### **La amistad**

El tema estructural de la obra remite a la amistad entre los protagonistas que se conocen en 1907 (en la película, 1912), surgiendo entre ellos de inmediato el entendimiento que provoca el decurso de la narración. Ambos escritores, Jules es alemán recién llegado a París. Jim, francés, introduce a su amigo en la vida social y cultural de la ciudad (los cafés literarios). Jules tiene dificultad en abordar a las mujeres, en parte por su problema con el idioma. Jim se apresta a presentarle alguna de sus camaradas ante las cuales fracasa sucesivamente, recurriendo, en un último intento al servicio de profesionales, ante la desaprobación de Jim, y a la sección de matrimonios de los anuncios por palabras de los diarios. Jules se ausenta temporalmente desplazándose a Munich, a donde le sigue Jim. Allí, Jules presenta a su amigo a una serie de mujeres que constituyen en la primera parte de la novela una verdadera galería de caracteres femeninos arquetípicos: Lina, niña maliciosa; Lucie, pintora, de carácter tranquilo; Gertrude, atleta de origen noble... Todas ellas admirarán a Jim, ante la desilusión de su amigo... De regreso a París, aparecen Magda – con la que tendrán, en trío, una experiencia con el éter –, Odile, nórdica de dieciocho años... todas ellas se rendirán ante la fuerte personalidad de Jim.

Los ambientes literarios y bohemios, la personalidad mundana y despreocupada de los amigos, el refinamiento de su modo de vida, denotan, como se ha dicho anteriormente, los referentes autobiográficos del autor.

La relación entre los protagonistas tiene una naturaleza identificativa y complementaria. Cada uno encuentra en el otro las carencias de su propia personalidad. La tipología de Jim pertenece a un perfil fuertemente varonil, asertivo, inductor de conductas, seductor involuntario. Jules pertenece a otro tipo y sus marcas psicológicas están más claramente definidas. Un carácter que tiene algo de femenino, de pasivo. En el libro hay determinados pasajes que inducen a pensarlo. Por una parte la personalidad vigorosa de la madre que irrumpe en la intimidad de Jules y Kathe. En un momento del relato Jules refiere una anécdota de infancia: un compañero de colegio lo acosa por su origen judío; *Hermann me ataca con frecuencia, Yo hubiera podido desviarme y evitarlo. Pero no. En el fondo me gustaba. – ¿Por sí mismo, o porque te pegaba? – Por las dos cosas, dijo Jules.* En otro pasaje del libro leemos: *Les gustaba que el azar los hiciera acostarse en la misma habitación (durante un viaje), aunque siempre pedían dos habitaciones.* Y más adelante: Jules va a partir acompañado de Lucie y pide a su amigo que lo ayude a depilarse: *Mi espalda y mi pecho son.... peludos, y a Lucie seguramente no le gustará.... Jim se dio cuenta de que Jules, a quien había visto con frecuencia desnudo bajo la ducha, le había ocultado siempre su cuerpo.* En la relación de los amigos subyace un sentimiento que nunca se va a mostrar. Es una relación de sinceridad y pureza en el cuadro de una cultura que establece un código implícito y explícito para las relaciones entre los hombres y entre el hombre y la mujer. Los lazos que unen a Jules y Jim tienen la calidad amorosa de un vínculo nacido en la adolescencia. Y es oportuno citar aquí al propio Truffaut: *Hago films para convertir en realidad mis sueños de adolescente.* Pero este vínculo entre los personajes no es comprensible, fuera de la historia, es decir, está fuertemente anclado a la presencia de Kathe/Catherine, de cuya sonrisa se enamoran a la vez, aun antes de conocerla, y cuya idiosincrasia intentan comprender y amar generosamente. Se podría hablar, incluso, de una cierta complicidad en la satisfacción de las expectativas de la mujer. Un último rasgo de esta amistad: La muerte se hace presente desde los primeros capítulos de la novela de forma premonitoria. En el paréntesis de la historia, que constituye el estallido de la guerra europea, cada uno de los amigos es movilizado en su propio país, y cada uno de ellos teme que se pueda dar la posibilidad de matar al otro en cualquier frente de batalla. Pero como sabemos, la muerte que los va a separar llegará por otro frente. En la secuencia final del film, el narrador resume la esencia de esta amistad con unas breves frases: *La amistad de Jules et Jim no tenía equivalente en el amor. Los dos hallaban un placer total en naderías, comprobaban con ternura sus divergencias. Desde el comienzo de su amistad se les había apodado Don Quijote y Sancho Panza.*

### **La mujer**

Otro de los temas estructurales del relato es la búsqueda de lo femenino. Esta búsqueda queda detenida en el momento en que aparece en el escenario la figura de Kathe/Catherine, a partir del cual la acción se ciñe a la relación triangular en la que todos se entregan a la vez, pero de forma diferente. La primera parte de la novela, como se ha dicho anteriormente, narra las aventuras de los amigos con diferentes mujeres cuyos rasgos, descritos por Roché, ofrecen un inventario muy completo de la tipología femenina. Los dos amigos viajan a Grecia, donde reconocen en las piedras admiradas los rasgos de las mujeres conocidas. Ocasionalmente encuentran a Albert, pintor, viajero solitario – que reaparecerá en segunda parte del libro – quien les muestra en un sitio arqueológico un busto representando una figura femenina de inquietante belleza cuya sonrisa arcaica los emocionó. *No volvieron a hablar de ello hasta el día siguiente; ¿habían visto alguna vez esa sonrisa? – Nunca – ¿Qué harían si la encontrasen un día? – La seguirían.* De regreso a París, Jules recibe a un grupo de amigas alemanas: entre ellas se encuentra Kathe con la que inicia una relación excluyendo de ella a Jim, al que va a advertir suplicante: *Ésta no... ¿no es eso, Jim?* En Jean-Pierre Roché, la aparición de Kathe es el final de una peregrinación. En Truffaut la aparición de Catherine es la epifanía de lo femenino. Truffaut, ha prescindido de la primera parte de la novela resumiendo la colección de tipos de mujer en una sola: la simpática Thérèse. Con la aparición del personaje de Catherine (alemana en el original, francesa en la adaptación) efectúa una labor de concentración de personalidades en este único personaje, convirtiendo a la protagonista en el espíritu de la feminidad. Crea así una mujer sin inhibiciones, moderna, libre, independiente, dispuesta a la transgresión de cualquier norma burguesa y, entre éstas, la fidelidad, con el convencimiento de que es posible amar a más de una persona. La denotación en la narrativa cinematográfica de esta concentración de personalidades se realiza con la articulación de una serie de vivencias, que en la novela han sido compartidas por los amigos con diferentes mujeres, dentro del relato de la actividad triangular que en la

película ocupa la sección final de la primera parte. La reflexión a que conduce la reiterada búsqueda de la felicidad – su felicidad – por parte de Catherine, se relaciona con el medio social de la época sometido a una filosofía cristiana y burguesa. Para los amigos, sometidos a aquella filosofía, el fin último de su desenfadada búsqueda es el matrimonio. La ambición de Catherine está en la verdad, la pureza y la amistad. Para ella es posible amar sin infidelidad a más de una persona – aunque en alguna ocasión su móvil sea el despecho –, pero este modo es difícil de mantener en una sociedad cuyo esquema moral es unilateral: la moral es asunto de hombres y la fidelidad y el sentimiento es cosa de mujeres. Catherine vive para la amistad, la lealtad y el amor, intenta reinventar el amor sin dañar la amistad. Pero la amistad y el amor no se llevan bien: el amor es más egoísta y más posesivo. Truffaut pone en boca de Jules la definición de lo femenino materializado en Catherine: *...Es una fuerza natural que se expresa mediante cataclismos. En todas las circunstancias, en medio de su claridad y su armonía, vive guiada por el sentimiento de su inocencia..... ¿por qué Catherine, por muy solicitada que esté, nos hace a los dos el regalo de su presencia? Porque le dedicamos una completa atención, como a una reina.* Con un código poético en la mano podemos definir la sublimidad del alma de Catherine. Desde un punto de vista clínico su caracterología se prestaría a un diagnóstico de neurosis.

### **Las relaciones personales**

La obra, en definitiva, constituye una reflexión profunda sobre la esencia de las relaciones humanas, tema concretizado en la relación triangular. Tres personas que ante todo quieren proyectar su amistad al infinito, pero imposibilitadas para realizar su proyecto de vida a causa de la complejidad de la relación interpersonal y la naturaleza excluyente de la amistad y el amor. Dentro del cuadro social y los esquemas morales burgueses en que nos introduce la acción – por otra parte aún vigentes, casi cien años después – la ambición del trío es imposible de llevar a cabo. El argumento nos pone ante una realidad: la pareja no es la mejor de las soluciones para la convivencia. Desde el exterior de esa unidad una multiplicidad de factores desvirtúan y erosionan la vida común. Otros sentimientos válidos y apetecibles se muestran incompatibles con la institución. En este sentido la vocación del trío, en **Jules et Jim**, es hacer compatibles los sentimientos de distinta naturaleza, tarea que resulta de imposible ejecución. El núcleo de la relación entre los personajes se sitúa en la figura de Kathe/Catherine. Ella aglutina a los amigos, pero al mismo tiempo vive en un mundo que le resulta pequeño. Concibe el amor y la relación como un fenómeno cósmico de carácter universal – *...es una fuerza natural que se expresa mediante cataclismos... –.*

Ambos amigos aman a Catherine y son amados por ella, pero su concepto del amor es panteísta: pequeñas infidelidades, grandes amores... todo para la mujer forma parte de su realización como tal. Y en tanto que mujer, genérica e históricamente, discriminada en los asuntos del amor, no admite la especialización que le impone la civilización. En la última parte del texto, el desenlace, que más que dramático se podría conceptuar como poéticamente triste, la mujer define perfectamente su especial psicología. Sus infidelidades se suceden, provocadas por motivos, reales o aparentes, que incluso Jules ignora, como revancha – *... en una pareja es necesario que por lo menos uno sea fiel: el otro...* – Su máxima es partir de cero en la relación en cada momento de la vida. De ahí sus pequeñas infidelidades y ausencias de las cuales se nos presenta como más evidentemente denotada la mantenida con Albert, el pintor músico encontrado por los amigos en Grecia, quien compone para ella una canción: la canción. Por otra parte, Jim mantiene en París su relación con Gilberte, relación que se antoja marginal con un carácter de reserva – *... Jim no podía dejar a Gilberte así como Catherine no podía dejar a Jules. Jules no debía sufrir (ni Gilberte). Eran diferentes frutos del pasado y se contrabalanceaban uno a otro...* Jules, a cambio de no perder la presencia de su mujer se la ofrece generosamente al amigo – *... Tengo pánico de perderla y que salga completamente de mi vida. Jim, si usted la quiere, ámela, cásele con ella. Quiero decir: si usted la quiere, deje de pensar que yo soy un obstáculo...* Pero Catherine tampoco encuentra la felicidad con Jim y planea su destrucción. En la película encontramos reiteradas isotopías que nos dan la clave del sentimiento real de Catherine: tanto el chapuzón en el río, como el intento de ataque a Jim con el revolver, el automóvil conducido por la mujer, nos conducen al desenlace.

Todos estos temas de reflexión explican de alguna manera el impacto que pudo producir en su momento la publicación del texto literario y la exhibición de la película en la década de los '60, sobre una sociedad que

intentaba cambiar profundamente las normas de conducta institucionalizadas.

## **La cultura**

Un cuarto tema estructural de la obra radica en la presencia constante de referentes culturales bien clásicos o contemporáneos a la acción. Los dos amigos protagonistas son intelectuales plenos. Raramente se alude en la obra a los problemas y servidumbres del día a día, la dependencia económica para subsistir. Estos factores están elididos en la obra artística. Existen en el relato connotaciones que nos remiten a la vida bohemia del fin de siècle. Los propios personajes son bohemios aplicados exclusivamente a su desarrollo intelectual y extraer de sus vidas la máxima gratificación. Extendiéndonos a la obra de Truffaut el tema de la cultura está siempre presente de forma explícita o implícita. En su primer largo, *Les quatre cents coups*, Antoine enciende una vela ante un cromo de Honoré de Balzac, para poder aprobar un examen. Sucesivamente, en todos sus films, se va a hablar de la cultura, como leit-motiv (Sontag, el bombero de *Fahrenheit 451*, Jean Itard, el etnólogo de *L'enfant sauvage*, el carácter literario de su obra, casi en su totalidad, adaptada de textos escritos de antemano...) En ambas obras, novela y film, hay frecuentes inserciones en discurso directo de intertextos de Goethe, Baudelaire, Wilde, Sorel, Shakespeare, Sorel... a la manera de citas literarias aludidas por los personajes. Los mismos personajes leen o recitan fragmentos de sus propios trabajos, solicitando una opinión. En la última parte del film, durante la visita de Jim a la casa de la pareja, Jules telefona a Jim solicitándole que acuda que acuda con el libro de Goethe, *Las afinidades electivas*, a instancia de Catherine, haciendo una demostración del libro físico de gran belleza plástica. La obra plástica está presente, ejerciendo una doble función: de un lado la referencia a la naturaleza intelectual de los personajes y por otro como elemento de referencia espacial y temporal que ayuda al espectador a fijar la acción con exactitud. De esta forma están presentes los iconos de Picasso y Toulouse-Lautrec, que en la película adquieren una gran intensidad visual. Con todo, un elemento simbólico funcional de la obra también es de naturaleza plástica: el retrato en piedra, la sonrisa arcaica, que adquiere para los amigos el carácter del fetiche de Catherine.

## **Los créditos del film**

En la redacción de la adaptación y el guión colabora con Truffaut, Jean Gruault – participante en créditos de filmes de Resnais y Rivette – entre los cuales se establece una perfecta relación transmitida al resultado final del texto que sirve de base a la realización cinematográfica de la historia de Roché. La narración fílmica conserva de su antecedente literario ritmo, atmósfera e intimismo. Se respetan, resumidas, las ricas descripciones del discurso interior de los personajes, el entorno envolvente y la acción referencial, con los fragmentos de relato en discurso indirecto impecablemente leídos por la voz narradora en off de Michel Subor quien ha intervenido, asimismo, como actor en trabajos de Godard y Hitchcock. El discurso directo de los personajes de la novela está cuidadosamente dialogado en la versión para la pantalla.

La dirección artística llena de contenido las carencias visuales de la novela original que intensifica el análisis descriptivo de tipo psicológico, descuidando la concreción ambiental. Los escenarios de Truffaut nos remiten a una estética de reminiscencias impresionistas desde las primeras secuencias con la potenciación del paisajismo – plenairismo – y la minuciosa recreación de vestuario e interiorismo, que en Roché eran apenas referencias imprescindibles para poder situar espacialmente la acción.

La película se rueda en blanco y negro, en 1961, con grandes medios de producción rentabilizados artísticamente por el realizador. La cámara se desplaza con precisión en una constante sucesión de planos, generalmente cortos, acentuando el ritmo que permite relatar en 105 minutos de proyección una historia que comienza en 1907 y se cierra en los años `30. El proceso filmográfico se completa con la bellísima fotografía de Raoul Coutard – habitual del equipo de Truffaut en su primera época – , la precisión del montaje debido a Claudine Bouche y la música de George Delerue, que ya había trabajado para Carné y Vigo y se convierte en compositor recurrente para directores de la nouvelle vague como Godard, Chabrol, Demy, Resnais... En la parte actoral, Truffaut obtiene los mejores resultados del amplio registro de Jeanne Moreau que, recién iniciada su madurez, crea un arquetipo de mujer moderna y transgresora con una personalidad compleja no

exenta de un cierto componente mórbido. Si, como se ha dicho anteriormente, es más importante el actor que el personaje, después de asumir la interpretación de la actriz es imposible disociar en el recuerdo el binomio Catherine/Jeanne Moreau. La réplica le viene dada por dos extraordinarios actores Oscar Werner y Henri Serre. Jeanne Moreau y Oscar Werner han de repetir con Truffaut en *La mariée était en noir* (1967 y *Fahrenheit 451* (1966), respectivamente. Bassiak, como cantante y actor, resulta eficaz en su participación en la historia, siendo muy valorada su aportación a la cinta con su canción *Le tourbillon*.

### Análisis del film

La versión fílmica de Jules et Jim contiene los elementos novelísticos reconocidos en Roché distribuidos en el guión en diferentes relaciones temporales y espaciales. La estructura básica de la obra literaria es respetada en cuanto a sus tres partes prototípicas: exposición, nudo y desenlace. Este orden es respetado aunque alterado en sus dimensiones relativas. El tempo de la narración cinematográfica marca de forma muy expresiva el curso de la historia. En la cinta de Truffaut se destacan dos ritmos muy definidos: el ritmo temporal y el ritmo lumínico; ambos son decrecientes, concediendo al relato la elasticidad necesaria para transmitir al espectador el sentido del drama que viven los personajes integrantes del triángulo. La primera parte de la historia esta resumida en planos muy cortos integrados en muy pocas secuencias, con una visión estética próxima al impresionismo con elementos paisajísticos y lumínicos tomados del cine de Renoir y la estética de los fotógrafos de la época como Atget y Cartier-Bresson, coordinados por planos documentales que nos sitúan en la época y los escenarios que presencian la acción representando elementos que son, asimismo, propios del movimiento artístico: las nuevas tecnologías, el ferrocarril, la modernidad... La segunda parte se abre con planos documentales que nos remiten a escenas bélicas reales e inconcretas que solamente pretenden denotar el horror de la contienda. Esta parte del film ve el oscurecimiento de la luz y el montaje de los planos paulatinamente más largos, introduciéndonos en el desenlace con un ritmo descendente lentamente gradual, interrumpido en las postreras secuencias con determinados guiños al cine de Hitchcock.

Otros elementos filmográficos contribuyen eficazmente a la denotación de la historia. La expresividad de las imágenes se subraya excelentemente con una partitura bellísima de Delarue, que comparte el mismo ritmo descendente de toda la obra en la exposición y desarrollo de los leit-motifs que acompañan la aparición de los personajes y la evolución de sus estados anímicos. En la novela se transmite la significación de un mundo moderno, pero abstracto. El autor detiene su atención más en el mundo interior individual que en la descripción visual que está someramente pautada, dejando libertad al lector y, en este caso al adaptador, a crear su propio imaginario mediante sus mecanismos connotativos. Truffaut concreta y fija un universo y una atmósfera, como ya se ha dicho, impresionista utilizando unas localizaciones sugerentes, un vestuario y un estilismo vigorosamente documentado, y ambientaciones de interiores – reforzadas por la colocación de la cámara – que nos remiten indefectiblemente a la época y los lugares descritos. Así vemos como el paisaje adquiere carácter de protagonista en Truffaut a lo largo de todo el film hasta la secuencia anterior al epílogo, donde un puente en obras con una baranda seccionada, en la novela de Roché, se transforma en un viejo puente de piedra en cuyo corte central crece la hierba silvestre al estilo de los paisajes de Corot.

Un fundido en negro abre la cinta. La voz en off de Jeanne Moreau recita: **Me dijiste: te amo. Te dije: espera. Iba a decirte: tómame. Respondiste: vete.** En el film hay un elemento base que nos remite a la obra literaria: la voz sin cara, la voz filmada del narrador – Michel Subor – que introduce y/o aclara conceptos transcendentales de la diégesis, concediendo, por su calidad significativa, entidad a la obra cinematográfica. En la apertura del film escuchamos – miramos – la voz filmada de Jeanne Moreau que, premonitoriamente, anticipa su toma de decisión al final de la primera parte del film: Jules por Jim. Los créditos se superimpresionan sobre unas imágenes que resumen la naturaleza de las relaciones de los tres protagonistas. Una sucesión vertiginosa de planos nos muestra como los dos amigos se prueban los trajes para el baile donde se consolida su amistad y Jules, extranjero en París, conoce a las amigas de Jim. La prolífica presentación de caracteres femeninos que tiene lugar en la primera parte de la novela, queda aquí resumida al encuentro fortuito con Thérèse – joven anarquista, personaje apócrifo no escrito por Roché – que tras mantener un ligero escaqueo con Jules, desaparece para no reaparecer hasta el último tercio de la película. Este personaje



femenino resume el problema de Jules: no es aceptado por las mujeres. En una secuencia en un café, ambientada con música de organillo y affiches en las paredes remitiéndonos a instituciones coetáneas (Picasso, Moulin Rouge), Jules habla a Jim de sus amigas de Múnich, en especial de aquella cuyo retrato diseña sobre el velador: es la secuencia en que Jim desea comprar sin éxito el velador del café. Todos los rasgos psicológicos de los diferentes caracteres del universo de Roché se descargan sobre el personaje de Catherine, a cuya historia Truffaut incorpora anécdotas vividas por los dos amigos con Gertrude, Lucie, Magda y Odile. Jules y Jim, Visitan a Albert – alter ego de Roché – **amigo de artistas que serán celebres dentro de diez años....**, en cuya casa, y en una proyección de linterna mágica, descubren la estatua que ostenta la sonrisa arcaica que va a constituir el signo de lo femenino y objeto de su deseo: **¿Habían encontrado alguna vez esa sonrisa?... ¡Nunca!... ¿Qué harían si la encontraban algún día? Seguirlo.** Esta secuencia está invertida respecto al original literario en el que los amigos viajan a Grecia, donde encuentran a Albert, antiguo conocido de Jim, quien les muestra la estatua. La inversión de este fragmento de relato en el film enfatiza la connotación de deseo al convertir la búsqueda del icono en un acto deliberado que introduce en la historia a Catherine/Jeanne Moreau como símbolo de lo femenino en toda su pureza. De regreso en París, reciben a unas invitadas alemanas, amigas de Jules, junto a las cuales regresa una francesa: Catherine, la sonrisa arcaica, personaje al que Truffaut cambia de nacionalidad – Kathe por Catherine – y con la que inicia Jules su definitiva relación.

Transcurridas unas semanas, Jules convoca a Jim a reunirse en casa con Catherine. En la escalera, subiendo al apartamento, Jules hace a su amigo una advertencia que contiene una súplica: **Ésta no, Jim, ¿verdad?** Catherine se disfraza de muchacho y salen a la calle con gesto burlesco dirigiéndose a los alrededores de una estación de ferrocarril en una de las secuencias paradigmáticas de la película en la que se hace mostración de elementos urbanos de gran modernidad con connotaciones referidas a la estética impresionista. En esta secuencia se desarrolla la célebre carrera del trío por la pasarela sobre las vías del tren, resuelta con travellings de entre los cuales uno acompañando un primer plano del perfil Jeanne Moreau constituye la presentación de la extraordinaria belleza del personaje/actriz indisolublemente considerados. Al día siguiente Jim acude a casa de Catherine para ayudarla a trasladar sus maletas, donde tiene lugar la escena en que la mujer, al intentar quemar unos papeles – **Voy a quemar mentiras** – es alcanzada por el fuego que prende en su camión, sofocado rápidamente por Jim. Antes de salir, Catherine decide coger una botella de vitriolo – **... Para los ojos de los hombres mentirosos...** – que vacía en el lavabo a instancia de su amigo. En este momento de la cinta aparece en la banda sonora el leit –motiv que acompaña durante la narración la presencia de Catherine: una melodía nostálgica con aire de chacona. La visión del ferrocarril en marcha nos indica un nuevo traslado espacio-temporal y en un encadenado comienza un travelling sobre un paisaje que conduce a la fachada de una casa blanca, a cuyas ventanas, por la mañana, se asoman los tres amigos. La visión de la fachada de la casa – ésta y las sucesivas – constituye un elemento isotópico, estético y significativo, en el film. Bajan, a través del campo, hacia la playa, secuencia en la cual se escucha por primera vez el tema del vals, leit–motiv del trío. En esta secuencia el vals es rítmico y alegre. Progresivamente, en el desarrollo de la narración, remitirá su ritmo al mismo tiempo que remite el ritmo de los planos y la luz. Con las notas de este vals regresan a la casa en bicicleta a través de un idílico paisaje. Un nuevo plano de la fachada de la casa a cuyas ventanas se asoman los amigos de cara al paisaje lluvioso se encadena con nuevas imágenes de archivo de París en un plano–bisagra. Aquí es pertinente destacar que las secuencias anteriores pertenecen a diferentes momentos de la narración literaria, compartidos por los amigos, no con Kathe, sino con varias de las mujeres que han conocido en la primera parte del texto.

De nuevo en París se reúnen en casa de Jim quien tiene preparados unos regalos: para ella un rascador de espalda, para él un lienzo de la época rosa de Picasso – connotación del bienestar que embarga al trío –, y para el grupo entradas para el teatro. A la salida de la representación pasean por el muelle del río mientras discuten sobre los rasgos psicológicos de la protagonista de la pieza. Ante los comentarios negativos de los amigos – **Lo importante en la pareja es la fidelidad de la mujer. La del hombre es secundaria.... La mujer es natural, o sea abominable** – Catherine, ofendida, se deja caer al Sena – su primera inmersión – en un gesto que anticipa su trágico fin. Nada hasta la orilla, pero su sombrero flota siguiendo el curso de las aguas sirviendo de guía para el espectador hacia el otro punto del río en el que la protagonista se ha de sumergir

definitivamente. Los tres amigos regresan a casa en silencio, no volviendo a hablar de este suceso. Al día siguiente Jim y Catherine han de reunirse en el café habitual, pero un malentendido que se alía con el destino impide su encuentro. Catherine llega tarde arropada por su leit-motiv musical. Dos días después Jules telefona a su amigo para comunicarle el próximo viaje a su país para casarse con Catherine. La secuencia termina con el recitativo de Jules, pretendiendo demostrar su perfecto acento francés, del texto de La Marsellesa...

La segunda parte del film se abre tras un cartel diegético donde dice: *Movilización general*. Diversos planos referenciales – documentales de época que Truffaut obtiene del Servicio Cinematográfico del Ejército francés – nos sitúan en un ambiente bélico abstracto, sin vencedores ni vencidos. La voz en off nos advierte: ***La guerra se eternizaba y la gente se acomodaba a la guerra... poco a poco se organizaba una vida normal....*** Las imágenes, todavía documentales, muestran aspectos de los espectáculos populares del momento. Cada uno de los amigos ha sido movilizado en su respectivo país. Jim, en un corto permiso, se reencuentra en París con Gilberte – su eterna amante – secuencia que es aprovechada para que éste manifieste su miedo por matar, en las trincheras a Jules quien, desde el frente, escribe cartas apasionadas a Catherine. En una sucesión rápida de planos, se nos muestran nuevos aspectos bélicos, mientras la voz del narrador fuera de campo concluye: ***El país de Jules había perdido la guerra; el país de Jim la había ganado. Pero la verdadera victoria era que uno y otro... habían salido con vida*** Jim es invitado a casa de sus amigos. El viaje de Jim muestra de nuevo escenas del ferrocarril discurriendo velozmente por un generoso paisaje. Un magnífico encadenado de planos nos conduce, a través de un sendero, a la casa de la pareja. El reencuentro es silencioso. Nadie sabe de qué hablar después de una guerra. Mientras descansan en la sala, un barrido de la cámara recoge planos medios de los personajes a los que se ha incorporado Sabine, hija de la pareja. ***Está pasando un ángel...*** . Se hace la mostración de la casa desde su interior a su exterior con un plano general contrapicado de la fachada que remite a los anteriores de la casa en la playa. Reaparece el tema musical del vals con ritmo lánguido. En una conversación privada entre los dos amigos Jules pone en antecedentes a Jim de la situación delicada de su matrimonio, las pequeñas infidelidades y ausencias de la mujer. También está Albert... – ***Una venganza contra algo que yo habría hecho y que ignoro qué es... Jim, tengo miedo de que nos abandone.*** – Mientras los amigos hablan de su trabajo y sus proyectos literarios, irrumpe Catherine quien, sintiéndose desatendida, pronuncia un disparatado recitativo enunciando las variedades del vino francés a cuya conclusión sale precipitadamente de la estancia. Jim la sigue al exterior de la casa y durante un paseo nocturno por el bosque recibe de boca de ella la otra versión de la situación. La voz en off resume la réplica de Jim: .... ***Habló de .... cómo había presentado, desde el comienzo que Jules no podría conservar a Catherine – Me habría usted contado todo eso en el café? – Sí. – Como marido, Jules se terminó para mí.*** Jim se aloja en la posada del pueblo.

Al día siguiente, al pie de la colina tiene lugar el encuentro de los dos amigos con Albert que se dirige a la casa. Una vez en el interior Albert/Bassiak acompaña a la guitarra a Catherine/Jeanne Moreau que canta el tema de *Le tourbillon*. Un espléndido montaje de planos generales, medios y primeros convierte esta secuencia en un paradigma de la música diegética en el cine, mostrando, al mismo tiempo la increíble belleza del perfil de la actriz. Salen de la casa en bicicleta hasta la bifurcación de un camino en la que se despiden Albert. Se oye de nuevo el vals, con un ritmo recuperado, haciendo un paréntesis en el cromatismo poéticamente triste de esta parte del relato. Esa noche Jim recibe una llamada telefónica de Jules en el albergue, suplicándole que acuda a la casa con el libro de *Las afinidades electivas*, de Goethe a petición de Catherine. El libro cobra una presencia física en el film. Jim se instala en la casa y comienza su romance con Catherine.

Esta nueva situación apertura la tercera parte de la historia cinematográfica que Roché, en la novela, subtitula: *Jusqu'au bout*. Jules, a cambio de no perder definitivamente la presencia de su mujer, propone a su amigo: ***Jim, ámela, cásele con ella y permítame verla. Quiero decir: si la ama, deje de pensar que soy un obstáculo.*** Una vez iniciado este episodio se abre un nuevo paréntesis de ritmo y cromatismo brillantes denotativo del estado de ánimo favorable de los personajes. En el pueblo los llaman el trío de los locos, tal como dice Roché en la primera parte de la novela al relatar el viaje de los dos amigos con Odile a la playa. En

un momento de la relación triangular Jim va a experimentar el sentimiento de los celos – ***Jules nos quiere a los dos. ¡No se sorprenderá y así sufrirá menos! Lo querremos y respetaremos*** –. De nuevo en el paisaje va a aparecer la niebla real, metáfora de la niebla en el alma de los personajes. Jim, reclamado por su editor, regresa precipitadamente a París, donde se reencuentra con Gilberte y, de forma fortuita, con Thérèse en una simpática secuencia en la que ésta le relata los últimos acontecimientos de su vida en un recitativo vertiginoso que cierra la comunicación entre ambos. Jim regresa de nuevo a casa de sus amigos de la cual se ha ausentado Catherine. Jules excusa esta situación con una frase: ***Catherine es una fuerza natural que se expresa mediante cataclismos... vive guiada por el sentimiento de su inocencia***. Con el regreso de la mujer se reanuda su relación con Jim, con quien se plantea tener un hijo. El fracaso de este proyecto provoca la ruptura entre los dos cuya separación se sella con esta frase de Catherine: ***¿Sufres? Yo no sufro ya, porque no hace falta que suframos los dos a la vez. Cuando tu termines, yo comenzaré***. Jim regresa a París y Catherine se reconcilia con Jules, entrando en una situación que va a ser temporal. Catherine acompaña a Jim a la estación a través de un paisaje invadido por una niebla espesa acompañados por el ritmo cansino del vals en la banda sonora. También el ritmo fílmico languidece. Un cambio de horarios les obliga a pasar la noche en el hotel del pueblo, donde harán el amor por última vez –***sin saber por qué, tal vez para poner el punto final*** –. En esta secuencia se encuentra integrado uno de los planos más atractivos de la película junto con aquel de la carrera en la pasarela sobre el ferrocarril. Antes de acostarse Catherine/Jeanne Moreau se desmaquilla frente a un espejo oval, siendo mostrado en un plano medio el reflejo del rostro de la actriz en todo el esplendor de su belleza. Estos dos iconos de la foto fija del film – el de la carrera del trío y el del espejo oval – han pasado a ser imágenes emblemáticas del mismo.

La secuencia siguiente es extraordinariamente interesante. Describe con ritmo el intercambio epistolar entre Jim y Catherine. La asincronía entre los envíos de las misivas produce un malentendido entre ambos. Jim conoce por una carta de Jules la noticia del aborto de Catherine –***Vuestra criatura se ha extinguido a los tres meses de vida prenatal. Catherine desea desde ahora el silencio entre ustedes...*** –. Georges Delerue incorpora a la banda sonora el tema de la canción de Bassiak reforzando el leit-motiv de Catherine. La visión, en documentales, de aspectos del metro aéreo nos sitúa en París, en cuyas afueras, a orillas del Sena, se han instalado Jules y Catherine, seguidos de cerca por Albert. Jules viene a visitar a Jim en su casa y mientras juegan al dominó le pone al corriente del giro que está dando la situación de la pareja, y el intento de suicidio de Catherine. Juntos se trasladan a molino de agua donde vive la pareja para reencontrarse con la mujer, la cual les invita a dar un paseo en su automóvil: un antiguo coche negro con aspecto fúnebre, manejado por la mujer con pericia mostrada en planos de detalle. Ésta ha hecho un pequeño paquete con su pijama antes de salir. El coche circulando por la carretera ofrece en su mostración una visión de modernidad. La meta de la excursión en coche es una posada donde Catherine se reúne con Albert ante la estupefacción de los dos amigos. Al día siguiente Jim y Gilberte, juntos en la cama, son despertados por la bocina del coche de Catherine que circula entre los árboles de la plaza. Jim acude al molino junto al Sena a petición de Catherine, quien propone recomenzar, pero es tarde para los dos porque Jim ha decidido casarse al fin con Gilberte. La furia y el despecho se apoderan de Catherine quien toma un revolver con la intención de matar a su amigo que, tras desarmarla, huye saltando por una ventana hacia el exterior acompañado por una música evocadora de las películas de aventuras, iniciándose una serie de secuencias finales con claros referentes del cine de Hitchcock: cielos tormentosos, planos del automóvil, rótulos sobreimpresos, el cine como autoreferencia, la frialdad programática de la protagonista.....

***Algunos meses más tarde...*** se encuentran los tres amigos, casualmente, en el cine, donde se está proyectando un noticiero que presenta una quema de libros en Alemania – única referencia política que aparece en el film, en alusión al auge del nacional-socialismo – y al salir, Catherine propone un paseo en coche – ***¿Cuál sería el programa?.... Catherine conducía velozmente... había una atmósfera de espera, como en aquel paseo por el bosque, antes del encuentro con Albert...*** – Se detienen en un merendero a la orilla del agua que evoca escenas impresionistas y Catherine exclama: ***Señor Jim, tengo algo de qué hablarle. ¿Quiere acompañarme?*** Jim sube al automóvil y Catherine al arrancar se dirige a su marido: ***Jules, míranos bien***. Los planos siguientes se desarrollan con velocidad. La mujer conduce y dirige a su amante una mirada dulce y fría. La cámara sigue en un plano general de conjunto al automóvil que se dirige a un puente cortado en su parte

central mostrando en su llaga la verdura crecida entre las piedras. Un picado recoge la caída del negro automóvil al agua: La segunda y definitiva inmersión de Catherine en las aguas del Sena, esta vez acompañada por Jim.

Truffaut filma de nuevo la palabra en el epílogo. Se escucha la voz de su narrador, mientras Jules asiste en solitario al ceremonial fúnebre: ***Se encontraron los cuerpos enganchados en los juncos... No dejaban nada de ellos. Jules tenía a su hija. ¿Catherine quiso la lucha por la lucha? No. Pero había mareado a Jules hasta la náusea. Sentía un gran alivio. La amistad de Jules y Jim no tenía equivalente en el amor... Desde el comienzo de su amistad se les había apodado D. Quijote y Sancho Panza.***

Los últimos planos representan la ceremonia de cremación e inhumación en el columbario de las cenizas de los amantes. ***Jules las hubiera mezclado. Catherine había deseado siempre que las suyas fueran lanzadas al viento desde lo alto de una colina... pero no estaba permitido.***

El plano final muestra a Jules, solo, saliendo del cementerio descendiendo por un camino acompañado por las notas alegres de *Le tourbillon*, en unas imágenes de ambigua significación cerradas por una pirueta del protagonista.

### **Bibliografía consultada**

Roché, Henri-Pierre. Jules et Jim. París. Folio. 1998

VV.AA. Picasso i el teatre. Barcelona. Museu Picasso. 1996

VV.AA. Duchamp. Barcelona. Fundació Joan Miró. 1984

Seckel-Klein, Hélène. Picasso collectionneur. París. 1998

Truffaut, François. Jules et Jim. México. Ediciones Era, S.A. 1971