

Cherokee: roman-film.

JAVIER DONALONSO GALÁN.
U.C.M.

Desde hace algunos años, la Facultad de Filología, a través de su Departamento de Francés, incluye en sus planes de estudios el curso que lleva por título *Literatura Francesa comparada con las otras artes: cine, música, pintura*. Esto es una prueba más de que los tiempos están cambiando y se reconoce la influencia mutua de las distintas artes.

Evidentemente, el cine es el arte por excelencia del siglo XX o al menos el que más llega a las masas. Esto se comprendió rápidamente en la Universidad francesa (no en vano el cine surgió en Francia hace ahora cien años). Los estudios sobre cine están plenamente integrados en las facultades dentro del marco del comparatismo y son innumerables los estudiosos del tema cuyo prestigio está al nivel del de los grandes lingüistas o los filósofos. Hasta hace muy poco en España estos estudios de cine no se tomaban como algo serio sino desde un punto de vista meramente anecdótico, pero por fin parece que la Universidad española está abriendo sus puertas al estudio del séptimo arte.

Recientemente se celebró en la Facultad de Filología un congreso con el título *Las relaciones entre literatura y cine*, organizado conjuntamente con el Colegio de Escritores. Los participantes (escritores, cineastas y críticos) se ocuparon del poder cada vez mayor del cine que poco a poco va suplantando a la literatura como vehículo de cultura, principalmente en las capas populares, tomando además su temática y contenidos de ésta.

Eduardo Mendicutti, en su comunicación, enfocó el problema sin embargo desde un punto de vista algo diferente. Habló de la actual subordinación de un cierto tipo de literatura al cine, concretamente en Estados Unidos, donde las novelas son compradas por los estudios de cine incluso antes de ser escritas, con la consecuencia lógica de que el escritor realiza su trabajo bajo el condicionamiento de saber que su novela va a pasar inmediatamente a soporte fílmico.

Pero se está hablando de un paso más, no sólo la literatura tiene influencias sobre el cine, sino que al mismo tiempo se está produciendo una, cada vez mayor, influencia del cine en la literatura, tanto en sus temas como en su sistema narrativo, con lo cual se afecta a la esencia misma de ésta.

No podemos afirmar que este tipo de novelas sean verdaderos guiones, pues estos últimos son de una gran complejidad técnica para reflejar todo lo que la película necesita para ser rodada, pero sí podríamos decir que tienden a *guionizarse*, es decir, que adoptan estructuras y modos propios del guión. En este caso hablaríamos de *novelas cinematográficas o novelas-guión*, en las que pasar al guión puro sería relativamente fácil. (Empleamos estos términos con la prudencia de saber que son neologismos inventados para la ocasión, ya que desconocemos si este tipo peculiar de novelas ha sido anteriormente estudiado.)

No podemos decir que las influencias mutuas entre novela y cine sean algo reciente. Ya desde los inicios del cine los literatos han tomado posición a favor o en contra del nuevo arte e incluso algunos lo han incorporado a su bagaje cultural o lo han introducido en su mecánica de trabajo. En España tenemos el caso de un par de directores-escritores de gran talento, como son Gonzalo Suárez y Fernando Fernán-Gómez (este último también actor) cuya calidad, tanto en el cine como en la literatura, está sobradamente probada.

Pero si buscamos en el panorama francés encontraremos así mismo, dos figuras cuyas relaciones con el cine y la literatura han marcado su obra y su vida. Nos estamos refiriendo a Jean Cocteau y a Marguerite Duras.

Cocteau por ejemplo, escribe en 1925 una tragedia en un acto, *Orphée*, que será representada. Retomando el tema en 1950 escribe un guión con el mismo título y lo rueda. Incluso en 1960 rodará otra película más con el título *Le testament d'Orphée*. Cocteau utiliza el cine para marcar los aspectos surrealistas de su obra que el teatro, según él, no le permitía mostrar.

En cuanto a Duras, el ejemplo más claro de las relaciones entre literatura y cine lo constituye *Le Vice-consul*, publicada en 1972 y que ella misma llevará al cine en 1975 con el título de *India song*, tras haberla convertido primeramente en obra de teatro.

Estos juegos entre cine y literatura impregnan toda su obra. Basta con echar un vistazo a *L'amant de la Chine du Nord*, (aunque ella no dirigió después la versión cinematográfica). Podríamos calificar esta novela como una *novela-guión* por su clara estructura cinematográfica.

I. ANÁLISIS DE *CHEROKEE*.

El libro que constituye el objeto de nuestro estudio, *Cherokee*, está escrito en 1983 por uno de los valores más asentados de la actual literatura francesa, Jean Echenoz, que obtuvo con esta obra el premio Médicis.

No sabemos si Echenoz tomó como modelo de su escritura la de Duras, pero lo cierto es que podemos hablar de *Cherokee* como de una *novela-guión*, en la línea de *L'amant de la Chine du Nord*, como pretendemos demostrar en nuestro análisis.

Es indudable que Echenoz es un hombre que ama el cine y lo considera como un arte esencial de nuestro tiempo. Esto se ve en su novela, no sólo, como pretendemos exponer más tarde, dando a su narración un aspecto cinematográfico que la hace fácilmente asimilable a un guión, sino haciendo además que las referencias y alusiones directas al cine sean constantes en ella.

La novela cuenta las aventuras de Georges, investigador privado en el más puro estilo de la serie negra americana; sus relaciones con dos mujeres, Véronique y Jenny, y con Fred, su primo, al que prestó el disco de *Cherokee*. Aparecen multitud de personajes, unos a favor y otros en contra del héroe. Entre los primeros encontramos a Crocognan, Donald, Fernand, Calvert..., y en la parte opuesta Benedetti, Ripert, Bock, los policías y Gibbs entre otros.

La intriga, como ya dijimos, de novela negra, se teje en torno a una herencia y a una secta y consta de los ingredientes básicos para que la acción sea constante y se mantenga la tensión narrativa.

1.1. El cine en la novela.

La primera vez que el personaje de Fred aparece, tras una breve referencia en el capítulo anterior, es en el capítulo 4. Está sentado en el cine, viendo una película (curiosamente la escena que está contemplando tiene cierto paralelismo con un relato del propio Echenoz años después en *Semaines de Suzanne*). No será ésta la única vez que Fred aparece en un patio de butacas, lo encontraremos de nuevo en el cine en el capítulo 8, esta vez viendo una película pornográfica. En el capítulo 24 también está en un patio de butacas y tenemos la sensación de que se encuentra en el cine; descubriremos sin embargo que está en un teatro contemplando un ensayo.

No son éstas las únicas referencias directas al cine. En el primer encuentro entre Georges y Jenny, en el capítulo 8, éste se da cuenta de que ella está peinada como Angie Dickinson en *Point Blank*. La referencia no acaba aquí, pues cuando Georges vuelve a casa, descubrimos que su pasillo está lleno de fotografías de películas y fotogramas de los que sirven para anunciar éstas en los cines. Entre ellas una escena de *Point Blank* con Angie Dickinson. Además de esto tiene en el salón un retrato de una actriz, aunque de teatro, Sarah Bernhardt.

En el capítulo 7, en una pelea entre Crocognan y Ripert, enemigo de Georges, nos encontramos con esta frase: (...) *comme nous tous, Ripert avait vu au cinéma des hommes qui se battent, (...) Ripert considèrait tout cela comme de la frime (...)* (*Cherokee*: 49).

En el capítulo 21 la referencia se hace más explícita. Georges está en una habitación con la ventana abierta. El autor describe los ruidos que llegan a través de ella como si se tratase de una acotación de guión y define estos ruidos (...) *comme s'ils étaient écrits, comme la bande son d'un vieux film français*. (168).

En el capítulo 26 nos encontramos con dos nuevas referencias. Primero Georges y Crocognan están viendo una película en la televisión, eliminan el sonido bajando el volumen y ponen su propia banda sonora tocando ellos mismos una canción. En el mismo capítulo nos encontramos con Bock, dispuesto a entrar en una casa para secuestrar a Véronique. Le gustaría entrar como en una película, dando una patada y diciendo (...) *trois mots d'une voix fatiguée, en américain, et que, de tremblants sous-titres verniculaires vinrent s'étaler à ses pieds pour faire comprendre ce qu'il voulait*. (210).

Finalmente nos encontramos con una última referencia cinematográfica en el párrafo que da fin a la obra. Fred, Georges y Jenny están en un coche, suena *Cherokee* en el radio-cassette: (...) *il leva les yeux vers le rétroviseur dans lequel comme un très gros plan, sur un tout petit écran, lui souriaient ceux de Fred.* (247). Con este final, ¿cómo no pensar en esta obra como una novela cinematográfica?. Nos atreveríamos incluso a afirmar que se trata de una especie de género híbrido que hemos llamado *novela-guión*.

1.2. La novela como novela-guión.

Una vez señaladas las referencias directas al cine, vamos a estudiar las características de la narración que nos llevan a la idea de novela-guión. Examinaremos en primer lugar cómo la descripción exhaustiva nos hace *ver* la situación y después cómo los diálogos son utilizados para presentarnos los hechos directamente en la conversación, evitando de esta manera la intervención del narrador. Del mismo modo, examinaremos después el aspecto sonoro, tanto de voces y ruidos como de acompañamiento musical, de suma importancia. Finalizaremos nuestro pequeño análisis con un estudio de *los movimientos de cámara y los encuadres*, netamente cinematográficos, que son aplicados por el autor a la narración.

André Gardiès en *Le récit filmique* (1993) nos define la función del cine de la siguiente manera: *Le propre du cinéma (...) c'est de donner à voir, grâce à l'image mouvante (...) La fonction principale du cinéma reside donc dans la nécessité qu'il a de montrer, de donner à voir, et au besoin de donner à entendre.* (Gardiès, 1993: 210). Si nos atenemos a esta definición de funciones vemos que la novela de Echenoz tiene una vocación visual bien definida, siendo las descripciones fundamentales en la presentación de cada situación.

En el primer párrafo se nos describe el lugar, el momento, el personaje y su motivación, con una cantidad de detalles más que suficiente para que alguien que se propusiera hacer una película no tuviese muchos problemas para rodar la situación.

Un jour, un homme sortit d'un hangar. C'était un hangar vide, dans la banlieue est. C'était un homme grand, large, fort, avec une grosse tête inexpressive. C'était la fin du jour.

L'homme était vêtu d'un pull-over tricoté à la main, à rayures jaunes et rouges, sous un imperméable en feuille plastique souple, opaque, avec des côtes impressionnées imitant un tissage de gabardine. Un petit chapeau de pluie... (*Cherokee*: 7)

Este tipo de descripciones exhaustivas, en las que se dice tanto la distribución de los objetos sobre la escena contemplada como la situación de los distintos personajes en este determinado lugar y el vestuario concreto de cada uno son corrientes en toda la obra. Es particularmente interesante el empleo de los juegos de luz y la ambigüedad para crear una atmósfera de película de cine negro, como ocurre en el inicio del capítulo 9. (Después, en un guiño irónico del autor, descubriremos que se trata de la consulta del psiquiatra): *Une lampe était allumée à côté de lui, une petite lampe de chevet en verre avec un abat-jour rouge (...) Les rideaux étaient tirés. La silhouette de l'homme assis derrière Bock se signalait juste par le reflet d'une épingle de cravate en forme de flèche, qui luisait dans la pénombre comme un insecte doré.* (*Cherokee*: 66)

Estos juegos de luz y sombra los utiliza también en los capítulos 15 y 23, en los que la luz y su ausencia influyen en el comportamiento del personaje, pero al mismo tiempo influyen en nosotros como *espectadores*, pues vemos lo mismo que los personajes, igual que ocurriría en la pantalla en una escena nocturna.

No es éste el único procedimiento cinematográfico que utiliza el autor, pues en más de una ocasión nos hace *ver* escenas sin informarnos de lo que en dichas escenas se habla. Esto aparece por ejemplo en el capítulo 1, en el que vemos cómo dentro de un bar dos personajes conversan, pero a nosotros no nos llega su voz porque en el local hay demasiado ruido y la música está alta.

(...) le serveur parlait encore au jeune homme en désignant l'homme fort du regard. Il semblait parler à voix basse mais, malgré la musique, le jeune homme paraissait comprendre: il glissa de son tabouret, remonta calmement la ligne des buveurs pour s'approcher de l'homme fort, très près, et lui dire quelque chose que Georges Chave ne put entendre. (*Cherokee*: 10)

Son además constantes las referencias a movimientos que implican la visión del espectador o acotaciones informando de ruidos y silencios. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos en el capítulo 13:

Le bruit de leur moteur décrut, se fondit dans la rumeur lointaine, ils n'étaient plus là. Ils ne sont plus là. Cependant nous restons (...) on n'entend plus rien que cette rumeur lointaine sans intérêt. Que ne partons nous pas. Mais voici qu'un autre bruit de moteur

naît en coulisse, se précise, s'incarne en une nouvelle voiture qui paraît au bout du passage, s'approche, ralentit et se gare là même où stationnait la 504... (*Cherokee*: 101)

El pasaje es suficientemente revelador. Incluso se permite la acotación en la que se indica que el ruido se oye *en coulisse*, es decir, es un ruido que está fuera-campo¹. Este tipo de acotaciones se suceden por ejemplo en el capítulo 16, cuando se dice que se oye la voz de un mecánico a través del ruido de un motor, o en el capítulo 32, cuando aparecen explícitas las acciones que guían la mirada del espectador: *Entrons (...) Sortons (...)* (*Cherokee*: 293).

El capítulo 2 también es significativo en este aspecto y nos permite además iniciar el estudio del papel de los sonidos en la obra. La radio está puesta y el autor escribe la letra de la canción que suena, del mismo modo que, entre paréntesis, se transcriben sonidos de palmas e instrumentos musicales que acompañan dicha canción:

(...) puis il baissa la voix dans la radio qui criait que si je t'aime (clac), quel problème (clac-clac), car tu mens (clac) tout le temps (clac-clac), et mes larmes sont pour toi (boum, boum) du vent (...) (*Cherokee*: 15)

Nos encontramos con tres tipos de sonidos: los ruidos (con acotaciones o no), los diálogos y la música. Ya hemos hablado anteriormente en parte de los ruidos, cuando mencionábamos la escena de la ventana en el capítulo 21.

En el capítulo 5 se oye primero *fuera-campo* la voz de alguien y más adelante el ruido de una puerta que se abre. En el capítulo 6 la situación es aún más clara. Se describen una serie de ruidos simultáneos, a través de los cuales debe percibirse la voz de Georges contando una historia.

Es en los diálogos donde el carácter auditivo se acentúa, pues tanto la presentación de los personajes como el desarrollo de la historia llegan al espectador-lector a través de dichos diálogos, sin que el autor emita comentarios que maticen o expliquen éstos. Encontramos ejemplos de ello en los capítulos 3, 5, 6, 7, 8, 24, 26, 27, 28, 31 y 32. Renunciamos a ampliar aquí el estudio de los contenidos de dichos diálogos, pues el artículo se extendería desmesuradamente. Valga a modo de ejemplo la si-

¹ El *fuera-campo* es en cine todo aquello que sucede o que está fuera de los límites recogidos por la cámara, pero que tiene una presencia, generalmente sonora, dentro del cuadro.

tuación que recoge el capítulo 24, en el que se produce primero una conversación en un bar y después otra telefónica que ponen al espectador al corriente de hechos ocurridos en el pasado, de los cuales éste tenía noticia pero cuya explicación no se había producido. En el capítulo 9 hemos asistido a una conversación telefónica de Benedetti en la que no se oye a su interlocutor y en lugar de sus palabras el autor pone la acotación *silence*.

(...) Oui, dit Benedetti, c'est moi. Silence. Vous en êtes sûr? Silence. Combien de temps? Silence. Je comprends. C'est terrible. Je vais essayer, merci, je passerai ce soir. Silence. Oui, je vais essayer (...) (*Cherokee*: 68)

Del mismo modo veremos acotaciones en el capítulo 12 cuando el autor marca las interrupciones de la conversación con la frase *temps mort*. (*Cherokee*: 92)

Para finalizar con el aspecto sonoro, es imprescindible hablar de la música. No en vano el título del libro es *Cherokee*, el cual es así mismo el título de un disco que Georges ha prestado a Fred y por lo tanto actúa como nexo de unión entre ambos. Las referencias musicales son múltiples y variadas, actuando como una especie de banda sonora que acompaña la acción.

La primera mención musical aparece en el capítulo 1. En el bar en el que se encuentran Georges y Crocognan (...) *une musique violente enflait, montait vers l'homme...* (*Cherokee*: 9). Ya hemos mencionado cómo en el capítulo 2 se escucha una canción concreta en la radio y cómo en el capítulo 6 el ruido y la música ponen impedimentos para que la voz de Georges nos llegue. En los capítulos 9 y 10 Fred utiliza la radio cada vez que se desplaza en coche y la música lo acompaña en su trayecto, pero es a partir del capítulo 26 cuando la música se convierte en fundamental. Georges está solo en la montaña y se dedica a hacer música, cuando lleguen Crocognan y Calvert se le unirán. Ya dijimos que incluso bajan el sonido del televisor y acompañan las imágenes que están viendo con su música.

En el capítulo 30 Fred enciende un transistor que emite un programa de jazz, cuyas canciones acompañarán toda la lucha que se va a desarrollar durante este capítulo y el siguiente, anunciando el autor las canciones a medida que van sonando. Comienza con *Sweet and lovely* de Wynton Kelly, después toca Kenny Drew, Freddie Redd toca *Jim Dunn's dilemma*, Sonny Clark toca a continuación, para terminar con Lou Levi, cuya canción triste se oye tras el final de la lucha haciendo (...) *trembler les ombres des personnes qui se tenaient encore là sans plus rien dire, comme si*

elles écoutaient enfin vraiment cet air triste qui jouait à present Lou Levi (...) (Cherokee: 242).

Para rematar el aspecto musical sólo falta que suene *Cherokee*, cosa que ocurre en la última escena, cuando Fred, Georges y Jenny se van juntos en un coche.

1.3 Movimientos de cámara.

Para finalizar nuestro estudio vamos a analizar ahora algo que consideramos fundamental para ver la obra como una novela-guión. Se trata de la utilización por parte del autor de elementos de narración y descripción como si estuviese manejando una cámara, simulando movimientos de travelling y panorámicos, que son los dos movimientos fundamentales². Al mismo tiempo utiliza métodos de encuadre y montaje de planos para construir las escenas como si de una película se tratase.

Pues bien, en la mayoría de los desplazamientos de los personajes a lo largo de la obra notamos la presencia de una cámara que los sigue, e incluso hay ocasiones en que percibimos la velocidad del movimiento a través de imágenes laterales que nos llegan al mismo tiempo que a los personajes. Un ejemplo claro lo encontramos en el capítulo 27, cuando Georges viaja en un *dos caballos* y ve las señales de tráfico al mismo tiempo que nosotros, de una manera furtiva, cuando el coche pasa junto a ellas. Este mismo efecto lo encontramos en el capítulo 3, durante un viaje en metro.

El travelling no siempre es lateral, por ejemplo en el capítulo 5 notamos cómo la cámara *entra* en el despacho de Benedetti y describe la situación mientras sigue los pasos de Bock. Esto es un travelling hacia adelante que se repetirá en el capítulo 8, esta vez siguiendo los pasos de Fred. Todos estos movimientos son de una gran lentitud y nos recuerdan el modo narrativo del cine francés, que prima los seguimientos pormenoriza-

² El traveling consiste en un movimiento de la cámara con su pie o soporte incluido, generalmente sobre ruedas o raíles. Puede tratarse de un movimiento hacia adelante, hacia atrás o lateral. Este movimiento se realiza al mismo tiempo que se filma.

El movimiento panorámico lo realiza la cámara girando sobre su soporte y puede ser a la derecha, a la izquierda, hacia arriba, hacia abajo o focal. Este último recibe generalmente el nombre de *zoom* y es muy importante en el paso de los planos generales a primeros planos. (En los movimientos panorámicos la cámara permanece fija en su pie).

dos de los movimientos de los personajes sin que durante largos intervalos se produzcan diálogos o alguna acción.

Los tres pasajes más destacados en los que el autor utiliza esta técnica son: en el capítulo 20, cuando Georges huye a través de una serie de pasadizos secretos, en el capítulo 23, cuando el mismo personaje huye de la policía saltando muro tras muro en una carrera desenfrenada, y en el capítulo 32, cuando la *cámara* entra y sale del cementerio.

En cuanto a los movimientos panorámicos, encontramos un buen ejemplo en una panorámica hacia arriba en el capítulo 5, cuando Bock entra en una gran jaula de pájaros y éstos inician un movimiento ascendente seguido con la mirada por los personajes.

Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en el capítulo 26, cuando desde el bar se percibe la llegada de un autobús y al marcharse éste deja al descubierto la figura de Véronique al otro lado de la calle. Entonces la cámara se focaliza en un movimiento de *zoom*.

Siguiendo con la acción del *zoom*, la observamos en varias ocasiones en las que podríamos aventurar la existencia de primeros planos. Esto ocurre en el capítulo 7, que se inicia con la descripción de una tarjeta de visita para, al levantar la vista, descubrir la casa a la que pertenece. En el capítulo 11 vemos como aparece un mensaje escrito con pintalabios sobre un espejo, y en el capítulo 14 la visión se centra sobre una caja fuerte, focalizando la atención de los personajes a modo de *zoom* aproximativo.

Sólo nos queda, por fin, hablar de los efectos de encuadre y montaje que, a nuestro juicio, el autor utiliza. Vemos cómo en el capítulo 1, la cámara sigue a Crocognan, pero sólo hasta que aparece Georges; en ese momento este último focaliza la atención y se abandona a Crocognan. Es de destacar también cómo en este primer capítulo se nos muestran planos alternativos de Crocognan, Georges y el barman hablando con un desconocido en un efecto de campo y contra-campo.

Otro ejemplo evidente de encuadre lo encontramos en el capítulo 2, cuando Georges espera a Véronique y se ve la calle desde la ventana:

Seule la fenêtre de la cuisine (...) dominant une cour assez vaste (...) et qui reliait à la rue une porte cochère bombée au mur de laquelle étaient peints en rouge des mots d'ordre turcs. Depuis la cuisine, au-delà de cette porte, Georges pouvait observer une petite fraction de trottoir de la rue Oberkampf, dans un cadre trapézoïdal traversé de jambes de femmes, de jambes d'homme, des moitiés d'enfant, des chiens complets. Quinze heures quinze: le corps entier de Véronique avançait dans le trapèze. (Cherokee: 15)

También se juega con efectos de campo y contra-campo en el capítulo 12, cuando Georges ve a Jenny en la ventana de enfrente. O cuando, en el capítulo 18, se realiza la visión a través de un doble encuadre, al aparecer delimitado por la ventanilla del coche. (Este tipo de encuadre es muy utilizado por Hitchcock): *D'assez loin, à travers les vitres d'une petite Renault garée devant lui, il aperçut (...) (Cherokee: 144)*. En el capítulo 19, la escena del cruce en las escaleras mecánicas es igualmente muy cinematográfica: (...) *elle traversa le hall vers un escalator desservant une station de taxis. Au même instant, dans l'autre sens, l'escalator parallèle élevait vers les quais l'indicateur Briffaut. Comme ils allaient se croiser, l'indicateur tira de sa poche une enveloppe...* (Cherokee: 156).

Y, cómo no, señalar de nuevo el final, cuando suena *Cherokee* y Georges ve en el espejo retrovisor los ojos de Fred que le miran (...) *comme un très gros plan sur un tout petit écran (...)* (Cherokee: 247).

CONCLUSIÓN

Siempre se podrá objetar que todos estos recursos no son sino recursos literarios y que ya han sido empleados a lo largo de la historia de la literatura en otras novelas. Sí, puede ser cierto, pero no combinados y de manera sistemática. La simple combinación de palabras no hace una novela, la novela surge de esas palabras mezcladas de la forma adecuada y con el suficiente talento. Echenoz lo tiene y esperamos, tras finalizar la lectura de *Cherokee*, ver desfilar ante nosotros los títulos de crédito.

Se podría, por supuesto, hacer un interesantísimo estudio pormenorizado de los recursos de *bruitage* en la creación de la atmósfera de la novela, viendo cómo esta aportación sonora se convierte en esencial en su desarrollo. Esperamos de hecho realizar este estudio más adelante, ampliando de esta manera el campo de la literatura, que hoy en día no puede quedarse anclada en formas tradicionales, sino que debe buscar lo que de innovador pueden aportar las otras artes a la renovación de la creación literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * AUMONT, J. (1993) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós comunicación.
- * BAZIN, A. (1975) *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Ed. du Cerf.
- * COLLETTE, J. y otros. (1976) *Lectures du film*. París: Albatros.
- * ECHENOZ, J. (1983) *Cherokee*. París: Minuit.
- * GARDIÈS, A. (1993) *Le récit filmique*. París: Hachette.