

Pilar Couto-Cantero, David Leira Caparrós

**ESTUDIO COMPARATIVO-TEXTUAL SOBRE LA FIGURA DEL
COCO: "THE BOOGEYMAN" (S. KING, 1973), "DAMNABLE" (I.
EVANS-AMOAH, 2013)**

ABSTRACT. This article is centred in the elaboration of a comparative study between two fictional texts based on the “boogeyman” character as a common element which surpasses the barriers of time and space turning into the universal representation of fear. The methodology was based on the Film Transposition Theory developed in 1999 by one of the co-authors of this article. Firstly, a textual-semiotic analysis of the figure of the boogeyman based on the short story: "The Boogeyman" written by S. King and published in 1973 in the Magazine *Cavalier* has been carried out. The fictional text selected for this analysis is entitled: “El Coco, historia corta” and it is included in the book translated into the Spanish: *El umbral de la noche* (9^a ed.) Barcelona, Plaza & Janés published in 1992. In a second part, according to the Film Transposition Theory, a detailed film analysis has been included. Moreover a *découpage* with the most important frames is also annexed to illustrate the study. The short film elected in this case is: "Damnable" produced by Isaac Evans-Amoah in 2013 and it was inspired by the aforementioned short story. This study has been conceived sharing both languages Spanish and English, as the authors understand the

urgent need to coexist in a common research framework based in plurilingualism and pluriculturalism. Finally, taking into account the two fictional texts a comparative study has been included and final conclusions have been provided.

Keywords: Boogeyman, Textual Analysis, Film

RESUME. Este artículo se centra en la elaboración de un estudio comparativo entre dos textos de ficción basados en la figura del “Coco” como un elemento común que supera las barreras del tiempo y del espacio convirtiéndose en la representación universal del miedo. La metodología de trabajo empleada en este estudio se acota en la teoría de la transposición fílmica desarrollada por la coautora de este trabajo.

En la primera parte, se lleva a cabo el análisis semiótico-textual de la figura del “Coco” a través del relato breve: "The Boogeyman" escrito por S. King y publicado en 1973. El texto de ficción seleccionado para este análisis en concreto se titula: “El Coco, historia corta” y se incluye en el libro traducido al español: *El umbral de la noche* (9ª ed.) Barcelona, Plaza & Janés publicado en 1992. En una segunda parte, incluimos el análisis pormenorizado del texto fílmico incluyendo el *découpage* con los fotogramas más significativos para poder ilustrar el estudio. Se trata, en esta ocasión, de un cortometraje titulado:

"Damnable" realizado por Isaac Evans-Amoah en lengua inglesa en el año 2013 e inspirado en el citado relato. Este estudio ha sido concebido compartiendo dos lenguas de trabajo -español e inglés- por entender que se hace necesario, cada vez más, un espacio de investigación y convivencia común basado en el plurilingüismo y el pluriculturalismo. Por último, teniendo en cuenta los dos textos objeto de estudio se ha incluido un análisis comparativo que culmina directamente con las conclusiones finales proporcionadas al cierre de este artículo.

Palabras clave: El Coco, análisis textual, transposición fílmica, estudio comparativo

I. Introducción

Este artículo está dedicado al estudio de la figura universal del Coco, un ser imaginario que ha sido utilizado en la historia de los tiempos para asustar a los niños que no se duermen. Se estudia, por tanto, esta figura que forma parte de nuestro patrimonio cultural poniéndola en relación con dos textos de ficción diferentes, escritos también en soportes y lugares diferentes, pero que, de algún modo, permanecen estrechamente relacionados entre sí. Sobre el origen etimológico del término y del personaje, así como sobre los tipos de

representaciones y caracterizaciones existentes ya hemos informado en otro artículo en el cual dábamos cuenta de los modos de transmisión de generación en generación, principalmente, a través de historias orales, nanas, cuentos, etc¹.

Con la aparición de los nuevos soportes, encontramos de nuevo la figura del Coco a través de relatos breves, canciones, filmes, cortos, obras de teatro e incluso en cuadros de autores de reconocido prestigio. Para concretar este estudio, centraremos pues nuestra atención primero en el análisis del texto de ficción literario: “The Boogeyman” escrito por S. King en 1973 y publicado en la revista *Cavalier*, para posteriormente hacer lo mismo con el texto de ficción fílmico: "Damnable" (The Boogeyman) de I. Evans-Amoah lanzado en el año 2013, cuarenta años más tarde. Un último apartado dejará espacio suficiente para plasmar el análisis comparativo, las reflexiones y conclusiones de este estudio en el que no faltarán un *découpage* con los fotogramas más destacados del análisis y las necesarias referencias bibliográficas que lo completan e incluso facilitan la posibilidad de ampliarlo.

¹ Couto-Cantero P. y D. Leira Caparrós “El patrimonio inmaterial para el fomento de la interculturalidad en las aulas de aprendizaje: el Coco”, *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, N. 16.

II. Análisis del texto de ficción literario: “The Boogeyman” (S. King, 1973).

El título original del texto de ficción literario (en adelante TFL) elegido para este estudio es: *The Boogeyman* (short story) escrito por Stephen King. Stephen Edwin King, es un escritor estadounidense nacido en 1947, autor de más de cincuenta novelas de terror, suspense, ciencia ficción y fantasía. También escribió alrededor de doscientas historias cortas, entre las cuales se encuentra la del Coco. Este relato de terror fue publicado por primera vez en el año 1973 en la revista de adultos *Cavalier* y más tarde recopilado en el libro-colección *Night Shift* en el año 1978. El volumen en el que se recoge la historia objeto de análisis se corresponde con la 9ª edición de la colección, publicada en mayo de 1992 por Plaza & Janés Editores, S.A. (Barcelona) y traducida al español por Gregorio Vlastilica y Eduardo Goligorsky.

Para ubicar la historia en su contexto histórico-social conviene apuntar que entre los años 1969 y 1974 Nixon era presidente de los EEUU, las cuestiones más destacables en aquella época se centraban en las tensiones raciales, la oposición a la guerra de Vietnam, la crisis económica y social provocada por esta guerra y el escándalo de las escuchas ilegales del Watergate. Todo esto aparece recogido de alguna manera en la obra en la parte en la que Billings, el protagonista, narra

su historia. Especialmente el trasfondo de las manifestaciones contra la guerra del Vietnam, por la tensión racial y por los derechos de los afroamericanos.

El Coco adopta la forma de un relato breve que ya se pone de manifiesto incluso en el título original: “The Boogeyman (short story)”. Se trata de un texto narrativo de ficción con diálogos intercalados en el que se presenta una narración de una historia por parte de un personaje a un nivel narrativo intradieético-homodieético. Es este narrador-protagonista quien va dando cuenta de los acontecimientos que van sucediendo en más o menos una hora de tiempo real en la consulta de un psiquiatra. Este TFL presenta la típica estructura narrativa tripartita: Introducción (I), Nudo (N) y Desenlace (D). En la introducción, que es breve, se exponen los motivos por los que Billings acude al psiquiatra. Le sigue el nudo, con tres Niveles Narrativos (NN) que corresponden a cada una de las muertes de sus tres hijos, que poco a poco nos van acercando al desenlace final: la “supuesta” muerte de Billings.

En la Introducción (I) se describe, como apuntábamos, el motivo que llevó al protagonista Billings a la consulta del doctor Harper intercalando el diálogo y el elemento descriptivo. De pronto, aparece un elemento que se va a convertir en un personaje más: la puerta, que rompe el ambiente cálido creado entre el paciente y doctor. La puerta constituye un elemento inquietante para Billings y

el doctor tiene que abrirla para que el paciente se quede más tranquilo. Prosigue con la narración de la historia de Billings y comienza el nudo (N) de la obra en el momento en que el doctor le pide que le cuente cómo fueron asesinados sus hijos. Esta parte termina bruscamente cuando el doctor Harper pregunta directamente a Billings quien mató a sus hijos a lo que el paciente responde que fue el Coco.

Llegados a este punto, comienza el primer nivel narrativo (NN1) con la narración de las experiencias vividas cuando el hijo mayor Denny empezó a mostrar problemas con la oscuridad y pedía: “luz, luz...” No querían que el pequeño se echase a perder por consolarlo cuando lloraba hasta su muerte el verano después del nacimiento de Shirl, su segunda hija. El protagonista cuenta cómo su hijo mayor chilló: “El Coco, el Coco, papá” y cómo no le hizo caso a pesar de que ni él ni su madre le habían enseñado semejante palabra. Recuerda también algo que le quedó grabado en su mente: la puerta del armario, que él había cerrado, como cada noche, y que estaba entreabierta. El elemento de la puerta se intercala nuevamente en la narración incrementando la tensión de la misma. Billings aún no sabía que había sido el Coco y sigue contando cosas sobre la investigación posterior a la muerte del niño. Termina esta parte con la explicación médicamente verosímil, pero poco creíble, de que la muerte de su

hijo se había debido a una muerte súbita y la justificación por parte del psiquiatra de esta misma explicación.

En el momento en que el doctor Harper enciende nuevamente su pipa comienza la siguiente parte del relato, el siguiente nivel narrativo (NN2) centrado en la segunda hija: Shirl. El protagonista narra cómo la llevan a la habitación en la que había muerto Denny, su hermano mayor, narra también que no querían sobreprotegerla, como no consintieron con su hermano y cómo un año después de cambiarla de habitación, la niña chilla: “¡el Coco, papá, el Coco!”. Billings, que piensa de nuevo en la puerta entreabierta, por no dar a entender que se había equivocado el año anterior, no le hace caso y decide dejar a la niña sola. La narración del paciente es interrumpida por el psiquiatra, que parece tomarle el pelo a Billings. Sus ojos se desplazan hacia la puerta del armario del despacho y el doctor le pregunta con cierta ironía si quiere que la abra. En este punto el doctor Harper comienza a llevar la batuta y Billings prosigue con la narración de la noche en la que su hija murió. La puerta estaba otra vez abierta y recuerda que además de chillar por el Coco, su hija había pronunciado la palabra: “garras” con el rotacismo de un bebé que dice: “galas”. El psiquiatra habla de la semejanza de “galas”, con galochas, cierto tipo de chanclos como los que el doctor tiene en ese momento en su armario.

Volviendo a la narración de los hechos, Billings cuenta cómo encontró a su hija muerta, con la piel negra después de haberse tragado la lengua, con los ojos completamente abiertos mirándole fijamente como echándole la culpa a su padre. El dictamen esta vez fue: convulsión cerebral. Billings volvió solo a la casa donde estaba esa “cosa” y cuenta cómo tuvo una pesadilla después de quedarse dormido con la luz encendida. Como dato curioso de la delgada línea que separa la realidad de la ficción conviene comentar en este punto cómo el propio S. King ha manifestado en varias entrevistas que siempre duerme con la luz encendida. Además, para incrementar la tensión justo en este nivel narrativo se incluye otra historia dentro de la historia o lo que en términos literarios se conoce con la expresión francesa *mise en abyme* o también relato enmarcado. Billings cuenta una pesadilla que tuvo en la que un marido asesinado por su esposa vuelve de ultratumba para vengarse y matarla. Esto constituye una interrupción en el NN más álgido del relato que nos recuerda a una de las famosas: “Historias de la Cripta” muy probablemente escrita por el propio King. Es inmediatamente después cuando menciona a Rita, su mujer en ese momento que sigue amándole y ocupando su lugar de mujer sumisa aunque ella, según sigue contando el paciente, quería otro hijo y él no. Además hace también una regresión a la situación de ausencia de relación con su propia madre ya que ésta opinaba que Rita era una cualquiera por haber estado con su hijo antes de

casarse. También alude al uso del DIU como método anticonceptivo y al embarazo presuntamente buscado por Rita según él.

Andrew, Andy, su tercer hijo ocupa el tercer nivel narrativo del nudo (NN3). En este momento se habían cambiado de casa y las conmociones raciales y sociales de la época no les afectaban por su estado de felicidad. En la casa anterior había muchos malos recuerdos y también muchos armarios. Pero después de un año de felicidad, Billings comienza a pensar que el Coco encontró nuevamente su rastro después de haberlo perdido durante la mudanza y comienza a no abrir los armarios por miedo a que salte sobre él. Andy dormía con sus padres y después de resistirse enormemente lo cambiaron de habitación hasta que murió en febrero. Cuenta cómo esa cosa se hizo más valiente cuando Rita fue a visitar a su madre y cómo una mañana encontró la casa revuelta, con un montón de limo y putrefacción, los discos rayados...., y las puertas -todas- abiertas de par en par durante la noche anterior. El miedo de Billings crecía y comenzó a sentir la presencia de algo que se escondía en la oscuridad sin disimulo. En su cobardía, sabía que iría primero en busca de Andy.

El tercer hijo de Billings chilló una noche: “¡el coco, papá, el coco! Quiero ir con papá, quiero ir con papá!”. Y su padre no lo llevó con él porque tenía miedo. Una hora más tarde, un alarido lo despertó y cuando llegó a la habitación de Andy vio al Coco abalanzado sobre su niño, matándolo. Recuerda el chasquido

del cuello del niño al romperse. Se escapó de la casa, y cuando volvió y llamó a la policía mintió. Si en los dos primeros casos los médicos concluyeron que las muertes de los pequeños habían sido causadas por muerte súbita y convulsión cerebral, en este caso el cobarde de Billings achacó la muerte a una caída de Andy mientras quería salir de la cuna por la noche. En este caso, la policía acreditó su versión, sin embargo Rita no.

Esta parte termina bruscamente y el tiempo de la sesión llega a su fin. Comienza el desenlace (D) en el momento en que Harper le dice a su paciente que pida otra hora para seguir conversando sobre el asunto, si es que realmente quiere eliminar sus sentimientos de culpa por todo lo acontecido. Billings sale a pedir cita y la enfermera no está. Cuando regresa a la consulta, el doctor tampoco está y la puerta del armario está entreabierta, apenas una rendija... y el Coco cobra su trofeo. En unas pocas páginas, Stephen King, a través de sus personajes, hace un repaso por todo tipo de miedos y traumas infantiles incluidos también los de los padres y surgen una serie de elementos sobre los que debatir: además de los miedos y traumas, la liberación feminista, el uso de los anticonceptivos, las tensiones sociales o la homofobia. Todo esto ocurre en menos de una hora durante el transcurso de la cita con el psiquiatra. Los puntos álgidos de cada una de las partes coinciden con la muerte de los tres hijos y la de Billings al final de la historia. Entre estos picos de tensión, se intercala constantemente el diálogo

entre el psiquiatra y su paciente y, a medida que va avanzando la historia, el protagonismo de Harper aumenta y en lugar de escuchar pasa a la acción, ridiculizando a Billings en algunos momentos. Estos diálogos se justifican como elementos medidores de los picos de tensión del texto ficcional y estos picos coinciden con los párrafos en los que se narra la muerte de los tres niños y la supuesta muerte de Billings. La historia termina con un final abierto en el que el Coco sale del armario sin que quede muy claro qué pasó después con el paciente...

Por lo tanto, la estructura narrativa de este TFL podría resumirse del siguiente modo en el cuadro que incluimos a continuación:

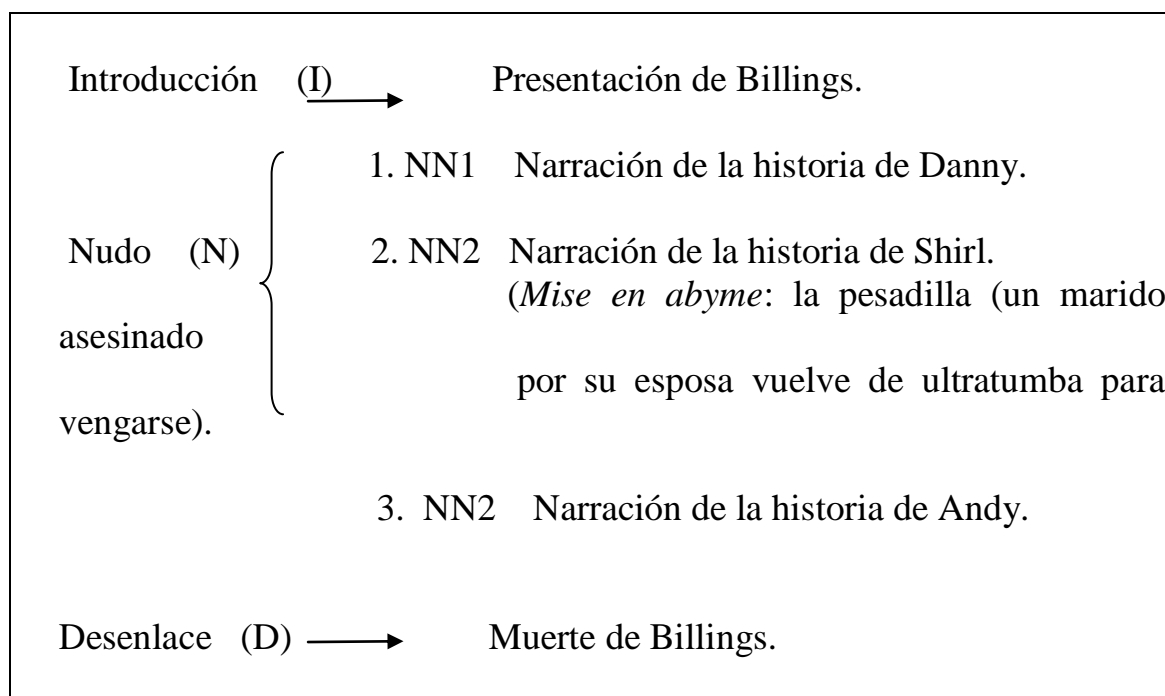


Fig.1. Estructura narratológica del TFL “El Coco” (The Boogeyman). (Fuente: elaboración propia).

En cuanto a los personajes, conviene destacar que S. King siempre emplea nombres reales de personas, es decir, los nombres de sus personajes se encuentran en las guías telefónicas o se corresponden con conocidos del autor. En este TFL nos encontramos con una serie de personajes que podemos subdividir en tres apartados. Por una parte, los personajes de ficción que aparecen en el tiempo presente de la narración de la historia: el doctor Harper, que es el psiquiatra que atiende al paciente (aparentemente podría ser también el Coco), Lester Billings de Waterbury (Connecticut) de 28 años, trabajador, divorciado y padre de tres hijos de cuyas muertes se siente responsable y la enfermera Vickers que tiene un papel totalmente secundario.

Por otra parte, se puede incluir un segundo apartado de los personajes de los que habla el paciente incluidos en el tiempo pasado durante su narración de los hechos. Éstos son: sus tres hijos muertos/asesinados: Denny, Shirley y Andrew; Rita, la ex-mujer sumisa de Lester hasta la muerte de Andy, luego le abandona; la madre de Billings, que sabemos que educó a su hijo creándole un montón de miedos y traumas infantiles marcando su vida y la relación de éste con su pareja y con sus hijos (en la obra de S. King abundan este tipo de madres,

sobreprotectoras, posesivas y autoritarias). La figura del Coco, que representa el miedo, los terrores nocturnos, los traumas y todo lo negro y negativo, está presente en todo momento. Aunque no se puede ver, ni tocar sí se siente e incluso se puede oler y constituye el nexo de unión entre el tiempo presente en la consulta del doctor y el tiempo pasado en el que se narran las muertes de los tres niños.

En el tercer y último apartado de personajes o elementos importantes de este TFL se incluyen como elemento clave las puertas de los armarios. Es por ellas por donde entra el mal que acecha desde el propio interior de las casas, consultas, etc., sólo necesita una pequeña rendija para colarse en la vida de las personas y hacer daño. Tal vez el autor de esta ficción nos está indicando a través de esta metáfora los peligros que acechan a los seres humanos y a la integridad del cuerpo y alma de las personas. Por otra parte, las posturas en el diván de la consulta del psiquiatra, las expresiones faciales de Billings y, sobre todo, las constantes alusiones descriptivas sobre sus manos merecerían, a nuestro juicio, especial atención y análisis porque definen claramente el interior y los sentimientos del protagonista. Por último, podría incluirse en este apartado lo que hemos denominado, en términos generales, el elemento social formado por los médicos forenses, policía, etc. Que, en cierta medida, justifican los hechos dando explicaciones más o menos plausibles sobre la muerte de los dos

primeros hijos y aceptando la versión de Billings sobre la muerte de Andy. Conviene terminar este análisis aludiendo al lenguaje y vocabulario empleado en este TFL, que podría resumirse en el uso de un lenguaje sencillo y descriptivo que sitúa al lector en el lugar exacto en el que se desarrollan los hechos. El autor consigue, como en casi todas sus obras, que el receptor perciba la historia a través de casi todos los sentidos: puede ver los colores que definen el estado de las cosas y los personajes, oye los ruidos y palabras como si estuvieran aquí mismo, huele los olores desagradables de esa entidad indefinida que es el Coco y es, incluso, capaz de sentir y casi tocar algunos objetos.

El final de esta historia es abierto y termina en suspense sin entrar en muchos detalles sobre lo que le sucedió a Billings, aunque se supone. En algún momento incluso se puede pensar que el Coco fue Billings porque cuando los tres hijos mueren, Rita o bien dormía, o bien estaba fuera de casa y tal vez por esa razón dejó a su marido. Billings da a entender que no quería mucho a los niños, que eran un estorbo para su vida en pareja con Rita. Incluso recuerda como su madre estaba en contra de su boda descalificando a Rita por casarse estando ya embarazada. También sospechaba que ella había abandonado el uso de anticonceptivos sin decirle nada a su marido y le reprochaba que tuvo que dejar de estudiar para trabajar con motivo del casamiento. Por todo ello, parece haber cierto rencor en las palabras de Billings. ¿Y si el Coco fue Billings? ¿Y si fue él

el que mató a sus tres hijos en otros tantos ataques de locura? En el NN3 que cuenta la muerte de Andy, el paciente dice que “eso” se hacía más valiente cuando Rita no estaba... Por el contrario, de acuerdo con (Beamh, 1998) existe otra versión en la que se afirma que el Dr. Harper es el verdadero *boogeyman* y Billings otra víctima más del monstruo. Esta última parece más creíble puesto que la propia narración culmina con las siguientes palabras: “—Qué lindo —dijo el coco mientras salía arrastrando los pies.

Aún sostenía su máscara del doctor Harper en una mano podrida, de garras espatuladas” (p. 93).

III. Análisis del texto de ficción fílmico: "Damnable" (The Boogeyman).

Muchas son las referencias fílmicas que se pueden encontrar sobre la figura de S. King que nos ocupa. Conviene destacar que entre las obras referidas al personaje del Coco hay muchas, de distinto origen y de tipo muy variado. Hemos recogido para la selección entre otras: el filme “The Boogeyman” dirigido por Jeff C. Schiro en 1982; la obra larga para teatro “The Boogeyman” dirigida por David Oakes; “The Boogeyman”, cortometraje dirigido por el irlandés Gerard Lough. Por centrar la búsqueda en los últimos años: “The Boogeyman” (2013, Stephen Hyams), “The boogeyman” (2012, Jenny

Januszewski); “The boogeyman” (2010, Gerard Lough), “Damnable. The boogeyman” (2013, Isaac Evans-Amoah); “El Coco: sólo una rendija...” (2012, realizada por un grupo de estudiantes de él Tecnológico de Monterrey, para el proyecto Bibliotecas en corto); “El Coco” (2013, fotosecuencia realizada por Claudia López) y “El coco ya no me da miedo” (2011, cortometraje abstracto de animación, realizado por Jorge Santiago y Virgilio Rodríguez). De entre todas ellas, bien por su duración excesiva, o por una cuestión de accesibilidad y también intentando buscar una obra reciente que encajase con la limitación temporal, optamos por la versión libre: “Damnable. (The Boogeyman -Stephen King)” en su versión original en lengua inglesa del año 2013 dirigida por el joven británico de origen africano Isaac Evans-Amoah.

Por tanto, para el análisis de este apartado elegimos este texto de ficción fílmico (en adelante TFF) inspirado, tal y como se indica en los créditos finales, en el relato de S. King. Se trata de un cortometraje de catorce minutos y medio de duración, realizado por Isaac Evans-Amoah como director y Eliot Pinwill como coguionista. Este TFF mantiene una interesante relación con la obra de King, ya que el protagonista, en este caso Chris, narra lo acontecido a sus dos hijos: Danny y Trissy que supuestamente fueron asesinados. La policía está buscando a Chris, que huyó de la escena del crimen y busca refugio, no en una consulta, sino en un burdel del Soho: el Harmony. Será pues la minúscula habitación de

una prostituta el espacio físico seleccionado donde se desarrollen los acontecimientos y Chris narre su relato.

Debido a la limitación de espacio describiremos y analizaremos los planos más representativos de este TFF prestando especial atención a ciertos fotogramas merecedores de un comentario. Así, este texto fílmico comienza con el ir y venir de un individuo a través de una serie de imágenes yuxtapuestas que indican nocturnidad. El protagonista camina por los bajos fondos hacia la habitación de una prostituta mientras sigue la yuxtaposición de imágenes sobre la noche. La música acompaña a estas imágenes con un toque de nerviosismo, siniestro, inquietante. A partir del segundo 00:37' la imagen se estabiliza y se ve al protagonista caminando por un corredor. En un primer plano desde atrás se ve al protagonista con una capucha y los tonos oscuros invaden el ambiente. El segundo 00:43' marca claramente la separación entre la introducción (espacio exterior) y el nudo (espacio interior) que comienza ahora con un ruido fuerte al abrir una puerta (elemento también primordial en este TFF) y la entrada a una habitación oscura. La cámara recoge la entrada desde el interior de la habitación y la poca luz existente se proyecta desde el exterior. Se puede ver al protagonista oscurecido, con la luz a sus espaldas y de cuerpo entero. Lleva algo en la mano y al abrir la puerta la música chirriante cesa y se palpa el silencio. Después del chirrido de la puerta la prostituta enciende una luz tenue y en un primerísimo

primer plano se ven únicamente los labios de la mujer en un tono rojo intenso y la punta de su nariz al tiempo que dice: “booh”, como queriendo asustar al cliente. En el segundo 00:51’ el plano cambia y enfoca la cintura de la prostituta vestida en ropa interior. La cámara le sigue desde atrás, mientras camina hasta que se tumba en la cama, boca a abajo. Podemos sentir sus pasos al igual que el sonido del colchón viejo y las sábanas cuando ella se acuesta e incluso le dice: “I love when I can scare a man”. Evidentemente, nada es casual: ni la luz, ni los colores, ni los diálogos... todo está perfectamente planeado para dotar de tensión e intriga a este TFF.

Cuando él entra en la habitación ella le sigue con la mirada hasta que se sienta en una silla y vemos que lleva en la mano un periódico en papel 01:00’. Desde los pies de la cama observamos con un plano general que recoge la habitación: la cama, los aparatos de trabajo de la mujer (que son negros), un armario, una mesita con velas (que son blancas), la puerta..., a la propia mujer y al hombre caminando.

En la siguiente toma hay un cambio a primerísimo plano de la mujer, y un primer plano del taburete donde Chris se sienta, y luego se vuelve al plano general anterior. Se dirige a los pies de la cama y coloca el taburete del que cuelga algo que parecen unas esposas 01:04’. Se quita la zamarra y sienta en el

taburete 01:10' que es el centro de un primerísimo plano. Sigue la música sugestiva y mientras se abre el plano nuevamente desde los pies de la cama la mujer se yergue y coge algo del armario. Se suceden unos primerísimos planos de las manos del hombre 01:15' y 1:26' que las retuerce con nerviosismo en varias ocasiones. Mientras se oye una música leve de fondo que va *in crescendo* vemos la mano de la prostituta en la penumbra con un objeto de color rojo dibujando un movimiento sugestivo 01:16' al 01:25' y deslizándolo por su cuerpo. Luego comprobamos que es un encendedor automático para encender unas velas.

En la siguiente toma la cámara enfoca directamente a la mujer y se produce el primer intercambio de palabras entre los dos personajes, cuando ella le pregunta al hombre cómo se llama. Él dice que es Chris en el segundo 01:35' pero aún no hemos visto su cara directamente. Sólo vemos sus piernas nerviosas moviéndose y golpeando el suelo, inquietas, a través de las patas del taburete 01:37'. La mujer enciende las velas de la habitación con calma mientras la cámara le sigue 01:45' y mientras habla del tema económico ella aparece en un primer plano con su imagen reflejada en el espejo de la habitación. Es en el transcurso del minuto 02:02' cuando Chris metiendo la mano en su bolsillo y tirando el dinero sobre la cama dice que ha venido para hablar. La música sugestiva sigue acompañada del hiperrealismo de los sonidos, como el sonido de los billetes que están sobre la

cama y que desaparecen en un segundo en las ávidas manos/garras de la prostituta.

Hasta este momento hemos asistido a la presentación de la situación y en cuanto la mujer recibe el pago por sus servicios comienza a discurrir el texto fílmico que sigue en paralelo con el literario. El cinerrador² comienza por tanto la narración fílmica o el equivalente al nudo del texto de ficción. Del mismo modo que en la introducción del TFL, el protagonista explica que no puede recurrir a nadie más porque ni es religioso, ni ha hecho nada malo, ni está loco: “Can’t go to a priest..., can’t go to a psychologist...” 2:08’ a 2:18’. Mientras se justifica, la cámara comienza a enfocar Chris, primero de espaldas, para ir girando el enfoque por su izquierda hasta que sus ojos entran en el encuadre 02:15’.

La música cambia de nuevo y vuelve a ser tan inquietante como la trama. Ella se pone un batín rojo y se acuesta en la cama dispuesta a escuchar, mientras él sigue sentado. Las manos nerviosas de Chris se enfocan nuevamente 02:26’ puesto que, al igual que en el TFL, cobran una especial importancia en este TFF.

Al ver que se toca el dedo anular, la prostituta indica que suelen venir muchos hombres casados a verla y él comienza el relato de su boda 02:35 – 02:41’ y el hecho de que se casaron estando su mujer embarazada. La escena cambia

² La noción de cinerrador fue propuesta por J. M. Paz Gago (1998) para resaltar esta figura como la responsable de la enunciación/narración fílmica en paralelismo con la figura del narrador que cuenta la historia en un texto de ficción (Paz Gago, 2001, p. 377).

completamente y vemos a Chris trajeado, envuelto por el negro de la sombra, tenso, incómodo, como un niño...., esto se potencia por el repique de las campanas hasta un nivel casi ensordecedor. Y por el contrario, probablemente para remarcar la pequeñez de Chris, se intercalan los planos: plano americano, primer plano, plano americano, primero plano donde se ve su cara siempre en un fondo negro. Todo es oscuro y hay una leve luz blanca que desde arriba ilumina un lado de su cara. Esta escena de la boda termina con un corte brusco, como las escenas de la obra de King, tanto el sonido de las campanas como la imagen.

Volvemos a la realidad del burdel con un primer plano de la mujer, durante un par de segundos, para luego pasar a un plano más amplio de la habitación siempre desde la perspectiva del protagonista que está de espaldas. Se puede ver toda la habitación, excepto lo que está situado detrás de Chris y la pared del armario a su derecha. Una música de fondo, casi inaudible pero tenebrosa envuelve la narración de Chris que habla, en un primer plano de su cara, de su hijo Danny igual que en el relato de King. Su cara se ve desaliñada, de cansado, con barba sin afeitar. La siguiente toma 02:55' nos lleva al recuerdo del propio Chris, metido en su cama mirando el móvil y sintiendo como Danny lloraba desde el comunicador con su hijo. Luego se revuelve incomodado por el llanto del pequeño, para más tarde hojear una revista de adultos, 03:12' pero no se mueve. Los tonos son oscuros y la luz siempre desde arriba enfoca directamente

al protagonista. Con un corte brusco volvemos al presente del burdel donde la prostituta se mira al espejo mostrando una imagen de despreocupación por lo que el hombre está contando.

En el minuto 03:15' vemos en un plano de detalle, con movimientos oscilantes, la hoja del periódico en la que aparece recogido el artículo de prensa donde sale la noticia de la aparición de los niños y de la mujer de Chris, muertos en la casa, con la fotografía de él. El periódico está tirado en un rincón de la habitación, con la página hacia arriba, como para que se vea. La imagen no permite ver la página completa, hasta el minuto 03:22' en el que el espectador puede ver el periódico. Mientras, Chris sigue narrando que Danny estaba llorando por la noche, sin embargo él no lo iba a confortar al pequeño porque pensaba que podía arruinar su vida. En el 03:24' la escena cambia completamente con un *flash-back* al pasado. El efecto estroboscópico de la luz da una imagen de confusión, de locura y cambia también violentamente. La prostituta pregunta a Chris a quién le tenía miedo Danny 03:32' con un plano en zoom sobre su cara que pasa a un plano de la boca del protagonista. Ella parece estar interesada en la historia y escucha con atención 03:46' mientras Chris cuenta como el niño tenía miedo y chillaba que había un monstruo, una y otra vez...

De nuevo la oscuridad al completo sirve de elemento de transición visual para este flash-back que nos vuelve a transportar a su pasado 03:52' y se oye a Danny

chillar: “daddy, daddy daddy!”. A continuación vemos como Chris se saca el cinturón para tomar medidas contra su hijo. Efecto estroboscópico de la luz, oscuridad total y vuelta al presente 04:05’. Primer plano de la mujer, primer plano de él alternándose durante unos segundos con un zoom de la cámara acercándose a sus rostros hasta acabar centrándose en los ojos. Esta técnica marca la tensión del momento en el que Chris le cuenta como encontró a Danny muerto tirado en el suelo de la habitación, con los ojos completamente abiertos y cubierto de sangre.

En el minuto 04.31’ el plano cambia y vemos un plano medio de él y luego un primer plano de ella inquisidora. Él se justifica y no entiende qué pudo ocurrir. Ella, tampoco. Chris comienza a dar vueltas y ella pone cara de extrañeza, él está cada vez más nervioso y camina por la habitación. Se oye una sirena de policía 04:44’ y él mira por la ventana escondido entre las cortinas. La escena termina con la pregunta de la prostituta: “What he was supposedly scared of?” (¿de qué estaba supuestamente asustado? y la respuesta: “It was the Devil”. Se produce otro corte brusco de la escena que con la palabra demonio, la pantalla de nuevo en negro y un golpe fuerte de la música funcionan como el flash-back al pasado creando mayor intensidad y tensión fílmica.

Ya en el pasado, Chris sale de la ducha de su casa y comienza a oír voces y otros ruidos 05.10’. Lleva en albornoz negro que se confunde con el fondo de la

escena y lleva una toalla en la mano. El hecho de estar envuelto en negro, con la música, las voces y los ruidos metálicos hace que esta secuencia gane tensión, genere confusión y mucho miedo. Todo esto unido a las caras del protagonista que aparece en plano americano y la luz muy blanca siempre proyectada desde la parte superior del encuadre en su cara. En el minuto 05:37' la presencia se manifiesta violentamente como por debajo de la toalla ocupando todo el plano del encuadre y así se da paso de nuevo al presente con un primer plano de la mujer riéndose grotescamente 05:39'. Esta risa nerviosa, la incredulidad de la prostituta y el hecho de que le pida un extra, provoca una respuesta agresiva por parte de Chris. Esta situación se ve reforzada visualmente por los planos tomados desde un nivel inferior al del hombre que hacen que aparente enorme comparado con la mujer 05:50'. La agresión se materializa en el minuto 06:03' y ella le invita a marcharse porque sabe que está en peligro. Le dice: "Speak of the Devil and he shall appear" y por este motivo le cobra tiempo extra 06:29'.

Chris sigue narrando la historia y ella le pregunta si vio la muerte de su hijo Danny, a lo que él contesta que no lo vio pero sí que oyó algo ("I heard something"). Con la repetición de si oyó algo ("You heard something") volvemos al pasado 6:54' donde vemos a Chris en su cama -entre sábanas verdes- armado con un bate de baseball azul oscuro y lleno de temores. La música es intrigante, se oyen voces y zumbidos al tiempo que se ve la imagen

del hombre como el negativo de una foto durante uno o dos instantes. Los cambios en el tempo de la historia son cada vez más repentinos a medida que la tensión avanza y en el minuto 07:13' volvemos al presente. Esta vez el elemento de transición entre ambos tempos es un objeto, pasamos del inter-comunicador para oír al bebé a un objeto del presente, que podría ser un picahielos que la prostituta, sabiendo que está en peligro, quiere coger. Al mismo tiempo remueve unas botellas y a través de un plano de detalle vemos como llena una copa de vino tinto (rojo) que se bebe hasta el final. La tensión va creciendo nuevamente y ella le ataca verbalmente hecho que se visualiza muy bien con un primerísimo primer plano de sus labios rojos hablando cada vez más rápido sobre el castigo que debe ser impuesto a quien se lo merece. Chris le muestra su puño que ocupa todo el encuadre y en un arrebato tira por el aire las cosas de la mesita 07:51'.

La siguiente secuencia parece mostrar un guiño cinematográfico al filme: "Nosferatu" de Murnau de 1922. Se proyecta en la pared la sombra grande del hombre agresivamente inclinada sobre la de la mujer 07:59'. El primerísimo primer plano de los ojos negros de la prostituta refleja el miedo 08:02' a la vez que podría recordarle los ojos abiertos y negros de su hijo muerto al agresor. La música, que desempeña un papel muy importante realza la tensión, pero su ausencia también tiene una finalidad muy distinta que consiste en amortiguar las cosas para volver a la calma. Por eso en el minuto 08:11' nos encontramos ante

casi veinte segundos de silencio mientras ambos se recuperan del momento de tensión vivido en la secuencia anterior. Él pide disculpas por lo que acaba de hacer y ella se incorpora 08:49' dándole ánimos aparentemente: "It's all right". De todos modos, coge con disimulo, el arma que había escondido previamente por si acaso y Chris se sienta a su lado y comienza a contar la segunda historia de la muerte de su segundo hijo 09:13'.

Desenfocando la cámara volvemos al pasado con la siguiente secuencia donde aparece Chris cortando y comiendo una fruta. Se sucede un plano de detalle de la fruta (verde) y un plano donde se le ve a lo lejos de la mesa en soledad con esa luz blanca enfocándole y el resto del encuadre negro una vez más. Aparecen nuevamente las voces, junto con unas manos que, primero en forma de sombras se deslizan sobre la superficie de la mesa 09:54' y luego materializadas se lanzan al cuello del protagonista 10:01'. Cuando las sombras aparecen acercándose sobre la mesa se intercala un plano del cuchillo con el que parte la fruta en un fondo rojo y otro plano del mango que Chris está comiendo pero podrido y negro. Chris sabe que aquello que había matado a Danny estaba de vuelta 10:04'. Se intercala constantemente la narración del presente en el burdel con el pasado y asistimos a un plano de una puerta blanca 10:08' a la que por medio de un zoom nos vamos acercando. Se oye el llanto de un bebé al otro lado de la puerta blanca que contrasta con la del burdel que era oscura 10:12'. En el

burdel el cliente sigue sentado al lado de la prostituta sin mirarla y continúa con su narración sobre lo que le pasó a su segundo hijo. Con un primerísimo primer plano de la manilla de la puerta 10.36' volvemos al pasado oyendo constantemente los llantos del bebé y durante esta secuencia vemos como sus manos tiemblan, no se atreve a abrirla y Chris parece transparente cuando se dispone a abrir. Los llantos de la pequeña aumentan el volumen y también las voces. Él reconoce que no abrió la puerta al principio, pero cuando no pudo aguantar más abrió la puerta de golpe. Curiosamente sigue transparente (tal vez como el padre ausente que fue) y cuando por fin la abre, tanto las voces como los llantos cesan y se oye un pitido como el de los hospitales cuando el corazón deja de latir.

Un plano cenital de la habitación de la prostituta 11:18' nos trae al presente y vemos a los dos personajes sentados sobre la cama. La mujer le pregunta al cliente que le ocurrió a su esposa. Chris dice que la encontró muerta, con un cuchillo en la mano, cubierta de sangre y que no volvió allí. Otra vez vuelven las imágenes como fogonazos, con cambios de plano y con planos superpuestos acompañados de zumbidos y de una música siniestra. La secuencia termina bruscamente 11:46' con un plano de una imagen de la Virgen y llegados a este punto se prepara el desenlace final.

Se produce un nuevo ataque violento de Chris 12:11' que se enfrenta con la mujer agarrándola por el hombro y descubre que guarda un arma bajo la almohada, se la pide y se hace con el arma. La prostituta, al verse desarmada, le dice a Chris que ella cree que eso que contó ocurrió únicamente en su cabeza y le llama loco: "you don't realize you're crazy". El desenlace es aún más extraño que en el TFL porque después del forcejeo entre ambos da la sensación de que él la mata clavándole el arma, que resulta ser un afilador de cuchillos, pero no sucede así. La secuencia final va acompañada de imágenes yuxtapuestas y de música inquietante. Las tomas en ángulo contrapicado incrementan la tensión durante el forcejeo y después de un primerísimo primer plano de los ojos de Chris le suceden tres planos de detalle con el afilador 12:50', la imagen de un ángel y luego la de otro, ambos con los ojos negros mientras el inexorable péndulo del reloj va indicando que se acaba el tiempo. La cámara se va acercando a las manos de Chris para luego detenerse en las de la prostituta que las pone sobre el cuello del atormentado padre e incluso parece que intenta calmarle diciéndole que le cree. En el momento en que Chris se derrumba y comienza a pensar que pudo ser él mismo, se vuelve bruscamente hacia ella y en un primerísimo primer plano vemos sus ojos en blanco y negro, terribles, como en las anteriores representaciones del mal. Rápidamente se suceden las imágenes superpuestas de los recuerdos del pasado y del presente de Chris: con el

albornoz negro, los labios rojos, la puerta blanca que se aleja mientras las voces y la música van de nuevo *in crescendo* hasta que vemos en un plano a Chris muerto, tirado en el suelo al lado del batín rojo de la prostituta. Termina el TFF con un fundido en negro completo pero con las voces susurrantes de fondo que siguen hasta que una campanada en el minuto 14.00' da paso a los créditos. El título se acerca a los espectadores en rojo sobre fondo negro y los créditos en blanco sobre el mismo fondo. En el minuto 14:30' se indica que este texto fílmico está inspirado en la obra literaria de Stephen King, *The Boogeyman*.

IV. Análisis comparativo y conclusiones

Las secuencias y las escenas se han enlazado como cuchilladas. En muchas ocasiones son simples cortes o fundidos que pasan a negro instantáneos. Hay pocos fundidos suaves y, sobre todo, están al principio. Los planos de detalle de los objetos y los primerísimos primer planos de los ojos y de las manos aportan grandes dosis de dramatismo. Transmiten mucha información y ayudan al espectador a entender lo que ocurre. Los planos generales ayudan a describir visualmente los acontecimientos y lugares mientras que los planos medios y americanos sirven para los diálogos entre los protagonistas.

En cuanto a la posición de la cámara, hay varios planos picados que presentan planos generales de la habitación, o cuando se nos propone la amenaza a la mujer y contrapicados cuando discuten el protagonista y la prostituta para agrandar la amenaza del hombre. Los movimientos de la cámara se producen cuando ésta no está fija, sobre todo por traslación. Por ejemplo, cuando se nos descubre la cara de Chris por primera vez, o haciendo seguimientos al cuerpo de la mujer. El *zoom* acercándose a los ojos de los personajes en determinados momentos, las cámaras lentas, los desenfoques, la invisibilización de Chris, las sombras.... la luz y los sonidos añaden tensión y dramatismo a la historia. La penumbra invade la habitación, pese a haber una luz encendida. El tono oscuro, apagado, ayuda a reforzar el ambiente sórdido en el que se encuentran los personajes. En las regresiones que hace Chris el negro es el color predominante y siempre hay una luz blanca brillante que parte del encuadre superior. En el ambiente deprimente de la habitación de la prostituta se aprecia un entorno pobre. Los personajes aparecen retratados y vemos como llega Chris prácticamente escondido debajo de una sudadera con la capucha puesta para que no lo reconozcan. Va vestido de manera informal, desaliñado y conforme va avanzando su narración y la tensión se acumula comienza a sudar.

En las regresiones o *flashbacks* que hace con sus recuerdos, va cambiando de ropa, sin embargo sigue vestido del mismo modo, incluso cuando recuerda su

boda, aunque vista traje. El primer personaje que habla es la mujer, no tiene nombre, podía ser cualquiera. Va vestida en ropa interior y, cuando sabe que Chris solo quiere hablar, se pone el batín rojo. Conviene destacar que tampoco es casual que Chris se mueve siempre hacia la derecha del espectador cuando avanza hacia el futuro y cuando discute y agrede a la mujer se desplaza hacia la izquierda del espectador retrocediendo hacia el pasado. En muchas ocasiones, como en la primera regresión que hace Chris contando su boda, se encuentra frente a frente con el espectador como si estuviera en tiempo presente. Unas veces se agrandan los personajes y otras se hacen pequeños dependiendo de lo que se quiere contar visualmente y desde la perspectiva del cinerrador. Por ejemplo, en las escenas de agresión él es grande y ella es pequeña.

Por lo que respecta a los sonidos, conviene indicar que están bien remarcados, son envolventes e hiperrealistas. Taconeos, pasos, el momento de encender el mechero, los roces con las sábanas de la cama... Parece que el sonido envuelve al espectador incluso cuando hay silencio. La música aparece y desaparece en función del momento, de la escena, de la tensión. Unas veces es un susurro, otras un torrente como las campanas en el *flashback* de la boda. La música cumple una finalidad ambiental y significativa y tiene, a nuestro juicio, una significación propia. En cuanto a los diálogos y las palabras que pronuncian los

personajes parecen pertinentes y han sido reforzados por sus señas, movimientos, tonos..., con sus manos, con sus ojos.

Una cuestión importante en este TFF, que aparece como un personaje más, es el color del que ya hemos ido dando pistas a lo largo de este estudio. En el momento presente, en penumbra, aparecen reforzados el negro de las sombras y de algo más..., el rojo burdeos de la ropa de la mujer, de la cama, de sus labios, del vino..., el ocre de las paredes de la habitación (excepto al inicio, cuando el azul prima sobre otros colores, en algún plano). En el pasado, los azules, los verdes y los negros son los colores predominantes y la luz blanca que alumbra únicamente y siempre desde arriba. El negro y el rojo parecen anunciar la presencia del mal: “black eyes...” dice Chris varias veces. Los dos personajes en muchos momentos tienen los ojos completamente negros, tanto ella como Chris, así como las figuras de los ángeles que aparecen al final. El negro lo envuelve todo en los *flashback* que Chris hace en su narración. Negros son también los aparatos de trabajo de la prostituta y sus zapatos igual que los chanclos del texto de King. Otro elemento que va adquiriendo, de manera casi disimulada, un papel importante en este TFF es el paso del tiempo. Chris insiste en que no le queda tiempo porque el Coco va a buscarle y la policía va también en su búsqueda... Hay un reloj con péndulo que marca el paso del tiempo en determinados

momentos con su incesante tic-tac, sin prisa pero sin pausa y que se precipita al final de la historia.

En cuanto al análisis argumental se puede concluir que en este cortometraje se presentan dos personajes en el tiempo presente en el que Chris narra lo que vivió o cree que vivió a una prostituta que le escucha como si fuese su confesora y en el tiempo pasado se intuyen los dos hijos (no los tres del relato), la mujer de Chris y el mal que le acecha en todo momento. Los dos hijos y la mujer de Chris murieron en manos de una criatura llamada el Coco. Chris está siendo buscado por la policía debido a estas muertes y no tiene tiempo según insiste en varias ocasiones. Cuenta cómo murieron los dos niños y su mujer en *flashback* y cómo los encuentra sin vida. La tensión entre los dos personajes va creciendo y se producen un par de agresiones por parte de Chris a la prostituta quien, conforme va avanzando la trama, va siendo consciente del peligro que corre. El desenlace se revela confuso pero parece que finalmente muere él agredido por la prostituta que con sus ojos negros parece ser el Coco del mismo modo que en el TFL también fue el Coco disfrazado de doctor Harper.

El hecho de visualizar este texto fílmico en versión original supone un esfuerzo añadido para seguir el hilo conductor de la historia. Las secuencias y escenas se suceden una tras otra en una especie de vorágine hacia el clímax. El presente y los *flashback* se intercalan con facilidad, incluso por segundos. El TFL

comienza ya en la consulta del Dr. Harper, mientras que en el TFF el protagonista se nos presenta antes vagando por las calles hacia los bajos fondos. Existe paralelismo entre las dos historias pero para que se produzca el proceso de la transposición fílmica no cabe duda que los realizadores del corto supieron darle una interpretación diferente. Mientras que el narrador del relato breve describe las escenas de los asesinatos de los pequeños, en el cortometraje de Evans no se visualiza nada de eso afortunadamente. Únicamente se oyen los llantos de los niños. En el caso de la muerte de la mujer de Chris se ve la mano con el cuchillo, cubiertos los dos de sangre, el resto se deja para la imaginación del espectador. En la obra de King mueren los tres niños y, aparentemente, Lester Billings. En la recreación de Evans mueren los dos hijos, la mujer y Chris. No sabemos qué ha pasado con la prostituta pero el batín rojo tirado en el suelo al lado del cadáver nos hace pensar en cierto paralelismo con el TFL, la máscara del Dr. Harper equivale al batín de la prostituta. Una vez eliminados ambos *atrezos* nos encontramos con la figura real/ficticia del Coco que representa el mal. En cualquier caso ambos finales son abiertos pueden dar lugar a otras interpretaciones distintas de la que hemos propuesto a lo largo de este análisis.

S. King es un maestro del género de terror contemporáneo, sabe aprovechar su capacidad descriptiva para hacer que el lector sea transportado a los lugares en

los que se desarrolla la acción. Consigue que las sensaciones, los pensamientos de los protagonistas, sean transparentes para quien lee sus historias. En el TFF de Evans los elementos que consiguen este mismo efecto son la música, los ruidos, las imágenes, las sombras, los sonidos, los planos..., las señales, la luz, los ojos y las manos, que ganan un protagonismo especial. El elemento de la puerta, que en el TFL pasa a tener la entidad de un personaje en sí mismo, en el TFF está presente al comienzo y durante el relato en el pasado. En el texto fílmico ganan presencia los colores y otros elementos como el reloj... Otro elemento común entre los dos textos ficcionales es el planteamiento de la narración de lo acontecido como una confesión. Lo que sí varía es el papel del personaje que la escucha no siendo necesario, tal y como sucede en el TFF, que sea precisamente un psiquiatra para que la historia tenga sentido. También varía la época en la que se desarrollan las dos historias: la de King está enmarcada en los comienzos de los años setenta en los Estados Unidos, mientras que la de Evans puede transcurrir en cualquier lugar y en cualquier momento actualizando lo acontecido a un tiempo presente.

Para terminar, en este artículo hemos realizado un análisis completo de la figura del Coco partiendo del análisis del relato breve escrito por S. King, para realizar a continuación el análisis fílmico del corto: “Damnable” resultado de la transposición fílmica. Incluimos también nuestra interpretación de ambos relatos

introduciendo además el análisis comparativo entre ambos textos de ficción. Como conclusiones finales destacamos que el protagonista de estos relatos es el miedo por excelencia, un miedo irracional que también se manifiesta en los adultos y un final abierto que consigue inquietar al receptor de ambos soportes ficcionales manteniendo el tema vigente y totalmente actualizado. Este artículo se complementa con otro anteriormente publicado por los autores en el que se amplía la perspectiva sobre la figura y orígenes del Coco además de incluir una propuesta didáctica muy interesante para ser implementada en las aulas de aprendizaje.

Referencias bibliográficas

Obras objeto de análisis por orden de aparición

S. King, (1992), “El Coco, historia corta”, en *El umbral de la noche* (9ª ed.), Barcelona, Plaza & Janés Editores, pp. 85-93.

I. Evans-Amoah, (2013), “Damnable. The boogeyman – Stephen King”, Southampton. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=5oKuTG28Xfo> (07/02/2014)

Referencias

E. Arizpe, “Libros, lectores y lectura en la literatura infantil y juvenil: Personajes analfabetas y “abyectos”, *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 8 (4), 2015, pp. 9-23. Doi: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/jtl3.655>

G. Beahm, (1998), *Stephen King from A to Z: An Encyclopedia of His Life and Work*, NJ, Andrews McMeel Publishing.

F. Cillán, “El coco y el miedo en el niño”, *Revista de Folklore*. 326, 2008, pp. 51-59.

P. Couto-Cantero (1999), “Teoría de la transposición cinematográfica. En defensa de los nuevos soportes. Discurso literario vs. discurso fílmico” en Castro de Paz, José L., Couto-Cantero, Pilar y Paz Gago, José M^a (eds.): *Cien Años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del Texto Fílmico*. Madrid: Visor, pp. 317-324.

P. Couto-Cantero y J. L. Fernández Valdéz (2015), Análisis narratológico-semiótico y fílmico de *Casa tomada* (J. Cortázar 1946 / L. Presa 2006). Estudio comparativo textual y aplicación didáctica en Bouso González, S.; Couto-Cantero, P., Nuñez Ramos, R., Paz Gago, J. M. (eds.). *La pantalla ficcional. Literatura y tecnologías de la comunicación*. Madrid: Sial-Pigmalión, pp. 497-538.

P. Couto-Cantero y D. Leira Caparrós “El patrimonio inmaterial para el fomento de la interculturalidad en las aulas de aprendizaje: el Coco”, *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, N. 16 / *Filologia eta Hizkuntzaren Didaktika* 15 Z, 2016, 157-174.

F. J. Gómez, “*El análisis del texto fílmico*”. Universitat Jaume I. Disponible en <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf> (11/04/2014).

F. J. Gómez, y J. Marzal, “Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico”, Disponible en <http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF> (11/04/2014).

A. López, (2003). “El análisis cronológico-secuencial del documento filmico”. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 26, 2003, pp. 261-294.

J. Marzal, “El análisis filmico en la era de las multipantallas”. *Comunicar*, (XV) 29, 2007, pp. 63-68.

J. M. Paz Gago, “Teorías semióticas y semiótica filmica”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy*, 2001. Disponible en:

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200020&lng=es&nrm=iso

L. Zavala, “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”, *Casa del tiempo*, (IV) 30, 2010, pp. 65-69.

S. Zunzunegui, “Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas”, *Comunicar*, (XV) 29, 2007, pp. 51-58