

La escena secreta y el secreto de la escena ¶

Tiempo subjetivo y memoria
de la transformación en el film
Cuenta conmigo de Rob Reiner ¶

Julio César Goyes Narvéez ¶

Colección **OBRA** SELECTA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

VICERRECTORÍA ACADÉMICA
EDITORIAL

La escena secreta y el secreto de la escena

Tiempo subjetivo y memoria
de la transformación en el film
Cuenta conmigo de Rob Reiner

La escena secreta y el secreto de la escena

Tiempo subjetivo y memoria
de la transformación en el film
Cuenta conmigo de Rob Reiner

Julio César Goyes Narváez



UNIVERSIDAD **NACIONAL** DE COLOMBIA
VICERRECTORÍA ACADÉMICA
EDITORIAL

Bogotá, D. C., abril de 2011

© Universidad Nacional de Colombia
© Editorial Universidad Nacional de Colombia
© Julio César Goyes Narváez

Editorial

Universidad Nacional de Colombia

Luis Ignacio Aguilar Zambrano

Director

Comité editorial

Luis Ignacio Aguilar Zambrano

Gustavo Zalamea Traba

Julián García González

Luis Eugenio Andrade Pérez

Salomón Kalmanovitz Krauter

Gustavo Silva Carrero

Primera edición, 2011

ISBN 978-958-719-778-5 (tapa dura)

ISBN 978-958-719-775-4 (rústico)

ISBN 978-958-719-779-2 (e-book)

Diseño de la Colección Obra Selecta

Marco Aurelio Cárdenas

Videogramas

Los videogramas que contiene este libro
fueron extraídos por Julio César Goyes Narváez
de la película *Cuenta conmigo* de Rob Reiner

Edición

Editorial Universidad Nacional de Colombia

direditorial@unal.edu.co

www.editorial.unal.edu.co

Bogotá, D. C. Colombia, 2011

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Goyes Narváez, Julio César, 1960-

La escena secreta y el secreto de la escena : tiempo subjetivo y memoria de la transformación en el film *Cuenta conmigo* de Rob Reiner / Julio César Goyes Narváez. - Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Vicerrectoría Académica, 2011

112 p. - Colección Obra Selecta

Incluye referencias bibliográficas

ISBN : 978-958-719-778-5

1. Cuenta conmigo (Película cinematográfica) - Crítica interpretación 2. Semiótica y cine 3. Estética cinematográfica 4. Cine - Aspectos psicológicos 5. Comunicación audiovisual I. Tit. II. Serie

CDD-21 791.4301 / 2011

*A Aura María,
y los de entonces que siempre
se echarán de menos.*

Contenido

| | | |
|--------------|---|----|
| Introducción | | 15 |
| | La película Cuenta conmigo | 16 |
| | El énfasis en la infancia | 17 |
| | El orden de la escritura | 18 |
| Capítulo I | La escena como umbral del relato | 23 |
| | La guía investigativa | 23 |
| | La dimensión simbólica | 24 |
| | El punto de ignición | 25 |
| | El orden de la lectura | 27 |
| | El escritor: Stephen King | 28 |
| | El director: Rob Reiner | 29 |
| | Sinopsis argumental | 30 |
| | Stand by me: el tema musical | 30 |
| | Stand by me | 31 |
| | Ficha técnico-artística de la película | 32 |
| Capítulo II | La escena inicial | 33 |
| | El paisaje como metáfora | 33 |
| | La inmersión en el relato | 35 |
| | Los dos trayectos. El resorte de la muerte. | |
| | El destinador. El narrador. El juego de espejos | 37 |
| | La doble dirección de la mirada | 39 |
| | El reenvío a la infancia. La cifra del relato | 40 |
| | El tiempo subjetivo | 41 |
| | La doble temporalidad del relato. La voz imperfectiva | 43 |
| | Los motivos del cuento maravilloso | 45 |
| Capítulo III | La escena secreta y el secreto de la escena | 49 |
| | La escena como umbral | 49 |
| | La mirada eterna. La cifra del ciervo | 56 |
| | La palabra poética / La mirada hipnótica | 58 |
| Capítulo IV | La escena del cuerpo | 67 |
| | El encuentro con el muerto | 67 |
| | El saber sobre la muerte | 70 |
| | El efecto de la transformación. Se acabó el juego | 74 |
| | El apalabramiento simbólico en la novela de Stephen King | 77 |
| | A propósito del padre de los creadores de Cuenta conmigo | 78 |

| | | |
|-------------------|---|-----|
| Capítulo V | La escena de la despedida | 81 |
| | El funeral va por dentro | 81 |
| | El árbol-casa como <i>axis mundi</i> | 83 |
| | El <i>raccord</i> sobre la mirada | 84 |
| Capítulo VI | La experiencia audiovisual del sujeto: escena inicial / escena final | 89 |
| | La escritura del espejo. La experiencia del tiempo subjetivo. El punto final | 89 |
| Conclusiones | Subjetividad y textualidad fílmica | 95 |
| Bibliografía | | 99 |
| Índice temático | | 103 |
| Índice onomástico | | 109 |

El espectador es un individuo sediento de experiencia.

Sigmund Freud

Todo aquello que consideramos más importante está siempre demasiado cerca de nuestros sentimientos y deseos más recónditos, como marcas hacia un tesoro que los enemigos ansiaran robarnos. Y a veces hacemos revelaciones de este tipo y nos encontramos solo con la mirada extrañada de la gente que no entiende en absoluto lo que hemos contado, ni por qué nos puede parecer tan importante como para que casi se nos quiebre la voz al contarlo. Creo que eso es precisamente lo peor. Que el secreto lo siga siendo, no por falta de un narrador, sino por falta de un oyente comprensivo.

*Stephen King
Las cuatro estaciones, II,
(The Body)*

Experimenté esa transición a la madurez incluso cuando estaba rodando la película. Cuando tenía 30 años. Porque mis amigos me daban mucha fuerza, aunque ya fuera un adulto. Siempre buscaba la aprobación de mi padre y siempre sentía que él no me veía. Así que obtuve mucha fuerza de mis amigos.

*Rob Reiner
Directors Guild of America.
American Film Institute, DVD.*

"If I could only
have one food
to eat for the
rest of my life?"

"That's easy. Pez.
Cherry flavor Pez.
No question
about it."



STAND BY ME

A new film by Rob Reiner.

COLUMBIA PICTURES PRESENTS AN ACT III PRODUCTION
A ROB REINER FILM "STAND BY ME" STARRING WIL WHEATON RIVER PHOENIX
COREY FELDMAN JERRY O'CONNELL KIEFER SUTHERLAND
JACK NITZSCHE AND THOMAS DEL RUTH
SCREENPLAY BY RAYNOLD GIDEON & BRUCE A. EVANS PRODUCED BY STEPHEN KING
DIRECTED BY BRUCE A. EVANS RAYNOLD GIDEON ANDREW SCHEINMAN
EDITED BY ROB REINER



RESTRICTED
Under 17 requires
parental supervision

ORIGINAL SCORE BY JACQUES MATHIAS ON ATLANTIC RECORDS AND CASSETTES



© 1986 COLUMBIA PICTURES
A DIVISION OF COLUMBIA TRISTAR PICTURES

Introducción

El presente estudio tiene un triple origen: en primer lugar, está el film *Cuenta conmigo*, la interrogación como espectador interesado hacia su afecto y efecto, lectura siempre postergada. En segundo lugar, se impone una búsqueda pedagógica que, sin dejar de ser rigurosa, fuese concreta y cercana a la experiencia del sujeto, a su emoción y su deseo; una nueva forma de afrontar la lectura del texto artístico y, en especial, el cinematográfico, pues su vigencia en la sociedad de las videoculturas y las tecnologías de la información y la comunicación lo coloca en un lugar de privilegio al interpelar al espectador insistentemente como sujeto en la pantalla, espectador que va del deseo a la acción (Machado, 2009). Un tercer origen, el más influyente, es la “Teoría y metodología del análisis textual” que el profesor Jesús González Requena expuso en los cursos de doctorado ofrecidos durante los periodos académicos 2006 y 2007, en el programa “Teoría, análisis y documentación cinematográfica” en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

La teoría y la metodología del análisis textual del audiovisual encuentran sentido dentro de la actividad académica, investigativa y de extensión que se realizó en el Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, IECO a través de dos frentes complementarios: el curso de “Análisis textual del audiovisual”, impartido en la Maestría en Comunicación y Medios, y el programa de investigación-creación “El Quinde: re-presentaciones audiovisuales de Colombia”. En el primer caso, el curso se concentra en la experiencia del sujeto de la enunciación y del inconsciente frente a la imagen fija y en movimiento. Se trata de aprender a mirar el audiovisual como una estética que se soporta sobre unos materiales exclusivos: la estructura lingüística (lenguaje cinematográfico, fotográfico, plástico, visual) y el material signifiante (imágenes/sonidos); estos materiales, a su vez, están estructurados como “discurso” y como “texto”, es decir, como hecho de lenguaje, como registro semiótico y como deseo. Pero a diferencia de los discursos funcionales y comunicativos, donde la materia de la expresión queda reducida a mero soporte de los signos que materializa (el mensaje), en el texto artístico la materia es siempre valorizada por lo simbólico, por la experiencia misma del sujeto; de allí que la teoría del texto incluya la semiótica como una herramienta más de la caja para esclarecer el texto que se ubica siempre en la frontera, no como límite sino como cruce y contrabando, de suerte que la interdisciplinariedad es una zona donde habita el saber entre los saberes, creando resistencia al estado, la teoría y el poder que se ufanan de tener el predominio (Goyes, 2008a: 3).

En el caso de “El Quinde: re-presentaciones audiovisuales de Colombia”, que cumple además con actividades de extensión al involucrar en su proceso estudiantes, investigadores y gestores culturales de comunidades regionales, el discurso y el análisis textual del audiovisual se conectan de forma crítica y creativa con los imaginarios de la cultura popular; la oralidad y la escritura,

con la imagen; las simbologías regionales y locales, con las globales. Partiendo de una pedagogía configurada como aprender-haciendo, la lectura y la escritura audiovisual intentan resignificar procesos y productos a través de la investigación-creación audiovisual.

La película *Cuenta conmigo*

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

La fecha y el momento en que vi por primera vez este film no los he podido recordar; por ello el contacto definitivo con la película ocurrió en 1999, siendo profesor de Literatura infantil y lírica latinoamericana. La novela en la cual se basa la película, es una lectura más bien reciente, motivada por esta investigación. Entonces la casualidad quiso que mientras conversaba con un colega acerca del cine de infancia y de la entonces pequeña actriz Ana Torren (*El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, 1973; *Cría cuervos* de Carlos Saura, 1976), saliera a flote el film *Cuenta conmigo* (*Stand by me*, 1986) de Rob Reiner y sus protagonistas, sobre todo el malogrado River Phoenix. Recuerdo que quedé atrapado de nuevo en el relato con las primeras y sugerentes imágenes. No obstante, fue una escena la que ejerció una atracción especial, una emoción –o quizá deba decir una tensión– a la que volvía insistentemente, justo cuando proyectaba la película como recurso pedagógico para hablar del cuento y su morfología; por otra parte, era una escena imposible de comprender a simple vista, pues el interés en ese momento no se afincaba específicamente en lo visual. La escena que en este estudio alberga el punto de ignición y constituye el umbral del relato del film (capítulos I y III), desencadenará el deseo de saber acerca de lo que allí, en trama y fondo, ocurre.

A finales de la década de 1980 *Cuenta conmigo* tuvo su público y su culto; aún hoy se mantiene entre los espectadores más jóvenes y aquellos marcados por los años sesenta y sus revoluciones culturales, aquellos que aprecian las películas sobre la infancia, la iniciación, el viaje y, sobre todo, la amistad y las aventuras, espacios estéticos que configuran los ritos de paso a la adolescencia. La fascinación además venía, creo recordarlo, porque el narrador es un escritor que cuenta una historia de lo que le pasó a él y a sus amigos cuando tenían doce años en un pueblo de Oregón, en Estados Unidos. Es una aventura de viaje en busca del cuerpo de un niño de una edad ligeramente mayor, atropellado mortalmente por el tren. La valentía, la imaginación, la inocencia, el deseo de ver un muerto, la iniciación de un escritor y la amistad soportan el relato.

Los personajes –disímiles en sus gestos, palabras y acciones– transitan el relato en pos de cumplir una *tarea*; este empeño los hace soldar una unidad heroica plena de amistad y de nostalgia. La ambientación, los paisajes, el río y los lugares tan familiares como ensoñados están próximos a los de cualquier infancia, tal vez la mía, aunque sin railes ni tren. La banda musical es otro elemento inolvidable, así como el tema musical penetrante y lírico, interpretado por el legendario de los sesenta Ben E. King. El título de la canción *Stand by me* corresponde al del film, intertextualidad generacional entre las artes: *Cuenta conmigo*. La canción fue interpretada por artistas como Elvis Presley, John Lennon y Eddie Cochran. Estos aspectos y otros que mi memoria olvida,

ejercieron entonces y motivan ahora una emoción que estimula el trayecto de un deseo: leer y escribir sobre este film.

Aunque la película no aparece en el inventario más selecto de la historia del cine, sí fue, en cambio, una de las primeras en tratar temas y proponer estéticas visuales de esta índole; hoy es común ver propuestas similares en el cine como en la televisión; la serie “Los años maravillosos” sería un buen ejemplo. *Cuenta conmigo* es un texto audiovisual inquietante, al menos para mí como espectador o como sujeto del inconsciente, si hemos de atender desde ya al análisis textual.

Hay un singular número de films que llaman mi atención, algunos tan disímiles del elegido como afines con él; no obstante, para este estudio analítico preferí *Cuenta conmigo*, entre otros motivos, por el punto de ignición que se moviliza desde que vi por primera vez la película. Recorro, entonces, a lo largo del discurso audiovisual a la luz del análisis textual, a los presupuestos primordiales del relato, aquellos referidos al tiempo subjetivo y a la memoria de los instantes de transformación; así mismo, se atienden seis escenas que constituyen los ejes del film y cuyo movimiento de lectura centrípeta y centrífuga transporta el sentido dando origen a los tópicos de este estudio.

El énfasis en la infancia

Ahondando un poco más en las justificaciones, en estos últimos años he estado interesado en la estética cinematográfica con énfasis en la infancia, énfasis que no tiene aquí el significado de cine para niños, entre otras razones porque son películas minadas por cierto moralismo o didáctica que en más de una ocasión la escuela capitaliza de forma maniquea. Tampoco interesa para los propósitos de este estudio el cine elaborado por niños, es decir, aquellas experiencias audiovisuales que junto a las juveniles comienzan a dar frutos en varios rincones del planeta. En cambio, es central para esta investigación la producción filmica que involucra el mundo de la infancia arrojando una mirada re-significadora en el espectador-adulto. Los films a los que hago referencia tienen el sello de directores que en su propuesta estética reenvían el sujeto a la infancia, desde una mirada de adulto que a su vez intenta ser la mirada de la infancia. Desde este lugar, el pasado es recuperado como un presente en continua participación creativa, una experiencia poética que *tiende un puente* –al decir de Víctor Erice, que hace eco de Jean Renoir–, entre el director, el film y el espectador.

Ahora bien, el espectador cinematográfico apasionado es como un niño, pulsa todo el tiempo por volver a experimentar las mismas historias y a enfrentarse de nuevo a las mismas imágenes. La pasión y lo lúdico se encuentran en esa experiencia subjetiva, lugar donde los sentidos gozan y el desgarramiento acude. De allí que es preciso aprender a mirar con ojos de niño, “desautomatizar la mirada” (Larrosa, 2007: 23). Las películas cuyo referente es la infancia logran construir una atmósfera artística que conmueve y reanima. Nunca he tenido duda de que el hombre le enseña al niño, mas tampoco he dudado que el niño le enseña al hombre, o, como observó Freud reactualizando al poeta romántico William Wordsworth (1770-1850): “El niño es el padre del

hombre". De lo que se trata, entonces, no es de proclamar una especie de infantilismo del mundo, sino apuntar más bien hacia el desafío nietzscheano del niño por venir, a ese grado superior de plenitud por alcanzar, justo allí donde el niño está por hacerse. Parodiando a Gilles Deleuze cuando habla del escritor, quizás la tarea del educador sea como la de aquel, no tanto de revisar los archivos familiares para hablar de la propia infancia, no habría mucho interés en ello. En cambio, la tarea puede ser otra, a través del acto de educar (leer/escribir), ir en dirección a la infancia del mundo y restaurar esa infancia, afirmar la experiencia, la novedad, la diferencia y lo impensado.

Cada día crece la producción cinematográfica y las investigaciones sobre la infancia. Una mirada a esta producción nos dice que hoy esta reflexión en la academia y en la cultura es un hecho inaplazable. Un nuevo humanismo podría ser el resultado de esa re-educación de la mirada de los adultos a partir de reactivar los escenarios y actores de la infancia. La experiencia poética que resulta del pacto entre la imaginación en el film y la imaginación del espectador cada vez es más integradora, porque logra reenviar al que mira a ese universo complejo que fue su infancia y que perdura como experiencia interior. Si imaginar es recuperar el niño que hay en el hombre, entonces la infancia no es sólo un estado cronológico que termina con la adolescencia, sino un lugar de permanencia que atiza nuestra resistencia hasta el final de nuestras vidas. La infancia con la imaginación tejen lazos de afecto exaltando el ser interno, desencadenando efectos que tejen complejas relaciones con la experiencia del mundo. No es la realidad la que ejerce conmoción sobre nuestra subjetividad, sino el sujeto el que se conmueve ante las circunstancias que le interesan y lo humanizan.

La elección del campo de estudios en análisis textual del audiovisual obedece a mi experiencia personal y pedagógica con la poesía, la pintura y el cine; mas también es el resultado de ser consciente de la necesidad de encontrar en el cine y sus nuevos estudios una fuente distinta para renovar la teoría y metodología que hasta ahora guían la investigación y la práctica educativa de los medios de comunicación y, sobre todo, de la imagen y sus regímenes de visualidad.

El orden de la escritura

El lector encontrará en este texto, aparte de la introducción, seis capítulos, un apartado de conclusiones y la bibliografía.

El primer capítulo, La escena como umbral del relato, señala el trayecto de éste y la ruta que siguió el análisis, el punto de ignición que dispara la experiencia subjetiva en un vaivén temporal: hacia adelante y hacia atrás. El encuentro de Gordie con el ciervo es el lugar donde arranca la lectura del texto *Cuenta conmigo*. En este capítulo la escritura es pregunta y suposición, pues el sentido se oculta como umbral del relato. Un umbral, por otra parte, secreto, donde la experiencia interior escamotea el tiempo real articulando en una mezcla imaginaria futuro, presente y pasado. En otras palabras: todo es presente avanzando hacia el futuro, mas todo es inmediatamente pasado.

Breves reseñas del escritor y del director apoyan los primeros interrogantes con respecto al film.

El segundo capítulo está dedicado a la escena inicial: un coche detenido a orillas de la carretera en medio de un paisaje abierto. Aquí se encontrará, partiendo de una lectura del paisaje como metáfora, la reflexión sobre los trayectos de dirección de la mirada (campo/contracampo) y de cómo el espectador es convocado para su inmersión en el tiempo subjetivo del relato. El juego de espejos advertirá de entrada una serie de relaciones no únicamente con las escenas posteriores, sino con la doble temporalidad del relato filmico. Además se pondrán al descubierto aspectos clave del relato: el resorte de la muerte, el destinador, el reenvío a la infancia, la cifra del relato, la voz imperfectiva y los motivos del cuento maravilloso.

El tercer capítulo vuelve a encuadrar la escena secreta y el secreto de la escena, pero esta vez desde la especificidad del análisis textual: el protagonista, Gordie Lachance, quien después de una noche agitada se encuentra en las primeras horas de la mañana cara a cara con un ciervo en las vías del tren. En este apartado dramáticamente decisivo donde está en juego la doble temporalidad del relato y el *raccord* sobre la mirada (campo/contracampo), el punto de ignición intenta ser descifrado como ritual de paso (abandono de la infancia) y metáfora del espejo: identidad/soledad. Incluye una lectura sobre el apalabramiento simbólico del relato literario y filmico, pues también en ese cruce se cifra el tiempo subjetivo y la transformación interior del personaje y, por consiguiente, del espectador.

El cuarto capítulo enfoca la escena del encuentro de los cuatro chicos con el cuerpo sin vida de Ray Brower. El deseo de ver un muerto pronto se transformará, al menos para el protagonista Gordie Lachance, en un saber sobre la muerte a través del muerto. El encuentro con lo siniestro al ver un cuerpo sin vida es un encuentro con lo real que requiere, para superar el desgarró, ser simbolizado por una palabra verdadera dicha por un padre así mismo simbólico: la promesa del relato literario. El efecto de esta transformación acaba con el juego a ser hombres, y arroja al protagonista y a sus amigos a una verdadera aventura, la de ser hombres de verdad. El capítulo incluye una reflexión comparativa sobre la manera en que la experiencia de Stephen King de ver un muerto y saber de la muerte influencia en el relato literario *El cuerpo*, texto sobre el que se hace la adaptación filmica; también se lee el lugar que ocupa el padre en los creadores de *Cuenta conmigo*: King y Reiner.

En el quinto capítulo se aborda la escena de la despedida: Gordie y Chris, de regreso de su aventura, se despiden junto al árbol-casa mientras contemplan desde la colina el pueblo de Castle Rock. No sólo se ha transformado su interior, sino que ese nuevo saber cambia la relación con el exterior donde habitan; han crecido: ahora el pueblo parece pequeño. El cuento maravilloso en busca de la identidad y de la transformación está dado, entre otras cosas, por la superación del complejo de Edipo. No puede haber otro lugar más estratégico dónde finalizar la historia y dónde simbolizar la transformación que ha tenido lugar en sus vidas que el lugar donde empezó todo. El árbol-casa como *axis*

mundi que conecta lo real con lo simbólico adquiere eficacia para representar el tiempo subjetivo y las dimensiones humanas de transformación en el relato de *Cuenta conmigo*: muerte/vida; deseo/ley; realidad/ imaginación; pasado/futuro; infancia/madurez.

Finalmente, en el capítulo sexto, la relación especular se hace totalmente evidente al cierre del relato, y volvemos por fuerza de la escritura filmica al inicio cuando la voz en *off* del narrador da comienzo a la historia. La escena final es una coda o epilogo altamente significativo para la sutura entre la enunciación, el sentido y la experiencia del sujeto espectador.

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Die Abenteuer einer Jugend an der Grenze zum Erwachsenwerden.

»Ein außerordentlich schöner Film über die Abenteuer einer Jugend an der Grenze zum Erwachsenwerden.«

ROBT REINER, 1978, 100 MIN.

»Mit Abstand einer der besten Filme des Jahres. Ein mutiger und sehr interessanter Film.«

REINHOLD KUNZE, 1978, 100 MIN.

Ein Film wie ein Magnetman muß ihn einfach gesehen haben!

REINHOLD KUNZE, 1978, 100 MIN.



MIT
BEN E. KING'S
KRIEGERSTYLL
STAND BY ME.

Der neue Film von Rob Reiner

STAND BY ME

DAS GEHEIMNIS EINES SOMMERS

COLUMBIA FILM ZEIGT EINE ACT III PRODUKTION
EIN ROB REINER FILM »STAND BY ME« MIT WIL WHEATON RIVER PHOENIX
COREY FELDMAN JERRY O'CONNELL KIEFER SUTHERLAND
MUSIC BY JACK NITZSCHE COSTUME DESIGNER THOMAS DEL RUTH EXECUTIVE PRODUCERS RAYNOLD GIDEON &
BRUCE A. EVANS DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY STEPHEN KING PRODUCED BY BRUCE A. EVANS
SCREENPLAY BY RAYNOLD GIDEON ANDREW SCHEINMAN DIRECTED BY ROB REINER



THEATRE GENERAL AUDIENCES ALL AGES ADMITTED WITHOUT RESTRICTIONS. FOR MORE INFORMATION PLEASE CONTACT YOUR LOCAL COLUMBIA TRISTAR VIDEO STORE.

© 1986 COLUMBIA TRISTAR

Capítulo I

La escena como umbral del relato



La guía investigativa

Este análisis se centra en dos aspectos estructurantes –no estructurales– que abren, suspenden y cierran las expectativas del sujeto (espectador) frente al relato filmico *Cuenta conmigo* (*Stand by me*, 1986) de Rob Reiner: el tiempo subjetivo (la doble articulación del relato) y la memoria de los instantes de transformación (los momentos decisivos en que el relato se articula como eficacia simbólica).

Las miradas teóricas que acompañan este estudio provienen de la semiología del film, en especial de la teoría del relato y la distinción entre historia, relato y discurso; del psicoanálisis, las ideas de latencia y contenido manifiesto, la indagación edípica, el narcisismo y, sobre todo, la teoría del espectador; de la antropología, su dimensión simbólica y las relaciones y transformaciones que ésta observa en el comportamiento humano; finalmente, de la literatura y de la teoría literaria, especialmente el problema del tiempo subjetivo, la experiencia estética y la resignificación de los procesos de lectura y escritura. Su validez teórica y metodológica depende de las necesidades comprensivas del texto filmico elegido y de la argumentación a la hora de especificar una imagen, un plano o toda la escena.

No es la práctica discursiva de un observador que aplica mecánicamente conceptos, sino la experiencia estética de un sujeto participativo que deja hablar el texto e intenta, en su escucha, comprenderlo acudiendo a voces iluminadoras que se citan y reflexionan en el desarrollo mismo de la escritura. Fue justamente Freud, en la *Interpretación de los sueños*, quien observó que “las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo contenido, en dos idiomas distintos, o, mejor dicho, el contenido manifiesto se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva, cuyos signos y reglas de construcción hemos de aprender por la comparación del original con la traducción” (Freud, 1985: 307). De igual forma, Jacques Lacan orientaba sus seminarios proponiendo que teoría y técnica son en psicoanálisis una y la misma cosa. De suerte que no hay diferencia entre teoría y práctica, pues el psicoanálisis es una praxis, es decir, un método (Vernier, 1999: 12).

No se pretende decir que este estudio tiene carácter psicoanalítico, sino que usamos algunos de sus hallazgos metodológicos para el análisis textual; nos seduce la idea de que tanto los sueños como las obras de arte pueden ser abordados como textos semejantes y diferentes al mismo tiempo. Las cuestiones teóricas nucleares, entonces, no son expuestas en un capítulo aparte; no es así como se experimentó la lectura del film y la escritura de esta indagación, sino que, a medida que el análisis avanza, se introducen con cierta naturalidad, pues tanto la teoría como el método fluyen entre la emoción y el concepto, la imagen y el símbolo, el afecto y el efecto, la enunciación y el enunciado, la trama y el fondo. Hasta donde es posible se evita tal separación, pues de lo que se trata es de mantener el objeto estético en su unidad y tensión compositiva, en su sentimiento y creación.

La metodología que da cuenta de la significación (comunicación) no se hace cargo de la experiencia estética (el sentido); por ello re-introducimos la experiencia del sujeto, el trabajo de su deseo.

La dimensión simbólica

Si el relato es “la narración del trayecto del deseo de un sujeto, configurado por su *tarea* y su objeto” (González Requena, 2006a: 521), entonces, equivale también a definirlo como una narración de suspenso donde la emoción está completamente involucrada, hasta el punto de hacer que el espectador participe de su estructura temporal: formulación de la expectativa, tiempo de suspenso y resolución de la expectativa. Desde este punto de vista, cinco son los momentos decisivos que se tendrán en cuenta en el análisis del film *Cuenta conmigo*:

- i. La escena inicial: un coche detenido a orillas de la carretera en medio de un paisaje abierto;
- ii. La escena secreta o la escena como umbral: el protagonista, Gordie Lachance, después de una noche agitada, se encuentra en las primeras horas de la mañana cara a cara con un ciervo en las vías del tren;

- iii. La escena del cuerpo: el protagonista y sus tres amigos encuentran el cadáver del chico de trece años Ray Brower, muerto en las vías del tren;
- iv. La escena de la despedida: Gordie y Chris, de regreso de su aventura, se despiden junto al árbol-casa, mientras contemplan desde la colina el pueblo de Castle Rock; y
- v. La escena final: Gordie Lachance, escritor, luego de una prolongada rememoración cuyo escenario involucra una aventura de su infancia al lado de tres amigos, pone punto final a la historia. El final, por medio del tiempo subjetivo, se suelda con el principio del film, el relato literario con el cinematográfico. La dimensión simbólica queda así cifrada en el juego de espejos.

De suerte que el relato es un discurso construido con funciones y acciones (operaciones dilatorias que actualizan y demoran la resolución), con miradas y puntos de vista; una enunciación donde aflora el sujeto y lo apunta al sentido, cargándolo de dimensión simbólica. La dimensión simbólica, que es dimensión del sujeto articula tres registros: en primer lugar, un tejido de signos; es decir, convoca a la teoría semiótica, en tanto discurso articulado que funda la inteligibilidad por una red de diferencias o significantes. En segundo lugar, aflora una constelación de imágenes, que convocan irremediabilmente a la teoría de lo imaginario, cuyo registro aunque se reconoce no es articulado, y por tanto no deviene significación, pues lo imaginario funda la deseabilidad de la imagen bajo el juego de analogías antropomórficas y, en tercer lugar, se articula en una textura matérica; por ello convoca a una teoría de lo real que se resiste a la forma, a la imagen y al significante. Lo real como lo Otro, no como El otro. Lo real es esa base material audiovisual compuesta de luz y sombra, la huella fotográfica que se resiste a la inteligibilidad, que está más allá de la imagen y de la significación.

Estos tres registros se articulan en la teoría de lo simbólico que es, como se ha dicho, una teoría del sujeto que interroga con la palabra lo real y va a su encuentro. Cuando el apalabramiento logra hacer sutura simbólica, supera la fragmentación inherente en el montaje y produce en el espectador la sensación de una totalidad significativa, el sujeto se ancla en el inconsciente, y se abre ante él la posibilidad de escapar al delirio, a la psicosis a que lo somete lo real en ese proceso de tensiones; es así como el sujeto encuentra su relato y, en él, el sentido.

La escena secreta, como se ha preferido identificarla, es un umbral del relato del film porque en ella –se observará a lo largo de este estudio– pivotan las otras escenas en un juego textual que las identifica y las diferencia, sugiriendo en esa bisagra espacio-temporal el punto de ignición.

El punto de ignición

La experiencia de la lectura del film *Cuenta conmigo* ha seguido un trayecto que va del centro a las periferias del relato: inicio y final. Esta disposición del análisis tiene que ver, entre otras razones, con el punto de ignición que se

sitúa allí, en el umbral mismo del relato y que no es otro que la escena secreta: el ciervo en las vías del tren. Se trata de apuntalar en el texto filmico, que es texto artístico, el sentido como trayecto de la experiencia del sujeto que lee. Ese sentido, esa emoción, esa singularidad que tiene lugar allí y conmueve debe ser analizada comenzando por el punto de ignición (González Requena, 1999a: 9-30)¹.

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA



Amanece. Los cuatro amigos han tenido una larga jornada diurna y una noche agitada a causa de los aullidos de los lobos. Cada uno ha hecho guardia apoyado con una pistola que Chris ha sustraído del escaparate de su casa. Gordie Lachance, protagonista de la historia y último en hacer guardia, sale a las vías del tren a leer una historieta en medio de una vegetación exuberante. Vemos las diagonales que dibujan los raíles y que de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba del encuadre conectan: la pistola, el niño leyendo una historieta y el cervatillo.

El cervatillo aparece de repente en el margen derecha de la vía y llama la atención de Gordie, que lee en medio de la algarabía de los pájaros. Los vemos en plano general, y luego en primer plano aparece la cabeza del ciervo; el detalle apunta a resaltar sus ojos negros y vivos: misteriosos. La rima la completa el contraplano de Gordie que se centra en la mirada del animal; el primer plano del rostro de Gordie resalta sus ojos, también negros y vivos. La metáfora visual que se despliega es la del descubrimiento, la igualdad, el develamiento; pero por ello, el misterio, la ignición. De suerte que los dos seres se miran, se fascinan; de repente el ciervo rompe con la magia de la mirada, cruza la carrilera y se enfila en dirección al bosque. En ese momento el tren retorna y despierta a los amigos de Gordie que todavía duermen en el bosque. En seguida escuchamos la voz en *off* del narrador (Gordie adulto): “El tren de mercancía despertó a los otros chicos y estuve a punto de contarles lo del ciervo, pero no lo hice, fue la única cosa que guardé para mí, nunca había hablado o escrito sobre ello hasta ahora”.

¿Qué es eso que el protagonista guarda para sí? ¿Qué es lo que late en el cruce de la mirada entre el niño y el ciervo? ¿Qué cifran la presencia del ciervo y la planificación de la escena? ¿Por qué esta escena es tan secreta como inesperada en el relato del film? Estas interrogaciones y otras que por ahora aguardan, son las que se devuelven al texto filmico y que acompañarán el trayecto de esta lectura.

1 Véase también *Los ritos y la sociedad del espejo*, entrevista a Jesús González Requena, en *Ómnibus*, 28, año V, septiembre de 2009. <http://www.omni-bus.com/n28/cine.html>

En la lectura y la escritura filmica, en su enunciación, el sujeto deja sus huellas, pero sobre todo en su punto de tensión más alto: el de ignición. De allí que es preciso apuntalar en el texto artístico el sentido como trayecto de la experiencia del sujeto que lee y, ese sentido, esa emoción, esa singularidad que tiene lugar allí y conmueve puede ser analizada comenzando por “el punto de ignición” (J. González R.), “ombligo del sueño” (S. Freud), “inconsciente óptico” (W. Benjamin). Para Roland Barthes, por ejemplo, el “punctum” es ese elemento que “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme (...) es lo que yo le añado a la fotografía y lo que, sin embargo, ya está en ella”. El “punctum” es latencia, agujero, pinchazo, detalle, expansión, más-allá- del campo, más allá de lo que se muestra (Barthes, 1998: 64-105); es decir, el lugar donde el lector es convocado, atraído, seducido, manipulado, una y otra vez, sin comprender cómo ni por qué, y es en esa fascinación del *objeto y su deseo* donde el sujeto de carne y hueso inicia el relato, la promesa de una escritura.

No extraña, entonces, que el propio autor de la historia, Stephen King, haya dicho con respecto a esta escena –pensando obviamente más en su novela que en la película– que trabajó mucho

porque no quería que fuera cursi. No quería que fuera un cuadro de terciopelo. Quería que fuera lo más real posible y que tuviera la mayor consistencia posible. Encaja perfectamente en el resto de la historia. Esta es una historia sobre chicos que están descubriendo el mundo y muchas de las experiencias por las que pasan son terribles, y otras son divertidas. Pero pensé que debía haber al menos una experiencia que fuera trascendental”².

Sin duda se puede advertir una frucción entre lo que late por salir y lo que lo oculta y cifra como enigma; entre lo declarado como afecto y lo enmascarado como efecto de representación y sentido.

El orden de la lectura

La experiencia trascendental de la que habla Stephen King, o eficacia simbólica, en nuestros términos, estaría en dirección a construir o re-construir la experiencia subjetiva, aquella que circula entre el texto filmico y el espectador, y que por la lectura analítica encuentra figuración de sentido completando el círculo como escritura. Tal vez por eso “la interrogación que el texto artístico devuelve a su escritor como a su lector, es la interrogación por ese sujeto, cuya voz esperan oír” (González R., 2000: 37). Una voz, por otra parte, performativa y transformativa, pues el sujeto al escucharla-leerla afronta lo real volviendo a cifrar el acto simbólico como eficacia, quizá deba decir como escritura³.

-
- 2 Todas las citas y comentarios del autor y del director, así como los diálogos del film, han sido tomados de *Cuenta conmigo*, Edición del coleccionista. Columbia Pictures (1986). Madrid: Tristar Home Video, 2000. El documental producido y dirigido por Michael Gillis Walking the tracks (*The summer of Stand by me*), se incluye en los contenidos extras del DVD.
 - 3 Véase mi ensayo “Leer es escribir: la experiencia de la imaginación”, en *Revista Educación y Ciudad*, N.º 15, Instituto de Investigación e Innovación Pedagógica IDEP, Secretaría

El umbral del relato y de la lectura se encuentra en una de las escenas más significativas que se analizan, situada justo en la parte intermedia del film y que denominamos “La escena secreta”; luego se lee el inicio y se prosigue hacia el final. La escena secreta, tal como se la ha definido, es la que, según este estudio, soporta la escritura fílmica de *Cuenta conmigo* y solapa la eficacia simbólica en el interior mismo de las escenas restantes. Se analizan cada una de las cuatro escenas, conectándolas entre sí de forma anterior o posterior, pues es imposible aislar la continuidad de la acción a riesgo de malograr la sutura⁴. Al leer los sentidos que entre las escenas se tejen, se observa el lugar que cada una ocupa en los acontecimientos del relato, sin perder de vista la totalidad del texto fílmico.

El escritor: Stephen King



La cita que sirve de epígrafe al inicio de este texto investigativo hace parte de la novela *The Body (El cuerpo)* de Stephen King. Esta novela inspiró la película *Cuenta conmigo (Stand by me)*, de Rob Reiner, realizada en 1986. Stephen King es un escritor muy prolífico de historias de ficción en clave de terror que le han dado el calificativo de “maestro del terror” o “maestro de lo oscuro” (Burstein, 2001).

Los protagonistas de sus historias son generalmente de clase media, en su mayoría niños o escritores, como en la novela *El cuerpo* adaptada al cine como *Cuenta conmigo*. Los personajes transcurren en una existencia normal, pero encuentros sobrenaturales y circunstancias extrañas cambian el curso de sus vidas. La lucha entre el bien y el mal está siempre presente en los relatos.

Varios de sus libros han sido *best seller* y acrecentado su fama dentro y fuera de Estados Unidos. Muchas de sus historias han sido llevadas a la televisión y al cine con gran éxito: *Carrie*, de Brian de Palma (1976); *El resplandor (The Shining)*, 1976, de Stanley Kubrick en 1980; *Zona muerta*, de David Cronenberg (1983); *Cuenta conmigo*, de Rob Reiner (1986); *Misery*, de Rob Reiner (1990), entre otros. Él mismo dirigió *La rebelión de las máquinas* en 1986.

Stephen King nace en Maine el 21 de septiembre de 1947. Abandonado por su padre cuando apenas tenía dos años, pasa duros días al lado de su hermano mayor adoptado, David, y de su madre soltera que viajaba mucho y dejaba a sus hijos en manos de sucesivas niñeras. “Yo tuve una infancia muy

de Educación, Bogotá, 2008, pp. 47-60. Versión electrónica: http://cajicabiblioteca.books.officelive.-com/Documents/Revista15_leer_escribir.pdf

4 Se entiende el concepto de sutura a la manera como Daniel Dayan y Jean-Pierre Oudart la sugieren: su función consistiría en ocultar la fragmentación inherente al montaje y producir en el espectador la sensación de una totalidad significativa. (Jacques Aumont/Michel Marie, 2002: 242-245).

rara”, dice en *Mientras escribo* (2004), una especie de autobiografía y consejos para escribir. En otro aparte del libro, tomando como referencia la biografía de Mary Karr (*The Liars’ Club*), afirma que la autora “presenta su infancia como un panorama casi ininterrumpido. La mía es un paisaje de niebla, de donde surgen recuerdos aislados como árboles solitarios... de esos que parece que vayan a echarse las ramas encima y comerte” (King, 2004: 19). Cuando apenas tenía cinco años tuvo que presenciar la muerte de uno de sus amigos en las vías del tren. A temprana edad comienza a leer, a escribir y a publicar historias de suspenso y terror en revistas a veces elaboradas por sus propias manos.

A pesar de ciertos agujeros que se abren ante su vida y ante su creación literaria, los relatos literarios fueron los que pudieron darle a Stephen King un lugar en el mundo. De *Cuenta conmigo* (*Stand by me*, 1986), ha dicho que es la mejor adaptación que se ha hecho de uno de sus libros, sobre todo porque no está teñida del terror y del suspenso habitual de sus historias; “no hay nada sobrenatural, aunque cubre toda una gama de emociones”, dice. La novela *El cuerpo* (*The Body*) y su adaptación son obras netamente autobiográficas, sin duda. Tendré en cuenta su narrativa y estilo a la hora de conectar el relato con el guión y la adaptación de la novela publicada originalmente con tres historias más en *Different Seasons* (1982)⁵.

El director: Rob Reiner



Reiner es director y actor, ha dirigido algunas de las películas más populares e influyentes de las últimas dos décadas; se mueve entre muchos estilos: drama, suspenso, comedia, crítica política. Esta diversidad ha hecho que muchos lo elogien y otros sean detractores; por ejemplo, el cineasta español Fernando Trueba afirma que Reiner hizo “cuatro películas de género absolutamente modélicas”. Se refiere a *Cuenta conmigo* (1986), *La princesa prometida* (1987), *Cuando Harry encontró a Sally* (1989) y *Misery* (1990). Luego, intentando agrandar el tamaño de tal empresa, sus películas se tornaron mediocres (Trueba, 1997: 237). Otros han dicho que es un maestro que hace buenas películas, pero que no le ha aportado nada nuevo al cine.

Sin lugar a dudas, *Cuenta conmigo* es su obra maestra, nominada a varios premios; fue éxito taquillero en su tiempo y posee cinéfilos de todas las edades que constantemente la revisitan. Él mismo ha dicho en muchas entrevistas que es la película más importante que ha hecho en su vida y que fue uno de los primeros pasos para separarse artísticamente del cine que hacía su padre. Hay mucho de su vida, como veremos, en el relato de *Cuenta conmigo*.

Rob Reiner nació el 6 de marzo de 1947 (el mismo año que King, seis meses antes) en Beverly Hills, California. Rob es hijo del actor y director de

5 Para este estudio sigo la edición: *Las cuatro estaciones, II, Otoño e Invierno*, traducción de J. M. Álvarez Flores y Ángela Pérez, Barcelona: Debolsillo, 2005.

cine Carl Reiner y hermano del director Lucas Reiner. Comenzó su vida artística en teatros y platós de televisión, premiado por series de televisión como “All in the Family”, “Rockumentary” y “This is Spinal Tap”. Algunas de sus películas en clave de comedia son: *Cuando Harry encontró a Sally (When Harry Met Sally, 1989)*, *El presidente y Miss Wade (1995)*, *Un muchacho llamado Norte (1994)*, *Alex y Emma (2004)*, *Dicen por ahí (2006)*. Fue nombrado como mejor director de los directores Guild de América. Y en una entrevista a Robert J. Emery, para Directors Guild of America (1997), ante la pregunta ¿cómo quieres ser recordado?, contestó: “Espero que me recuerden como un hombre de palabra, siempre hago lo que digo que voy a hacer, y como un hombre que plasmó con fidelidad una parte de la lucha humana en el celuloide”.

Sinopsis argumental

Gordon Lachance, ya adulto, recuerda lo que fue la aventura más emocionante de su vida. Ocurrió en una pequeña ciudad de Oregón llamada Castle Rock, al final de unas vacaciones de su infancia. Cuatro amigos emprendieron una fantástica aventura en busca de un muchacho desaparecido. Jugando a ser héroes, Gordie, Chris, Teddy y Vern se encontraron en medio de un ambiente hostil en el que debían valerse por sí mismos. Esperando convertirse en auténticos héroes, los cuatro contarán historias, vivirán aventuras y se enfrentarán a una pandilla de chicos mayores que ellos, en un reto del que saldrán cambiados para siempre, cuando cada uno haya descubierto algo nuevo de sí mismo.

Stand by me: el tema musical

Stand by me es un tema musical que ha hecho historia. Salido de los cantos espirituales (música gospel) de las comunidades negras, Jerry Leiber y Mike Stoller le vuelven a dar vida junto a Ben E. King en 1961. El tema se vuelve popular y se reactualiza año tras año. Luego volverá a sonar en 1986, coincidiendo con el tema de la película de Rob Reiner. *Stand by me* alcanza en la voz de los más variados y famosos intérpretes de la época una perdurabilidad que resuena hasta ahora. Según la revista *Rolling Stone*, fue el cuarto tema más interpretado en el siglo XX. Elvis Presley hizo una versión en la década de los cincuenta, John Lennon otra en 1975, Eddie Cochran en 1994 la graba en el álbum *Three Steps To Heaven*. En España, Silvio Fernández Melgarejo realizó una versión maravillosa bajo el título de *Rezaré*; también Bruno Lomas la cantaría en español con el nombre de *Rogaré por ti*. Sean Kingston, Shayme Ward, Demis Roussos, Bruce Springsteen y tantos otros fueron sus intérpretes. A continuación se cita una versión del tema musical original, tal vez la más lírica, y una traducción del texto.

Stand by me

*When the night has come
And the land is dark
And the moon is the only light we'll see
No I won't be afraid
Oh I won't be afraid
Just as long as you stand, stand by me*

*So darlin' darlin' stand by me
Oh stand by me
Oh stand, stand by me, stand by me*

*If the sky that we look upon
Should tumble and fall
Or the mountain should crumble to the sea
I won't cry, I won't cry
No I won't shed a tear
Just as long as you stand, stand by me*

*And darlin' darlin' stand by me
Oh stand by me
Who a stand now, stand by me, stand by me*

*Darlin' darlin' stand by me
Oh stand by me
Oh stand now, stand by me, stand by me*

*Whenever you're in trouble just stand by me
Oh stand by me
Whoa stand now, oh stand, stand by me*



CAPÍTULO I
LA ESCENA
COMO UMBRAL
DEL RELATO

Cuenta conmigo

*Cuando la noche ha llegado
Y la tierra está oscura
Y la luna es la única luz que veremos
No, yo no tendré miedo
No, yo no tendré miedo
Mientras tú estés, estés conmigo.*

*Y cariño, cariño, quédate conmigo
Oh, quédate conmigo
Oh, quédate, quédate conmigo,
quédate conmigo*

*Si el cielo que vemos arriba
Se derrumbara y cayera
O la montaña se desmoronase hacia el mar*



No, yo no tendré miedo
No, yo no tendré miedo
Mientras tú estés, estés conmigo,
estés conmigo.

Y cariño, cariño, quédate conmigo
Oh, quédate conmigo
Oh, quédate, quédate conmigo,
quédate conmigo.

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Ficha técnico-artística de la película



Título original: *Stand by me*

Nacionalidad: EE.UU., 1986

Género: Aventuras/Infantil

Duración: 85 minutos

Director: Rob Reiner

Guión: Raynold Gideon, basado en la novela *El cuerpo* de Stephen King

Fotografía: Thomas del Ruth

Música: Jack Nitzsche y Ben E. King.

Producción: B. A. Evans y R. Gideon para Columbia.

Reparto: Will Wheaton (Gordie Lachance), River Phoenix (Chris Chambers), Corey Feldman (Teddy Duchamp), Jerry O'Connell (Vern Tessio), Richard Dreyfus (Gordon Lachance adulto), Kiefer

Sutherland (Ace, líder de los Cobras), Casey Ciemaszko (Billy Tessio), Marshall Bell (Sr. Lachance), Frances Lee McCain (Sra. Lachance), Scott Beach (mayor Grundy), Gary Riley, Bradley Gregg, Jason Oliver (los Cobras), Bruce Kirby (Quidacioluo).
Edición en DVD: Columbia Tristar Home Video.

Capítulo II

La escena inicial



El paisaje como metáfora

Una vez que han aparecido sobre fondo negro el nombre de la productora y el título del film, se abre un *gran plano general* que muestra un paisaje con suficiente profundidad de campo, relleno a nivel auditivo por la algarabía de los pájaros. Los créditos artísticos y técnicos solo se escribirán al final, pues se evita la sobreimpresión. Esto recuerda el Modo de Representación Institucional (MRI), la factura clásica del relato. Se borra el director, se borran los actores, los técnicos, la ficha artística. Queda solamente el relato que fluirá convocado por la voz en *off*. La dimensión simbólica fija el trayecto del film; la cámara muestra con cierta distancia los acontecimientos.

El escenario se compone de cuatro espacios demarcados por tres diagonales: el primero está teñido por tonalidades claroscúras y se ubica entre la parte inferior del encuadre y la carretera; el segundo se despliega en una extensa llanura dorada a partir de la carretera y lo recorta en diagonal una arboleda, perfectamente visible al pie de las colinas; el tercero lo configuran las sinuosas colinas grises que se desvanecen hacia la parte superior e izquierda del encuadre, hasta fundirse en su cima con el horizonte blanco del cielo; y el cuarto lo constituye el cielo intensamente blanco.

El encuadre en *gran plano general* describe un paisaje que va desde una zona semioscura en su parte inferior, avanza por una zona amarilla sombreada y se descompone en unas tonalidades grises y blancas en su parte superior.

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA



Pronto nos sorprenden dos figuras en el lado derecho del encuadre: un coche estacionado en la margen derecha de la carretera y un árbol frondoso que le hace sombra. Del árbol vemos una parte, pues está recortado por el margen derecho del encuadre. Al lado izquierdo y en el espacio del centro, dos sombras son proyectadas por lo que adivinamos es una arboleda.

Lo que en un principio es una imagen poética del paisaje, lentamente se dramatiza a medida que nuestra mirada se ubica en su entorno y sigue la perspectiva en ese punto de fuga donde las colinas entre la niebla convocan. Todo el paisaje evidencia el trayecto de una narración. Pero antes de que esta comience, leamos otro valor dramático a partir del coche. Este se muestra diminuto comparado con el árbol y con el paisaje. Se destaca el brillo en su parte superior; es notorio el contraste de la máquina con el brillo natural del campo. Pronto sabremos que hay una persona dentro de ese coche, y entonces la pequeñez del hombre frente al medio es marcada desde el principio. De hecho, veremos este tipo de composición a lo largo del film, sobre todo cuando los cuatro amigos cruzan las montañas siguiendo las vías del tren o cuando se internan en el bosque.

Este plano que pone al paisaje como protagonista desea decirlo todo de entrada. El paisaje como metáfora supone la distancia entre la naturaleza y lo humano, y “también es un gesto de significación abierta que pide una participación activa del espectador en la resolución del sentido de ese segmento secuencial” (Balló, 2000: 184)¹.

1 Jordi Balló anota en su libro *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, que la tradición americana y europea entienden la línea del horizonte como un punto de fuga único, hijo de la perspectiva renacentista. Otra cosa es la tradición china y japonesa basada en la

Sin duda, se trata de un motivo visual muy antiguo en la historia del cine, y por ello contiene una eficacia simbólica que interroga lo sagrado en la apertura o en el cierre, o en los dos, como ocurre en *Cuenta conmigo*. El horizonte del paisaje trazará la aventura, la búsqueda de identidad, la reivindicación individualista, el goce de dejar la frontera y el mundo anterior. El paisaje introduce al espectador en un mundo de fuerzas telúricas, maravillas naturales como el sol que dora el campo, el aire diáfano que se extiende hacia las nubes, la tierra dorada intervenida por sombras (dos en particular) y por las colinas que se difuminan con el horizonte blanquecino e incierto del cielo. La historia tiene que ver con la naturaleza humana y su aventura, mas también con aquella otra que convoca: la salvaje y su misterio. El paisaje abierto, en un trozo de él un gran árbol y al pie un coche; dentro de la máquina el hombre rodeado por luz y sombra y, frente a él, la carretera que lo invita a un viaje interior. Cabe destacar el gran árbol que construirá sentido una vez que la narración haya comenzado y nos ubiquemos en el árbol-casa que los chicos han construido como zona exclusiva para su cofradía.

La inmersión en el relato

Si me he detenido en esta imagen primigenia del film es porque condensa el principal motivo del relato: el drama de un viaje profundamente humano. Los elementos que hasta ahora son reconocidos se disponen de manera semejante a la estructura básica de un cuento popular o maravilloso, en términos de W. Propp. Volveremos sobre este aspecto tan importante más adelante. Por ahora, planteemos la metáfora espacial a través de un esquema que ejemplifica la composición a la que hemos acudido en las líneas iniciales de este capítulo. El sentido de lectura está trazado por el árbol que aparece en el margen derecho del encuadre y que conecta las zonas entre sí, de abajo hacia arriba.

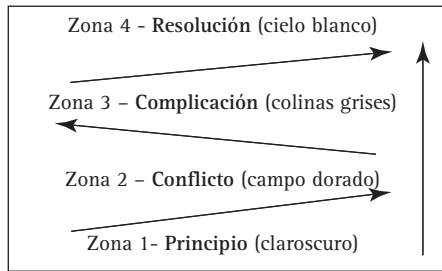


Figura 1

multiplicación de puntos de vista y en los descentramientos de los puntos de atención. Estos planteamientos coinciden con los expuestos por Jesús González Requena que, siguiendo a Panofsky, hablan del sistema de representación clásico: “La perspectiva se nos antoja la metáfora de un nuevo universo; uno en el que tiene lugar el nacimiento del hombre y su acceso a ese centro (a ese lugar nuclear desde donde se expande el sentido trascendental) que hasta ahora era privilegio exclusivo de Dios” (González Requena, 1986: 29).

En el lenguaje cinematográfico, el *gran plano general* goza de un prestigio netamente clásico, al intentar desde el inicio la inmersión del espectador en el relato. De igual manera veremos cómo el final de la historia es clausurado con un sentido donde el paisaje sigue presente; decimos al final de la historia, no del relato, que concluirá más tarde desde el fondo de una casa, precisamente desde el estudio donde el narrador termina de escribir la historia que ha contado. El relato, o mejor, la enunciación del relato –y esta es una afirmación inequívoca por la posición de la cámara en el espacio–, comienza de afuera hacia adentro (sentido derecha a izquierda) y termina de adentro hacia afuera (sentido izquierda a derecha). El tiempo interiorizado va a ser narrado por alguien que saca a la luz su memoria y apalabra lo que ha ocurrido o cree haber ocurrido en ese choque con lo “Real” del tiempo, cuyo devenir une el exterior de las cosas con el sujeto que narra.

Por contraste al plano general, el primer plano nos atrapa en la inmediatez. Los films modernos suelen iniciar con primeros planos, y su utilización en gran porcentaje a veces exagera. Esta escritura cinematográfica cambia la experiencia de recepción y participación del espectador en el relato filmico. La psicología del espectador es interpelada al capturar su atención y, más que su atención, su tensión. Por otra parte, el énfasis y la reiteración del primer plano tienen firma en el cine manierista, reconstructor y revisor de lo clásico. La televisión y el video, por ejemplo, son herederos directos de la insistente utilización del primer plano².

El plano general que da inicio a *Cuenta conmigo* se ratifica en el modo clásico: en el paisaje un coche detenido al margen de una carretera solitaria; en este, un hombre que lo conduce y que sugiere que algo le ha pasado o está por pasarle. La metáfora de un viaje, de una aventura, de un misterio se perfila desde su inicio. Recordemos que el film se ubica en los años sesenta, cuando la estética de las *road movies* se ha fundado. Lo que queda del emblemático héroe en el camino del *western* clásico está ahora solapado en nuevas carreteras y otras aventuras. Ahora los caballos son de fuerza mecánica. “La carretera es la vida”, escribía Jack Kerouac en *El camino* (1957), la novela emblemática de la experiencia del caminar (*beat generation*), del no detenerse y ver qué hay más allá de cada curva.

Desde luego que *Cuenta conmigo* no es un *road movie*; sin embargo hereda algunas características, algo se solapa en el film: la carretera como la vía del tren constituyen motivos con identidad propia que, además, refuerzan la simbología del relato: la aventura, la violencia, la trascendencia, la transformación, la muerte. Hay dos razones más en el film que refuerzan lo dicho: una tiene que ver con “los Cobras”, la pandilla de chicos adolescentes que nuestros protagonistas tienen que enfrentar; estos, a través de sus coches en movimiento, proyectan destrucción y violencia; en realidad no van a

2 Sigo los planteamientos que Jesús González Requena expone en su libro *Clásico, manierista, posclásico, Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006a). El trayecto clásico del relato en *Cuenta conmigo* se matiza con cierta escritura manierista y con la mixtura de géneros.

ninguna parte³. La otra razón, es el sentido mismo de las vías del tren: camino por donde los cuatro amigos viajan en busca de un cuerpo cuya vida le ha arrebatado justamente el tren y por donde retornan transformados.

Los dos trayectos. El resorte de la muerte. El destinador. El narrador. El juego de espejos



CAPÍTULO II
LA ESCENA
INICIAL

El plano que recorta al coche sobre el paisaje dura unos instantes, los justos para introducirnos junto con la música en la evocación de una historia basada en los recuerdos. ¿Cuál podría ser el motivo para que un hombre haya detenido su coche a la orilla de la carretera? Se sabrá de qué se trata cuando el plano se cierre y la cámara cambie de posición. Una vez instalada la cámara en una posición contraria, el eje enfrenta ahora no al coche sino al personaje. Este cambio radical de dirección que, sin embargo, mantiene el *raccord* espacial, se suma a los ya anotados para crear una atmósfera extraña. Efectivamente, la cámara que mostró el coche en panorámica de derecha a izquierda, ahora, desde otro punto de vista, lo muestra en un *primer plano* que va de izquierda a derecha. El personaje dentro del coche está sentado con la mirada perdida; por fuera del coche y al fondo vemos el campo de espigas amarillas y el verde de los matorrales. Todavía nada sabemos de la identidad de este hombre, ni del misterio que contiene; no obstante, se sugieren dos trayectos en tan breve tiempo: hacia la izquierda el primero, hacia la derecha el segundo. Queremos anotar la ambigüedad del montaje; como lo ha observado Noel Burch, la discontinuidad de los planos exige una continuidad espacial y una coherencia temporal, así como un contexto previo articulado según *raccords* de comprensión inmediata. “Otras posibilidades podrían nacer de la no-resolución de estos *raccords* ‘abiertos’. Sería un cine cuya primera materia sería

3 “Los films sobre el paso de frontera –que es lo que diferencia las auténticas *road-movies* de lo que podríamos calificar simplemente como films chovinistas del motor– mantienen una significación fructífera con el horizonte. En el horizonte es donde se reúne la necesidad de ir más allá” (Balló, 2000: 193-194).

la misma ambigüedad, en el que el espacio 'real' estaría constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse" (Burch, 2004: 23).

Únicamente cuando el personaje baja la mirada al lado derecho de su asiento, vemos en subjetiva y en un primerísimo primer plano un periódico que comunica una noticia necrológica. Así nos enteramos del motivo que ha hecho detener a este hombre en el camino, o la razón por la cual la noticia lo ha traído hasta allí. La cámara vuelve al personaje, tarda unos segundos en primer plano, los justos para que se nos muestre pasar a dos chicos en bicicleta y la mirada del personaje que los sigue; a continuación vemos la transformación de su rostro. El plano en subjetiva de los dos chicos que se alejan permite presentir lo que motiva su memoria. A continuación un lento *travelling* hacia el rostro del anónimo personaje, rima con la voz en *off* que da comienzo a la narración. Sabemos que esa voz es la de ese personaje y que sus recuerdos reenvían su memoria a la infancia, a la primera vez que vio una persona muerta.

Los motivos que inician la narración parecen aclararse. El primer plano, seguido del *travelling* que atraviesa la ventana del coche nos conduce a su interior: metáfora del interior de la memoria de un hombre que recuerda a otro que acaba de morir. A su vez, ese reenvío ubica al personaje, y a nosotros con él, en otro muerto, aquel que vio cuando fue niño. De manera que son dos muertos (Chris Chambers y Ray Brower) los que agitan su memoria vía recuerdos de infancia. Precisemos: no son los muertos sino el deseo de saber sobre la muerte y la aventura por encontrar un muerto, el que destina la *tarea* del héroe. De suerte que la *tarea* del héroe es saber de la muerte a través del muerto. Ahora bien, si esa es la *tarea*, entonces, ¿quién es su destinador?, ¿o es que acaso el héroe puede destinarse a sí mismo una *tarea*? Siguiendo los planteamientos que del cuento popular hace Vladimir Propp, el sujeto-héroe es portador de los deseos y los temores del grupo y, al encarnar los valores sociales de referencia, puede destinarse a sí mismo la *tarea* encarnando los deseos de la colectividad (Propp, 1987: 48)⁴. En el caso del héroe de *Cuenta conmigo* no hay quién destine su misión de subsanar la carencia: falta de saber sobre la muerte cifrada en un muerto particular. Los tres amigos que lo acompañan tienen igual carencia, por ello Gordie encarna también sus deseos.

Bien sabemos que el cine recurre con mucha frecuencia a la muerte como apertura, motor o clausura del relato. En *Cuenta conmigo*, la muerte es un dispositivo de arranque y de llegada, un punto de ignición y un trayecto. Como escribe Roberto Cueto, "la muerte es más eludida que elidida en el cine porque el drama la necesita para construirse y articularse" (2005: 28). Tendremos oportunidad de desarrollar este aspecto cuando analicemos la escena donde los chicos encuentran el cuerpo de Ray Brower y, sobre todo, cuando hablemos del verdadero *destinatario de la tarea* y de la eficacia simbólica del relato.

4 El héroe se va de casa (B3). En este caso, la iniciativa de la partida surge a menudo del héroe mismo, y no de un personaje mandatario. En el esquema actancial que presenta Greimas se puede advertir que el actante destinador en ocasiones es el más difícil de identificar. No obstante, el sujeto-héroe es empujado por una fuerza, una energía que lo hace avanzar (Gilling, Jean-Marie, 2000: 58).

El paralelismo de la escena que abre el film (Gordie-narrador-adulto se entera de la muerte de su amigo Chris Chambers), con la escena al final de la película no es gratuito: Gordie-protagonista-niño, mientras se despidе de su amigo Chris Chambers, mira cómo este se aleja, y en subjetiva el espectador lo ve desvanecerse por efecto de montaje. Hay varias metáforas especulares a este respecto en *Cuenta conmigo*: la escena cuando Gordie encuentra al ciervo o aquella cuando está frente al cuerpo sin vida de Ray Brower y desea haber muerto en lugar de su hermano Denny; o, en una escena anterior, cuyo inserto narra el sueño de Gordie en el cementerio: su padre le increpa el hecho de no haber sido quien hubiese muerto en vez de su hermano; o incluso cuando Gordie entra en el cuarto de su hermano en busca de una cantimplora y lo invoca en el recuerdo.

La doble dirección de la mirada



Volvamos una vez más al plano general del paisaje con el cual comienza el film. Este invita al espectador a participar de un estado poético. Lo ubica de entrada en un espacio de ensoñación: el sol dora suavemente el campo, el árbol da sombra al coche, las montañas dibujan un horizonte lejano y nostálgico. El tiempo en ese espacio natural parece detenido. En este paisaje delimitado por el encuadre nada sucede y sin embargo todo está a punto de comenzar. Leemos el plano de derecha a izquierda, huella inequívoca de que algo está a punto de convocarse, por lo menos en la escritura clásica de la composición de la mirada; el reenvío es hacia el pasado como lo veremos en seguida. No obstante, la cámara cambia de eje en dirección al personaje e, inmediatamente, plano recortado de por medio, la cámara nos ubica en la dirección contraria: el personaje mira de izquierda a derecha. Es decir, el *raccord* de dirección se ha fracturado pero la proximidad espacial entre los planos es coherente. Revisemos la siguiente cita tomada de un estudio sobre la mirada en el cine de Núria Bou:

En la cultura occidental, las imágenes planteadas de izquierda a derecha siempre abren la composición, mientras que aquellas que el espectador recorre desde el lado derecho hasta el izquierdo cierran la lectura de ésta; una mirada proyectada por un personaje en un plano de izquierda a derecha, pues, creará un movimiento de apertura, trazará un itinerario

hacia el futuro, hacia una ulterior progresión narrativa, mientras que la mirada de derecha a izquierda cierra, invoca por tanto el pasado...⁵.

Podríamos decir que con este juego de cámara que es juego de espejos –izquierda/derecha–, mirar al pasado es mirar hacia el futuro; tal vez sea más preciso decir que mirando el pasado podemos mirar lo que puede (o pudo) ser el futuro. De otra manera: el futuro quizá ya está en el pasado. Esta ambigüedad da inicio al film y tendrá su paralelo en la escena de Gordie y el ciervo, y en otras claves como la escena que clausura la narración, donde Gordie –de derecha a izquierda– mira a Chris despedirse con la mano y luego en subjetiva se desvanece en el camino.

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

El reenvío a la infancia. La cifra del relato

Volvamos a describir algunos aspectos de la escena. La cámara, decíamos, nos muestra a un personaje nostálgico que mira a través del volante a ningún punto en concreto. Una mirada sin objetivo, perdida, ensimismada. En seguida el personaje baja la mirada sobre el asiento derecho de su coche: allí reposa un periódico que contiene la respuesta al por qué se ha detenido en ese lugar. En efecto, el periódico publica la noticia de que Chris Chambers ha sido asesinado y pronto sabremos que se trata de su mejor amigo de infancia. De inmediato pasamos de un guiño poético a una crónica negra, y una vez que el narrador arranque con su historia, las imágenes del relato filmico evocarán justamente el *thriller*. Pista falsa o aparentemente falsa, como anotaremos a nivel conclusivo⁶. La historia no trata de la investigación de los culpables del crimen de Chris Chambers y, sin embargo, en este trayecto está el descubrimiento de un cuerpo sin vida y la culpa de Gordie Lachance. Lo que estoy intentando sugerir es cierta relación entre el proceso de investigación, las dificultades para encontrar el culpable y su resolución, con el inconsciente mismo que desea ser investigado. Ir en busca de algo es afrontar el complejo de Edipo. La escritura filmica de *Cuenta conmigo*, en la medida que es un trayecto del deseo, está hermanada con la investigación inconsciente.

Añadamos como importante el hecho de que *Cuenta conmigo* se inscribe en el género negro, pues hay un asesinato y el cuerpo desaparecido de un niño muerto. Y aunque los cuatro chicos no tengan la misión de descubrir al culpable del asesinato de Ray Brower, van sin embargo en la búsqueda de su cuerpo. La pregunta sería: ¿Si su tarea no es descubrir quién mató o cuáles son las circunstancias de la muerte de Ray Brower, qué es, entonces, lo que desean descubrir? Esto nos recuerda a la intriga del *thriller* que habita en el fondo de todo relato, de toda subjetividad: un *destinador* señala la *tarea* a un *sujeito* que

5 En su libro *Plano/Contraplano*, la autora expone claramente la escritura/lectura de la mirada en el trayecto que va de lo clásico hasta el universo de Michelangelo Antonioni, y que denomina “La representación de la pasión”. Los planteamientos de esta autora nos serán de gran ayuda en momentos decisivos para este análisis (Bou, 2002: 71).

6 La mixtura de géneros requiere un tratamiento especial que no tiene lugar aquí y que hace paralelo con la transición de niños a jóvenes, así como la transición y mixtura de los géneros cinematográficos contemporáneos del que Rob Reiner es un buen ejemplo.

va en búsqueda de un *objeto* deseado y que, para obtenerlo, debe enfrentarse con una serie de circunstancias peligrosas y azarosas. Finalmente lo que deseaba y no tenía, ni entendía, queda recobrado y aclarado al final del trayecto. Ya se ha señalado la dificultad que en un principio hay para identificar al *destinador* en *Cuenta conmigo*, pero esto no cambia la estructura misma del relato. La estructura y metodología básica del análisis textual de la trama del relato queda sintéticamente descrita, como insinuado queda el complejo de Edipo.

El tiempo subjetivo

Releamos el plano del coche en el paisaje de izquierda a derecha: plano general seguido de un plano medio, a continuación hay cambio de eje (de ángulo), y el plano medio con el que inicia se encabalga en *travelling* hasta lograr un plano cerrado del personaje que narra; precisando, el narrador no narra en voz alta: lo hace a través de sus recuerdos en un monólogo interior que viene del modo narrativo de la novela autobiográfica y, en este caso, de una de Stephen King. Este hecho es muy significativo, pues por obra y gracia de la escritura de la cámara y de su movimiento en *travelling* entramos en su memoria y nos enteramos de lo que está pensando el personaje que todavía esconde su identidad. Sin embargo, el cambio de eje nos dice que algo pasa en esta escritura cinematográfica que parece excepcional. Si la mirada del plano general es de derecha a izquierda y evoca el pasado, este último plano, de izquierda a derecha prefigura el futuro, un porvenir incierto que es señalado por los dos chicos que en bicicleta disparan el dispositivo narrativo del personaje: Gordie Lachance, escritor, amigo del hombre que ha sido asesinado, según se lee en el periódico.

CAPÍTULO II
LA ESCENA
INICIAL



Dos trayectos, dos chicos en bicicleta, dos sombras en el campo dorado, dos amigos, dos hermanos, dos hijos del narrador que aparecen al final del film, como dos son las historias y dos los que, en últimas, las protagonizan: Gordie Lachance-adulto, narrador que cuenta la historia y Gordie Lachance-niño, protagonista de la historia central. Un juego de espejos, sin duda. La mixtura entre un modo clásico y manierista es evidente en tan breve secuencia. Después de todo es el inicio del film y, por ello mismo, marca la forma y el contenido del trayecto del relato.

La secuencia escribe, por el cambio de eje y a través del *raccord* de dirección, un pasado y un futuro casi instantáneo. En este sentido, el paralelismo con la

escena de Gordie y el ciervo es decisivo. Gordie mira al ciervo: abre el relato, el futuro. El ciervo mira a Gordie: cierra la mirada, nos dirige al pasado. Hay ensueño en esta inmovilidad, hay una trascendencia que concentra “el punto de ignición” o umbral simbólico.

Esta indeterminación señala la aparente quietud de quien evoca. Aparente, porque en su interior bulle. No comenzará la narración hasta que el personaje lea de nuevo la noticia necrológica en el periódico; lea, insistimos, y vea a los dos chicos por delante de su coche alejarse. Leer y ver es justamente lo que hace Gordie cuando está frente al ciervo. ¿No es acaso ese estado de inmovilidad, ese cesar de toda acción que es o se parece a la muerte, el que impulsa a recorrer la experiencia vivida? La escena señala explícitamente a la muerte que, como escribió A. Bazin, “define retroactivamente el tiempo cualitativo de la vida” (Zunzunegui, 2002: 70-71). No cabe duda que el cine es el arte de la temporalidad, pero no únicamente porque en él se suceden cronológicamente los hechos, sino porque el cine cifra la ambivalencia del tiempo: eso que ha sucedido y lo que ahora sucede. Mario Pezella, profundizando en la forma como el tiempo se encarna en el gesto del personaje, ilustra este aspecto de la siguiente manera:

En la expresión móvil del gesto, el cine muestra la ambigüedad del momento, allí donde la acción presente queda suspendida entre pasado y futuro y casi tiende a detenerse por completo; pero su precario existir peligra debido al movimiento posterior que lo traslada en el tiempo. Ningún arte más que el cine ha llegado a expresar la paradoja profunda del devenir, formulada en el *Parménides* de Platón: “y cuando desde el ser al parecer o desde el no ser al llegar a ser, llega a ser en el intermedio de algunos tipos de movimiento y de reposo, y, entonces, ni es ni no es, ni llega a ser ni parece” (*Platón*, en Pezella, 2004: 117-118).

La expresión suspendida del personaje en *Cuenta conmigo* nos convoca a esa ambigüedad del ser/no ser que inscribe la relación de la vida y la muerte, de lo que fue y ya no es, y que por la fuerza de la narración volverá a ser. Los gestos del narrador están en suspenso y solo cuando la acción dispara el dispositivo narrativo, los gestos se definen en una dirección: el pasado, y uno en particular, la infancia de Gordie Lachance cuando tenía doce años. Volvamos a Pezella, en otro fragmento que es esclarecedor cuando habla de la “microdramática”, donde cada elemento del rostro se carga de intensidad expresiva:

Quizá ya nada es propiamente más cinematográfico que mostrar el momento en el cual “la balanza todavía oscila”, cuando toda la necesidad del pasado que todavía se condensa en ese gesto aún está abierta a múltiples posibilidades. Una de ellas será el futuro: y, sin embargo, todo es ahora indecisión y la decisión inminente todavía está en el aire, el gesto que se detiene por una duración mínima no puede medirse. En el umbral del momento cumbre se expresa del modo más profundo la esencia temporal del cine (Pezella, 2004: 118).

Ahora ya todo está dispuesto: el personaje cuyos gestos de repente deciden un trayecto, narrará su historia en un imperfectivo. Al fin y al cabo se trata de algo que pasó, mas en el fondo ese algo todavía está pasando. No obstante, eso

que no ha terminado tiene que articularse en un punto espacio-temporal, pues todo relato comienza con el viaje de alguien –acaso un héroe– que habiéndose ido se detiene, medita y vuelve para contar su experiencia. Fernando Savater, citando la *Epopéya de Gilgamesh*, nos lo recuerda de la siguiente manera:

El narrador de historias siempre acaba de llegar de un largo viaje, en el que ha conocido las maravillas y el terror. Tal como el inocente Ekidu vio turbada su existencia silvestre por un cazador con quien se encontró delante del aguadero y que fue el primer ser humano que halló en su vida. Dice el poema que “el miedo hizo nido dentro de sus entrañas, su rostro era el de un hombre que llega de muy lejos”. Así, tras el rostro del hombre que llega de muy lejos, espera el oscuro fluir de las historias. Pero el viaje no siempre ha consentido al viajero protagonizar la aventura; muchas veces ha debido contentarse con escuchar la peripecia de labios de otros, sentados ante un jarro de cerveza en la taberna llena de gente y de humo o atento al cuchicheo crispado de los labios del moribundo, cuyos ojos comienzan a familiarizarse con los fantasmas. Quizá ha leído la historia asombrosa en el manuscrito hallado en una botella o en ese grimorio maldito que el librero, con buen acuerdo, se negaba a vender (Savater, 1986: 21-22).

La doble temporalidad del relato. La voz imperfectiva



Narrador (voz en *off*).- Iba a cumplir trece años la primera vez que vi a una persona muerta. Sucedió en el verano de 1959. Hace mucho tiempo... pero solo si lo vemos en años. Vivía en un pueblcito de Oregón llamado Castle Rock. Solo tenía 1.281 habitantes, pero para mí era el mundo entero.

Para el narrador como para el espectador el relato sucede en tiempo presente. Es decir, solo si lo medimos en años eso que sucedió fue hace mucho tiempo, mas si lo narramos y además mostramos, eso que sucedió sucede ahora. La experiencia que se nos dona como recuerdo no puede ser más vívida. Los

relatos populares o maravillosos comienzan justamente con “había una vez”, tiempo indeterminado y tan remoto que a su vez es un presente inmediato, un tiempo donde se confunde el pasado con el futuro en un presente continuo y que, por eso mismo, produce suspenso, fascinación, misterio. El cine vive esta paradoja desde su mismo origen histórico. Si con la fotografía asistimos a algo que ya ha ocurrido, “un haber estado-ahí”, como escribió R. Barthes, con el cine, en cambio –dirá C. Metz– asistimos a un “estar ahí en vivo”, pues el espectador percibe el tiempo como actual. De suerte que si confiamos en Albert Laffay, “en el cine todo está siempre en presente” (Gaudreault y Jost, 1995: 109).

Conviene explicar un poco este aspecto que define la doble temporalidad del relato cinematográfico. Si el film en sí está en pasado, puesto que ya ha sido realizado, la imagen filmica está en presente, puesto que la acción se presenta ante el espectador como directa. De suerte que por un lado tenemos el objeto filmico producido y, por otro, la recepción de ese objeto filmico. No obstante, resulta que la cualidad temporal (el presente) o la modal (el indicativo), lo que en verdad destacan es la característica aspectual más importante del cine, ser imperfectivo, mostrar el curso de las cosas:

De ahí la paradoja del doble relato cinematográfico: a pesar de que las palabras nos presentan los hechos como ya transcurridos, la banda visual no puede sino mostrárnoslos mientras están transcurriendo; este tipo de contradicción existía tanto en la época del cine mudo, en la que el rótulo podía narrar un hecho como acaecido, mientras que la imagen hacía que lo reviéramos en su duración, como en el cine sonoro, fundamentalmente con la utilización de la voz *over*: ciertas voces *over*, en realidad, son en imperfectivo y, como tales, coinciden con la naturaleza misma de la imagen cinematográfica” (Gaudreault y Jost, 1995: 111).

Como imperfectiva es la voz en *off* que hace de dispositivo para la narración: “*Iba a cumplir trece años la primera vez que vi a una persona muerta. Sucedió en el verano de 1959. Hace mucho tiempo... pero sólo si lo vemos en años*”.

Ver un cadáver por primera vez es una experiencia trascendental, cualesquiera que sean las personas y los años que tengan; sobre todo, si la edad en la cual esa experiencia ocurre es la infancia, doce años para el protagonista de *Cuenta conmigo*. Y lo será, aún más, si el cuerpo muerto pertenece a otro niño cuya diferencia de edad es ligeramente mayor: trece años. ¿Qué cifra, entonces, el cuerpo sin vida de Ray Brower, motivo por el cual Gordie y sus amigos van a la aventura?, ¿qué cifra para el narrador la muerte de Chris Chambers, su amigo con el que justamente vio por primera vez a un niño muerto?, y finalmente, ¿qué cifra para Gordie la muerte de su hermano? Sin duda, podemos advertir una vez más un intenso tejido especular.

Apenas comienza la voz en *off* narrando los recuerdos de la infancia y por disolvencia (sobreimpresión), en primerísimo primer plano, la cámara nos muestra una mano que toma una revista de un escaparate: *True Police*. La revista es un cómic con historias policíacas; hay muchas más del género con temas similares: crímenes y detectives. Una, sin embargo, contiene el vocablo

thriller. Ya habíamos adelantando la idea de que el film parece dibujar en su comienzo el trayecto de un *thriller*, mas solo en apariencia; la historia tomará otro giro.



Con los recuerdos en *off* y la disolvencia del rostro del narrador en la mano de un niño que toma una revista y que instantes después muestra su perfil en primerísimo primer plano, queda escrito en *flash-back*, en el retroceso o “*raccord* en el tiempo” (Noel Burch), que el personaje-narrador es ahora el niño con cara inocente que compra una revista de *thriller* y que es de éste que tratará la historia. Por cierto que este primer y gran *flash-back* se convierte en la historia central que sólo concluirá cuando el narrador-escritor ponga punto final a la historia de su infancia y termine el film. Aunque es preciso recordar que el *flash-back* no es estrictamente una vuelta atrás, “esta figura retórica formula igualmente el sueño, la digresión, el paréntesis, incluso el aparte. Inserta un hecho ya acaecido, o cualquier otra utilización interior, en una acción en curso” (Guerin, 2004: 44). Una autobiografía, en suma; como autobiográfica es la novela corta de Stephen King en la que se basa la película.

CAPÍTULO II
LA ESCENA
INICIAL

Los motivos del cuento maravilloso

La secuencia termina con Gordie atravesando el pueblo, tomando un atajo silvestre y subiendo por una escalera a una casa construida en un árbol gigante. Los motivos de la narración y la escenografía que ahora se suman convocan al cuento maravilloso: el niño que se interna en el bosque va hacia la casa en el árbol rodeada de vegetación (al fondo se ven algunas casas del pueblo), hacia la escalera del conocimiento, hacia la clave –ábrete sésamo– de la puerta, etc. La escalera junto al árbol merece especial atención. Es verdad que simboliza el conocimiento en su ascensión, pero en el descenso marcará lo que se ignora y por tanto se padece como una metáfora del infierno humano. Junto al árbol, también es un eje del mundo, pues conecta el abajo (la tierra: la vida) con el arriba (el cielo: la muerte). Hay en ese trayecto un deseo de aislarse, de alcanzar otro nivel cognoscitivo: el onírico, imaginativo e inconsciente. Así, entre el primer peldaño y el último una transformación ocurre; después de todo Vern interroga el deseo de sus amigos una vez que ha subido la escalera: “¿Os gustaría ir a ver un muerto?” Recordemos por qué llega Vern a formular esta pregunta: Es el segundo *flash-back* de los cuatro que hay en el film, y que tienen de común el escribir la muerte: de un chico, de un joven y de un adulto. Este que protagoniza Vern tiene relación con el *objeto de deseo* que buscan los cuatro chicos. La voz del narrador irrumpe y continúa con la narración

aportando nuevos datos de Vern, datos de suma importancia; por ejemplo, que a principio de año, Vern enterró unas monedas debajo del porche de su casa e hizo un mapa para no perder el tesoro, pero su madre que entró a arreglar su cuarto votó el mapa. Desde entonces cava casi todos los días esperando hallar sus monedas. Un día, cuando Vern se da a la tarea de cavar, escucha a su hermano y a un amigo de éste hablar de un chico muerto en las vías del tren. Vern escucha todo: cómo se llama el niño muerto, en qué sitio está y cómo fue que estos jóvenes llegaron hasta el borde del río y descubrieron el cuerpo. La escena de Vern buscando “su tesoro” y escuchando la revelación del *secreto* de los jóvenes, cifra simbólicamente el *objeto de deseo* que impulsa al héroe a realizar una tarea. Otra metáfora del cuento maravilloso: lo que encontrarán cuando vayan detrás del cadáver no será únicamente el cuerpo sin vida de un niño, sino algo máspreciado, algo que está oculto y que cada uno tendrá que cavar para saber de lo que trata.



De suerte que Vern escucha el secreto debajo del porche y cuenta el secreto arriba del árbol. La escalera y el árbol adelantan el trayecto del relato, en la medida que para encontrar el objeto maravilloso (tesoro-muerto) será preciso que los chicos bajen, digamos, a desenterrarlo. En la mitología Embera, en la cultura occidental del Pacífico colombiano, según el estudio de Luis Guillermo Vasco, se habla de la escalera que comunicaba los mundos por donde los hombres subían y bajaban con libertad. Un día la escalera cayó y los mundos quedaron incomunicados. El Jaibaná reestablece la comunicación y nuevamente puede ver aquel cielo. Este mito es importante no únicamente por el icono de la escalera, que como vemos está relacionado, sino también por el Jaibaná (“primer hombre”) que reestablece el equilibrio (Vasco, en Goyes, 1997: 80). Podemos observar que la misión del Jaibaná es similar a la del

artista. Gordie es el escritor que al narrar la historia reestablece el equilibrio de las pérdidas y las ganancias de la vida de infancia. Lo propio hizo Stephen King en su novela *The Body*, y de igual manera el director Rob Reiner con su equipo realiza el film *Cuenta conmigo*⁷.

Pero *Cuenta conmigo* no es un cuento maravilloso en sentido estricto, pues la mixtura de géneros llama de nuevo la atención: aventuras, *road movie*, *thriller*, comedia, melodrama. El film ha ubicado al espectador en un entorno donde la naturaleza es también protagonista, mas estos decorados están metaforizados, sugeridos con detalles, como la torre gótica al fondo de la calle cuando en plano semisubjetivo se muestra a Gordie cruzarla. Otros en cambio se cargan de sentido, como la escalera de la que ya hablamos y el árbol con la casa donde entrará Gordie para encontrarse con sus amigos. El árbol nos recuerda aquel otro que aparece justo en el margen derecho del encuadre en el Plano General del paisaje con el que arranca el film y del que ya se ha hablado suficiente; así mismo, esta imagen tendrá su correlato en los planos finales de la historia, cuando Gordie y Chris se despiden.



El árbol: *axis mundi*

La poderosa simbología del árbol dota al relato de un trayecto complejo. El árbol es fuente de saber y un *axis mundi* que conecta a la tierra con el cielo: sus raíces horadan el interior de la tierra y sus hojas se conectan con el cielo a través del aire. Además metaforizan al hombre mismo y a su morada, en la medida de su recorrido civilizatorio: ¿No habitó allí el primer hombre cuando el alba del mundo humano comenzaba? ¿No es la morada más natural y por ello íntima, imaginativa e inconsciente?

7 También inspira esta interpretación el libro *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. En este texto se analizan varios iconos cinematográficos al respecto y se muestra una buena variedad de ejemplos sobre cómo la escalera produce sentido en uno u otro film. Llama la atención cuando el autor relaciona el carácter metafórico de la escalera con el mundo soñado, con lo “altamente artificioso”, “hasta el punto de convertirse, en muchas películas, en auténtica visión onírica de los mundos imposibles. La glorificación máxima de ese artificio viene dada por el género musical, allí donde Busby Berkeley construía su sueño de la clase media” (Balló, 2000: 114). Si bien Gordie alcanza su sueño de ser escritor, Chris lo alcanza a medias pues es asesinado cuando apenas ejercía como abogado, y, nada que hablar de Teddy y Vern: el uno termina en la cárcel y el otro como obrero de la ciudad.

Capítulo III

La escena secreta y el secreto de la escena

Lo que yo estaba viendo era una especie de regalo, algo que se me ofrecía con una despreocupación realmente pasmosa.

Stephen King

Las cuatro estaciones, II, Otoño e invierno.



La escena como umbral

Tal como se anotó en la introducción de este trabajo, metodológicamente la lectura comenzó justo por esta escena denominada secreta y que se constituye como el umbral del relato. En el primer asedio analítico, atendiendo al punto de ignición, se expuso lo necesario, aquello que ayudaba a formular las preguntas al amparo de la dimensión simbólica del relato. Ahora retomando esas primeras interrogaciones se intentará enriquecer el análisis¹.

Las imágenes de la escena secreta toman lugar en la memoria de una forma insistente, y al permanecer en la subjetividad abren un surco de interrogaciones. Es ese momento en que todo se aguarda y sin embargo todo se demora. Suspense total en el que el espectador participa y se involucra. La aclaración de por qué se hace así y no de otra manera insiste en ser revelada, o quizás, cifrada. Es ese espacio-tiempo donde se localiza el punto de ignición, esa emoción incontrolada².

1 Véase *El punto de ignición*, cap. I. La escena como umbral del relato.

2 En *Frente al texto fílmico: análisis, la lectura. A propósito de El manantial de King Vidor*, Jesús González Requena escribe que si hay una metodología, esta sugeriría “empezar por

La situación es que luego de una larga jornada, en la que los cuatro amigos han caminado por el bosque de Harlow en busca del sitio donde creen está el cuerpo de Ray Brower –el niño muerto en las carrileras del tren–, Gordie despierta primero que los demás. La noche anterior han hecho una fogata, han preparado comida, han fumado, han contado sus aficiones y confesado algunas de sus intimidades. Para espantar el temor, Chris, Teddy y Vern le pidien a Gordie que cuente una historia³. Vern insiste en que la historia no sea de terror y Teddy sugiere que sea una de guerra, como algunas que Gordie está acostumbrado a contar. Sin embargo, Gordie cuenta una historia diferente, la historia de David Hogan, “el gordo manteca”, que a propósito tiene también su misma edad. La historia es la siguiente:

David Hogan es un chico de doce años, muy gordo; en el pueblo todos se burlan y lo insultan llamándole “culo grasa Hogan”; su gordura lo acompleja, pues “*pesa más de cien kilos, pero él no tiene la culpa de eso, son las glándulas*”. Vern, que también es gordo, interpela a Gordie diciéndole que él tiene una prima que es gorda y que pesa 140 kilos por culpa de la glándula “tirodias”. Todos están concentrados, Gordie continúa. Un día David Hogan tiene una idea genial, “*la mejor idea vengadora que jamás se le ocurrió a un niño*”. Decide desquitarse de todo el pueblo de Gretna participando en el concurso de tartas que se celebra cada año. Cada participante debe comer el mayor número de tartas con las manos cruzadas en la espalda. El alcalde Chabonneau conduce y presenta a los diferentes competidores; entre ellos están Calvin Spier, un hombre maduro y gordo; Bob Cormier, un disquero que hacía un popular programa de radio; también está John Wiggín, director del colegio de enseñanza primaria donde estudia el chico Hogan; luego el alcalde presenta al “gordinflón” y, a continuación, sube al estrado el actual campeón de comer tartas, Bill Travis, un mecánico de autos. Después de que el alcalde dice unas palabras, da inicio al concurso y todos empiezan a comer. David Hogan termina primero que los demás la torta inicial y pide rápidamente la siguiente, y así, hasta cumplir cinco. En la última tarta Hogan no alcanza a comérsela toda, pues su estomago cruje, se levanta mareado y extraño. El narrador (Gordie-niño) comenta: “*Lo que el público no sabía es que ‘culo grasa Hogan’ no tenía interés en ganar, únicamente quería vengarse; por eso, antes de acudir al torneo, había hecho algunos preparativos: se toma una botella de aceite de resino*”, más un huevo crudo de gallina. Mientras Hogan come las tartas imagina que estaba comiendo “*mierda de vaca y tripas de rata en salsa*”. Su venganza consiste en vomitar encima de Bill

lo que realmente importa: el punto de ignición, ese lugar del texto que quema al sujeto que lee. (...) Empezar pues, por el punto de ignición: por ese lugar donde, en nuestra experiencia del texto, la verdad apunta –quema, duele.” (González R., 1995: 37).

- 3 Esto nos recuerda un pasaje de los *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Freud cuenta que un niño de tres años le dice a su tía que le hable porque está muy oscuro; ella le contesta que eso no le serviría de nada porque igual no pueden verse, a lo que el niño contesta: “No importa, hay más luz cuando alguien habla” (Freud, 1978: 204-205). De hecho, lo que Gordie cuenta arroja luz sobre el inconsciente de sus amigos, liberando su tensión por unos instantes, pues en seguida tendrán que asistir a otros miedos, los que arroja la oscuridad de la noche, y aquellos otros que yacen en lo más entrañable de ellos mismos.

Travis. El suceso es inesperado y produce asco entre los participantes. La consecuencia de ello es que todos los participantes al concurso de comer tartas, sin poder evitar la repugnancia que les causa el acto del “gordo manteca”, vomitan entre ellos. El público que ha seguido paso a paso la competencia y que ha estado mirando la transformación de Hogan, se llena inmediatamente de repugnancia y sin poder evitarlo, vomitan unos a otros. David Hogan, una vez concluida su venganza, desde arriba del estrado contempla y goza al mirar cómo las gentes que se burlaban de él, sin poder evitarlo hacen lo que él acaba de hacer; cree, así, haber logrado vengar la ofensa que todos y cada uno de los habitantes de Gretna le han hecho.

CAPÍTULO III
LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA



Gordie termina allí el cuento y los chicos ríen; felices se olvidan de la noche que los cubre y de los peligros del bosque. Teddy pregunta que qué pasa con el “gordo Hogan” después. Gordie contesta que el cuento acaba así. El final no le gusta a Teddy y le propone a Gordie que lo cambie *“de modo que culo grasa regrese a casa, dispare a su padre y luego se fugue para alistarse en los Ranger de Texas”*. El cuento de Gordie los ha liberado de la tensión por unos instantes, excepto a Teddy que prefiere el final de un psicópata. La muerte del padre queda así prefigurada. Al identificarse con David Hogan y con su estratagema que logra vengar el desprecio y burla que le hacen los adultos, los chicos también se vengán imaginariamente de aquellas personas mayores que, pudiendo estar con ellos están ausentes, o bien de aquellos otros jóvenes que los tratan como “bichos raros”. Como se verá a continuación, los adultos seguirán siendo el fondo sobre el cual el drama de los cuatro amigos tiene lugar, solo que esta vez la experiencia que narra ese abandono, esa ausencia, no es catártica como en el cuento de Gordie, sino real y siniestra.

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA



Durante la noche intentan dormir, pero se mueren de miedo con el movimiento de las ramas y el aullido de los lobos. Teddy cree que los aullidos son del fantasma del niño muerto e infunde miedo sobre todo a Vern. Gordie, por su parte, cree oír los gritos de una mujer⁴. Cada uno hace guardia portando la pistola que Chris tomó de su casa, pues quieren evitar ser sorprendidos por extraños.



Gordie y Chris no pueden evitar confesar entre ellos sus dramas. Gordie, después de una pesadilla en cuyo escenario (el cementerio) su padre le reclama no ser él quien debe estar muerto en vez de su hermano, despierta asustado y confiesa no haber llorado en el funeral de Denny; sin embargo le echa de menos. Chris, que lo ha estado observando y lo escucha con atención, comprende la angustia de su amigo. Por su parte, Chris le cuenta a Gordie los pormenores del robo del dinero del colegio en donde él está involucrado; confiesa haberlo tomado pero en seguida devuelto a la profesora Simons, aspecto que ella nunca contó a las directivas del colegio, quedando el delito de Chris sin redención. Su mayor problema es no ser reconocido como alguien diferente a sus hermanos,

4 Para Gordie, los aullidos de los lobos le parecen gritos de una mujer. Se está aquí, sin duda, frente a una huella de la escena primaria. Teddy, por su parte, desea enfrentar el fantasma del niño muerto y alucina, como cuando hace guardia e imagina que es un cabo de la marina en pleno combate.

pues los antecedentes delictivos de éstos son la causa de la baja autoestima que le impide salir adelante en su vida escolar. La noche no puede ser más decisiva y desde luego tensionante para estos chicos. En las historias que cada uno cuenta, los adultos en vez de ayudarlos los apabullan; no hay palabra simbólica que los adultos articulen; sin embargo, algo dentro de ellos se transforma. Dado que los dos amigos se apoyan mutuamente, cada uno es para el otro su padre simbólico. Gordie es el último en hacer guardia y por ello lo sorprende la mañana.

Recojamos los datos leídos hasta aquí de otra manera. A través de dos insertos en la escritura filmica se anticipa la transformación de la identidad y la culpabilidad: la historia de Gordie es narrada para los chicos y mostrada al espectador, como en seguida será mostrada la pesadilla del sueño de Gordie. Interesante relación entre el cuento inventado (la ficción) y la pesadilla (el sueño). No en vano deducía Freud que “los vínculos entre nuestros sueños típicos y los cuentos y otros motivos poéticos (*Dichtungstoffen*), no son sin duda aislados ni se deben al azar” (Kofman, 1973: 40). El primer inserto arma una contrapartida con el segundo. Si en este aflora la angustia y la culpabilidad, en aquel todo indica la afirmación de la identidad por la liberación y la venganza. No obstante, semejante tensión será puesta a prueba por Gordie cuando amanezca. El efecto manierista de que se vea lo contado, además de que se escuche lo narrado, es una huella eficaz de que quien profiere la enunciación desea asegurarse que el espectador asuma el relato como narración literaria y como mostración cinematográfica. Un aspecto interesante si lo comparamos con lo que hace Gordie sentado en los raíles en el momento en que aparece el ciervo: lee una historieta: escritura e imagen, al fin y al cabo.

CAPÍTULO III
LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA



En panorámica vemos el amanecer en el bosque de Harlow, los primeros minutos de la mañana; el sol asomándose en el horizonte descubre la naturaleza silvestre. En plano general se nos muestra a Gordie Lachance leyendo una historieta que al inicio de la película lo vemos comprar en una tienda del pueblo. Enseguida el punto de vista de la cámara cambia (contracampo) y podemos ver las vías del tren perdiéndose al fondo, e incluso alcanzamos a leer el título de la historieta que el protagonista está leyendo: *Gangbusters*⁵.

5 *Gangbusters* es un juego de roles, diseñado por Mark Acres, Rick Krebs y Tom Moldvay,

En plano de conjunto la cámara nos muestra a Gordie Lachance y a un ciervo en un entorno vegetal, cruzado en diagonal por la vía del ferrocarril que se pierde en la curva de la carretera y forma lo que parece ser un túnel en la montaña. Esta imagen es lo más cercano a lo que se denomina como *la cifra del relato simbólico*, esa profotunción que jalona la *tarea* del Héroe (González Requena, 2006a: 562).

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA



Narrador (voz en off). - “El tren de mercancía despertó a los otros chicos y estuve a punto de contarles lo del ciervo, pero no lo hice, fue la única cosa que guardé para mí; nunca había hablado o escrito sobre ello hasta ahora”.

Mientras *lee-ve*, descubre al ciervo, a la vez que es descubierto por este⁶. Los dos se quedan mirándose por un instante prolongado e intenso; hay algo que los diferencia y que los ata en el cruce de la mirada, en la conexión silenciosa del puro ver. ¿Seres parecidos? En efecto; vemos sus ojos, sus cuellos, su sorpresa, su inocencia, su misterio. Por un momento parecen ser uno, la planificación en espejo de la escena lo sugiere, aun cuando cada cual está en el lugar que por ahora le corresponde de acuerdo con su entorno y sus circunstancias. Después de un instante que podría parecer eterno, el ciervo/cierva se desencanta, retira la mirada, cruza la carrilera y se pierde en el bosque de Harlow. El movimiento del animal es seguido por la mirada de Gordie con un gesto de satisfacción. La escena está acompañada del sonido ambiente de la naturaleza del bosque que, por otra parte, es exuberante; se destaca el sonido

y publicado por TSR, Inc. Dos ediciones del juego fueron publicadas entre 1982 y 1984. *Gangbusters* es un juego sobre crimen en Estados Unidos durante las décadas de los años veinte y treinta. http://en.wikipedia.org/wiki/Gang_Busters. No es, como podríamos suponer, una historia de John D. MacDonald o Ed McBain, autores de los años 1940-1950, preferidos de Gordie según la novela de Stephen King. La película se estrenó en 1986. Tal vez actualizar la referencia de la historietita por parte de Rob Reiner puede haber sido una solución para capturar el espectador de la época.

6 En la traducción de la novela de Stephen King aparece como una “cervatilla”, en inglés “*deer*” (m/f). El hecho de que sea ciervo o cierva, puede ser importante a nivel simbólico. Cervatillo para el niño; cervatilla para la infancia, por ejemplo. Los ciervos tienen cachos y las ciervas no; no obstante, en el film se observa a un animal joven que puede ser una u otra cosa (King, 2005: 131).

de los pájaros, similar a como se acentúa la algarabía de los pájaros al inicio del film, cuando el narrador (voz en *off*) va a comenzar la narración.

Las imágenes muestran una serie de elementos que hasta ahora se ponen en juego. Al fondo, un paisaje de maleza casi selvática, tejido de arbustos y ramas que dejan adivinar la curva por donde se pierden los raíles ferroviarios formando una especie de túnel; al lado derecho, el ciervo que mira con atención a Gordie; en el centro, el niño lee una historieta; detrás de él y descansando a un lado de la carrillera, la pistola, la misma que Chris tomó del armario de su padre y con la que cada uno de los chicos hizo guardia la noche anterior.

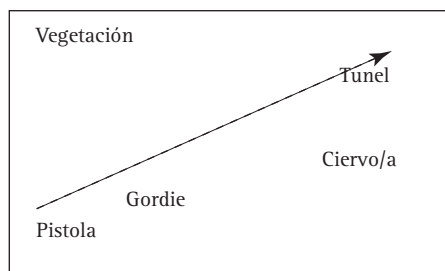


Figura 2

La escena, aunque dura solo unos instantes, parece lenta, tan lenta como subjetiva; tal vez por eso el espectador puede vivenciarla, entrar en ella. Al descomponer los planos en que la escena se enuncia, podemos advenir su particular composición y enfocar sus elementos. Los dos seres se miran, uno y otro están casi petrificados, fascinados, detenidos en el tiempo. En estos planos/contraplanos algo ha pasado o va a pasar, algo que canaliza la experiencia estética del espectador, que funda el relato y lo dispone a su eficacia simbólica. ¿Qué es eso que late en el cruce de la mirada?, ¿qué se cifra en la planificación de la escena?

La voz en *off* que narra la historia y que es la de Gordie Lachance adulto, dice que *fue la única cosa que guardó para sí*. La pregunta es: ¿Qué es eso que guarda para sí y que no quiere contar a los demás amigos? ¿Por qué una experiencia así no puede ser contada? Si bien es cierto, ver animales silvestres en el bosque estaría dentro de lo normal. La noche anterior han podido constatarlo, no viendo sino escuchando el aullar de los lobos. Entonces, ¿qué sentido tiene ocultar el haber visto un ciervo en los raíles del tren, justo en el momento en que lee-ve una historieta de *Gangbusters*? Por otro lado, ¿eso que allí sucede no es acaso un registro del imaginario?, es decir, ¿no es acaso este imaginario en cuyo reflejo se cifra y suspende el relato de *Cuenta conmigo*? De otra manera, más bien complementaría: ¿Hasta dónde esta experiencia imaginaria es el umbral simbólico que recoge el inicio y despliega el final del relato?

La mirada eterna. La cifra del ciervo

De nuevo se encuentra la doble temporalidad del relato y la doble dirección de la mirada, con los sentidos que circulan en el plano/contraplano, en ese “interrogante pasional que no se cerrará hasta la conclusión del film”⁷.

La mirada que se proyecta con insistencia gravita en el cruce. Es posible sentir la eternidad de un instante, porque yace sobre el registro imaginario, sobre estadio del espejo que deberá ser abandonado pronto. Se manifiesta aquí un hecho decisivo, determinante de la acción, y por eso “esa molécula, ese instante dramáticamente decisivo, el film lo puede representar en una sola imagen” (B. Balázs, en Pezella, 2004: 119). Por ello es por lo que también se habla de doble temporalidad, pues el instante de la mirada es presente continuo, pero antes y después de la mirada no hay otra cosa que deseo y memoria. Lo que estamos sugiriendo es la ilusión misma del cine, o, siendo más precisos, de la proyección del film. Mientras el espectador está frente a la pantalla, su experiencia está como detenida, suspendida, eternizada⁸.

Se puede advertir en la escena que hay sin duda una metáfora temporal: aquella que tensa al espectador con sus expectativas hacia el futuro que ésta le promete como epifanía encarnada en el ciervo (imagen por demás inesperada) y la proyección hacia el pasado como memoria de lo que el espectador ya ha visto hasta antes de llegar allí. El tiempo subjetivo se da así cita: hacia el futuro está el saber sobre la muerte, el *objeto de deseo* que Gordie quiere obtener a través de su *tarea*, digámoslo una vez más, que se ha impuesto a sí mismo; hacia el pasado, en cambio, está la pérdida de la infancia, aquello que como la amistad, es materia de recuerdos. Tal y como se había advertido, la escena de Gordie y el ciervo se cifra como umbral, como un ritual de paso en el relato de *Cuenta conmigo*.

En el cine, se ha dicho, todo es mirada, o mejor, la articulación de la mirada en el deseo ocupa el papel central en la enunciación y recepción del film. La conexión entre los personajes y el espectador se da a través, por ejemplo, del campo/contracampo y el *raccord* sobre la mirada. De manera que el cine, al ser un arte del relato, da cuenta de las transformaciones del deseo, y por ser un arte visual, da cuenta de la mirada. Estos dos aspectos constitutivos del film implican al espectador en su identificación primaria y secundaria (Aumont et ál., 1996)⁹.

7 “El plano/contraplano siempre atravesado por la paradoja de naturaleza de suspensión narrativa, de dispositivo pasional de retención y proyección hacia el futuro al mismo tiempo” (Bou, 2002: 61-62).

8 Véase Capítulo II. La doble temporalidad del relato. La voz imperfectiva.

9 La articulación de la mirada en el deseo y la ilusión es una teorización de Jacques Lacan. Ya Alfred Hitchcock lo había desarrollado en su escritura fílmica, por ejemplo en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). En *La ventana manierista de Alfred Hitchcock*, (Goyes, 2010), intenté, desde el análisis textual dilucidar este aspecto que compromete al sujeto como mirada rota, haciendo ostensible el campo/fuera de campo. Para muchos teóricos, el *raccord* sobre la mirada es emblemático de la identificación secundaria en el cine, y aunque Aumont llame la atención sobre la simplificación que puede haber en este juego en lo relativo a la planificación, nos parece interesante para la movilización del

Ahora bien, como se leyó en el primer capítulo, la mirada de izquierda a derecha abre el relato y prefigura el futuro: Gordie mira al ciervo y se fascina porque el animal lo refleja como en un espejo, devolviéndole su imagen, construyendo su dimensión simbólica. La mirada es el trayecto de sentido que late en el interior de los dos personajes, sentido en sus tres registros: como dirección, como lo que se siente y como significación. El ciervo, en tanto que aparece frente a Gordie y es visto por éste como una epifanía, es la imagen simbólica de la infancia que termina y la apertura hacia el futuro que, aunque todavía incierto, la muerte de la infancia le promete. El horizonte de la muerte de la infancia, encarnado en el ciervo, dispone el *deseo* del protagonista como un acto de revelación, un ritual sagrado de paso de un estado a otro que tiene lugar en su inconsciente. Y, justamente, porque es sagrado y habita en el inconsciente, ese saber de transformación no se puede contar, “es lo único que guardé para mí”, dice el narrador. Una experiencia subjetiva que le dona un bien que se volverá totalmente consciente al final de la aventura: no hay sino una infancia, unos amigos de esa infancia, pues es una experiencia irrepetible. Gordie lo siente, pero no lo puede verbalizar porque la transformación apenas comienza y porque tendrá todavía que afrontar otra muerte, en la dimensión ya no imaginaria sino real, aquella que cifra definitivamente el abandono de su infancia y de la infancia de sus amigos que lo acompañan.

De derecha a izquierda se cierra el relato y dibuja el pasado: el ciervo mira a Gordie. Ahora el trayecto de la mirada va hacia lo que queda de la infancia. Gordie es visto por el ciervo como su igual; por eso no se asusta ni sale corriendo; por ello el ciervo cifra no solo la edad, el estado psicológico o físico, sino todo aquello que hay que abandonar o matar; ¿de otro modo, cómo entenderíamos la presencia de esa arma justo detrás de Gordie? Pero claro, no es más que una metáfora visual; el arma jamás será empuñada por el protagonista contra el ciervo, excepto cuando imita a los personajes y acciones de sus historietas al inicio de la película, o cuando hace guardia, o cuando tiene que enfrentar al líder de “los Cobras” con el cual se disputan el cadáver. Jamás se le ocurriría dispararle al ciervo más que en su inconsciente, pues está anonadado y petrificado con su presencia. No ha llegado hasta allí para cazar; esa no es su tarea. Mantener al ciervo vivo es mantener la infancia en el futuro, es decir cuando crezca. La metáfora de una infancia siempre renovada ha sido una constante en la actividad creadora del ser humano.

El espejo que el ciervo le devuelve lo instala primero en el imaginario de su propio fantaseo, tal como lo hacen las historietas que lee; pero pronto el imaginario cederá a la puerta simbólica que frente a él se le abre como epifanía que se instala en el inconsciente con toda su eficacia. A partir de allí, Gordie empuñará simbólicamente el arma y disparará al espejo para que la transformación ocurra, como sucederá en varias escenas posteriores. Gordie

inconsciente del sujeto. Primero Gordie mira a la cámara, al fuera de campo justo donde se ubica el espectador; pronto descubrimos en contracampo y semisubjetiva al ciervo y a Gordie que se miran; luego el campo/contracampo de Gordie y el ciervo en primer plano (que mirando a cámara) se miran.

tiene que esperar a ver el cadáver del chico Brower, ver lo real en suma, para que el cambio sea asumido en su totalidad; sin embargo, el ciervo cruza los raíles dirigiéndose a la izquierda del encuadre, al pasado; he allí la forma de terminar con esa aparición y simbolizar el fin de la infancia que aguardará viva y única como el cervatillo en el pasado. Gordie vuelve a quedar solo, y aunque no sea consciente de que ya no es el mismo, un intercambio simbólico lo ha atravesado interiormente.

La palabra poética / La mirada hipnótica

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Las cosas más importantes son las más difíciles de explicar, porque, de alguna forma, las palabras las minimizan, las degradan. Es muy difícil conseguir que los extraños se interesen por las cosas agradables e importantes de nuestra vida.

Stephen King

Las cuatro estaciones II, Otoño e invierno.

Pensando en el epígrafe, la explicación que descompone, clasifica y relaciona entre sí sus elementos determinando la estructura comunicativa de un texto artístico o de una experiencia estética implica una degradación al reducir el texto a la economía del signo como verdad del mensaje; sin embargo, el análisis textual, al involucrar la experiencia del sujeto que lee y apuntarle a su inconsciente, detiene la pragmática, la funcionalidad del texto, y lo transita como objeto ya no de cambio sino de uso; es decir que ese objeto artístico es espacio de experiencia estética: de escritura. Insistamos en este planteamiento y citemos a González Requena:

No hablamos de un sujeto cognitivo –cartesiano–. No hablamos de uno que procesa significación e intercambia información. No de uno que hace uso instrumental, funcional, del film. No hablamos, pues, del Yo, de ese que entiende la significación que maneja y que, por eso, puede pensarse independientemente del objeto que la porta. Hablamos del sujeto de la experiencia: del sujeto que la padece, ese sujeto que se interesa en el texto de manera radical, en el sentido en el que hablamos de que una enfermedad ha interesado un órgano (1995: 15)¹⁰.

Si en la filosofía aristotélica el hombre “desea” saber, construirse como sujeto de conocimiento, en el psicoanálisis freudiano el sujeto del inconsciente “desea” no saber lo que hay allá en el fondo, podría atterrarle. La dimensión simbólica que se funda en la palabra, al conectar lo imaginario con lo real, cifra el sentido por fuerza de la emoción y la experiencia imaginativa; por ello, estamos convidados a seguir apalabrando eso que allí nos quema; albergamos la esperanza de alcanzar con la escritura no únicamente un saber, sino una verdad que jalone a visitar el film tantas veces como sea posible.

10 Véase también, del mismo autor, Texto artístico, espacio simbólico. En: *Trama y Fondo*, 9, diciembre de 2000.

De hecho, en la escena presente, la mirada entre Gordie y el ciervo es central, por cuanto se cifra en su cruce el tiempo subjetivo y la transformación del personaje –y del espectador– que siente la singularidad e intimidad que la experiencia contiene. Decimos que siente y no que sabe, pues el saber tendrá lugar cuando se narre la experiencia. Desde luego que el saber ya se prefigura en el sentir, pues no son estados aislados sino constitutivos de una totalidad, tal como perdura la infancia en el adulto. El protagonista guarda el secreto para sí mismo, hace un acto corporal, puramente emocional; únicamente lo verbalizará cuando narre la historia mucho tiempo después. Ahora insistamos en la importancia de la palabra poética para simbolizar el hecho, para inyectarle eficacia al relato. Citemos unas líneas de la novela escritas por Stephen King para observar cómo, atendiendo a la visión poética pero desapegándose de algunos detalles como el de incluir la lectura de la historieta, Rob Reiner planificó la escena, guardando lo esencial de la experiencia subjetiva del encuentro entre la infancia y el ciervo, el niño y su imagen, pues “el doble es la imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo” (Morin, 1972: 32)¹¹.

CAPÍTULO III
LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Durmieron los tres profundamente el resto de la noche. Yo lo pasé entrando y saliendo del sueño, dormitando, despertando, dormitando de nuevo... La noche no era silenciosa en absoluto. Oí el chillido-graznido triunfante de una lechuza, el débil grito de un animal pequeño, tal vez a punto de perecer devorado, el de algo un poco más grande moviéndose torpemente entre la maleza. Y bajo todo esto, el persistente y monótono canto de los grillos. No hubo más gritos. Yo dormitaba y despertaba, despertaba y dormitaba, supongo que, si me hubieran encontrado en tan negligente vigilancia en *Le Dio*, sin duda me habrían formado un consejo de guerra y me habrían fusilado.

Al despertar de uno de esos periodos de semisueño, noté de pronto, más despierto ahora, que algo había cambiado. Tardé unos segundos en descubrirlo: aunque la luna estaba baja, podía verme las manos reposando sobre las perneras de mis pantalones. Mi reloj marcaba las cinco menos cuarto. Estaba amaneciendo.

Me puse en pie, sintiendo el crujir de mi columna vertebral, me alejé un poco de los cuerpos amontonados de mis amigos y meé sobre un montón de hojas de zumaque. Empezaba a liberarme del nerviosismo nocturno. Podía sentirlo. Y era una sensación agradable.

Trepé hasta las vías y me senté en uno de los raíles, jugueteando con la grava entre los pies, sin prisa ninguna por despertar a los otros. *En aquel preciso instante, el nuevo día resultaba algo demasiado bueno para compartirlo.*

La mañana llegaba con presteza. El canto de los grillos empezaba a decaer, y las sombras de árboles y arbustos desaparecían como charcos tras un chaparrón. El aire poseía esa peculiar insipidez que presagía

11 Morin habla de que tal vez el doble sea el gran mito experimental universal, “su presencia, su existencia no ofrecen duda: le ve en el reflejo, en la sombra, en los sueños; se le siente y adivina en el viento y en la naturaleza. Todos vivíamos acompañados de nuestro doble. No tanto copia conforme, y más aún que un *alter ego*: un *ego alter*, un *yo otro*” (Morin, 1972: 32).

el último día caluroso de una destacada sucesión de días calurosos. Los pájaros, que habían permanecido acurrucados en silencio toda la noche, igual que nosotros, empezaron a gorjear, dándose tono. Un abadejo se posó encima de la trampa de la presa de la que habíamos cogido leña para la hoguera, se atildó, y salió volando.

No sé cuánto tiempo permanecí sentado en la vía, contemplando el púrpura desaparecer del cielo tan en silencio como lo hiciera por la tarde. De todos modos, el suficiente para que mi trasero empezara a resentirse. Iba a incorporarme, cuando miré hacia la derecha y, a no más de diez metros de distancia, vi una cervatilla en el firme de las vías. *El corazón me dio un vuelco con tal fuerza que creí que iba a salirse por la boca. Sentí una gran excitación en estómago y genitales. No me moví.* No podría haberlo hecho aunque hubiera querido. Los ojos del cervatillo no eran pardos, sino de un negro intenso como el terciopelo que usan en las joyerías para exponer las joyas. Sus orejitas eran ante arañado. *Me miraba con serenidad, con la cabeza levemente inclinada en lo que tomé por curiosidad, al ver a un chico con el pelo enmarañado, con pantalones con vueltas y camisa caqui con los codos remendados y el cuello subido al estilo de la época.* Lo que yo estaba viendo era una especie de regalo, algo que se me ofrecía con una despreocupación realmente pasmosa.

Nos quedamos largo rato mirándonos... creo. Luego, la cierva se volvió y se alejó hasta el otro lado de las vías, moviendo despreocupadamente su rabo corto y blanco. Encontró yerba y se puso a pacer. No podía creerlo. Se había puesto a pacer. No se volvió a mirarme, ni necesitaba hacerlo, yo estaba petrificado.

El raíl empezó entonces a retumbar debajo de mi trasero a los pocos segundos; la cervatilla alzó la cabeza en dirección a Castle Rock, olisqueando el aire con su negra naricilla partida, y luego dio tres gráciles saltos y desapareció, perdiéndose en el bosque sin más sonido que el de una rama muerta que se quebró con un sonido seco y apagado. *Seguí sentado mirando como hipnotizado el lugar donde había estado la cierva,* hasta que el verdadero ruido del carguero quebró la quietud y el silencio. Me deslicé entonces hasta donde los otros dormían.

El estruendoso y lento paso del tren los despertó, bostezaban y se rascaban. Bromeamos un poco, con ciertos nervios aún, sobre “el caso del fantasma llorón”, según le llamó Chris, aunque no creas que demasado. A la luz del día resultaba más divertido que interesante... casi un poco vergonzoso. Mejor olvidarlo.

Tenía en la punta de la lengua lo de la cervatilla, pero al fin decidí no contárselo. *Es algo que me guardé solo para mí. Nunca lo he contado, ni siquiera escrito, hasta este momento, hasta hoy. Y he de decir que una vez escrito desmerece, parece algo casi insignificante. Para mí fue lo mejor de todo el viaje, la parte más limpia; y es algo a lo que vuelvo sin poder evitarlo cuanto tengo algún problema:* mi primer día entre la maleza en Vietnam y el tipo que salió al claro en que estábamos, con la mano cubriéndose la nariz y cuando retiró la mano no tenía nariz debajo porque se la habían arrancado de un tiro; y cuando el médico nos dijo que nuestro hijo menor podría ser hidrocefálico (aunque, gracias a Dios, resulto ser sólo un poco cabezón); y las largas semanas de locura que precedieron a la muerte de mi madre. Me sorprendía de pronto volviendo a aquella mañana, viendo de nuevo sus suaves

orejas y el blanco destello de su rabo. Pero qué importan ochocientos millones de chinos rojos, ¿verdad? *Las cosas más importantes son las más difíciles de explicar, porque, de alguna forma, las palabras las minimizan, las degradan.* Es muy difícil conseguir que los extraños se interesen por las cosas agradables e importantes de nuestra vida (King, 2005: 130-132. *Las cursivas son mías*).

No es difícil deducir el lugar central que ocupa esta escena en la vida del narrador del film y en la novela de Stephen King. Es algo a lo que retorna el narrador continuamente a la largo de su vida cuando tiene un problema, según leemos. Regresa siempre a esta escena, como si se tratará de una oración, de un talismán, una llave secreta. “*Fue lo mejor de todo el viaje*”, escribe el narrador; pero, entonces, ¿dónde queda el deseo de ver un muerto?; pero otro lado, ¿no es acaso este encuentro con el ciervo un encuentro con una especie de muerte? Decimos una especie de muerte porque hay muchas formas de morir; matar la infancia es una de ellas. Desde luego, la infancia muere en un sentido pero sigue viva en otro. El sujeto vive con y de su infancia, sea cual sea la experiencia que haya tenido. Este carácter autobiográfico en la novela, y por consiguiente en la película, nos arroja luces sobre lo que pulsa por salir en Stephen King como autor del relato literario y en Rob Reiner como director del film. Sigmund Freud concebía el doble como “proyección del yo e ideal del yo”; tal vez por ello tanto el espectador como los creadores (King y Reiner) se encuentran con su doble: el héroe, aquel que puede asistir a un rito y es capaz de guardarlo para sí, no por egoísmo, sino por experiencia, una que será manantial de vida.

En un libro escrito por Stephen King y que refiere sobre el acto de escribir y de cómo ha devenido su oficio, confiesa que en su infancia fue un lector-escritor de historias negras y de terror, además de apasionarle el cine. Al respecto narra:

De noche, en mi cama debajo del tejado, mientras oía el viento entre los árboles o las ratas correteando en el desván, no soñaba con Debbie Reynolds, Tammy o Sandra Dee haciendo de Gidget, sino con Yvette Vickers en *Attack the Giant Leeches* (El ataque de las sanguijuelas gigantes) o Luana Anders en *Dementia 13*. A mí que no me vinieran con ñoñerías, mensajes optimistas y Blancanieves y los siete enanitos. A los trece años quería monstruos que devoraran ciudades, cadáveres radiactivos salidos del mar comiéndose a los surfistas y chicas de aspecto barriobajero y sujetador negro (King, 2005: 130-132).

La escena del ciervo, es, como se ha dicho, trascendental; reafirma el sentido siniestro del relato en su versión más inocente: la infancia. Pues Gordie lee una historieta de crímenes y es en ese contexto que experimenta una epifanía, un encuentro con un animal totémico que desde el punto de vista simbólico-cristiano, por ejemplo, representa a Cristo por su pelea con la serpiente a la que vence. La culpabilidad cristiana está a flote en este relato y en su obra literaria, así como en varias de sus historias que han sido llevadas al cine, aun cuando King diga: “Si bien creo en Dios, no me interesa la religión

organizada” (King, 2004: 69). Además es curioso que Stephen King diga en una entrevista que su historia *El cuerpo*, que da origen a la película *Cuenta conmigo*, sea la más alejada del género de terror y que no contenga escenas sobrenaturales. Si hemos de creerle, démosle la razón en lo poco o nada abigarrado de su estilo en este relato, pues el ciervo no es un monstruo que quiera devorar a Gordie o algo parecido. No obstante, el ciervo cifra también algo siniestro, la muerte de ese otro “ciervo” que es el chico Broker y que será encontrado muerto por Gordie y sus amigos también en la carrilera. No obstante, la aparición del animal libera el inconsciente del chico, su narcisismo ha sido controlado; por eso el narrador considera que fue lo más importante del viaje, pues nada dice del cuerpo sin vida que desea ver, aunque podemos intuir la conexión: algo flota, algo se reprime¹².

Volvamos a la planificación de la escena para observar la adaptación y realización que el director llevó a cabo; no hay otra manera de darse a ella que deletreándola:



Panorámica: *Las montañas en dirección a Castle Rock, el sol naciendo con la mañana. La escena es maravillosa, algunas sombras se disipan, algo se avvicina.*

Plano general: *pistola-Gordie-historieta-carrilera-bosque. Al fondo las sombras y la maleza cierran la escena. Se adivina algo así como un túnel.*

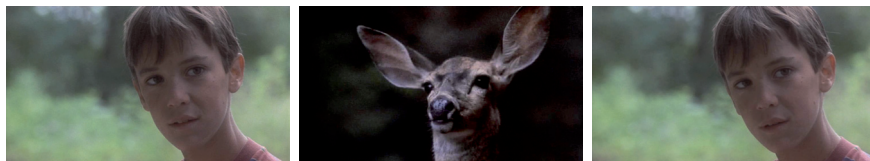
Plano medio: *(Contracampo) Gordie lee la historieta, vemos la carrilera en dirección al pueblo de donde vienen los chicos.*



12 No en vano, Stephen King declara que trabajó mucho en esta escena “porque no quería que fuera cursi. No quería que fuera un cuadro de terciopelo. Quería que fuera lo más real posible y que tuviera la mayor consistencia posible. Encaja perfectamente en el resto de la historia. Esta es una historia sobre chicos que están descubriendo el mundo, y muchas de las experiencias por las que pasan son terribles, y otras son divertidas. Pero pensé que debía haber al menos una experiencia que fuera trascendental” (véase el documental incluido en el DVD *Cuenta conmigo*, Edición del coleccionista. Madrid: Columbia Tristar Home Video, 2000).

La mirada de Gordie se alza a cámara, lo tenemos en el eje, por ello captura nuestra mirada (no vemos todavía al ciervo, pero los ruidos de hojas y ramas parecen sugerir lo que ve Gordie fuera de campo). Tarda apenas unos segundos en cambiar el plano.

Plano de composición: *pistola-Gordie-historieta-carrilera-ciervo. Ahora vemos al ciervo que pace tranquilo, de repente, sorprendido mira a Gordie que lo aguarda sentado en el raíl.*



CAPÍTULO III
LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Contraplano (primer plano): *Gordie asombrado. Una ligera sonrisa se dibuja en el gesto.*

Contraplano (primer plano): *El ciervo mira a Gordie (a cámara), sus dos orejas como antenas predispuestas parecen sugerir una suprema atención.*

Contraplano (primer plano): *Gordie inmóvil, en su rostro se dibuja una honda emoción, contempla al ciervo (mira a cámara).*



Plano general: *El mismo del inicio; ahora vemos al ciervo que cruza la carrilera.*

Primer plano: *El rostro de Gordie sigue con el gesto de satisfacción la dirección que ha tomado el ciervo, ¿hacia Castle Rock?, sin duda.*

Primerísimo primer plano: *Un plano detalle en imagen y sonido de las ruedas del tren nos arranca de la epifanía de la escena y nos muestra al fondo por entre los espacios del carguero a los chicos despertando. De suerte que mientras Gordie estaba despierto asistiendo, tal vez, a “otro sueño”, sus amigos dormían.*

Narrador (voz en off): *“El tren de mercancía despertó a los otros chicos y estuve a punto de contarles lo del ciervo, pero no lo hice; fue la única cosa que guardé para mí, nunca había hablado o escrito sobre ello hasta ahora”.*

Rob Reiner (director) y Raynold Gideon (guionista) conservaron la atmósfera poética, pero cambiaron la actitud contemplativa de la naturaleza que hay en el relato literario; en su lugar aparece el protagonista leyendo una historieta de crímenes, de juegos de rol. Esta adaptación de la escena, y en general de todo el film *Cuenta conmigo*, la podemos denominar “iteracional

por transición”¹³, dado que se traslada el texto literario al filmico reconociendo perfectamente el modelo original; no obstante se hicieron algunos cambios, como el tratamiento de los personajes (por ejemplo, el protagonista en la novela de King es Chris y no Gordie) y el cambio de la atmósfera contemplativa de la naturaleza. La identificación del director de cine con el autor del relato literario también es inevitable en esta película.

No puede ser más gráfica la situación de Gordie leyendo una revista cuya historia (cómic) se cuenta en imágenes (iconos) y palabras (signos verbales) acercándose a la forma expresivo-comunicativa del cine. Insistamos de paso en el juego especular (también de roles) que se da cita con la historia literaria y el relato visual: mientras el protagonista *lee-ve* una historieta de crímenes, *ve* al cervatillo en las vías del tren; por su parte, el espectador *ve (-lee)* al niño que *lee-ve* y al ciervo que a su vez *ve*. De igual forma, tanto Gordie como el cervatillo ven dónde está el espectador; es decir, miran a cámara. No puede ser más pulsional el intercambio escópico que quema allí. Esta estructura de espejos donde se reflejan unos a otros es decisiva en la identificación del espectador con el (los) personaje(s), máxime cuando se trata de un personaje que ocupa la posición del narrador y, especialmente, si el espectador “se siente invadido por la nostalgia, cuando contempla con delectación a ese personaje que una vez fue, que una vez creyó ser, que pudo haber sido, que ya no es, que quizá nunca ha sido, pero en el que, no obstante, gusta de reconocerse. Figura relegada al pasado, figura del ideal del Yo que Freud definía como el sustituto del narcisismo perdido de la infancia”¹⁴.

Desde el punto de vista de la revista de juego de roles que lee Gordie, podemos advertir otra manera de decir lo que hasta ahora se ha dicho. Las dos figuras de la escena (Gordie y el ciervo) sugieren justamente un intercambio de papeles, un juego de rol que deben asumir. En ese intercambio simbólico hay un crimen, un muerto o un saber sobre algo que ha acaecido o está a punto de acaecer. Ahora bien, el rol que cumple el ciervo transforma la experiencia

13 Un libro interesante que sistematiza este tipo de relaciones, y de donde se toma el concepto es el de Agustín Faro Forteza, *Películas de libros*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2006.

14 Marc Vernet ha planteado la homología entre la situación del espectador y la del personaje del film, desde las figuras estilísticas: la mirada a la cámara y la voz en *off*. (Aumont/Marie, 2002: 239-241). También es clave el aporte de Francesco Casetti (*El film y su espectador*, 1996); la mirada hacia la cámara y la voz en *off* interpelan al espectador para “informarle, solicitarle, exhortarle. De la misma manera varía en relación con los lugares en los que la interpelación aparece: con respecto a los géneros, en un film de aventura está normalmente prohibido mirar al espectador a los ojos, no así, en cambio, en los films cómicos o musicales” (1996: 40). Interesante la posición del profesor González Requena con respecto al planteamiento narcisista de Vernet: “Bueno, digamos que Vernet ensaya a hacer frases que suenan a psicoanalíticas. Pero eso de que haya un narcisismo perdido en la infancia... de psicoanálisis sólo tiene el más vago sonido. El narcisismo no se pierde. Se puede aprender a manejarlo, a contenerlo”. (Notas del seminario, 2008). Esta afirmación del profesor Requena coincide, al menos eso parece, con la idea que se anotó en el apartado *La mirada eterna*. La cifra del ciervo que va hacia el pasado es concederle a la infancia una permanencia en la vida adulta, poetizada o contenida, si se quiere.

subjetiva de Gordie, hasta el punto de hacer que este defienda su derecho a guardar para sí lo que ha experimentado. Una cosa es compartir, a cierta edad, todo lo que ocurre con los amigos, y otra, muy diferente, es empeñarse en ser uno mismo. De cualquier manera, este aspecto es una huella clara de lo que está a punto de terminar y del nuevo rol que eso ocupará en el nuevo estadio de la vida: la adolescencia con sus secretos más íntimos e individuales.

Pero el papel del ciervo y del entorno vegetal en el que aparece no termina allí; por el contrario, su cifra es mucho más rica. En el texto literario, por ejemplo, antes de que el ciervo aparezca, la atmósfera es contemplativa y dionisiaca; por ello el efecto de trascendencia quizá es superior. El film trata de crear una atmósfera extraña y bella, al mostrar al ciervo más allá del decorado, como un ser humanizado. La planificación de la escena (campo/contracampo, el *raccord* en la mirada y la voz en *off*) logran re-crear ese momento maravilloso y acercarse a la trascendencia que esta tiene en el relato literario.

La imagen del ciervo es mucho más simbólica. Por ejemplo, para muchas culturas el ciervo es un “heraldo que guía hacia la luz diurna...”, y eso es justamente lo que necesita Gordie para comprender por qué es tan raro, según le manifiesta a Chris, o por qué se siente culpable de la muerte de su hermano Denny, o por qué desea obsesivamente ver a un muerto de trece años. Gordie se siente incomprendido por sus padres, invisibilizado ante ellos, y más con la muerte de su hermano. Gordie no es como su hermano Denny, modelo ante los ojos de sus padres. Gordie es retraído; tal vez eso explique su afición a leer cuentos y el talento para inventarlos; pero sobre todo, sus padres no aceptan sus amistades, las consideran de mala reputación. De suerte que la epifanía con el ciervo le permite a Gordie sentir que de alguna forma es idéntico a sí mismo, pero siendo *otro*; que algo en él se mantiene y algo definitivamente cambia, aunque todavía no sepa con toda claridad qué es. Lo sabrá (-sentirá) más tarde, experimentando junto a sus amigos el cuerpo sin vida de Ray Brower.

Por otra parte, los ciervos, tanto hembras como machos, aparecen frecuentemente como animales hechizados con una especial conexión con la Madre Tierra y el mundo de las hadas. Es un animal totémico de gran energía, y si posee astas es un símbolo de madurez, experiencia y sabiduría, cosa que aquí no ocurre porque es apenas un cervatillo y la transformación en el chico apenas comienza. El ciervo fue el principal animal de caza de los antiguos celtas y, en consecuencia, base primordial de su alimentación. La cierva siempre se asoció con diosas del bosque como Saba y Flidais, por lo que se le considera su tótem. Por otro lado, el ciervo siempre fue la imagen alegórica de Jesucristo y del cristiano o de Dios en su manifestación de Cernunnos. Cuando un ciervo aparecía, se decía que era un mensajero del otro mundo; el aviso siempre trataba de un gran cambio en la vida de aquellos que lo habían visto¹⁵.

15 Véase L. Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media* (1997: 241-264) para profundizar sobre el entorno vegetal como embriaguez divina donde muestra una de sus caras Dioniso, “dios de la vegetación”, propiciando un proceso de transmutación. Véase también el trabajo de Walter F. Otto,

Así, lo que está en el centro mismo de la escena es la transformación tanto espiritual como vital: el fin de la infancia y el inicio de la adolescencia. Algo irremediamente muere y otro periodo se inaugura sobre las cenizas del anterior, que se conserva como un tesoro muy preciado. Finalmente, y para cerrar con una nota que ya no involucra al personaje-narrador ni al autor del relato sino al director del film, configurando una relación simétrica de interés para el análisis, se cita el aparte de una entrevista concedida a Robert J. Emery (1997) para el programa audiovisual de Directors Guild of America; Rob Reiner habla de una transformación en su vida:

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Cuenta conmigo, como he dicho en muchas entrevistas, es la película más importante que he hecho en mi vida; fue como el primer paso en mi vida para separarme de mi padre, ya que aunque era una película que mi padre no habría hecho, no era una sátira y mi padre estaba metido en la sátira, y yo me crié en ella (...) Así que existía cierta relación. El hecho de que el tono de *Cuenta conmigo* fuese diferente a todo lo que había hecho mi padre y estuviera tan conectado con mi propia personalidad y con lo que yo creía que era la clase de película que quería hacer, hizo que fuera el film clave, que me permitiera diferenciarme de mi padre. Y no fue hasta que di con Gordie; podía expresarme a través de Gordie y decir: va a tratar del personaje de Gordie y él va a ser el centro de la película. Puedo expresar mi verdadera personalidad, ideas y sentimientos a través de Gordie y hacer que su derecho a madurar pase a ser mi derecho a madurar, aunque tuviese treinta y tantos años cuando hice aquella película¹⁶

No pueden ser más reveladoras las palabras del cineasta: “separarme de mi padre” y “derecho a madurar”. La correspondencia especular tiene otra vez cita: así como Gordie sufre una transformación al abandonar su infancia e iniciarse como escritor, así Rob Reiner manifiesta un cambio en su vida y en su oficio como director de cine.

Dioniso (Mito y culto), sobre todo “Las manifestaciones de Dioniso en la naturaleza vegetativa”, (1997: 113-118).

16 Tomado de *Directors Guild of America. Directores de Cine- Rob Reiner*. Director del documental: Robert J. Emery, American Film Institute, DVD, 60 min, 1997.

Capítulo IV

La escena del cuerpo



El encuentro con el muerto

Como en el relato clásico, el héroe después de una serie de pruebas y dificultades alcanza el *objeto deseado*. Aunque todo indica que Gordie es el héroe, Chris, Teddy y Vern han pasado por pruebas similares, y por eso, porque han podido llegar hasta ese límite como ayudantes de una *tarea* que es preciso cumplir, a todos los asiste el deseo de obtener el *objeto* y su recompensa: descubrir el cuerpo de un chico muerto y ser “héroes”.



LA ESCENA
SECRETADA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA



A fin de fijar la trayectoria que han seguido los personajes en el relato, recordemos los momentos de tensión donde éste se suspende y cada uno protagoniza una acción: en las calles del pueblo, Gordie y Chris sostienen un enfrentamiento con Ace, jefe de “los Cobras”, y este le arrebató a Gordie la gorra que su hermano le ha regalado, humillando en seguida a Chris; en las vías del tren, Teddy intenta esquivar la máquina en el último segundo y se enoja con Chris que lo salva; en la chatarrería, Gordie escapa a la mordida del perro y Teddy sale ofuscado por el enfrentamiento con el dueño del lugar que le ha gritado que su padre está loco; en el puente largo, el tren sorprende a Gordie y a Vern en las vías mientras caminan, y Gordie salva a Vern que no puede correr porque le tiene miedo a las alturas; en la noche, acampan y sienten miedo por el aullido de los lobos, y cada uno hace guardia mientras los demás duermen; en las vías del tren, Gordie se encuentra con el ciervo y decide no contar la experiencia; en el bosque, caen en un pantano y se llenan de sanguijuelas, causándole un desmayo a Gordie; y, finalmente, cuando tienen que enfrentar a Ace y “los Cobras” frente el cuerpo sin vida de Ray Brower.



La *tarea* está a punto de concluir, mas solo en apariencia, pues Gordie y sus amigos tendrán que afrontar una última prueba, la más real de todas las que han tenido que superar hasta ahora: la violencia. Dos grupos se enfrentan

por el dominio de un cadáver con el fin de tener crédito en los medios de comunicación del lugar. Es preciso hacer una salvedad clave en este punto: si bien Teddy, Vern y Chris quieren salir en la televisión y ser “héroes”, no es el caso de Gordie, quien desde el principio del relato inaugura el trayecto de su deseo por otra razón, puesta al descubierto en los capítulos anteriores y que se ahondará en lo que sigue. Adelantemos un aspecto importante: en la escena donde Vern propone a sus amigos ir a ver un muerto, todos se entusiasman soñando con una medalla o con ver su imagen en el periódico y la televisión, menos Gordie. Algo en esa *tarea* lo atormenta. El narrador lo confirma (voz en *off*): “*Yo quería compartir el entusiasmo de mis amigos, pero no podía*”. No es difícil comprender los sentimientos encontrados de Gordie, si pensamos en que hace unos meses su hermano Danny ha muerto en un accidente automovilístico. Sin embargo, ¿es solo esa la causa de la ambigüedad del protagonista? Desde luego que no. En otro pasaje, justo cuando la aventura comienza y está a punto de arruinarse por culpa del insulto que el viejo de la chatarrería le ha hecho a Teddy al decir que su padre está loco, Gordie invita a reflexionar a sus compañeros de viaje: “*Tal vez no tengamos que pasarla bien*”, dice, y ante la pregunta de Chris por si quiere regresar, Gordie vuelve a reflexionar: “*Ir a ver un niño muerto, tal vez no sea una fiesta*”. Algo en Gordie late de forma distinta a la de sus amigos, y eso que allí pulsa es lo que saldrá a la luz frente al cadáver de Ray Brower. Este aspecto hace que Gordie, el protagonista del relato, se consolide como el héroe con la suficiente moral para decidir qué hacer con el cuerpo cuando esto tenga lugar.

Una vez descubierto el cuerpo de Ray Brower a orillas del río Royal, la cámara lo muestra en subjetiva cubierto por arbustos. Los cuatro chicos se acercan y lo contemplan en un silencio contenido. Chris descubre el rostro con una rama completando la pulsión escópica que a los personajes y a los espectadores asiste por igual. Se destaca en el encuadre el rostro con sangre coagulada, los ojos semicerrados y la boca entreabierta. La cámara muestra en primeros planos y desde el punto de vista del muerto los rostros de estupefacción de los chicos. La muerte los convoca, pero, ¿para qué? No hay espacio para imaginar el estado del cadáver, se muestra directamente el horror de su muerte. La voz en *off* del narrador acompaña compulsivamente la escena: “*El tren le arrancó las Keds como arrancó la vida de su cuerpo. El chico no estaba enfermo. No estaba dormido. Estaba muerto*”. ¿Si eso es el muerto, qué es entonces la muerte?

La dirección de la mirada en la composición de planos son huellas que ayudan a responder la pregunta anterior: el rostro sin vida de Ray Brower está en posición de izquierda a derecha, señala el futuro que está por alcanzarse, no sin horror, mas, sin embargo, el cadáver ya no ve y ya no mira; la dirección de cómo es mostrado el cuerpo fija un trayecto consumado, el rostro está sin vida, ciego, simbólicamente sin ojos, castrado. Gordie, por su parte, mira al cadáver de derecha a izquierda, fija la muerte acaecida, el pasado de su infancia fuertemente atropellado y, justo cuando mira y ya no es mirado, lo habita el desgarró. El tiempo lógico vuelve a escamotearse con el afloramiento

del tiempo subjetivo que es, como hemos visto, experiencia interior, donde el pasado retorna como pesadilla en presente continuo cifrando la pregunta por el sentido de la muerte.

El saber sobre la muerte

La historia parece llegar a su fin; no hay nada más que ver en el muerto. No obstante, el saber de la muerte puede estar en el muerto. Únicamente Gordie es capaz de interrogarse al respecto, pues sus compañeros parecen pronto olvidar el horror que acaban de contemplar¹. La situación es que para Gordie, el goce de ver un cuerpo muerto todavía no termina. Gordie se sienta conmocionado en un tronco de árbol, delira en voz alta, se diría que en trance de sufrir una transformación o derrumbarse. Recorramos los diálogos de esta escena:

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Gordie.- Por qué tuviste que morir.

Teddy.- (A Chris) ¿Qué le pasa a Gordie?

Chris.- Nada. ¿Por qué no van por allí y traen unas ramas? (Chris se acerca a Gordie).

Gordie.- ¿Por qué tuvo que morir, Chris? (silencio) ¿Por qué tuvo que morirte Denny? ¿Por qué?

Chris.- (Conmovido) No lo sé.

Gordie.- Debería haber sido yo.

Chris.- No digas eso.

Gordie.- Debería haber sido yo.

Chris.- No digas eso.

Gordie.- Soy un inútil. Mi padre me lo ha dicho. Soy un inútil.

Chris.- No te conoce.

Gordie.- Me odia.

Chris.- No te odia.

Gordie.- Me odia.

Chris.- No. Es solo que no te conoce.

Gordie.- Me odia. Mi padre me odia. (Llora). Me odia. Mi padre me odia. Oh, Dios mío. (Chris lo abraza y lo recuesta en su hombro) Me odia. Mi padre me odia. (Llora).

Chris.- (Consolándolo) Algún día serás un gran escritor. Pueda que escribas sobre nosotros si te quedas sin material.

Gordie.- (Secándose las lágrimas. Después de una larga pausa) Supongo que tendría que andar muy falto de ideas.

Chris.- Sí.

1 Es oportuno retomar la observación que se ha hecho en otro apartado al señalar la mixtura de modos del relato que se insinúa en *Cuenta conmigo* (1986). Si el relato fluye en modo clásico, hay escenas como esta que nos acercan al relato posclásico, así como hay escenas donde cierta planificación experimental (el inicio y final del film), especular (narrador/protagonista, Gordie y el ciervo, Gordie y Chris) y lo cómico-dramático (las secuencias de la chatarrería, la historia del gordo Hogan, el inserto de la pesadilla de Gordie) nos recuerdan el modo manierista. Este planteamiento está relacionado directamente con la lectura del libro del profesor Jesús González Requena (*Clásico, manierista, posclásico*) al que ya se ha aludido en varias oportunidades. La mixtura puede considerarse como manierista, pues hace pensar en las producciones cinematográficas de los años ochenta que están a caballo entre el manierismo hollywoodense y lo posclásico.

Gordie comprende finalmente que el deseo de ver el cuerpo muerto del Ray Brower es el deseo de recordar a su hermano Denny, mas no es un recuerdo cualquiera, sino la certidumbre de que hubiera podido morir en su lugar; sus padres parecen fijarle esa culpa al invisibilizarlo ante su dolor; de allí la angustia que lo asiste y la dificultad para expresar lo que siente. Es como si nadie le hubiera explicado lo que pasó, tal vez ni siquiera le dejaron ver el cuerpo sin vida de su hermano, pista que se deduce cuando el narrador –al inicio del relato– confiesa que la primera vez que vio una persona muerta fue la del chico de trece años cuando él tenía doce; nada dice de su hermano que murió un verano antes. La culpa persigue a Gordie como una pesadilla; efectivamente, mientras duerme con sus amigos en el bosque sueña: se ve en el cementerio al pie de la tumba de Denny junto a su padre que le increpa no ser el muerto.

CAPÍTULO IV
LA ESCENA
DEL CUERPO



En el análisis textual del relato, lo que vive el protagonista se cifra complejizando su drama. En realidad la culpa que Gordie tiene no es por estar vivo y su hermano muerto, pues ha podido comprobar viendo el cadáver del chico que la muerte puede llegar a cualquiera, en cualquier momento y que tal vez el cuerpo que está allí es todo. La culpa que Gordie alberga en su interior tiene que ver con el odio que cree que su padre siente por él y en contrapartida por el amor que le profesa a su hijo mayor Denny. Esta ambivalencia

fundamental, edípica, guarda el sentido de identificación secundaria en su doble acepción positiva y negativa: el padre de Gordie siente amor por Denny que ha muerto, y odio a Gordie que vive. A su vez, Gordie siente amor por Denny que ha muerto y odia a su padre que vive. No es difícil deducir que al mismo tiempo que Gordie odia a su padre, lo ama a través de Denny y por eso quiere ser como él. Como dice Chris: “*No te odia. Es solo que no te conoce*”. Tremenda afirmación de carácter edípico la de Chris; el eje del conocimiento se cierra justo cuando Edipo mata a Layo: el padre no conoce a su hijo y viceversa. Si el padre de Gordie no sabe cómo es su hijo, no puede aceptarlo como tal, menos valorarlo. Denny era todo lo que sus padres podían desear: buen estudiante, excelente deportista, amistades aprobadas..., en definitiva un chico modelo. Gordie, en cambio, tiene otras características y un talento como escritor en potencia, pero su padre no lo sabe, porque no lo conoce o desea inconscientemente no conocerlo. Lo único que su padre conoce de Gordie es que anda con un “ladrón y dos vagos”, según le expresa en un diálogo. En este punto es decisivo recordar que el único de la casa que le prestaba atención a Gordie era Denny; es más, lo impulsaba a seguir creando historias, de suerte que el dolor y la culpa que le acompañan están marcados por ese sentimiento filial que solo Chris podrá, al menos en parte, reparar.

Gordie siente que una fase de su vida ha llegado a su fin y el no saber por qué o cómo lo angustia; nadie, ningún adulto le ha podido instaurar el rito de ese paso; tampoco a sus amigos, claro. Morir como niños sin que ningún adulto asista a ese funeral camino a la adolescencia es un estado de abandono irreparable. Así que, desde el punto de vista del inconsciente, los chicos se dan a sí mismos la tarea de descubrir el *objeto de su deseo*: dejar la infancia y asomarse a la edad adulta. Gordie simboliza el paso que todos sus amigos están a punto de efectuar; apalabra su angustia y su deseo; por algo es lector e inventor de historias. Frente al cuerpo sin vida de Ray Brower, cuya edad de trece años es más que significativa al ser ligeramente mayor que él y sus amigos, se pregunta por la muerte, que guarda en sí la pregunta por la vida: “¿*Por qué tuvo que morirte?*”, “¿*por qué no fui yo?*”; y sin embargo, algo en él se muere irremediamente. Muchas veces son los amigos los que ayudan a contestar estas preguntas esenciales, con el riesgo que eso conlleva. No olvidemos que los chicos salen de sus casas queriendo procurarse una fama mediática a costas de un muerto; el cuerpo amenaza con atraparlos en el juego escópico. Pero no, esto no ocurre así. Si bien Teddy y Vern no se resignan a dejar la satisfacción imaginaria de la fama que ese cuerpo podría proporcionarles, Chris y Gordie la superan. Por fortuna Chris le dirá la palabra que Gordie puede vivir como verdadera, “que es fundante para él, en el momento mismo del encuentro con la castración –con lo real” (González R., 1999b: 62).

Gordie sabe de la contingencia de la vida justo porque está frente a la muerte. En ausencia del padre real que “no lo conoce” y que por eso lo ha echado de la casa, encuentra uno simbólico: Chris. Su amigo lo comprende y sobre todo cree en él como lo que puede ser; no lo compadece sino que le destina otra tarea, la de ser escritor. Si algo ha salvado a Gordie de no caer

en el vacío, es justamente el haber inventado historias (de guerra, crímenes y terror) que, a su manera, le ayudan a superar el trauma de la muerte de su hermano y el dolor que le causa el hecho de ser invisible e inútil para sus padres. Las historias que lee e inventa le producen goce, también a sus amigos con quienes las comparte; es así como sublima su deseo. Sin embargo, los niños fuera de los cuentos, necesitan de la atención de los adultos y del acompañamiento en los ritos de transformación².

El llamado de ser escritor que Chris le hace a Gordie es una de las formas de ir más allá del hecho escópico de ver un muerto y de fantasear en la televisión con ello. Si hay un saber de la muerte en el muerto, es justamente ese: que no se puede dejar este mundo sin haber encontrado una identidad, sin haber hecho una obra y dicho una verdad, pues toda verdad tiene estructura de ficción, dice Lacan (1988: 22). O si no, ¿por qué los hombres construyen narraciones? Para ser auténticos, diría tal vez Heidegger en *Ser y tiempo*, para ser conscientes de la fragilidad de la existencia constantemente amenazada por la muerte. De otra manera: “Para tratar de ceñir y así hacer frente a esa dimensión inexorable de su experiencia que es el tiempo –no lógico sino real– que, como se sabe, aun cuando se tiende a ignorar, está focalizado por el horizonte de la muerte” (González, 2006a: 502)³.

Porque el saber de la muerte en el muerto ha pasado por el pensamiento de Gordie, o mejor, ha construido su subjetividad inconsciente, éste supera su estado ambiguo y doloroso de la última fase de la infancia, se transforma en alguien que va más allá del simple regodearse con la culpa y toma sus propias decisiones como la de impedir que “los Cobras se lleven el cuerpo” y sus amigos salgan en la televisión por haberlo encontrado. Gordie Lachance (el escritor) a través de la escritura ha de dar cuenta de sí mismo y de los otros, inspirándose en lo *otro*: el muerto/la muerte. Escribir algún día la historia de sus amigos y de cómo abandonaron su infancia es cifrar el inconsciente a través de la memoria de los instantes de esa transformación. Contar cómo la Ley del padre se impone y obliga a su hijo a alejarse de casa en busca de una aventura de la que saldrá renovado, es romper con el complejo de Edipo⁴. En

2 Bruno Bettelheim ha observado cómo los cuentos de hadas, y diríamos populares, al simbolizar los deseos infantiles de odio, de rivalidad, de soledad, de venganza (culpabilidad) y de una existencia feliz aplacan la angustia del niño y le abren la certidumbre de alcanzar algún día lo que desea. No así los cuentos modernos que enfrentan la conciencia del niño a lo real sin mediación simbólica alguna. “Aunque la fantasía es irreal –dice Bettelheim–, la sensación agradable que nos proporciona respecto a nosotros mismos y a nuestro futuro es completamente real, y necesitamos esa sensación para sobrevivir” (1988: 180).

3 Es justamente este horizonte de la muerte el que fija Stephen King cuando, a propósito de su obra de ficción, afirma que: “La única razón por la que una persona escribe una historia es porque a través de ella puede entender el pasado y prepararse para su muerte...” (Burstein, 2001: 118).

4 “En el preciso momento en que el mundo exterior comienza a tentar al niño para que abandone el círculo limitado de la familia, las decepciones que sufre en el periodo edípico le inducen a separarse de sus padres, quienes habían sido su única fuente de subsistencia física y psicológica” (Bettelheim, 1988: 177). Cuando esto ocurre, el niño es capaz de su-

la situación y los diálogos que a continuación se citan, esa transformación será definitiva.

El efecto de la transformación. Se acabó el juego

Chris y Gordie están conversando sentados en el tronco de un árbol, cerca, muy cerca donde yace el cuerpo sin vida del chico Brower. La situación está a punto de relajarse cuando aparecen Ace y “los Cobras”.

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA



Ace.- ¿Qué sabéis vosotros de esto?

Eyeball.- ¡Hijo de puta! Mi hermano pequeño.

Ace.- No pretendías quitarnos el cadáver, ¿verdad?

Chris.- (Parándose entre el cadáver y Ace) Largo. Nosotros lo hemos encontrado primero. Tenemos derecho.

Ace.- Vámonos corriendo, Eyeball. Tienen derecho.

Chris.- Nos lo merecemos. Habéis venido en coche. No es justo. Es nuestro.

Eyeball.- (Irónico) “No es justo. Nos pertenece”. Pues, ya no.

Teddy.- Somos cuatro, Eyeball. Intenta cogerlo.

Ace.- No te preocupes, ya lo haremos (Aparece el resto de la pandilla).

Hermano de Vern.- Vern, eres un hijo de puta. Estabas bajo el porche.

Vern.- No, te juro que no fui yo.

Eyeball.- Eres un espía de mierda. Debería matarte. (Vern corre al bosque. Ace detiene al pandillero).

plir la satisfacción emocional de sus padres y compensarla con la de otras personas, como ocurre con Chris que suple simbólicamente la carencia del padre de Gordie.

Ace.- Tenéis dos opciones: o bien os marcháis y nos quedamos con el cuerpo... o bien os quedáis y os hinchamos a hostias y nos llevamos el cadáver.

Eyeball.- Además, Billy y yo lo vimos primero. Vern os dijo cómo lo encontramos.

Teddy.- Sí. Vern nos lo contó todo. (Burlón, imitando la voz) "Billy, ojalá no hubiéramos robado el coche". "O Billy, creo que mis calzoncillos son una fábrica de chocolate". (Chris mira a Teddy desconcertado).

Eyeball.- ¡Cállate! ¡Te voy a romper esa boca!

Ace.- Un momento. (Señalando con el dedo a Chris) Muy bien Chambers, maricón. Te doy la última oportunidad. ¿Qué me dices chico?

Chris.- ¿Por qué no vas a casa y te follas a tu madre?

Ace.- (Saca una navaja y la dispone en dirección a Chris) Eres hombre muerto.

Teddy.- (Tomando del cuerpo a Chris) Vamos, Chris. Vámonos de aquí.

Chris.- No se lo van a llevar.

Teddy.- Esto es una locura.

Chris.- No se lo van a llevar.

Teddy.- Tiene una navaja. (Teddy sale corriendo hacia el bosque.

Ace se acerca con la navaja hacia Chris).

Billy.- (Como deteniéndolo) Vamos, Ace. Ya.

Chris.- (Asustado pero firme) Vas a tener que matarme.

Ace.- No te preocupes (y se abalanza sobre Chris)

En este momento suena un disparo fuera de campo. Ace se asusta y retrocede. Pronto aparece Gordie empuñando la pistola que acaba de disparar al aire.

Gordie.- *No te lo vas a llevar. Nadie se lo llevará.*

Ace.- Dame la pistola, que se te va a disparar y te vas a hacer daño. No tienes cojones ni para matar una mosca. (Se acerca a Gordie decididamente).

Gordie.- No te muevas. Te mataré, lo juro por Dios.

Ace.- Vamos Lachance, dame la pistola. Tendrás un poco del sentido común de tu hermano.

Gordie.- *Bésame la polla, porque la tengo gorda, matón barato.*

Ace.- (Regresando a ver a la pandilla) *¿Vas a matarnos a todos?*

Gordie.- *No, solo a ti.*

Ace.- (Confundido y acobardado. Señalando con la navaja) Lo vas a pagar muy caro.

Chris.- Tal vez sí o tal vez no.

Ace.- Puedes estar seguro. (Da la orden a la pandilla de irse con un gesto. Se retira y luego da la vuelta). *Esto no se nos va olvidar si es lo que creéis. Se acabó el juego muchacho.* (Se retira)

Chris.- (Relajado a Gordie) *¿Bésamela que está gorda? ¿Quién te ha dicho que la tenías gorda Lachance?*

Gordie.- (Mirando sonriente a Chris) La mayor de los cuatro condados. (Ambos sonrien regresando a ver el cuerpo de Ray Brower)

Teddy y Vern, que han estado en los arbustos, se acercan y rodean el cadáver.

Vern.- (A Chris) *¿Nos lo llevamos?*

Gordie.- No.

Teddy.- Hemos venido caminando desde lejos. Íbamos a ser héroes.

Gordie.- No de esta forma, Teddy. (Desenvolviendo una manta) Chris, échame una mano.

Voz en *off*.- El cadáver de Ray Brower fue encontrado... pero no se llevó el mérito nuestra pandilla, ni tampoco la de ellos. Al final decidimos que lo mejor sería la llamada anónima.

(Las cursivas son mías).

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

La situación de violencia radica en que hay un enfrentamiento entre dos grupos de edades diferentes, además con armas de por medio. Un grupo está conformado por niños, aunque estén a punto de dejar de serlo; el otro son jóvenes pandilleros que aterran el lugar. Esta diferencia de edades y de enfrentamientos nos recuerda la estructura de poder y sumisión entre hermanos. Se ha podido observar cómo los chicos son intimidados por sus hermanos mayores, que entre otras cosas hacen parte de la pandilla de “los Cobras”, excepto Gordie que tuvo una magnífica relación con su hermano Denny. Cuando llega Ace cree poder intimidar a Gordie y a sus amigos con tan solo decirles que se vayan; sin embargo ocurrirá lo inesperado, Gordie actuará en nombre del grupo y sorprenderá a Ace y a su pandilla, defenderá aquello que fueron a buscar y que una vez encontrado lo consideran suyo. Momento decisivo, entonces, no únicamente para Gordie sino para Chris, Teddy y Vern, aunque Teddy y Vern huyen hacia el bosque al darse cuenta de que Ace tiene una navaja y habla en serio de atacar a Chris. Esto reafirma el carácter de héroes que enviste a Gordie y a Chris; es más, es en este último en quien recae la afrenta inicial de Ace. Será tarea del héroe ponerse al frente de la situación humillante a la que de nuevo es sometido su amigo que resiste con valentía el desafío. Gordie tomará como suya la *vendetta* y creará la situación ideal para vencer a sus oponentes.

La escena posee características de un *thriller*: hay intriga, un muerto, dos bandos enfrentados por ese muerto y una estrategia para que uno de ellos venza. La firmeza con la que Gordie actúa parece la de un personaje de cine negro sacado de una de sus historietas. Con el arma en la mano hace una referencia a sus genitales (dimensión fálica) para controlar la violencia de Ace. Ahora él tiene el control, huella indiscutible de su transformación; incluso, la decisión de qué hacer con el cuerpo está ya tomada pues le ha dicho a Ace con suficiente contundencia: “*No te lo vas a llevar. Nadie se lo llevará*”. Decisión que reafirma una vez que se han ido “los Cobras” ante el reparo de Teddy que le recuerda que han llegado hasta allí de muy lejos para ser héroes; Gordie le contesta a su amigo con una orden tácita: “*No de esta forma, Teddy*”. La idea de héroe con la que partieron los chicos a su aventura era la de querer ser famosos, salir en los periódicos y en la televisión, colgarse una medalla (como olvidar el peine, símbolo de vanidad que pierde Vern al cruzar el puente). La frase “No de esta forma, Teddy”, arroja luz sobre otra forma de ser héroes y la pronuncia uno que sabe ya la diferencia. Deciden, entonces, hacer una llamada anónima.

Para Gordie y también para Chris la ganancia de esa aventura está más que comprendida, pues no es el cuerpo del chico Brower lo que en últimas

deseaban encontrar, sino el probarse a sí mismos que podían hacerlo, que podían alejarse de su casa y tener una verdadera aventura; que podían, en suma, dejar de ser niños y empezar a ser hombres de verdad. Tal vez por esto el punto final lo aporta antes de irse un hombre mayor, Ace (el *otro*): la eficacia simbólica de sus palabras crea la atmósfera definitiva del abandono de la infancia cifrada, como sabemos en el juego: “*Esto no se nos va olvidar si es lo que creéis. Se acabó el juego muchacho*”.

El apalabramiento simbólico en la novela de Stephen King

CAPÍTULO IV
LA ESCENA
DEL CUERPO

Stephen King publicó su relato *El cuerpo* (*The body*) como parte de cuatro historias más, bajo el título de *Las cuatro estaciones* (*Different Seasons*, 1982). El cuerpo, historia central, es netamente autobiográfica, narrada por Gordie Lachance, el *alter ego* de Stephen King, un escritor de novelas de terror. El narrador (adulto) cuenta la impresión que le causó ver por primera vez, cuando tenía doce años, el cadáver de otro chico, ligeramente mayor que él. Marcelo Burstein, uno de sus asiduos lectores y quien ha recopilado datos y crítica importante sobre King, cuenta en su libro que

a los cuatro años, King vio morir a un amigo suyo arrollado por un tren. El protagonista del libro relata una aventura vivida a los doce años: la búsqueda, junto a tres amigos, del cuerpo de un niño que murió atropellado por un tren, en un bosque cercano a Castle Rock. Esta experiencia despertó en él la vocación de escritor. En *The body*, King nos brinda simples pero afectivos recuerdos de amistad infantil, de risas y locuras, de lágrimas y dolor, con algún toque de nostalgia (Burstein, 2001: 117-118).

Otro aspecto, cuya cercanía con lo anterior no es mera coincidencia, es aquel donde Stephen King cuenta, en las primeras páginas de su libro *Mientras escribo* (2004), cómo a los cinco o seis años le preguntó a su madre si había visto morir a alguien, y esta le contestó que sí, que una vez de vista y otra de oídas. El chico volvió a preguntarle cómo es posible oír morir a alguien, y ella le explicó que se trataba de una niña, que por cierto tenía catorce años y se había ahogado. Al no poder salvarla nadie, la niña se hundió gritando. Después, continúa el autor, “me leyó un tebeo y me acostó. Otro día me contó la muerte que había visto: un marinero que se tiró a la calle desde el tejado del hotel Graymore de Portland (Maine). Reventó –dijo mi madre como si fuera lo más normal del mundo, y tras una pausa añadió–: Lo salpicó todo de un líquido verde. Todavía me acuerdo. Yo también, mamá” (King, 2004: 25).

Sin duda, la experiencia frente a lo real de la muerte, a la que fue expuesto de niño Stephen King, deja ver el agujero que se abre en *Cuenta conmigo* y, desde luego, en sus relatos más famosos que le han dado el calificativo de “maestro del terror y del suspenso” o “maestro de lo oscuro”. No es gratuito entonces que, en *Cuenta conmigo*, uno de sus relatos menos terroríficos y si se quiere más líricos, Gordie y sus amigos deseen ver un muerto, uno ligeramente

mayor que ellos. Cabe anotar que el ambiente, tanto en la novela como en el film, no es sobrenatural como en muchas de sus historias, sino tan natural como las estaciones del año, donde la muerte sucede una tras otra. Muerte, decimos, en el sentido de cambio. He allí por qué su libro se llamó *Las cuatro estaciones* (*Different Seasons*, 1982).

Entonces lo crucial no está únicamente en cómo la muerte es un dispositivo que dispara el trayecto del relato, sino en cómo el saber que un niño intenta extraer de su experiencia con la muerte es conjurado por el relato; bien porque se propone escribirlo algún día, o bien porque lo narra cuando adulto. Esta narración no es otra cosa que el apalabramiento simbólico de eso que se vivió como real. El propio Stephen King lo dice con convencimiento y claridad: “La única razón por la que una persona escribe una historia es porque a través de ella puede entender el pasado y prepararse para su muerte...” (Burstein, 2001: 118). Esa historia no podía ser más que sobre la infancia, pues al recordarla se recupera, aunque sea en parte, lo que se olvida camino hacia la edad adulta.

Al final de la novela, el narrador –*alter ego* de Stephen King– parece ser consciente de lo que ha logrado al apalabrar parte de su vida. Cuenta que se ha vuelto escritor y, además, que de su novela se ha hecho una película. La huella autobiográfica toma así sentido preciso; sin embargo, algo en ese espejo-escritura, en ese devenir fama/héroe lo interroga y escuece. Unas líneas de la última página del libro bastarán como ejemplo:

¿Y yo?

Como ya dije, ahora soy escritor. Muchísimos críticos creen que lo que escribo es una mierda. Y muchas veces creo que tienen razón... pero aún me entusiasma poner esas dos palabras “escritor independiente” en el apartado de profesión de los formularios que hay que rellenar en los despachos de los médicos y en las oficinas de créditos. Mi historia se parece tantísimo a un cuento de hadas que resulta absurda. (...) Vendí mi libro e hicieron una película, que tuvo excelentes críticas y además fue un éxito extraordinario. Y todo esto había ocurrido ya cuando yo tenía veintiséis años. También de mi segundo libro se hizo una película. Y del tercero. Ya os lo dije: es absolutamente absurdo (King, 2005: 184).

A propósito del padre de los creadores de *Cuenta conmigo*

En esta escena tan crucial para la estructura misma del relato, puesto que allí se ubica el sentido de la *tarea* y el *objeto de deseo*, encontramos otro aspecto de carácter autobiográfico: por un lado está el caso del padre de Stephen King que, según sus biógrafos “salió un día a comprar cigarrillos y no volvió”; digamos que nunca lo conoció y algo de esa ausencia pulsa en el relato. Marcelo Burstein en su libro sobre Stephen King, dice que éste se inició en la literatura cuando de chico descubrió en su casa natal un baúl con libros y revistas de su padre, la mayoría de ciencia ficción y otros de terror, como H. P. Lovecraft y Richard Matheson (2001: 13).

Por otro lado está el caso del propio director del film, quien afirma, con referencia a esta escena, que experimentó esa transición a la madurez incluso cuando estaba rodando la película; es decir cuando tenía 30 años. Rob Reiner confiesa que cuando escribió la escena donde los chicos encuentran el cuerpo de Ray Brower, estaba llorando porque le recordaba experiencias personales que había vivido en la relación con su padre:

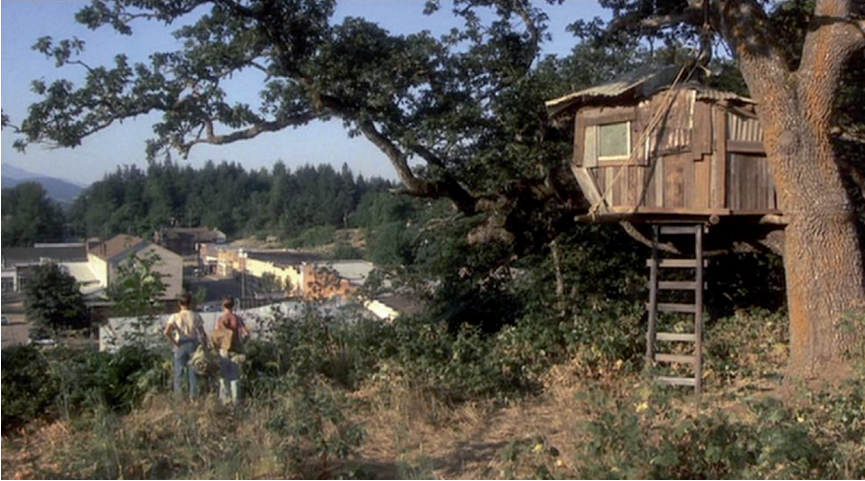
Lo que yo sentía por él y la sensación que tenía de que no me quería. Por supuesto me quiere, sé que me quiere, y yo le quiero a él. Pero cuando era un crío, sentía lo mismo que ese chico. Así que pude reflejarlo en esa escena. Cuando tuve que dirigir a Will, sabía exactamente lo que tenía que pasar. Era el resurgir de Gordie, esa transición. Ese rito de transición ocurre en esa escena y al final acaba con Gordie empuñando la pistola y enfrentándose con los mayores aunque no saliera en la novela. Al principio la empuñaba Chris, pero se lo dejamos a Gordie, porque era su evolución. (Reiner, documental, 2000).

CAPÍTULO IV
LA ESCENA
DEL CUERPO

En otro apartado insiste en que fueron sus amigos quienes le daban fuerza aunque fuera ya un adulto. “Siempre buscaba la aprobación de mi padre y siempre sentía que él no me veía. Así que obtuve mucha fuerza de mis amigos” (King, Documental, 2000). No es difícil observar las coincidencias. Los chicos en el film deciden juntos emprender una *tarea* y se apoyan unos a otros a medida que el trayecto se acorta. Se ve claro en la escena donde ellos encuentran el cadáver y solo apoyarse entre sí puede salvarlos; pero sobre todo, al final, cuando Chris se despide de Gordie al pie del árbol-casa, cuando la amistad queda sellada, mas por el oxímoron de la vida, algo en ella también se rompe.

Capítulo V

La escena de la despedida



El funeral va por dentro



La situación es que los chicos, una vez descubierto el cuerpo del Ray Brower y enfrentados a “los Cobras” por defenderlo, han decidido taponarlo con una

manta y dejarlo en el mismo lugar donde lo encontraron a orillas del río Royal. La decisión de mantener el anonimato sin revelar quién descubrió el cuerpo y de tapanlo fue un gesto de Gordie, un acto simbólico que nos recuerda la conducta prototípica del héroe clásico de enterrar al muerto. A partir de este momento los chicos sufren un cambio entre ellos, dejan de hablar a pesar de que cada uno tiene mucho que decir, caminan juntos pero en silencio como asistiendo a un funeral, de hecho al que cada uno lleva por dentro. Dos panorámicas dan cuenta del retorno de los amigos al pueblo; en elipsis se nos narra (voz en *off*) que pasaron la noche caminando y finalmente llegaron a Castle Rock un domingo hacia las cinco de la madrugada. La cámara registra el momento en que llegan al pueblo, se dicen lo básico, es indudable que la nostalgia los habita. No habrá otra oportunidad como esa; las palabras y el tono de la voz de Teddy justo al borde de la despedida certifican esos sentimientos irrepetibles y de pérdida: “*Acabó el verano*”.

Primero parte Vern, sacándoles una sonrisa al encontrar en la esquina un céntimo –al principio de la historia lo vimos buscar una alcancía que él mismo enterró al pie de su casa–. El hallazgo de Vern es totalmente simbólico, por cuanto al encontrar el céntimo desata la cifra de lo que ese tesoro significa para el relato. Recordemos que cuando Vern busca su tesoro debajo del porche de su casa se entera de dónde está el cuerpo de Ray Brower y, por esta razón, es el encargado de ir hasta el árbol-casa donde están sus amigos y despertar su *deseo* de ver un muerto. El tesoro y el cuerpo que desencadenan la historia cifran el *objeto de deseo* en todo su esplendor. Es clara la relación entre el Deseo de buscar el *tesoro*, con el *deseo* de ver un muerto que encubre el verdadero tesoro: el saber sobre la muerte. El que Vern encuentre en la calle un céntimo al final del trayecto del relato confirma el auténtico tesoro desenterrado, no ya debajo del porche de su casa y solo, sino con sus amigos, justamente lejos de ella.

Luego partirá Teddy, que espontáneamente rompe el hielo con una de sus intervenciones fantasiosas, pues nada hay en ella que sea real: “Iré a casa, antes de que mi madre me ponga entre los diez hombres más buscados del país”. Da unos pasos, se detiene y regresa a ver a Chris preguntándole si dejarán los resentimientos. Chris y Gordie no se despedirán sino hasta cuando lleguen al árbol-casa, donde protagonizarán todavía una escena más, tan decisiva como la del inicio, la del ciervo o la del encuentro con el cuerpo sin vida de Ray Brower.

El narrador precisa que ese día, el de la despedida, era el primero de septiembre, y luego agrega: “Solo habíamos estado dos días fuera, pero de algún modo, el pueblo parecía distinto y más pequeño”. Es importante destacar cómo se registra el cambio en los chicos: no solo se transforma su interior, sino que ese nuevo saber cambia la relación con el exterior donde habitan. Es bien sabido que cuando se es niño, muchas cosas del lugar donde se vive parecen enormes e incomprensibles, mas cuando se crece y se vuelve a esas mismas cosas y a esos sitios, estos ya no se reconocen: algo en ellos y dentro de nosotros ha cambiado. La metáfora del narrador no puede ser más iluminadora de la muerte que ha

tenido lugar en el inconsciente de los cuatro amigos. Antes eran pequeños y el lugar muy grande; ahora el lugar es pequeño y ellos han crecido. La enunciación filmica confirma este hecho: al inicio la naturaleza (el paisaje en plano general) se impone a los personajes mostrándolos pequeños; pero a medida que avanza el relato, los planos generales dan paso a los planos de composición, medios y primeros planos que muestran los cuerpos y los rostros de los personajes recortados sobre la naturaleza que los circunda. Una vez más confirmamos la presencia del espacio natural como básico en la transformación de los chicos. La infancia ha terminado al final de ese verano, otra estación empieza, el rito de paso ha dado fruto cambiando sus vidas para siempre.

El árbol-casa como *axis mundi*

CAPÍTULO V
LA ESCENA
DE LA
DESPEDIDA



Chris y Gordie llegan al árbol-casa, ese lugar suspendido entre la tierra y el cielo que fue su refugio y donde se planeó la aventura: irse de casa por dos días engañando a sus padres, internarse en la naturaleza, pasar pruebas, encontrar el cadáver, dar aviso a los medios y ser héroes. Los chicos decidieron alejarse de la casa de sus padres y del árbol-casa; ahora, una vez que han cumplido con la *tarea*, retornan a los hogares cambiados. El cuento maravilloso en busca de la identidad y de la transformación está dado; entre otras cosas, como ya se ha dicho, porque este alejamiento de la familia es la superación del complejo de Edipo. Ante la indiferencia de los padres y la exclusión violenta de los jóvenes que, entre otras cosas, parecen estar desquiciados, los niños buscan respuestas a que aferrarse, amigos con quienes compartir sus angustias: construyen una casa en un árbol, imitan a los mayores, inventan historias, se van de casa, etc.

Ya hemos comentado al inicio de este estudio las simbologías que circulan en este hábitat creado por los personajes¹. También encontramos relación con el árbol frondoso que aparece en la parte derecha del encuadre en la primera escena del film. El árbol-casa, como *axis mundi* que conecta lo real con lo simbólico, adquiere un poder eficaz para representar el tiempo subjetivo y las dimensiones humanas de transformación en el relato de *Cuenta conmigo*: muerte/vida; deseo/ley; realidad/ imaginación; pasado/futuro; infancia/madurez.

1 Véase Capítulo II. Los motivos del cuento maravilloso. Es interesante observar que la casa-árbol, como objeto maravilloso, es generacional y por ello autobiográfico, y lo es no únicamente para Stephen King sino también para Rob Reiner, quien recuerda que construyó una con su amigo David Croutheimer: "No estaba tan bien hecha como la de *Stand by me*, pero era nuestra y cuando nos sentábamos allí dentro nos sentíamos muy poderosos" (Reiner, Documental, 2000).



LA ESCENA
SECRETADA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

No puede haber otro lugar más estratégico donde finalizar el relato y donde simbolizar la transformación que ha tenido lugar en sus vidas que el árbol-casa; pero esta vez la cámara no mostrará el interior de la árbol-casa como en la secuencia donde se presenta a los personajes y dentro de la cual Vern cuenta el secreto, sino que se quedará afuera como en la escena inicial del coche estacionado a la orilla del camino. El final convoca ahora al principio. El encuadre en plano de conjunto integra a Chris-Gordie-el pueblo de Castle Rock-el árbol-casa- la naturaleza circundante. Por cierto, este escenario está más iluminado que los dos anteriores, o mejor, la imagen se ha aclarado al final del relato, como si un acto de revelación cifrado en el sol que dora el escenario hubiera tenido lugar allí. Efectivamente, esto es lo que ha ocurrido. El mundo imaginario de la infancia que ha tenido lugar en ese espacio natural y suspendido (abajo/arriba) que fue el árbol-casa al comienzo del relato, ahora es remplazado por ese otro mundo real que es el pueblo de Castle Rock (arriba/abajo). La naturaleza del árbol es contrastada por los techos y las casas artificiales que los dos personajes miran con cierto goce, y a partir del cual entablan un último diálogo.

El raccord sobre la mirada

*Los amigos entran y salen de nuestras vidas
como camareros en un restaurante.
Gordie Lachance (Narrador: voz over)*



*Chris.- (Mirando a Castle Rock) No voy a salir nunca de este pueblo, ¿verdad Gordie?
Gordie.- (Mirando a Chris) Puedes hacer lo que quieras.
Chris.- Sí. Claro. (Mira a Gordie) ¿Chócala?*



Ha llegado el final de la historia, mas el relato terminará en seguida. La narración comenzó cuando el narrador se entera por el periódico de la muerte del abogado Chris Chambers, uno de sus mejores amigos, y termina cuando da a conocer los pormenores de esa muerte. Sin embargo, entre uno y otro extremo, el narrador ha recordado la aventura que vivió con Chris y otros amigos a los doce años. Ahora podemos ver con mayor claridad el dispositivo que se dispara en la memoria del narrador, Gordie Lachance. La muerte de su amigo Chris le hace recordar otras muertes: una que vio por primera vez cuando tenía doce años y la de su hermano Denny.

CAPÍTULO V
LA ESCENA
DE LA
DESPEDIDA

Siguiendo la voz popular de que el tiempo decide muchas cosas, Gordie cuenta que Teddy y Vern comenzaron a alejarse de su amistad “hasta que al final fueron dos caras más en el pasillo de la escuela”. De hecho a sus amigos la vida no les dio muchas oportunidades: Vern Tesio se casó, tuvo hijos y terminó trabajando en el pueblo como obrero; Teddy Ducham, por su parte, intentó varias veces alistarse en el ejército pero fue rechazado, estuvo una temporada en la cárcel y su reputación en Castle Rock está malograda. Eso pasa a veces; algunos amigos de infancia dejan de tener importancia y en cambio otros adquieren con el tiempo una dimensión inusual. Este es el caso de Chris Chambers a quien Gordie Lachance siempre echará de menos, pues significó mucho más que ser su amigo: en momentos decisivos fue incluso su padre simbólico. Ahora los dos están frente a frente y tienen el papel de cerrar la historia.



Gordie.- Nos veremos.

Chris.- Yo me vengaré los ojos. (Camina alejándose de Gordie. Antes de llegar al cruce del camino regresa a ver a Gordie y le hace señas de despedida con la mano. Gordie, desde el otro extremo, también le hace señas al tiempo que sonríe).

En esta última escena, donde tiene lugar la despedida de los dos personajes en cuyo protagonismo ha gravitado el relato, tiene como eje la mirada, o mejor, el cruce de las miradas. Pues allí, en esa dimensión pasional parece jugarse de nuevo la eficacia simbólica del relato, tal como ocurrió en la escena del ciervo, o en la escena del cuerpo, solo que aquí otro sentido tiene lugar. Si en la escena de Gordie con el ciervo la mirada deviene espejo, dimensión imaginaria en la que se reconoce único y por ello irreplicable, con las miradas de Chris y Gordie el espejo de plano/contraplano deviene diferencia, saber, muerte. ¿Acaso no es lo que sugieren los personajes en el diálogo? Si Chris es pesimista por lo que a su futuro respecta, ante una sociedad que lo estereotipa y condena sin saber en realidad quién es o puede llegar a ser, Gordie en cambio es optimista, cree en la voluntad de poder ser lo que desea, sabe que quiere ser escritor y hará todo para conseguirlo.

Chris.- (Mirando a Castle Rock) No voy a salir nunca de este pueblo, ¿verdad Gordie?

Gordie.- (Mirando a Chris) Puedes hacer lo que quieras.

El intercambio simbólico de sus miradas cierra y abre la fisura del vínculo entre los dos personajes. Por un lado está el pasado: Gordie mira a Chris de derecha a izquierda, digamos que ha podido contar con él como padre simbólico; por otro lado está el futuro: Chris mira a Gordie de izquierda a derecha, sabe que contará con él para que la infancia compartida y el esfuerzo de su vida no sean inútiles. De otra manera: Gordie encarna el futuro como escritor; Chris el pasado como dispositivo de lo que fue y puede llegar a ser Gordie. El uno refleja en el otro su doble, pervivirán el uno en el otro como la infancia en el adulto; el apretón de manos sella ese pacto. La relación especular de nuevo convoca: al inicio del film vemos a Gordie Lachance, escritor, estacionado con su coche al margen de la carretera recordando el pasado de su infancia a partir de la muerte de Chris (de derecha a izquierda); pronto el eje de cámara cambia y el punto de vista dirige nuestra atención hacia el futuro (de izquierda a derecha), redimensionado por dos chicos en bicicleta que pasan por un lado de la carretera y abren el relato en la memoria del narrador que cuenta la historia de cuatro amigos, pero en especial de dos, los mismos que en esta escena final se despiden.

Llaman la atención dos aspectos más en este cierre de la historia: el primero es que Chris no sale de cuadro en el cruce del camino, sino que desaparece en subjetiva por un efecto de montaje (disolvencia) que acentúa la nostalgia por la infancia. El segundo aspecto tiene que ver con la forma emotiva y estética de terminar la historia de los dos amigos; el efecto de montaje adelanta la muerte del personaje, al tiempo que nos reenvía al inicio de la narración filmica: Gordie Lachance lee la noticia necrológica en el periódico. Esta puesta en escena nos recuerda la estructura mítica del eterno retorno. La forma como desaparece el personaje se dimensiona aún más con la voz en *off* del narrador que cuenta que Chris, aunque tuvo que hacer mucho esfuerzo en la universidad, logró al fin salir adelante y ser abogado. “La semana pasada entró en una hamburguesería –dice el narrador–, dos hombres

discutían, él intentó pacificar la situación y fue apuñaleado en la garganta por uno de ellos". En la garganta, repitámoslo, el órgano de fonación donde se articula la palabra: la Ley. No es gratuito, entonces, que Chris sea el personaje mediador y pacificador que le dona la palabra a Gordie para que algún día cuente (recuerde) la vida de la infancia. La metáfora del espejo en *Cuenta conmigo* es aún más inquietante por obra de la casualidad, pues el actor River Phoenix que da vida a Chris Chambers que se desvanece al final del film, muere joven en la vida real².

CAPÍTULO V
LA ESCENA
DE LA
DESPEDIDA

2 Comparado con Johnny Depp y con un futuro artístico celebrado por su natural talento, River Phoenix murió por una sobredosis a temprana edad en "el paraíso de los sueños": Hollywood, el 31 de octubre de 1993. Había nacido en Oregón, en 1970, el espacio imaginario de *Stand by me*.

Capítulo VI

La experiencia audiovisual del sujeto: escena inicial / escena final

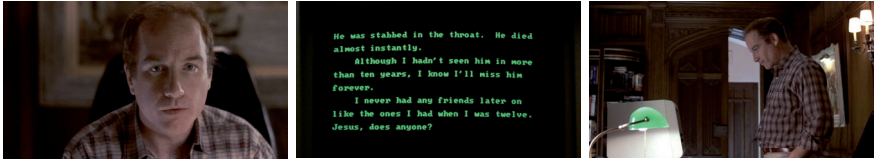


La escritura del espejo. La experiencia del tiempo subjetivo. El punto final

Por corte la cámara pasa del recodo del camino rodeado de vegetación donde tuvo lugar la disolución del cuerpo de Chris, a la pantalla negra del computador con letras verdes donde se escribe el final de la historia de los dos amigos. Sin duda hay una rima de sentido entre el pasado y la escritura que lo evoca.



Niños 1.- *¿Papá podemos irnos ya?*
Gordie.- *Sí. Desde hace una hora. Bien. Voy en seguida.*



LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Niño 2.- (Voz over) *Eso lo dijo hace media hora.*
Niño 1.- (Voz over) *Sí. Papá es muy raro, se pone así cuando escribe.*
Gordie mira a la puerta, sus dos hijos ya no están. Sonríe ante el comentario que sus hijos acaban de hacer. Piensa. De repente mira a la pantalla del computador que está en el eje de la cámara y escribe.
Gordie.- (Voz over) *Nunca he vuelto a tener amigos como los que tuve cuando tenía doce años. Dios mío, ¿los tiene alguien?*

Gordie Lachance pone el punto final a su historia, apaga el computador y sale de la habitación. Por corte vemos a través de la ventana a sus dos hijos y a Gordie que se les une para jugar. Instante seguido suben al coche que es el mismo del principio y se alejan de la casa. Queda solo la panorámica, el espectador mira a través de la ventana el jardín vacío, suena la voz en *off* de Ben E. King cantando *Stand by me (Cuenta conmigo)*. Suben créditos.



Estamos en el final del film, el relato ha terminado; sin embargo las últimas imágenes reenvían al inicio. La cámara muestra al narrador, Gordie Lachance adulto escribiendo la historia que acaba de contar y que en seguida acabará también de escribir. Un metarrelato sin duda: no únicamente se ha visto lo narrado, sino además se ve al narrador evocando y luego escribiendo lo que contó. Resumiendo: el relato visual ha transitado entre la oralidad y la escritura. Pero hay algo más, podemos enterarnos de algunos aspectos del Gordie Lachance adulto; sabemos por ejemplo, que su deseo de ser escritor se ha cumplido y que sigue siendo raro cuando escribe (su sonrisa nos recuerda el dolor que sentía al no comprender cuando niño su sentimiento de rareza), que tiene dos hijos y por lo que muestra la escena, es feliz con ellos.

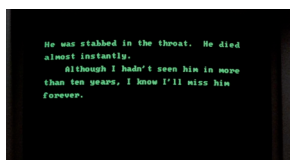
Esta escena final es una coda o epílogo altamente significativo para la sutura entre la enunciación, el enunciado y el sujeto espectador: si la experiencia de ver un muerto construye sentido como abandono o pérdida de la infancia, la acción de relatar esa experiencia a través de la escritura adquiere eficacia simbólica al conservarla. Dos momentos distantes en el tiempo se juntan en

la “intuición de un instante”, que es un “efecto de eternidad” (Jean, 1979: 33-36)¹, caracterizado en el cine por un extraño silencio que es la atención del espectador, su experiencia. Dos tiempos: uno lógico que desgarra y otro imaginario que sana, se dan cita en el relato escrito y audiovisual de *Cuenta conmigo*; sin embargo, el tiempo imaginario se vive como fuera de sí, tiempo subjetivo e interior que renace y transita en procura de actualizarse, de flotar, de curar el desgarrar. Ya se había planteado (capítulo II); si la imagen está en presente, el film está en pasado. El narrador ha abolido el tiempo existencial y asistido a una experiencia interior evocando su infancia, el espectador la vive actual, no siendo ya más que pasado². El prolongado flashback ha terminado y se vuelve al principio en la ilusión de un tiempo cíclico, justo allí donde la entrada y salida del texto filmico se analogan pero no identifican.

CAPÍTULO VI
LA
EXPERIENCIA
AUDIOVISUAL
DEL SUJETO:
ESCENA INICIAL
/ ESCENA FINAL

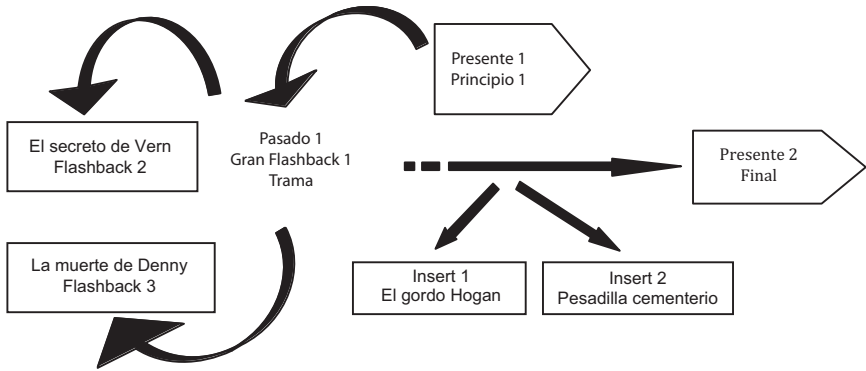


Escena inicial



Escena final

- 1 Citando a Gaston Bachelard, Jean hace referencia a la poesía en el sentido de que esta profundiza en el instante, “ahonda el espacio del interior”, mientras que el cuento es duración, da temporalidad a la imaginación (1979: 61); sin embargo, arqueológicamente, esta distinción es incierta. Para Jean, todos los recuerdos son imaginarios porque no se evocan más que en ausencia.
- 2 Maurice Blanchot describe así la experiencia escritural de Proust; aquí sirve para constatar la semejanza del tiempo subjetivo en la literatura y el cine: “Tal episodio insignificante, que ocurrió en un momento preciso, por tanto pasado, olvidado, y no solamente olvidado, sino desapercibido, he aquí cómo el curso del tiempo lo devuelve, y no como un recuerdo, sino como un hecho real y que acaece de nuevo, en otro momento del tiempo (...) episodio ínfimo, conmovedor, que desgarra la trama del tiempo y mediante este desgarramiento nos introduce en otro mundo” (Blanchot, 1992: 18).



Temporalidad subjetiva visualizada
Figura 3

Todo parece ajustarse a la sensación de una totalidad significativa. Los fragmentos audiovisuales han ido tomando su lugar hasta encontrar sentido. En la escena inicial del film, dos chicos que van en bicicleta disparan el dispositivo narrativo de Gordie Lachance adulto, instantes después de que él se entera de la muerte de su amigo de infancia. En esta escena final, también dos chicos que son sus hijos le inspiran el cierre del relato. El espejo, el doble, el Otro, como se quiera llamar, es definitivo en el relato de *Cuenta conmigo*, ¿de otra manera cómo se podría contar con alguien? La identidad se construye a partir del *otro*, el *deseo* también: en primer lugar tenemos dos chicos en bicicleta, dos amigos, dos hermanos, dos hijos; en segundo lugar dos niveles del relato: narración (adulto) y mostración (niño), así como dos tiempos: pasado y futuro articulados en el presente de la narración y proyección del film; y finalmente tres muertes: la de Ray Brower (niño) y la de Denny Lachance (adolescente), articuladas en la muerte de Chris Chambers (adulto).

Describamos todavía otras relaciones: Gordie al perder a su hermano Denny queda solo; Chris ocupó su lugar. El padre de Gordie no prestó atención a su hijo menor, pues estaba ilusionado con su hijo mayor, Denny. En este último caso, también Chris ocupa simbólicamente su lugar. Gordie tiene dos hijos, así como su padre los tuvo a él y a Denny. Finalmente, por lo que sugiere la escena, la ausencia del padre de Gordie es sanada por él ante sus hijos.



Escena inicial



Escena final

Un aspecto importante de la enunciación, porque sugiere el nivel de transformación del narrador-personaje entre la carencia y la obtención del *objeto de deseo*, es que el relato *Cuenta conmigo* comienza de afuera hacia adentro – recordemos el *travelling* hacia el interior del auto y la voz *over* que recupera la intimidad y la memoria–, y termina de adentro hacia afuera focalizando el jardín y el coche que se aleja de casa, como un acto de desahogo y liberación.

Lo propio podemos decir de la doble dirección de la mirada. En la escena inicial, Gordie (dentro del coche) mira hacia la izquierda, hacia el pasado; plano seguido mira hacia la derecha, hacia el futuro. En esta escena final, el juego especular encuentra su rima porque ocurre todo lo contrario: Gordie mira hacia la derecha, hacia el futuro; plano seguido, mira hacia la izquierda, hacia el pasado.

Este relato literario y/o cinematográfico articula, de manera eficaz, los estados temporales de pasado y futuro en el tiempo subjetivo del presente que fluye como experiencia (vivencia y emoción) en la memoria del narrador y del espectador. Pasado, presente y futuro “son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo” (Freud, en Le Poulichet, 1994: 24); por ello, porque hay una mezcla del tiempo, los instantes de esa transformación cifran el sentido de la muerte en el relato de la vida.

CAPÍTULO VI
LA
EXPERIENCIA
AUDIOVISUAL
DEL SUJETO:
ESCENA INICIAL
/ ESCENA FINAL

Conclusiones

Subjetividad y textualidad filmica

El cine, en cuanto texto artístico, pone en juego el sentimiento, la emoción y el pensamiento analítico. Este estudio que ha terminado ya, y que encuadra el tiempo subjetivo y la memoria de los instantes de transformación en *Cuenta conmigo* (Rob Reiner, 1986), es el resultado de la experiencia estética de un sujeto que desea conocer el hecho filmico desde otra mirada y otro ámbito: la teoría y la metodología del análisis textual. La lectura y, desde luego, la escritura sobre esta obra, procura ser un aporte a los estudios audiovisuales en la consolidación de la línea investigativa en Comunicación Visual que desarrolla el IECO y que constituye una de las ofertas de la Maestría en Comunicación y Medios, además de intentar dilucidar también una pedagogía del texto audiovisual como generador de conocimiento, uno, que se construye con la imaginación y la experiencia de la mirada del sujeto.

Transitando por lo real, los signos, las imágenes y la dimensión simbólica, hemos podido observar que es preciso emprender una tarea interdisciplinaria. De allí la primera evidencia: afrontar la enunciación audiovisual, su escritura/lectura que da cuenta del paso de lo virtual a lo realizado, del sistema al acto, de la competencia a la ejecución, exige re-introducir en profundidad la experiencia del sujeto, el trabajo de su deseo. Como consecuencia, el texto no puede seguir siendo identificado con o reducido a discurso, pues escribir o leer no es comunicar. La teoría del lenguaje que estudia las estéticas audiovisuales no puede conformarse con una teoría de la significación (comunicación); tiene que complementar con una teoría del texto: saber del sujeto en el lenguaje.

Comenzar por la escena que concentra la mirada del espectador, su punto de ignición, permite confirmar que toda lectura –y en particular la del texto audiovisual–, implica trabajar con la experiencia del sujeto, con el inconsciente, cuya energía circula entre el texto filmico y el espectador/lector/investigador. Al leer un plano, una escena o una secuencia del film se inicia un proceso que implica en sí la fuerza del film entero; por esta razón, *la escena secreta o el secreto de la escena* (capítulos I y III), se constituye en el umbral del relato y, a partir de ese lugar-tiempo, se descubren varios niveles de identificación y de diferencia con las otras escenas elegidas produciendo el sentido, su dimensión simbólica.

Cuenta conmigo es un relato cuyo trayecto es movido por el deseo de cuatro chicos que a sus 12 años cifran en la búsqueda del cuerpo de un niño muerto a los 13, otra muerte, la de su propia infancia. Mas la muerte, esa que se agazapa en el relato cifrada en tiempo subjetivo y memoria, deja sus huellas en el texto filmico de varias formas: la muerte de la infancia como rito

de paso, la finitud de la existencia, el fin de la amistad y la muerte simbólica del padre.

En este film tiene lugar una escritura manierista que espeja entre la escritura literaria y la escritura filmica: contar y mostrar; entre el fluir del tiempo que se plasma como pasado y los instantes recobrados a través de la memoria creativa siempre en presente; entre el relato clásico de aventuras que prima y el posclásico que hace presencia en algunos momentos, como en la escena del cuerpo, cuando la cámara escribe el horror mostrando la cara del muerto o como cuando los personajes miran a cámara. De igual forma, varios géneros cinematográficos dejan sus huellas como en *collage*: el *road movie*, el *thriller*, las películas de gánsters y aventuras, la comedia, el musical y el melodrama.

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

El tiempo subjetivo y los instantes de transformación en *Cuenta conmigo* se desencadenan por la misma fuerza interna de los recuerdos, que son llamados por la memoria desde un presente desgarrado. No es una memoria constituida en función del pasado que transmite acontecimientos, sino una donde el tiempo parece eternizarlos dando lugar a una transformación. Una memoria que es conocimiento, insistamos, que es voz que habla y re-crea lo que sucedió; un inconsciente que pulsa desde la función del futuro, desde la promesa misma que Gordie le hizo a Chris: escribir algún día sobre sus amigos. Por ello, al inicio se ve al narrador rememorando la historia de su infancia en voz en *off* –el espectador entra en su memoria a través de un largo *flashback* y puede ver sus recuerdos encarnados en la imagen de un niño–; al final del film el *flashback* termina y descubre al narrador escribiendo en un computador el final de esa misma historia. Dos instantes separados en el tiempo real se encuentran, se superponen y se identifican por la metamorfosis del deseo; revivirlos es recorrer un tiempo subjetivo en un espacio imaginario, conservar la infancia en la memoria como un prolongado *flashback*.

De manera que el tiempo filmico no refleja la conciencia del tiempo existencial como representación, sino que es plasmado en la fruición inconsciente de sus imágenes. Es un tiempo estético, subjetivo y fluido que modifica la historia real; de allí que las transformaciones se efectúen por la fusión o superposición de estados sucesivos: el fin de la infancia, el principio de la adolescencia, el fin de ésta y el principio de la madurez, etc. La simultaneidad de pasado, presente y futuro en el texto filmico convierte el tiempo en memoria creadora, en fragmentos vividos, en instantes de duración y transformación del protagonista y sus amigos, y del espectador como sujeto de esa experiencia.

Ahora bien, los protagonistas pasan por muchas pruebas antes de obtener su *objeto de deseo*. Esas pruebas son instantes de transformación que se expresan en acciones y acontecimientos que intervienen en el curso de la trama, provocando un giro (con la muerte de Chris afloran los recuerdos de la infancia), impulsando el relato, primero hacia atrás (largo *flashback*: cuatro amigos buscan un chico muerto) y luego, hacia adelante (la muerte de la infancia y un escritor que no la olvida). De una situación inicial se pasa a otra,

a través de un proceso cuyo desgarramiento se impone por la propia exigencia interna de la vida, por el autoconocimiento:

- i. cambios que los personajes sufren y expresan en su carácter y en su actitud: de la timidez a la valentía, de la actitud gregaria a la búsqueda de identidad, de la inocencia al saber;
- ii. los cuatro protagonistas mejoran, sin duda, pero sobre todo Gordie, al consolidarse como un verdadero héroe. En cambio, Ace empeora, al mantener una actitud humillante y amenazar a los chicos con la venganza;
- iii. hay también una variación estructurante del relato entre el inicio y el final, una clave analítica del film donde el tiempo se metafórica y la transformación se da cita en todo su esplendor: en la apertura un hombre a la vera del camino recuerda que cuando niño prometió escribir la historia de sus amigos en una aventura particular. Al cierre del film, ese hombre no solo ha contado la historia de su infancia, sino que se ha consolidado como escritor.

CONCLUSIONES

Los personajes principales sufren una transformación en paradoja: son otros siendo al tiempo los mismos. El viaje de aventuras por las carrileras del tren y el bosque de Harlow no fue un simple ir de un lugar a otro; este viaje que los alejó de la casa en busca de un chico muerto fue un esclarecimiento espiritual, una verdadera experiencia transformadora. Gordie, por ejemplo, se niega a sí mismo, para luego recuperarse en un nivel superior, después de pasar por el desgarramiento. Si el conocimiento de sí mismo es un viaje hacia el pasado, en el caso de *Cuenta conmigo* la memoria de los instantes de esa transformación cierra la fisura abierta por el abandono de la infancia y la pérdida de los amigos. Volver a vivir con la palabra el trayecto de esa memoria es darse a la tarea de resolver el desgarro que la soledad de la infancia procura en ausencia del padre simbólico.

Cuenta conmigo logra que el espectador suture la trama con el fondo y se proyecte desde la doble articulación del tiempo: las imágenes están en presente y suceden como nuevas a la mirada; no obstante, el film está en pasado; eso que el espectador está viendo sucedió hace mucho y es experiencia interior: sensaciones, sentimientos y emociones que encuentran su goce y su relato. Sin embargo, el tiempo se torna ambivalente en la repetición y la diferencia de eso que sucedió y todavía está sucediendo, y, para que la conciencia cese de ser agujereada, la experiencia interior se apalabra como arte literario o cinematográfico, e intenta que el inconsciente sea obra del tiempo, y la muerte, cualquier muerte, sea una verdad significativa para la vida.

El análisis textual de *Cuenta conmigo* permite comprender cómo *el tiempo subjetivo y la memoria de los instantes de transformación* dejan sus huellas, se materializan y fluyen en la enunciación o escritura filmica: *flashback*, voz en *off*, *raccord* de mirada y de dirección, campo/contracampo, funciones y acciones del relato que actualizan y demoran la resolución, coincidencia del

principio con el final, cambios en el carácter y la actitud de los personajes, planificación de la escena, repetición de motivos visuales, diálogos y banda sonora. Su manifestación y latencia en ciertos fragmentos relevantes del film arrojan luz sobre la totalidad significativa que activa el espectador, pues toda trama acompaña su fondo; mas, en los lugares de intersección donde el fondo se trama, tienen lugar los instantes de transformación del relato: los avances, los retrocesos, el suspenso. En el cruce de caminos que teje la historia y el relato, el tiempo subjetivo urde una trama simultánea como imaginario: el presente fluye hacia el pasado como futuro. De suerte que la infancia, al ser convocada desde el presente como un futuro por hacerse, logra que el sujeto afronte una experiencia real y encuentre su eficacia simbólica.

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Bibliografía

- Aumont, J., y Marie, M. (2002). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (1998). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bettelheim, B. (1988). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Blanchot, M. (1992). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Bou, N. (2002). *Plano/Contraplano*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Burch, N. (2004). *Praxis del cine* (8.a ed.). París: Ediciones Gallimard.
- Burstein, M. (2001). *Stephen King. Creador de lo oscuro*. Buenos Aires: Vergara Editor.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Charbonneau-Lassay L. (1997). El Bestiario de Cristo. *El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media* (2.a ed.). Barcelona: Sophia Perennis.
- Cueto, R. (2005). Ars Moriendi. Breve historia de la representación de la muerte en el cine. En: V. Domínguez (ed.). *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. Madrid: Ocho y Medio, Festival Internacional de Cine de Gijón, Universidad de Oviedo.
- Emery, R. J. (1997). *Directors Guild of America. Directores de Cine- Rob Reiner*. American Film Institute, DVD, 60 min, EE.UU.
- Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Freud, S. (1948a). El poeta y los sueños diurnos. En: *Obras completas, Tomo II*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1948b). Personajes psicopáticos en el teatro. En: *Obras completas, tomo II*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1978). Tres ensayos sobre la teoría sexual. *Obras completas, vol. 7*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1985). *La interpretación de los sueños I y II*. Bogotá: Alianza editorial, Planeta-Agostini.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gilling, Jean-Marie. (2000). *El cuento en pedagogía y en reeducación* (1.a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- González Requena, J. (1986). *La metáfora del espejo: el cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- González Requena, J. (1992). *Los tres registros del texto*. Disponible en http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/1/0101jesus.doc
- González Requena, J. (Comp.). (1995). *El análisis cinematográfico*. Modelos teóricos, metodologías y ejercicios de análisis. Madrid: Editorial Complutense.
- González Requena, J. (1999a). Casa Blanca: la cifra de Edipo. *Trama y Fondo*, 7, noviembre, 9-30.
- González Requena, J. (1999b). A propósito de la construcción del sujeto del inconsciente. Coloquio. Cine y Psicoanálisis. *Trama y Fondo*, 7, noviembre.

- Gonzalez Requena, J. (2000). Texto artístico, espacio simbólico. *Trama y Fondo*, 9, diciembre.
- González Requena, J. (2002). *Los tres Reyes Magos*. La eficacia simbólica. Madrid: Akal.
- González Requena, Jesús. (2006a). *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Ediciones Castilla.
- González Requena, J. (2006b). *S. M. Eisenstein* (2.a ed.). Madrid: Cátedra.
- Goyes N., J. C. (1997). *El rumor de la otra orilla, variaciones en torno a la poesía de Aurelio Arturo*. Bogotá: SMD editorial.
- Goyes N., J. C. (2008a). Fronteras semióticas en el análisis textual del audiovisual. *Extrabismos*, 1, Corporación Pulp Movies y el Ministerio de Cultura. Disponible en <http://www.extrabismos.com/ensayos/9-fronteras-semioticas-en-el-analisis-textual-del-audiovisual.html>
- Goyes N., J. C. (2008b). Leer es escribir: La experiencia de la imaginación. *Educación y Ciudad*. Instituto de Investigación e Innovación Pedagógica IDEP, Secretaría de Educación, Bogotá. Versión electrónica: http://cajicabiblioteca.books.officelive.com/Documents/Revista15_leer_escribir.pdf
- Goyes N., J. C. (2009). Los ritos y la sociedad del espejo, entrevista a Jesús González Requena. *Ómnibus*, 28, año V, septiembre. <http://www.omni-bus.com/n28/cine.html>
- Goyes N., J. C. (2010). La ventana manierista de Alfred Hitchcock. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 16, 67-78.
- Guerin, M. A (2004). *El relato cinematográfico: sin relato no hay cine*. Barcelona: Paidós. Colección Los pequeños cuadernos de "Cahiers du cinema".
- Jean, G. (1979). *Los senderos de la imaginación infantil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- King, S. (2004). *Mientras escribo*. Barcelona: Debolsillo.
- King, S. (2005). *Las cuatro estaciones II. Otoño e Invierno*. Traducción de J. M., Álvarez Flores y A. Pérez. Barcelona: Debolsillo.
- Kofman, S. (1973). *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1959-1960). (1988). *Seminario VII: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Larrosa, J., De Castro, I. A., de Sousa, J. (2007). *Miradas cinematográficas sobre la infancia*. Madrid: Miño y Dávila editores.
- Le Poulichet, S. (1994). *La obra del tiempo en psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Machado, A. (2009). *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.
- Metz, C. (2001). *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Otto, W. F. (1997). *Dioniso* (Mito y culto). Madrid: Ediciones Siruela.
- Pezella, M. (2004). *La estética del cine*. Barcelona: La Balsa de la Medusa.
- Propp, V. (1987). *Morfología del cuento* (7.a ed.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Reiner, Rob. *Cuenta conmigo*. (2000). DVD, Edición del coleccionista. Madrid: Columbia Tristar Home Video.
- Savater, F. (1983). *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.
- Savater, F. (1986). *La infancia recuperada*. Madrid: Alianza, Taurus.
- Trueba, F. (1997). *Diccionario de cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vernier, A. (1999). *Lacan*. Madrid: Alianza editorial.

Zunzunegui, Santos. (2002). La edad de la inocencia (*El sol del membrillo*, Víctor Erice, 1993).
En: *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia:
Filmoteca Valenciana.

BIBLIOGRAFÍA

Índice temático

A

- Actitud(es)
 - contemplativa, 63
 - de timidez, 97
 - gregaria, 97
 - humillante, 97
- Actividad(es)
 - académica, 15
 - creadora, 57
 - de extensión, 15
 - investigativa, 15
- Actos(s)
 - corporal, 59
 - de desahogo y liberación, 93
 - de educar, 18
 - de escribir, 61
 - de revelación, 57, 84
 - simbólico, 28, 82
- Adolescencia, 16, 18, 65-66, 72, 96
- Análisis
 - textual, 15, 17-19, 24, 41, 58, 71, 95, 97, 100
- Antropología, 23
- Arte(s)
 - de la temporalidad, 42
 - del relato, 56
 - literario o cinematográfico, 97
 - obras de, 24
 - visual, 56
- Árbol-casa, 19, 25, 35, 79, 82-84
- Aspecto(s)
 - constitutivos del film, 56
 - de la escena, 40
 - estructurantes, 23
 - no estructurales, 23
- Atmósfera artística, 17
- Audiovisual(es), 15-18, 25, 66, 89, 91-93, 95, 100
- Autoconocimiento, 97
- Aventura(s), 16, 19, 25, 30, 32, 35-36, 38, 43-44, 47, 57, 64, 69, 73, 76-77, 83, 85, 96-97, 100
- Axis mundi, 47, 83

B

- Banda musical, 16
- Búsqueda pedagógica, 15

C

- Cámara, 33, 36-41, 44, 53-54, 57, 63-64, 69, 83, 84, 86, 89-90, 96, 99
- Canción(es)
 - Stand By me*, 16, 23, 27-32, 83, 87, 90
- Castle Rock, 19, 25, 30, 43, 60, 62-63, 77, 82, 84-86
- Coda o epilogo, 20, 90
- Complejo de Edipo, 19, 40-41, 83
- Comunicación visual, 95
- Ciervo(s)
 - escena del, 61, 86
 - papel del, 65
- Cine(s)
 - arte de la temporalidad, 42
 - cinéfilo(s), 29
 - Cuenta conmigo*, 15-20, 23-25, 27-29, 31, 35-36, 38-42, 44, 47, 55-56, 62-63, 66, 70, 77-78, 83, 87, 90-93, 95-97, 100
 - de infancia, 16
 - El Resplandor*, 28
 - esencia temporal del, 42
 - historia del, 17, 35
 - La Rebelión de las máquinas*, 28
 - manierista, 36, 41, 53, 56, 70, 96, 100
 - Misery*, 28-29
 - motivos visuales en el*, 34, 47, 99
 - mudo, 44
 - negro, 76
 - para niños, 17
 - sonoro, 44
 - The Body*, 11, 28-29, 47, 77
 - Zona Muerta*, 28

Cuento(s)
 Inventado, 53
 maravilloso, 19, 45-47, 83
 morfología, 16, 100
 popular, 35-38

Cultura(s)
 occidental, 39, 46
 popular, 15
 revolución(es) cultural(es), 16

D

Desafío(s), 18, 76

Didáctica(s), 17

Director(es), 17, 19, 27, 29-30, 32-33, 47, 50, 61-64, 66, 79

Dimensión(es)
 del sujeto, 25
 fálica, 76
 humana(s), 20, 83
 imaginaria, 86
 pasional, 86
 simbólica, 23-25, 33, 49, 57-58, 95

Doble dirección, 39, 56, 93

E

Eficacia simbólica, 23, 27-28, 35, 38, 55, 77, 86, 90, 98, 100

El Quinde, 15

Encuentro de Gordie, 18

Emoción(es), 15-17, 24, 26-27, 29, 49, 58, 63, 93, 95, 97

Escena(s)
 como umbral, 18, 23-25, 27, 29, 31, 49, 56
 del cuerpo, 16, 25, 62, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 86, 89, 95-96
 de la despedida, 19, 25, 81-83, 85, 87
 final, 18, 20, 25, 28, 30, 33, 36, 39, 41, 45, 51, 55, 57, 70, 76-79, 82-87, 89-93, 96-98
 inicial, 19, 24, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 57, 50, 76, 84, 89, 91-93, 96
 primaria, 52
 secreta, 24-26, 28, 49, 95
 secreto de la, 19, 49
 sobrenaturales, 28, 62

Escritura(s),
 audiovisual, 16
 cinematográfica, 36, 41
 clásica, 39
 del espejo, 89
 fílmica, 20, 27-28, 40, 53, 56, 96-97
 literaria, 96

Estadio de la vida, 65

Estado(s)
 cronológico, 18
 poético, 39
 psicológico, 57

Estética cinematográfica, 17

Estilo(s)
 comedia, 29-30, 47, 96
 crítica política, 29
 drama, 29, 35, 38, 51, 71
 melodrama, 47-96
 suspenso, 24, 29, 42, 44, 49, 77, 98

Estructura(s)
 comunicativa, 58
 lingüística, 15
 mítica, 86
 temporal, 24

Espectador cinematográfico, 17

Experiencia(s)
 audiovisual(es), 17, 89, 91, 93
 del tiempo, 89
 interior, 18, 70, 91, 97
 emociones, 29, 97
 sensaciones, 97
 sentimientos, 66, 69, 82, 97
 pedagógica, 15, 18, 28, 100
 personal, 18
 poética, 17-18
 transformadora, 97

F

Facultad de Ciencias de la Información, 15

Ficha(s)
 artística, 33
 técnico-artística, 32

Film(s)
 análisis del, 24, 99
 ejes del, 17
 imaginación en el, 18
 modernos, 36

secuencia del, 95
semiología, 23
trayecto del, 33
Filosofía aristotélica, 58
Fotografía(s), 27, 32, 44

G

Guía investigativa, 23

H

Hallazgos metodológicos, 24
Héroe(s), 30, 36, 38, 43, 46, 54, 61, 67,
69, 75-76, 78, 82-83, 97, 100
Historia(s)
de ficción, 28
de suspenso, 29
literaria, 64
policiacas, 44
Huella(s),
autobiográfica, 78
fotográfica, 25

I

Imágen(es)
cinematográfica, 44
constelación de, 25
en movimiento, 15
fija, 15
fílmica, 44
poética, 34
primigenia, 35
Imaginación(es),
del espectador, 18
en el film, 18
Imaginario(s),
de la cultura, 15
espacio, 87, 96
mundo, 84
tiempo, 91
Indagación edípica, 23
Infancia, 16-20, 25, 29-30, 38, 40, 42, 44-
45, 47, 54, 56-59, 61, 64, 66, 69, 72-
73, 77-78, 83-87, 90,92, 95-98, 100
Inmersión en el relato, 35
Interpretación de los sueños, 24, 99
Instituto de Estudios en Comunicación y
Cultura (IECO), 15, 95

Interdisciplinariedad, 15
Investigador(es), 15, 95

J

Jaibaná, 46
Juego(s)
de analogías antropomórficas, 25
de cámara, 40
de espejo(s), 19, 25, 37, 40-41
de rol(es), 63
escópico, 72
especular, 64, 93
textual, 25

L

Las cuatro estaciones, 29, 49, 58, 77-78,
100
Lector(es), 18, 27, 72, 77, 95
Lectura(s),
analítica, 27
movimiento, 17
centrífugo, 17
centrípeto, 17
orden de la, 27
procesos de, 23
Lenguaje(s)
cinematográfico, 15, 36
fotográfico, 15
plástico, 15
registro semiótico, 15
visual, 15
Los Cobras, 32, 36, 57, 68, 73-74, 76, 81

M

Maestro(s)
del terror, 28-29, 77
de lo oscuro, 28, 77, 99
Material signifiante, 15,
discurso, 17, 23, 25, 95
imágenes, 15
sonido, 54, 60, 63, 64
texto, 15
Memoria, 16-17, 23, 36, 38, 41, 49, 56,
73, 85, 86, 93, 95-97
Mensaje(s), 15, 58, 61
Metodología(s),
del análisis textual, 15, 17, 19, 41, 95

ÍNDICE
TEMÁTICO

Metáfora(s),
del cuento maravilloso, 46
del espejo, 19, 87, 99
del infierno humano, 45
espacial, 35
temporal, 56
visual, 26, 57
Metamorfosis del deseo, 96
Microdramática, 42, 44
Mirada hipnótica, 58
Mitología(s)
Embera, 46
Modo de Representación Institucional
(MRI), 33
Morfología(s), 16, 100

N

Narcisismo, 23, 62, 64
Narración(es)
de suspenso, 24
fílmica, 86
literaria, 53
Narrador(es), 16, 20, 26, 36-37, 39-45,
50, 54-55, 57, 61-64, 68, 69-71, 77-
78, 82, 84-86, 90-91, 93, 96
Nivel(es)
auditivo, 33
congnoscitivo, 45
imaginativo, 45
inconsciente, 15, 17, 25, 27,
40, 45, 47, 50, 57-58, 62,
72-73, 83, 95-97, 99
onírico, 45
simbólico, 54
Novela(s),
autobiográfica, 41
de terror, 77
Different Seasons, 29, 77-78
The Body, 28-29, 47, 77

O

Ombbligo del sueño, 27
Oralidad, 15, 90
Orden
de la escritura, 18
de la lectura, 27

P

Paisaje(s),
abierto, 19, 24, 35
como metáfora, 19, 33, 34
de niebla, 29
Palabra(s)
poética, 58-59
simbólica, 53
verdadera, 19
Panorámica(s), 37, 53, 62, 82, 90
Película(s)
Carrie, 28
Cria Cuervos, 16
Cuando Harry encontró a Sally, 29-30
Cuenta conmigo, 15-20, 23-25, 27-29,
31, 35-36, 38-42, 44, 47, 55-56,
62-63, 66, 70, 77-78, 83, 87, 90-
93, 95-97, 100
deseo/ley, 20, 83
infancia/madurez, 20, 83
muerte/vida, 20, 83
pasado/futuro, 20, 83
realidad/imaginación, 20, 83
El espíritu de la Colmena, 16
La princesa prometida, 29
minadas, 17
Personaje(s), 16, 28, 56-57, 64, 68-69,
83-84, 86, 96-99
Pintura(s), 18
Plano(s)
cerrado, 41
contraplano, 26, 40, 56, 63, 86, 99
de composición, 63
general(es), 26, 33-34, 36, 39, 41,
47, 53, 62-63, 83
medio, 41, 62
primer(os), 26, 36-38, 44-45, 57,
63, 69, 83
primerísimo, 38, 44-45, 63
semisubjetivo, 47
recortado, 39
Poesía, 18, 91, 100
Producción(es)
cinematográfica, 18, 70
fílmica, 17
Programa(s)
audiovisual, 66
de investigación-creación, 16, 100
de radio, 50

Protagonista(s), 16, 19, 24-26, 28, 34, 36,
41, 44, 47, 53, 57, 59, 63-64, 69-71,
77, 96-97

Psicoanálisis, 23-24, 58, 64, 99-100

Punto(s)

de ignición, 16-19, 25-27, 38, 42,
49-50, 95

final, 25, 45, 77, 89-90

R

Raccord, 19, 37, 39, 41, 45, 56, 65, 84, 97

Raíles, 16, 26, 53, 55, 58-59

Reflexión, 18-19

Registro(s)

constelación de imágenes, 25

imaginario, 56

semiótico, 15

tejido de signos, 25

Relato(s)

clásico, 67-96

filmico, 19, 23, 36, 40

literario, 19, 25, 61, 63-65, 93

El cuerpo, 19, 28-29, 32, 38, 40,
44, 46, 50, 62, 65, 67-69,
71-77, 79, 81-82

temporalidad del, 19, 43-44, 56

umbral del, 16, 18, 23, 35, 27-29,
31, 49, 95

visual, 64, 90

Revista(s)

Educación y ciudad, 28

Rolling Stone, 30

Rima, 26, 38, 89, 93

S

Saber(es), 15-16, 19, 38, 46-47, 56-59,
64, 70, 72-73, 78, 82, 86, 95, 97

Saber sobre la muerte, 19, 38, 56, 70, 82

Serie(s)

All in the family, 30

Los años maravillosos, 17

Rockumentary, 30

This is Spinal Tap, 30

Simbología(s)

del relato, 36

globales, 16

locales, 16

regionales, 16

Subjetividad, 18, 40, 49, 73, 95

Sujeto, 15, 17-18, 20, 23-27, 36, 38,

40, 49, 56-58, 61, 89-91, 93, 95-96,
98-100

T

Tarea(s),

del Héroe, 38, 54, 76, 100

Tema(s)

musical(es), 16, 30

Tiempo

cualitativo, 42

imaginario, 91

indeterminado, 44

interiorizado, 36

lógico, 69

real, 18, 96

subjetivo, 17, 19-20, 23, 25, 41, 56,
59, 70, 83, 89, 91, 93, 95-98

Tecnología(s)

de la comunicación, 15

de la información, 15

Teoría(s)

de lo imaginario, 25

de lo simbólico, 25

del análisis, 95

del espectador, 23

del relato, 23

del texto, 15, 95

documentación cinematográfica, 15
y técnica, 24

Texto(s)

artístico(s), 15, 26-27, 58, 95, 100

audiovisual, 17, 95

cinematográfico, 40, 96

filmico, 23, 26, 28, 49, 91, 95-96

investigativo, 28

literario, 64-65

Textualidad filmica, 95

Tótem, 65

Transformación(es),

de la identidad, 53

del personaje, 59

interior, 19

ritos de, 16, 73

Trayecto(s),

del film, 33

El resorte de la muerte, 19, 37

El destinador, 19, 37

U

Umbral del relato, 16, 28, 23, 25, 27-29,
31, 49, 95

V

Viaje(s), 16, 35-36, 43, 60-62, 69, 97

Videoculturas, 15

Voz

alta, 41, 70

en *off*, 20, 26, 33, 38, 43-44, 54-55,
63-65, 69, 76, 82, 86, 90, 96-97

imperfectiva, 19, 43, 56
over, 44, 84, 90, 93
popular, 85

Z

Zona(s)

Complicación, 35

Conflicto, 35

Principio, 35

Resolución, 35

Semioscura, 34

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

Índice onomástico

A

Aumont, Jacques, 28, 56, 64, 99

B

Balázs, B., 56

Balló, Jordi, 34, 37, 47, 99

Barthes, Roland, 27, 44, 99

Bazin, A., 42

Bou, Núria, 39-40, 56, 99

Brower, Ray, 19, 25, 38-40, 50, 58, 65,
68-69, 71-72, 74-74, 79, 81-82, 92

Burch, Noel, 37-38, 45, 99

Burstein, Marcelo, 28, 73, 77-78, 99

C

Chambers, Chris, 32, 38-40, 44, 75, 85,
87, 92

Cochran, Eddie, 16, 30

Cronenberg, David, 28

Cueto, Roberto, 38, 99

D

de Palma, Brian, 28

Deleuze, Guilles, 18

E

Emery, Robert J., 30, 66, 99

Erice, Victor, 16-17, 101

F

Fernández Melgarejo, Silvio, 30

Freud, Sigmund, 17, 24, 27, 50, 53, 61,
64, 93, 99

Feldman Corey, 109

G

Gaudreault, A., 44, 99

González Requena, Jesús, 15, 24, 26, 35-
36, 49, 54, 58, 64, 70, 99, 100

Goyes Narváes, Julio César, 15, 46, 56,
100

Guerin, M. A., 45, 100

H

Hogan, David, 50-51, 70, 92

J

Jost, F., 44, 99

K

Karr, Mary, 29

Kerouac, Jack, 36

King, Ben E.,

King, Stephen, 11, 16, 19, 27-29, 32, 41,
45, 47, 49, 54, 58-59, 61-62, 64, 73,
77-79, 83, 90, 99, 100

Kingston, Sean, 30

Kofman, S., 53, 100

Kubrick, Stanley, 28

L

Lacan, Jaques, 24, 56, 73, 100

Lachance, Gordie, 19, 24-26, 30, 31, 40-
42, 53-55, 73, 75, 77, 84-86, 90, 92

Laffay, Albert, 44

Larrosa, J., 17, 100

Leiber, Jerry, 30

Lennon, John, 16-30

Le Poulichet, S., 93, 100

Lomas, Bruno, 30

Lovecraft, H. P., 78

M

Machado, A., 15, 100
Mathenson, Richard, 78
Metz, C., 44-100
Morin, E., 59, 100

P

Pezella, Mario, 42, 56, 100
Phoenix, River, 16, 32, 87
Platón, 42
Presley, Elvis, 16, 30
Propp, Vladimir, 35, 38, 100

LA ESCENA
SECRETA
Y EL SECRETO
DE LA ESCENA

R

Reiner, Carl, 30
Reiner, Lucas, 30
Reiner, Rob, 11, 16, 19, 23, 28-29, 32,
40, 47, 54, 59, 61, 63, 66, 79, 83, 95,
99, 100
Renoir, Jean, 17
Roussos, Demis, 30

S

Saura, Carlos, 16
Savater, Fernando, 43, 100

Springsteen, Bruce, 30
Stoller, Mike, 30
Sutherland, Kiefer, 32

T

Teddy Ducham, 30, 32, 47, 50-52, 67-70,
75-76, 82, 85
Torren, Ana, 16
Trueba, Fernando, 29, 100

V

Vasco, Luis Guillermo, 46
Vern, 30, 32, 45-47, 50, 52, 67, 72, 74,
76, 82, 84-85, 92
Vernier, A., 24, 100

W

Ward, Shayme, 30
Wordsworth, William, 17
Wheaton, Will, 32

Z

Zunzunegui, Santos, 42, 101

En la colección Obra Selecta aparecen los ganadores de la convocatoria de la Editorial Universidad Nacional de Colombia a los docentes e investigadores de la Universidad. La calidad académica de las publicaciones está respaldada, como ha sido tradición institucional, en la juiciosa evaluación de pares anónimos. El lector tiene en sus manos una muestra de la calidad de la presentación de los textos.

También forman parte de la colección las contribuciones de profesores destacados de la Universidad Nacional de Colombia. La transmisión del conocimiento generado en la Universidad es parte de la responsabilidad que tiene la Editorial con la ciudadanía.

El logotipo de la Editorial Universidad Nacional de Colombia es el sello de garantía de calidad de las publicaciones de la Universidad en todas las ramas del saber, de la cultura y del arte.

Luis Ignacio Aguilar Zambrano

Director

Editorial Universidad Nacional de Colombia



Julio César Goyes Narváez, docente investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura –IECO– de la Universidad Nacional de Colombia, donde dirige el programa Quinde Audiovisuales. Licenciado en Filosofía, magíster en Literatura Latinoamericana, candidato a doctor en Ciencias de la Información (comunicación audiovisual) en la Universidad Complutense de Madrid. Ha participado en varios congresos nacionales e internacionales y ha publicado trabajos sobre análisis textual del film, estética y teoría de la imagen, subjetividad y audiovisualidad, imaginarios de la cultura popular e imaginación poética.

Autor de varios libros de poesía y ensayo por los que ha recibido menciones y premios. Cofundador y coordinador de la Corporación Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la Literatura y las Artes: SMD, miembro de la Asociación Cultural Trama y Fondo de Madrid, España.

El análisis textual del film *Cuenta conmigo* de Rob Reiner (1986), se centra en dos aspectos estructurantes –no estructurales– que abren, suspenden y cierran las expectativas del sujeto (espectador) frente al relato filmico: el tiempo subjetivo (la doble articulación del relato) y la memoria de los instantes de transformación (los momentos decisivos en que el relato de la infancia se articula como eficacia simbólica).

La escena secreta como umbral del film, señala el trayecto de la lectura hacia *el secreto de la escena*, al punto de ignición que tiene lugar allí, y que dispara la experiencia subjetiva, esa conmoción singular que escamotea el tiempo real en un presente que es vaivén temporal: hacia delante y hacia atrás.

Esta teoría y la metodología, por tanto, más allá de asumir la significación (comunicación), se hace cargo de la experiencia estética (el sentido), resignificando el proceso de lectura y escritura, y re-introduciendo la performance del sujeto, el trabajo de su deseo.

edito
UNAL