

Un viaje a la luna con Lorca: veinticuatro metáforas por segundo

—• Por Ivette Fuentes de la Paz •—

Nos preguntamos qué es el cine. Si acaso, la posibilidad del hombre de salir del mundo para observarse luego en él. Desde la cómoda butaca de una sala oscura ocurre el milagro de la transposición de roles: el hombre juega a ser el “pequeño dios” –como pensara el creacionista Vicente Huidobro– y contempla, soberbio, aquello que pretende ser. El espacio fundacional de la literatura en los albores del cine se insertó con el afán de desplazar la imagen y ganarse la admiración del espectador en un juego retórico ya tantas veces jugado. Era el instante en que el cine fue solo expresión, gesto, como en los inicios de la comunicación. Fue en aquel momento de su nacimiento cuando el cine se hizo poesía. Luego, la poesía se ha logrado, pero ya no de manera sustantiva sino como metáfora. Solo en aquellos momentos en que la expresión y el gesto proyectaban la idea en toda la extensión de una pantalla el cine fue, como en los orígenes, el asombro de la primera imagen proyectada por el fuego.

Difícil discernir cómo ocurrió el encuentro primero y cuánto de préstamo hay en este cine que quiere recrear la imagen literaria. Comencemos entonces diciendo que, según el filósofo Gaston Bachelard, esta presenta la doble connotación de expansión e intimidad. Curiosa alegoría la de la “imagen expandida en vuelo”, pues para el coreógrafo y teórico francés Serge Lifar, la imagen danzaria, por plástica, tiene también un doble carácter, correspondiente, de crecimiento espacial y de evolución. Así descubrimos que la imagen literaria, es decir, el aura poética de la palabra, penetra en el cine como recepción visual por ese doble carácter expansivo e íntimo cuando se

centra y se repliega en sí misma como modo de perfilarse e irradiarse en metáfora. Lo que llega hasta nosotros no es ya exactamente la enunciación sino la “resonancia”, como las ondas de agua dejadas por la impronta visual y sonora.

El cine es idea visualizada y la poesía plasticidad de una idea: he ahí un parentesco que permite que ambas logren vivir al unísono. La palabra se incorpora al cine orgánicamente cuando puede lograr la visualidad necesaria, o sea, la proyección de su imagen por la carga metafórica; en otras palabras, cuando el vuelo que va de uno a otro punto de esta metáfora alcanza distancias tales que la sugerencia se hace cada vez mayor y así, por tanto, su cualidad poética. El cine traslada la sustantividad poética oculta en una metáfora cuando logra construir, por la plasticidad de la palabra que trenza su sintaxis, una semántica visual.

Pero el cine no es solo imagen y metáfora poética, es ante todo el movimiento de esa visualidad. Como la vida, el cine es una imagen de lo real, un fragmento proyectado de la existencia en todos sus ámbitos de interpretación, dimensión sensorial e imaginaria. Y porque tiene en su origen el ser común a todas las artes, estas se integran en el tronco que las ramifica y conjunta a la vez. Pero al igual que todo universo, este tiene sus leyes que codifican un lenguaje, ya sabemos, integral de todos los signos conocidos.

Entonces, ¿cómo ocurre la transposición de los signos? De no conocer la base común de los movimientos plástico y literario, no podría entenderse el porqué es posible lograr una traslación -adaptación-

de una obra en sus distintos medios expresivos, lo que no es más que una “versión” de las múltiples posibilidades de decir o “interpretar” el arte. El cine, como imagen visualizada de una idea, no hace más que proponer plásticamente aquello que ya fuera proyectado en la mente del creador. Dicho en otras palabras, la traslación de una obra literaria es un establecimiento de “correspondencias” o el puente por el que puede transitar la imagen literaria en toda la extensión que la identifica. A mayor movimiento, más emoción (como movimiento del sentimiento) y así recepción. A mayor distancia recorrida por la metáfora literaria, o sea, a mayor sustrato poético, más posibilidad de realización y plasmación de su imagen, pues habrá mayor espacio de desplazamiento para todo el calidoscopio que se presenta como escenario de búsqueda de lo sugerido. De aquí que haya escritores más proclives o más atractivos que otros para las llamadas “adaptaciones cinematográficas”, sin que se puedan descubrir, de otro modo, las razones de esta imantación más que por su cualidad poético-plástica. Veamos por caso la saga lorquiana.

Sin ánimo de limitarla al atractivo de su fama y carisma, la obra de Federico García Lorca ha invitado siempre a la plasmación cinematográfica por su alto grado de magia poética, basada en el dinamismo de sus metáforas, lo rítmico de su prosa (pensamos en los parlamentos de los dramas) además de por los temas de alta vocación universal, todos arquetípicos de sentimientos humanos. Pero sobre todo, por la gran capacidad de comunicación poética que, tras un primer contacto lectivo, es capaz de expandir la idea.

No intentamos aquí un estudio filológico de la obra lorquiana, pero sí debemos al menos destacar el carácter “estético plástico” de la prosa y el verso de Lorca, lo que explica además que su obra haya sido también “traducida” al lenguaje danzario. Pensamos no en la recreación y adaptación que hiciera Carlos Saura de *Bodas de sangre* para su filme homónimo, sino en la magnífica obra dancística creada por Antonio Gades para el Ballet Nacional de Cuba –también

autor de la coreografía de la versión cinematográfica de Saura- y que consagró el duende granadino en más que sus símbolos literarios (tema, *leitmotiv*, argumento) para llevarlos a la esencia del dinamismo plástico y base rítmica de su palabra.

Recordemos, para ilustrar esta idea, los “compases” finales de *La casa de Bernarda Alba* y sus tres impactantes “silencios” como el toque quedo de una campana, remisión súbita a los recursos ambientales que van llevando al punto final como mismo fuera la agonía cadente del “aletear” -balbuceo- del cisne en la pieza de Michel Fokin. Basado en este concepto plástico -danzario- apoyado en los ya referidos caracteres de expansión e intimidad de la imagen literaria, las adaptaciones se agolpan para dar cada una su mejor versión de los asuntos. Con semejantes presupuestos se entiende la propia idea que tuvo García Lorca del cine y que podemos descubrir en el guión cinematográfico *Viaje a la luna*. Sumergido en el *maremagnum* surrealista e intentando ir más allá -o más acá, dentro de sí mismo- de lo hasta entonces creado, Lorca intenta en el texto una amalgama indistinta de motivos y asuntos que se palpan en su obra, subrayada en ella la nostalgia de su concreción a medias. Porque -creemos- es *Viaje a la luna* un “poema visual” que se carga de metáforas insinuantes, las que apuntando a una “extraliterariedad”, es decir, a una función más allá de sí misma -la filmación- logra una yuxtaposición de imágenes insólitas -y desgarradas- de un presunto tema que se vuelve alegoría del propio cuerpo poemático.

Cercano a la estética de Pierre Reverdy, Lorca renuncia a aquella planicie verbal que pudiera observarse en alguno de sus poemas -en una lectura epidérmica y no aguzada de estos- para buscar la “colisión” y el “entrecruzamiento de imágenes”, a veces abismales, pero que organizan una lectura “cinematográfica” por visual, tal y como lo intentara Serguei Eisenstein en su teoría del montaje. En esa nueva visión que añora el vanguardismo por ruptura de la linealidad, tiene mucho que ver el nuevo estilo

“fragmentario” de lo real, fisura de la homogeneidad del mundo que se ha descubierto en el resquebrajamiento de la compacta lisura u ordenamiento moral y social producto de la entreguerra. El mundo ideal deja de existir y su lectura se agrieta allí donde era contemplación calmada el consuelo de su unidad. La unidad, en los albores del siglo XX, fue perdida y para reforzar la duda de lo apacible y conocido aparece el concepto básico de una nueva cosmología. El “coeficiente de incertidumbre” de Heisemberg, en física moderna -o “principio de lo no definido” según Karl Darrow- es el argumento que sostiene la tesis de Benjamín Fondane -y que a tan buen propósito cita el crítico Antonio Ansón en *El itismo de las luces-* para explicar el espíritu de lo “fragmentario” en el nuevo siglo. Así dice: “*Nous vivons dans un monde discontinu [...] l'histoire est faite de trous, de fosses...*”¹

Y ante esta realidad insoslayable el mundo -tal y como intentaron las vanguardias históricas, el arte del expresionismo alemán y su visión cubista y volumétrica- debía ser reorganizado cuadro a cuadro, plano a plano, continuo a continuo, como la imagen “probable” que diera, en el ámbito de la Física, la recién descubierta imagen fragmentaria e imaginaria de lo cuántico. Y hacia este orden, íntimo e irradiante, curiosa alegoría cosmológica de la imagen poética -fragmentaria y unitaria a la vez-, se encamina el nuevo arte bajo el resplandor de “*les lumières*”.

Ya la palabra nombra, más que a las realidades, a las imágenes posibles que se tengan de ellas. El esplendor del nombramiento no va por el camino de la semántica llana, sino de las argucias y fisuras del azar. Si es en la posibilidad de nominación donde hay que buscar la nueva realidad, cimentando y horadando los “enlaces ocultos” que mancomunizan los significados más allá de la planicie que destacaba la comunicación, es ahora el dinamismo plástico de la palabra, es decir, los caracteres de expansión y de intimidad -como fijeza de sentido- los que calzarán la más importante función de la verbalidad. La palabra así, con su aureola poética a través del movimiento

metafórico, posibilitará la conjunción de los fragmentos dispersos y ahora vueltos a imantar como en cuadros paralelos que reconstruyen su nueva imagen. Y el mejor decir estará no en la significación mediaticada de su organización superficial sino en los signos escondidos que transmiten aquel orden olvidado y perdido, pero ahora rescatado por el dinamismo y la audacia de unas imágenes que “vuelan” recabando el parentesco más real.

La literatura busca los secretos que el cine, auxiliado tan solo por la plasticidad de la imagen, ha encontrado. Y organiza su discurso del mismo modo que el montaje planea su estructura visual.

El dinamismo plástico logrado en el cine -como introdujera creativamente David W. Griffith en sus primeros filmes- a partir del rápido montaje sin transiciones de un cuadro a otro para mover el alcance de la sugerencia, lo interpreta la literatura en la yuxtaposición de imágenes verbales, organizando así una nueva semántica más pura, sin los afeites de la prosodia o la tipografía reiterativa y retórica. La elipsis, en su calidad de “intimidad” de la imagen literaria y la yuxtaposición agresiva de insólitas imágenes, como interpretación del rango expansivo, son los dos elementos que primero las vanguardias y luego, en un acercamiento al cinema, el surrealismo, proponen en una literatura que se sumerge en la visualidad del cine como plataforma desde donde pueden lanzar sus más increíbles propuestas.

Viaje a la luna es la poética propuesta de Federico García Lorca ante el reto que se presenta ante sus ojos. El guión-poema es el viaje a lo recóndito e íntimo de sí mismo y por eso, en el reencuentro con su yo recompuesto, no en una panorámica compacta y convencional sino montado en fragmentos que chocan y colapsan por la refracción, muestra la enorme tristeza de este granadino condenado a viajar por los alrededores y vecindades de su jardín interior², ataduras, pasiones -carnales, terrenales, espirituales- a las que ningún hombre puede renunciar. La visión de su universo es la probabilística hazaña de pene-

trar “el corazón de la materia”, intimidad mayor de lo real que lleva al espíritu hasta el único asidero que le queda al hombre una vez permeada la dermis de su realidad.

Y así como el hombre hurga en el subsuelo de su conciencia para reencontrar la base compacta que ha perdido la superficialidad de su mundo, el creador la devuelve desde dentro de sí mismo hacia el exterior como altavoz de su resonancia íntima. La grandilocuencia y exagerada gesticulación, casi teatral, de las primeras imágenes del cinematógrafo, es consecuencia de esta vocación de “agrandissement” -del que hablara Paul Valéry³ y que no es más que la interpretación poética del “proceso de amplificación”⁴ que la Física moderna propuso al evidenciar el movimiento invisible acaecido en los niveles cuánticos de la materia, traslación moderna de aquel sistema de correspondencias macrocósmicas-microcósmicas latente en el pensamiento filosófico antiguo (occidental y oriental) concretado en concepto ya en la filosofía alquímica, elemento del que se apropian las vanguardias en su proceder creativo.

Y todas esas realidades, en una vocación de encadenamiento y sinestesia, van amalgamando y dibujando un mundo interior. Intentando la gran obra surrealista, Lorca ha logrado mostrar el “lado oscuro de su corazón”, para comunicarnos así un enérgico y alucinante universo surrealista -¿cuántico?- pero no en una definición cultural sino humana y patética, por darnos la intimidad de su ser más vejado.

Si nos remitimos solo a la lectura, vemos que el encabalgamiento de imágenes va creando un dinamismo que la impregna de una visualización mucho más dinámica o continua que la transmitida en muchos de sus versos, ajena ahora su intención a la construcción de una metáfora “legible” y a toda pretensión que no sea el simple juego verbal e imaginístico. En el guión, cada elemento dispuesto en “oposición” crea una ruptura de la lectura lineal -pleno síntoma vanguardista- para superarlo en imprevistas y dispares disonancias. Como si los vasos comunican-

tes fueran no los visibles, sino aquellos que sostienen subyacentemente la argamasa caótica de futuros cimientos, horadados boquetes por donde se pierde la densidad del mundo.

La visión de la realidad propuesta por Lorca es la *imago mundi*, como fuera aquella añorada por los alquimistas, y la relación que se compone ante nuestros ojos en un audaz vuelo metafórico, es la correspondencia macrocósmica-microcósmica, cosmos regido por la luna en esa condición intuitiva del poeta, unido indestructiblemente al hombre como los hilos de una noria guiando su destino.

La cosmología lorquiana no admite la plena iluminación solar, a pesar de esa plenitud del verso y de la veta popular, que ha sido a veces malinterpretada por la crítica como “populista” y que tan peyorativamente a veces se le ha achacado, y de la línea folklorista tan poco entendida como raigal resonancia de identidad. Es la soledad y la nocturnidad de la luna como ámbito creativo del misterio interior que se pretende develar, el mundo que siempre nos invita a transitar.

La disonancia de algunas metáforas a primera vista pareciera remitir al absurdo o a la violencia sintáctica en pos de llegar a un propósito más bien intencional; pero esto no es más que una falacia que suplanta los verdaderos propósitos. La sintonía de cada imagen es la compulsión dinámica del movimiento en una visión total de lo creado. Cada imagen -cuadro- hace más larga, dinámica y visible la metáfora, revalorizada ahora con los referentes autobiográficos -recordar que es este un “viaje al interior”- que puntualizan la reiteración constante de pares divergentes y a la vez complementarios que logran visualizar el *daemon* controvertido de su propia individualidad

La vocación plástica en Lorca, descubierta en este pequeño guión cinematográfico, no hace más que remitir a su propia condición de poeta. La inteligente solución de las “disoluciones” perpetúan el ritmo de ensanchamiento-encogimiento de su poesía, en cons-

tante tránsito por los “espacios intermedios” entre la vida y la muerte, la noche y el día, la alegría y la tristeza. En *Viaje a la luna* el mundo se disuelve, caótico, y se reorganiza en nueva forma, como un espectro irradiador de mal y bien, contemplado siempre por la “extrañeza” y a la vez benevolencia de la luna. Como juez acusador de los pesares y desmanes del hombre, de sus desvíos y su perversidad, la luna se sitúa neutral y ajena, impasible, contemplando el bregar humano. ¿Impávida como un espectador?

Si recordamos las imprecaciones de Ortega y Gasset al romanticismo por ser conductor y catalizador de un sentimiento mimético del que se apropia acriticamente, y su loa al “arte nuevo” por ese desprendimiento y distanciamiento del “mundo como espectáculo”, pensamos que es la luna lorquiana, en este fragmento, un símbolo de desasimiento y hasta de crueldad. Pero creemos también que cae Lorca envuelto en sus propias redes y al final, cansado de sus vanos propósitos de impresionar, renuncia a un canon que no le pertenece del todo. Lorca es mucho más que una demostración de “surrealidad”. No le hace falta competir en la lid de los empeños. No hay más trofeo para su arte que penetrar en él, dejarse llevar por su “duende” que, desolado como el poeta, espera por él.

Pero en todo insiste Lorca para el lucimiento y la competencia. Las reminiscencias a un primer Buñuel -pensamos en la sexualidad frustrada vista en *Un perro andaluz* o la desbordada y así también imposible de *La Edad de Oro*, o en la desmesura de los castigos y la canonización del cuerpo humano como *summum* de perfección maquinista, ya preconizada por Man Ray- son constantes, pero en vez de crear correspondencias - si nos apartamos de la aspiración implícita a formar parte del carromato del momento del que ha sido, como persona, desplazado- afirma las disimilitudes que, sin embargo, enriquecen su universo.

La entronización de sentimiento como fisura por donde penetra el autor, realza del erotismo el solo sentimiento, despersonalizándolo hasta el punto de

hacer del amor una soledad. Esto se visualiza en el siguiente fragmento:

62. Grita la muchacha y el muchacho de espaldas se quita la americana y una peluca y aparece el hombre de las venas.

63. Entonces ella se disuelve en un busto de yeso blanco y el hombre de las venas la besa apasionadamente.

La incongruencia entre el beso erótico a la mujer y el beso erótico al busto de yeso, resalta -en yuxtaposición de imágenes- la disolución de la persona y la vacuidad de una sexualidad perdida en sí misma.

No solo es la disolución de lo sexual en la despersonalización, sino que aparece la propia disolución de la persona en este viaje al interior como único modo de romper con esa estructura “altamente organizada” que es el hombre, con todas sus imperfecciones, máculas en la pureza de un “blanco” siempre perseguido, “manchado” por la grieta por donde resbala y penetra la maldad del mundo. Así dice:

43. La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera. En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y los tendones. Luego sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín.

44. Aparece de medio cuerpo. Y mira de un lado a otro. Se disuelve sobre una calle nocturna.

Las disoluciones de los cuerpos conducen al blanco como origen y fin de todos los colores, o sea, de toda la posibilidad espectral del color como emblema del mundo real. El blanco lo absorbe todo y lo conduce a un orden donde los detalles se desdibujan para poder comenzar. Por eso, luego de la agonía del pez, de su muerte, aparece el lema que anuncia una ley: “30. Letrero: Viaje a la luna”.

Todo el horror que se muestra en este juego de pasiones convulsas y sin sentido, está presidido por un orden al que se aspira como reorganización del caos a partir de la fragmentación de las imágenes, intimidad de ese nivel casuístico donde la ocurren-

cia es proyectada por un proceso de “amplificación” y resonancia de lo aparental, pero donde no hay más verdad que el paseo calidoscópico -recomposición dinámica- que simboliza la única esperanza.

¿Es un nuevo nacimiento? Quizás. Pero no olvidemos que ha sido este viaje a la luna la propuesta de llegar hasta el fondo de cada lector. No importan los símbolos que son movibles como la imagen que los sustenta. No importa lo dicho porque no hay nada que entender más que el encanto de haber divisado, por un instante, el mundo reorganizado en alguna de sus vueltas. Cada viaje es distinto. Cada quien

guarda su luna, ilusión de serenidad de sus propios y secretos desvaríos.

» Notas

1 Citado en Antonio Ansón: *El itmo de las luces*. Madrid, editorial Cátedra, 1994. p. 28

2 Léase “Diálogo con Luis Buñuel”, en Federico García Lorca: *Diálogos*. Obras. Volumen 3 (Teatro). Madrid, Editorial Akal, 1992.

3 Véanse al respecto las consideraciones de Antonio Ansón en “El valor sustantivo de las imágenes”, *Op. cit.*

4 Pierre Auger: *El hombre microscópico*. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1969



Viaje a la luna

—• Federico García Lorca (1898-1936) •—



1 Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas.

2 Una mano invisible arranca los paños.

3 Pies grandes corren rápidamente con exagerados calcetines de rombos blancos y negros.

4 Cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de agua.

5 Letras que digan *Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo.

6 Pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final.

7 Vista de Broadway de noche.

8 Se disuelve el todo en la escena anterior.

9 Dos piernas oscilan con gran rapidez.

10 Las piernas se disuelven sobre un grupo de manos que tiemblan.

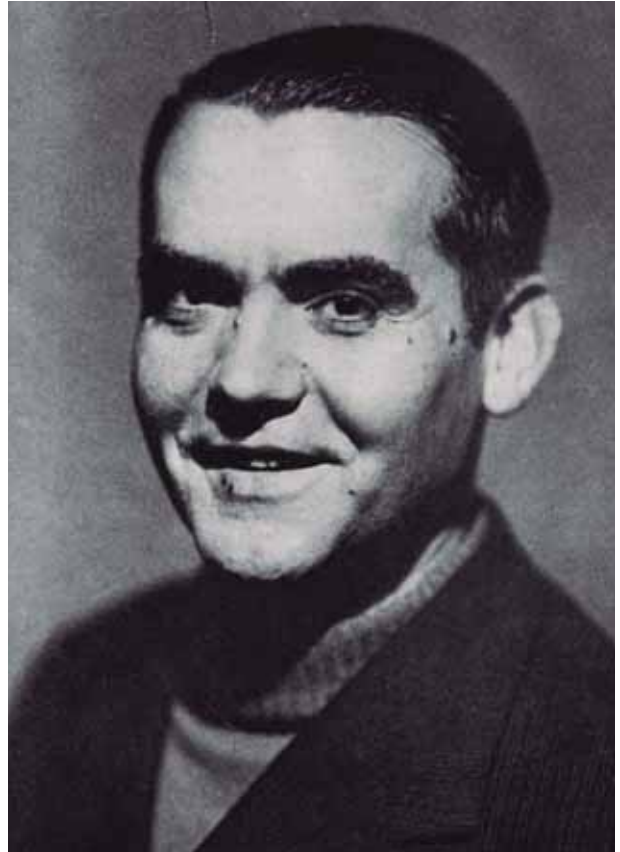
11 Las manos que tiemblan, sobre una doble exposición de un niño que llora.

12 Y el niño que llora, sobre una doble exposición de una mujer que le da una paliza.

13 Esta escena se disuelve sobre el pasillo largo, que otra vez la cámara recorre hacia atrás con gran rapidez.

14 Al final, un gran plano de un ojo sobre una doble exposición de peces, que se disuelve sobre lo siguiente.

15 Caída rápida. Por una ventana pasa en color azul una doble exposición de letras: *¡Socorro! ¡Socorro!...*



16 Cada letrero de *¡Socorro! ¡Socorro!* se disuelve en la huella de un pie.

17 Y cada huella de pie, en un gusano de seda sobre una hoja en fondo blanco.

18 De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta, y de la cabeza un ciclo con luna.

19 La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y que se disuelve sobre

20 dos niños que caminan cantando con los ojos cerrados.

21 Cabezas de los niños que cantan llenas de manchas

de tinta.

22 Un plano blanco sobre el cual se arrojan gotas de tinta.

23 Puerta.

24 Sale un hombre con una bata blanca. Por el lado opuesto viene un muchacho en traje de baño de grandes manchas blancas y negras.

25 Gran plano del traje sobre una doble exposición de un pez.

26 El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa. Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita, pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín.

27 Se disuelve el todo sobre una doble exposición de serpientes, esto sobre cangrejos y éstos en otros peces, todo con ritmo. Un pez vivo sostenido por la mano de una persona, en un gran plano, que le aprieta hasta que muere y avanza con la boquita abierta hasta cubrir el objetivo. Dentro de la boquita del pez aparece un gran plano en el cual saltan, en agonía, dos peces. Estos se convierten en caleidoscopio en el que cien peces saltan o laten en agonía.

28 Letrero: *Viaje a la luna*

Habitación. Dos mujeres vestidas de negro lloran sentadas con las cabezas echadas en una mesa donde hay una lámpara. Dirigen las manos al cielo.

29 Planos de los bustos y las manos. Tienen las cabelleras echadas sobre las caras y las manos contrahechas con espirales de alambre.

30 Siguen las mujeres bajando los brazos y subiéndolos al cielo.

31 Una rana cae sobre la mesa.

32 Doble exposición de la rana vista enorme sobre un fondo de orquídeas agitadas con furia. Se ven las orquídeas y aparece una cabeza enorme dibujada de mujer que vomita que cambia de negativo a positivo y de positivo a negativo rápidamente.

Una puerta se cierra violentamente y otra puerta y otra y otra sobre una doble exposición de las mujeres que suben y bajan los brazos.

Al cerrarse cada puerta saldrá un letrado que diga... Elena

Helena; elhena elHeNa.

33 Las mujeres se dirigen rápidamente a la puerta.

34 La cámara baja con gran ritmo acelerado las escaleras y con doble exposición las sube.

35. Triple exposición de subir y bajar escaleras.

36 Doble exposición de barrotes que pasan sobre un dibujo: Muerte de Santa Radegunda.

37 Una mujer enlutada se cae por la escalera.

38 Gran plano de ella.

39 Otra vista de ella muy realista. Lleva pañuelo en la cabeza a la manera española. Exposición de las narices echado sangre.

40 Cabeza boca abajo de ella con doble exposición sobre un dibujo de venas y granos gordos de sal para el relieve

41 La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera. En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y los tendones. Luego sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín.

42 Aparece de medio cuerpo.

43 Y mira de un lado a otro. Se disuelve en una calle nocturna.

44 Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío... Llevan los cuellos subidos. Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre la boca que grita.

45 Huyen los tres por la calle.

46 Aparece en la calle el hombre de las venas y queda en cruz.

Avanzan saltos de pantalla.

47 Se disuelve sobre un cruce en triple exposición de trenes rápidos.

48 Los trenes se disuelven sobre una doble exposición de teclados de piano y manos tocando.

49 Se disuelve sobre un bar donde hay varios muchachos vestidos de smoking. El camarero les echa vino pero no pueden llevarlo a su boca. Los vasos se hacen pesadísimos y luchan en una angustia de sueño. Entra una muchacha casi desnuda y un arlequín y bailan en ralenti. Todos prueban a beber pero no pueden. El camarero llena sin cesar los vasos que ya están llenos.

50 Aparece el hombre de las venas gesticulante y haciendo señas desesperadas y movimientos que expresan vida y ritmo acelerado. Todos los hombres se quedan adormilados.

51 Una cabeza mira estúpidamente. Se acerca a la pantalla. Y se disuelve en una rana. El hombre de las venas estruja la rana con los dedos.

52 Sale una esponja y una cabeza vendada.

53 (Se disuelve sobre una calle donde una muchacha vestida de blanco huye con un arlequín.)

54 Una cabeza que vomita.

Y en seguida toda la gente del bar vomita.

55 Se disuelve lo anterior sobre un ascensor donde un negrito también vomita.

56 El muchacho arlequín y la mujer desnuda suben en el ascensor.

57 Se abrazan.

Plano de un beso sensual.

58 El muchacho muerde a la muchacha en el cuello y tira violentamente de sus cabellos.

59 Aparece una guitarra y una mano rápidamente la corta con unas tijeras.

60 La muchacha se defiende del muchacho y éste, con gran furia, le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos, como para hundirlos en ellos.

61 Grita la muchacha y el muchacho, de espaldas, se quita la americana y una peluca y aparece el hombre de las venas.

62 Entonces ella se disuelve en un busto de yeso blanco y el hombre de las venas la besa apasionadamente.

63 Se ve el busto de yeso con huellas de labios y huellas de manos.

64 Vuelven a salir las palabras *Elena elena elena elena*.

65 Estas palabras se disuelven sobre gritos que echan agua de manera violenta.

66 Y estos gritos sobre el hombre de las venas muerto sobre periódicos abandonados y arenques.

67 Aparece una cama y unas manos que cubren un muerto.

68 Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro. Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto. Y se besan con grandes risas.

69 De ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba. Plano de un beso cursi de cine con otros personajes.

70 Y al final con prisa la luna y árboles con viento.

