

Lectura de *Metzengerstein*: entre Poe y Vadim

MANUEL CANGA SOSA
Universidad de Valladolid

Reading of *Metzengerstein*: Between Poe and Vadim.

Abstract

We propose in this article a comparative analysis of two heterogeneous texts in order to show some of the creative procedures based on imagination and fantasy: an original piece of literacy from Edgar Allan Poe (*Metzengerstein*) and a cinematographic adaptation by Roger Vadim. These two works are characterised by showing extreme situations which originate from the search of enjoyment and put at stake the relationship between life and death. In both works there is a fictional context in which the characters have limited space for freedom and there is only room for evil.

Key words: Poe. Vadim. Fantasy. Literature. Psychoanalysis.

Resumen

Se propone en este artículo un análisis comparativo de dos textos heterogéneos para dar cuenta de algunos procedimientos creativos basados en la imaginación y la fantasía: un original literario de Edgar Allan Poe (*Metzengerstein*) y una adaptación cinematográfica de Roger Vadim. Ambos se caracterizan por mostrarnos situaciones extremas que derivan de la búsqueda del goce y ponen en juego la relación entre vida y muerte, en un contexto de ficción donde los personajes tienen escaso margen de libertad y solo parece haber sitio para la maldad.

Palabras clave: Poe. Vadim. Fantasía. Literatura. Psicoanálisis.

ISSN. 1137-4802. pp. 121-130

Roger Vadim realizó en 1968 una adaptación cinematográfica de un relato de Edgar A. Poe titulado *Metzengerstein* que formaba parte de *Historias extraordinarias*, una coproducción francoitaliana en la que también participaron Louis Malle y Federico Fellini¹. El relato fue publicado por vez primera en 1832, y en él encontramos ya algunos temas que serían tratados por su autor de manera recurrente: la superstición, el mal, la locura, la relación entre vida y muerte o la experiencia del terror. Cualquiera que lo haya leído habrá quedado sorprendido ante las aportaciones de Vadim, que transformó el relato original en una historia de amor; una historia enloquecedora cuyo desenlace subraya la afinidad entre el goce y la muerte.

¹ Presentamos aquí una versión reducida de la conferencia impartida en las *I Jornadas de Cine y Psicoanálisis*, organizadas por Tecla González Hortigüela en el Campus María Zambrano de la Universidad de Valladolid y dedicadas al tema de "La fantasía" (Segovia, 28-29 abril 2014).

El protagonista de Poe era un joven aristócrata de dieciocho años llamado Frederick que vivía en un castillo de Hungría y cuya familia –los Metzengerstein– estaba enemistada desde tiempos inmemoriales con la otra gran familia que disputaba el poder de la región: los Berlifitzing. Como tantas veces suele ocurrir, ambas familias se odiaban a muerte, siendo el origen de ese odio que iba pasando de generación en generación una antigua y absurda profecía: *A lofty name shall have a fearful fall when, as the rider over his horse, the mortality of Metzengerstein shall triumph over the immortality of Berlifitzing*². Traducida por Julio Cortázar del siguiente modo: *Un augusto nombre sufrirá una terrible caída cuando, como el jinete en su caballo, la mortalidad de Metzengerstein triunfe sobre la inmortalidad de Berlifitzing*³.

² POE, Edgar Allan: *Poetry and Tales*, The Library of America, New York, 1984, 134-142.

³ POE, Edgar Allan: *Cuentos 1*, Alianza, Madrid, 2012, 253-264.

Tras el fallecimiento de sus padres, el joven barón Frederick heredó una gran fortuna y se entregó a los vicios más inconfesables, avalado por su condición de amo y demostrando no tener las virtudes que suelen atribuirse a la aristocracia: *Shameful debaucheries–flagrant treacheries-unheard-of atrocities-gave his trembling vassals quickly to understand that no servile submission on their part–no punctilios of conscience on his own-were thenceforward to prove any security against the remorseless fangs of a petty Caligula* (*Vergonzosas orgías, flagrantes traiciones, atrocidades inauditas, hicieron comprender rápidamente a sus temblorosos vasallos que ninguna sumisión servil de su parte y ningún resto de conciencia por parte del amo proporcionarían en adelante garantía alguna contra las garras despiadadas de aquel pequeño Calígula*).

La comparación resulta acertada y contribuye a definir con precisión al personaje, puesto que, según los datos recogidos por Suetonio⁴, Calígula podría ser visto como el emblema de un terror llevado al extremo, instalado en la cima de un poder incontestable, que solo pudo atajarse mediante el asesinato. Su imperio no llegó a los cuatro años, pero tuvo tiempo suficiente para cometer los crímenes más atroces, creyendo que todo le estaba permitido y no había restricción alguna. Soñaba con grandes catástrofes, instaló un burdel en palacio e hizo quemar a un autor de atelanas por el doble sentido de una broma que le disgustó. En una ocasión, organizó un certamen de oratoria y obligó a los perdedores a borrar sus textos con la lengua para evitar peores tormentos. Llevó a la práctica lo que muchos se limitan a fantasear.

⁴ *Vidas de los doce césares*, t. II, Gredos, Madrid, 1992.

Los excesos del barón se desarrollaron –explica Poe– durante los tres primeros días de su mandato, declarándose un incendio en la noche del cuarto día en las caballerizas de sus vecinos del que todos le hicieron res-

ponsable. Mientras se reflejaban los resplandores del incendio en las ventanas de su aposento y contemplaba absorto la imagen del tapiz que lo decoraba, disfrutando con las escenas de batalla y victorias de sus antepasados, creyó notar que uno de los caballos representados había cambiado de posición para dirigirle su mirada; una mirada fulgurante que lo dejó estupefacto. La escena descrita a continuación demuestra la calidad literaria de Poe, su capacidad para producir imágenes sorprendentes y mantenernos en vilo. Tras descubrir el cambio, el barón se había dispuesto a salir de su aposento sobrecogido, no sin antes volver la cabeza para echar el último vistazo y comprobar que su propia sombra había ido a alojarse en la escena del tapiz, encajando y ocupando la posición de quien estaba dando muerte a uno de sus ancestrales enemigos. Imagen poderosa que conjuga vida y muerte y nos invita a percibir el vínculo secreto entre ficción y realidad que encontramos en muchas obras de Poe. Por ejemplo, *The Oval Portrait* (*El retrato oval*), protagonizada por un pintor cuyas pinceladas iban quitando vida a la modelo que tanto amaba. Sirvió de inspiración a Oscar Wilde para escribir su *Retrato de Dorian Gray*.

Para ir resumiendo y no demorarnos en los detalles, solo añadiremos que un fragmento del tapiz desapareció como por arte de magia, dejando un agujero en la representación, que su enemigo –el viejo conde Berlifitzing– falleció entre las llamas del establo al tratar de salvar a sus animales y un misterioso caballo surgió de entre la humareda provocando la admiración de todos los presentes, incluido el joven barón, que se apropió de él para montarlo de manera compulsiva, sin tregua ni descanso, día tras día, como si hubiera caído víctima de un hechizo o estuviera embrujado. Poco después, su castillo fue destruido en un incendio provocado por causas naturales y el barón acabó pereciendo entre las llamas arrastrado por su caballo, que galopaba enloquecido. La parte final nos ofrece una sucesión de escenas impactantes que llegan a su culminación con la imagen del gigantesco caballo dibujándose en el cielo con el humo del incendio. Una imagen fantasmática que confirma el poder del animal sobre el pequeño mundo devastado de los seres humanos.

Los relatos de Edgar Allan Poe se desenvuelven en diferentes niveles y registros de experiencia, están realizados con una gran economía de medios y tienen la capacidad de estimular la imaginación⁵. Lo más notable de este relato reside, tal vez, en la presencia de una serie de elementos sobrenaturales y extrañas fuerzas ocultas que dotan a la historia de una atmósfera tenebrosa y

⁵ La "imaginación" está vinculada a la "fantasía" y ha sido estudiada desde enfoques diferentes a lo largo del tiempo. Aristóteles señalaba que la imaginación es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen. El término utilizado es φαντασία (phantasia), que guarda estrecho parentesco con "fantasma" y deriva de "luz" (pháos) puesto que no es posible ver sin luz (*Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1999, 225 ss). La "actitud imaginante", explicaba Sartre en otro contexto, representa una función particular de la vida psíquica. La imagen no sería un simple contenido de conciencia, sino una forma psíquica en cuya elaboración participa el cuerpo entero (*Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires, 2005, 192).

6 La confusión de los espacios vivenciados, advertía el psiquiatra Henri Ey, es la fusión misma de lo imaginario y de lo real, la desrealización de lo real, o sea, en último término, el delirio. Algunas líneas después agregaba que la separación entre el sujeto y su ficción se disminuye sin cesar en esta progresiva aproximación hacia el ensueño, y antes de reducirse ella misma a su ficción onírica, el sujeto vive en un crepúsculo donde, en el horizonte de su mundo, se mezclan las imágenes sangrantes y doradas de la confusión entre el mundo natural y el mundo imaginario, como entre el cielo y la tierra (Estudios sobre los delirios, Madrid, Triacastela, 1998, 179).

7 Por otro lado, hasta los más incrédulos en estas materias vuelven con gran facilidad a aceptar las más groseras supersticiones cuando en circunstancias emocionantes se hallan ante algo que les parece inexplicable (El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen, Obras Completas, IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, 1323).

parecen controlar el destino de los personajes. El cambio de posición del caballo podría ser interpretado como una imagen delirante⁶, una invasión de lo irreal en lo real, si no fuera porque estamos en el contexto de un relato fantástico que parte de una reflexión sobre el fenómeno de la metempsicosis y las supersticiones húngaras. De otra manera, sería difícil entender lo ocurrido, puesto que desafía y rebasa los límites de la razón y los criterios que sostienen nuestra idea de realidad. La metempsicosis sería una fantasía perfecta, tanto como el mito de la Resurrección de la Carne, porque garantiza la vida eterna, aunque sea bajo formas y especies diferentes. Deriva de la angustia que el ser humano experimenta al tomar conciencia de lo que es, al saber que está condenado desde el nacimiento a una muerte segura, imposible de evitar, tan real como su cuerpo. Freud explicó con su habitual agudeza que es frecuente aceptar cosas absurdas cuando dicha aceptación contribuye a satisfacer sentimientos saturados de afecto, y que la creencia en fantasmas y espíritus puede conciliarse con la razón sin problemas⁷.

Así pues, todo invita a suponer que el caballo escapó del tapiz para vengarse de la muerte del conde y hacer que su asesino muriese de igual modo: abrasado en un incendio. Podría incluso barajarse la idea de que el caballo real fuese la reencarnación del conde, como así parecen indicarlo las siglas marcadas en su frente (W. V. B.), que corresponden al nombre Wilhelm Von Berlifitzing. Estaríamos, en suma, ante una serie de correspondencias que parecen remitir a la temática del doble –que deriva, como sabemos, del estadio del espejo– y van acompañadas de alusiones a la vida de ultratumba y espíritus malignos. De hecho, el animal es comparado en varios pasajes con una bestia (*beast*), un diablo al que es preciso domar (*tame even the devil from the stables*), y de él se dice que tenía feroces y demoniacas tendencias (*ferocious and demon-like propensities*). Incluso que era semejante al verdadero Demonio de la Tempestad (*Demon of the Tempest*).

El escritor se ha inventado una historia de corte medieval determinada por la existencia de una profecía de nefastas consecuencias, casi una maldición, pues todo invita a suponer que las palabras habían sido escritas en el pasado por un autor desconocido para anunciar una desgracia, al menos para quienes pudieran recordarlas y creer en ellas. Palabras de mal agüero. Aunque estén vacías y carezcan de significado, las palabras poseen el valor de sus consecuencias, como así parece indicar Poe en la

primera página del relato. Y en relación con esa temática es preciso considerar el surgimiento de un «fantasma» que retorna para torturar al culpable de un crimen y hacerle la vida imposible, hasta el punto de llevarlo a la locura y provocar una calamidad. Y es ahí, precisamente, donde cobran sentido las palabras de Lutero citadas a modo de epígrafe: *Pestis eram vivus—moriens tua mors ero*. En vida fui tu peste, muerto seré tu muerte. Palabras que, en este contexto, solo pueden referirse al enemigo mortal del barón, al viejo Berlifitzing, que volvió de la tumba a la que el joven le había empujado bajo la forma de un caballo.

Cuadros, tapices y figuras parecen sometidos en los cuentos de Poe al dominio de lo imaginario, que también preside los mecanismos de proyección y ciertos rasgos de la vida anímica infantil que podrían atribuirse, dice Freud⁸, a la megalomanía si se presentaran aislados: hiper-estimación del poder de los deseos y actos mentales, omnipotencia de las ideas, fe en la fuerza de las palabras y en el poder de la magia, entendida como una técnica aplicada contra el mundo exterior. La pintura, explicaba el psicoanalista en otro de sus ensayos, está en los orígenes vinculada a la magia, siendo el arte el único dominio en el que la omnipotencia de las ideas ha mantenido su vigencia hasta nuestros días⁹.

⁸ *Introducción al narcisismo*, *Obras Completas*, VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 2018.

⁹ *Tótem y tabú*, *Obras Completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 1804.

La adaptación cinematográfica de Vadim presenta, según advertíamos, diferencias sustanciales que modifican el sentido de la historia, siendo lo más destacable la falta de referencia a la profecía, la introducción de un explícito componente erótico y el cambio de protagonista. El joven barón se ha transformado en una hermosa condesa de veintidós años interpretada por Jane Fonda –por aquél entonces esposa del cineasta–, que ejerce de severa *dominatrix*, acechando, calculando, esperando la ocasión para gozar de sus vasallos y hacerles sentir que su vida pende de un hilo.

La película plantea una curiosa relación entre lo masculino y lo femenino presente ya en los primeros planos de montaje, puesto que el arranque muestra a un hombre caído sobre el empedrado, con una herida en la cabeza y mucha sangre, que está siendo observado con gesto de satisfacción por Frederique, la protagonista. El cineasta –que había dirigido ya películas como *Les liaisons dangereuses* (1959) o *Et Dieu... créa la femme* (1956), protagonizada por Brigitte Bardot– ha optado por mostrar al hombre en picado, desde el punto de vista de la mujer y a través de un plano hiper-subjetivo de aprehensión retardada, es decir, un plano realizado mediante *travelling* óptico que se descubre subjetivo a posteriori, después

de mostrarnos el objeto contemplado. Relación jerárquica, vida y muerte, tensión sexual y «horror» –primera palabra del cuento de Poe, junto con «fatalidad»– aparecen ya representados en los momentos iniciales del film.

Freud destacó en sus *Lecciones introductorias al psicoanálisis*¹⁰ que es difícil delimitar con exactitud el concepto de lo «sexual» porque abarca distintas situaciones y ámbitos de experiencia, desde la procreación hasta un simple beso o una caricia, pasando por las tendencias perversas originadas en la infancia y las aberraciones que algunos practican en privado. Lo más adecuado quizás sería decir, a pesar de su excesiva vaguedad, que designa todo lo que el ser humano hace para estimular el deseo y experimentar cierto grado de satisfacción, con independencia de que pueda alcanzar un orgasmo. De otro modo, no podría entenderse la llamada erótica del poder. Las tensiones que se adivinan muchas veces entre hombre y mujer revelan un trasfondo de intereses y deseos implícitos difíciles de ocultar, y se pueden manifestar a través de la mirada, los movimientos corporales y el manejo de las palabras. Lo mismo puede ocurrir en el cine con la yuxtaposición de planos, los efectos fotográficos, los puntos de vista, los desplazamientos de cámara y otros muchos recursos expresivos que no dependen de la interpretación de los actores.

¹⁰ *Obras Completas*, VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 2311 ss.



Durante los primeros diez minutos se suceden varias secuencias destinadas a mostrar que la condesa –que disfruta sobre todo en el *castillo de su infancia*– lleva una vida consagrada al placer; placeres sofisticados y crueles, públicos y privados, sin escrúpulos, que parecen conducir a la fatiga y el hastío. *Los días y las noches* –apunta el narrador– *estaban hechos para su fantasía*. La puesta en escena recuerda en cierto sentido a producciones fantásticas de Jess Franco como *Eugénie* (1974), *Vampyros Lesbos* (1971) o *Necronomicon* (1967), con su atmósfera decadente y lujuriosa. También a las de un maestro de la serie B como Roger Corman, que adaptó varios relatos de Poe durante la década de los 60: *La máscara de la muer-*

te roja, Ligeia, Entierro prematuro, El pozo y el péndulo o La caída de la casa Usher. En ellas son habituales los acantilados, las playas, las tormentas y los castillos en ruinas; bellas mujeres envueltas en las situaciones más extraordinarias.

Vadim ha diseñado un personaje soberbio, caprichoso, irascible y promiscuo, que no distingue bien entre sueño y realidad y tiene todo a su alcance, hasta que, en un momento determinado, sucede algo inesperado que provocará un cambio de actitud. Nos referimos al encuentro con su vecino, un joven apuesto que ha ocupado la posición que el viejo conde tenía en el cuento de Poe, y que, para más inri, ha sido interpretado por Peter Fonda, familiar de la actriz en la vida real y del personaje en la ficción. El barón Berlifitzing es ahora un misántropo que dice ser feliz y parece ocuparse solo de la caza y sus cuadras, un joven taciturno de quien ella se burlaba cada vez que lo veía aparecer de lejos, en la distancia. En el cuento de Poe no parecía haber lugar para el bien, y ningún personaje mostraba una actitud de rechazo contra la maldad, mientras que en este caso sí tenemos un personaje que parece albergar otros valores y se impone como un punto de referencia y oposición al mundo depravado de la condesa. La antítesis masculino-femenino se ve reforzada así por una clara oposición entre valores y actitudes.

La escena del encuentro parece sacada de un cuento de hadas y ha sido introducida por Vadim para reforzar el romanticismo y preparar el flechazo que dará nuevo sentido a la historia. El enamoramiento se presenta de golpe, sin previo aviso, como una descarga eléctrica. Tiene lugar en medio del bosque, al lado de un riachuelo, en un hermoso paraje de aspecto otoñal donde la condesa queda atrapada por un cepo disimulado entre la hojarasca y del que solo podrá librarse con la ayuda del citado joven, que merodeaba casualmente por los alrededores con su bello corcel. El cepo, boca dentada, desempeña una función decisiva en la economía narrativa del relato, puesto que, además de segmentar la historia, introduce un corte emocional que subraya la relación entre el deseo y la falta. Un corte y una herida alusiva a la castración.



Gracias a su mala suerte, la mala suerte de haber sido apresada en una trampa para zorros, nuestra joven quedará fascinada y empezará a ver a su vecino con nuevos ojos; con los ojos de un deseo que embriaga y des-

coloca. Los placeres que había experimentado hasta entonces no podrán ya satisfacerla de igual modo y por eso la veremos en secuencias posteriores distante, ansiosa y melancólica, haciendo todo lo posible para cruzarse con su primo, que parece encarnar a una suerte de príncipe azul. No es casualidad que su caballo se llame, precisamente, *Príncipe*.

El asunto es que nuestra condesa desea lo que no está a su alcance, un ser que la rechaza. Está *obsesionada* –señala el narrador– *por el recuerdo de aquella mirada triste y burlona*. El incendio de las caballerizas adquiere así una significación diferente, pues todo indica que la condesa, poco acostumbrada a las negativas, ha actuado por despecho, movida por su orgullo herido, sin saber que en el incendio iba a perecer también su amado. Ha obrado mal y no ha calculado las consecuencias de sus actos.

11 La presencia de una vela caída sobre la parte inferior en uno de los planos generales de la secuencia sugiere que el tapiz ha ardiendo por accidente. Los sueños están repletos de velas caídas, incendios provocados de forma casual.

12 El artesano advierte que será imposible dejar el tapiz igual que estaba, pero la condesa responde con una orden incondicional: ¡Sí! ¡Porque yo lo quiero! Tajante respuesta que evoca la de aquella otra mujer que ordenaba al marido crucificar a un esclavo diciendo, según Juvenal, *Hoc volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas*. Frase traducida por Cortés Tovar como *esto es lo que yo quiero, así lo ordeno, valga mi deseo como razón* (*Sátiras*, Madrid, Cátedra, 2007, 333).

El cineasta ha tratado de resolver la transformación del personaje masculino en caballo mediante una sucesión de planos que van alternando las imágenes de Frederique con las de dos caballos: uno real, filmado en contrapicado para destacar su poderío, y otro ficticio, representado en el tapiz a la manera de Ucello. Cabe señalar, en este punto, que el director introdujo una variación muy sugestiva con respecto al original, haciendo que la colgadura sufriera también los efectos del fuego¹¹ y un hábil artesano se pusiera manos a la obra para reconstruir, por exigencia de su ama¹², el fragmento quemado, justo allí donde estaba representado el caballo.

El artesano va retejiendo el tapiz con nuevos hilos, como si fueran cuerdas de arpa, dando forma a la textura de una pesadilla, porque el caballo no tendrá ya el aspecto de antes y acabará convirtiéndose en una bestia con ojos de fuego, a medio camino entre el célebre caballo de Füssli y un vampiro. *Hay días* –advertía el anciano artesano– *en que los hilos cantan ellos solos y otros no; se resisten, se niegan, se anudan*. La imagen es un texto que avanza a su aire y se revela, poseído por fuerzas misteriosas que presagian algo terrible, un suceso desgraciado.

Así pues, lo que en el cuento podría ser entendido como resultado de una posesión diabólica, adquiere un sentido diferente en el mediometraje de Vadim, el cual ha hecho hincapié en la relación afectiva caballo-mujer. A no ser que estuviéramos ante un caso patológico de zoofilia, dicha relación estaría justificada por una mágica transferencia de atributos, como



sucede en el ámbito de los mitos y leyendas populares, donde es frecuente hallar animales que hablan y se conducen como personas ilustradas; también centauros, cíclopes y medusas. Los caballos y los potros aparecen representados en los mundos paralelos de la poesía cotidiana como símbolos de la potencia masculina y no es difícil encontrar alusiones jocosas tomadas de las actividades ganaderas o la equitación para referirse a ciertos utensilios y maniobras sexuales.

La sucesión de planos que muestran a la joven cabalgando entre las llamas podría interpretarse en términos analíticos como una representación metafórica del goce en la que el varón ha sido reducido a su componente pulsional primario –puro músculo, cuerpo mudo que arrastra y empuja. En este sentido, no está de más recordar que Freud llegó a comparar la relación del Yo con el Ello –representación de las pasiones indómitas– con la del jinete con su caballo¹³, advirtiendo que éste suministra la energía para la locomoción y aquél fija la meta y dirige los movimientos del animal, si bien es cierto, precisaba, que el caballo suele llevar al jinete por donde quiere.

El desenlace está preparándose ya desde el comienzo, y es evidente que todo gira alrededor de una pulsión desbocada, sin las bridas de la ley, que se manifiesta visualmente a través del fuego y del caballo, pues no olvidemos que las primeras palabras de Frederique aludían explícitamente a los caballos, y las últimas, pronunciadas por ese narrador que habla entre bastidores, desde fuera de campo, confirmaban que ella había aceptado y deseado su fin, que corría hacia las llamas junto a Wilhelm y el fuego iba a ser su muerte. El relato de Poe estaba condicionado por un sentido de la justicia que se inspiraba en la ley del Talión y la reciprocidad de las penas –ojo por ojo, diente por diente–, y la versión cinematográfica ha sido fiel a esa idea, puesto que la protagonista acabará igual que su amado enemigo: abrasada entre las llamas provocadas por una tormenta. Unas llamas que desprenden el calor de la pasión y fueron buscadas, deseadas.

¹³ *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, 3144. Damos las gracias a Eva Parrondo por haber localizado en las obras de Freud la polémica frase *Wo Es War, Soll Ich Werden* (*Donde era Ello, ha de ser Yo*) y encontrado, como por azar, la curiosa analogía que acabamos de comentar.



¹⁴ El sol es un motivo iconográfico polivalente que desempeña en este caso una función destructora, porque está vinculado especialmente a escenas de muerte. Es una masa de energía candente y crepuscular que confirma la intervención de los astros en las vidas humanas, acentuando así el carácter fatalista del relato.

El cineasta ha rematado la película con una tórrida escena en la que vemos a la mujer cabalgando fuera de sí, con el rostro desencajado, a merced de un caballo que ya no vemos, mientras las llamas del gran incendio se van extendiendo por la pantalla, hasta que, en un momento dado, desaparece del campo visual y se impone la imagen del sol¹⁴ en el centro del encuadre: una gran bola de fuego que termina desvaneciéndose entre la humareda, como vidas en el tiempo.