

ARTES +
MEDIOSLa renuncia al
confort de entender

CINE

FERNANDA
SOLÓRZANO

Si los estilos cinematográficos se sometieran a psicoanálisis, el cine contemplativo recibiría un diagnóstico de comportamiento pasivo-agresivo. Sus tomas largas y morosas, su resistencia a la progresión y sus personajes parcos generan frustración en los que intentan vincularse con él. Como todo pasivo-agresivo es capaz de enfurecer sin siquiera alzar la voz. “No es que sea *difícil* –parece decir–. Es que se espera mucho de mí.”

Algo hay de cierto en eso. La irritación que provoca en muchos el llamado también “cine lento” viene de las expectativas que ha implantado su antagonista, el cine veloz de Hollywood. No es que sea un lenguaje nuevo: Tarkovski, Bresson y Antonioni, entre otros, sentaron las bases de un cine que frena el tiempo, observa lo insignificante y expresa la alienación del hombre. Sin

embargo, de unas décadas al presente los cineastas que retoman esta forma de hacer cine se saben a contracorriente de las preferencias de la mayoría. Lo manifiesten o no, son parte de un movimiento de resistencia que se opone a las condiciones que exige la globalización del cine. Podría decirse que el cine *lento* es, en esencia, anti-imperialista –pero esa nunca sería su tarjeta de presentación–. Equivaldría a explicarse a sí mismo y eso lo volvería digerible. Peor aún, un objeto de consumo (hoy las películas *contra el sistema* son financiadas por el sistema). El cine contemplativo agrade sin acusar: es pasivo por naturaleza, pero sabe cómo agitar.

Si se ve su dimensión política se entiende mejor por qué arraigó con tanta fuerza en Latinoamérica. Sigue el espíritu del Nuevo Cine, que surgió en las décadas de los sesenta y setenta justo para oponerse a los modelos estadounidenses. Pero es un heredero discreto: un nieto orgulloso de su

estirpe, pero cosmopolita y abierto. Esto ha favorecido su prestigio en el extranjero. Aunque tiene poca exhibición en sus respectivos países de origen, es la veta de cine latinoamericano más conocida en el circuito europeo de festivales. En esos lares, el mexicano Carlos Reygadas y el argentino Lisandro Alonso son presencias recurrentes. Su cine está emparentado, y ellos han recorrido trayectorias similares: debutaron en Cannes con un año de diferencia –*La libertad*, de Alonso, en 2001, y *Japón*, de Reygadas, en 2002– y en la década que siguió ambos se consolidaron como *autores* (denominación que los dos rechazan). Con todo, Reygadas alcanzó algo parecido a la popularidad, mientras que Alonso siguió siendo el secreto de la crítica. Difícilmente uno se habría topado con sus películas por accidente. Hasta hace poco, habían permanecido al margen de la visibilidad.

Esto último cambió con *Jauja*, su cinta más reciente. Por ejemplo: es posible que el lector ya la haya oído nombrar, a propósito de su protagonista: Viggo Mortensen, que si bien se ha mantenido del lado del cine independiente también encarnó a Aragorn en la trilogía del *El Señor de los Anillos*. Decir que es un actor conocido

es quedarse muy corto. Sin embargo, la celebridad de Mortensen es el más superficial de los quiebres entre *Jauja* y el cine previo de Alonso. Esta es su primera película enmarcada en un episodio histórico, que plantea un conflicto claro y que presenta a un personaje que deja asomar emociones.

De padre danés y asentado desde niño en Argentina y Venezuela, Mortensen lleva consigo la historia del capitán Dinesen, protagonis-

negociar. Esta sola imagen es un compendio visual de sus películas previas, todas protagonizadas por hombres que lidian con entornos hostiles. *La libertad* narra un día en la vida de un leñador en el monte de la Pampa; *Los muertos* (2004) acompaña a un asesino que vuelve a la selva tras salir de la cárcel, y *Liverpool* (2008) observa a un marinero que aprovecha su desembarco en un puerto de la Antártida para visitar a su madre. Ninguno de ellos tiene vínculos afectivos ni interaccio-

la atmósfera de incertidumbre y extrañeza propias de aquella otra estética. En este sentido, *Los muertos* prefigura *Jauja*: el deslumbrante primer plano secuencia de aquella muestra una imagen fugaz de dos cadáveres en el fondo del río. En adelante, uno no dejará de preguntarse por ellos. Siembran expectativas sin dar ninguna pista más.

Conforme avanza la trama se verá que el verdadero protagonista de *Jauja* no es Dinesen sino la noción de tiempo. Esto es cine contemplativo y no. En las películas mencionadas arriba, aquello que se percibe como un tiempo alterado (planos secuencia inusualmente largos, la cámara fija sobre un cuadro estático, la ausencia de clímax) lo es solo en relación a los parámetros impuestos por el cine industrial. Algo que atañe a la relación entre espectador y película, no a su lógica interna. Por el contrario, en *Jauja* es el protagonista mismo quien ve desafiadas sus ideas sobre temporalidad “normal”. A lo largo de su viaje, tendrá un encuentro que dislocará la cronología de un relato que, hasta entonces, parecía lineal. Un encuentro imposible en el desierto latinoamericano puede sonar a realismo mágico, pero en *Jauja* no hay huella de él. Si acaso, la película remite a los mundos de Juan Rulfo —un escritor que Alonso ha citado como influencia en general de su cine—. Más todavía, *Jauja* recuerda al cine de cronología circular del chileno Raúl Ruiz.

A propósito de correspondencias, Ruiz fue uno de los cineastas más aguerridos del Nuevo Cine. Poco a poco se alejó de la denuncia para luego filmar películas en las que los personajes (y el espectador) entran y salen de planos temporales distintos pero convergentes. Pareciera que Lisandro Alonso encontró esa misma fisura en la forma que permite cambiar el lenguaje sin abandonar el discurso. Alonso, evocando a Ruiz, ha filmado una historia hipnótica. Esto, sin dejar de increpar. A la par de Dinesen, el espectador de *Jauja* debe renunciar a la lógica y al confort que proporciona entender. Para compensarlo, Alonso le depara un viaje gozoso. *Jauja* es una película más enigmática que pasiva, y nunca hostil. —

La irritación que provoca en muchos el llamado también “cine lento” viene de las expectativas que ha implantado el **cine veloz de Hollywood.**

ta de *Jauja*: un europeo trasplantado a tierras sudamericanas. La acción de *Jauja* tiene lugar en la Patagonia, alrededor de 1880, durante la Conquista del Desierto: la operación militar que emprendió el gobierno argentino para exterminar a los últimos aborígenes de la zona. Dinesen es un ingeniero a cargo de supervisar las obras de urbanización del desierto. Lo acompaña su hija Ingeborg (Viilbjørk Malling Agger), una adolescente rubísima y angelical. Dinesen cuenta las horas para volver a Dinamarca; instalado en su hartazgo, no percibe la fascinación que el nuevo mundo (y uno de sus habitantes) ejerce sobre Ingeborg.

La primera escena de *Jauja* muestra al padre y a la hija sentados sobre una roca; ella enfrenta a la cámara, él le da la espalda. Con sus ropas immaculadas, resaltan contra el fondo de pastizales largos y un cielo sin nubes. Nada en el horizonte tiene límites ni demarcaciones. La fotografía en tonos saturados del finlandés Timo Salminen, mancuerna habitual del director Aki Kaurismäki, contribuye a crear una visión surreal. El paisaje es majestuoso pero no reconfortante; en las películas de Lisandro Alonso la naturaleza es un agente con quien hay que

nes significativas con otros: su vida psíquica permanece oculta al espectador. Aunque Dinesen también ha cortado sus lazos con la civilización, pronto queda claro que esto le causa infelicidad. A diferencia del leñador, el exconvicto y el marinero, el protagonista de *Jauja* le declara la guerra a su entorno. Más aún, se considera superior a él. Bien podría ser personaje de las ficciones/documentales de Werner Herzog, donde los hombres se sobreestiman y quieren someter a la naturaleza en bruto. Advertencia de *spoiler*: el asunto siempre acaba mal.

A la vez que el primer cuadro de *Jauja* identifica a su director, también anuncia que esta vez sigue un camino nuevo. La posición encontrada del padre y la hija ya sugiere un conflicto y, por tanto, una premisa dramática: anticipa la huida de Ingeborg y el viaje que Dinesen, desesperado, hará para encontrarla. Si antes uno solo podía especular sobre las intenciones de los protagonistas de Alonso, en *Jauja* son transparentes. Esto introduce suspenso —un elemento que casi niega la esencia del cine lento y/o contemplativo y/o de inacción—. Y aunque *Jauja* roza con el cine de género —el *western*, el *road movie*, el *thriller*— evoca

Mathias Goeritz: el hartazgo de la razón

ARTES
PLÁSTICAS

JESÚS SILVA-
HERZOG MARQUEZ

72

LETRAS LIBRES
MAYO 2015

En 1954 corrió el rumor de que Mathias Goeritz había sido nombrado museógrafo de la Universidad Nacional. Ante la posibilidad de que ocupara esa oficina, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros le escribieron una carta al rector Nabor Carrillo para advertirle del despropósito. El periódico *Excelsior* la hizo pública. Los comisarios de la identidad consideraban inadmisibile el nombramiento. El “individuo llamado Mathias Goeritz” era un “simple simulador, carente en absoluto del más mínimo talento y preparación para el ejercicio del arte del que se presenta como profesional. No es autor sino de lamentables caricaturas de lo que toma como modelo para fabricar ‘arte’ de la más vil calidad comercial ‘a la moda’ con el propósito de sorprender a los nuevos aprendices de ‘snobs’ incapaces de distinguir la calidad de lo que adquieren o elogian. Individuo que representa, en suma, todo aquello que es contrario a la alta tradición y desarrollo del arte de México y su cultura nacional”. El nombramiento era inadmisibile, un insulto

para el arte y, por supuesto, para el pueblo de México. La intimidación tuvo éxito. La Universidad declaró pronto que el individuo había tenido un encargo provisional. Para alivio de los muralistas, el simulador no había sido nombrado “para nada”.

En su requerimiento al rector, Rivera y Siqueiros hablan de la “repugnancia” que sienten por el trabajo de Goeritz. El artista venido del mar Báltico componía en una clave que les resultaba absolutamente indesciftable. Si lo tachan de farfante es porque no tienen ojos para su obra. Podían combatir el arte reaccionario, la decoración burguesa pero la expresión de Goeritz escapaba de las categorías de su guerra. Goeritz no interrogaba el vocabulario del arte sino su fundamento, su tiempo. Los comandantes del arte revolucionario mexicano

estaban frente a un neoprehistórico. Un paleolítico que se sentía bastante primitivo frente al hombre que dejó marcada la huella roja de su mano abierta junto con un punto rojo en una cueva.

Goeritz nació hace cien años en Danzig. Estudió historia del arte pero se hizo artista dentro de las cuevas de Altamira. Huyendo de la guerra llegó a España donde encontró al poco tiempo esas inscripciones de lo esencial. Ahí estaba la magia, la ceremonia, el misterio del arte. Su fe. Arte que no es copia ni es pose, que no es decoración sino recogimiento, devoción. Así describía Goeritz su impacto:

El hombre de Altamira no ha copiado. No ha copiado unos bisontes, sino que ha creado una pintura que es, quizá, lo más esencial que nunca ha podido crear el hombre. Se ha dicho que las cuevas de Altamira son la Capilla Sixtina de la Prehistoria. ¡No! Son la Capilla Sixtina del arte nuevo. No hay nada más joven, más nuevo, más moderno. Aquí se unen naturaleza y abstracción, materia y espíritu, razón y sentimiento. Aquí está la armonía completa entre color puro y línea pura. Esta es la única realidad que el artista nuevo reconoce. Altamira es la abstracción natural, la síntesis. Una síntesis que es el ideal del arte nuevo.

+La serpiente de El Eco, 1952-53.





• Mathias Goeritz en Teotihuacán, 1957.

Fotografía: Z. Sharkey / Fondo Mathias Goeritz

La cueva le dio misión al artista. Al contemplar aquellos bisontes y venados, esas finas formas humanas, al admirar la esencia capturada, la mano de ese remoto oficiante de la contemplación, Goeritz entendió que el arte no era arrobamiento por la belleza, era un atisbo de lo eterno, lo primordial. De ahí nació una escuela de existencia efímera pero sobre todo una exploración espiritual, estética, moral a la que entregaría su vida. La extraordinaria exposición que, para celebrar su centenario, se ha montado en el Museo Reina Sofía de Madrid y que se exhibirá también en México a partir de mayo da cuenta de esa búsqueda tenaz, de sus hallazgos, de su ambición de servicio.

El artista que aparece en las salas del museo es un dibujante, un pintor, un escultor, un constructor, un promotor cultural. Un potentísimo agitador cultural. Se trata de un artista que anhela transformar la atmósfera estética del mundo. Fundar, en sus intervenciones y en su discurso, una nueva moral artística. Vale recordarlo así tanto por sus torres y sus esculturas, sus cuadros y edificios, como por sus manifiestos. Su diálogo con los cavernícolas de Altamira y el romanticismo de Dadá está en sus serpientes y crucifijos, en sus estrellas e inscripciones. También en sus ideas y en sus controversias. En ambas dimensiones puede encontrarse uno de los más profundos cuestionamientos al mundo del arte: no solo sus creaciones sino también sus órganos de legitimidad, las prendas de su prestigio, sus condiciones de rentabilidad.

Más allá de las hostilidades de los muralistas que llegaron a pedir su

deportación porque obras como el Museo Experimental El Eco deformaban al país, Goeritz encontró su paraíso en México. Llegó a la mitad del siglo, cuando todo parecía que estaba cambiando, cuando todo parecía posible. La arquitectura rehacía la ciudad, la pintura rompía los viejos moldes, las esculturas desfilaban por la calle. Su obra inserta objeciones en ese sueño de modernidad. En los muros escribe con letras de un alfabeto indescifrable; no ayuda a trazar las avenidas para acelerar las máquinas, sino para abrirle paréntesis al recogimiento; no diseña multifamiliares funcionales sino torres inútiles para la contemplación. Sus edificaciones invaden la arquitectura. Irrumpen en el trazo de la razón. Quiso despertar la espiritualidad en el espacio público, comunicar la vida con esa fe que la ciudad tritura con la prisa de sus máquinas. Las torres que levantó con Luis Barragán son un acto de demolición: una bomba a la arquitectura utilitaria. Rascacielos inútiles. Edificios cuyo único propósito es la emoción. Los arquitectos, dijo Goeritz, se quejan de que las torres de Satélite no son más que una enorme escultura... “y tienen razón, pero ¿qué importa? Para mí son pintura, son escultura, son arquitectura emocional”.

El romántico creía que la modernidad había nacido con una mentira. La culpa era de la Revolución francesa. Su filosofía expulsó el misterio de la vida. Afirmando con soberbia los derechos del hombre negó los derechos de Dios. Por eso el arte ha encajado en la exaltación del artista, en la adoración de una belleza vacía. Dándole la espalda a la espiritualidad, el arte se entrega al exhibicionismo

para la satisfacción de las vanidades. El arte tenía que ser, de nuevo, plegaria, una oración plástica.

Goeritz rebosa ideas contra las ideas. Vapulea de mil modos al arte reducido a un juego de la inteligencia. Se supo en una guerra contra el arte servil, sometido a la idea, al ego, al dinero. Por ello pidió menos inteligencia y más fe. Era, para él, la lucha del arte-oración contra el arte-mierda. Esto escribe en su manifiesto:

Presten atención: el arte-mierda es el truco; la moda del instante, es el erotismo fastidioso e impotente, la propaganda escandalosa del surrealismo intelectual y materialista, el egocentrismo consciente e inconsciente, el expresionismo gratuito —figurativo y abstracto—, la broma dizque profunda, la lógica y el espíritu sofisticado, el funcionalismo vulgar, el racionalismo pretencioso (antes mencionado como las pretensiones del racionalismo), la autodestrucción mecánica o individual, la luna conquistada, el cálculo decorativo, es toda la pornografía divertida y caótica del individualismo, la glorificación del ego, la crueldad, la vanidad y la ambición, la violencia, el bluff y la mierda misma.

El arte-oración ¡es todo lo contrario! Es la pirámide, la catedral, el ideal, el amor místico o humano, la abundancia en el corazón, la imagen de la nada y del todo, la lucha en contra del ego y en pro de Dios, la rebelión del Dadá contra la incredulidad, el sol nunca alcanzado, la crucifixión de la vanidad y de la ambición, la ley interior de la fe, la forma y el color como expresión de la adoración, lo monocromático expresando lo metafísico, la experiencia emocional, la línea que con su modestia crea el mundo de la fantasía espiritual, la irracional y absurda belleza del canto gregoriano, el servicio y la entrega absolutas: ese es el arte. Esa es la oración. Desde hace algunos años, nos perseguimos con artificiosidades del arte-mierda que se encuentra en galerías oficiales y particulares, en casas elegantes y en museos. ¡Por favor, deténganse!

Era el hartazgo de la razón, del cálculo, de la vanidad, del ego. —

¿Importa quién muere y quién sobrevive en Westeros?



TELEVISIÓN **PABLO SOLER FROST**

EXT. EXPLANADA DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Adolescentes frente al palacio blanco. RICARDO camina detrás de ANA. Tienen veintiséis años. Él está enamorado de ella; ella no.

INT. SALA PONCE. NOCHE

En la sala se acomodan unas treinta personas. Casi todos tíos o alumnos de EL ESCRITOR. La luz lo molesta.

EL ESCRITOR: Buenas noches. Estamos aquí, no para contestar esa pregunta que les ronda la cabeza y que me ronda la cabeza a mí también y que es quién muere y quién no muere en Westeros y en Essos, en la serie basada en las novelas de George R. R. Martin. No lo sé [*murmillos, una risa aislada*]. No habrá aquí, creo, *spoilers*. Aunque me interesa mucho saber si los hijos de Ned Stark lograrán sobrevivir, lo que realmente me interesa es saber por qué me interesa su suerte. Y ¿por qué les interesa a los demás? ¿Por qué les interesa a ciertas personas, y a otras no? ¿Qué hay allí? ¿Por qué la fantasía, entendida esta como parte de la frase *fantasy & science fiction*, es ahora *mainstream*?



La primera razón es, yo creo, porque a todos nos gusta, desde antes del Paleolítico, que nos cuenten una historia. No que nos diseccionen una historia, sino que la cuenten. [Toses.]

En 1936 J. R. R. Tolkien publicó su ensayo seminal acerca de *Beowulf*. Lo tituló “*Beowulf*: los monstruos y los críticos”. En él argüía que los monstruos del poema anglosajón eran parte fundamental del poema y que estos monstruos decían muchísimo acerca del organismo vivo y complejo que fue esta cultura. No podían desecharse como incrustaciones fantásticas, sino que eran el eje de una narrativa que era un agudo espejo de su propia vida.

Los ejes de la narrativa —la acción épica por un lado, la tragedia por el otro— reviven hoy en mundos imaginarios. Mundos imaginarios acabados según los postulados aristotélicos. Mundos imaginarios que dicen tanto de nosotros como el *Beowulf* dice acerca del mundo anglosajón, del mundo escandinavo. Sucede así, en la actualidad, que triunfan en la imaginación del mundo y se consumen los juegos de tronos. ¿Por qué las grandes gestas reales palidecen hoy en día frente a las grandes gestas imaginarias? ¿Por qué *Vida y destino*, de Vasili Grossman, no solo vende menos sino ocupa menos

espacio imaginativo que *Canción de hielo y fuego* de Martin?

Yo diría que, para los que saben, duele muchísimo menos: es más, casi no duele. Y, para los que no saben, es porque en realidad no quieren saber. Y ese sí es el lado superficial de *Game of Thrones*: conocer al dedillo las ilusiones de Sansa Stark, o de Varys el eunuco, o de Bronn, y no saber nada de Patroclo y el pacto de los muslos, ni de Alejandro y sus sueños índicos, ni de Basilio el asesino de los búlgaros, ni de Balduino de Jerusalén (un rey leproso defiende una ciudad santa), ni nada. El escritor centenario Ernst Jünger algo dice acerca de las tradiciones y ensoñaciones occidentales que parecen, después de 1914, un caballo blanco, montado por un demonio. Las cruzadas sí terminan en Auschwitz. Todo termina allí. Como, para Ariosto, todo terminaba con la pólvora, invento funesto. ¿Podría explicarse entonces nuestro deseo por historias fantásticas pero verosímiles, en otros mundos, en otros planetas, como derivadas del hartazgo y la impotencia en y de nuestro propio mundo? No lo sé. Lo apunto tan solo. [Más toses.]

También hay otra cosa, que yo llamaría el juicio en reversa. Hay actitudes vitales en los héroes de Homero,

por ejemplo, que hoy no nos cuadran: su machismo, su pederastia, su amor por la sangre, sus dioses. En cambio estas actitudes en héroes escritos para nuestro tiempo, y en tanto sabemos que son fantasía, podemos verlas con un morbo que no nos permitimos, o espero que no nos permitamos, en la realidad.

Ahora bien. Un paréntesis, o varios. Los errores, o más que errores, las faltas que yo encuentro, no en la idea de Martin, sino en su ejecución (y que conste que he llorado con dos escenas mientras las leía), son, uno, cuando se notan demasiado las costuras hechas con hilo de Tolkien (el uso de la palabra “Valar” es aquí significativo —en la Tierra Media son los Poderes; en Westeros, los hombres—, lo mismo que la ascensión, implícita, que hace de un idioma inglés medieval y folclórico la lengua del mundo imaginario) o hilo de Herbert o de Howard o de Ashton Smith. No hay un plagio [toses], ni yo digo que lo haya, pero a veces es un poquito *too close for comfort*. Por ejemplo, cuando Hodor arroja una laja de piedra en el pozo de la cocina del Castillo Negro no puede uno dejar de recordar a Pippin en Moria. Este es solamente un ejemplo, y el resultado es distinto: de un pozo sale un *balrog*; del otro el buen “cuervo” Samwell. En cambio el que Braavos posea un coloso como Rodas no es molesto, puesto que allí es la fantasía depredando la realidad histórica, no la realidad de otra fantasía moderna. Martin abreva copiosamente de sus dos tradiciones: el universo *fandom* de *fantasy & science fiction* y la historia de las Islas Británicas (desde el mapa de Westeros al hecho de que las casas Lannister y Stark sí guardan relación con las casas de Lancaster —Alencastre— y de York); la boda sangrienta en la infame *Black Dinner* en el castillo de Edimburgo más que en la boda de Margarita de Valois. Me gusta mucho que Martin se considere a sí mismo, si es que los escritores pueden dividirse entre jardineros y arquitectos, como un jardinero. Así que lo que diré es que ha trasplantado muchas especies de plantas a su dominio. Y unas sí se le dieron muy bien; de otras mejor reservo mi pronóstico. Y otras de plano no se dieron.

Edgar Morin dice algo muy interesante, en un ensayo de 1971 titulado “De la antigua a la nueva Babilonia”. Dice Morin (que evidente está hablando de otra cosa): “la brecha por donde vuelve la magia es abierta por el mismo desarrollo de la civilización”. Y vuelve con bríos hoy, porque en esta civilización, que es la nuestra, no solo “el individuo se ha convertido en un átomo, en el sentido que la civilización urbana moderna se abre a la autodeterminación personal de las esferas que en otro tiempo estaban regidas por la costumbre, el parentesco, la vecindad (amistades, amores, matrimonio, trabajo)”, sino que se están creando nuevas redes que unen esferas muy complejas.

Hay un gusto reaccionario en *Conan* y también lo hay en *Game of thrones*. Puesto que la “realidad” es “enmascarada”. Pero antes de hablar de ello habría que definir muy bien lo que significan estas palabras, y no hay para ello tiempo, ni me considero, de ninguna manera, capaz, en este mundo cambiante, mágico, de dotar de un sentido definitivo a palabras antiguas, pletóricas de vino nuevo.

Y esto me llevaría a una arriesgada hipótesis, también basada en una idea de Jünger: hay un poder oscuro al que le interesa que no sepamos de San Quintín, ni de Lídice, ni de nada y que, para no repetir el soviético error de no proveer de sueños fantásticos a las masas –bueno, aparte de lo del hombre nuevo y el paraíso en la tierra–, nos llena de anhelos absurdamente imposibles, como amar un dragón o poseer un unicornio. O tener cien mil likes. O una serie.

Todos aplauden. EL ESCRITOR agradece. Con resquemor se invita al público asistente a preguntar o comentar algo.

ARTEMISA, ALUMNA DEL ESCRITOR: Pero entonces, maestro, ¿quién se va a morir ahora?

EL ESCRITOR: Te voy a decir algo en secreto, Artemisa, pero de viva voz... Un general, polémico y cobarde (¿alguna vez ha visto usted a un general valiente?, decía Napoleón), dijo hace no mucho que sabemos que hay cosas que sabemos y sabemos que hay cosas que no sabemos, pero que también no sabemos que hay cosas que sí sabemos y no sabemos que no sabemos cosas que no sabemos. [*Risas.*]

EXT. CALLE DE MADERO

ANA y RICARDO caminan hacia el antiguo Jockey Club. Van a tomarse un trago. No de hipocrás, ni de láudano preparado por los maestros, sino seguramente un vodka tonic. Hace calor.

RICARDO: Creo haber descubierto el final-final, uno que habrá en quién sabe qué temporada, luego de peripecias sin cuento: al final Jon Snow, el bastardo de Ned Stark, el Señor de la Muralla de Hielo, se casa con Daenerys Targaryen, madre de los dragones y de los incontables. Es un final en el que el hielo y el fuego encuentran la reconciliación que los siete reinos tanto necesitan.

ANA: ¿Y en qué te basas para tan osada predicción?

RICARDO: Porque son, de entre todos los personajes principales, los más misericordiosos. Pero, básicamente, porque son los que yo nunca mataría.

ANA: No sabes nada, Juan de las Nieves.

Y, en las escaleras del edificio de virreinales azulejos, lo besó. –

CINE
aparte

Semanalmente,
FERNANDA SOLÓRZANO
habla de películas, ya
sean los últimos estrenos
o los clásicos de culto.

<http://letraslib.re/CineAp>